

**RIMAS EM REDE: A PLATAFORMIZAÇÃO DAS BATALHAS DE
RIMAS**

CARLA APARECIDA DA SILVA RIBEIRO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE - UENF

CAMPOS DOS GOYTACAZES - RJ

MARÇO - 2026

FICHA CATALOGRÁFICA

UENF - Bibliotecas

Elaborada com os dados fornecidos pela autora.

R484

Ribeiro, Carla Aparecida da Silva.

RIMAS EM REDE : A PLATAFORMIZAÇÃO DAS BATALHAS DE RIMAS / Carla Aparecida da Silva Ribeiro. - Campos dos Goytacazes, RJ, 2026.

220 f. : il.

Bibliografia: 188 - 200.

Tese (Doutorado em Políticas Sociais) - Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Centro de Ciências do Homem, 2026.

Orientadora: Simonne Teixeira.

1. Hip-Hop. 2. Cultura Urbana. 3. Cultura Digital. 4. Territorialidade. I. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro. II. Título.

CDD - 361.61

RIMAS EM REDE: A PLATAFORMIZAÇÃO DAS BATALHAS DE RIMAS

CARLA APARECIDA DA SILVA RIBEIRO

Tese apresentada ao Centro de Ciências do Homem,
da Universidade Estadual do Norte Fluminense,
como parte das exigências para a obtenção do título
de Doutora em Políticas Sociais.

Orientadora: Dra. Simonne Teixeira

CAMPOS DOS GOYTACAZES - RJ

MARÇO - 2026


RIMAS EM REDE: A PLATAFORMIZAÇÃO DAS BATALHAS DE RIMAS

CARLA APARECIDA DA SILVA RIBEIRO

Tese apresentada ao Centro de Ciências do Homem,
da Universidade Estadual do Norte Fluminense,
como parte das exigências para a obtenção do título
de Doutora em Políticas Sociais.

Aprovada em: 12 / 03 / 2026.


COMISSÃO EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 NILO LIMA DE AZEVEDO
Data: 24/04/2026 10:03:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Nilo Lima de Azevedo, Doutor
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro
(Membro interno)

Assinado por: **José Alberto de Vasconcelos
Simões**
Num. de Identificação: 09522239
Data: 2026.04.23 10:10:03 +0100

José Alberto V. Simões, Doutor
Universidade Nova de Lisboa
(Membro externo)

Documento assinado digitalmente
 ROSSI ALVES GONCALVES
Data: 22/04/2026 09:19:43-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Rôssi Alves Gonçalves, Doutora
Universidade Federal Fluminense
(Membro externo)

Aline Couto da Costa, Doutora
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense
(Membro externo)



Documento assinado digitalmente

SIMONNE TEIXEIRA

Data: 26/04/2026 09:27:54-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Simonne Teixeira, Doutora
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro
(Orientadora)

Aos meus pais, os pilares que sempre me sustentaram.

AGRADECIMENTOS

O percurso acadêmico é uma caminhada árdua, principalmente para quem se vê obrigado a acumular funções em decorrência dos baixos recursos e do trabalho excessivo. Chegar até aqui custou caro ao corpo e à mente, contudo, nunca estive sozinha, e por isso preciso agradecer a uma grande rede de apoio que sempre esteve ao meu lado, me segurando para que eu não caísse.

Aos meus pais, Carlos e Angélica, que sempre apoiaram minhas decisões e acreditaram nelas, acreditaram que eu seria capaz, mesmo sem entender o que muito disso significava.

Ao meu irmão Arthur, por sua doçura, sua curiosidade e carinho imenso.

Às minhas irmãs, Alice e Andrea (*in memoriam*) e à minha filha Vitória (*in memoriam*), que na ausência e na saudade me tornaram mais forte.

Aos meus amigos, que nas crises e nos momentos mais difíceis sempre estiveram e se fizeram presentes. Eu amo todos vocês.

À Simonne Teixeira. Quanta sorte tê-la ao meu lado, me guiando com tanto afeto, doçura e sensibilidade. Obrigada por enxergar os seus alunos e orientandos para além de produções e prazos e por me incentivar a ser uma pesquisadora e um ser humano melhor. Nenhum agradecimento estará à altura do que você merece!

À Manifestação Cultural de Rimas e a todos que a compõem, que não medem esforços em prol da cultura. Obrigada por me fazerem enxergar além dos muros da universidade, pela paciência, pelo auxílio e por me tornarem uma pessoa melhor do que quando cheguei.

Ao professor José Alberto Simões, pelo acolhimento e orientação no período de doutorado sanduíche, pela dedicação e disponibilidade.

Aos membros da banca por aceitarem fazer parte deste processo.

À CAPES, pela bolsa que possibilitou a realização desta pesquisa.

À FAPERJ e ao Programa Mais Ciência, que, por meio de editais, apoiaram parte desta pesquisa com três bolsistas, além de Taxa de Bancada.

E a todos que, de alguma forma, me atravessaram e atravessam esta caminhada. Aos fazedores culturais que lutam e resistem em territórios, minha profunda gratidão.

*Só fala de marca
Marca alguns jovens que ainda não distingue entre preço e valor
Eu tô na luta por mais líderes que seguidor
A cena mudou e a postura manteve
Rap real tipo que tá faltando
Essa porra arrepiá, aqui é Favela Vive*

MC Marechal - Favela Vive 5

RESUMO

As batalhas de rimas, uma das vertentes do *hip-hop*, tem tido um crescimento significativo por meio das plataformas digitais nos últimos anos. A partir disso, essa investigação buscou refletir sobre como tais plataformas vêm reconfigurando as batalhas de rimas. Dada a escassez de estudos que relacionem diretamente a plataformização e batalhas de rimas no contexto brasileiro, especialmente no interior, e a necessidade de compreender as implicações políticas, culturais e territoriais desse fenômeno, o trabalho traz como objetivo geral analisar o papel das plataformas digitais na reconfiguração das batalhas de rimas em diferentes contextos territoriais e institucionais. Como objetivos específicos, estabeleceu-se: traçar uma abordagem teórico-conceitual acerca dos principais conceitos abordados na pesquisa; investigar como práticas de produção e circulação em plataformas alteram formatos estéticos e estratégias dos participantes das batalhas; identificar a influência brasileira nas batalhas internacionais, mediada pelas plataformas digitais; analisar a institucionalização das batalhas de rimas em contraponto com sua estigmatização; e verificar os efeitos da circulação simbólica e comunicacional sobre repertórios e relações de visibilidade. Metodologicamente, adotou-se uma abordagem qualitativa, centrada na participação observante. Como procedimentos metodológicos, foram realizadas: pesquisas bibliográficas e documental; entrevistas semiestruturadas; observação participante em eventos, oficinas e atividades escolares; análise de conteúdo digital no Instagram e TikTok; estudo de caso em Portugal; e, por fim, o estudo de caso da Manifestação Cultural de Rimadas (MCR), em Campos dos Goytacazes/RJ. Os resultados indicam que as plataformas atuam efetivamente como territórios-rede, não apenas veiculando as batalhas, mas reconfigurando suas formas de existência, circulação e reconhecimento, identificando assim uma “nova condição das batalhas”. A rua e a rede se articulam na contemporaneidade, fazendo com que as plataformas ampliem oportunidades de projeção; contudo, destacam assimetrias e novos desafios políticos e institucionais nesses movimentos culturais.

Palavras-chave: Hip-Hop. Cultura Urbana. Cultura Digital. Territorialidade.

ABSTRACT

Rap battles, a branch of hip-hop, have experienced significant growth through digital platforms in recent years. This research aimed to reflect on how these platforms are reshaping rap battles. Given the scarcity of studies directly relating platformization and rap battles in the Brazilian context, especially in the interior, and the need to understand the political, cultural, and territorial implications of this phenomenon, the general objective of this work is to analyze the role of digital platforms in the reconfiguration of rap battles in different territorial and institutional contexts. Specific objectives included: outlining a theoretical-conceptual approach to the main concepts addressed in the research; investigating how production and circulation practices on platforms alter aesthetic formats and strategies of battle participants; identifying Brazilian influence on international battles, mediated by digital platforms; analyzing the institutionalization of rap battles in contrast to their stigmatization; and verifying the effects of symbolic and communicational circulation on repertoires and visibility relations. Methodologically, a qualitative approach was adopted, centered on participant observation. The methodological procedures included: bibliographic and documentary research; semi-structured interviews; participant observation in events, workshops, and school activities; digital content analysis on Instagram and TikTok; a case study in Portugal; and finally, a case study of the Manifestação Cultural de Rimas (MCR) in Campos dos Goytacazes/RJ. The results indicate that the platforms effectively act as network-territories, not only disseminating the battles but also reconfiguring their forms of existence, circulation, and recognition, thus identifying a "new condition of the battles." The street and the network are articulated in contemporary times, causing the platforms to expand opportunities for projection; however, they highlight asymmetries and new political and institutional challenges in these cultural movements.

Keywords: Hip-Hop. Urban Culture. Digital Culture. Territoriality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Programa e Regras do Festival Às 3 Pancadas.....	98
Figura 02 - Flyer da primeira edição da Batalha do Conhecimento.....	99
Figura 03 - YouTube da FreestyleKing Portugal.....	102
Figura 04 - Publicação da primeira edição da Batalha do Arco.....	103
Figura 05 - UAI.....	108
Figura 06 - Regras do Qualifier da RedBull Francamente.....	111
Figura 07 - Mapa Geral das Batalhas Ativas.....	119
Figura 08 - Mapa do Norte das Batalhas Ativas.....	120
Figura 09 - Mapa do Centro das Batalhas Ativas.....	120
Figura 10 - Mapa da Área Metropolitana de Lisboa das Batalhas Ativas.....	121
Figura 11 - Mapa do Algarve das Batalhas Ativas.....	122
Figura 12: Intervenção da Polícia Militar na MCR.....	129
Figura 13: Final da Batalha de Rimas.....	129
Figura 14: Nota de Repúdio na página do Instagram da MCR.....	130
Figura 15: Oficina de Batalha de Rimas - Degase.....	143
Figura 16: Encerramento do projeto no Degase.....	144
Figura 17: Demonstração do formato FMS.....	147
Figura 18: Versos criados pelos MCs para os grupos responderem.....	148
Figura 19: Construção dos versos e apresentação das respostas.....	149
Figura 20: Primeiros registros no Facebook da MCR.....	157
Figura 21: Quadra Hugo Oliveira Saldanha durante a Pandemia e durante a MCR.....	161
Figura 22: Rimas à Margem.....	162
Figura 23: Superlotação na Quadra onde a MCR faz suas batalhas.....	165
Figura 24: Primeiro evento da MCR no Parque Alberto Sampaio.....	167
Figura 25: Participação da MCR no Festival Internacional de Cinema Goytacá com a presença de Zezé Motta.....	169
Figura 26: Aniversário de 11 anos da MCR.....	171

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Desdobramentos na “Nova Condição das Batalhas de Rimas”	180
---	-----

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	11
LISTA DE QUADROS.....	12
INTRODUÇÃO.....	15
1 SÓ PRA QUEM TEM FLOW!.....	28
1.1 To the hip, hip hop, and you don't stop.....	28
1.2 A Possível Origem das Batalhas de Rimas.....	36
1.3 As Batalhas de Rimas no Brasil.....	44
1.4 As Batalhas de Rimas no Atual Contexto.....	52
2 A RUA É NOIZ (?): A PLATAFORMIZAÇÃO E OS TERRITÓRIOS-REDE NO CONTEXTO DAS BATALHAS DE RIMAS.....	58
2.1 O Hip-Hop e o Mercado.....	59
2.2 A Plataformização.....	66
2.3 Os Territórios-Rede e os Atores-Rede.....	75
3 MATA ESSE GAJO NO BEAT!: UM ESTUDO DE CASO EM PORTUGAL.....	86
3.1 Breve Histórico do Rap Tuga.....	88
3.2 Levantamento Histórico das Batalhas de Rimas em Portugal.....	96
3.3 A influência Brasileira.....	112
3.4 Norte x Sul.....	115
3.5 Mapeamento das Batalhas de Rimas em Portugal.....	119
4 “SE TU AMA ESSA CULTURA, COMO ODEIA A DITADURA, GRITA: HIP-HOP!”: A INSTITUCIONALIZAÇÃO DAS BATALHAS DE RIMAS.....	124
4.1 Repressão versus Institucionalização.....	126
4.2 O Programa “Hip-Hop nas Escolas”.....	134
4.2.1 Estudo de Caso 1: Colégio Estadual Rui Barbosa - DEGASE.....	137
4.2.2 Estudo de Caso 2: EducaFlow.....	144
5 ONDE O BAGULHO É DOIDO, RIMA MANO, MONA E MINA: ISSO É MANIFESTAÇÃO CULTURAL DE RIMAS.....	152
5.1 Uma Leitura sobre a “Nova Condição do Rap”.....	152
5.2 Estudo de Caso: A Manifestação Cultural de Rimas (MCR).....	156
5.3 A Nova Condição das Batalhas de Rimas.....	178
CONCLUSÃO.....	184
REFERÊNCIAS.....	188
REFERÊNCIAS DE FILMES E PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS.....	188
REFERÊNCIAS DE LEGISLAÇÃO E DECRETOS.....	188
REFERÊNCIAS DE SITES, REPORTAGENS E MATÉRIAS JORNALÍSTICAS.....	189
REFERÊNCIAS DE REDES SOCIAIS.....	192
REFERÊNCIAS DE MÚSICAS E ÁLBUNS.....	193
REFERÊNCIAS DE ENTREVISTAS.....	193
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	193
APÊNDICE A - RELATÓRIO HIP-HOP NAS ESCOLAS: CE RUI BARBOSA.....	201

APÊNDICE B - PLANO DE AULA EDUCAFLOW: ESCOLA MUNICIPAL JOSÉ DO PATROCÍNIO.....	207
APÊNDICE C - FICHA PARA DINÂMICA DE RECONHECIMENTO COM OS ALUNOS DA ESCOLA MUNICIPAL JOSÉ DO PATROCÍNIO.....	211
APÊNDICE D - ESBOÇO PARA ENTREVISTA COM OS MEMBROS DA ORGANIZAÇÃO DA MCR.....	212
APÊNDICE E - ESBOÇO PARA ENTREVISTA COM OS MCs LOCAIS.....	213
ANEXO I - PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP.....	214

INTRODUÇÃO

O *hip-hop*, nas palavras de Tricia Rose (2021), é uma “forma cultural” que emergiu nos EUA urbanos pós-industrial ainda na década de 1960, resultado da reorganização urbana, recessão econômica e crise fiscal do estado, no declínio dos direitos civis dos negros, que geraram circunstâncias desesperadoras para os jovens urbanos. De acordo com a autora, o *hip-hop* possibilitou não só a sobrevivência de pessoas e instituições abandonadas, mas serviu também como fonte de prazer a esses sujeitos.

Afrika Bambaataa¹, membro dos *Black Spades*, gangue de rua nova-iorquino, procurou desviar a raiva e o entusiasmo dos jovens do Sul do Bronx das guerras entre gangues, orientando-os para a cultura (Lipsitz, 1994). O movimento é constituído, desta forma, pelas quatro vertentes culturais que estavam em ascensão entre os jovens, e que foram reunidos por Bambaataa: o *Rap*², o *Break*³, o *Graffiti*⁴ e o *DJ*⁵.

Nesse contexto, o *hip-hop*, em suas origens e em algumas de suas expressões atuais, surgiu como uma reação ao modelo de segregação socioeconômica, cultural e espacial hegemônico, em tom de resistência às condições de vida que as pessoas à margem da sociedade viviam como forma alternativa de produzir o espaço urbano e de adquirir uma identidade coletiva através da cultura (Rose, 2021; Lipsitz, 1994).

Podendo ser caracterizado como um movimento cultural e social que promovia, em determinados contextos, a resistência e a valorização da juventude negra e periférica, o movimento buscava expressar as experiências de exclusão social, econômica, educacional e racial vividas por esses indivíduos, com o objetivo de desafiar as estruturas que os segregavam e afastá-los da violência de seus

¹ Afrika Bambaataa é considerado por muitos autores como um dos principais responsáveis pelo programa ideológico que serve de base à cultura *hip-hop* devido a criação da organização *Zulu Nation* na década de 70 (Fradique, 2003), contudo, outros nomes importantes podem ser destacados como: Kool-Herc, Grand Master Flash, entre outros (Rose, 2021; Lipsitz, 1994; Herschmann, 2000; Teperman, 2015).

² Gênero musical urbano com versos por vezes improvisados, rimas simples, repleto de gírias e ditados populares.

³ Dança urbana com movimentos acrobáticos.

⁴ Representações com aerossol de tinta, nas paredes, muros, monumentos de uma cidade.

⁵ Disc Jockey - artista ou profissional que seleciona e reproduz as mais diferentes composições musicais, previamente gravadas.

entornos, promovendo ainda a apropriação de espaços urbanos subutilizados e/ou abandonados, possibilitando a requalificação de áreas urbanas.

Rose (2021) pontua que a produção da cultura negra contemporânea explora em muitas de suas manifestações a herança da escravidão. Exemplo disso é o *rap*, que desde suas origens possui uma dimensão política que se tornou símbolo do movimento, expressando descontentamento e resistência em comunidades racializadas, em situações de pobreza e segregação urbana. As letras dos *rappers* frequentemente narravam histórias cotidianas de forma rimada, abordando temas que podiam variar entre política, questões sociais e sexuais (Rose, 2021). Essas narrativas eram apresentadas em contextos de improvisação, em que a habilidade verbal era avaliada por meio de confrontos simbólicos, dando origem assim às batalhas de rimas, enfoque desta investigação.

Apesar de ter se iniciado como um fenômeno local, na escala dos bairros, a cultura se expandiu, provida pela mídia e pela indústria cultural, como a indústria discográfica, televisiva e cinematográfica. Atualmente, o *hip-hop* e o *rap* são considerados fenômenos globais, que dão origem a uma multiplicidade de formatos expressivos e subgêneros musicais.

Fradique (2003) argumenta que, desde meados da década de 1970, o *rap* passou por um processo de comercialização que o globalizou por meio dos símbolos da cultura *hip-hop*, vinculados ao cotidiano de rua e à marginalização, que alimentavam discursos politizados e identidades coletivas. Para a autora, o surgimento de novas vertentes do gênero reflete o paradigma da cultura de consumo, em que os bens comunicam identidades mais do que cumprem funções utilitárias. Nesse contexto, a noção de Indústria Cultural (Adorno & Horkheimer, 2013) descreve como os meios de comunicação de massa institucionalizaram a reprodução ideológica e ajustaram as relações de dominação capitalista, orientando a produção cultural pela lógica do lucro e pela reprodução ideológica do mundo tal como se apresenta.

A internet e as mídias sociais passaram a compor um estágio mais avançado da mercantilização cultural contemporânea, pois, como aponta Simões (2008), elas não apenas alteraram a relação com o espaço social, desvinculando práticas e interações de seus contextos imediatos, como também redefinem a configuração dos circuitos culturais. No caso da cultura *hip-hop*, Simões e Campos (2016) observam que o ambiente digital se soma à rua como espaço de protagonismo,

visibilidade e disputa de *status*, ainda que também possa ser utilizado para ataques e deslegitimação entre artistas.

Os rappers se apropriam desses meios tanto por canais voltados ao mercado quanto por iniciativas amadoras de circulação, aproveitando os circuitos digitais como ferramentas de comunicação que intensificaram o intercâmbio entre a comunidade e ampliaram o alcance de suas produções por meio de interações dinâmicas com o público. Contudo, nos últimos anos, diante do crescente uso das plataformas digitais, cabe a reflexão e atualização tanto dos efeitos de tais plataformas no movimento quanto dos impactos desse crescimento.

O *rap* e suas variações, como o *trap*, passaram a ser difundidos pelo país, tendo nomes em evidência como Mano Brown, Criolo, Emicida, Djonga, MD Chefe, Tasha & Tracie, entre outros. Exemplo desse sucesso são as premiações internacionais dos artistas brasileiros, como o *rapper* baiano Baco Exu do Blues, que venceu o *Grand Prix* do festival *Cannes Lions* em 2019, com o curta-metragem "*Bluesman*", do seu disco homônimo (O Globo, 2019), e o *rapper* MD Chefe, eleito Revelação Internacional no *Black Entertainment Television Awards* (BET Awards) no ano de 2022 (CNN BRASIL, 2022), entre outros prêmios e indicações.

O *grafitti* também vem sendo amplamente reconhecido, ganhando espaço no país, com grandes painéis em áreas "nobres", como é o caso da Av. Paulista, em São Paulo, e do Píer Mauá, no Rio de Janeiro. Assim como no *rap*, grafiteiros brasileiros têm internacionalizado suas obras, como o curitibano Rimon Guimarães, que de acordo com o site Summit (2022), tem suas pinturas presentes em mais de 25 países. Outra referência brasileira é o artista Eduardo Kobra, que emprega sua arte como meio de expressão sobre questões de grande importância. A arte urbana do muralista também alcançou terras estrangeiras, como a homenagem a David Bowie nos Estados Unidos. Este trabalho, localizado em um edifício de 18 andares e 55 metros de altura, é reconhecido como um dos mais impressionantes e famosos de Kobra (Summit, 2022).

Já a vertente das Batalhas de Rimas, duelos de improvisação que, em geral, ocorrem entre dois MCs, pode ter sido impulsionada principalmente por duas questões intrínsecas de acordo com Santos (2023): a disputa territorial, envolvendo violência e discursos de resistência; e o pacto de paz, que faz parte das premissas filosóficas do movimento *hip-hop*. A prática de duelar com base em habilidades

líricas, em vez de físicas, foi fundamental para o crescimento, expansão (Santos, 2023) e adoção dessa vertente pela cultura *hip-hop*, de acordo com o autor.

No entanto, em investigações realizadas para a construção desta tese de doutoramento e na própria vivência da autora, pôde-se constatar nos últimos anos, um crescimento significativo das batalhas de rimas por meio das plataformas de mídias sociais. Simões e Campos (2017) destacam que uma das mudanças mais significativas na produção e no consumo do *rap* deriva da crescente democratização do acesso à internet e aos dispositivos digitais, que ampliou as formas de disseminação do gênero, expandiu seus circuitos geográficos de consumo e possibilitou o surgimento de circuitos digitais paralelos, independentes dos mercados tradicionais. Esse processo intensifica-se, cada vez mais, com as mídias de grande alcance, como o Instagram e, sobretudo, o TikTok, que têm impulsionado a visibilidade de diversos MCs e batalhas de rimas brasileiras.

Em Campos dos Goytacazes, cidade do interior, localizada no Norte do estado do Rio de Janeiro, observa-se a expansão midiática das batalhas, podendo ser exemplificada pela Manifestação Cultural de Rimas (MCR), que há 11 anos ocupa a Ponte Leonel Brizola, localizado no centro da cidade. A MCR reunia, em média, cerca de 50 participantes a cada encontro quinzenal, em 2023, contudo, a organização passou a contratar MCs de destaque nacional, impulsionados pelas redes sociais, para elevar a visibilidade do evento, o que resultou em edições que atraíram mais de 1.500 pessoas em espaços públicos da cidade e, em ao menos uma dessas ocasiões, causando confronto com órgãos públicos e com a polícia militar por “perturbar a ordem pública”.

Em uma abordagem voltada para o segmento do *rap*, pode-se trazer as reflexões de Santos (2020), que parte do pressuposto de que o *rap* no Brasil está passando por mudanças significativas, as quais podem ser examinadas sob diferentes perspectivas sociológicas, como a análise de sua produção, circulação, recepção, forma artística, entre outras. A autora, ao tentar não negligenciar a importância e a relevância dessas análises, reflete de maneira abrangente sobre as circunstâncias sócio-históricas que permeiam esse processo; neste sentido, Santos (2020) nomeia esse conjunto de transformações como a “nova condição do *rap*”.

Conforme delineado pela autora, levando em conta a dinâmica cultural no cenário do capitalismo contemporâneo, impulsionada pela globalização e pela constante evolução das estratégias de dominação da Indústria Cultural, a análise

proposta visa explicar as transformações do *rap* a partir de meados dos anos 2000. Essas mudanças, de acordo com a categoria de análise da “nova condição do *rap*” são caracterizadas por: 1) O impacto das tecnologias digitais, que reconfiguram os processos de produção, distribuição e recepção do *rap*; 2) Alterações na gestão das carreiras artísticas; 3) Uma ampliação da legitimidade cultural do *rap*; 4) Mudanças no *status* dos artistas; 5) A internacionalização do *rap* brasileiro; 6) Uma ampliação do conceito de *rap/Hip-Hop* para além de um mero gênero musical; 7) O crescimento do protagonismo feminino e LGBTQIA+; 8) A diversificação do público envolvido.

Nessa nova condição, Santos (2020) coloca que as transformações impulsionadas pelo uso predominante do computador e da internet como principais ferramentas de produção e divulgação de seus trabalhos são inegáveis. A preferência por videoclipes em vez de mixtapes e vinis, juntamente com a utilização das plataformas de mídia social, desempenharam um papel significativo na definição da abordagem de gestão de carreira dos *rappers* (Santos, 2020).

A “nova condição do *rap*”, de acordo com a autora, revela um processo social que tem repercussões tanto simbólicas quanto práticas, apontando para a artificialização⁶ do *rap*. As implicações desse processo sugerem mudanças concretas que envolvem a alteração tanto do conteúdo quanto da forma de uma atividade, a modificação das características físicas das pessoas, a reconstrução de objetos, a introdução de novos artefatos e a reestruturação das organizações (Santos, 2020).

Em relação às batalhas de rimas, originalmente práticas de rua e de sociabilidades locais, traz-se o pressuposto de que estas podem estar sendo reconfiguradas por novas formas de mediação digital, o que reconstrói e/ou ameaça seus regimes de reconhecimento, circulação e territorialidade. Neste sentido, essa investigação traz a seguinte questão: Como as plataformas digitais podem estar reconfigurando as dinâmicas locais das batalhas de rimas no Brasil (tendo como recorte a Manifestação Cultural de Rimadas, em Campos dos Goytacazes) e como essa dinâmica pode estar gerando uma “nova condição” das batalhas?

Tendo em vista o cenário exposto e na tentativa de responder a questão, o objetivo geral do trabalho consiste em analisar o papel das plataformas digitais na reconfiguração das batalhas de rimas, com ênfase na MCR, em Campos dos Goytacazes/RJ. Além disso, como objetivos específicos, estabeleceu-se: traçar uma

⁶ Processo no qual aquilo que não é considerado arte se torna arte, criando oportunidades para a formação de novas comunidades sociais. Essa reclassificação para a esfera da arte traz consigo uma transformação tanto dos indivíduos quanto dos objetos, das representações e das ações envolvidas. (Shapiro, 2007)

abordagem teórico-conceitual acerca dos principais conceitos abordados na pesquisa; investigar como práticas de produção e circulação em plataformas podem alterar os formatos estéticos e as estratégias dos participantes das batalhas; identificar a influência brasileira em batalhas internacionais, mediada pelas plataformas digitais; analisar a institucionalização das batalhas de rimas em contraponto com sua estigmatização; e verificar os efeitos da circulação simbólica e comunicacional sobre repertórios e relações de visibilidade, e se essas dinâmicas podem estar gerando uma “nova condição” das batalhas de rimas.

Pode-se trazer como justificativa e originalidade da pesquisa, a análise de um fenômeno atual e em curso, dado o crescente uso das plataformas de mídias sociais. Cabe mencionar ainda que, de acordo com Vieira e Santos (2021), embora as pesquisas acadêmicas sobre a cultura *hip-hop* tenham crescido no país, dado que em 2018 foram defendidos 312 trabalhos, enquanto em 1990 apenas 54, ainda não se estabeleceu um efetivo campo de investigação institucionalizado, havendo ramificações pouco exploradas no Brasil (Vieira e Santos, 2021).

Destaca-se ainda a lacuna na literatura nacional acerca dos efeitos específicos da plataformização⁷ nas batalhas de rimas. Embora o *hip-hop* tenha recebido crescente atenção acadêmica, a circulação digital das batalhas e suas implicações territoriais permanecem pouco investigadas. Pode-se colocar ainda que o estudo empírico da Manifestação Cultural de Rimas (MCR) oferece uma compreensão dos processos de institucionalização, profissionalização e conflito simbólico em contextos urbanos do interior, enriquecendo debates majoritariamente centrados nas capitais.

Dado ao que foi exposto até aqui, tem-se como hipótese deste trabalho que as plataformas digitais operam como territórios-rede nos quais os jovens negociam visibilidade, reconhecimento e projeção social, projetando suas vozes para além das margens físicas da cidade, configurando dinâmicas simbólicas, econômicas e territoriais através das batalhas de rimas.

Quanto ao caminho metodológico empregado, as expressões culturais afro-diaspóricas, como o *hip-hop*, produzem obras que abordam questões como colonialismo, racismo, nação, classe, gênero, sexualidade, desigualdades sociais, entre outros. Embora não exclusivos desse segmento, esses temas ressoam nas experiências de jovens em diversos contextos globais cujas histórias passadas e/ou

⁷ Conceito abordado no Capítulo 2

presentes são marcadas por opressão e exclusão social. O *hip-hop*, assim, emerge como um movimento sociocultural global, destacando-se por sua natureza formadora e por capacitar indivíduos como agentes transgressores e contadores de suas próprias histórias. Mesmo diante do colonialismo, do pós-colonialismo e da estratificação social, e simultaneamente em virtude desses marcadores, a capacidade de ser sujeito é preservada.

Neste cenário, dada a importância dos sujeitos, definiu-se que o desenvolvimento da pesquisa deveria trazer uma abordagem qualitativa, procurando responder às questões a partir da compreensão da realidade humana vivida socialmente, trabalhando com a vivência, com a experiência e com a linguagem da prática (Minayo, 2001). Quanto à natureza da pesquisa, esta foi definida como descritiva (Gil, 2008).

O método, segundo Gil (2008), é tido como o caminho a ser seguido para atingir o conhecimento, buscando assim, a validação da pesquisa e dos resultados a serem obtidos. Contudo, antes de adentrar aos procedimentos metodológicos utilizados, cabe ressaltar que, com o intuito de conhecer a produção científica brasileira a respeito da cultura *hip-hop* nos espaços urbanos brasileiros e buscando uma possível lacuna nesta área, garantindo a originalidade da pesquisa, foi efetuada a sistematização de informações, por meio da pesquisa bibliométrica, para estabelecer o atual "estado da questão" nesse campo, por meio da catalogação, tabulação e análise de dados de dissertações e teses disponíveis no "Catálogo de Teses & Dissertações da CAPES" produzidas entre 2013 e 2022.

A elaboração de trabalhos do tipo "estado da questão" possibilita a compreensão do atual panorama da produção acadêmica de um determinado tema, conduzindo e impulsionando o desenvolvimento de novas abordagens. Por meio de um levantamento e análise bibliográfica, é possível assimilar práticas bem-sucedidas e identificar possíveis lacunas, fornecendo a base para a construção de conhecimentos em determinada área. Segundo Nóbrega-Therrien e Therrien (2004, p.7-8), essa abordagem tem um caráter intencionalmente delimitado, diferentemente do que ocorre nos estudos do tipo "estado da arte", uma vez que no "estado da questão" há um foco específico de interesse estabelecido como parâmetro.

O tipo de fonte bibliográfica escolhida foram as dissertações e teses, devido ao reconhecimento destas em relação às características relativas ao ineditismo, rigor científico e diversidade de temas de estudo, levando em consideração a dispersão

territorial das Instituições de Ensino Superior (IES) (Ferreira, 2002). Com a leitura dos textos, percebeu-se a relevância da cultura urbana não só para a compreensão da produção de espaços no Brasil, mas também como ferramenta ao direito à cidade, bem como à consciência política e cidadã de seus interlocutores.

Pode-se destacar que um dos trabalhos encontrados foi o de Rômulo Silva (2019), que em sua dissertação⁸, também analisa as reconfigurações das batalhas de rima no Brasil a partir da cultura digital. A hipótese central do autor é que a vinculação das batalhas ao YouTube promoveu uma ressignificação dessas práticas, influenciando tanto a organização quanto a difusão dos eventos e, com isso, alterou os contornos do *rap* nacional.

Contudo, a tecnologia digital continuou a evoluir a partir de 2020, limite do recorte temporal do autor. E, exatamente nesse período, a pandemia da Covid-19 acelerou mudanças nos hábitos de uso da internet, com as plataformas de vídeos curtos, como o TikTok e o Instagram (PUCRS, 2021). Mudanças essas que introduziram novas lógicas de visibilidade, que transformaram não apenas a forma de consumo, mas também a forma de estruturação e monetização de diversas atividades culturais. Dessa maneira, as dinâmicas que Silva descreve podem ser atualizadas a partir das novas lógicas das plataformas.

Neste sentido, constatou-se na análise uma escassez de pesquisas no que diz respeito ao possível crescimento das batalhas de rimas impulsionada pelas plataformas digitais e os impactos deste processo nos espaços urbanos, sendo encontrada uma lacuna da qual a autora extraiu o objeto de estudo pesquisado neste trabalho.

A tese, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais, vincula-se a linha de pesquisa Educação, Cultura, Política e Cidadania, que tem como um de seus focos as formas emergentes de cidadania, inclusão, bem como as tensões decorrentes da participação e regulação na produção, distribuição e apropriação diferenciada dos bens sociais, educacionais, culturais e políticos pelos indivíduos e coletividades. O trabalho, assim, realiza um debate contemporâneo acerca de identidade e diversidade cultural, alinhada ao programa.

A fim de somar aos estudos acerca do *hip-hop* no Brasil, além de respaldar esta pesquisa, a tese iniciou o trajeto metodológico com a pesquisa bibliográfica, por

⁸ Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF)

meio de livros, artigos científicos, teses e dissertações, com o intuito de compor a fundamentação teórica acerca das temáticas aqui abordadas.

Em relação à investigação, um método utilizado foi a Pesquisa Participante (PP), contudo, antes de adentrar a conceituação e desdobramentos deste método na atual pesquisa, cabe contextualizar o leitor acerca do envolvimento da autora desta tese com a cultura *hip-hop*, e especificamente com as batalhas de rimas.

Pode-se dizer que o trajeto desta pesquisa iniciou-se em 2018 quando a pesquisadora ainda estava realizando o seu Trabalho Final de Graduação, com uma busca acerca dos usos e ocupações no espaço urbano. Foi desta forma que a pesquisadora chegou ao coletivo de batalhas de rimas que ocupa a Quadra Hugo Oliveira Saldanha, localizada abaixo do Viaduto Leonel Brizola há 11 anos: a Manifestação Cultural de Rimass (MCR).

Posteriormente, a autora iniciou o mestrado⁹, onde buscou compreender como a cultura suburbana poderia ser inserida no processo de gestão participativa urbana por meio do coletivo MCR, considerando a importância da continuidade de seu movimento e respectivo espaço na cidade, de modo a propor um plano de ação direcionado ao grupo.

Na escrita da dissertação, no contexto da pandemia, a pesquisadora teve a necessidade de aproximar-se dos integrantes do coletivo por meios virtuais, mantendo contato pelo WhatsApp e pelo Instagram, a fim de possibilitar o andamento da pesquisa. Nesta mesma época, foi implementada a lei emergencial de cultura, a Lei Aldir Blanc. Devido ao contato que a pesquisadora mantinha, esta encaminhou os editais para os membros do coletivo, que alegaram não possuir meios para realizar os processos burocráticos necessários. Dessa forma, a pesquisadora se voluntariou para escrever e enviar os projetos de cultura para os editais, momento em que a organização do coletivo começou a considerá-la como parte integrante do mesmo.

Após a defesa da dissertação, a autora, junto ao coletivo, iniciou a empreitada de levar aos órgãos públicos o plano de ação, que foi o resultado de sua pesquisa. Neste sentido, a pesquisadora já não mais era um corpo estranho, ou apenas mediadora, ela já fazia parte do movimento. Com a entrada no doutorado, e com a sua maior inserção na organização do coletivo, a pesquisadora conseguiu observar situações e movimentos internos que não poderiam ser observados de fora.

⁹ Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense (IFF)

Nesse sentido, a atual pesquisa se encaixa-se como Pesquisa Participante (PP), que de acordo com Demo (1984), pode ser incluída no âmbito da pesquisa prática, sendo considerada uma corrente específica. Seu objetivo é alcançar uma identificação completa entre sujeito e objeto, de modo a eliminar a distinção entre eles. A população estudada é encorajada a participar ativamente da pesquisa, gerando conhecimento e intervindo em sua própria realidade. A pesquisa torna-se um instrumento para capacitar a comunidade a assumir o controle de seu próprio destino; já ao pesquisador, é atribuída a tarefa de se identificar ideologicamente com a comunidade, colocando sua proposta política a serviço da pesquisa.

De acordo com o autor, pode-se classificar a PP como aquela que enfatiza a interação prática com a realidade social, vendo nisso uma maneira de explorar e influenciar a realidade, sendo marcada pelo compromisso evidente com uma ideologia política em relação ao objeto da pesquisa, o que dissolve a sua condição de objeto e o transforma em um instrumento significativo para concretizar a agenda política do grupo estudado, confirmando, dessa forma, a metodologia tomada pela autora desta pesquisa e integrante do movimento.

Demo (1984) alerta que apesar de enfatizar a dimensão prática, a PP pode perder sua eficácia se não estiver fundamentada em uma base teórica sólida, métodos maduros e uma aplicação cuidadosa de testes experimentais. Além disso, pode apresentar falhas, como propensão ao ativismo, dogmatismo, partidarismo, entre outros desafios.

Apesar disso, é uma abordagem válida para compreender e influenciar a realidade. O compromisso explícito com uma determinada ideologia pode, de fato, ser uma forma de controle ideológico, pois é mais fácil controlar o jogo. Portanto, é viável manter a pesquisa, não apenas porque a prática é fundamental para o processo de construção do conhecimento, mas também porque o envolvimento participativo pode ser fundamentado cientificamente (Demo, 1984).

Em uma abordagem mais atual, Peruzzo (2017) coloca que a pesquisa participante envolve uma investigação realizada através da imersão e interação do pesquisador no grupo, comunidade ou instituição estudada. De acordo com a autora, Paulo Freire é amplamente reconhecido como o "criador" de um estilo alternativo de pesquisa e ação educativa. A participação política e a redução das desigualdades sociais emergiram como demandas claras da sociedade, após anos de regime político autoritário. Nesse contexto, a universidade passou a questionar seu papel na

sociedade, e a discussão sobre a epistemologia científica e o interesse em conectar a pesquisa às práticas transformadoras encontraram um terreno fértil para se desenvolver (Peruzzo, 2017).

Peruzzo (2017) afirma ainda que a suposta neutralidade científica é uma ilusão, o conhecimento objetivo não está livre de distorções, tanto aquelas que surgem de situações artificiais criadas para a pesquisa, como nos experimentos e dos instrumentos utilizados para coletar dados. De acordo com Paulo Freire (1981), “toda neutralidade proclamada é sempre uma opção escondida. É que os temas, insistamos, enquanto históricos, envolvem orientações valóricas dos homens na experiência existencial dos mesmos” (FREIRE, 1981, p.79).

Em relação à Participação Observante, Peruzzo (2017) coloca que este é um termo criado a partir do conceito de "pesquisa participante" para esclarecer sua distinção da observação participante. Refere-se a uma abordagem que pressupõe um nível mais elevado de participação ou envolvimento do pesquisador no grupo estudado. Nesse método, o pesquisador atua como parte do grupo investigado ao mesmo tempo em que o observa.

As principais características da participação observante, de acordo com Peruzzo (2017), são: o pesquisador se integra ao grupo estudado, participando de todas as suas atividades, vivenciando a situação concreta que abriga o objeto de sua investigação, semelhante à observação participante, mas com variações nos aspectos a seguir; o investigador interage como participante do grupo. Além de observar, ele se envolve, tem voz ativa e pode assumir algum papel dentro do grupo.

Essa abordagem requer grande maturidade intelectual e capacidade de manter distanciamento na interpretação dos dados, a fim de evitar vieses na percepção e análise. Também exige responsabilidade para com o ambiente pesquisado, evitando interferências excessivas no grupo ou criação de expectativas que não possam ser atendidas, dado o caráter transitório da sua posição no grupo; o grupo pesquisado está ciente dos propósitos e intenções do pesquisador, e geralmente concorda previamente com a realização da pesquisa; o vínculo do pesquisador com o grupo investigado pode existir anteriormente ou ser estabelecido no início da pesquisa; o pesquisador geralmente se compromete a compartilhar os resultados da pesquisa com o grupo ou comunidade estudada. Isso ocorre após a conclusão do trabalho, mas também é possível apresentar e discutir resultados parciais durante a execução da pesquisa. Isso contribui para que o grupo tenha uma

melhor compreensão de si mesmo e possa utilizar as informações na resolução de questões pertinentes.

Dessa forma, dadas as características similares à relação em que a pesquisadora mantém com o coletivo MCR, entre outros coletivos de *hip-hop*, este estudo fez uso do método da Participação Observante. Em relação aos procedimentos metodológicos, além da participação e observação ativa do coletivo, foi realizada a pesquisa de campo com entrevistas semiestruturadas com 3 organizadores da MCR e 4 MCs locais; análise de conteúdo digital no Instagram e no TikTok de junho de 2024 a dezembro de 2025, a fim de identificar padrões de circulação, formatos e alcance; análise documental de projetos aprovados em editais, ofícios, registros institucionais, reportagens e arquivos do coletivo.

Além disso, foi realizado um estudo de caso em Portugal, com a condução de 3 entrevistas com organizadores de batalhas de rimas e produção de registros de campo; bem como procedimentos investigativos em contextos educacionais e socioeducativos, por meio de observação, registros de campo e entrevistas no âmbito de escolas e do sistema socioeducativo (Degase), envolvendo ações com linguagens do *hip-hop*, oficinas de rimas e batalhas, com o objetivo de compreender a circulação dessa prática em ambientes institucionais distintos.

Ao utilizar de tais ferramentas e da inserção no grupo, pretendeu-se responder aos questionamentos e problemas já apontados acerca da plataformização das batalhas de rimas. Devido a este olhar “de dentro”, a pesquisadora acompanhou e analisou as possíveis causas e desdobramentos deste fenômeno, principalmente no que diz respeito ao território.

A etnografia segundo Magnani (2002), propõe um olhar que ele define como “de perto e de dentro”, sendo capaz de identificar, descrever e refletir sobre ângulos excluídos ou despercebidos que passam pelo olhar de passagem do pesquisador, partindo assim do olhar dos próprios atores sociais e dos meios que estes transitam e usufruem da cidade. Tal estratégia exige um investimento relacional tanto dos atores sociais, do grupo e da prática estudada, quanto da paisagem onde tais práticas se desenvolvem, não podendo ser considerada apenas um cenário, mas parte fundamental da análise. Esperou-se neste sentido, com a Participação Observante, uma análise ainda mais aprofundada dos problemas em questão.

Destaca-se ainda que esta investigação e os procedimentos efetuados foram devidamente autorizadas pelo Comitê de Ética¹⁰.

O trabalho, assim, foi organizado em 5 capítulos. O Capítulo 1 apresenta o enquadramento histórico e teórico da pesquisa, partindo das origens do *hip-hop* e de suas quatro linguagens, passando pela trajetória do *rap* no Brasil e suas transformações estéticas e políticas até o presente. Discute a comercialização, a indústria cultural e a dimensão política, situando as batalhas de rimas como prática performativa e constitutiva de sociabilidades territoriais.

No Capítulo 2, buscou-se construir um arcabouço teórico acerca do conceito de plataforma, indústria cultural e a noção de territórios-rede, argumentando que as batalhas não migram simplesmente do físico para o virtual, mas se territorializam em redes sociotécnicas. Além disso, analisa como as infraestruturas digitais, algoritmos e formatos reconfiguram a produção, a circulação, o reconhecimento e as desigualdades simbólicas no campo das batalhas.

Já o Capítulo 3 traz o estudo de caso realizado no âmbito do doutorado sanduíche na Universidade NOVA de Lisboa (FCSH), de junho a novembro de 2024 e apresenta um estudo das batalhas em Portugal. Ademais, mapeia trajetórias do *rap* tuga, identificando assimetrias territoriais, a influência brasileira e a centralidade das plataformas digitais na circulação transnacional de repertórios.

O Capítulo 4 buscou reunir um debate acerca da institucionalização *versus* os conflitos com órgãos de segurança nas batalhas de rimas. Trouxe ainda estudos de campo acerca de mediações educativas e socioculturais, incluindo oficinas e atividades em escola, com análises do consumo de conteúdos digitais pelos jovens.

No Capítulo 5 foi apresentado o estudo de caso da MCR, narrando sua evolução, a captação de editais, eventos com MCs convidados, intervenção policial e diálogo com instituições. O capítulo trouxe dados do processo de profissionalização, tensões sobre autenticidade e os desdobramentos da “nova condição das batalhas de rimas”.

¹⁰ O Parecer Consubstanciado do CEP consta no Anexo I

1 SÓ PRA QUEM TEM FLOW!¹¹

O *hip-hop*, para além de movimento cultural e social, pode ser considerado, ainda em seu surgimento, uma resposta coletiva a um conjunto de atravessamentos históricos, como segregação racial, desmantelamento de políticas públicas, deslocamentos urbanos e periferização, que redefiniram a experiência de juventudes negras e migrantes nas cidades norte-americanas (Pimentel, 1997; Rose, 2021). Paralelamente, surgiram inúmeras linguagens conectadas ao movimento, como é o caso das Batalhas de Rimas, objeto central desta investigação.

Neste sentido, este capítulo tem como objetivo situar o leitor acerca da cultura *hip-hop*, mas, sobretudo, construir um arcabouço teórico desde o surgimento e origem das Batalhas de Rimas até o seu contexto atual.

1.1 *To the hip, hip hop, and you don't stop*¹²

Spensy Pimentel (1997), considerado uma das maiores referências acerca do *rap* brasileiro, aborda o *hip-hop* como “o mais importante movimento negro e jovem”. De acordo com o autor, ao longo de décadas, em muitos estados americanos, especialmente no Sul, onde a escravidão era mais prevalente, leis semelhantes ao *apartheid* eram implementadas. Durante a Guerra Fria contra a União Soviética, os EUA possuíam um sistema extremamente segregador em relação à população negra. Pimentel (1997) cita que, para combater a segregação, diversos grupos afro-americanos se organizaram no país, surgindo líderes proeminentes como Malcolm X e Martin Luther King.

Após o assassinato de Malcolm X em 1965 e Martin Luther King Jr. em 1968, ambos envolvidos profundamente no movimento pelos Direitos Civis dos negros americanos, a perspectiva de uma solução pacífica para os problemas enfrentados por estes era vista como cada vez mais remota. Foi nesse contexto que surgiram propostas mais radicais e agressivas, sendo uma das principais o Partido dos Panteras Negras.

Originários de Oakland, próximo a San Francisco, na costa oeste dos EUA, os Panteras Negras expandiram sua presença, estabelecendo escritórios em todos os estados do país. Além de realizar atividades comunitárias, realizavam publicações

¹¹ Os títulos dos capítulos desta tese são baseados em gritos utilizados antes de iniciar as batalhas de rimas

¹² Para o hip, hip hop, e você não para (tradução própria) - Trecho da música “*Rapper’s Delight*” - *The Sugarhill Gang*

em uma revista que alcançava a venda de 150 mil cópias por semana. Com um programa político revolucionário, a ideia do *Black Power*, que ganhava força entre os negros, visava dar autonomia à comunidade negra para determinar seu próprio destino, livre de influências externas, uma proposição semelhante à defendida por Malcolm X (Pimentel, 1997).

Rose (2021) acrescenta a este cenário os cortes de serviços sociais na época, que desencadearam maior desigualdade social e desembocou em uma crise imobiliária principalmente em Nova York e Los Angeles. Os maiores afetados por esta situação eram negros e hispânicos que sofriam com espaços superlotados, dilapidados e degradados.

Na década de 1970, um projeto de requalificação urbana liderado por Robert Moses resultou em deslocamentos em massa de comunidades economicamente vulneráveis e predominantemente não brancas para o sul do Bronx, em Nova York. Esse deslocamento foi violento e rápido, causando a desintegração das comunidades locais. Entre 1930 e 1960, Moses liderou projetos de obras públicas, incluindo a construção da via expressa Cross-Bronx, em 1959, que resultou na demolição de muitos edifícios residenciais e comerciais e no deslocamento de cerca de 170 mil pessoas, com negros e porto-riquenhos sendo os mais afetados (Rose, 2021).

O esvaziamento local e o fechamento de lojas na região levaram à fuga a população branca, deixando os residentes negros e hispânicos recentemente "realocados" com poucos recursos municipais, liderança fragmentada e poder político limitado. Além disso, dois eventos críticos consolidaram a imagem de Nova York e do sul do Bronx como símbolos nacionais de decadência e isolamento. Rose (2021) cita que um apagão em 1977 resultou em saques e vandalismo, sendo descrito pela mídia local como áreas sem lei, onde o crime imperava. A subsequente visita do então presidente Carter ao sul do Bronx para inspecionar a devastação contribuiu para solidificar essa imagem, transformando o local como principal símbolo das desgraças dos EUA, com imagens de edifícios abandonados tornando-se ícones culturais populares da região.

Teperman (2015) destaca a importância de entender duas ondas de imigração que moldaram o cenário populacional da área. A primeira envolveu a chegada de africanos às Américas para atender à demanda escravagista, contribuindo para revoluções musicais que deram origem a gêneros como o *blues* e o *jazz*. A segunda

onda, após a Segunda Guerra Mundial, levou imigrantes caribenhos em busca de oportunidades de trabalho nos EUA, estabelecendo-se em áreas periféricas junto a comunidades latinas e afro-americanas.

Apesar das visões de desesperança e futilidade que caracterizavam o sul do Bronx na época, a geração mais jovem dos exilados estava desenvolvendo formas criativas e assertivas de expressão e identidade. Enfrentando isolamento social, fragilidade econômica e falta de acesso aos meios de comunicação e serviços sociais, os novos grupos étnicos na área começaram a construir suas próprias redes culturais, que se mostraram resilientes e eficazes na era de um crescimento da tecnologia. Afro-americanos, jamaicanos, porto-riquenhos e outros grupos caribenhos redefiniram suas identidades e expressões culturais em um ambiente urbano hostil, tecnologicamente avançado e culturalmente diversificado, segundo Rose (2021). Enquanto líderes da cidade e a mídia popular condenavam os bairros do sul do Bronx e seus habitantes, os jovens residentes negros e hispânicos respondiam de forma significativa (Rose, 2021).

Nesse sentido, de acordo com Pimentel (1997), o sul do Bronx já estava impregnado com os ritmos envolventes do *soul* e do *funk*. Vianna (1987), ao citar o surgimento do *hip-hop*, afirma que “Enquanto acontecia a febre nas pistas das discotecas, nas ruas do Bronx, [...], já estava sendo arquitetada a próxima reação da “autenticidade *black*” (Vianna, 1987, p. 46).

Sposito (1993) aponta que deve-se compreender a dualidade desse processo: por um lado, a exclusão social resultante das circunstâncias ligadas à classe social; por outro lado, as características distintivas derivadas da condição geracional, enquanto grupo etário.

Alguns dos principais autores (Herschmann, 1997; Lipsitz, 1994; Pimentel, 1997; Rose, 2021; Sposito, 1993; Teperman, 2015; Vianna, 1987) que se debruçaram a abordar a origem do *hip-hop* e suas linguagens, colocam como marco inicial da cultura as festas de rua. De acordo com Teperman (2015), durante os fins de semana nos meses de verão, alguns desses imigrantes adaptavam potentes sistemas de som em caminhões e carros grandes, conhecidos como *sound systems*, com o *funk*, o *soul* e o *reggae* ecoando pelas ruas e transformando o ambiente em uma festa vibrante. Inspirados pelos programas de rádio, esses pioneiros se autodenominavam DJs. Além disso, faziam uso de microfones para interagir com o

público não apenas entre as músicas, mas também durante as performances, atuando como Mestres de Cerimônia (MC).

Neste cenário, algumas figuras se destacaram. Kool Herc é considerado por alguns autores, artistas e personalidades do *hip-hop*, como o pioneiro da cultura. Herc ficou famoso por sua excepcional coleção de discos de *funk* e *R&B*, além de possuir um poderoso sistema de som, batizado de *The Herculooids* (Teperman, 2015). Segundo Pimentel (1997), na Jamaica, país de origem de Herc, os DJs tinham o costume de recitar versos improvisados sobre versões *dub*¹³ de suas músicas de *reggae* favoritas. Inspirados pelos *griots*¹⁴ africanos, de acordo com o autor, e como veremos mais à frente, esses DJs jamaicanos transmitiam mensagens políticas e espirituais enquanto tocavam as músicas.

No entanto, em Nova York naquela época, a predominância do *funk*, do *soul* e outros ritmos afro-americanos fez com que Kool Herc adaptasse seu estilo nas festas de rua que organizava e começou a improvisar versos sobre partes instrumentais das músicas mais populares do Bronx. Dado que os trechos, também chamados de *breaks*, usados como base eram curtos, ele teve a ideia de usar um *mixer* e dois discos idênticos para repetir infinitamente o mesmo fragmento musical.

Kool Herc é creditado assim pela criação do conceito de *breakbeat*, contudo, outro DJ do Bronx, Grandmaster Flash, considerado por alguns como seu discípulo, foi responsável pelo desenvolvimento do *scratch*¹⁵. Além disso, Grandmaster Flash também é reconhecido por ter inventado o *backspin*¹⁶, uma técnica que antecipou de forma artesanal as capacidades dos *samplers*¹⁷ que surgiram alguns anos depois (Pimentel, 1997).

Foi neste cenário, de acordo com Pimentel (1997), que na década de 1970, nos guetos de Nova York, em um ambiente tumultuado mas estimulante para a criatividade, que grafiteiros, *breakers* e *rappers* logo uniram forças, compartilhando o mesmo espaço, enfrentando desafios, gostos e desejos em comum, o que tornou natural a colaboração entre eles.

De acordo com Vianna (1987), antes do *hip-hop* ganhar reconhecimento fora de Nova York, as festas em locais públicos ou edifícios abandonados reuniam cerca

¹³ remix artesanal

¹⁴ poetas e contadores de histórias considerados sábios

¹⁵ efeitos de arranhar os discos

¹⁶ bases musicais criadas a partir da repetição de trechos

¹⁷ equipamento ou softwares utilizados para armazenar trechos de um áudio para serem manipulador e reproduzidos na criação musical

de 500 pessoas. Contudo, em setembro de 1976, Grandmaster Flash organizou um baile para 3.000 pessoas no *The Audubon*, sendo o maior encontro de dançarinos da época. Os jovens envolvidos com o *hip-hop* se reuniram para formar nações e associações que surgiram da necessidade de estruturar o movimento e promover seus valores entre outros jovens (Pimentel, 1997).

Melucci (1991) ressalta que usualmente, os jovens atuam como espelhos da sociedade em sua totalidade, refletindo de maneira significativa os desafios fundamentais de sistemas complexos. Nesse contexto, a mobilização juvenil surge como um elemento revelador, destacando as demandas latentes, os desafios e as dificuldades que permeiam toda a estrutura social (Melucci, 1991).

Pode-se unir a isso, a influência da Organização Panteras Negras, que estabeleceu entre os jovens negros a importância da coesão grupal, do comprometimento nos estudos e da compreensão das leis. Muitos desses princípios foram resgatados pelos participantes do movimento como forma de enfrentar os abusos de poder perpetrados pela polícia. Devido a intensa repressão, os Panteras Negras declinaram, contudo, deixaram sua marca na cultura *hip-hop*.

Pimentel (1997) atribui a origem da denominação "*Hip-Hop*" a Afrika Bambaataa. Segundo o autor, em 1978, a nomenclatura surgiu de duas influências: além de refletir o ciclo de transmissão cultural característico dos guetos, ela fazia alusão à forma predominante de dança da época, que envolvia saltar (*hip*) e os movimentos dos quadris (*hop*). De acordo com Andrade (1996), a expressão "*Hip-Hop Cultura de rua*", por sua vez, foi mencionada pela primeira vez em 1979 na música *Rappers Delight* do grupo Sugarhill Gang. Contudo, Teperman (2015) ao explicar as transformações do *rap* no Brasil, alega que tanto as suposições sobre o berço do *hip-hop* quanto a origem da palavra que o define podem inspirar ponderações válidas, porém não são suficientes para oferecer explicações completas.

Apesar da crítica, Teperman (2015) reafirma a imagem de Bambaataa como fundador da expressão cultural como a conhecemos. De acordo com o autor, em 1977, Afrika Bambaataa fundou a *Zulu Nation*, reconhecida como a primeira entidade comunitária do *hip-hop*. O propósito de Bambaataa era combater a violência entre gangues, promovendo competições baseadas nos quatro elementos fundamentais que formam a cultura *hip-hop*: o DJ, o MC, o *breaking* e o *graffiti*. Posteriormente, Bambaataa defendeu a inclusão de um "quinto elemento": o

conhecimento. Essa concepção serviu como uma resposta à tendência de redução do *rap* como um mero produto comercial, destacando sua capacidade intrínseca de ferramenta de mudança e transformação. Lipsitz (1994), reforça a importância de Bambaataa:

As primeiras manifestações visíveis daquilo que se veio a denominar de cultura hip hop (música rap, break-dance, graffiti, B Boy e moda wild style) surgiu no início dos anos 70 quando um membro de uma gang de rua nova iorquina (os Black Spades) que se auto-intitulava de Afrika Bambaataa organizou a 'Zulu Nation'. Confrontado com a forma como a combinação entre o deslocamento provocado pela reorganização urbana, a recessão económica e a crise fiscal do estado criou circunstâncias desesperantes para os jovens cidadãos, Bambaataa tentou canalizar a raiva e o entusiasmo dos jovens do Sul do Bronx para longe das guerras entre gangs, dirigindo-os para a música, para a dança e para o graffiti. Ele conseguiu atrair afro-americanos, porto-riquenhos, afro-caraíbas e euro-americanos para a sua 'nação' (LIPSITZ 1994, p.26).

Neste sentido, a cultura *hip-hop* surgiu, de acordo com Rose (2021) como uma fonte crucial na construção de uma identidade alternativa e de prestígio social para os jovens de uma comunidade em que as instituições de apoio tradicionais foram, em grande parte, desmanteladas, juntamente com vastas áreas do ambiente construído. Identidades distintas se desenvolveram organicamente, manifestando-se em estilos diferentes, linguagem peculiar, nomes de ruas e, acima de tudo, na formação de equipes e grupos locais, ou como são conhecidas: as *crews*.

As *crews* representam uma fonte intrínseca de identidade, afiliação grupal e sistema de apoio dentro do contexto do *hip-hop*. A identidade nessa cultura está profundamente enraizada na singularidade do lugar, na vivência territorial e no prestígio associado a um grupo ou família alternativa local. Durante uma época de mudanças marcantes, o *hip-hop* destacou-se como uma forma de canalizar as tensões e contradições do meio urbano, não apenas na ocupação do território, mas com a transformação do mesmo em um recurso para beneficiar os marginalizados e desfavorecidos. De acordo com Rose (2021), o *hip-hop* é intrinsecamente competitivo e confrontador, características que servem tanto como resistência, como preparação para uma sociedade que marginaliza os jovens negros.

Para além da importância da nomenclatura, identidade e pertencimento ao grupo, *rappers*, grafiteiros, DJs e *breakers* estabeleciam territórios e conquistas por *status* local ao desenvolverem novos estilos. Os artistas utilizavam o estilo como uma ferramenta de construção de identidade, que brincava com as distinções e classificações de classe ao incorporar mercadorias para reivindicar espaço dentro da

cultura. Os padrões de vestimenta e consumo serviam como testemunho do poder econômico, sendo usados como formas de expressão cultural. Desta forma, o estilo no *hip-hop* servia como um meio alternativo de construção de *status*, criando identidades locais para adolescentes que regularizaram suas limitações de acesso às formas tradicionais de conquista e reconhecimento social (Rose, 2021).

De acordo com Teperman (2015), embora a cultura *hip-hop* represente um movimento bastante politizado, essa associação foi desenvolvida posteriormente. A ligação etimológica do *hip-hop* com a movimentação dos quadris é associada diretamente à dança e à celebração, abrangendo uma variedade de expressões, incluindo dança, moda, *graffiti*, estilo de vida e ativismo político, muitas vezes referido como o "movimento *hip-hop*". Teperman (2015) alerta que é crucial destacar que as dimensões festivas e críticas do *hip-hop* estão profundamente entrelaçadas, e essa complexidade muitas vezes leva a debates acalorados sobre a suposta contradição entre elas.

É possível encontrar em diversos trabalhos, autores que abordam o *hip-hop* como um movimento que afastava os jovens da violência. Pimentel (1997), ao abordar as gangues de *break*, cita que

De qualquer modo, aquela dança de rua tornou-se algo além de simples arte, passando a ter um significado social: ela ajudava a manter os jovens longe da marginalidade, evitando mortes! Os sociólogos que analisaram o movimento concordam: quando os jovens do Hip-Hop se reúnem para ver quem dança, desenha, compõe, canta melhor, ou é o DJ mais habilidoso, vemos o coração do movimento, pois essa competição é algo positivo ao incentivar uma atitude constante de criação e de invenção a partir de recursos bastante limitados (Pimentel, 1997, p.9).

Contudo, de acordo com Rose (2021), é relevante observar a persistência das disputas no cenário do *hip-hop*, pois contrasta com a visão difundida pela mídia de que essa cultura canaliza as energias das gangues para expressões criativas e pacíficas. A narrativa midiática, que frequentemente enaltece o *hip-hop*, fundamenta-se nesse conceito para justificar sua exaltação. Embora atividades como dançar, fazer *rap* e *graffiti* possam desviar o foco de conflitos e delitos, as brigas e roubos ainda eram recorrentes, segundo a autora.

Em relação à cultura urbana no Brasil, na década de 1980, de acordo com Sposito (1993), em grandes centros urbanos como São Paulo, ocorria recessão econômica, altos índices de desemprego e aumento da pobreza, impactando especialmente os segmentos mais vulneráveis da sociedade. Tanto os Estados

Unidos quanto o Brasil, de acordo com Pimentel (1997), foram erguidos à custa do trabalho de negros escravizados, logo, a cultura *hip-hop* não demorou a chegar ao país. Os jovens das periferias, já em 1982, moviam-se com o *breaking* e ouviam os primeiros versos do *rap*.

Essa ascensão se deve em parte aos bailes *black*, típicos das grandes cidades brasileiras desde os anos 1970, encharcados de *soul* e *funk*, nos quais o *rap* encontrou local para se desenvolver. Vianna (1987) cita que enquanto Grandmaster Flash agitava suas primeiras festas com 3 ou 4 mil pessoas em Nova York, no Rio de Janeiro ocorriam bailes *soul* para até 15 mil pessoas. Os primeiros Bailes da Pesada, organizados por Ademir Lemos, discotecário e locutor de rádio, impulsionaram a disseminação do movimento *Black Power* pelo Brasil, especialmente em São Paulo, Brasília e Salvador.

Contudo, ao longo do tempo, a dimensão política foi se esvaindo dos bailes cariocas. O *soul* e o *funk* foram suplantados pelo *miami bass*, posteriormente rotulado como "funk carioca" (Pimentel, 1997). De acordo com o autor, os bailes tornaram-se uma marca registrada do Rio de Janeiro, estimando que cerca de 1 milhão de jovens frequentavam semanalmente os mais de 500 bailes espalhados pela cidade. Pimentel (1997) cita Milton Salles, produtor dos Racionais MC's, para argumentar que o antigo movimento *black* dos anos 1970 não estava tão distante do *hip-hop*.

Em um trecho de seu trabalho, Pimentel (1997) cita uma fala de KLJay, DJ do Racionais MC's, que ajuda a compreender a chegada da cultura no país:

O Hip-Hop chegou aqui como onda, a gente não sabia que o break evitava as brigas entre as gangues nos EUA, promovia uma mudança de comportamento. Não chegavam muito bem as idéias que estavam por trás da coisa, era tudo meio fragmentado... Um cara arranjava uma revista, traduzia naquele inglês macarrônico, levava para o pessoal... Se em São Paulo já era difícil conseguir informação, imagine nas outras cidades (KLJay *apud* Pimentel, 1997, p.16).

Apesar deste breve histórico que teve como objetivo situar o leitor acerca da cultura *hip-hop*, esta e as suas linguagens tiveram vários desdobramentos tanto no cenário global, quanto nacional. Este trabalho, por sua vez, não tem o objetivo de explanar e/ou aprofundar os diversos desfechos e evolução histórica da cultura como um todo, tendo em vista que os diversos autores citados já o fizeram. Ao invés

disso, este trabalho se debruçou acerca do surgimento e origem das Batalhas de Rimas, enfoque desta investigação.

1.2 A Possível Origem das Batalhas de Rimas

H. Rap Brown, um dos principais líderes dos Panteras Negras, de acordo com Teperman (2015), narra em sua autobiografia¹⁸ lembranças de sua infância, quando se divertia pelas ruas com os colegas do bairro e uma das atividades mais comuns consistia em participar de um jogo de desafios verbais chamado "*the dozens*". Nele, as crianças se provocavam com insultos bastante aguçados, muitas vezes dirigidos à mãe do oponente, mas sempre construídos em forma de rimas para acrescentar um toque de humor. *The dozens* representavam uma espécie de desafio linguístico, repleto de tiradas espirituosas e mordazes (Teperman, 2015).

Em seu livro "*The Dozens: A History of Rap's Mama*"¹⁹, Elijah Wald (2012), buscou traçar o histórico do desafio verbal e o relacionou com estilos musicais, principalmente com o *rap*. De acordo com o autor, *the dozens* surgiu como jogo verbal afro-americano que era praticado em diferentes regiões dos EUA, misturando oralidade, humor e agressividade. Sua definição, contudo, sempre foi instável. Wald (2012) aponta que, para alguns autores, eram apenas piadas, para outros, xingamentos diretos, ataques à mãe, duelos de insultos rimados ou até provocações que podiam levar à briga física. As técnicas envolviam rimas, trocadilhos, exageros e criatividade verbal, elementos que, de acordo com Wald (2012), mais tarde refletiram no *rap*.

Cada comunidade tinha sua própria distinção sobre o que era ou não "jogar *the dozens*", mostrando a fluidez da linguagem da rua. Os nomes também variavam conforme o tempo e o lugar: *sounding*, *woofing*, *jonin*, *ranking*, *snaps*, *talking trash*, entre outros. De acordo com Wald (2012), pesquisadores tentaram classificá-los, mas muitas vezes não captaram seu contexto real devido a influência da presença de observadores externos potencializar a alteração da espontaneidade das interações.

A comparação com a música é recorrente, contudo, *the dozens* recebeu menos atenção acadêmica que outras artes afro-americanas porque era visto como brincadeira infantil ou como agressão verbal, de acordo com Wald (2012). Essa

¹⁸ "*Die, Nigger, Die!*", lançado em 1969

¹⁹ As Dúzias: Uma História da Mãe do Rap (tradução própria)

percepção vinha tanto de observadores externos quanto de membros da comunidade, já que, ao contrário de duelos musicais, as provocações podiam escalar para a violência. Para H. Rap Brown, no entanto, o jogo era treino de criatividade, improvisação e força verbal, embora também reconhecesse seu lado cruel (Wald, 2012).

O conceito de *the dozens* varia entre bullying, arte cômica ou tradição africana preservada. Frank Marshall Davis, de acordo com Wald (2012), via nele tanto insultos teatrais quanto uma forma de afirmação diante das limitações impostas pelo racismo. Tal explicação ecoa nas discussões sobre o *rap*, devido a agressividade e controvérsia, mas também por ser um meio de expressão, resistência e valorização. Wald (2012) coloca que *the dozens* talvez não seja uma tradição “bonita”, mas que é inseparável da cultura afro-americana, herança que, como a família evocada nos próprios insultos, faz parte da identidade coletiva.

H. Rap Brown relata ainda, segundo Teperman (2015), sua habilidade nas rimas, como ele conseguia humilhar seus oponentes e arrancar gargalhadas da plateia. Teperman (2015) cita um estudo de Roger Abrahams publicado nos primeiros anos da década de 1960, em que uma compilação de documentos evidencia a importância desse tipo de prática entre os afro-americanos do bairro de Camingerly, na Filadélfia. De acordo com o estudo, os duelos verbais são parte essencial das interações. Provérbios, ditados, piadas e quase todo tipo de linguagem são utilizados tanto para comunicação, como armas em uma batalha verbal. No contexto estudado por Abrahams, era comum que encontros entre homens se transformassem em sessões de provocação e ostentação.

Johan Huizinga e Peter Burke, renomados historiadores, mencionam, de acordo com Teperman (2015), os jogos de improvisação verbal presentes em diversas tradições ao redor do globo, desde a Polinésia e a Sicília até o Japão e Suécia. Na França, por exemplo, o "*gaber*" é uma prática que remonta aos tempos de Carlos Magno, no século IX. "*Gab*" denota "zombaria" e "escárnio", frequentemente como uma preparação para um confronto ou como parte das celebrações, em banquetes. O "*gaber*" era considerado uma verdadeira arte. A origem exata da palavra é incerta, mas há um equivalente aproximado em "*gelp*" ou "*gelpa*", que em inglês antigo significa "glória", "pompa" e "arrogância", enquanto no alemão medieval representa "clamor", "zombaria" e "escárnio" (Teperman, 2015).

Em português, o verbo "gabar" é utilizado como sinônimo de "jactar-se" e "vangloriar-se", que Teperman (2015) disserta ser característico das letras de *rap*, assim como dos duelos de improvisação em geral, ou as chamadas batalhas de rimas, que mesclam momentos de auto engrandecimento com ataques dirigidos ao oponente. Além das batalhas de rimas, Teperman (2015) cita que há diversas formas de desafios cantados praticados no Brasil, como o cururu, a embolada, o partido-alto e o repente.

Em relação a H. Rap Brown, é importante destacar mais um ponto: a explicação mais comumente aceita para a etimologia da palavra *rap*, de acordo com Teperman (2015), é que ela seja uma sigla para "rhythm and poetry"²⁰. Alguns autores sugerem que o *rap* surgiu no Bronx, outros, que ele teve suas raízes nas savanas africanas, nas histórias dos *griots*. Alguns *rappers* e críticos brasileiros, segundo o autor, dizem que o *rap* é uma variante do repente e da embolada dos nordestinos. Também há relatos de MCs brasileiros que defendem a ideia de que o rap é a sigla para "Revolução Através das Palavras", enquanto outros já propuseram que as três letras representam "Ritmo, Amor e Poesia". Mais do que explicações, Teperman (2015) coloca que essas são interpretações, e que adotar uma delas reflete um alinhamento ideológico que influencia a maneira como a música é contextualizada na sociedade.

Contudo, o autor coloca que a palavra *rap* não era algo novo nos anos 1970, ela já constava nos dicionários de inglês, tendo seu uso como verbo desde o século XIV, significando "bater" ou "criticar". H. Rap Brown incorporou a palavra em seu nome e foi dessa forma que ele assinou sua autobiografia, intitulada "*Die, Nigger, Die!*", lançada em 1969, antes mesmo de qualquer registro da palavra *rap* ser associada a uma manifestação musical (Teperman, 2015).

Mavima (2016) coloca que o uso criativo da palavra sempre constituiu um traço marcante das comunidades de origem africana espalhadas pelo mundo. Dos *griots* da África Ocidental aos fervorosos pregadores batistas do sul dos Estados Unidos, homens e mulheres da palavra têm ocupado posições centrais tanto nas sociedades africanas quanto em suas diásporas. Atualmente, de acordo com o autor, essa herança manifesta-se de forma notável na cultura *hip-hop*, em que os artistas se afirmam como representantes de uma comunidade, de uma geração e de

²⁰ Ritmo e Poesia

uma identidade cultural por meio de suas narrativas, estilos, atitudes e, sobretudo, da linguagem.

A centralidade do contador de histórias, de acordo com Mavima (2016), na vida comunitária é um traço indissociável da trajetória do continente africano e de seu povo, dentro e fora da África. Apesar de a escrita ter surgido em diferentes regiões africanas ainda no período pré-colonial, grande parte do continente permaneceu vinculada à força coletiva e ao caráter íntimo da tradição oral como principal meio de comunicação. Nesse contexto, o narrador ocupava, e ainda ocupa, uma posição de prestígio, marcada ao mesmo tempo por respeito e por certa ambiguidade social (Mavima, 2016).

Como essas narrativas frequentemente se apoiavam em histórias já conhecidas ou faziam alusão a lugares, animais, personagens e objetos familiares à comunidade, o narrador precisava se destacar pela inventividade linguística, pelo uso de música, pela interação com o público e pela força de sua performance. Em diferentes regiões do continente, esses mestres da palavra reuniam a comunidade para instruir, divertir e perpetuar as memórias de gerações anteriores (Mavima, 2016).

O autor acrescenta que, na África Ocidental, região intimamente ligada à ancestralidade da maioria dos afro-americanos, a centralidade dos mestres da palavra encontra sua expressão mais marcante na tradição dos *griots*. Ainda que nenhum termo em inglês consiga traduzir plenamente a complexidade desse papel, os *griots* costumam ser descritos como contadores de histórias multifuncionais, atuando como genealogistas, cronistas, porta-vozes, embaixadores, músicos, educadores, guerreiros, intérpretes, cantores de louvor, mestres de cerimônia, conselheiros entre outros.

A tradição da oratória, de acordo com Mavima (2016), sobreviveu ao tráfico transatlântico de escravizados, tendo hoje, sua presença visível em comediantes, pregadores, cantores, *rappers* e poetas, que constituem parte essencial da experiência afro-americana. O autor cita que, não é coincidência que, mesmo sendo uma minoria historicamente marginalizada nos Estados Unidos, os afro-americanos tenham produzido alguns dos mais notáveis e influentes oradores, manifestando-se tanto em figuras políticas, como Martin Luther King Jr. e Barack Obama, cujos legados permanecem profundamente ligados à eloquência discursiva, quanto em personalidades culturais como Muhammad Ali. Mavima (2016) coloca ainda as

instituições comunitárias, como igrejas e fraternidades, que mesmo moldadas por influências eurocêntricas, distinguem-se de suas contrapartes hegemônicas por meio de rituais enraizados em práticas afro-diaspóricas de canto, dança e expressividade verbal.

Nesse sentido, o autor defende que o surgimento do *hip-hop* reafirmou a continuidade da tradição afro-americana dos mestres da palavra, traduzindo as experiências de marginalização vividas por seu povo. Mavima (2016) aponta que o *MCing*²¹, desde o início, teve sua dimensão vocal impregnada de elementos narrativos que ecoavam a tradição dos *griots* da África Ocidental, reelaborados a partir de práticas afro-americanas como o *blues*, o *the dozens* e as *roasts*, além das influências afro-caribenhas que circulavam na Nova Iorque dos anos 1970.

De acordo com Rose (2021), no Bronx, quatro DJs proeminentes surgiram: Kool Herc, que reinava no oeste do Bronx; Afrika Bambaataa, que dominava a parte leste do Rio Bronx; o DJ Breakout, que comandava o extremo norte do Bronx; e Grandmaster Flash, que controlava as áreas ao sul e central.

Pimentel (1997) relata que, inicialmente, os versos improvisados eram bastante simples. Kool Herc limitava-se a expressar algumas gírias e ditados populares. Além disso, era fácil para ele enviar mensagens e fazer brincadeiras com os presentes na plateia, pois a maioria se conhecia, sendo todos membros da mesma comunidade. Com o êxito das festas, os improvisos, ou *freestyle*, foram se tornando mais sofisticados, incorporando versos populares tradicionais (Pimentel, 1997).

O novo estilo de atuação dos DJs, segundo Rose (2021), atraiu grandes multidões; porém, começou a desviar a atenção do público da dança para assistir à performance do próprio DJ. Foi nesse ponto que os *rappers* entraram em cena nos shows dos DJs, redirecionando o foco da audiência. Com o passar do tempo, de acordo com Pimentel (1997), Kool Herc também começou a concentrar-se mais em suas inovações como DJ e convidou dois amigos, Coke La Rock e Clark Kent, para assumirem os microfones. Juntos, eles se apresentavam como Kool Herc *and the Herculooids*, considerados por Davey DCook como o primeiro grupo de MCs da história. Enquanto isso, Grandmaster Flash convidou seus colegas Cowboy e Melle Mel para atuar como MCs em suas festas e mais tarde, juntamente com Kid Creole, formaram os Furious Five. Logo após esse evento, Rose (2021) relata que Flash

²¹ Termo relacionado ao MC ou mestre de cerimônias. Nessa fase, o rap ainda era referido como "MCing"

começou a integrar um microfone aberto, prática ainda comum nas batalhas de rimas, incentivando a participação espontânea da plateia.

Apesar de Teperman (2015) apontar que as competições de insultos, concursos de vanglória e outras formas de desafios rimados, não são exclusivas da cultura afro-americana, mesmo muitos autores relacionarem a brincadeira dos *dozens*, assim como outros jogos verbais ou competições de insultos, à origem do *rap*, ainda durante as improvisações nas festas ainda no surgimento da cultura *hip-hop*, os MCs frequentemente lançavam provocações a outros participantes, incentivando-os a pegar o microfone e responder. Isso dava origem ao duelo de rimas, ou a batalha de rimas, seguindo a linha do jogo *the dozens*. Pequenos grupos se formavam com amigos reunidos para desafiar outras equipes.

A partir disso, alguns MCs começaram a introduzir pequenos trechos previamente pensados ou escritos, os quais chamavam de *routines*. Em torno de um refrão entoado em conjunto, os MCs improvisavam individualmente, em duplas ou trios. No entanto, segundo Teperman (2015), essas criações eram relativamente breves e não podiam ser consideradas como canções completas.

Silva (2019) coloca que os rimadores Busy Bee e Kool Moe Dee são considerados, contudo, responsáveis por inaugurar os duelos de MCs nas festas em um episódio marcado pela inesperada *Harlem World Battle*²², promovida pelos MCs. Em 1981, de acordo com Silva (2019) na batalha histórica no Harlem, os MCs registraram um material sonoro que ainda é ouvido atualmente. A música improvisada é frequentemente apontada como a primeira grande *diss track*²³ do *rap*, prática que passou a permear a trajetória do gênero em diversos episódios subsequentes.

Os desafios de improvisação, de acordo com Leal (2007), passaram a ser incorporados com maior facilidade às reuniões, como forma de renovar a dinâmica dos encontros e aumentar a animação. Os duelos surgiram como um modo de um rimador provocar e ofender o outro, ao mesmo tempo em que ofereciam entretenimento ao público, contribuindo para tornar os frequentadores mais assíduos às festas (Leal, 2007).

Outro marco apontado por Silva (2019) é o confronto entre Cold Crush Brothers e Fantastic Romantic Five, dois grupos pioneiros que, também em 1981 no Harlem, protagonizaram uma batalha improvisada de rimas e dança. No período, o

²² Batalha Mundial do Harlem (tradução própria)

²³ Canção de ataque ou descontentamento em que um *rapper* dirige insultos a outro

rap e *breaking* ainda não estavam nitidamente separados, neste sentido, o autor coloca que os versos e movimentos coreográficos se integravam num mesmo duelo, evidenciando a fusão de diferentes elementos do *hip-hop* em seus anos iniciais.

Assim como as performances dos DJs eram improvisadas e podiam variar consideravelmente de uma apresentação para outra, Teperman (2015) aponta que os MCs também preferiam criar versos no momento, técnica atualmente conhecida como *freestyle*. Silva (2019) coloca que, atualmente, batalha de rimas é sinônimo de *rap freestyle*²⁴. Neste sentido, pode-se dizer a partir do estudo de Teperman (2015), que as batalhas de rimas surgiram antes mesmo do gênero *rap*, propriamente dito.

Reforçando essa teoria, o autor relata que somente no final dos anos 1970, com o surgimento de oportunidades para a gravação de discos, é que o *backspin* e o *scratch* se consolidaram, associadas a versos "falados" previamente escritos e estabilizados como letras de músicas. A maioria dos MCs e DJs não via com bons olhos a ideia de gravar em disco o que para eles só fazia sentido como uma performance ao vivo, dentro do contexto da festa (Teperman, 2015).

Mavima (2016) aponta que a batalha sempre esteve presente no *hip-hop*, desde sua origem, tendo vários dos maiores astros do gênero, incluindo Jay-Z, DMX e Eminem, tendo iniciado suas carreiras batalhando. Eminem, contudo, teve um impacto especial na expansão da linguagem e em seu crescimento até se tornar a cultura autônoma que é hoje no Brasil, por meio do lançamento de seu filme semi biográfico *8 Mile* (2002).

Até aquele momento, Mavima (2016) aponta que as batalhas permaneceram restritas ao circuito *underground*, cultivado em salões de *rap* e comunidades locais que organizavam disputas internas. Esse cenário começou a se transformar quando *8 Mile* projetou essa forma artística para o público nacional e internacional.

Logo após o sucesso de *8 Mile*, emissoras de televisão apropriaram-se do formato e o adaptaram, tendo em 2005 o lançamento pela MTV do programa *Wild 'N Out*²⁵, de Nick Cannon, cujo segmento consistia em improvisos rimados com apelo humorístico. No ano seguinte, a mesma emissora apresentou "*Yo Mama*", uma

²⁴ Contudo, nos primeiros anos do rap nos Estados Unidos o vocábulo carregava outro sentido. O *rapper*, produtor e veterano do *hip-hop* Big Daddy Kane explicou, de acordo com Silva (2019), que nos anos 1980 o *freestyle* significava que era uma rima escrita em estilo livre, evidenciando que estava mais associado à produção de rimas livres focadas na autoafirmação do que à invenção verbal na hora.

²⁵ Selvagem e Fora (tradução própria)

competição de *dozens* realizada diante de um público avaliador. A BET²⁶, por sua vez, incorporou batalhas ao consagrado *106 & Park*²⁷ por meio do quadro *Freestyle Fridays*²⁸, em que dois *rappers* se enfrentavam em duelos rápidos, ainda que em uma versão suavizada, diferente das originais disputas, sendo ajustada ao perfil da audiência. Apesar das limitações de tempo e do conteúdo censurado, esse espaço televisivo impulsionou carreiras e revelou figuras que se tornaram centrais no crescimento das batalhas de rimas americanas, como Loaded Lux, Jin e Hollow Da Don (Mavima, 2016).

Em paralelo às versões suavizadas exibidas na televisão, ligas independentes começaram a surgir, como *Let's Beef*²⁹ e *Grind Time*³⁰, possibilitando confrontos entre *rappers* de diferentes bairros e cidades. Contudo, a figura decisiva desse processo foi Tony “Smack” Mitchell, do Queens (Nova Iorque), que se tornou sinônimo da profissionalização das batalhas de rimas americanas (Mavima, 2016).

Smack reuniu nomes de destaque dos guetos dos EUA, entre eles Serious Jones, de Nova Jérsei, Loaded Lux, Murda Mook e Jae Millz, do Harlem, e gravou suas batalhas, produzindo DVDs e os comercializando de forma direta. A estratégia, inovadora para a época, rapidamente ampliou o alcance do movimento, passando de mil cópias no primeiro lote, em 2004, para a venda de mais de quarenta mil em todo o país apenas três anos depois.

Em 2009, com a criação da *Ultimate Rap League*³¹ (URL), Smack formalizou essa base crescente de artistas. A partir de então, as batalhas transformaram-se em espetáculos lucrativos, com prêmios de milhares de dólares, duelos que podiam durar de 20 minutos a uma hora, plateias lotadas e a presença de astros do *rap mainstream* como Busta Rhymes, Diddy, Drake, Q-Tip e Method Man. O modelo das ligas logo foi replicado em outras regiões, com iniciativas como a *King of the Dot*³² (KOTD), no Canadá, e a *Don't Flop*³³, no Reino Unido (Mavima, 2016).

Mavima (2016) acrescenta ainda que tal crescimento foi potencializado pelo advento do YouTube, que permitiu às ligas a disponibilizar batalhas poucos dias após sua realização, ampliando exponencialmente o público ao redor do mundo.

²⁶ *Black Entertainment Television* (Televisão de Entretenimento Negro - tradução própria) - canal de televisão por assinatura americano voltado para o público afro-americano

²⁷ Programa norte-americano de vídeos musicais

²⁸ Sextas-feiras de estilo livre (tradução própria)

²⁹ Vamos Brigar (tradução própria)

³⁰ Tempo de Afiar (tradução própria)

³¹ Liga Final de Rap (tradução própria)

³² Rei do Ponto (tradução própria)

³³ Não Fracasse (tradução própria)

Dessa forma, é possível traçar a trajetória das batalhas de rimas, de encontros informais nas ruas, para eventos realizados em salões repletos, passando do alcance de dezenas de milhares por meio dos DVDs de Smack, até os milhões de espectadores que hoje acompanham os confrontos de forma *online*, demonstrando que a plataformização das batalhas não é algo novo.

1.3 As Batalhas de Rimas no Brasil

De acordo com Teperman (2015), o pesquisador João Baptista de Jesus Felix identifica uma aproximação entre o *hip-hop* e o movimento negro no Brasil, que remonta à Frente Negra Brasileira e ao Teatro Experimental do Negro, chegando até organizações mais recentes. Segundo ele, contudo, o vínculo mais significativo está nas equipes de bailes *black*, que marcaram a periferia de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro nas décadas de 1970 e 1980. Essas equipes organizavam festas ao alugar espaços, fornecer equipamentos de som e DJs e promover os eventos. Em pleno regime ditatorial, essa atuação criava oportunidades de lazer e sociabilidade para uma população que raramente dispunha delas. Para Felix (2005), os bailes *black* funcionavam como uma alternativa ao racismo cotidiano, possibilitando experiências que poderiam ser descritas como republicanas, ou seja, pautadas em igualdade, liberdade e fraternidade.

No Rio de Janeiro, os bailes *black* deixaram marcas profundas na juventude periférica desde os anos 1970, onde dezenas de equipes promoviam festas em que o funk era o ritmo central, incorporando o *rap* apenas na década seguinte. Felix (2005) pontua que no Rio de Janeiro, os bailes funk assumiram a função de animar, com letras cômicas, misóginas e jocosas, tendo como característica o lazer. Já o *rap* na cidade, assumiu o papel de conscientização de raça e classe para a população majoritariamente preta, pobre e periférica, indicando que, embora partilhem origens e influências comuns, as linguagens seguiram trajetórias próprias no contexto brasileiro.

Silva (2019) aponta que, assim como nos Estados Unidos, o *hip-hop* no Brasil não teve início pelos rimadores. Enquanto em Nova Iorque os DJs foram os responsáveis por estabelecer os alicerces da cena, em São Paulo esse papel coube aos *b.boys*³⁴, que lançaram as bases da cultura.

³⁴ Dançarinos de *breaking*

De acordo com Teperman (2015), em São Paulo, jovens reuniam-se no Viaduto do Chá, diante do magazine Mappin, para trocar discos, *flyers* e para combinar a ida conjunta às festas. Em um período em que a internet ainda não existia e a circulação de informações era bastante limitada, esses encontros funcionavam como pontos de difusão cultural, favorecendo o intercâmbio de novidades sobre música e expressões da cultura negra. Foi nesse contexto, segundo o autor, que filmes como *Wild Style* e *A Loucura do Ritmo*, e estações de rádio como a Band FM e a Transamérica, que em horários específicos transmitiam as novidades do *rap* norte-americano, foram fundamentais para a cena nacional.

Teperman (2015) relata que em 1984 o *breaking* transformou-se em fenômeno cultural no Brasil, ganhando visibilidade nacional com a participação do grupo Funk Cia na abertura da novela *Partido Alto*, da Rede Globo. Inspirados por filmes como *A Loucura do Ritmo*, jovens de diferentes bairros de São Paulo passaram a reproduzir os movimentos em ruas e praças, munidos de aparelhos de som portáteis e trajes esportivos de marcas como Adidas e Nike, ou ainda figurinos influenciados por Michael Jackson e pela estética futurista da dança robótica.

A rua Vinte e Quatro de Maio, no centro da cidade, tornou-se um dos principais pontos de encontro, reunindo figuras centrais como Nelson Triunfo, o Funk Cia e futuros líderes como Nino Brown, que mais tarde fundaria a Zulu Nation Brasil. Frequentadas também por jovens *office boys*, essas rodas atraíam o público passante, que contribuía financeiramente, contudo eram constantemente reprimidas pela polícia, resistência que reforçava a persistência dos *b.boys* na cena urbana.

Em 1985, o ponto de encontro dos *b.boys* paulistanos transferiu-se para a estação de metrô São Bento, que se tornou símbolo do *hip-hop* no Brasil. Aos sábados, centenas de jovens se reuniam para os rachas de *breaking*, transformando o local em um polo cultural onde não apenas se dançava, mas também se compartilhavam discos, informações e experiências, em uma espécie de disputa paralela pelo conhecimento, como descreve o documentário *Nos tempos da São Bento*, de Guilherme Botelho (Teperman, 2015).

O impacto da cena logo se traduziu em registros fonográficos: em 1988, a coletânea *Hip Hop Cultura de Rua*, lançada pela gravadora Eldorado, apresentou ao país grupos como Código 13 e O Credo, além de projetar Thaíde e DJ Hum com a faixa “Corpo Fechado”. Pouco depois, a coletânea *Consciência Black Vol. 1*, lançada

pelo selo Zimbabwe, revelou Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay, que formaram os Racionais MC's.

Enquanto a São Bento permanecia o território dos *b,boys*, a Praça Roosevelt passou a reunir MCs interessados em explorar a dimensão poética e política do *rap*, articulando encontros e discussões acerca da história e da realidade dos negros e o papel da música na denúncia dessas condições (Teperman, 2015). No universo do *rap*, Teperman (2015) descreve que a centralidade das rimas é tamanha que o verbo “rimar” tornou-se sinônimo de “cantar”, definindo a ação dos MCs como algo distinto do simples falar.

Em relação às batalhas de rimas, Teperman (2015) comenta que, após liderar as bilheterias nos Estados Unidos em 2002, como dito anteriormente, o filme *8 Mile* chegou ao Brasil em março de 2003, com o subtítulo *Rua das Ilusões*. A produção apresentou uma cinebiografia romanceada de Eminem, que interpretou Jimmy “B-Rabbit”, jovem aspirante a MC que buscava profissionalização enquanto enfrentava dificuldades financeiras, familiares e afetivas na periferia de Detroit.

A narrativa acompanhou a trajetória do personagem do suplício à superação, marcada tanto pelos conflitos pessoais quanto pelas rivalidades com Papa Doc e sua *crew*. Esses embates, que oscilavam entre a disputa lírica nas batalhas de rima e a tensão física das ruas, condensaram a forma como o cinema traduziu para o grande público o universo das batalhas (Teperman, 2015).

No filme, as batalhas são o eixo central, simbolizando a superação do protagonista B-Rabbit (Eminem). Os duelos expõem tensões raciais e disputas de legitimidade no *rap*, mas também mostram como a performance improvisada pode redefinir hierarquias dentro da cena. A vitória do personagem sobre Papa Doc transformou-se em ícone cultural, projetando as batalhas de rima no imaginário global e contribuiu para a popularização do dito *freestyle*, de acordo com Teperman (2015).

O impacto do filme ultrapassou os Estados Unidos e ajudou a difundir as batalhas pelo mundo, chegando também ao Brasil. No Rio de Janeiro, por exemplo, na época de estreia, Teperman (2015) aborda que, em 2003, ocorreu a criação da Batalha do Real, na Lapa, idealizada por MCs como Aori, Marechal e Dom Negrone. Inspirados pelo filme, reuniam-se no bar do Zezinho e cada participante contribuiu com um real para formar o prêmio, assim se deu a primeira edição do evento que veio a ser conhecido como Batalha do Real. Herschmann (2000) aponta que a

formação do rap brasileiro teve como referência inicial a cidade de São Paulo, as batalhas de rimas, por sua vez, tiveram o território do Rio de Janeiro como origem (Silva, 2020).

A Batalha do Real, considerada a primeira batalha de rimas do Brasil, tornou-se inspiração para diversas outras batalhas organizadas nos anos seguintes, inclusive no que diz respeito à divulgação dos confrontos por meio de vídeos na internet (Silva, 2020). Teperman (2015) coloca que a Batalha do Real estabeleceu um formato que se tornou referência, copiando o formato do filme *8 Mile*: dois rounds de 45 segundos, sendo o vencedor decidido pela plateia, com possibilidade de desempate por um terceiro *round*. O evento criou seus próprios rituais, como o refrão coletivo “A tradicional Batalha do Real” e a máxima “tem que ter suingue”, ambos símbolos de pertencimento e legitimação.

De acordo com Teperman (2015), em 2003, Cesar Schwenck e Aori tiveram a ideia de expandir a dinâmica da Batalha do Real, criando um campeonato que colocasse em confronto os campeões de diferentes noites para definir quem era o melhor. Nasceu assim a Liga dos MCs, um torneio anual que reuniu de 2003 a 2012 os melhores MCs de batalha do Rio de Janeiro.

No ano seguinte, os organizadores receberam um convite do *rapper* Xis para realizar uma edição especial em São Paulo, na choperia do Sesc Pompeia, vencida por Max B.O. Desde então, de acordo com o autor, a Liga recebia patrocínios de marcas como Red Bull e Nike. Entre 2007 e 2010, foram organizadas edições nacionais, reunindo MCs selecionados nas principais batalhas do país.

Rossi Alves Gonçalves (2013), por sua vez, em seu livro “Rio de Rimadas”, pontua que na década de 2000, o Centro Interativo de Circo (CIC), na Fundação Progresso, tornou-se um polo do *hip-hop* carioca, oferecendo oficinas e encontros que integravam *rap*, *graffiti*, *breaking*, DJs, batalhas de rimas, artes do circo, entre outros. Após um incêndio que atingiu o espaço, os MCs passaram a se reunir às quintas-feiras, sob os Arcos da Lapa, em encontros informais puxados por Rico Neurótico. Essas rodas, abertas a dezenas de rimadores, foram o embrião das futuras Rodas Culturais, de acordo com a autora, que se tornaram marcos da ocupação do espaço público pelo *hip-hop* no Rio de Janeiro.

Gonçalves (2013), ao abordar sobre as rodas culturais, busca uma distinção entre estas e as batalhas de rimas. As rodas costumam abranger diversas expressões artísticas e defendem a ocupação do espaço público, enquanto as

batalhas concentram-se na disputa entre MCs, podendo ocorrer também em locais privados, contudo, ambas frequentemente compartilham artistas, apresentadores e público, tornando difícil a separação rígida entre os formatos, de acordo com Gonçalves (2013).

Prosseguindo em seu texto, Gonçalves (2013) coloca que, apesar da pluralidade no CIC, as batalhas de rimas tinham prioridade, onde os MCs se encontravam para mostrar suas habilidades. Em um trecho, ela cita uma entrevista com Gerard Miranda que coloca que “O CIC foi a grande casa da Batalha do Real. A gente fazia uma festa de hip hop, aos sábados, e um tempo depois surgiu a Batalha do Real na sinuca, vindo para o CIC bem depois, onde foi de grande sucesso e deu origem ao filme LAPA” (Miranda, 2013 *apud* Gonçalves, 2013). Nesse sentido, Gonçalves (2013) aponta que as batalhas no Rio ocorriam antes mesmo da criação da Batalha do Real.

Na busca por atividades que não se restringissem à disputa ofensiva entre MCs, Gerard Miranda propôs integrar outras formas de arte que privilegiassem a reflexão e o debate crítico (Gonçalves, 2013). Segundo ele, foi assim que Marechal definiu seu projeto com a ideia da Batalha do Conhecimento, como uma forma de conciliar entretenimento e aprendizagem, configurando-se como uma prova para os MCs, estabelecendo uma relação complementar entre formação e prática performática, de acordo com a autora.

A música “Quem tava lá?” do grupo Costa Gold, conta com a participação de Marechal, onde pode-se conferir em sua parte na letra parte deste percurso:

Sabadão pela Lapa no papo de rap

Na porta do bar com o moleque de cap
Nas métrica louca de pré-Quinto Andar
Aqueles verso de amor e toda fé que ia dar certo

la na festa encontrar, perguntar
Comentar: "não tá fácil ter que trabalhar de barman pra empatar"
Canetar só quando hora vagar

Se essa porra virar, memo assim vai ter quem vai falar
Zoeira!

Eu era DJ e porteiro lá
Virava os under mais sujo, até acenderem a luz e mandarem eu parar
"Bora, Marecha? Tenho que fechar o bar"
Bacon vomitou no banheiro, eu tinha que lavar

Depois disso ainda sem dormir partia pra praia pra entregar flyer, rapá
'99, era novinho tipo NOG, queria logo viver disso aqui

Marcava show sem nem ter som, mandava um refrão
 E meia hora de free, era ruim, mas evolui
 Até que 2003 ganhei seis Batalha do Real seguida
 E sai invicto na Liga dos MC
 Po' perguntar pro Aori

Boomshot
 Desde 2004 sua mina gosta de ouvir

2005 (Só os fortes) mercado central comendo abacaxi

2006 mandei tomar no cu, bati nos MC abusado que gosta de mentir
 Só com dezesseis, fiz eles desistir
 Toma

Admito que me arrependi, parei pra refletir
 Meditei dia inteiro, entendi, investi em poder do agora, presente

Faço minhas própria roupa, minhas própria base
 Minhas própria frase, sou meu próprio agente
 Faço os irmão sentir o que é ser espírito independente

2000 e sempre, batalha do conhecimento

Lembro o Predellinha pivetinho ali com a gente no acontecimento
 Pro crescimento da semente que entende que o hip-hop é onde as pessoas
 se conhecem pela mente
 E que se desprende pra ir à frente do seu tempo [...] (MC Marechal apud
 Costa Gold, 2016)

De acordo com Gonçalves, Silva e Encarnação (2025), por volta de 2010, em shows realizados nas casas voltadas ao *hip-hop* do Rio, os MCs de batalha eram frequentemente convidados a participar de batalhas, muitas vezes sem receber cachê ou qualquer ajuda de custo, para impulsionar a festa. Assim, após a ocupação das zonas urbanas do Rio pelas rodas culturais, as batalhas de rima passaram a ser o cerne dos encontros, tendo as melhores rimas repetidas e replicadas. A autora aponta que, desse processo, surgiu a celebração do MC de *freestyle*.

Em São Paulo, de acordo com Gomes (2019), ainda na década de 2000, as batalhas também emergiram no contexto urbano, com a criação da Rinha de MC's por Criolo, hoje famoso *rapper*, era conhecido na época como Criolo Doido, que contou que foi inspirado pelas iniciativas no Rio de Janeiro, com a Batalha do Real. Com isso, grupos paulistanos passaram a criar seus próprios ambientes para que jovens do bairro pudessem se encontrar e trocar experiências.

A Rinha dos MCs, de acordo com Gomes (2019), diferenciava-se das demais batalhas por não se consolidar em um espaço fixo da cidade, sendo concebida como uma batalha itinerante. Suas atividades tiveram início na zona sul, em um estábulo, devido à escassez de espaços culturais no bairro, e posteriormente passaram por

diversas casas noturnas no centro da cidade, expandindo-se ainda para intercâmbios culturais em outros estados e cidades brasileiras.

Com o tempo, o termo “Rinha” passou a ser usado de forma equivocada por algumas gerações e pela mídia, sendo frequentemente confundido com outras batalhas de MCs (Gomes, 2019). A Rinha é exclusiva à criação de Criolo e Dandan, tendo outras iniciativas posteriores no cenário paulista seguindo a nomenclatura “Batalha”, como Batalha da Conc, Batalha da Matrix, Batalha Racional, Batalha da Leste, Batalha de Pirituba, entre muitas outras. Diferentemente da Rinha, essas batalhas se estruturaram nos espaços urbanos abertos, como praças, entradas de estações de metrô, becos e calçadas, revelando a forte ligação dos jovens participantes da cultura *hip-hop* com a ocupação coletiva do espaço público (Gomes, 2019).

O crescimento das batalhas acompanhou a expansão de eventos em diversas cidades brasileiras, como Fora de Órbita *Rap* (Salvador), BSP (Vitória do Espírito Santo), Duelo de MCs (Belo Horizonte), Jornada de MCs (Recife), além da Rinha dos MCs e da Batalha da Santa Cruz em São Paulo (Teperman, 2015). Na época de sua pesquisa, o autor relata que o perfil médio dos MCs participantes, segundo o autor, é de jovens entre 15 e 25 anos, cursando ou já tendo concluído o ensino médio, conciliando pequenas ocupações com formação técnica ou universitária.

Compreende-se aqui a necessidade de contextualizar as batalhas de rimas ressaltando seus formatos, que podem alterar de acordo com a região, país e cultura onde está inserida. Neste sentido, pode-se trazer novamente Gonçalves (2015) que relata que as batalhas de rimas no Brasil são constituídas por competições de versos entre os MCs e explica que existem dois tipos principais de batalhas no território nacional: as “de sangue” e as “de conhecimento”.

Nas batalhas de sangue, o MC precisa explorar informações sobre o adversário para desmoralizá-lo, utilizando segredos, intrigas e aspectos físicos para prejudicá-lo. Já nas batalhas de conhecimento, o público sugere palavras para serem usadas nas rimas, e essas palavras guiam a elaboração poética. O MC deve incorporar essas palavras em seu discurso, mas não é obrigado a usar todas elas, o que lhe dá certa liberdade na construção. No entanto, as palavras do quadro, em certa medida, limitam a liberdade de rimar e, de acordo com a autora, isso sugere que não é possível ter um *freestyle* completo, pois o MC fica restringido na

construção das rimas, ou, se a composição se libertar das regras, é provável que o MC perca a competição.

Já no *freestyle* "desinteressado", como denomina a autora, há uma maior probabilidade de improvisação, pois não há exclusão do MC caso ele se "perca" na rima. Nesse estilo de composição poética, o julgamento ainda está presente, mas é menos rigoroso, manifestando-se através de risadas de desaprovação ou gritos e aplausos de entusiasmo. As batalhas de rima proporcionam oportunidades para os artistas ganharem experiência, pois o público é mais intimista e a atmosfera é marcada pela ludicidade, além de se misturarem tanto iniciantes na arte da rima quanto poetas consagrados (Gonçalves, 2015).

De acordo com a autora, as rodas de rima cariocas ocorrem em dezenas de praças pelo Rio de Janeiro, durante à noite, tornando-se comum encontrar adolescentes e jovens praticando em pequenas rodas. Os MCs começam a construir seus versos e vão passando a vez para os demais participantes. Um dos estilos de roda mais conhecido é o 4x4, em que a rima é passada a cada quatro versos, ou seja, um MC recita quatro versos e é substituído por outro que, da mesma forma, continua a sequência (Gonçalves, 2015). Essas rodas, de acordo com Gonçalves (2015), abordam uma variedade de temas, como: amor, sexo, miséria, política, questões polêmicas e humor; e se renovam constantemente com a chegada e saída de MCs.

A autora relata ainda que, nos últimos anos, essa forma de produção poética ganhou bastante destaque no Rio de Janeiro, tanto que casas de shows de *rap* têm aproveitado o grande sucesso das batalhas e as incluído em seus eventos. Gonçalves (2015) interpreta este acontecimento de duas maneiras: as batalhas de rima atraem um grande público e também legitimam a casa de shows como um espaço cultural parceiro da cena urbana. Isso se deve, segundo ela, ao fato de que essa forma de criação literária tem as ruas como um local especial.

Em relação aos espaços públicos que abrigam as batalhas, Gonçalves e Silva (2017) ressaltam que esses são ressignificados com base no movimento cultural que ocorre. Geralmente vistos apenas como locais de passagem, são transformados em cenários para os carros e casas que os rodeiam, as praças ganham nova vida e interação com a intervenção juvenil nesses locais. É nesse espaço que se desenvolvem as relações que moldam a identidade juvenil, muitas vezes permeadas pelo consumo (Gonçalves e Silva, 2017).

O que é expresso nas rimas desses artistas também é refletido em suas roupas. O discurso que eles emitem é incorporado em seus artigos de vestuário. Os símbolos carregam uma carga ideológica que, em certa medida, se reflete na identidade juvenil dentro das batalhas de rima (Gonçalves e Silva, 2017), assim como ocorreu no *rap*, como visto anteriormente.

De acordo com Gonçalves e Silva (2017), a linguagem se torna um modo ideológico de demonstrar o conhecimento dentro de um determinado ciclo, como é o caso do *rap*. Esse processo de significação pode demonstrar alguns fatores diretamente relacionados à identidade juvenil, como validar a identidade ao demonstrar que faz parte de um determinado grupo (Gonçalves e Silva, 2017).

1.4 As Batalhas de Rimas no Atual Contexto

De acordo com Silva (2019), nas grandes cidades brasileiras das décadas de 2000 e 2010, as rodas culturais, os duelos de MCs e as batalhas de rimas figuraram entre as atrações mais frequentes, destacando o *rap* improvisado como atração central. Esses eventos se misturam e se renovam mutuamente, ocorrendo majoritariamente de forma gratuita e semanal, em esquinas, praças, estações de metrô e centros culturais, locais onde a arte urbana ganha expressão através da poesia, da música, da literatura, do *graffiti* e de debates políticos habitualmente informais (Silva, 2019).

Silva (2020) coloca que a Liga dos MCs, originada no Rio de Janeiro, deu origem ao Duelo de MCs Nacional, sendo o torneio mais prestigiado da modalidade no país. No *site* da Família de Rua, fundada em Belo Horizonte em 2007, pode-se constatar que esta é responsável pelo Duelo.

De acordo com o site da UFMG (2022), o Duelo de MCs ocupa há 15 anos o Viaduto Santa Tereza, em Belo Horizonte, e se consolidou como uma das batalhas de rimas mais simbólicas do Brasil. Em entrevista, o MC e jornalista Pedro Valentim (PDR), integrante do coletivo Família de Rua, ao lado da MC e compositora Colombiana, relembrou os primeiros passos do projeto, contando que, antes de chegar ao viaduto, o Duelo teve início em 24 de agosto de 2007, na calçada da Praça da Estação, onde hoje funciona o Centro de Referência das Juventudes (CRJ), reunindo cerca de 20 pessoas.

Segundo PDR (UFMG, 2022), a proposta era realizar uma batalha de rimas que reunisse a cena do *hip-hop* de Belo Horizonte e a cultura urbana da cidade em

um espaço central e acessível para quem vinha das periferias, como a maioria dos participantes. A inspiração veio de uma experiência vivida uma semana antes, durante a etapa da quinta edição da Liga dos MCs, como citado anteriormente, sendo o primeiro campeonato oficial de rimas improvisadas do Brasil, que percorreu capitais como Rio de Janeiro, Recife, Porto Alegre, São Paulo e Belo Horizonte. Na capital mineira, a disputa ocorreu no antigo Lapa Multshow e marcou profundamente a cena local, confirmando a colocação de Silva (2020).

Os primeiros encontros do Duelo de MCs, como mencionado, aconteceram na lateral da Praça da Estação, próximos ao Monumento à Terra Mineira. No entanto, já no primeiro dia, a Guarda Municipal os deslocou para o canto da praça e ali permaneceram por cerca de três meses, até que, em um dia de chuva, ao usarem uma caixa de som emprestada, surgiu a ideia de se abrigarem sob o Viaduto Santa Tereza, “O viaduto virou nossa casa por acaso, por causa da chuva. A partir daquele dia entendemos que ali era o espaço do Duelo de MCs” (UFMG, 2022), lembrou PDR.

Quando o movimento chegou, o viaduto ainda era um lugar marginalizado, onde as pessoas tinham medo até de transitar, segundo o mesmo. Com a ocupação, o local passou a ser ressignificado, recebendo novas atividades culturais e a presença do público. O Duelo transformou assim, o Viaduto Santa Tereza em um território de pertencimento, onde as pessoas se reconhecem como parte do espaço. Essa apropriação coletiva, marcada pela horizontalidade, pela diversidade e pelos conflitos próprios da cidade, fez com que o viaduto se tornasse um dos mais importantes símbolos da cultura urbana de Belo Horizonte (UFMG, 2022).

Para além da importância no território de Belo Horizonte, o Duelo de MCs é hoje a principal disputa de batalhas de rimas, ocorrendo anualmente e reunindo os principais MCs brasileiros, conseguindo realizar seletivas e pré-seletivas em todos os 26 estados mais o Distrito Federal, para definir quem se consagra como o maior improvisador nacional.

Além do prestígio pela vitória, o MC vencedor de 2024, de acordo com o Instagram da Família de Rua, recebeu para o 1º lugar, R\$40.000,00, para o 2º, R\$10.000,00, e R\$7.500,00 para o 3º e 4º lugar.

Realçando a relevância das batalhas, diversos nomes da nova geração do *rap* nacional iniciaram sua trajetória em batalhas, como Emicida, Djonga, Orochi, Xamã e Tasha & Tracie.

Acerca das formulações das batalhas de rimas, foi explicitado no tópico anterior os dois formatos mais conhecidos no Brasil: as batalhas de sangue e as batalhas de conhecimento. De acordo com Silva (2020), apesar do desenvolvimento e do sucesso das batalhas de conhecimento nas grandes mídias, os maiores eventos de batalhas de rimas da atualidade são as batalhas de sangue, “em que o confronto quase sem filtro, pelo qual quase todos os tipos de ofensas são supostamente aceitáveis, é o que comanda a disputa.” (Silva, 2020, p. 116-117), inclusive tendo o Duelo de MCs se encaixando nesse formato.

Silva (2020), a partir de suas pesquisas, apresenta um conjunto de elementos e características próprias dessas batalhas, que, segundo o mesmo, constituem sua base. Entre os principais, ele destaca: o arranjo circular das batalhas, com os MCs cercados pelo público em um formato que remete a um octógono de MMA; a estruturação do combate em confrontos, geralmente homem a homem, divididos em até três *rounds*; a infraestrutura simples, muitas vezes em espaços reduzidos e, por vezes, até sem o uso de microfone; a premiação simbólica, na qual a notoriedade obtida pela vitória tem mais peso do que a recompensa material; o papel determinante do público, tanto na escolha do vencedor quanto na condução da dinâmica do duelo; e a centralidade das plataformas digitais na organização, difusão e visibilidade dos eventos. De acordo com o autor, esses são os componentes fundamentais na contemporaneidade, que servem como base para o que ele chama de “modo de batalha”.

O modo de batalha, de acordo com Silva (2020), corresponde ao estado performativo assumido pelo MC, tratando-se de um elemento central das batalhas, pois organiza e sustenta a performance do rimador. Ele parte da concepção de performance proposta por Zumthor (2014), para quem o conjunto de regras que incidem sobre um ato artístico, ou seja: tempo, espaço, finalidade da transmissão, ação do locutor e resposta do público; influencia a comunicação tanto quanto, ou até mais, que as estruturas textuais da obra. Neste sentido, Silva (2020) coloca que, não apenas o conteúdo verbal importa nas batalhas, mas também os atores, períodos históricos, espaços sociais, normas do evento, entonações, *flows*, expressões corporais, reações do público, como aplausos, vaias, silêncios, e até os locais de circulação posterior das gravações, podem moldar o desenvolvimento da batalha de rimas.

O autor, em sua dissertação de mestrado, como dito anteriormente, se debruçou a analisar os atravessamentos produzidos pela plataforma digital YouTube às dinâmicas das batalhas, tendo em vista que, segundo o mesmo, para vários MCs, os primeiros passos no *freestyle* ocorreram justamente por meio de vídeos disponíveis no YouTube, que também serviram como ferramenta de aprendizado e aprimoramento da improvisação.

Silva (2020) aponta ainda que, o fato de grande parte dos MCs da nova geração ter tido seu primeiro contato com versos improvisados por meio das plataformas digitais evidencia como a difusão das batalhas esteve fortemente vinculada a ambientes virtuais, o que ajudaria a explicar por que muitos eventos posteriores à difusão do Duelo Nacional, adotaram a internet como canal central de divulgação: o êxito alcançado *online* pelas primeiras batalhas não apenas incentivou novos artistas a se aventurarem no improvisado, mas também serviu de referência para a criação de novos encontros. Assim, em poucos anos, o Brasil já contava com centenas de batalhas de rimas distribuídas pelo país (Silva, 2020).

Ainda de acordo com Silva (2020), enquanto no início dos anos 2000 apenas algumas das primeiras disputas eram registradas, atualmente até pequenos eventos dispõem de registros audiovisuais, dada a expansão da cultura digital que transformou dispositivos técnicos em elementos centrais para a realização e a visibilidade desses encontros, incorporando-se ao espetáculo e às práticas performativas. Com isso, aparelhos de amplificação, captação e reprodução, bem como as próprias plataformas digitais, passaram a figurar não apenas como infraestrutura, mas como referência nas letras que fazem alusões a batalhas presentes no YouTube, Facebook e WhatsApp, segundo o mesmo. A presença das redes sociais, já se manifestava tanto na vivência dos jovens periféricos quanto nas rimas e nas estratégias de organização e promoção dos eventos (Silva, 2020).

O autor relata ainda que, nas batalhas de rimas, eventos presenciais com local, data e horário definidos, há variáveis essenciais como a presença física dos MCs, as condições climáticas, a interação do público, entre outros fatores materiais, contudo, ele destaca que os artefatos técnicos tornaram-se condicionantes na realização e nas dinâmicas dos confrontos, devendo-se, em grande parte, ao fato de que as batalhas mais prestigiadas, como a Batalha do Tanque, analisada pelo mesmo em sua investigação, são concebidas desde a produção para circulação em plataformas digitais, sobretudo para o YouTube. (Silva, 2020)

Apesar desse fator ser relativamente recente, Silva (2020) coloca que à medida que a cultura digital passou a permear múltiplas esferas da vida contemporânea e a mediar a cena musical, ela tornou-se crucial para a organização e a promoção das batalhas, fazendo com que os organizadores ampliassem seu alcance. Dessa forma, com a consolidação das plataformas digitais como espaços de compartilhamento, elas passaram também a abrigar a circulação e o consumo das batalhas, funcionando como lugares de sociabilidade.

Em sua análise central, Silva (2020) coloca o Youtube como parte desse encadeamento, em que a mídia proporciona a facilidade de compartilhamento das batalhas, que antes eram limitadas a um grupo restrito de jovens, majoritariamente do sexo masculino, em redutos periféricos da região metropolitana do Rio de Janeiro, como a Batalha do Tanque, atingissem audiências e territórios inimagináveis.

O autor aponta que tal deslocamento não transformou apenas a lógica de cada batalha, mas também marcou a configuração de uma alteração no processo de concepção e produção, impactando acordos e regras, dinâmicas e possibilidades performáticas, formas de documentação dos combates e outras particularidades. Assim, atravessado pelas exigências do digital, as batalhas assumiram novas configurações ao mesmo tempo em que começaram a enfrentar problemas inéditos, como a problematização das rimas, sonorização deficiente e a pressão por publicações regulares nos perfis. Paralelamente, surgiram novas potencialidades: ampliação de público, maior visibilidade e possibilidades de monetização dos vídeos. (Silva, 2020)

De acordo com Gonçalves, Silva e Encarnação (2025), já existiam cerca de trezentas rodas culturais no estado do Rio de Janeiro em 2016, segundo o mapa das rodas culturais. A autora coloca que nesse processo, as redes sociais desempenharam papel fundamental, tanto na mobilização presencial quanto na repercussão digital, consolidando um circuito que articula rua, internet e novas formas de circulação simbólica.

Dessa forma, percebe-se que os ambientes digitais não atuam apenas como suporte técnico, mas como verdadeiros territórios de sociabilidade e reconhecimento. O deslocamento das batalhas de um espaço restrito e local para a lógica do compartilhamento em rede abriu caminhos inéditos de consumo e interação. Assim, compreender as batalhas de rima hoje implica reconhecer sua

dupla dimensão: a da rua, como lugar de encontro e resistência, e a das plataformas digitais, como arenas de legitimação e projeção artística.

Neste cruzamento, insere-se a discussão do próximo capítulo, dedicado a explorar a plataformização e os territórios-rede, com o objetivo de atualizar o debate a partir das plataformas digitais de rápido alcance, como o Instagram e o TikTok, cuja lógica de circulação privilegia os “cortes” em vídeo, voltados para a viralização. Busca-se, assim, compreender de que modo essas plataformas impactam as batalhas de rima em diferentes dimensões, sejam elas territoriais, políticas, institucionais e culturais, ampliando e, ao mesmo tempo, tensionando os modos de produção, consumo e reconhecimento desse movimento.

2 A RUA É NOIZ (?): A PLATAFORMIZAÇÃO E OS TERRITÓRIOS-REDE NO CONTEXTO DAS BATALHAS DE RIMAS

Como visto no capítulo anterior, as batalhas de rimas são práticas originárias de circuitos de sociabilidade periférica e de disputa simbólica pelo espaço urbano; contudo, hoje não são apenas formas de expressão local. Com o advento das plataformas digitais, as batalhas vêm passando por transformações, com isso, este trabalho busca compreender as mídias sociais não apenas como meros canais de difusão, mas onde se rearticulam conflitos sobre autenticidade, poder simbólico e apropriação. Cabe acrescentar ao tema tensão entre a cultura *hip-hop* e as dinâmicas de mercado, que constitui um eixo importante para compreender a condição contemporânea das batalhas de rimas.

Diferentemente de concepções que opõem espaço físico e digital, Covas e Covas (2013) conceituam os territórios-rede, onde “uma nova geografia dos territórios em que a acção colectiva e a cooperação em rede assumem o papel principal”. Covas (2023) enfatiza que as redes sociotécnicas compõem unidades territoriais híbridas, onde infraestruturas tecnológicas, práticas sociais e dispositivos de mediação se entrelaçam na produção de valor, autoridade e pertencimento.

Tal perspectiva facilita a leitura de que as batalhas de rimas na contemporaneidade operam não apenas nos espaços públicos, como praças e ruas, mas também nos fluxos de circulação digitais que condicionam sua visibilidade. A abordagem permite compreender que não se trata apenas de uma migração do que é real para o que é virtual, mas de uma territorialização em rede formada por interações humanas e não-humanas e por dispositivos que reconfiguram constantemente alcance, significado e impacto das performances.

A noção de territórios-rede aqui proposta permite deslocar a análise do dualismo entre centro e periferia e do físico e virtual, passando para um campo onde os MCs, as plateias, os organizadores, as câmeras e as plataformas, participam conjuntamente da produção de valor e sentido.

Neste sentido, este capítulo tem por objetivo construir um arcabouço teórico articulando leituras acerca de temas como: plataformização; sociedade em rede; indústria cultural; e territórios-rede.

2.1 O *Hip-Hop* e o Mercado

A discussão acerca da relação entre mercado e cultura *hip-hop* é antiga e complexa. Tricia Rose (2021) já destacava, desde a edição original de seu livro em 1994, que o *hip-hop* com foco no consumo, já era descaracterizado como movimento comercial, ou seja, a cultura não era mais relacionada à cultura negra se estivesse sendo comercializada (Rose, 2021).

A autora acrescenta que, em nenhum momento houve uma ocasião em que o surgimento do *hip-hop* estivesse totalmente desvinculado das mercadorias comerciais ou em oposição a elas, pelo contrário, envolvia competições por território público, oportunidades para recursos tangíveis, equipamentos e itens com potencial comercial. Os integrantes e observadores culturais, por muitas vezes, de acordo com ela, acreditam que, em sua essência, esse movimento era motivado apenas pelo lazer e não pelo ganho financeiro, como se esses dois elementos fossem inconciliáveis.

Muitos dos pioneiros da cultura urbana, como afirma Rose (2021), apenas não estavam cientes de que poderiam ganhar dinheiro com a cultura. Desta forma, assim que perceberam que existia a possibilidade, os artistas começaram a buscar ativamente oportunidades de promoção pessoal (Rose, 2021). A autora relata que o aspecto crucial da transformação do *hip-hop* não é apenas a mudança da pré-mercadoria para a mercadoria, mas sim a transferência do controle sobre o alcance e o rumo do processo de lucratividade, passando das mãos de artistas negros e hispânicos para as mãos de grandes corporações multinacionais de proprietários brancos.

Ainda de acordo com Rose (2021), o *hip-hop* sempre se expressou através do uso de mercadorias e participou ativamente na redefinição dos significados associados a elas, sendo evidente que os símbolos e significados da cultura sejam transformados e os comportamentos reinterpretados pelas instituições dominantes. O *graffiti*, o *rap* e o *breaking* passaram por transformações fundamentais à medida que se adaptaram a novas relações com instituições culturais dominantes, tendo ainda na década de 1990, o *rap* se destacado como um dos produtos culturais populares mais comercializados no mercado (Rose, 2021).

A autora afirma que o *hip-hop* emergiu de interações culturais intrincadas e de amplas circunstâncias sociais e políticas caracterizadas por desilusões e segração. O *graffiti* e o *rap* eram expressões públicas de resistência e

autenticidade, cada um defendendo o direito de expressar e registrar sua identidade em um contexto de resistência, um contexto que tornava as formas legítimas de participação material e social inacessíveis.

Com recursos econômicos limitados, mas abundantes recursos culturais e estéticos, Rose (2021) destaca que os jovens afrodescendentes transformaram as ruas em sua arena de competição, onde o estilo era celebrado e recompensado com prestígio. No cenário urbano pós-industrial, no qual as residências eram de baixa renda, o acesso a empregos significativos para os jovens era escasso, e a brutalidade policial estava em ascensão, juntamente com representações cada vez mais severas aos jovens urbanos, o estilo *hip-hop* emergiu como uma forma de renovação urbana para a comunidade negra.

Dessa forma, o desejo de consumo presente no *hip-hop* reflete ideias culturais e modos de pensamento que já estavam presentes na vida social, sendo na verdade, essa contradição que confere coerência e relevância à cultura dentro da sociedade em que ela se insere. É a natureza contraditória da diversão e da resistência social na esfera popular que merece ser confrontada, teorizada e compreendida (Rose, 2021).

Em relação ao *rap*, Fradique (2003) identifica que este passou por um processo de comercialização a partir da metade dos anos 1970, tornando-se uma preocupação central para teóricos e produtores do gênero musical. Além de se tornar popular, o *rap* ganhou poder de globalização usando símbolos específicos ligados à cultura *hip-hop*, em que tais símbolos estão relacionados ao estilo de vida associado às ruas e à marginalização social, refletidos em discursos politizados, criando uma conexão entre a música e os indivíduos que compartilham de tais princípios. O surgimento de novos estilos, de acordo com a autora, é resultado de um novo paradigma mercantil, a cultura de consumo, onde os bens comunicam mais do que servem utilitariamente, substituindo a massificação da era moderna por estratégias de autodefinição e auto-identificação.

Fradique (2003) parte das ideias de Firat (1995), defendendo que as pessoas não apenas "pertencem a culturas", elas as "constroem". Neste sentido, a ideia de cultura na atualidade é usada para definir produtos específicos de consumo, sendo a cultura *hip-hop* um exemplo dessa perspectiva. Firat (1995) sugere ainda que toda experiência social é mediada pelo mercado, tornando-se a principal fonte de legitimação nas sociedades contemporâneas.

Neste sentido, pode-se destacar o conceito de Indústria Cultural, que de acordo com Adorno e Horkheimer (2013), trata-se do sistema de reprodução ideológica consolidado com o advento dos meios de comunicação de massa na metade do século XX. Com a introdução dos dispositivos midiáticos, os autores defendem que houve uma modificação nas relações de dominação estabelecidas pelo sistema capitalista, em que os valores desse sistema foram aprofundados, intensificados e complexificados na sociedade.

A produção dos bens culturais, dessa forma, passou a ser norteada sobretudo pela lógica do lucro. Tal transformação provocou alterações significativas no conteúdo ideológico desses bens culturais, conforme destacado por Adorno e Horkheimer (2013), onde a reprodução exata do mundo tal como se apresenta é um dos principais critérios ideológicos para a produção cultural.

Como exemplo, pode-se traçar a trajetória do grupo Racionais. De acordo com Teperman (2015), já em 1995, Mano Brown teria participado do samba “Gente da gente”, do grupo Negritude Júnior, lançado pela EMI e comercialmente bem-sucedido. Após dois anos, o grupo lançou o CD *Sobrevivendo no Inferno*, pelo selo Cosa Nostra, alcançando mais de 1 milhão de cópias e obtendo ampla projeção nacional, inclusive nos circuitos centrais da indústria do entretenimento. A visibilidade motivou a assinatura de um contrato de distribuição com a Sony e evidenciou a tensão entre sua origem como cultura de rua e sua condição de produto de mercado (Teperman, 2015).

Tal contradição pode ser conferida ainda em trechos de músicas do grupo, como é o caso de “Capítulo 4, Versículo 3” do mesmo álbum citado:

Seu comercial de TV não me engana
Eu não preciso de status nem fama
Seu carro e sua grana já não me seduz
E nem a sua puta de olhos azuis
Eu sou apenas um rapaz latino-americano
Apoiado por mais de cinquenta mil manos (Racionais, 1997)

Teperman (2015) afirma que a recusa dos símbolos associados à burguesia, como *status*, fama, carro e dinheiro, manifesta-se de forma explícita na agressão verbal dirigida à mulher cuja cor dos olhos sugere ascendência europeia e, por extensão, pertencimento às classes dominantes.

No encarte do mesmo CD, uma fotografia dos integrantes do grupo na favela, cercados por uma multidão de homens, aparece acompanhada da legenda “Apoiados por mais de cinquenta mil manos”, reiterando visualmente a identificação

coletiva citada. O autor comenta que tal perspectiva não se limita ao discurso estético, mas se concretiza em práticas de ação e inserção social, com a recusa persistente aos convites da grande mídia, aos contratos publicitários e a fidelidade a meios de produção, como gravadoras, circuitos de mídia e espaços de apresentação, que era a marca do grupo.

Mesmo com a trajetória do grupo sendo marcada pelo distanciamento da grande mídia, a autonomia produtiva e a identificação com as periferias, Teperman (2015) afirma que os integrantes não deixaram de ingressar nos circuitos comerciais à medida que ampliaram sua audiência. Apresentações em espaços elitizados, a breve parceria de distribuição com a Sony e o retorno à independência com “Nada como um dia após o outro dia” (2002) sinalizaram a ambivalência entre princípios e circulação mercantil, de acordo com o autor.

Nos anos 2000, ele cita ainda que houve um ponto de inflexão em que estratégias explicitamente orientadas pelo mercado ganharam peso. A criação da produtora Boogie Naípe, em 2009, a contratação de assessoria de imprensa, colaborações com artistas e marcas, como a regravação de “Umbabarauma” em ação promocional da Nike, e a participação em festivais e programas de grande audiência, como o Lollapalooza, Roda Viva, Caldeirão do Huck, e exposições no Fantástico, mostram como decisões artísticas e de exposição passaram a considerar ganhos financeiros, visibilidade e novas audiências, por vezes em tensão com o posicionamento de classe que marcou a fase inicial. A própria retórica interna do grupo reconheceu mudanças de contexto econômico e informacional que justificariam revisões estratégicas (Teperman, 2015).

Teperman (2015) afirma assim que a centralidade do *rap* nacional deslocou-se de um movimento “revolucionário” nos anos 1990 para um realinhamento mais radical, que concilia crítica cultural com inserção no mercado hegemônico. Percebe-se, assim, uma transformação em que lógicas estéticas e identitárias continuaram presentes, mas foram progressivamente mediatizadas, sem que isso anulasse a pluralidade interna do gênero.

Os acertos e equívocos do Racionais e de outros *rappers* dos anos 1990, é apontado por Teperman (2015) como referência para a chamada nova escola, que, no final dos anos 2000, desenvolveu novos modelos de gestão do *rap* enquanto negócio. Ele aponta que, com o advento da internet, na segunda metade da década de 1990, a plataforma possibilitou um novo modelo de produção e difusão do *rap*,

em que proliferaram centenas de sites dedicados ao gênero, sendo alguns efêmeros, outros com grande alcance. Em relação às Batalhas de Rimas, o autor cita que nos primeiros anos do século, estas ocorriam intensamente em comunidades do Orkut e no portal Bocada Forte, mas acrescenta que o fenômeno posteriormente diminuiu, quase que desaparecendo no formato *online*.

Progressivamente, a internet tornou-se o principal meio de promoção de artistas e eventos e de circulação de informações, seja por meio de portais especializados, sites oficiais, plataformas de áudio e vídeo, como o Deezer, YouTube e SoundCloud, ou redes sociais, como o Facebook, Twitter, Instagram, onde o fluxo informacional é contínuo (Teperman, 2015). O autor afirma que é importante frisar que o mundo virtual não funciona à parte do real: shows e festas de *rap* continuaram a reunir multidões, mas que dependem, em grande medida, do suporte e da visibilidade proporcionados pela internet.

Acrescentando a discussão, Simões e Campos (2016) abordam que além do espaço físico da rua e da cidade, a internet representa mais um domínio de protagonismo, visibilidade e negociação de *status*, não implicando em uma avaliação totalmente positiva, uma vez que pode ser usada para difamar e/ou desacreditar o trabalho alheio. Os *rappers*, de acordo com os autores, utilizam canais de difusão, sendo alguns orientados para o mercado e para a comercialização, enquanto outros buscam objetivos amadores, voltados para promoção restrita.

Nesse contexto, a internet e as mídias sociais podem ser incluídas no processo mais avançado de mercantilização cultural na contemporaneidade. Simões (2008) destaca que a internet não só contribuiu para a modificação na relação com o espaço, possibilitando a desvinculação dos processos e relações sociais de seus contextos imediatos, como também por estar no cerne de uma transformação da forma como os circuitos culturais se constituem.

Os circuitos digitais representam poderosas ferramentas de comunicação, facilitando a constante troca de informações entre a comunidade de *rappers* por meio de diversas plataformas. A comunicação com o público potencial da obra musical é particularmente significativa, pois permite a disseminação do trabalho de suas produções. A importância dessas redes se revela não apenas por sua extraordinária capacidade de divulgação, mas também pela natureza dinâmica e interativa da comunicação, que permite aos *rappers* avaliarem o impacto de suas produções ao longo do tempo (Simões e Campos, 2016).

Pode-se citar ainda, neste sentido, o exemplo emblemático da trajetória de Leandro Roque de Oliveira, conhecido como Emicida. De acordo com Teperman (2015), a Batalha da Santa Cruz, realizada em São Paulo semanalmente desde fevereiro de 2006 pelo coletivo Afrika Kidz Crew, tornou-se um espaço emblemático de produção e legitimação, com batalhas a *cappella*³⁵ e júri popular. Após o primeiro encontro, o autor conta que um dos organizadores anunciou o novo evento na comunidade do *rapper* Cabal, no Orkut, com a provocação “Quem é homem vai”.

Cabal já era uma figura conhecida, com o lançamento de “Senhorita”, em parceria com DJ Hum, com contrato com a Universal, colaboração com Chitãozinho & Xororó em disco premiado no Grammy Latino e aparecimento em vários programas de TV. Sua trajetória e sua aparência destoavam do estereótipo do *rap* periférico, suas letras privilegiavam festa e mulheres, e por isso muitos o rotulavam de “MC de ostentação”, rótulo que o mesmo negava (Teperman, 2015).

O autor relata que após a postagem no Orkut, Cabal surgiu na batalha e se inscreveu, oferecendo uma nota de cinquenta reais (sendo o usual 1 real, a exemplo da Batalha do Real), sugerindo que o prêmio ficasse com o vencedor. Na semifinal, Cabal enfrentou Emicida, que ainda começava a se destacar nos eventos de microfone aberto. Emicida reivindicou, já em suas primeiras rimas, o “ser da rua”, utilizando marcadores de classe, acusando Cabal de “roubar vagas” em universidade pública e mostrando que grife e *status* não equivalem a habilidade no improviso. Teperman (2015) disserta que esse ataque incendiou o público.

Em resposta, Cabal trabalhou outra narrativa: desviou a crítica de classe ao se colocar como empresário do *rap*, alguém capaz de gerar emprego e profissionalizar o gênero e lançou ataques pessoais que exploraram sexualidade, juventude e estilo de vida do adversário. As reações da plateia, a dificuldade de ouvir claramente as rimas e a mediação dos organizadores tornaram o clima tenso; Emicida levou a semifinal, mas perdeu a final para Marcello Gugu (Teperman, 2015).

O episódio expõe a ligação entre o local e o digital. O anúncio e a circulação do evento em comunidades do Orkut, os relatos que se propagaram pela rede e a posterior repercussão *online* ilustram que a visibilidade atingida na rua é amplificada e transformada pelas plataformas. Essa articulação permitiu que a performance de Emicida transcendesse o contexto imediato da estação Santa Cruz e se convertesse

³⁵ Música vocal, sem uso de instrumentos.

em capital simbólico transferível para outros circuitos de atuação, fato que viabilizou iniciativas de auto produção e comercialização.

Emicida tornou-se símbolo da tensão do *rap* entre autenticidade da rua e o sucesso comercial, já que nos anos seguintes adotou uma postura empreendedora. Tendo o lançamento de sua mixtape, em 2009, produzida em regime caseiro com apoio familiar e vendida diretamente pelo artista, comercializou mais de dez mil cópias. Tal sucesso viabilizou a formalização da empresa Laboratório Fantasma, expansão da produção de discos, bonés, camisetas e agasalhos, vendas *online*, contratação de assessoria e agenciamento de outros artistas. A operação cresceu rapidamente, empregando dezenas de colaboradores e transformando o apartamento familiar em uma pequena empresa cultural (Teperman, 2015).

A sua profissionalização culminou em parcerias e produções em escala industrial, como o DVD ao vivo de 2012, gravado no Espaço das Américas sob direção de profissionais como Paula Lavigne e Andruca Waddington, que situaram Emicida e seu selo nas principais articulações do mercado cultural. Ao mesmo tempo, permaneceram traços de continuidade identitária: letras que ainda evocam marcadores de classe, o uso de bordões e gestos ligados à periferia e as controvérsias internas sobre autoria e legitimidade. Exemplo disso é a disputa em torno do bordão “A rua é nóiz”, utilizada pelo rapper (Teperman, 2015). Essas ambivalências ilustram que a transição para modos empresariais implica em uma negociação contínua entre a legitimidade “da rua” e exigências de visibilidade e escala.

O exemplo de Emicida evidencia como a internet e as plataformas de mídias sociais funcionaram como catalisadores da mercantilização cultural, com a amplificação de performances locais e a conversão de capital simbólico em ativos econômicos. Percebe-se assim, que na contemporaneidade, a produção de bens culturais, mesmo quando enraizada em práticas de resistência e pertença periférica, tende a ser orientada por lógicas de circulação, profissionalização e lucro, exigindo dos atores constantes reconfigurações de suas estratégias estéticas e de legitimação.

Rômulo Silva (2019), em sua dissertação, também reflete sobre as reconfigurações das batalhas de rimas nacionais a partir da cultura digital. O autor aponta os movimentos como “os principais eventos físicos e espaços de sociabilidade do RAP brasileiro nas décadas de 2000 e 2010 e que o YouTube é a

principal plataforma pelo qual esses eventos circulam e são consumidos” (Silva, 2019, p.14). A hipótese do autor gira em torno de que a vinculação das batalhas de rimas ao YouTube promove uma ressignificação das mesmas, influenciando a maneira como são organizadas e difundidas, o que acaba alterando os contornos do *rap* nacional.

Entretanto, ocorreram mudanças significativas no ecossistema digital com o crescimento acelerado de plataformas de vídeos curtos, como Instagram e TikTok, principalmente em 2020, no início da pandemia da Covid-19 (PUCRS, 2021), introduzindo novas lógicas de visibilidade baseadas em viralização, cortes e métricas instantâneas de engajamento. Essas dinâmicas alteraram não apenas a forma como as batalhas são consumidas, mas também como são estruturadas e monetizadas, podendo impactar diretamente os territórios onde elas acontecem. Neste sentido, cabe a atualização e a expansão dessa discussão sob a ótica da plataformização das batalhas de rimas.

2.2 A Plataformização

Em seu trabalho “*The Platformization of the Web: Making Web Data Platform Ready*”³⁶, Anne Helmond (2015), explica que o termo “plataforma” é predominante empregado por empresas de mídias sociais para se posicionarem no mercado e se relacionarem com os usuários. A autora utiliza os estudos de Gillespie (2010), que apresenta uma abordagem ampla, destacando as várias conotações associadas ao termo. No campo da computação, o autor descreve uma plataforma como uma infraestrutura destinada ao desenvolvimento de aplicações. Entretanto, Gillespie (2010) argumenta que as empresas da chamada *Web 2.0* ampliaram esse significado, atribuindo ao termo “plataforma” um sentido que ultrapassa sua definição técnica.

Segundo o autor, esse uso mais abrangente reúne diversas camadas de significado: o aspecto computacional, que remete a um espaço para criar e inovar; o caráter político, entendido como um local a partir do qual é possível falar e ser ouvido; o sentido figurado, que expressa uma oportunidade tanto abstrata quanto concreta; e a dimensão igualitária, já que serviços como o YouTube são estruturados para favorecer uma expressão considerada aberta e não como um espaço controlado por uma elite que impõe limites técnicos e normativos (p. 352).

³⁶ A Plataformização da Web: Preparando os Dados da Web para uma Plataforma (tradução própria)

Gillespie (2010) sustenta que esse uso mais amplo do termo permite às plataformas reunir diferentes tipos de atores. O sentido computacional de “plataforma” é dirigido sobretudo aos desenvolvedores, enquanto as outras conotações alcançam atores como usuários, anunciantes e clientes (Gillespie, 2010).

Helmond (2015), por sua vez, buscou compreender como as plataformas remodelam a *web* a partir da lógica própria das mídias sociais, utilizando da análise crítica das plataformas por meio de sua decomposição, de modo a investigar seus elementos constitutivos. De acordo com a autora, a contribuição desse enfoque para os estudos de plataformas e de mídias sociais oferece uma perspectiva material e técnica minuciosa sobre o surgimento e o desenvolvimento do que hoje é reconhecido como plataformas de mídia social.

Neste sentido a autora desenvolve o conceito de plataformização:

Utilizo o termo “plataformização” para me referir à ascensão da plataforma como o modelo infraestrutural e econômico dominante da *web* social e às consequências da expansão das plataformas de mídia social para outros espaços online (Helmond, 2015, p.5).

No livro “*Platforms and Cultural Production*”³⁷ (2022), David B. Nieborg, Thomas Poell e Brooke Erin Duffy, partem do conceito de Helmond (2015) para abordar a produção cultural, dando foco nas indústrias culturais, caracterizando uma “plataforma” dentro desse campo. A partir de pesquisas em negócios, economia política crítica e estudos de *software*, os autores definem plataformas como infraestruturas baseadas em dados que possibilitam, reúnem, monetizam e regulam as interações entre usuários finais e aqueles que oferecem conteúdos e serviços. Seguindo essa definição, eles partem da compreensão da plataformização, sob uma perspectiva institucional, como o processo de transformação dos mercados, das infraestruturas e dos mecanismos de governança associados às plataformas.

Tomando o YouTube como exemplo, Nieborg, Poell e Duffy (2022) examinam como as plataformas funcionam enquanto instituições, demonstrando, nesse caso, que elas oferecem uma “entrada sem atritos”, ou seja, a possibilidade de os usuários aderirem rapidamente e começarem de imediato a participar da criação de valor proporcionada pela plataforma. Assim, o YouTube configura um mercado que reúne

³⁷ Plataformas e Produção Cultural (tradução própria)

e monetiza as interações entre produtores de conteúdo, anunciantes e usuários finais, que seriam os espectadores.

Esse conjunto de interações é sustentado por sua infraestrutura de dados, que permite aos criadores enviar vídeos para serem hospedados nos servidores do Google sem dificuldades, ao mesmo tempo em que oferece aos anunciantes ferramentas de segmentação de públicos específicos (Nieborg, Poell e Duffy, 2022).

Utilizando ainda o exemplo do YouTube, eles destacam que o funcionamento das plataformas envolve um alto grau de abertura e de governança própria, bastante distinto das práticas tradicionais das empresas de mídia. Organizações convencionais filtram os conteúdos para depois publicar, o YouTube opera segundo o princípio inverso, permitindo que conteúdos sejam publicados para só depois serem moderados. Essa abertura é sustentada por uma estrutura de governança robusta, composta por regras explícitas, diretrizes para criadores, documentação técnica e critérios claros de acesso à infraestrutura e aos dados da plataforma. Ou seja, de acordo com Nieborg, Poell e Duffy (2022) sua operação depende de mecanismos institucionais que padronizam e regulam as interações entre diferentes atores, característica central de uma verdadeira plataforma.

Os autores fazem ainda uma diferenciação importante para esta investigação. Existem empresas culturais, como o *New York Times*, a Netflix e o *Walt Disney Company*, que utilizam intensivamente dados e algoritmos, mas que não devem ser classificados como plataformas. Embora altamente digitalizadas, elas não oferecem abertura econômica ou infraestrutura para terceiros, ou seja, os criadores de vídeo não podem enviar conteúdos livremente para a Netflix; o *New York Times* distribui seu jornalismo principalmente em canais próprios; e a Disney explora internamente seu extenso catálogo de propriedade intelectual. Assim, diferentemente do YouTube, Instagram, TikTok, entre outras plataformas, suas operações não constituem mercados multilaterais que agregam e monetizam interações entre múltiplos grupos externos. Em outras palavras, os autores colocam que digitalizar produtos e processos não equivale a se platformizar.

Em relação às batalhas de rimas, a presente investigação não aborda apenas a passagem do analógico ao digital, ou seja, ela não aborda apenas a adoção de câmeras e a utilização das plataformas de mídias sociais por batalhas e MCs, ela descreve um conjunto de transformações mais profundas como: a reorganização institucional e de mercado, em que as batalhas deixam de ser exclusivamente

eventos locais e passam a ser concebidos, promovidos e monetizados com vista à circulação em plataformas, além da profissionalização de MCs; a mudança nas práticas de produção, com os eventos pensados para a internet, com captação e exigência de publicações regulares em formatos curtos; a visibilidade mediada por plataformas, com os algoritmos, métricas e a lógica de viralização passando a condicionar a visibilidade, alterando o poder simbólico; e a dependência e infraestrutura, onde organizadores e MCs negociam acesso, patrocínios, parcerias e exposição com base em plataformas.

De acordo com Nieborg e Poell (2018), a plataformização torna produtores culturais cada vez mais dependentes de plataformas como o Google, Apple, Facebook, Amazon e Microsoft, afetando também o modo como conteúdos culturais são produzidos, distribuídos, monetizados e avaliados. Neste sentido, a transformação contemporânea das batalhas de rimas exige uma análise que ultrapasse a noção de internet como simples meio de circulação e avance para o conceito de plataformização da cultura.

Zannettou *et al* (2024) afirma que há uma alteração significativa no consumo e na interação com os conteúdos das mídias sociais, sendo essa alteração resultado de duas tendências: o aumento da popularidade de vídeos curtos, com menos de 60 segundo; e o surgimento das recomendações algorítmicas, que oferecem recomendações personalizadas de conteúdos. O TikTok, de acordo com os autores, foi a plataforma pioneira das tendências, tornando-se extremamente popular, levando outras plataformas a aderirem, como o Facebook e o Instagram, com a criação do *Reels*, o YouTube, com o *Shorts*, e até mesmo o streaming Netflix, com o *Fast Laughs*³⁸.

Tais plataformas, como o Instagram, o TikTok e o YouTube, passaram a moldar não apenas o modo como os conteúdos são distribuídos, mas também como são produzidos, performados, avaliados e monetizados. Em recentes investigações realizadas para a construção desta tese de doutoramento, pôde-se constatar nos últimos anos um crescimento significativo no que se refere à vertente das Batalhas de Rimas.

Exemplo disso, são os grandes patrocínios recebidos por algumas destas batalhas, como é o caso da Batalha da Aldeia, realizada em São Paulo, que já recebeu apoio de marcas como: a EstrelaBet e H2bet, casas de apostas esportivas

³⁸ Risadas Rápidas - recurso com clipes curtos com o objetivo de mostrar aos usuários trechos dos conteúdos.

online; a Vans, marca americana de vestuário e calçados streetwear estadunidense; a Philips, empresa de tecnologia mundialmente conhecida; o IFood, empresa nacional que atua no ramo de entregas de alimentos, produtos de mercados, farmácias e petshop por meio de aplicativo; e mais recentemente o apoio para transmitir as batalhas ao vivo pelo Podpah, *podcast* criado em 2020, que acumula 9,1 milhões de seguidores no Instagram, 6,1 milhões de seguidores no TikTok e 9,67 milhões de inscritos no YouTube³⁹.

Em entrevista ao site Metrópolis (2023), Bob13, organizador da Batalha da Aldeia conta que a manifestação cultural atinge até duas mil pessoas presencialmente por noite na Praça dos Estudantes, em Barueri, e alcança um público ainda maior no YouTube “Em agosto, 127 mil pessoas assistiram simultaneamente à transmissão ao vivo do evento de aniversário de 7 anos da Batalha da Aldeia” (Metrópolis, 2023).

É pertinente ponderar sobre a reflexão de Simões e Campos (2017), que destacam uma das transformações mais notáveis na produção e consumo do *rap*, de que a mudança está intimamente ligada à crescente democratização do acesso à internet e aos dispositivos digitais. Os autores enfatizam que tais canais abriram novas oportunidades de disseminação, ampliando os circuitos geográficos de consumo desse gênero musical, que desempenha um papel significativo na esfera pública digital, contribuindo ainda para a criação de circuitos digitais paralelos, sem relação direta evidente com os circuitos comerciais existentes.

Tais transformações têm tomado proporções cada vez maiores com as mídias digitais de rápido alcance, que tem colocado em evidência diversos MC's brasileiros, alguns ultrapassando a marca de 1 milhão de seguidores nas redes sociais e além dos MC's, as próprias páginas das batalhas.

Em acompanhamento das plataformas, pôde-se constatar que, em junho de 2024, a Batalha da Aldeia acumulava 2 milhões de seguidores no Instagram e 7,9 milhões de curtidas em seus vídeos no TikTok. Em dezembro de 2025, a mesma batalha acumula 2.134.55 seguidores no Instagram e 10.575.134 curtidas no TikTok. Já a Batalha do Coliseu, no Rio de Janeiro, em junho de 2024, acumulava 225 mil seguidores no Instagram e 410,8 mil curtidas em seus vídeos no TikTok. Em dezembro de 2025, consta no Instagram da batalha 344.911 seguidores e 1.390.587 curtidas no TikTok, constatando um aumento significativo de interações.

³⁹ Cabe destacar que as redes sociais são rapidamente mutáveis. Os números presentes neste trabalho, quando não mencionadas as datas, são referentes a dezembro de 2025.

Embora não se disponha de dados comparativos completos sobre todas as batalhas brasileiras, vale citar outras de grande projeção, como a Batalha do Tanque (RJ), que soma 576.079 seguidores do Instagram e 12.053.323 curtidas no TikTok; a Batalha da Norte (SP), com 365.476 seguidores no Instagram e 4.578.540 curtidas no TikTok. Além disso, observa-se também o surgimento de páginas especializadas em divulgar os “melhores cortes” das batalhas, o que reforça a tendência de fragmentação e viralização do conteúdo.

Em relação às trajetórias individuais, foram acompanhados perfis de MCs que ilustram tanto o crescimento quanto as tensões da visibilidade digital. O MC Jhony, por exemplo, tinha em junho de 2024, 1 milhão de seguidores no *Instagram* e 106,3 mil seguidores no *TikTok*. Em dezembro de 2025, o MC acumula 1.292.100 seguidores no Instagram e 460,5 mil seguidores no TikTok.

Também foi acompanhado o perfil do MC Xamuel, que em junho de 2024 acumulava 1,7 milhões de seguidores no *Instagram* e 3,5 milhões de seguidores no *TikTok*. Em dezembro de 2025, no entanto, o MC diminuiu os seus números, indo para 1.177.133 seguidores no Instagram, 3,3 milhões de seguidores e 59.949.268 curtidas no *TikTok*. De acordo com o site Rolling Stone Brasil (2023), o MC começou a frequentar as batalhas de rimas com 11 anos, e venceu a primeira batalha que participou, tendo o direito a gravar uma música nos estúdios dos organizadores do evento.

Na entrevista, ele comentou a importância das batalhas, e que estas foram responsáveis pela formação de sua personalidade, além de terem ajudado em seu amadurecimento. É citado ainda que o MC, junto a uma empresa de beleza “lançaram um vídeo de 30 segundos com uma canção que incentiva às pessoas a não rotularem por gênero quem usa maquiagem, além de se afastar da ideia de padrão de beleza” (Rolling Stone Brasil, 2023).

Contudo, os posicionamentos, a forma de se vestir, como o uso de *cropped*, e o uso de maquiagem, geraram para o MC diversos comentários negativos nas plataformas digitais. O lançamento de sua música “Alguém Conseguiu Entender”, recebeu críticas ainda mais fortes. Pode-se ressaltar que, apesar de não poder afirmar, tal diminuição nos números do MC pode ter se dado devido a tais polêmicas e cancelamentos sofridos pelo mesmo.

Cabe destacar ainda que os MCs Jhony e Xamuel tem um longo histórico de desentendimentos. De acordo com o site Billboard Brasil (2024), após Xamuel surgir

em 2023 maquiado e cantando para o comercial citado, Jhony que também é *rapper*, publicou a *cypher* “Jhony convida 9”, em que mencionou: “Realmente, maquiagem é pra quem quiser, mas o rap não é pra você” Billboard Brasil (2024). A rivalidade dos MCs já vinha das batalhas em que participavam e desde então, Jhony cita Xamuel em entrevistas, comentando que o mesmo falta com respeito a cultura *hip-hop* e com as batalhas de rima (Billboard, 2024).

O ápice da rivalidade dos MCs ocorreu em 2025, em uma luta física do *Fight Music Show*⁴⁰. Xamuel venceu a luta por decisão unânime dos juizes em um confronto intenso. O público, de acordo com o site GE Combate (2025), manteve-se em clima de euforia durante os seis *rounds* de dois minutos, tendo Jhony contado com maior torcida e Xamuel sendo vaiado em alguns trechos, com torcedores entoando provocações contra o gaúcho. A atmosfera de rivalidade se iniciou em eventos pré-luta, com pichações do rosto um do outro no backdrop oficial do FMS.

Casos como esse demonstram que as batalhas de rimas e os próprios MCs tendem a se tornar mercadorias contingentes (Nieborg & Poell, 2018), ou seja, se tornam modulares, editáveis e continuamente reotimizadas e/ou invalidados a partir dos sinais de engajamento, como: comentários, visualizações e cortes virais; o que reorienta tanto a estética do improvisado quanto às estratégias dos atores culturais.

Pode-se considerar na “lógica do algoritmo” (Nieborg & Poell, 2018), que os atores das batalhas, como MCs, plateia e organizadores, passaram a disputar não só a performance mas os indicadores que as plataformas valorizam, ou seja, a performance é realimentada por escolhas algorítmicas para gerar visibilidade.

Cabe ressaltar, contudo, mesmo que o conceito base de plataforma de acordo com Helmond (2015) descreva condições técnicas⁴¹, este trabalho não se debruça sobre tais aspectos infraestruturais. O foco se dará nas reconfigurações sociais e territoriais provocadas por esse fenômeno, particularmente no contexto das batalhas de rima enquanto práticas culturais enraizadas em territórios e reconfiguradas por circuitos de visibilidade digital.

Neste sentido, pode-se citar a análise de Castells (1999) para abordar as transformações das performances locais das batalhas em produtos reproduzíveis e negociáveis. De acordo com o autor, “os produtos das novas indústrias de tecnologia

⁴⁰ Criado em 2022, o Fight Music Show tornou-se o maior evento latino-americano de lutas, com grande repercussão midiática e presença de nomes conhecidos. Combina combates (boxe/MMA) e entretenimento em um formato híbrido (FMS, 2025)

⁴¹ APIs, widgets/plug-ins, Open Graph, SDKs, separação conteúdo/apresentação, modularidade e “data pours”: ver Helmond (2015)

da informação são dispositivos de processamento de informações ou o próprio processamento das informações” (Castells, 1999, p.121-122), rearticulando a produção, a circulação e o valor. Portanto, a passagem do improvisado nas ruas para conteúdos editáveis, recortáveis e otimizados, corresponde a uma mutação técnica que produz novas condições materiais e simbólicas.

Tal transformação dialoga com reflexões acerca da aceleração da vida social. Paul Virilio (1996) argumenta que a modernidade tecnológica institui uma dromologia, termo designado por ele para o papel da velocidade na percepção da realidade e, assim, na estruturação da vida social. O autor defende que o fenômeno causa encolhimento do mundo, ou seja, a aproximação de todos os lugares, todas as faces, ao ponto de fazer dele uma interface. No capítulo “A Colonização do Tempo”, de seu livro *Guerra Pura* (1984), ele coloca que

Todas as tecnologias atuais reduzem a expansão a nada. Elas produzem distâncias cada vez menores – uma fábrica de contração. Ora, um território sem temporalidade não é um território, mas apenas a ilusão de um território. É urgente que fiquemos alertas para as repercussões políticas de tal tratamento do espaço-tempo, pois elas são “aterradoras.” O campo da liberdade se contrai com a velocidade. E a liberdade precisa de um campo. Quando não houver mais campo, nossas vidas serão como um “terminal,” máquinas com portas que se abrem e fecham. Um labirinto para animais de laboratório (Virilio, 1984, p.71).

Para Virilio (1996), a revolução da informação e a globalização conduziram o processo de aceleração, modificando a forma como percebemos o tempo e o espaço, tanto no plano individual quanto no coletivo. O limite da aceleração da vida social seria a dissolução do espaço e o aprisionamento das pessoas em um mundo dominado pelo movimento constante. Nesse cenário, de acordo com o autor, a diversidade humana seria destruída e seria formada uma aristocracia da velocidade que tentaria acompanhar a aceleração total enquanto a grande massa de excluídos permaneceria numa existência de baixa velocidade, sob constante risco de ser eliminada.

A Terra, de acordo com Virilio (1996), tornou-se pequena para a velocidade, tendo a economia e a ecologia por se confrontar e se fundir, enquanto a aceleração do tempo torna o mundo plano e desse plano, emergem os não-lugares e a identidade vai cedendo lugar à capacidade de ser rastreado. Sem um espaço em que se possa situar, torna-se estranho.

Além disso, a imensa quantidade de informações corroem a cultura comum e podem conduzir-nos a uma espécie de alucinação. O ritmo humano foi ultrapassado

pelo ritmo das máquinas, um tempo instantâneo e quase infinitesimal, de reflexos em vez de reflexão, em que se ficam, assim, prisioneiros de um tempo inferior, onde a aceleração transforma o tempo em algo inabitável e sufocante (Virilio, 1996).

A mutação temporal articula-se também ao que Bauman (2000) chama de tempos líquidos. De acordo com o autor, a modernidade, moldada pela cultura tecnológica e digital, é compreendida como algo fluido, em que os processos se impõem às formas estáveis. Bauman (2000) traz a ideia de liquidez para expressar a condição humana contemporânea, que ele entende como volátil, efêmera e instável.

Castells (1999), teoriza também acerca de uma nova estrutura social emergente, ou seja, uma sociedade estruturada em redes, sustentada por tecnologias de informação e comunicação que funcionam através de sistemas digitais interligados. Essas redes, para o autor, passaram a desempenhar o papel que antes cabia às infraestruturas energéticas na sociedade industrial, tornando-se o verdadeiro suporte da vida social contemporânea.

Os principais componentes dessa formação emergente, de acordo com Castells (1999) são o capitalismo informacional, as identidades enquanto formas de resistência e afirmação, a convivência permanente entre o real e o virtual, a criação de uma cultura marcada pela “virtualidade real”, o crescimento de redes descentralizadas e distribuídas e a ambivalência que atravessa essas estruturas, simultaneamente geradoras de inovação e de destruição. A partir dessa dinâmica o autor aponta que resultam também ligações cruéis e na constituição de um “quarto mundo”, composto por territórios e populações excluídos da rede.

Neste sentido, pode-se voltar a Nieborg, Poell e Duffy (2022), que afirmam que a plataformização implica não apenas em transformações institucionais, mas também em mudanças profundas nas práticas de trabalho, nos processos criativos e nas dinâmicas democráticas. De acordo com os autores, as plataformas oferecem aos trabalhadores da cultura novas possibilidades de alcançar públicos e conquistar visibilidade, como é o caso da profissionalização dos MCs de batalhas de rimas.

Contudo, assim como ocorre nos mercados tradicionais das indústrias culturais, o trabalho mediado por plataformas permanece marcado pela precariedade e por desigualdades relacionadas a gênero, sexualidade, raça, etnia e outros marcadores sociais. Além disso, embora as plataformas frequentemente impulsionem a criação de novos gêneros e modelos de negócio, elas também impõem limitações ao processo criativo. Com isso, embora ampliem oportunidades

de contestação e diversidade cultural, as plataformas também intensificam desafios como discriminação, discurso de ódio e circulação de desinformação, fenômenos que acabam enfraquecendo práticas democráticas (Nieborg, Poell e Duffy, 2022).

Pode-se dizer assim, em conjunto com o pensamento de Nieborg & Poell (2018), que a ascensão das grandes plataformas implica ainda na acumulação econômica e assimetrias estruturais que podem repercutir localmente nas batalhas de rimas, pois, enquanto algumas batalhas e/ou MCs convertem capital simbólico em ativos econômicos, outras são excluídas das vias de monetização e visibilidade, configurando um novo desenho de desigualdade cultural.

Outra contribuição central do livro de Nieborg, Poell e Duffy (2022) é demonstrar que as mudanças, permanências e tensões observadas nas práticas culturais estão profundamente conectadas às transformações das relações institucionais que estruturam a produção cultural. Os autores colocam que as alterações bruscas nas políticas de publicidade e nos sistemas de monetização do YouTube, por exemplo, afetaram diretamente a visibilidade dos criadores e, por consequência, sua renda, evidenciando como a dependência dos produtores culturais em relação às plataformas os deixa vulneráveis às decisões dessas empresas, intensificando a precariedade de seu trabalho.

Nieborg, Poell e Duffy (2022) demonstram um delicado equilíbrio que os criadores precisam gerir nas plataformas: conciliar auto expressão, expectativas do público, demandas dos anunciantes e regras definidas pela plataforma. A forma como esse equilíbrio é estabelecido molda o conteúdo cultural e as possibilidades de expressão criativa. E, de modo diretamente relacionado, esse processo também repercute em dimensões essenciais da política democrática, influenciando a construção pública de identidades e formas de representação. Neste sentido, retornando a lógica das batalhas de rimas, é possível que as demandas e regras das plataformas alterem as dinâmicas dos eventos culturais, inclusive os territórios onde ocorrem.

2.3 Os Territórios-Rede e os Atores-Rede

Em seu livro “Os Territórios na Era das Redes”, António Covas (2023) aborda as implicações da digitalização e da internet para os territórios, onde este assume a posição central. Contudo, cabe aqui uma breve conceituação acerca de território.

De acordo com Claude Raffestin (1993), espaço e território não devem ser confundidos, sendo fundamental reconhecer que o espaço antecede o território. O território constitui-se a partir do espaço, configurando-se como o resultado da ação de um “ator sintagmático”, ou seja, um ator que realiza um programa em qualquer escala. Quando um ator se apropria de um espaço, seja de forma material ou simbólica, como por meio de representações, ele passa a “territorializá-lo”.

Lefebvre (1991) descreve o processo de transformação do espaço em território ao mostrar como se produz um espaço nacional, tratando-se de um espaço físico delimitado e continuamente remodelado pelas diversas redes, circuitos e fluxos que nele se instalam, como rodovias, canais, ferrovias, sistemas comerciais e bancários, além de autoestradas e rotas aéreas, entre outros elementos.

Nessa abordagem, o território corresponde a um espaço sobre o qual foi exercido algum tipo de ação, envolvendo trabalho, energia ou informação, e que, por isso, passa a expressar relações permeadas pelo poder. Raffestin (1993) coloca que o espaço funciona como uma “prisão original”, enquanto o território representa a prisão que os próprios seres humanos erigem para si mesmos.

Raffestin (1993) aponta ainda que, para um marxista, o espaço não possui valor de troca, apenas valor de uso, assim, o espaço é anterior e preexistente a qualquer ação, apresentando-se, em certa medida, como uma matéria-prima. É um “local” de possibilidades, uma realidade material que existe antes de qualquer saber ou prática e que só se torna objeto desses quando um ator manifesta a intenção de apropriá-lo.

O autor coloca que o território apoia-se sobre o espaço, mas não se confunde com ele, é uma produção que se origina a partir do espaço. E toda produção, pelas relações que implica, inscreve-se num campo de poder. Mesmo a elaboração de uma representação do espaço constitui já uma forma de apropriação, uma operação de controle, ainda que se limite ao domínio do conhecimento. Qualquer intervenção espacial que se formalize numa representação revela, então, a imagem pretendida de um território, de um lugar de relações (Raffestin, 1993).

Haesbaert (2005), acrescentando a essa lógica, aponta que desde seu surgimento, o território carrega simultaneamente dimensões materiais e simbólicas:

etimologicamente aparece tão próximo de terraterritorium quanto de terreo-terror (terror, aterrorizar), ou seja, tem a ver com dominação (jurídico-política) da terra e com a inspiração do terror, do medo – especialmente para aqueles que, com esta dominação, ficam aliados da terra, ou no “territorium” são impedidos de entrar. Ao mesmo tempo, por extensão, podemos dizer que, para aqueles que têm o privilégio de

usufrui-lo, o território inspira a identificação (positiva) e a efetiva “apropriação” (Haesbaert, 2005, p.6774).

O autor argumenta, portanto, que o território, em qualquer definição que se adote, está intrinsecamente ligado ao poder, embora não se limite ao tradicional “poder político”. Ele envolve tanto o poder exercido de forma concreta, associado à dominação, quanto o poder de natureza simbólica, relacionado à apropriação.

Lefebvre (1991) diferencia apropriação de dominação, ou seja, posse, propriedade. A apropriação corresponde a um processo sobretudo simbólico, marcado pela experiência vivida e pelo valor de uso; já a dominação é mais direta e funcional, vinculada ao valor de troca. Conforme explica o autor, o valor de uso entra em tensão com o valor de troca no espaço, pois a apropriação depende de uma relação que não se reduz à propriedade. Para ele, apropriar-se de um espaço exige tempos e ritmos, envolve símbolos e práticas. Quanto mais o espaço é funcionalizado e controlado por agentes que o moldam para um único fim, menor é a possibilidade de apropriação. Isso ocorre porque tal espaço se distancia do tempo vivido pelos usuários, um tempo múltiplo e complexo.

Seguindo essa linha de pensamento, Haesbaert (2005) destaca que, enquanto “espaço-tempo vivido”, o território assume sempre um caráter múltiplo, marcado pela diversidade e pela complexidade. Isso o distingue do território “unifuncional” produzido pela lógica capitalista hegemônica, que tende a reduzir sua pluralidade em favor de uma única finalidade. O autor afirma, nesse sentido, que o território, atravessado por relações de dominação e/ou de apropriação entre sociedade e espaço, se manifesta em um *continuum* que vai desde formas político-econômicas mais concretas e funcionais de dominação até modos de apropriação mais subjetivos e/ou cultural-simbólicos.

De acordo com Lefebvre (1991), dominação e apropriação deveriam ocorrer de forma articulada, ou mais precisamente, a apropriação deveria prevalecer sobre a dominação. No entanto, a lógica de acumulação do capitalismo acabou fazendo com que a dominação se imponha quase totalmente, reduzindo drasticamente as possibilidades de uma verdadeira “reapropriação” dos espaços, que passam a ser controlados pelo aparato estatal-empresarial e/ou convertidos integralmente em mercadorias.

Haesbaert (2005) sustenta que a diferença central entre apropriação e dominação está no fato de que o espaço social manifesta-se de forma difusa em

toda a sociedade e, por isso, pode ser tratado de modo mais amplo, ao passo que o território e os processos de desterritorialização precisam ser compreendidos a partir dos sujeitos que detêm poder, isto é, daqueles que efetivamente controlam esses espaços e, conseqüentemente, os processos sociais nele presentes. Assim, o ponto essencial que o autor destaca diz respeito às relações sociais enquanto relações de poder, e, como todas as relações sociais envolvem algum grau de poder, este se expressa por uma noção suficientemente abrangente para incluir desde o “anti-poder” da violência até as manifestações mais sutis do poder simbólico.

Considerando o território como um “continuum” dentro de processos de dominação e/ou apropriação, Haesbaert (2005) coloca que sua análise, bem como a da territorialização, deve abranger a pluralidade de suas formas de expressão, que corresponde também, e principalmente, à multiplicidade de poderes incorporados por meio dos diversos agentes e sujeitos envolvidos. Dessa forma, é fundamental distinguir os territórios a partir daqueles que os produzem: indivíduos, grupos sociais, o Estado, empresas, instituições religiosas, entre outros. As motivações para exercer controle social por meio do espaço, de acordo com o autor, variam conforme a sociedade ou cultura, o grupo e, muitas vezes, o próprio indivíduo.

Nesse contexto, é possível retomar a Raffestin (1993), que observa que, a partir de determinadas representações, os atores passam a dividir superfícies, estabelecer nós e construir redes. Esses elementos compõem aquilo que ele chama de “essencial visível” das práticas espaciais, embora malhas, nós e redes nem sempre sejam diretamente perceptíveis, já que muitas vezes existem apenas como decisões tomadas. Mesmo quando não são identificáveis de imediato, sua presença é real e deve ser considerada, pois influencia estratégias e ações. Quando se observa apenas o território em sua materialidade, essas intervenções acabam se manifestando como atos observáveis (Raffestin, 1993).

A autora acrescenta que, toda prática espacial, mesmo em suas formas iniciais e derivada de um conjunto de ações ou comportamentos, resulta em uma “produção territorial” que envolve tramas, nós e redes. Raffestin (1993) ressalta ainda, que nenhuma sociedade, por mais simples que seja, escapa à necessidade de organizar o espaço no qual suas ações se desenvolvem.

Indivíduos e grupos ocupam determinados pontos no espaço e se distribuem segundo padrões que podem ser aleatórios, regulares ou concentrados. Esses arranjos constituem, em parte, respostas às condições impostas pela distância e, de

forma complementar, pela acessibilidade (Raffestin, 1993). O mesmo autor (1993) entende que a distância pode ser entendida não apenas em termos físicos ou geográficos, mas também temporais, psicológicos ou econômicos, pois expressa o grau de interação entre diferentes lugares. Essa interação, seja política, econômica, social ou cultural, resulta de dinâmicas de oferta e demanda originadas nos próprios indivíduos e grupos. Dessas relações emergem sistemas de malhas, nós e redes que se materializam no espaço e, de certo modo, configuram o território. O processo não envolve apenas uma diferenciação funcional, mas também uma diferenciação orientada por princípios hierárquicos, que organizam o território conforme o valor atribuído pelos indivíduos e grupos às diversas práticas que nele desenvolvem (Raffestin, 1993).

Alinhado nessa concepção, Haesbaert (2005) afirma que a territorialidade, além de envolver uma dimensão propriamente política, também abrange aspectos econômicos e culturais, pois está estreitamente relacionada ao modo como as pessoas utilizam a terra, como se organizam no espaço e como atribuem significado aos lugares. O autor acrescenta a afirmação de Sack (1986) (*apud* Haesbaert, 2005) que a territorialidade, enquanto componente do poder, não funciona apenas como um instrumento de criação e manutenção da ordem, mas também como uma estratégia para conformar grande parte do contexto geográfico por meio do qual vivenciamos o mundo e lhe conferimos sentido.

Dessa maneira, Haesbaert (2005) coloca que todo território é simultaneamente e obrigatoriamente funcional e simbólico, ainda que em proporções variadas. Exerce-se assim controle sobre o espaço tanto para realizar “funções” quanto para produzir “significados”. Seu caráter funcional aparece desde as formas mais básicas, como o território entendido como recurso: seja como proteção ou abrigo, o “lar” que garante repouso, seja como fonte de “recursos naturais”, entendidos como matérias-primas cuja importância varia conforme os modelos de sociedades vigentes. (Haesbaert, 2005)

Milton Santos (2010) propõe diferenciar o território como recurso, associado aos “atores hegemônicos”, e o território como abrigo, relacionado aos “atores hegemonzados”. Haesbaert (2005) coloca, por sua vez, que, embora essa distinção seja extremamente pertinente, é possível questionar os termos empregados, pois tratam-se de duas modalidades distintas de produzir o território enquanto recurso: os grupos dominantes enfatizam seu uso funcional e mercantil, enquanto os grupos

dominados o valorizam sobretudo como suporte essencial à sua própria sobrevivência cotidiana.

Em relação às interações socioterritoriais, Videira (2005) coloca que estas concretizam-se por meio de redes, circuitos e fluxos. A territorialidade, por sua vez, é delineada por um conjunto de relações por onde a informação circula, é transmitida e se reproduz. Esses fluxos, circuitos e redes funcionam como o elemento que articula instituições e relações sociais. Desse modo, o poder organiza e reorganiza continuamente os diferentes recortes espaciais, o que converge com a perspectiva de Raffestin (1993), segundo a qual a implantação de redes transforma permanentemente o território, pois elas resultam de jogos multilaterais e constituem manifestações de poder.

A autora aponta ainda a expansão das redes de informática, que intensificam a circulação de informações, mercadorias, capitais e pessoas citando Castells (1999) e a “sociedade em rede” para afirmar que o território adquire um caráter mais móvel e desterritorializado, tornando-se menos enraizado e, nas mãos das grandes corporações, podem até concentrar um poder de decisão superior ao dos próprios Estados nacionais. Diante disso, difundiu-se a ideia de que os territórios estariam sendo dissolvidos, acompanhados da perda das identidades culturais e do enfraquecimento do controle territorial, como visto anteriormente

Pode-se, neste sentido, retornar a reflexão de Covas (2023), de que o território não é apenas o cenário onde ocorrem ações individuais e desenvolvimento socioeconômico, ele também se configura como um agente essencial nos processos de transformação. Covas e Covas (2013), abordam uma nova geografia dos territórios, onde a ação coletiva e a cooperação em rede detém papel principal, o que eles chamam de territórios-rede. Segundo Covas (2023), a construção social dos territórios-rede e da inteligência coletiva territorial coloca em evidência um protagonista central que atua como o principal mediador entre cultura digital, ação coletiva e bens comuns: o ator-rede.

Covas (2023) retoma a concepção inspirada na Teoria do Ator-Rede de Latour (2012). Nessa perspectiva, os atores-rede são entendidos como entidades próprias, quase autônomas em relação aos elementos que as compõem, e que formam a base social onde as relações entre os diversos atores adquirem significado. É no seu interior que os indivíduos se inserem, realizam suas atividades

e fortalecem seus papéis. Assim, a ação dos atores individuais não pode ser exercida de forma dissociada dos atores-rede.

Para mitigar os riscos sistêmicos da globalização e suavizar os seus impactos assimétricos, Covas (2023) defende que torna-se necessário promover projetos coletivos e desenvolver uma inteligência territorial capaz de mobilizar os territórios mais vulneráveis. Esses esforços devem sustentar o equilíbrio indispensável entre forças de caráter global, que tendem a uniformizar o mundo, e forças de natureza local, que impulsionam a fragmentação e a diversificação territorial. Trata-se da lógica do duplo movimento e do ciclo territorial de expansão e retração que acompanha o processo mais amplo da globalização (Covas, 2023).

Para Covas (2023), a relação entre cultura digital e ação coletiva só será eficaz se existir uma interação positiva e coordenada entre as comunidades virtuais, formadas por plataformas digitais, e as comunidades presenciais, construídas nas relações do cotidiano entre produtores e consumidores, serviços e usuários. A revolução digital, segundo o autor, diante da complexidade dos desafios contemporâneos, exige uma forma de organização capaz de responder de maneira adequada a essa articulação essencial. Nesse contexto, o ator-rede desempenha o papel de mediador dessa nova economia digital, atuando como gestor das plataformas colaborativas que emergem baseadas na coprodução, na cogestão e no consumo compartilhado.

Plataformas colaborativas e atores-rede constituem para Covas (2023) duas dimensões complementares da cultura digital e dos territórios-rede. As plataformas funcionam como o dispositivo que conecta as comunidades online, enquanto os atores-rede representam a materialidade organizacional das comunidades *offline* correspondentes. A teoria do ator-rede surge, portanto, como uma construção reflexiva produzida no contexto da grande transformação digital, observada na interação entre o dispositivo plataforma e o dispositivo organização.

No estudo de Silva (2019) acerca dos impactos estabelecidos pela cultura digital do *rap* brasileiro dos anos 2010, o autor compreende o *rap* como uma rede sociotécnica (Latour, 2012) que articula batalhas de rimas e YouTube por meio da ação conjunta de MCs, apresentadores, DJs, produtores culturais e fãs, ou seja, os atores humanos, conectados a microfones, equipamentos de som, caixas acústicas, computadores, câmeras, iluminação, vídeos, mecanismos de interação, como comentários, curtidas e visualizações, ou seja, atores não humanos, refletindo sobre

os efeitos gerados por esse conjunto nas performances e nas dinâmicas socioespaciais.

Com base na Teoria Ator-Rede (Latour, 2012), Silva (2019) aponta que os artefatos tecnológicos passam a agir como coatores nas redes que estabelecem com os humanos, ou seja: por terem sido projetados por pessoas para executar tarefas por elas definidas e para suprimir determinadas ações humanas, acabam assumindo funções que antes seriam realizadas por seres humanos no território.

O ator-rede configura assim uma organização fortalecida devido sua lógica descentralizada e cooperativa de atuação no território, uma estrutura ancorada em uma comunidade que pratica autogoverno e autorregulação, orientada para a construção de um espaço de vida compartilhado, de um projeto coletivo dotado de sentido, significado e propósito (Covas, 2023).

Pode-se assim, adotar a compreensão das plataformas como territórios-rede, em que se negociam visibilidade, autoridade e recursos, encaixando-se ainda diretamente na noção de espaço de fluxos proposta por Castells (1999), pois não se trata apenas de canais de difusão, mas de uma configuração espacial própria onde as funções dominantes se organizam em rede e absorvem o sentido dos lugares:

(...) a rede de comunicação é a configuração espacial fundamental: os lugares não desaparecem, mas sua lógica e seu significado são absorvidos na rede. A infra-estrutura tecnológica que constrói a rede define o novo espaço como as ferrovias definiam as "regiões econômicas" e os "mercados nacionais" na economia industrial; ou as regras institucionais de cidadania específicas das fronteiras (e seus exércitos tecnologicamente avançados) definiam as "cidades" nas origens mercantis do capitalismo e da democracia. Essa infra-estrutura tecnológica é a expressão da rede de fluxos, cuja arquitetura e conteúdo são determinados pelas diferentes formas de poder existentes em nosso mundo (Castells, 1999, p.502).

Essa perspectiva, de acordo com Castells (1999), desloca a análise do dualismo físico/virtual ao enfatizar que a posição dos atores culturais na rede determina sua capacidade de produzir e transferir capital simbólico e econômico, assim, as plataformas passam a desempenhar a função de território por meio dos fluxos que mediam.

A articulação entre o conceito de espaço de fluxos, formulado por Castells (1999), e o de territórios-rede, desenvolvido por Covas e Covas (2013), permite compreender as batalhas de rima como práticas espacializadas simultaneamente no local e no global.

Assim, as plataformas não apenas mediam a circulação das batalhas, mas constituem o território onde hierarquias de valor são produzidas. A disputa por visibilidade, que antes se dava no espaço urbano, agora é simultaneamente territorial, informacional e algorítmica, revelando a natureza profundamente híbrida do campo cultural em que operam MCs, organizadores e públicos.

A transformação de performances de rua em produtos midiáticos evidencia a dupla dinâmica da produção de valor, pois, enquanto capital simbólico, o reconhecimento “da rua”, pode ser convertido em ativos econômicos por meio de parcerias, patrocínios e transmissões, as plataformas tendem a concentrar atenção e receita, gerando os “vencedores” e os “excluídos”, aprofundando desigualdades culturais.

Cabe pontuar que nem toda batalha cresce midiaticamente e territorialmente, portanto, deve-se combinar a avaliação simbólica e a análise econômica para compreender como algumas batalhas e agentes escalam comercialmente enquanto outros permanecem marginalizados.

Essa interpretação ecoa as críticas pontuadas anteriormente acerca da exclusão nas redes. Covas (2023) contribui a discussão, alegando assimetrias estruturais associadas à acumulação econômica e informacional, o que permite compreender porque certas batalhas e MCs tornam-se altamente visíveis e monetizáveis, enquanto outros permanecem à margem da nova configuração. Pode-se considerar assim, que a desigualdade não decorre apenas de fatores sociais ou artísticos, mas também das infraestruturas de rede que filtram, intensificam e hierarquizam fluxos culturais.

O conceito de territórios-rede dialoga com aquilo que Covas (2023) descreve como “o ciclo territorial de dilatações e contrações inscritas no movimento geral de globalização” (p.20). As batalhas de rima, enquanto práticas de origem local, passam por esse ciclo, expandem-se para ecossistemas digitais de larga escala, ao mesmo tempo em que se ancoram em dinâmicas de rua que lhes conferem legitimidade simbólica.

Essa oscilação entre expansão e contração caracteriza a natureza relacional dos territórios-rede, nunca são fixos mas resultam de fluxos, seja de informação, de reconhecimento ou de circulação cultural, que redefinem continuamente os limites entre centro e periferia, entre visibilidade e invisibilidade, entre reconhecimento e marginalização. Com isso, compreender as batalhas a partir dessa ótica permite

analisar como sua capacidade de produzir valor na contemporaneidade depende da posição que ocupam na rede, e não apenas do lugar físico onde ocorrem.

Ademais, é preciso considerar as consequências da velocidade e do “encolhimento do mundo” — a dromologia de Virilio (1996) — para o alcance e a transformação dessas práticas, ou seja, a aproximação de todos os lugares faz da batalha uma interface cujos efeitos simbólicos e econômicos se estendem além da rua.

Cabe, contudo, ressaltar que as leituras sobre aceleração do tempo e compressão do espaço associada a Paul Virilio (1996) e à noção de ‘não-lugares’ de Marc Augé (2017) sugerem um enfraquecimento dos vínculos territoriais diante da intensificação dos fluxos. Entretanto, essa perspectiva tem sido tensionada por autores, como Tim Cresswell (2006), que, ao analisar as mobilidades, argumenta que o movimento não elimina o lugar, mas o reconfigura. Nessa perspectiva, mobilidade e lugar não são categorias opostas, uma vez que todo deslocamento é socialmente produzido e territorialmente situado. Assim, em vez de desterritorialização, as dinâmicas associadas às plataformas digitais podem ser compreendidas como processos de reterritorialização, nos quais novas ancoragens simbólicas e materiais emergem. Tal leitura dialoga diretamente com a noção de territórios-rede adotada nesta pesquisa, permitindo compreender as batalhas de rimas como práticas que, embora ampliem sua circulação em escala digital, permanecem enraizadas em contextos locais.

Neste capítulo foi desenvolvido um arcabouço teórico que articulou plataformização, sociedade em rede, indústria cultural e territórios-rede para compreender as transformações contemporâneas das batalhas de rimas. Evidenciou-se que as plataformas não funcionam apenas como canais de difusão, mas como territórios onde se reconfiguram autoridade, circulação simbólica e relações econômicas, onde eventos de rua passam a ser pensados e editados para plataformas, MCs e organizadores negociam patrocínios e métricas, e algoritmos moldam visibilidade e prestígio.

Os exemplos, como trajetórias individuais e a escalada midiática de batalhas como a Batalha da Aldeia ilustraram a ambiguidade entre preservação da legitimidade “da rua” e a conversão do capital simbólico em ativos comerciais. Ao mesmo tempo, foram discutidas as desigualdades produzidas por essas

infraestruturas, bem como as consequências temporais e espaciais da aceleração mediada pelas plataformas.

O capítulo apontou que compreender as batalhas a partir da ótica de territórios-rede é pode auxiliar a capturar sua natureza híbrida, simultaneamente local e global. Nesse sentido, o próximo capítulo se debruçou a analisar as possíveis consequências do “encolhimento do mundo” e da plataformização das batalhas de rimas brasileiras a partir de um estudo de caso em Portugal.

3 MATA ESSE GAJO NO BEAT!: UM ESTUDO DE CASO EM PORTUGAL

Com o crescimento das batalhas de rimas em território nacional, foi identificado nas investigações realizadas para esta tese, o intercâmbio cultural entre Brasil e Portugal. Neste sentido, por meio do Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), fomentado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a pesquisadora realizou um estágio doutoral de junho de 2024 a novembro de 2024 na Unidade de Investigação da CICS.NOVA (Centro Interdisciplinar de Ciências Sociais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), na Universidade NOVA de Lisboa, tendo como orientador e supervisor o Drº José Alberto de Vasconcelos Simões, investigador integrado do CICS.NOVA , que acolheu a pesquisadora, a fim de investigar tal fenômeno.

Cabe ressaltar que a cultura urbana em questão, teve sua evolução e disseminação de forma diferente de acordo com as características e singularidades de cada região. Dada essa diversidade, com o intuito de tomar conhecimento acerca da produção científica portuguesa a respeito do *rap*, em específico das batalhas de rimas nos espaços urbanos, a fim de detectar possíveis lacunas nesta área e garantir a originalidade desta investigação, foi efetuada a sistematização de informações para estabelecer o atual "estado da questão" nesse campo.

Neste sentido, foi efetuada a catalogação, tabulação e análise de dados de fontes bibliográficas como dissertações, teses, artigos e livros, com o objetivo de examinar a produção acadêmica acerca do *rap* em Portugal, tendo sido realizadas buscas nos bancos de dados eletrônicos que permitissem uma consulta direcionada e eficiente aos materiais.

Nesta pesquisa, foi estabelecida a consulta nos seguintes sítios: Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal (RCAAP); Biblioteca do Conhecimento Online (B-On); Registro Nacional de Teses e Dissertações (RENATES); Scielo; Repositório da NOVA UNL; Repositório da Universidade de Lisboa; Repositório da ISCTE; Repositório da Universidade do Porto; Repositório da Universidade de Coimbra; Repositório da Universidade do Minho; e Repositório da Universidade de Aveiro.

Em relação aos parâmetros de busca, inicialmente foram analisadas as palavras-chave que melhor apreendem a temática da pesquisa. Neste sentido, foram

feitos testes com os termos: “batalhas de rima”; “rap battle”; “rap”; “freestyle”; “Portugal”; “rap tuga”; e “freestyle rap”. A diversidade de palavras-chave teve o intuito de alcançar o maior número possível de produções acadêmicas, contudo, constatou-se que a utilização dos termos “batalhas de rima”, “rap battle” e “freestyle rap” sempre zeravam os resultados. Com isso, foi definida a busca por toda a produção acadêmica acerca do *rap* em Portugal, sendo utilizado os termos: “rap” AND “Portugal”.

Com tal busca, sem a utilização de filtros e sem demarcar recorte temporal, foram encontrados 95 trabalhos. Apesar do grande número, e após diversas tentativas de buscas com outras palavras, foi decidido não utilizar outros filtros. Tal decisão foi tomada após uma prévia análise dos trabalhos, em que foi constatado a partir da leitura do resumo, sumário, introdução e conclusão, que apenas duas produções, dos 95 trabalhos listados, tinham no corpo do texto alguma informação acerca das batalhas de rimas em território português.

Constatou-se uma escassez de pesquisas acadêmicas acerca das batalhas de rimas no país, sendo detectada, desta forma, uma lacuna da qual a autora extraiu o objeto de estudo realizado em seu período de Doutorado Sanduíche.

Este capítulo tratou de elucidar os resultados desta investigação, abordando: a evolução histórica das batalhas de rimas em Portugal; a identificação e mapeamento das batalhas de rimas ativas e inativas até novembro de 2024; a influência do Brasil no movimento realizado em Portugal; e por fim, a influência das plataformas digitais na evolução das batalhas de rimas no território português e no intercâmbio entre os países.

Em relação aos procedimentos da pesquisa realizada no período do Doutorado Sanduíche, efetuou-se: observação e coleta de registros online, por meio das redes sociais das batalhas de rimas ativas e inativas; visitas da pesquisadora nos espaços urbanos em que as batalhas de rimas e eventos relacionados ocorriam; entrevistas não estruturadas com os 3 organizadores de 3 batalhas de rimas; acompanhamento das conversas e discussões em 3 grupos de WhatsApp, de 3 batalhas distintas.

A pesquisa apresentada não busca esgotar o assunto, especialmente devido ao tempo limitado disponível no país para a realização da investigação, mas representa uma tentativa inicial de delinear o histórico desse movimento, reconhecendo suas limitações. Contudo, espera-se que o estudo funcione como

uma base preliminar para futuras pesquisas e análises mais detalhadas sobre o tema.

3.1 Breve Histórico do Rap Tuga

O *rap* português, ou *rap* tuga, como também é conhecido, apesar de datar cerca de 40 anos, possui ainda pouca produção acadêmica especializada, como visto no estado da questão levantado nesta investigação. Contudo, pode-se apontar algumas produções relevantes que se debruçaram na trajetória desse movimento e que foram relevantes na construção deste capítulo, como: “Ritmo e Poesia”, considerado por muitos autores como a primeira produção acadêmica de destaque, com uma perspectiva sociológica, de Contador e Ferreira (1997); “Fixar o Movimento”, de Teresa Fradique (2003); “Entre a Rua e a Internet”, onde o autor José Alberto Simões (2010) traz as mudanças e influências da internet no movimento *hip-hop*; “RAPublicar” e “Fixar o (In)visível (2019) de Soraia Simões de Andrade.

De acordo com Contador e Ferreira (1997), a cultura *hip-hop* chegou a Portugal no início da década de 1980, impulsionado pela popularidade do *breakdance*, que se espalhou rapidamente entre os jovens. Esse fenômeno foi amplificado pela mídia, com os filmes *Breakin’ I* e *II* e *Beat Street*, além dos concursos de dança na TV, tendo a nova cultura atingido seu auge entre 1983 e 1985. No entanto, o *breakdance*, embora popular, foi visto como uma “moda” passageira, com uma trilha sonora baseada no *break-beat*, sem o conteúdo politicamente engajado que caracterizava o *rap*. Por isso, não foi considerado um dos pilares fundadores do movimento *hip-hop* no país, sendo tratado como um modismo efêmero, na perspectiva de Contador e Ferreira, 1997.

Na segunda metade do século XX, segundo Machado e Matias (2006), Portugal passou por profundas transformações que alteraram as dinâmicas sociais e culturais do país, deixando de ser uma nação de emigrantes, para se consolidar como um destino de imigração. Com a Revolução dos Cravos de Abril de 1974, responsável pela derrubada da ditadura e o início da consolidação da democracia portuguesa, o país, tradicionalmente marcado por um caráter autocentrado e homogêneo em termos linguísticos, culturais e religiosos, passou a experimentar um aumento da imigração. Fenômeno esse que foi amplificado após o país ingressar na Comunidade Econômica Europeia em 1986, o que facilitou a livre circulação de

cidadãos da União Europeia (Cabecinhas, 2002). Neste sentido, o aumento do intercâmbio cultural tornou-se inevitável com o contato de novas influências.

Ao mesmo tempo que o movimento *hip-hop* chegava à Portugal, o número de estrangeiros triplicou. De acordo com Cabecinhas (2002), especialmente entre 1976 e 1980, o segundo fluxo de imigração foi constituído principalmente pela população africana dos Países de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), tendo dados do censo de 1981 que alega um aumento de 313% entre 1960 e 1981, sendo que os estrangeiros provenientes das ex-colónias de África representavam 42% do número total de estrangeiros residentes no país. Muitos imigrantes, principalmente das antigas colónias, enfrentaram desafios significativos, como a falta de qualificações profissionais adequadas ao contexto urbano e industrial e barreiras linguísticas, o que os levou a ocupar empregos precários e mal remunerados (Cabecinhas, 2002).

Em relação ao *rap*, as primeiras influências chegaram a Portugal nos anos de 1980, principalmente por meio de cassetes enviadas dos EUA, França e Holanda. Artistas como *Public Enemy* e *Run DMC*, foram ganhando destaque em bairros periféricos de Lisboa, onde residiam muitas famílias imigrantes africanas (Contador e Ferreira, 1997). No entanto, de acordo com os autores, o *rap* era praticamente inexistente na mídia portuguesa e, quando surgia, era geralmente rotulado como "música de dança". Na mesma época, de acordo com os autores, na televisão portuguesa, dentre os conteúdos internacionais apresentados, dominavam conteúdos em língua inglesa, que retratavam a classe média branca nova-iorquina, com foco no *rock'n'roll*, *pop* e *new wave*. Tal visão idealizada do outro lado do Atlântico contrastava com o espírito contestatório da contracultura *hippie*, que começava a se fazer sentir em Portugal.

As séries e telefilmes dos anos 1980 destacavam um estereótipo persistente de que o "outro lado" do sucesso do *american way of life*, era representado por uma realidade negra marcada pela pobreza. Contador e Ferreira (1997) trataram esta situação como um retrato sensacionalista que traçava um paralelo entre os subúrbios marginalizados das grandes cidades norte-americanas e a situação das famílias de renda baixa e média-baixa em Lisboa, muitas delas imigrantes de origem africana. Tais famílias enfrentavam condições econômicas precárias, em empregos clandestinos. A desvalorização do crioulo⁴², por exemplo, ilustrava a política de integração cultural "à portuguesa", que já se mostrava enfraquecida. Na década de

⁴² Língua

1980, Portugal, focado em alcançar o progresso da Comunidade Europeia, mantinha-se de costas voltadas para África (Contador e Ferreira, 1997).

Ainda de acordo com os autores, os jovens luso-africanos, confrontados com a discriminação institucional, rejeitavam a postura conciliadora de seus pais em relação à identidade nacional, o que ficou evidente em um relatório do SIS⁴³ sobre delinquência juvenil, que associava a criminalidade a gangues e a bairros periféricos de Lisboa com pessoas negras. Foi nesse cenário que o Miratejo, na margem sul do Tejo, se destacou como um símbolo de contestação.

Contador e Ferreira (1997) destacam que o Miratejo desempenhou para o *rap* em Portugal o mesmo papel simbólico que o Bronx desempenhou nos Estados Unidos, sendo o espaço dos primeiros *rappers* lusos que, ainda influenciados pelo estilo americano, buscavam uma identidade própria e passavam por uma fase de adaptação ao inglês. Apesar da escassez de recursos e da limitação na visibilidade pública do que era dito, as vozes dos jovens se fizeram ouvir, fortalecendo a determinação de expressar suas realidades. O *beatboxing* e outras técnicas de improviso tornaram-se essenciais, e foi nesse contexto que o rap entrou nos lares portugueses, oferecendo uma nova voz de resistência e expressão cultural (Contador e Ferreira, 1997), como em muitos outros lugares, começou no *underground*, seguindo a trajetória global do movimento.

Fradique (2003) também salienta que a margem sul do rio Tejo, no prolongamento suburbano de Lisboa, era habitada por uma população jovem e majoritariamente imigrante, tornando-se um dos maiores cenários para as novas formas de sociabilidade urbana. Nessa região, segundo a autora, o *rap* se desenvolveu por meio da troca e disseminação de gostos e identidades entre grupos de amigos, sendo fortemente influenciado pelas trajetórias de acesso a bens culturais, fundamentadas nas redes de sociabilidade. Nesse processo, a vizinhança, a escola e a família desempenharam papéis fundamentais (Fradique, 2003). A autora considera o *rap* como uma estrutura de significação para aqueles que viviam a experiência da diáspora, utilizando-o como uma ferramenta para legitimar suas posições e ultrapassar a compreensão limitada de um simples estilo musical.

De acordo com o documentário Raiz do Rap Tuga (Mister, 2016), que acompanhou diversos pioneiros do movimento no Miratejo, Bambino, também conhecido como Mad Nigga, é considerado uma figura de destaque no *hip-hop*

⁴³ Serviço de Informação e Segurança

português, especialmente por sua trajetória no grupo *Black Company*. O *rapper* vê o Miratejo como o berço geográfico da cultura *hip-hop* no país, ressaltando a forte influência da cena norte-americana no movimento, tendo o inglês como o idioma predominante nos improvisos de rua.

Pump G, fundador do MiraSquad (Mister, 2016), coletivo nascido pelo apreço à cultura *hip-hop*, afirmou no documentário que os *rappers* não queriam cantar em português porque "soava mal". Exemplo disso é a primeira coletânea de *rap* português, Rapública, lançada em 1994, onde pode-se ouvir frequentemente rimas em inglês. Apesar disso, destaca-se que um dos temas mais famosos desta coletânea, "Nadar", era cantado em português. Contudo, a influência americana predominava na criação das músicas, com muitos imitando o que se fazia nos Estados Unidos. *KRS-One* e *Public Enemy*, figuras chave do *hip-hop* norte-americano, foram fortes referências, assim como Malcolm X, que também impactou os pioneiros do *hip-hop* (Mister, 2016).

Tal influência continuava, de acordo com Contador e Ferreira (1997), a ser dominada pelos *rappers* do outro lado do Atlântico, que predominavam nos primeiros programas de rádio dedicados a esse gênero musical em Portugal. O precursor desses programas foi O Mercado Negro, idealizado por João Vaz, ainda considerado por muitos o guru do *rap* nacional. Seguindo seus passos, José Mariño começou a produzir o Novo Rap Jovem para a NRJ-Rádio Energia, antes de migrar para a Antena 3, onde lançou Rapto, que era transmitido aos sábados e se tornou um ritual para a crescente tribo *hip-hop*, que começava a se solidificar (Contador e Ferreira, 1997).

Os autores relatam que o *rap* em português ganhou força de forma definitiva, em grande parte devido à figura de Gabriel O Pensador, *rapper* brasileiro que lançou seu primeiro álbum homônimo em 1993 e invadiu as ondas do rádio com mensagens em português do Brasil. A aceitação foi imediata devido a força das rimas, que eram facilmente compreendidas, desta forma, finalmente foi reconhecida a legitimidade do português como língua oficial para um *rap* que também se vendia. O *rap* brasileiro contribuiu assim, para a propagação do gênero em terras lusas (Contador e Ferreira, 1997).

De acordo com Contador e Ferreira (1997, p. 168-169) "os contornos culturais e sociais do trivial dia a dia das famílias dos bairros degradados da cintura lisboeta tornaram-se explícitos e narráveis". O fenômeno começou a ser visto não mais como

uma moda passageira, mas sim como um movimento crescente, cujos contornos continuavam a desafiar as expectativas. O cotidiano dos imigrantes, portanto, tornava-se a matéria-prima para a expressão artística, onde esses grupos e comunidades ocupavam o espaço público para exercer seu direito de expressão, principalmente através dos improvisos de rua, que Pump G define como a “cultura da praça”, reunindo pessoas de diversas regiões do país (Mister, 2016).

Gravato (2017) afirma que é relevante analisar a vontade de afirmação das comunidades da margem sul do Tejo, que buscavam transformar, coletivamente, o contexto socioeconômico em que estavam inseridas. A etnicidade e o racismo são aspectos cruciais, segundo o autor, para entender como o *rap* foi instrumentalizado por essas pessoas. Neste sentido, General D e Pump G, destacam que Almada era vista como um território dominado por *skinheads*, e muitos coletivos de *rap* se formaram em resposta aos conflitos que surgiam devido a essa tensão (Mister, 2016). Tal oposição acabou por fortalecer ainda mais o discurso de afirmação dos *rappers*, pois desafiava os processos identitários que estavam construindo.

Como alternativa à experiência de seus pais, como citado anteriormente, ainda fortemente marcados pelos valores do colonialismo, esses jovens encontraram no *rap* os meios para lidar com as novas regras e espaços da sociedade pós-colonial emergente. A vivência da multiculturalidade juvenil e a criação de redes de sociabilidade e lazer, completamente diferentes das que caracterizavam a época do Estado Novo, implicaram a criação de novas formas de expressão e a definição de novos contextos, dos quais seus protagonistas tinham plena consciência (Fradique, 2003).

Em 1994, o interesse dos meios de comunicação pelo *rap* e seus intérpretes atingiu um pico, à medida que crescia a ideia de que o gueto norte-americano podia ser facilmente transposto para a realidade portuguesa. O sensacionalismo em torno de *faits-divers*⁴⁴ relacionados à ideia de vida no subúrbio se intensificava. Nesse cenário midiático de exacerbação de um estilo de vida marginal e de desconhecimento dos princípios fundamentais da cultura *hip-hop*, a Sony Music enxergou uma oportunidade comercial ainda inexplorada. Foi onde surgiu o coletânea Rapública (Contador e Ferreira, 1997), considerada um marco na história do *hip-hop* português, tornou-se um verdadeiro sucesso de vendas, tendo atingido

⁴⁴ Conflitos, homicídios, roubos

cerca de 15 mil cópias vendidas entre 1994 e 1995, popularizando assim o gênero musical.

De acordo com Gravato (2017), ao longo dos anos, o movimento foi se adaptando. Bdjoy, que chegou ao Miratejo em 1996, relatou que muitas famílias continuaram a se mudar para a região devido a razões econômicas, como os aluguéis mais baratos (Mister, 2016). Apesar das similaridades no contexto socioeconômico, houve mudanças significativas com o tempo. Makas, integrante do *Black Company*, menciona que o *rap* começou a se adaptar à realidade local, com um aumento significativo do número de *rappers* que cantavam em português. Sanryse acrescenta que a terceira geração trouxe a "africanidade", com o *rap* em crioulo, estabelecendo uma "*bridge* com a terra-mãe" (Mister, 2016).

Gravato (2017) relata que, mesmo nos anos 1990, haviam letras de resistência à globalização, que pode ser vista nos artistas que rejeitaram ou desconstruíram os padrões americanos, reforçando uma identidade própria, tal resistência resultou em mensagens mais puristas sobre a essência do movimento. O *hip-hop* em Portugal se estabeleceu, assim, de forma *underground*, onde os MCs desprezavam o comercial e o *mainstream* (Contador e Ferreira, 1997). Músicas começaram a abordar tal resistência com críticas aos "falsos MCs" que corrompiam a cultura *hip-hop* para alcançar maior audiência, utilizando-se de práticas comerciais. Exemplo disso são trechos da faixa "Coalizão", ainda nos anos 90, que expressa o desprezo pelos MCs comerciais, refletindo a postura *underground* e purista do grupo Dealema (Gravato, 2017).

Mais de uma década depois, em 2008, de acordo com Gravato (2017), com o álbum *V Império*, os Dealema continuaram a criticar a superficialidade da indústria musical. Na música "Escola dos 90", segundo o autor, eles condenam a busca por fama e sucesso comercial, afirmando que o *hip-hop* moderno dependia mais da imagem e da fachada do que de conteúdo real, destacando que muitos MCs eram fantoches de empresários, sendo explorados pela indústria em busca de lucros. A crítica se estendia ao sucesso mediático, que, segundo eles, levava à estupidificação (Gravato, 2017).

De acordo com o autor, não parece existir bibliografia acerca de quando se iniciam ou terminam as gerações e fases do *hip-hop* Tuga, contudo, o mesmo adota que a primeira fase compreende de 1980 até o lançamento da coletânea *República*. Simões (2010), por sua vez, coloca que a cultura *hip-hop* passou por várias fases de

desenvolvimento, moldadas tanto por influências externas, quanto internas, como citado anteriormente. Com base em suas investigações, o autor identifica quatro fases principais, sendo a primeira fase no início dos anos 1980, com os primeiros contatos com o *hip-hop*, principalmente através do *breakdance*, indo até o início dos anos 1990, quando a cultura se firma como movimento e surgem os primeiros MCs, DJs e grafiteiros.

Já a segunda fase continuou o processo de institucionalização do movimento iniciado na década anterior, marcada por uma significativa visibilidade midiática do *rap*, impulsionada pelo contexto social e político da época, que favoreceu essa exposição. A terceira fase corresponde, de acordo com o autor, por um lado, a um retorno à invisibilidade e, por outro, ao desenvolvimento de importantes estruturas *underground*, como citada até aqui. Simões (2010) caracteriza como a quarta fase, que se inicia em 2000, pela consolidação do *rap* como um segmento do mercado fonográfico independente e pelo crescimento, com mudanças significativas.

Gravato (2017) identifica que após o lançamento de Rapública, como consequência da globalização, houve além do desprezo pelo *rap* comercial, o desprezo ao americanismo, sendo este um tema recorrente nas músicas da época, como na faixa Fim da Ditadura, do álbum Educação Visual, de 2002, de Valete. O *rapper* cria uma narrativa de resistência onde, em uma viagem ao México, ele se encontra com figuras como Saramago, Fidel Castro e Yasser Arafat, liderados por Bin Laden, para executar um "K.O. definitivo à América". A missão de Valete é vingar o mundo de George Bush, culminando no assassinato do presidente dos EUA pelas mãos do MC. A música não trata de questões musicais diretamente, mas reflete um claro sentimento de "antiamericanismo", algo que Valete, uma autoridade no *rap underground* português, expõe abertamente (Gravato, 2017).

Contudo, apesar deste cenário de resistência ao americanismo, pode-se perceber que a identidade dos artistas é fluida, adaptando-se aos contextos globais e locais em um processo contínuo de hibridização. A escolha de nomes artísticos e o uso de estrangeirismos como "*underground*", "*hood*" e "*flow*" refletem a tensão entre a autenticidade cultural e as influências globais, exemplificando a tentativa dos MCs de equilibrar tradição e modernidade. MCs como *Sam The Kid*, com seu nome em inglês, incorporaram essa dualidade ao expressar uma identidade global sem abandonar as raízes portuguesas (Gravato, 2017).

O uso de estrangeirismos, portanto, pode ser visto como um reflexo da tensão entre a assimilação das influências globais e a preservação da identidade cultural local. Em um cenário de hibridismo, de acordo com Gravato (2017), esses MCs estão constantemente negociando suas identidades, misturando influências externas e locais, e fazendo escolhas que podem parecer contraditórias, mas que, na verdade, ilustram a complexidade da formação de identidades no contexto da globalização.

Em relação à quarta fase da cultura, estipulado por Simões (2010), que se inicia em 2000, com a consolidação do *rap* no mercado fonográfico independente, Gravato (2017) coloca a importância dos produtores de *beats*⁴⁵ na formação do *rap* português, sendo estes fundamentais não apenas na criação da sonoridade do movimento, mas também no processo de apertuguesamento do gênero. Ao usar *samples* de música portuguesa, como fado, música popular ou sons tradicionais, os *beatmakers* ajudaram a enraizar o *rap* dentro da cultura musical portuguesa.

Como marco, pode-se colocar a transição do *rap* para a internet nos anos 2000, que ajudou a fortalecer ainda mais a identidade do movimento, permitindo maior acesso à música e aos meios de produção e divulgação de novos artistas, o que, por sua vez, abriu o campo para novas experimentações e misturas de estilos, principalmente a partir de 2006, com o advento dos serviços de *streaming*, em que a indústria musical passou por mudanças profundas impulsionadas pelo mercado digital. Plataformas como *YouTube* e *Spotify* possibilitaram o acesso gratuito a músicas, e a popularização do formato MP3, o que transformou os hábitos de consumo, facilitando a distribuição e o acesso às músicas pela internet (Gravato, 2017).

De acordo com Gravato (2017), a primeira década dos anos 2000 marcou uma fase de experimentação e maturidade no *rap* português, que passou a integrar diferentes influências e estabelecer uma identidade própria, tendo a mistura de gêneros se consolidado como uma marca para diversos grupos em Portugal. Paralelamente, o *rap* em crioulo também crescia no cenário português, embora encontrasse mais barreiras nas editoras.

De acordo com Campos e Simões (2011), como a própria indústria musical, o gênero teve que se adaptar ao surgimento e popularização da internet. Em uma sociedade em rede, as pessoas tendem a formar comunidades *online* em torno de

⁴⁵ *Beatmakers*

interesses e contextos específicos. Neste sentido, o *Myspace*, lançado em 2003, foi uma das primeiras redes sociais focadas na música e rapidamente se tornou uma plataforma importante para *rappers* portugueses.

Além do *Myspace*, Campos e Simões (2011) abordam que as redes sociais como o Hi5 e o Facebook também desempenharam um papel crucial na promoção do *rap* em Portugal, funcionando como canais para aumentar a visibilidade e o tráfego. Essas plataformas foram essenciais para permitir aos usuários maior capacidade para exercitarem a autonomia individual, para produzirem e divulgarem conteúdos. Neste sentido, MCs, produtores e DJs ganharam novas ferramentas para divulgar sua música, não se limitando mais ao mercado português, demonstrando como a internet rompeu as limitações geográficas e permitiu uma divulgação global (Campos e Simões, 2011).

A difusão da internet em Portugal criou uma nova configuração para o movimento *rap*, promovendo a fusão de subgêneros e facilitando a formação de novas comunidades de fãs *online*. Essa nova realidade, no entanto, não eliminou completamente as influências geográficas e as relações locais, com os MCs continuando a afirmar suas origens e contextos sociais através de suas músicas. A internet e as plataformas criaram uma nova dinâmica, mas a territorialidade e as influências sociais continuam a ser elementos fundamentais na construção da identidade no *rap* português (Gravato, 2017).

3.2 Levantamento Histórico das Batalhas de Rimas em Portugal

Em relação às batalhas em Portugal, pode-se citar o livro “*Hip Hop Tuga: Quatro Décadas de Rap em Portugal*”, de Ricardo Farinha (2023), redator do site Rimas e Batidas, que descreve, de forma cronológica, as histórias de *rappers*, produtores, DJs, personalidades, coletivos, editoras e iniciativas do *rap* em Portugal, desde o início dos anos 80 até o ano de 2022. Em sua obra, apesar de relatar que “Ao longo dos anos, foram muitas as competições de *breakdance*, *DJing*, *graffiti*, *beat-box* e batalhas de *rap* em Portugal” (Farinha, 2023, p.263), o autor não coloca em sua lista, nem dá nome a essas competições na mesma ordem cronológica (não todas, e nem com a mesma importância), como faz com os artistas e produtores.

Contudo, ao retratar a história do *rapper* angolano Mauro Simões, conhecido como J.Cap, o autor cita coletivos como “Sexto Templo” e “Esquadrão Central”, que segundo o autor, praticavam vertentes do *hip-hop* na Linha de Sintra, e afirma que

“Entre o final dos anos 90 e o início dos 2000, muitos outros juntam-se a eles. São jovens que partilham rimas em improviso - muito no Parque Central da Amadora -, latas de spray e movimentos em rodas de *break-dance*” (Farinha, 2023, p.146). Apesar desse relato, não fica explícito a existência de batalhas de rimas organizadas nos formatos que conhecemos hoje entre os jovens.

A primeira destacada pelo autor foi em 2007, no Encontro de Arte Urbana de São Marcos, organizada pelo H2Tuga, coletivo fundado em 2003 por um grupo de jovens com o objetivo de divulgar o *hip-hop* em Portugal (Farinha, 2023). De acordo com Simões (2010), o site H2Tuga, apresentava uma extensa base de dados sobre artistas nacionais, imagens, novidades, atualizações diárias de informações de todas as vertentes do *hip-hop*, em especial do *rap*, e organizações de eventos. Um deles, foi o já citado Encontro de Arte Urbana de São Marcos, onde Farinha (2023) destaca a presença de “batalhas de *freestyle* Duelo Verbal”, tendo como vencedor o *rapper* Perigo Público.

Ao explicar a vida do *rapper*, o autor destaca que

[...] o crescimento de Perigo Público e companhia também passou muito pelas rodas de *freestyle* na rua - ou com rimas decoradas passadas de boca em boca, como uma tradição oral de Quarteira. Éltton Mota destaca-se desde cedo na vertente do improviso, ganhando gosto pela prática de inventar e apresentar rimas no momento. Essa reputação leva-o a ser convidado para ir à Grande Lisboa - mais concretamente, a São Marcos - para participar em 2007 na competição de *freestyle* Duelo Verbal, promovida pelo site H2Tuga (Farinha, 2023, p.224).

Entende-se a partir deste trecho, a existência de batalhas de rimas ou como o autor nomeia “rodas de *freestyle*” anteriores a este ano.

O site Espalha-Factos (Patrício, 2015), criado em 2005 como programa de rádio semanal, destaca em reportagem que o Festival “Às 3 Pancadas”, que teve a sua primeira edição em 2010, contou com concurso de *beatbox* e batalha de MCs. O festival surgiu, segundo reportagem do Jornal de Barcelos, como uma brincadeira em Barcelinhos, onde o nome se refere à primeira edição organizada em um curto espaço de tempo por três organizadores. Apesar de não conter registros da primeira edição, é possível encontrar no Facebook do festival vídeos e cartazes das edições posteriores, como pode-se conferir na Figura 01, que descreve as atrações da 3ª edição do festival ainda em 2010.

Pode-se observar na imagem que a 3ª edição do Festival contou ainda com as regras do chamado concurso de MC, que se limitavam a 16 inscrições e no máximo 12 batalhas, onde os MCs teriam 2 rounds de 30 segundos, com exceção

da final, que teria dois rounds de 60 segundos para cada *rapper*. Este formato ainda é usual entre as batalhas atuais.

No Instagram do Festival Às 3 Pancadas, o último registro data o ano de 2022, sendo o último evento divulgado na mídia social realizado no dia 05 de novembro de 2022, em Barcelos.

Figura 01 - Programa e Regras do Festival Às 3 Pancadas

3ª EDIÇÃO DO CONCURSO DE BATALHAS DE MC & BEATBOX



ÀS 3 PANCADAS é um movimento multicultural, que começou por realizar eventos relacionados com o Hip Hop. Devido aos organizadores deste movimento pertencerem a um grupo desse mesmo estilo, tornou-se mais fácil contactar bandas para os eventos e a sua realização, mas sem nunca esquecer a diversidade cultural, base deste movimento. Futuramente irão organizar eventos de diversos estilos musicais, tais como Rock, Reggea, música Tradicional, House, entre outros. Com o intuito de trazer mais cultura para Barcelos, para que a cidade cresça e que seja mais conhecida a nível nacional!

DIA 20 DE AGOSTO DE 2010 (SEXTA FEIRA)

O evento ÀS 3 PANCADAS Barcelos em Movimento conta com a 3ª EDIÇÃO do Concurso de MC & BEATBOX com início às 23 horas. As inscrições para o concurso serão no local até às 22 horas. Após o concurso haverá a actuação do grupo de Hip Hop WOYZA, de Espanha e de SAGAZ, de Lisboa. No final do concerto abre a zona AFTER PARTY com a actuação do DJ KILLYMANJARO. E assim termina o primeiro dia evento.

DIA 21 DE AGOSTO DE 2010 (SÁBADO)

No segundo dia do evento haverá uma palestra com Rui Miguel Abreu (antena 3), sobre O que é o Hip Hop. Será realizado pelas 18h no local do evento, Zona Ribeirinha. Serão realizadas as finais do Concurso de MC & BEATBOX e a entrega de prémios aos 3 primeiros classificados de ambos os concursos. Para terminar o concurso haverá a actuação do grupo de Hip Hop SONOPLASTIA, de Barcelos, e de DEALEMA, do Porto. No final do concerto abre a zona AFTER PARTY com a actuação do DJ VICTOR SOUL. E assim termina o evento ÀS 3 PANCADAS.

REGRAS DO CONCURSO DE MC & BEATBOX

O concurso de MC contará com um máximo 16 inscrições. O primeiro dia do concurso contará com um máximo de 12 batalhas, nas quais apenas 4 participantes passarão para o dia seguinte. No segundo dia serão realizadas 4 batalhas que dão acesso à final onde se ditará o vencedor. Cada batalha terá duas rondas de 30 segundos para cada participante e a final terá duas rondas de 60 segundos.

Em diversos *flyers* de edições do Festival mencionado, Barrako 27 surge como uma das atrações. De acordo com Farinha (2023), trata-se de um projeto e estúdio criado em 2003 pelo *rapper* e produtor Ernesto “Né”, que segundo o autor, foi responsável pela organização de diversos eventos, entre eles a Batalha do Conhecimento, que ocorreu no dia 24 de setembro de 2011, como pode-se ver no *flyer* do evento postado no Facebook do projeto, na Figura 02.

Figura 02 - Flyer da primeira edição da Batalha do Conhecimento



Fonte: Facebook, 2011

Na Batalha do Conhecimento, os MCs eram pré-selecionados, diferente do Festival Às 3 pancadas, em que os artistas precisavam se inscrever, de acordo com as regras. Nesta primeira edição, verifica-se a participação de *rappers* de Bragança, Porto, Espinho, Barcelos, Vila Nova de Gaia, Leça, Mirandela, Coimbra e Lisboa, além da presença do brasileiro Buli 2B.

Posterior a este registro, encontram-se relatos sobre a liga de batalhas de improviso Poesia Violenta criada em 2011 pelo *rapper* Rey nas ruas do Porto (Farinha, 2023). De acordo com o autor, o projeto mantinha um tom de

informalidade, contudo, concluía suas edições com finais organizadas em salas de espetáculo ou “ringues de desporto de combate” (Farinha, 2023). O coletivo, segundo Farinha (2023), durou 2 anos, chegando ao fim em 2013, contudo, deixou inúmeras batalhas gravadas no Youtube, o que era inovador à época, e contam com centenas de visualizações.

Antes mesmo do término da Poesia Violenta, em 2012, foi criada a Liga *Knock Out*, por José Cardoso, da editora *Headstart Records*, e Nuno Varela, da plataforma Hip Hop Sou Eu (HHSE), sendo a primeira liga de batalhas de *rap* em Portugal com rimas escritas (Farinha, 2023).

A Liga, que conta com milhões de visualizações no YouTube, teve sua primeira batalha, de acordo com o site Público (Henriques, 2013), em Novembro de 2012, numa loja de *streetwear* do Bairro Alto, em Lisboa. Ainda ativa, a Liga *Knock Out* realiza seus eventos atualmente em diferentes casas de eventos em Lisboa e no Porto, com venda antecipada de bilhetes.

Em relação ao formato, os dois MCs que travam a batalha ficam frente a frente e criticam-se, “de uma forma lírica e através de rimas previamente escritas”, explica ao site Público (Henriques, 2013) um dos fundadores da Liga, José Cardoso. Todas as batalhas são a *capella*.

Conforme informações do site, os adversários são conhecidos antecipadamente, permitindo que os MCs façam sua preparação, assim como ocorre em países como Estados Unidos, Canadá, França e Inglaterra. De acordo com José Cardoso (Público, 2013), esta é a primeira competição neste formato em Portugal, relatando ainda que até então, apenas existia no país o formato de improviso, com a Poesia Violenta, no Porto.

O apresentador da atual batalha de rimas Gigantes à Margem, Caio, em entrevista à autora deste trabalho, destaca as principais diferenças entre a batalha de rimas *freestyle* e as batalhas de rimas escritas:

O pessoal meio que, marca uma batalha, vai ser eu contra você, daqui 2 meses ou 3 meses, e aí eu vou escrever, vou ouvir suas músicas, vou pesquisar sobre a sua vida, vou tipo, mandar mensagem pra sua ex-namorada, vou investigar os podres da tua vida e vou escrever 3 *rounds* de 1 minuto e meio, 2 minutos, depende da batalha. Daí, vou escrever e vou decorar aquilo de ponta a ponta.

Aí entra muito uma coisa que eles cobram muito, que é técnica e tipo, esquemas de rimas mais rebuscadas. Então, quem tem esse *background* aqui das batalhas escritas têm dificuldade de migrar para as batalhas de *freestyle* porque eles são acostumados a uma técnica que a pessoa tá lá há 3 meses se preparando para aquilo né. E aí é bem diferente (Caio, 2024, s.p.).

Para além da ausência do improviso neste tipo de batalha, pode-se apontar outras diferenças significativas, como a ausência do *beat*. Além disso, a Liga se diferencia em relação aos espaços que executam os eventos, sendo estes realizados em locais privados e com cobrança de ingressos. Além de cobrarem ao público para assistirem aos eventos ao vivo, a Liga ainda possui conteúdos exclusivos através da plataforma *Patreon*, onde são vendidos em formato de assinaturas, variando de € 2,99 a € 7,99 mensais. Atualmente, a Liga *Knock Out* acumula 19,7 mil inscritos no Instagram e 43,5 mil inscritos no Youtube. Dado este cenário, pode-se dizer que tais ferramentas comerciais limitam o público que consome e frequenta este tipo de batalha, eliminando o caráter inclusivo da cultura *hip-hop*.

No formato de batalhas escritas, é possível encontrar ainda registros de 2014 da chamada Liga Bago. Mesmo contando com vídeos no YouTube com mais de 160 mil visualizações, a página apresenta apenas 11 vídeos, sendo o último de 2015.

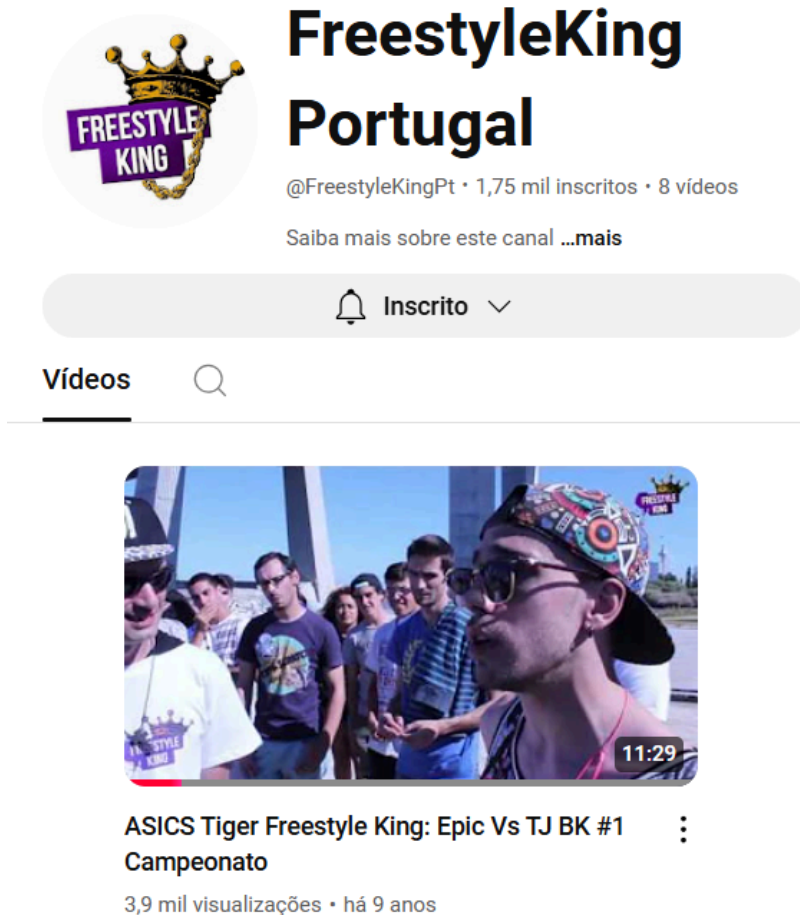
Se aproximando ao sucesso da Liga *Knock Out*, destaca-se a *SmokingBars*. Também em formato de batalhas escritas, teve o seu início no Instagram através de *live*, com o primeiro registro em 2021. Atualmente a organização também utiliza a plataforma *Patreon*, cobrando de € 2,99 a € 6,99 mensais por seu conteúdo. A batalha acumula 41,5 mil seguidores no Instagram e 14 mil seguidores no Youtube.

De acordo com Caio (2024), em 2010, surgiu a *Freestyle Kings*, que se tratava de uma batalha de improviso. “Era improviso, mas era tipo, 2 minutos cada rimando e o mesmo formato da batalha escrita mas com a técnica de improviso, sabe? Aí era sem *beat*, 2 minutos seguidos.” (Caio, 2024, s.p.) É possível comprovar a existência e formato desta batalha pelo Youtube, conforme pode-se conferir na Figura 03. As primeiras edições, realizadas em espaços públicos de Lisboa, não contavam com público, apenas com a presença dos MCs. Na página no Youtube, constam 8 vídeos, um deles contando com 87 mil visualizações, sendo a última publicação datando 7 de outubro de 2015.

De acordo com a investigação e entrevistas realizadas, com o surgimento das batalhas de rimas escritas, as batalhas de rimas *freestyle* foram perdendo força. Em entrevista à autora, o organizador da atual batalha Roda Universo, Carlos Daniel, conhecido como *Doctor*, ou Doc, afirma que “Depois que apareceu a Liga *Knock Out*, que é de batalhas escritas - que aqui, basicamente o que reina é a

batalha escrita - basicamente, chegou a Liga *Knock Out* e tirou um bocado o lugar do *freestyle*, o *freestyle* acabou por morrer.” (Doc, 2024)

Figura 03 - YouTube da FreestyleKing Portugal



Fonte: YouTube, 2024

O brasileiro Chrizante, como é conhecido, natural de Curitiba, relata em entrevista o possível início da nova geração de batalhas de rimas no país. Inspirado pelas batalhas no Brasil, o entrevistado, que já tinha familiaridade com o cenário, fundou a produtora Complexo Hip-Hop em 2017, com o objetivo de unir os países de língua portuguesa, criando uma ponte entre artistas e veículos culturais de diferentes regiões.

Através da Complexo, foi possível estabelecer relações com artistas de origens diversas dentro do universo do *hip-hop*, incluindo brasileiros, portugueses e de países de origens africanos. Movido pelo desejo em criar batalhas de rima, ele narrou que nasceu a ideia de organizar uma batalha em Lisboa, surgindo assim, a Batalha do Arco, realizada no Arco do Cego ainda no final de 2017, como pode-se verificar na Figura 04.

Figura 04 - Publicação da primeira edição da Batalha do Arco



Fonte: Instagram, 2017

De acordo com o organizador, a primeira edição da batalha ocorreu em uma quinta-feira, por ser considerado um dia estratégico devido ao movimento de jovens universitários na região. O evento atraiu um público jovem e engajado, o que permitiu a continuidade semanal da batalha por cerca de 20 edições, com o formato bate-volta, com 30 segundos para cada MC, seguindo um modelo usual do Brasil, como visto nos capítulos anteriores. No entanto, questões logísticas e a percepção de um desgaste no formato semanal levaram a organização a buscar outras alternativas. Foi nesse contexto que a batalha passou a ser realizada aos domingos e, posteriormente, em novos formatos.

Para diversificar o movimento, foi criada a Batalha da Complexo, caracterizada por sua itinerância em diferentes locais de Lisboa. Tal abordagem não só ofereceu uma nova dinâmica ao público, mas também reforçou o objetivo inicial da produtora Complexo *Hip-Hop*, que era unir e expandir o alcance cultural das batalhas de rima como expressão artística e de conexão entre os países de língua portuguesa.

Durante o período da Batalha da Complexo, que se destacou pelo caráter itinerante, foram realizadas três edições em locais icônicos de Lisboa: no Terreiro do Paço, no Oriente e no Bairro Alto. Cada evento foi cuidadosamente planejado, resultando em batalhas de grande sucesso e com significativa participação do público. Essas iniciativas pavimentaram o caminho para parcerias com produtoras locais, culminando na realização de eventos.

Durante o período em que a Batalha do Arco e a Batalha da Complexo estavam em plena atividade, Chrizante (2024) conta que surgiu a oportunidade de expandir o movimento das batalhas de rima para outras regiões de Portugal. Esse momento marcou o início de conexões importantes com outros polos no país, com a criação da Batalha do Pier, no Algarve, e a cena no Porto, representada por figuras como Doctor, atualmente responsável pela Roda Universo. A iniciativa visava semear a cultura das batalhas de *freestyle*, inspirada na experiência brasileira, e consolidar um movimento mais amplo no país. Neste momento, Chrizante (2024) relata que os MCs eram majoritariamente imigrantes brasileiros, no entanto, gradualmente o círculo começou a incluir alguns portugueses, o que trouxe uma maior diversidade para o grupo.

O pioneiro da nova geração relata ainda que, em sua visão, naquele contexto, Portugal tinha como referência predominante a Liga *Knock Out*, que, como citado, focava em batalhas de rima escrita, sem acompanhamento de *beat*. A proposta da Complexo buscava trazer algo diferente: o *freestyle* com *beat*, carregado de energia, gritos e participação ativa do público – elementos característicos das batalhas brasileiras, como visto anteriormente. Esse estilo começou a ganhar espaço em 2018 com a realização de novos eventos que combinavam batalhas de rima com *pocket shows*, apresentando artistas pouco conhecidos e ampliando o alcance do movimento.

Apesar do entusiasmo inicial, tanto a Batalha do Arco, quanto a Batalha da Complexo enfrentaram dificuldades para se manter de forma contínua. Paralelamente, surgiram outras iniciativas como a Batalha Estrutural, mas que também acabaram com pouco tempo, refletindo os desafios de sustentar eventos regulares no cenário local, segundo o brasileiro. Essa pausa na realização de batalhas deixou um vazio temporário, que de acordo com análise das redes sociais, durou de dezembro de 2018 a junho de 2019.

Nesse intervalo, Chrizante (2024) conta que um novo impulso surgiu por meio de uma página do Instagram, o Zukas.pt. A página, que promovia encontros semanais, anunciou um evento com a presença de batalhas de rima, o que chamou a atenção do entrevistado, que decidiu participar do encontro realizado no Shopping Colombo.

Ele relembra que, ao chegar no local, por não conhecer ninguém, manteve-se inicialmente à distância, observando a dinâmica do grupo que estava reunido ao redor de uma caixa de som, ouvindo principalmente funk, e onde alguns MCs improvisavam rimas em pequenos círculos. Ao perceber que não havia uma organização para dar início a batalha, ele decidiu se aproximar e aos poucos foi identificando quem tinha interesse em rimar e quem estava apenas acompanhando. Chrizante (2024) conta que foi assim que tomou a iniciativa de anotar os nomes dos MCs e criou o chaveamento da batalha, ele chama de "edição zero", em junho de 2019. Esse início, de acordo com o mesmo, rapidamente se transformou em algo maior, com a criação de uma página no Instagram, um logotipo e a consolidação do nome Batalha do Colombo.

As batalhas começaram a ocorrer semanalmente, aos sábados, atraindo um público significativo e criando um movimento consistente. Esse crescimento foi impulsionado por nomes importantes que passaram pela Batalha do Colombo e devido ao seu papel em inspirar novos eventos na cidade. Entre essas iniciativas, ele destaca a Batalha do Free, que nasceu no Cais do Sodré e foi idealizada por MCs já atuantes na Batalha do Colombo. Outras batalhas também emergiram nesta época, como a Batalha da Tribo, que rapidamente se estabeleceu, tendo atualmente mais de 100 edições realizadas.

Em relação às batalhas que emergiram inspiradas pelas Batalhas do Arco, do Complexo e do Colombo, pode-se destacar a Roda Universo, fundada por Doctor, como citado anteriormente. Em entrevista a autora, Doctor (2024), que nasceu na Venezuela e reside em Portugal há mais de uma década, compartilhou suas experiências e reflexões sobre a cena cultural do país.

O entrevistado relata que, ao chegar a Portugal em 2013, sentiu a falta de um ambiente comunitário que ele experimentava na Venezuela, onde diversos elementos da cultura *hip-hop*, como grafiteiros, *b-boys* e MCs, se reuniam espontaneamente em praças públicas para expressar suas paixões artísticas, características marcantes em seu país, mas que parecia ausente em Portugal na

época. Neste sentido, destaca a importância de Chrizante, que conheceu em 2021, e já estava envolvido na cena das batalhas.

A partir dessa conexão, o *rapper* criou, de acordo com ele, a primeira batalha de rimas do Norte de Portugal nesta nova fase, a Roda Universo, ainda em 2021 e ativa até os dias atuais. Ele destaca ainda que a iniciativa foi um marco na cena local, já que, até então, não existia uma estrutura consolidada para esse tipo de evento no Norte do país. Nos anos seguintes, ele disserta que ocorreu a criação de mais de 20 batalhas de rimas em apenas três anos, incluindo a Batalha 4Cinc00 e a Batalha Jesuíta. De acordo com o entrevistado, sua contribuição foi significativa para o fortalecimento da cena no Norte de Portugal, onde a Roda Universo é a mais antiga e influente do movimento até os dias atuais.

Contudo, Chrizante (2024) comenta que o cenário efervescente foi interrompido pela chegada da pandemia de COVID-19 em 2020, que trouxe uma pausa forçada às atividades presenciais. Durante o período de isolamento, a organização da Batalha do Colombo tentou manter o movimento vivo por meio das plataformas digitais, com o *Discord*⁴⁶, realizando *lives* e incentivando batalhas virtuais. A retomada presencial aconteceu com o fim da pandemia, quando tanto a Batalha do Colombo quanto a Batalha do Free voltaram a ocorrer (Chrizante, 2024).

Após o retorno das batalhas pós-pandemia, a cena começou a ganhar fôlego novamente, com o grupo organizador da Batalha do Colombo se envolvendo em eventos cada vez maiores e mais visíveis. Um dos marcos desse período foi a parceria com o *rapper* brasileiro Teto, em outubro de 2021, quando o artista se apresentou em Portugal em sua primeira turnê internacional, e a batalha de rimas foi inserida no evento, com 800 pessoas presentes, de acordo com Chrizante (2024). Para os organizadores, foi uma grande oportunidade de mostrar o potencial das batalhas para atrair público, especialmente o brasileiro.

Além disso, o grupo começou a se engajar com outros artistas brasileiros e a inserir batalhas de rima em shows de grande porte, como no Rock in Rio e no Lisboa Criola. Com o tempo, a equipe começou a ter maior visibilidade nas redes sociais, com a página do Instagram da Batalha do Colombo ganhando popularidade, e a cena das batalhas crescendo não apenas em Lisboa, mas também em outras regiões de Portugal, como no Norte e no Algarve.

⁴⁶ Plataforma de comunicação gratuita voltada para inicialmente para comunidades de jogos

Porém, o organizador conta que com o tempo, surgiram novos desafios. No final de 2022, o grupo se deu conta de que estava organizando duas batalhas (a Batalha do Colombo e a Batalha do Free) de forma paralela, e decidiu unificá-las, surgindo assim a Free Punch, uma nova marca que pretendia dar um passo mais profissional na organização e apresentar um formato mais robusto e com uma proposta de longo prazo. A ideia era unir os recursos e energias em um único projeto, que tivesse mais impacto e que pudesse competir com as batalhas já estabelecidas em Portugal, como a Liga *Knock Out* e a *Smoking Bars*.

Apesar da boa recepção inicial da Free Punch, o movimento começou a enfrentar dificuldades em 2023, com uma divisão interna na organização. Embora a qualidade das rimas tivesse evoluído (com MCs se destacando em competições como o campeonato Red Bull Francamente), o grupo percebeu que a imagem e a profissionalização eram elementos essenciais.

Chrizante (2024) comentou ainda que a desconfiança do público português, que tende a valorizar eventos com longa história e tradição, é um obstáculo importante para a consolidação da marca. Eles sentiam que, embora a qualidade das rimas estivesse garantida, ainda faltava a consistência necessária em termos de imagem e de uma identidade consolidada para que a Free Punch fosse vista com o mesmo respeito das competições mais estabelecidas.

De acordo com Caio (2024), a FreePunch, além de demonstrações no Rock in Rio e aberturas de shows de artistas renomados como Major RD, tem se especializado na realização de batalhas que acontecem antes de shows de grande porte, oferecendo um formato que engaja rapidamente o público e aquece a platéia. Esse modelo de evento, com batalhas entre quatro MCs em duplas, tem se mostrado eficaz em manter a energia do público elevada e criar uma atmosfera dinâmica, sendo um diferencial significativo na forma de promover a cena do *rap* em Portugal.

Além do surgimento de diversas batalhas de rimas no país, pode-se destacar o surgimento de eventos que as integram em sua programação. Exemplo disso, é a UAI⁴⁷, um coletivo recente, que de acordo com Caio (2024), é formado por um casal que se estabeleceu recentemente em Portugal e começou a organizar eventos voltados para a cultura *hip-hop*. A proposta da UAI abrange diversas vertentes da cultura, incluindo *rap*, *graffiti*, *breakdance* e outros elementos, criando um espaço de

⁴⁷ União de Artistas Imigrantes.

expressão para artistas imigrantes. Embora ainda esteja no início de sua trajetória, o coletivo já realizou alguns eventos.

Em uma dessas edições, denominada “Rap também é Arte”, como pode-se ver na Figura 05, foi realizado um confronto entre duas batalhas de Lisboa, a Gigantes à Margem e a FreePunch, com oito MCs selecionados por cada batalha. A organização buscou, portanto, criar um evento plural, celebrando a diversidade de estilos e fortalecendo a conexão entre diferentes grupos e artistas imigrantes que compõem a cena *hip-hop* em Portugal. O evento também refletiu o esforço do coletivo em promover uma integração entre os diversos aspectos da cultura urbana, proporcionando um espaço para que todos os elementos da cultura coexistam e se destaquem.

Figura 05 - UAI



Fonte: Acervo Pessoal, 2024

Cabe mencionar ainda o Festival Terra do Rap, criado e organizado pelo *rapper*, ativista cultural e professor Vinicius Terra, com o objetivo de fortalecer os laços entre países lusófonos através do *rap*. O Festival, que surgiu como forma de intercâmbio entre artistas de língua portuguesa, como Brasil, Portugal, Angola, Moçambique e Cabo Verde, busca promover o que o projeto chama de “Nova Lusofonia”, uma rede cultural descolonizada que valoriza as periferias e diásporas

africanas. Com edições realizadas no Rio de Janeiro e São Paulo, em 2018 ocorreu a primeira edição em Portugal, no Musicbox, localizado no Cais do Sodré, em Lisboa, contando com shows e com a Batalha Terra do Rap (Rimas e Batidas, 2018).

Neste breve histórico das batalhas de rimas em Portugal, cabe destacar o RedBull FrancaMente, que se trata da maior competição de batalhas de rimas do país, inspirado na RedBull Batalla, iniciada em 2005, em Porto Rico. A primeira edição portuguesa ocorreu em 2021, e tem tido grande visibilidade a nível nacional.

Para realizar a competição, a RedBull produz eliminatórias até chegar aos 16 MCs finalistas. Contudo, apenas em 2023 a Red Bull selecionou *rappers* das batalhas de rimas de rua para a competição. No ano de 2024, na quarta edição da competição, o evento teve sua primeira fase através de um aplicativo oficial, onde os artistas de todo país podiam se inscrever e submeter um vídeo de 60 segundos, demonstrando sua capacidade de improvisar usando como temática palavras geradas aleatoriamente pelo aplicativo. 32 rappers foram selecionados por um júri para a fase seguinte, conhecido como *qualifier*. Ocorreram assim, dois *qualifiers*, um no Porto e um em Lisboa, de onde saíram os 16 finalistas que disputaram em Lisboa o título nacional.

Nas entrevistas realizadas e no acompanhamento das mensagens dos MCs nos grupos de WhatsApp, onde a pesquisadora se manteve como observadora, percebeu-se certa resistência quanto à atuação da RedBull, como pode ser percebido em um dos relatos:

É, meus manos, a Red Bull não olha nada, para a história, para o caminho de vocês, nem nada. E esse método de seleção deles, um minuto de *freestyle*, não quer dizer nada se a pessoa é boa em batalha, sabe? Quer dizer se ela é boa em fazer um *freestyle*. [...] Mas é isso aí, mano. Para quem passou, parabéns, a gente vai estar lá dando sangue por vocês, porque isso é um bagulho que pode mudar a vida de vocês mesmo. E a gente quer trazer essa porra de volta para Lisboa (Participante 1, 2024).

Em contraposição, o organizador da Roda Universo, Doc (2024), reflete sobre a importância da RedBull no contexto das batalhas de improviso, especialmente na América Latina, destacando seu impacto inicial na Venezuela e em outros países da região. Ele relata que a chegada da Red Bull a países de fala hispânica, incluindo a Venezuela, foi crucial para o desenvolvimento e a popularização das batalhas de rimas. Para Doc (2024), sem a Red Bull, as batalhas de improviso provavelmente não teriam alcançado o patamar que atingiram, especialmente na América Latina.

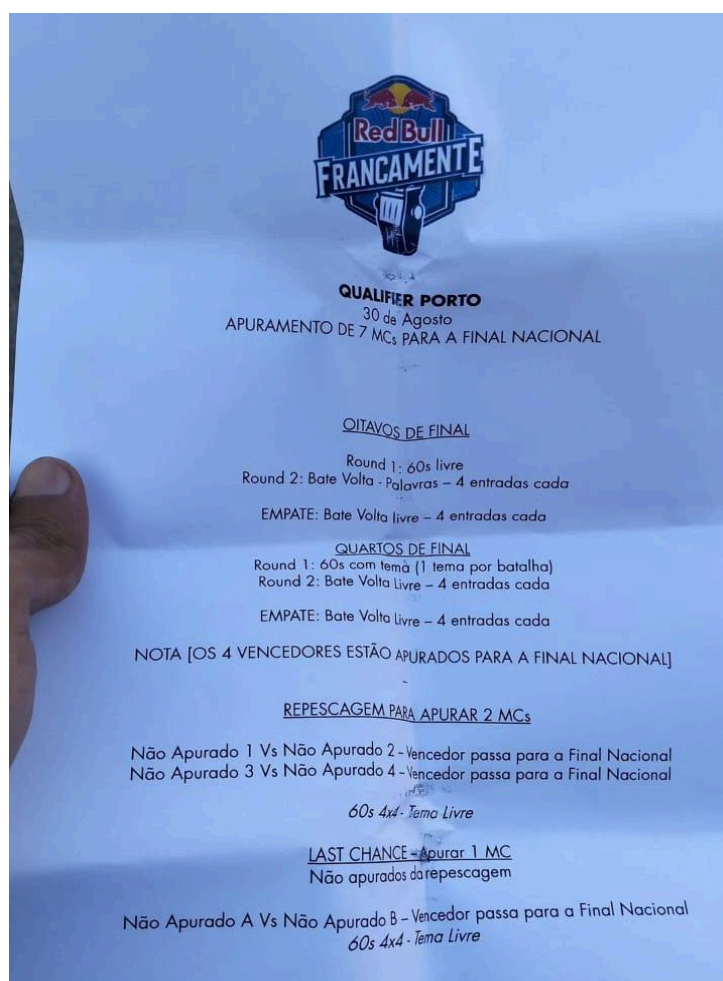
No entanto, sua visão sobre a RedBull em Portugal é mais crítica. Ele menciona que, ao perceber a chegada da RedBull a Portugal, teve a expectativa de que o evento ajudaria a fortalecer a cena local, já que a marca desempenhou um papel fundamental no crescimento do movimento de *freestyle* na América Latina. No entanto, criticou a organização local da RedBull, apontando falhas tanto na estrutura dos eventos quanto na seleção dos MCs. O *rapper* relatou que, nas edições iniciais da competição, a RedBull não priorizou a participação de MCs que realmente estavam nas ruas, mas sim de artistas e cantores, o que, segundo ele, distorceu o espírito original das batalhas de improviso.

Nos últimos anos, Doc (2024) destacou que os campeões da RedBull em Portugal foram, surpreendentemente, membros da Roda Universo e mencionou ainda, que, apesar de ser uma conquista significativa, a relação com a RedBull não foi completamente positiva, pois a marca, em sua visão, não compreendeu adequadamente as necessidades do movimento. A falta de uma estrutura de repescagem ou de outros elementos organizacionais importantes para a cena, como a ausência de uma fase de qualificação mais robusta, foi um dos aspectos que mais lhe causou frustração. Além disso, criticou a escolha dos jurados, que, em sua opinião, muitas vezes não estão familiarizados com o universo das batalhas de improviso, o que prejudica a avaliação justa dos participantes.

Doc (2024) finalizou sua reflexão apontando que a RedBull deveria consultar as pessoas envolvidas diretamente nas batalhas de improviso, contudo, preferiu seguir um modelo próprio, que em sua visão, resultou em decisões mal orientadas. A falta de reconhecimento da cultura local e a escolha de artistas que não compreendem a dinâmica das batalhas prejudicaram a credibilidade do evento em Portugal, segundo o mesmo. Para o venezuelano, a RedBull deveria focar em buscar os melhores MCs, em vez de tentar moldar as batalhas de acordo com sua própria visão.

Relatos como esse também foram encontrados nos grupos de WhatsApp dos MCs. Pode-se ver, na Figura 06, os formatos adotados pela empresa, como a adoção de repescagem e um quarto *round*, que são alguns dos elementos mais criticados pelos MCs e organizadores das batalhas de rimas, dado que, tais características não são usuais em batalhas de rimas que tem conhecimento e praticam.

Figura 06 - Regras do Qualifier da RedBull Francamente



Fonte: WhatsApp, 2024

Cabe ressaltar que a autora deste trabalho tentou contato com a equipe organizadora da Red Bull por e-mail, solicitando uma entrevista para apurar as motivações da empresa, bem como a organização dos eventos. Uma integrante da equipe de Marketing Cultural, no dia 22 de outubro de 2024, respondeu com a seguinte mensagem: “Relativamente às tuas questões, pedia-te que entrasses em contacto comigo no próximo mês, seria possível? Neste momento estamos em pré-evento e não te consigo ajudar, espero que compreendas.” A autora assim, retornou com o contato no mês de novembro, não havendo mais retorno.

Dentro desse contexto, parece haver um consenso entre os envolvidos nas batalhas de rimas independentes do país: a crescente necessidade de criar um evento nacional próprio. Chrizante (2024) menciona que é necessário um “evento de rua, feito por nós da rua”, para que os MCs que cresceram nesse movimento se sintam verdadeiramente valorizados.

Doc (2024) expressa o mesmo desejo de evoluir além das limitações impostas pela Red Bull e criar um evento nacional para as batalhas de improviso em Portugal. Destacou ainda que, apesar das muitas críticas à organização da Red Bull e suas falhas em entender as necessidades locais, o movimento da Roda Universo e outras iniciativas independentes têm continuado a crescer.

Doc (2024) mencionou a criação da "Batalha das Capitais", que teve sua primeira edição em 2021 e reuniu participantes de diversas regiões de Portugal, incluindo Lisboa, o Centro e o Norte. Essa batalha foi uma tentativa de organizar um evento nacional semelhante aos grandes campeonatos de improviso que ocorrem na América Latina, onde os competidores se encontram para batalhar em nível nacional. Segundo Doc (2024), o mesmo organizou a segunda edição da Batalha das Capitais sozinho no ano de 2024, contando apenas com o apoio dos participantes e sem a ajuda de patrocinadores. A iniciativa foi uma tentativa de criar um espaço onde as batalhas de rimas em Portugal pudesse florescer de forma independente, sem estar atrelado às grandes empresas que, em sua opinião, muitas vezes não compreendem o espírito das batalhas de improviso.

O *rapper* enfatizou que a criação de eventos como a Batalha das Capitais é uma maneira de os artistas locais promoverem suas próprias narrativas e práticas culturais, sem depender de patrocinadores externos que possam não valorizar ou entender as especificidades do movimento. Essa busca por autonomia reflete uma crescente vontade de definir e sustentar uma cena nacionalmente coesa, que não esteja à mercê das decisões e interpretações de entidades externas à cultura local.

3.3 A influência Brasileira

Como pode-se notar, a nova geração das batalhas de rimas em Portugal sofreu influência direta do Brasil. Doc (2024) relata que embora ele próprio não compartilhe das mesmas referências devido à sua origem venezuelana, a presença do Brasil no movimento em Portugal é inegável. O criador da Roda Universo reconhece que muitos MCs em Portugal, especialmente os mais jovens, têm uma forte conexão com a cena brasileira, o que é refletido nas rimas, nos *beats* e nos gritos característicos que fazem parte das batalhas. Essa influência, segundo ele, é tão presente que os participantes frequentemente emulam as expressões e estilos de batalhas que são populares no Brasil. Ele comenta, por exemplo, que em algumas batalhas, é comum ouvir gritos e expressões tipicamente brasileiras, como

"mata essa cara na levada", o que, para ele, soa deslocado no contexto português. Por isso, ele e outros membros da cena preferem adaptar esses termos para uma versão mais próxima do português local, como "mata esse gajo no *beat*", buscando criar uma identidade própria para o movimento tuga.

Doc (2024) também aponta que, embora o Brasil tenha uma influência enorme e positiva na formação da cena das batalhas portuguesas, especialmente entre 2013 e 2015, o movimento português poderia ter desenvolvido uma identidade mais distinta caso a Poesia Violenta, citada anteriormente, tivesse perdurado. Para o *rapper*, o cenário português ainda está em processo de formação, e um dos objetivos do movimento local é justamente criar uma identidade própria, separada das influências externas. Ele acredita que, com o tempo, a cena portuguesa tem conseguido se distinguir e tem incorporado elementos próprios enquanto ainda reconhece a importância da influência brasileira.

Em um dos trechos da entrevista, Doc (2024) relata outro aspecto que denuncia a influência do Brasil. Ao compartilhar a experiência de um desentendimento que levou à criação de uma nova batalha, a Clandestina, por um grupo de pessoas que estavam em desacordo com a Roda Centro, no Norte do país, ele comenta que a Clandestina começou a realizar suas batalhas às terças-feiras, em um local muito similar ao da Roda Centro, mas em um horário diferente — justamente para evitar conflitos. Com o tempo, a Roda Centro acabou por desistir de continuar suas atividades, deixando um vácuo no cenário das batalhas de improviso.

Segundo Doc (2024), esse desfecho foi triste, pois o local da Roda Centro, um *skatepark* em Coimbra, era considerado ideal para a realização de eventos importantes, como o campeonato nacional. Ele descreve o local como sendo perfeito para criar uma atmosfera única, evocando um ambiente semelhante ao de batalhas de rimas típicas do Brasil, como as que acontecem sob viadutos ou pontes.

O *skatepark* era considerado o ponto de convergência ideal para todos os MCs do país, dada sua localização central: enquanto os participantes de Lisboa precisavam viajar apenas uma hora até Coimbra, os do norte do país também tinham fácil acesso ao local. Doc (2014) enfatizou que o espaço era perfeito para o evento nacional, pois, além de sua localização estratégica, já havia sido palco da maior edição de batalhas do país, com mais de 50 MCs participando em duplas, o que demonstrava a popularidade e o impacto do local na cena nacional. Ele relembra na entrevista o ambiente vibrante que o *skatepark* proporcionava,

comparando-o a um "mini coliseu", devido à energia intensa e à grande quantidade de pessoas que se reuniam para as batalhas.

Em relação à presença de brasileiros nas batalhas, percebeu-se nas pesquisas de campo em Lisboa uma grande quantidade de MCs brasileiros, inclusive nas organizações, como a FreePunch e a Gigantes à Margem. Em relação ao Norte do país, Doc (2024) destaca que, enquanto no Sul do país a presença de imigrantes brasileiros é muito maior, no Norte essa influência é mais limitada, mas ainda significativa, ressaltando que a maioria dos MCs acompanha as batalhas brasileiras por meio das plataformas digitais e que conhecem seus principais nomes e eventos. Figuras icônicas como JP, Dudu e Big Mike são amplamente reconhecidas, e as batalhas, como a Batalha da Aldeia, são referências para a comunidade local. Quando ocorrem eventos especiais no Brasil, de acordo com Doc (2024), é comum que os MCs e fãs portugueses se reúnam em plataformas como o *Discord* para assistir juntos, demonstrando a força dessa conexão cultural.

De acordo com o documento "Comunidades Brasileiras no Exterior" (2023), do Ministério das Relações Exteriores, que reúne dados atualizados sobre o número de cidadãos vivendo fora do Brasil e sua distribuição no mundo, as informações relativas a 2023 mostram que há cerca de 4,9 milhões de brasileiros residentes fora do país. De acordo com o documento, Portugal é o segundo país com maior quantidade de brasileiros, tendo 513 mil imigrantes, ficando atrás apenas dos Estados Unidos, com 2 milhões e 85 mil imigrantes. Do total de imigrantes de Portugal, 320 mil estariam em Lisboa, enquanto 160 mil, ou seja, metade, estariam no Porto. Confirmando a percepção alcançada em campo de que existe uma maioria de MCs brasileiros presentes nas batalhas em Lisboa.

Apesar da admiração pela cena brasileira, Doc (2024) reforçou a importância de criar uma identidade própria para o movimento português, pois acredita que, no Norte, onde a influência brasileira não é tão predominante quanto no Sul, há um terreno mais fértil para desenvolver uma personalidade única dentro do *freestyle* nacional. No entanto, ele reconhece que a influência brasileira é inevitável e, de certa forma, saudável, servindo como um ponto de referência para o desenvolvimento técnico e artístico dos MCs locais. A dualidade entre inspiração externa e busca por identidade própria é, segundo ele, um dos desafios e oportunidades do movimento em Portugal.

Cabe mencionar ainda o evento que ocorreu em Lisboa e no Porto, que levou os MCs Jotapê, Kawe e Barreto para o país. Nos 2 eventos, ocorreram: show de Jotapê e Kawe, além de batalha de rimas. De acordo com o site de vendas (Lebillet.eu, 2025):

Além dos shows, o evento traz uma batalha de rima inédita: 8 trios das principais batalhas portuguesas se enfrentam em confrontos eletrizantes a partir das quartas de final. O trio campeão disputará o desafio ao vivo contra Jotapê, Barreto e Kawe, fechando a noite em grande estilo. Um encontro histórico entre Brasil e Portugal, celebrando o rap, a improvisação e a força da cultura de rua! (Lebillet.eu, 2025, s.p.)

De acordo com o organizador da batalha Gigantes à Margem, a produção e os artistas ficaram em contato direto com as batalhas de Portugal, para articular a seleção de MCs que iriam participar das batalhas. Nesse sentido, foram realizadas seletivas nas batalhas de Portugal, para selecionar: 8 trios de MCs de Lisboa e 8 trios de MCs do Porto.

Além do evento, o MC Jotapê compareceu a uma edição da batalha de duplas organizada pelas batalhas Gigantes à Margem e Batalha D'Odivelas, sendo campeão com SP Rocha, MC de Portugal, onde no Instagram, em uma das postagens diz que os MCs enfrentaram um chaveamento com “38 MCs, depois de terem que lutar fase a fase com muita rima! Com uma praça cheia e muitas visitas ilustres, além das pratas da casa que também trouxeram o peso como sempre, fizemos uma noite histórica para as batalhas em Portugal”. O grande número de MCs para participar da batalha e o relato da praça com um grande público reafirma a influência dos MCs brasileiros na cena de Portugal.

3.4 Norte x Sul

Nas investigações realizadas em campo, nas entrevistas, na análise nos grupos de WhatsApp e nas redes sociais, é perceptível uma rivalidade entre MCs do Norte e MCs do Sul do país. De acordo com Doc (2024), a questão das rixas dentro da cena em Portugal possui raízes culturais profundas, influenciadas por dinâmicas históricas. O *rapper* mencionou que, em tempos passados, esse tipo de rivalidade não era tão evidente, mas eventos como a Red Bull Francamente podem ter intensificado essa divisão. Segundo ele, um marco significativo foi a vitória de SP Rocha, um representante do Norte, na competição de 2023, o que trouxe maior visibilidade às diferenças regionais dentro da comunidade.

O entrevistado refletiu acerca da influência do clubismo, uma característica cultural portuguesa associada ao esporte, particularmente ao futebol, em que clubes

como Porto e Benfica são vistos como rivais históricos. Ele sugere que essa mentalidade competitiva acabou, de certa forma, sendo incorporada na cena das batalhas, mesmo que este seja um movimento cultural e não esportivo. Em sua perspectiva, tais rivalidades não deveriam ter lugar no contexto do *hip-hop*, que se baseia em valores de união e expressão artística. Contudo, vale trazer uma pontuação de Tricia Rose (2023) ao se referir às brigas de entre equipes de *breaking*:

O fato de que as brigas eram e continuam sendo comuns dentro e em torno do hip-hop é importante, porque contrasta com uma das representações centrais da mídia sobre o hip-hop como uma forma de redirecionamento das energias relacionadas às gangues em saídas criativas pacíficas. Na verdade, o discurso “comemorativo” da mídia sobre o hip-hop se apoiava nesse mito para justificar sua celebração (Rose, 2023, p.80).

Apesar da primeira edição da obra de Tricia Rose datar o ano de 1994, pode-se notar na fala de Doc (2024) que tanto a rivalidade e a hostilidade dentro do movimento *hip-hop*, quanto a ilusão de que a cultura representa apenas a união entre os elementos e seus fazedores culturais, persiste até os dias atuais.

Chrizante (2024) confirmou em sua entrevista a percepção de Doc (2024) ao relatar que a Red Bull Francamente intensificou a rivalidade entre Norte e Sul, particularmente entre Lisboa e Porto, descrevendo a situação como análoga à clássica disputa cultural entre Rio de Janeiro e São Paulo no Brasil. Segundo ele, trata-se de uma divisão que parece inerente à cena e dificilmente pode ser evitada, mas que, paradoxalmente, também impulsiona o movimento.

No Red Bull Francamente de 2024, de acordo com Chrizante (2024), o Porto destacou-se pela união entre os participantes e pelo comprometimento demonstrado, o que conferiu força ao movimento na região. O organizador contrastou essa realidade com a de Lisboa, onde percebeu uma certa estagnação e explicou que a falta de renovação do público é um dos fatores que contribuem para essa desaceleração, onde o movimento depende majoritariamente dos MCs.

Ao decorrer de sua entrevista, Doc (2024) expressou ainda o descontentamento com a ideia de que artistas ou participantes da região Norte do país sejam desvalorizados por colegas de outras regiões, enfatizando que, no Norte, existe um maior senso de união entre as organizações locais. Em contraste, segundo sua visão, as organizações do Sul enfrentam mais divisões internas, o que dificulta uma colaboração mais ampla, e acrescentou que, quando tais problemas

organizacionais forem resolvidos no Sul, será possível alcançar uma cooperação mais eficaz em âmbito nacional.

O entrevistado também destacou a importância de intercâmbios regionais mais equilibrados. Embora os primeiros anos tenham sido marcados por maior presença de MCs do Norte indo em direção ao Sul, atualmente há um movimento crescente de artistas e competições migrando para o Norte. Ele defendeu que deve haver um esforço mútuo, com maior reciprocidade nesses intercâmbios, promovendo uma integração mais sólida.

Vale mencionar ainda o ensaio de Sobral (2002), que buscou examinar a divisão entre o Norte, representado pelo Porto, e o Sul, representado por Lisboa. O autor reforça a observação de Doc (2024), de que no futebol, a divisão Norte-Sul, mesmo que não institucionalizada, ganha expressão simbólica e identitária, onde surgem em conversas informais e na mídia, discursos onde portuenses aplicam a designação de “mouros” aos lisboetas e chamam a Lisboa de “Mourolândia”. As expressões, de acordo com Sobral (2002) está particularmente presente entre os seguidores da equipe do Porto, que se queixa de um pressuposto favorecimento dos clubes lisboetas por parte de federações e imprensa. Contudo, cabe ressaltar a observação do autor de que tal rivalidade no esporte é apenas consequência de uma micro-rivalidade que antecede este tempo.

Sobral (2002) partiu do pressuposto que a divisão entre Norte e Sul, evocada sobretudo desde a consolidação da democracia após 1974, não reflete com rigor a realidade nacional, mas serve como matriz explicativa em discursos intelectualizados e populares. De acordo com o autor, Maria Rattazzi descrevia o Norte como “muito produtivo e cultivado” e o Sul comparável ao “deserto do Saara”, referindo ainda animosidade antiga entre portuenses e lisboetas. Já José Leite de Vasconcellos registrou uma maior humildade e religiosidade a Norte, contrapondo-a a um Sul mais “poético” e menos devoto. Ao citar Orlando Ribeiro, Sobral (2002) comenta que o autor distinguiu no território português, no século XX, influências “atlânticas” fortes no Noroeste, com pequena propriedade e policultura irrigada e “mediterrânicas” no Sul, com latifúndios e pastorícia, reconhecendo, contudo, que a ação humana atenuou esses contrastes ao longo de dois milênios.

Entre os vários intelectuais que representaram Portugal como dividido entre Norte e Sul, Sobral (2002) destacou que, Basílio Teles foi quem mais radicalizou a dicotomia em termos estritamente raciais. De acordo com Teles, os Arianos, que

dominavam o Norte, eram povos “agricultores e guerreiros, produtivos”, de pequena propriedade, ligados ao trabalho do solo e a uma moral laica, herdeiros de uma suposta matriz “indo-europeia” que teria forjado a racionalidade e o progresso. Já, os Semitas, que dominavam o Sul, eram associados à árabes, berberes e judeus, vistos como “parasitários e ociosos, interessados sobretudo na atividade mercantil” e responsáveis pelo declínio agrícola, que teria conduzido ao abandono do campo e à dependência de “impérios ultramarinos” e de um Estado providência. Na visão de Sobral (2002), a abordagem racial de Basílio Teles reduzia o país a duas raças inconciliáveis, usando a categoria científico-racial para explicar desde o abandono da agricultura até a construção do império ultramarino, mas acabou sendo contestada por correntes intelectuais que privilegiaram explicações culturais e socioeconômicas.

Destas explicações, o autor destaca António Sérgio, líder do liberalismo democrático, que reconhecia uma divisão entre Aquém-Tejo, o Norte do país, e Além-Tejo, o Sul do país, mas atribuía-a a contrastes humanos, a mentalidades, geográficos, ao território e ao clima, e sociais, pequenas propriedades *versus* grandes propriedades.

Sobral (2002) conclui que a divisão entre Norte e Sul em Portugal é sobretudo representacional, sendo um recurso teórico e simbólico, alimentado por visões raciais, geográficas, sociais e políticas e que continua a alimentar rivalidades culturais e identitárias, embora sem correspondência estreita com a diversidade interna de cada metade do país.

Tal rivalidade fica evidente ao observar o movimento cultural das batalhas de rimas no país e nas entrevistas coletadas. Doc (2024) mencionou ainda que, apesar das distâncias geográficas relativamente pequenas em Portugal, ainda existem barreiras culturais e estruturais que dificultam a coesão do movimento. Comparativamente, ele citou o Brasil como exemplo, onde, mesmo com dimensões territoriais maiores, há um entendimento cultural mais unificado dentro do cenário e concluiu que o fortalecimento da cena portuguesa é um processo gradual, que exige tempo e trabalho conjunto para superar desafios estruturais e culturais ainda presentes.

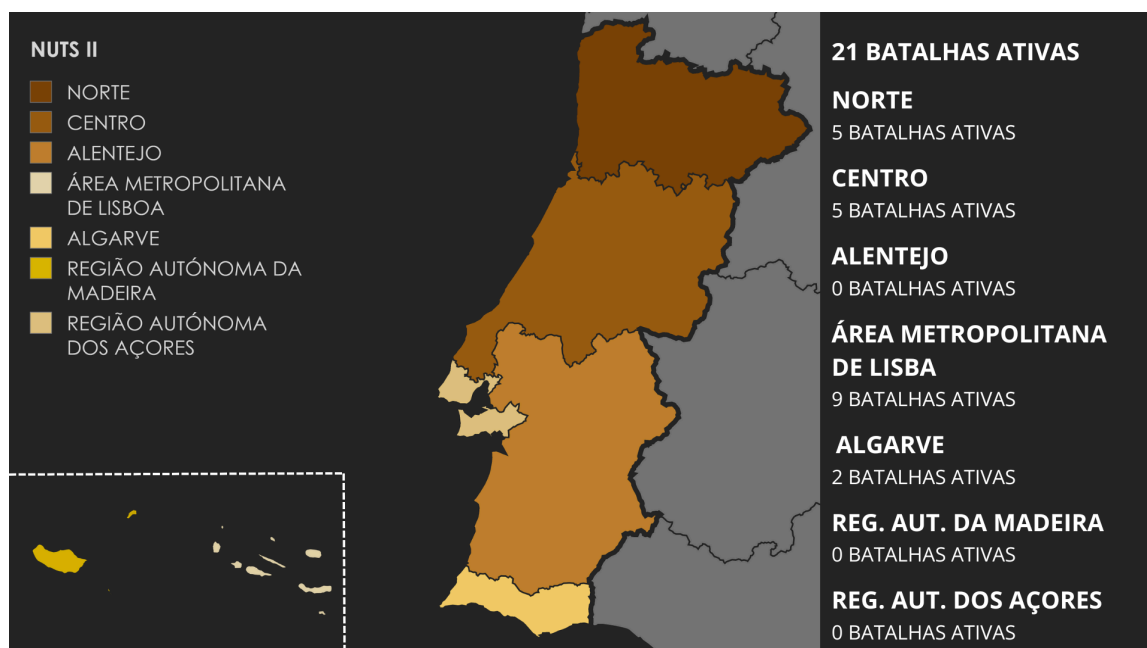
3.5 Mapeamento das Batalhas de Rimas em Portugal

Pôde-se constatar até aqui, de forma resumida, o crescimento e evolução das batalhas de rimas em Portugal. Neste período, muitas batalhas surgiram, sob a forte influência de uma cena que se formava, contudo, muitas dessas vieram a desaparecer após uma única edição. Nesse sentido, como resultado desta investigação, foi realizado um mapeamento a fim de traçar as batalhas de rimas ativas até o momento em que a pesquisadora permaneceu no país, em novembro de 2024.

A delimitação territorial adotada para o mapeamento foi a NUTS II. O sistema NUTS é utilizado para dividir o território da União Europeia com finalidade estatística. Trata-se de uma estrutura hierárquica que segmenta as áreas em três níveis: I, II e III, estabelecidos com base em critérios como população, aspectos administrativos e características geográficas.

Em relação a NUTS II, como pode-se ver na Figura 07, que o território português é dividido por 7 regiões, sendo essas: Norte, Centro, Alentejo, Área Metropolitana de Lisboa, Algarve, Região Autónoma da Madeira e Região Autónoma dos Açores. Das 7 regiões, foi identificada a presença de batalhas de rimas em apenas 4, totalizando 21 batalhas ativas até o momento da investigação.

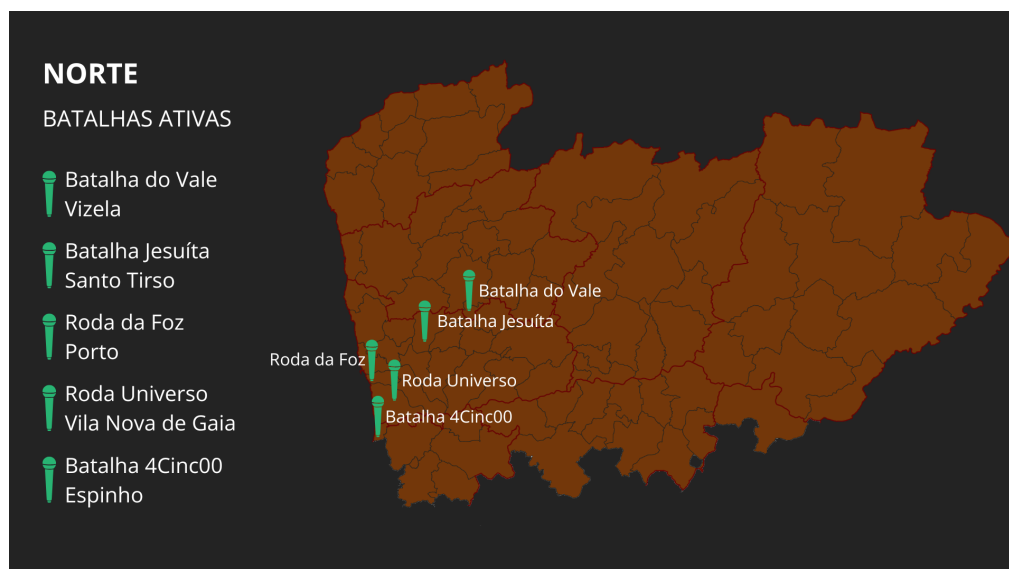
Figura 07 - Mapa Geral das Batalhas Ativas



Fonte: Produzido pela autora, 2024

Em relação à região Norte, foram identificadas 5 batalhas de rimas ativas, como pode-se ver na Figura 08, sendo elas: a Batalha do Vale, em Vizela; a Batalha Jesuíta, em Santo Tirso; a Roda da Foz, no Porto; a Roda Universo, em Vila Nova de Gaia; e a Batalha 4Cinc00, em Espinho.

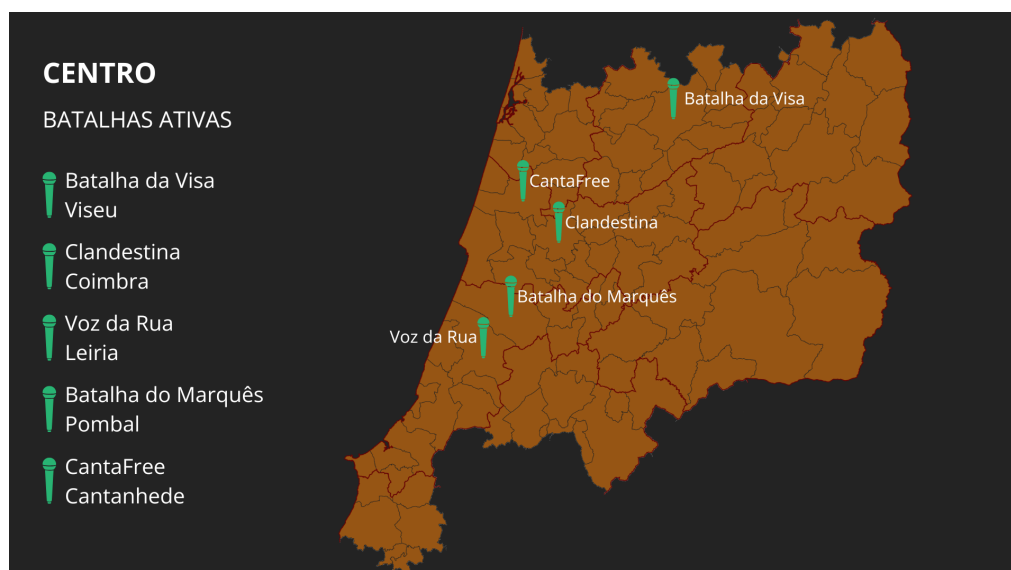
Figura 08 - Mapa do Norte das Batalhas Ativas



Fonte: Produzido pela autora, 2024

No Centro, foi identificado o mesmo quantitativo de batalhas ativas, como mostra a Figura 09. A Batalha do Visa, em Viseu; a Clandestina, em Coimbra; a Voz da Rua, em Leiria; a Batalha do Marquês, em Pombal; e a CantaFree, em Cantanhede, compõem o cenário das batalhas na região Centro.

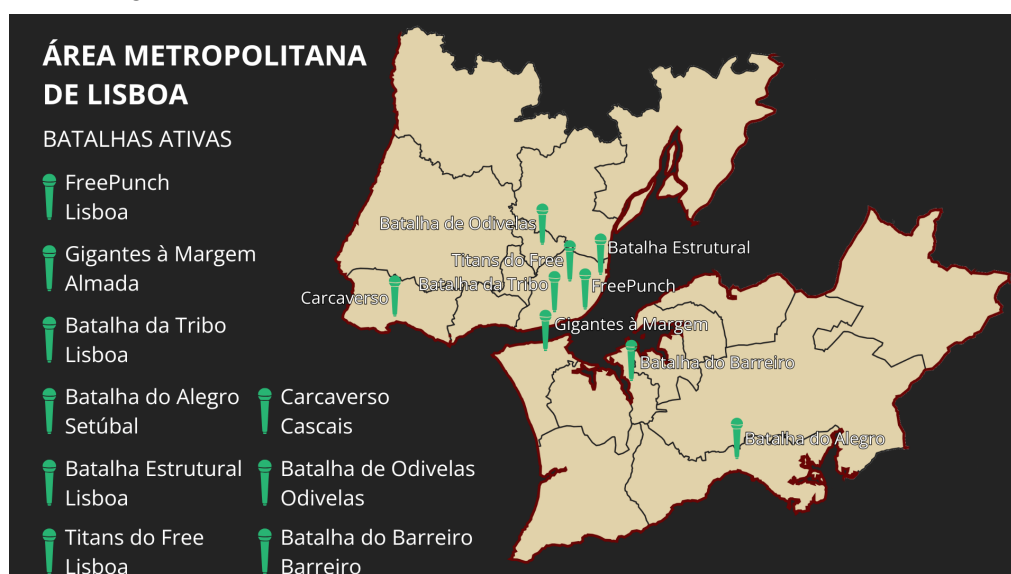
Figura 09 - Mapa do Centro das Batalhas Ativas



Fonte: Produzido pela autora, 2024

Já a Região Metropolitana de Lisboa destaca-se pela quantidade de batalhas ativas, como se pode ver na Figura 10. Com 9 batalhas ativas, tendo quase o dobro das duas regiões anteriores, a área conta com: a FreePunch, em Lisboa; a Gigantes à Margem, em Almada; a Batalha da Tribo, em Lisboa; a Batalha do Alegre em Setúbal; a Batalha Estrutural, em Lisboa; a Titans do Free, em Lisboa; Carcaverso, em Carcavelos; a Batalha de Odivelas, em Odivelas; e a Batalha do Barreiro, em Barreiro. Além da maior quantidade de batalhas nesta região, percebeu-se que a capital do país, Lisboa, é a única cidade que concentra mais de uma batalha ativa.

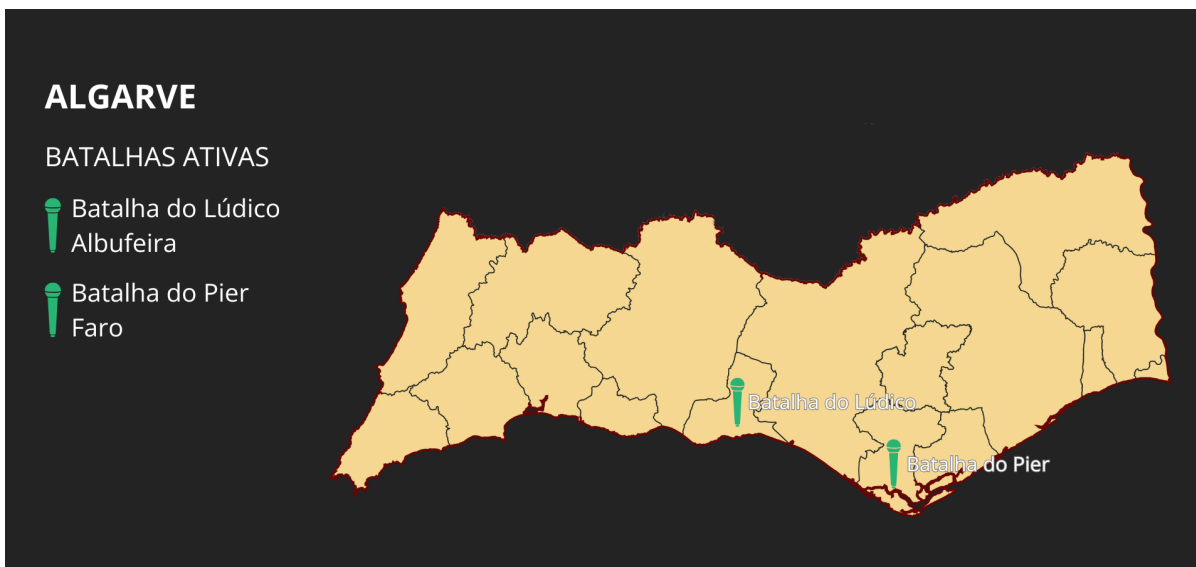
Figura 10 - Mapa da Área Metropolitana de Lisboa das Batalhas Ativas



Fonte: Produzido pela autora, 2024

Na região do Algarve, foram identificadas apenas duas batalhas, como pode-se ver na Figura 11: a Batalha do Lúdico e a Batalha do Pier.

Figura 11 - Mapa do Algarve das Batalhas Ativas



Fonte: Produzido pela autora, 2024

De acordo com o mapeamento realizado, pode-se perceber que a distribuição das 21 batalhas ativas segue um padrão de concentração em regiões metropolitanas, onde a Área Metropolitana de Lisboa concentra 43% das batalhas, sendo este o núcleo principal, e o Norte abriga 24%, sendo a segunda região com mais batalhas. Regiões interioranas e ilhas, como Alentejo, Açores e Madeira não registraram batalhas, evidenciando uma assimetria cultural.

Cabe trazer à luz da análise dados do SET⁴⁸ que mostram um crescimento exponencial de imigrantes brasileiros em Portugal, indo de 81.251 residentes em 2016 para 513.000 em 2023, sendo que destes, 320.000 estão em Lisboa. Para este trabalho, cabe ressaltar o coincidente crescimento das batalhas de rimas no formato *freestyle* a partir de 2017, ano em se iniciou o boom imigratório. Cabe também associar a maior concentração de batalhas de rimas em Lisboa à maior concentração de brasileiros no país na capital.

Assim, apesar de não ter pretensão de afirmar tais suspeitas, pode-se notar uma possível relação entre os fluxos migratórios de brasileiros para Portugal e a contribuição na expansão de repertórios e atores das batalhas após 2017.

Com o estudo realizado em Portugal ao longo de 6 meses, pode-se notar ainda que tal crescimento não pode ser compreendido fora do processo mais amplo de plataformização que vem reconfigurando a lógica das batalhas de rimas na contemporaneidade. Nos capítulos iniciais observou-se que tanto o rap quanto as batalhas surgiram no âmbito urbano, enquanto práticas territorializadas e

⁴⁸ Serviço de Estrangeiros e Fronteiras, da Embaixada Portuguesa

comunitárias. Contudo, a incorporação das plataformas de mídias sociais introduziu uma lógica que ultrapassa as barreiras físicas e intensifica as trocas transnacionais. Portugal torna-se um caso exemplar, onde batalhas e MCs brasileiros influenciam estilos, formatos e até a organização de eventos locais, demonstrando como plataformas como o TikTok, Instagram e YouTube operam como territórios-rede, capazes de deslocar trajetórias, estéticas e formas de pertencimento.

A evolução das batalhas portuguesas reforçam assim o possível surgimento de uma nova condição das batalhas de rimas, com a circulação de performances, viralização de *punchlines*, profissionalização de MCs e institucionalização de circuitos de competição. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a plataformização amplia vozes, cria oportunidades e legitima a cultura, ela também produz novas formas de controle, mediação e regulação. Esse movimento de institucionalização será tratado no próximo capítulo.

4 “SE TU AMA ESSA CULTURA, COMO ODEIA A DITADURA, GRITA: HIP-HOP!”: A INSTITUCIONALIZAÇÃO DAS BATALHAS DE RIMAS

Ao que diz respeito à relação do *rap* com o poder público, Teperman (2015) afirma que esta sempre foi ambígua. O autor comenta que em 1992, durante a gestão de Luiza Erundina, a Secretaria Municipal de Educação de São Paulo incumbiu alguns rappers, entre eles os Racionais, de ministrarem palestras nas escolas da rede pública sobre drogas, racismo e violência policial. Intitulado “Rapensando a Educação”, o projeto foi replicado por dezenas de municípios nos anos subsequentes.

Contudo, conflitos com forças policiais marcam também a trajetória do movimento. Em novembro de 1994, a Polícia Militar (PM) interrompeu uma apresentação dos Racionais no Vale do Anhangabaú, em que os membros do grupo foram detidos e levados ao 3.º Distrito Policial, onde permaneceram por mais de três horas enquanto prestavam depoimento, pois, segundo os agentes, as letras incitavam a violência. Teperman (2015) ressalta que a prisão deu-se durante a execução de “Homem na estrada”, que contém o verso: “Não acredito na polícia, raça do caralho”.

Em 2007, na primeira Virada Cultural em São Paulo, um confronto na Praça da Sé eclodiu após ordem policial para que pessoas que se encontravam sobre o teto de uma banca de jornal descessem. A recusa desencadeou agressões, lançamentos de objetos pelos espectadores e resposta policial com bombas de efeito moral, cassetetes, projéteis de borracha e gás lacrimogêneo. Apesar das tentativas de Mano Brown de acalmar a plateia, a ocorrência resultou na interrupção do show e na suspensão de apresentações em palcos próximos. A Prefeitura, nos anos seguintes, reduziu a visibilidade do *rap* na Virada Cultural, diminuindo convites e deslocando artistas para palcos secundários. Os Racionais só retornaram ao evento em 2013 (Teperman, 2015).

Tal ambiguidade também pode ser vista nas Batalhas de Rimas. Exemplo disso são as repressões policiais sofridas por manifestações que ocorrem em espaços públicos. Para Santos (2024), a Polícia Militar constitui a principal força repressora das manifestações culturais juvenis. O autor afirma ainda que em diversas regiões do país há registros de repressão policial a expressões urbanas que reúnem majoritariamente jovens negros e periféricos, sendo um dos argumentos utilizados para justificar tal truculência é a suposta relação desses eventos com o

consumo e o tráfico de drogas em espaços públicos, o que seria interpretado como fator de aumento da periculosidade nas áreas onde ocorrem (Santos, 2024).

Paralelo a esses episódios, têm crescido os processos de patrimonialização das batalhas de rimas por meio de reconhecimento legislativo por leis municipais e estaduais, tendo como justificativa que as batalhas são duelos musicais acessíveis, gratuitos e inclusivos, capazes de movimentar a economia local e de funcionar como instrumento de resistência das juventudes negras e periféricas.

Pode-se citar ainda leis que amparam ou utilizam o Hip-Hop. Em âmbito Federal: o Decreto nº D11784, de 21/11/2023, que dispõe sobre diretrizes nacionais para valorização e fomento da cultura hip-hop; PL 5660/2023, projeto de lei que visa instituir o Dia Nacional do Hip-Hop e semana de valorização da cultura Hip-Hop; e PL 1.410/2025, projeto de lei que visa instituir o Programa Nacional de Incentivo às Batalhas de Rima, Saraus e Slams; a PL 4023/2025, projeto de lei que visa instituir a Política Nacional da Cultura Hip Hop (PNCHH); entre outras.

Em âmbito Estadual, existe a Lei Estadual nº 21.519/2023, do Paraná, que reconhece as Batalhas de Rima como patrimônio cultural imaterial do Estado; Lei nº 24.446/18-09-2023, de Minas Gerais, que reconhece a cultura urbana do hip-hop e seus elementos como de relevante interesse cultural do Estado; Lei 17.896/2024, que reconhece o Hip-Hop como patrimônio cultural imaterial do Estado de São Paulo; Lei Nº 10.180/2023, instituída no Estado do Rio de Janeiro o programa “Hip-Hop nas Escolas”, tendo como objetivo promover a inserção dos elementos da cultura hip-hop no dia-a-dia das escolas estaduais.

Paralelamente a essa relação entre repressão, reconhecimento e institucionalização, as plataformas de mídias sociais, como visto nos capítulos anteriores, têm se consolidado na reconfiguração das batalhas de rima, onde plataformas como o TikTok e o Instagram não apenas difundem performances e trechos de batalhas, mas também transformam essas manifestações em produtos culturais comercializáveis, aproximando jovens de distintas regiões e projetando suas vozes para além das margens físicas da cidade.

Nesse sentido, este capítulo buscou tratar a ambivalência das repressões sofridas pelas batalhas, em paralelo com os processos de patrimonialização das batalhas de rimas, analisando a tensão entre o reconhecimento legislativo e as políticas oficiais de tombamento e registro conduzidas por órgãos de patrimônio. A análise ancora-se na hipótese de que as mídias sociais funcionam como espaços de

negociação simbólica, em que juventudes negras e periféricas constroem visibilidade e reconhecimento, ao mesmo tempo em que enfrentam processos de controle e institucionalização.

Além disso, apresenta-se uma análise da Lei Nº 10.180/2023, denominada “Hip-Hop nas Escolas”, a partir de dois estudos de caso: um realizado no Colégio Estadual Rui Barbosa, unidade do DEGASE, destinada à internação provisória e à internação exclusiva de adolescentes; e outro realizado na Escola Municipal José do Patrocínio, localizada no bairro da Penha, ambas localizadas em Campos dos Goytacazes. Por meio da oferta de oficinas, buscou-se levantar dados acerca da aceitação, conhecimento e consumo cultural dos alunos acerca das batalhas de rimas e seus atores.

4.1 Repressão versus Institucionalização

De acordo com Santos (2024), apesar do crescente sucesso das batalhas de rimas, a ocupação do espaço público enfrenta obstáculos significativos, como o pouco interesse do poder público em apoiar de forma contínua os eventos culturais. Exemplo dessa restrição, segundo o autor, é a complexidade burocrática para obtenção de autorizações de uso do espaço público, que nem sempre asseguram a realização das atividades. Os organizadores, motivados, mas muitas vezes com experiência profissional restrita, deparam-se com trâmites desconhecidos, dada a ausência de formação especializada em produção cultural.

Quando a expressão artística é restringida e silenciada, Santos (2024) aponta que os grupos afetados tendem a se mobilizar, evidenciando e ampliando as denúncias de abuso de poder e discriminação que sofrem. Nesse contexto, as plataformas de redes sociais assumem papel central na disputa de narrativas, ao possibilitar a ampla circulação de vídeos, postagens e campanhas de resistência.

Tais estratégias de enfrentamento buscam incentivar a produção artística e ampliar as possibilidades de formação cultural e social para jovens residentes em áreas vulneráveis, frequentemente marcados pelo estigma da marginalidade. Esse movimento é impulsionado por emoções que se manifestam antes, durante e após cada intervenção, pois os afetados estão profundamente vinculados ao espaço e moldam a experiência humana, bem como as interações sociais em contextos geográficos específicos (Santos, 2024).

Pode-se citar inúmeros exemplos, como da Batalha da Aldeia (BDA), considerada atualmente uma das maiores batalhas de rimas do país, realizada na Praça dos Estudantes, em Barueri (SP). Conforme relatado por Bruno de Sousa, conhecido como Bob 13, fundador e atual diretor do projeto, em entrevista ao *Provoca* (Cultura, 2024), programa da TV Cultura, a BDA acumula um histórico de episódios de repressão policial e enfrentamentos com a guarda municipal. Ao longo dos oito anos de existência, o movimento foi forçado a mudar de local diversas vezes em decorrência de intervenções das autoridades. Segundo o organizador, esses conflitos com o poder público ocorrem com frequência, pelo menos uma vez ao ano, e são contornados por meio do apoio da comunidade e da articulação com representantes políticos (Cultura, 2024).

Outro episódio ocorreu em Natal (RN), no ano de 2023. De acordo com o site *A Verdade* (2023), durante uma edição da Batalha Clandestina, a Polícia Militar interrompeu a atividade de forma violenta, ameaçando participantes e agredindo um dos MCs presentes. Apesar da truculência, o evento prosseguiu e concluiu a etapa classificatória nacional. O caso ocorreu em um contexto de intensificação das denúncias de violência policial no estado, marcado por protestos em resposta ao assassinato de um jovem negro na comunidade do Japão e à execução da líder quilombola Bernardete, na Bahia (A Verdade, 2023). Somou-se a isso o homicídio do MC Antony, torturado e morto em julho de 2023, fato que mobilizou diversos coletivos culturais, de acordo com a notícia.

Santos (2024), aponta que os organizadores das batalhas acabam sendo responsabilizados não só pela manutenção das atividades culturais, mas por aspectos como o eventual uso de drogas durante as atividades que geralmente ocorrem em espaços públicos, um dos motivos pelo qual a expressão cultural sofre com o embargo de eventos por parte do poder público.

As batalhas, em geral, são realizadas sem apoio governamental, tendo auxílio do comércio local e da colaboração solidária entre os próprios coletivos artísticos (Santos, 2024). O autor coloca que as iniciativas culturais são marcadas por improvisos e adaptações, exigindo dos organizadores um esforço intenso, movido, como eles próprios dizem, “por amor”.

Santos (2018) aponta que encara tal movimento como atuante tanto na resistência quanto na reconstrução da cidade, tratando-se de uma prática contestatória que, pela sua forma e capacidade transformadora, altera as

perspectivas sociais de seus participantes, inserindo-os em uma luta ativa contra processos de marginalização.

Ao utilizar o adjetivo “marginal”, pode-se citar o “Mito da Marginalidade” de Janice Perlman (1981). A autora coloca que o termo qualifica pessoas que se encontram em condição de marginalidade perante a lei ou a sociedade, conferindo-lhe um sentido ambivalente. No plano jurídico, refere-se ao indivíduo delinquente, indolente ou perigoso, associado ao crime e à violência; já no campo sociológico, aplica-se àqueles vitimados por processos de exclusão social, por exemplo, pessoas pobres, desempregadas, migrantes ou integrantes de minorias étnicas e raciais, sendo, nesse uso, equivalente ao termo “marginalizado”.

Dessa forma, Santos (2024) aponta que o termo “marginal” é muitas vezes empregado de maneira pejorativa, aumentando ainda mais a vulnerabilidade do indivíduo a quem é atribuído. A designação carrega estigmas resultantes de abusos estruturais da sociedade, pois o sujeito, além de ser colocado à margem por não se enquadrar em padrões normativos de gênero, raça ou classe, é ainda associado à criminalidade e ao desrespeito às leis. No entanto, quando jovens periféricos e negros reconfiguram essa noção, rompendo a associação entre “marginal” e “criminoso”, ocorre uma subversão simbólica, onde esses jovens se reúnem para afirmar sua existência, ressignificando o conceito de marginalidade e atribuindo-lhe novos sentidos.

Pode-se citar, nesse sentido, a própria Manifestação Cultural de Rimas (MCR), coletivo de batalhas de rimas da qual a autora desta tese faz parte, como dito anteriormente. A manifestação que ocupa a Quadra Hugo Oliveira Saldanha, situada sob o Viaduto Leonel Brizola, no centro de Campos dos Goytacazes, realizando encontros quinzenais. Em 15 de março de 2024, durante um desses encontros, agentes da Polícia Militar, com o rosto coberto por balaclavas e sem aviso prévio, adentraram a quadra na presença de crianças, de uma mulher grávida e de numerosos espectadores e lançaram spray de pimenta contra o público (Figura 12).

Figura 12: Intervenção da Polícia Militar na MCR



Fonte: Acervo Pessoal, 2024

O ato causou tumulto e correria por parte dos presentes. Os organizadores da batalha abordaram os três policiais questionando a motivação dos mesmos em meio a gritos. Os policiais afirmaram que estava ocorrendo o uso de drogas no ambiente e iniciaram a revista em alguns dos presentes, contudo, nada foi encontrado. Os policiais se retiraram e a batalha foi retomada (Figura 13).

Figura 13: Final da Batalha de Rimas



Fonte: Acervo Pessoal, 2024

Contudo, de acordo com a reportagem da Folha1 (2024), a PM alegou que

Policiais do 8º Batalhão de Polícia Militar foram à avenida Alberto Torres para verificar informações de que indivíduos estariam fazendo uso de entorpecentes. No local, a equipe constatou o fato. Ao tentar abordar os indivíduos, um grupo de pessoas tentou interferir, e os policiais precisaram utilizar de armamento de menor potencial ofensivo para conter a situação (Secretaria de PM *apud* Folha 1, 2024, s.p.).

Em nota de repúdio publicada pelo coletivo no dia 17 de março (Figura 14), o coletivo por sua vez, alegou que

A Polícia Militar entrou no espaço, sem nenhuma comunicação prévia com a organização do coletivo, sem NENHUM AVISO, SEM SIRENES LIGADAS, DE FORMA SORRATEIRA e COM ATITUDE EXPLICITAMENTE MALDOSA.

Entraram no viaduto, que é a nossa casa, casa essa que SOMENTE nós zelamos e jogaram spray de pimenta no MEIO da roda. Tínhamos grávidas, crianças de colo e uma mulher de resguardo com pontos de cirurgia, a qual foi covardemente empurrada ao chão. A mesma polícia que alegou ter que manter a ordem e a segurança, colocou todos nós em perigo.

[...]

Nossa batalha continuou após o ocorrido pois SOMOS e SEMPRE seremos RESISTÊNCIA.

NÃO SOMOS **MARGINAIS**.

NÃO SOMOS BANDIDOS.

NÃO INFRINGIMOS NENHUMA LEI E MESMO ASSIM FOMOS TRATADOS COMO TAL. (Instagram MCR, 2024, s.p)

Figura 14: Nota de Repúdio na página do Instagram da MCR



Fonte: Instagram MCR, 2024

Os autores Ferréz (2005) e Sérgio Vaz (2021) discutem em seus textos a ressignificação, ao reivindicar o termo “marginal” como expressão de resistência e afirmação cultural. No contexto das batalhas, como pôde-se confirmar na pesquisa de campo realizada, essa transformação torna-se ainda mais evidente, uma vez que o movimento se constitui como uma prática contra-hegemônica, com um propósito político claro e a convicção de que a cultura pode servir como instrumento de transformação da realidade social de comunidades historicamente marginalizadas (Eble, 2013; 2016). Assim, Santos (2024) coloca que ao tratar de marginalidade, faz-se referência a seu sentido sociológico, entendido como um lugar de resistência, criação e potência social.

Cabe ainda destacar como exemplo, a ação da Polícia Militar durante uma batalha de rimas que acontecia no bairro Manoel Corrêa, em Cabo Frio, no Rio de Janeiro, no início de abril de 2022. Na ocasião, a PM dispersou jovens a tiros, sob a justificativa de que “rap é coisa de vagabundo”. Contudo, nesse caso, como reação, a Câmara Municipal aprovou o PL 242/2022, transformado-a na Lei nº 3.514/2022, que declarou patrimônio cultural imaterial municipal todas as manifestações relativas às batalhas de rima. Na justificativa, as batalhas são descritas como duelos musicais acessíveis, gratuitos e inclusivos, capazes de movimentar a economia local e de funcionar como instrumento de resistência das juventudes negras e periféricas.

Ao que diz respeito às políticas oficiais de tombamento e registro de bens culturais no Brasil, estas têm origem em um paradigma de preservação que, historicamente, privilegiou expressões artísticas e arquitetônicas associadas às elites letradas e às matrizes eurocêntricas da cultura nacional (Fonseca, 2005; Chuva, 2009). A criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em 1937, marcou a consolidação de um modelo de patrimônio centrado na ideia de “monumento”, vinculado à narrativa da nação moderna e civilizada (Rubim, 2009).

Com o passar das décadas, a noção de patrimônio expandiu-se, incorporando a dimensão imaterial a partir do Decreto nº 3.551/2000, que instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial, criando categorias como saberes, celebrações, formas de expressão e lugares (Iphan, 2000). Essa mudança, impulsionada por novas perspectivas antropológicas e pelos debates da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) (2002), abriu espaço para o reconhecimento de manifestações populares,

afro-brasileiras e indígenas, grupos historicamente marginalizados nos processos de consagração cultural.

No entanto, conforme aponta Gonçalves (2005), o reconhecimento institucional de práticas culturais populares não elimina a assimetria entre o sistema técnico do Estado e as formas autônomas de produção cultural. Pelo contrário, tende a criar um campo de tensão em que o ato de registrar ou tombar um bem cultural pode implicar em sua recontextualização simbólica e até em processos de controle e normatização.

Nesse sentido, as batalhas de rimas, ao serem reconhecidas por leis municipais e estaduais, acessam a visibilidade pública e a legitimidade institucional, mas também correm o risco de serem deslocadas de sua natureza insurgente, espontânea e periférica. Trata-se de um movimento ambivalente: o reconhecimento amplia o repertório das políticas culturais e insere o *hip-hop* no campo do patrimônio, mas o faz à margem do sistema técnico e dos conselhos de patrimônio, ou seja, não garantem necessariamente o acesso aos mecanismos de salvaguarda efetiva, como inventários, planos de gestão ou apoio continuado.

Assim, o que ocorre é uma institucionalização sem institucionalidade, o poder público concede o selo simbólico de legitimidade, mas não assegura as condições materiais e políticas para a manutenção das práticas. Isso se reflete, por exemplo, em legislações que reconhecem as batalhas como “patrimônio imaterial”, mas não preveem recursos para infraestrutura, formação ou acompanhamento técnico.

Desse modo, o reconhecimento por meio de leis de iniciativa parlamentar, como exemplo de Cabo Frio, Paraná e São Paulo, configura uma forma de patrimonialização que pode ter algum valor político e simbólico, mas ainda carece de instrumentalização institucional para garantir o direito cultural e a continuidade das manifestações.

Pode-se acrescentar ainda, no âmbito das políticas sociais, Spínola e Ollaik (2019), que colocam a desigualdade social como um dos principais problemas e obstáculos à democracia no Brasil. De acordo com os autores, um dos deveres do Estado democrático é criar e realizar as políticas públicas a fim de minimizar as desigualdades sociais. Tais políticas se cumprem em ciclos com 4 etapas: a formação de agenda; a formulação de objetivos e metas; a implementação; e a avaliação e monitoramento.

Segundo os mesmos, a implementação é a fase menos pesquisada, entretanto, atentam para as crescentes teorias institucionalistas que buscam certa previsibilidade dos resultados. Chama-se atenção, contudo, para a operacionalização das políticas públicas, ou seja, os instrumentos ou ferramentas escolhidas pelo governo na implementação. Os autores lançam questionamentos também sobre a escolha dos instrumentos.

A implementação das políticas é feita ou da mesma forma como vinham sendo feitas, mais seguras juridicamente, ou da forma que o gestor público achar coerente, não analisando o leque de opções em sua escolha para alcançar um objetivo e não recebendo a atenção necessária, caindo em questões ideológicas ou repetidas. Neste sentido, destaca-se que os instrumentos podem ser fatores cruciais nos resultados das políticas públicas.

Os autores apontam ainda duas grandes vertentes sobre a implementação de políticas públicas: o *top-down* e o *bottom-up*. No *top-down* as instituições moldam o comportamento dos atores, o que gera resultados segundo incentivos e restrições ou, objetivos e metas. Nesta vertente, a estrutura legal criada pretende definir o comportamento dos que estão submetidos a ela, com foco na norma, na formalidade. O sucesso ou a falha dessas políticas está ligada a forma que esta se deu, bem como seus processos. Neste caso, a implementação é consequência da formulação.

No *bottom-up*, destaca-se a prática e a participação dos atores, a ideia central é de que as políticas mudam durante a execução, assim, as políticas públicas direcionam a atenção das pessoas para o problema, mas não os resolvem. A responsabilidade desta solução é da ação da burocracia, responsável pela implementação, os agentes que a implementam são chamados de burocratas de nível de rua, que têm contato direto com a população e adaptam a política. Neste caso a implementação é interativa e adaptativa.

Spínola e Ollaik (2019) chamam atenção para os riscos destas implementações, como a insuficiência da política, o uso de instrumentos inadequados, e o risco mais crítico que seria a possibilidade das políticas contribuírem para o agravamento das desigualdades sociais.

Nesta investigação, em relação à política *top-down*, pode-se citar as leis de patrimonialização, já em relação à implementação *bottom-up*, destaca-se a relação dos atores culturais que integram as batalhas de rimas com a polícia, considerados

burocratas de nível de rua, que em diversas situações, como exemplificado, agem com truculência e descaso.

Em síntese, a institucionalização das batalhas de rima representa simultaneamente avanço e limite pois amplia o reconhecimento público das expressões da juventude negra e periférica, mas também as insere em uma lógica estatal que tende a domesticar e normalizar sua potência crítica e contestatória, não evitando as opressões e preconceitos.

4.2 O Programa “Hip-Hop nas Escolas”

Pode-se destacar como exemplo da relação do *hip-hop* com o poder público e a sua institucionalização, a Lei Nº 10.180/2023 do estado do Rio de Janeiro, que instituiu o Programa “Hip-Hop nas Escolas”. De acordo com o Art. 2º, o programa tem como objetivos:

- I - promover a inserção dos elementos da Cultura Hip-Hop no dia a dia das escolas estaduais do Rio de Janeiro; estimular o interesse e produção de arte e cultura pelos estudantes;
- III - diminuir a evasão escolar através da linguagem do Hip-Hop, estimulando o interesse dos estudantes pela identificação com a arte que já faz parte do cotidiano dos mesmos;
- IV - promover a troca de experiências entre estudantes, docentes e artistas, através das artes oriundas da Cultura Hip-Hop;
- V - promover a integração de uma cultura negra e marginalizada com o ensino público estadual;
- VI - auxiliar a efetivação da Lei Federal n.º 10.639, 09 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir, no currículo oficial da Rede de Ensino, a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", no Estado do Rio de Janeiro. (Rio de Janeiro, 2023)

De acordo com Freire (1996), a função central da escola enquanto espaço de produção organizada de saberes, é trabalhar de forma crítica a “inteligibilidade das coisas e dos fatos” e a sua transmissão. Neste sentido, o autor aponta que é essencial que a instituição estimule constantemente a curiosidade do estudante, em vez de “domesticá-la”, sendo, sobretudo, preciso que o aluno assuma progressivamente o papel de agente ativo na construção de sua compreensão do mundo, e não apenas o de receptor do saber transmitido pelo professor (Freire, 1996).

A temática da identidade cultural, que envolve tanto as dimensões pessoais quanto as de classe dos estudantes, é apontada pelo autor como indispensável em uma prática educativa progressista. A identidade cultural está ligada de forma direta ao ato de nos assumir como sujeitos de nossa própria história, sendo justamente

esse ponto que a mera capacitação técnica do professor não contempla, acabando por limitar o processo a uma perspectiva estreita e excessivamente pragmática (Freire, 1996).

Acrescentando à discussão, Quadra e D'Ávila (2016) apontam que apesar do papel essencial que a escola desempenha, não é o único espaço que contribui para a formação do indivíduo, não podendo separar o que acontece além de seus muros, no contexto familiar e no meio cultural em que o estudante está inserido. A educação constitui, assim, um processo contínuo, resultante das diversas instituições e das interações sociais que o sujeito vivencia (Quadra e D'Ávila, 2016).

É nesse âmbito que se tem a educação não-formal, que de acordo com Quadra e D'Ávila, organiza processos de ensino e aprendizagem sem se prender a requisitos formais característicos da educação formal, podendo ocorrer em diferentes lugares, desde que proponha uma dinâmica distinta das aulas tradicionais, evitando a simples memorização e fazendo uso de recursos didáticos variados e motivadores.

O objetivo da educação não-formal segundo os autores não é substituir a educação formal, mas ampliá-la e enriquecê-la. Os ambientes destinados a práticas não formais devem ser acolhedores, estimulantes e capazes de valorizar emoções e interesses dos participantes, possibilitando maior liberdade tanto para ensinar quanto para aprender, o que possibilita responder de maneira mais adequada às necessidades individuais, inerentes a cada pessoa (Quadra e D'Ávila, 2016).

Santos e Epifânio (2024), neste sentido, colocam o *hip-hop* como recurso potente e altamente atrativo. Eles defendem que a integração dos elementos do *hip-hop* em práticas educativas não-formais configura uma estratégia promissora para ampliar e qualificar as vivências de educandos e educadores, oferecendo um espaço dinâmico para manifestações individuais e coletivas.

Além de envolver os participantes de maneira inovadora, Santos e Epifânio (2024) afirmam que o movimento valoriza a diversidade e estimula competências socioemocionais fundamentais, contribuindo para fortalecer a autoestima e favorecer o desenvolvimento pessoal, podendo fazer com que sua presença em atividades educativas amplie o processo de aprendizagem e auxilie na formação de cidadãos mais críticos, criativos e comprometidos com a realidade social.

Adiciona-se ao argumento que o *hip-hop*, sobretudo as batalhas de rimas, como verificado até aqui, são culturas criadas e consumidas por um público

majoritariamente jovem, fazendo parte de seu cotidiano. Neste sentido, pode-se considerá-los como dispositivos pedagógicos capazes de engajar os jovens, combater a evasão escolar e promover debates sobre questões sociais urgentes, como destacado na Lei nº 10.180/2023, do Estado do Rio de Janeiro, que institui o Programa “Hip-Hop nas Escolas”, constituindo um marco institucional que legitima e cria instâncias para a inserção dos elementos da cultura hip-hop nas escolas estaduais.

Apesar dos objetivos estabelecidos no Art. 2º, como citados anteriormente, apontarem para uma compreensão ampliada do papel da cultura na educação (Rio de Janeiro, 2023), na prática, a efetividade dessas iniciativas depende da transformação dos marcos legais em ações contínuas, como editais, programas de formação, financiamento e avaliação.

Neste sentido, como desdobramento da lei, foi lançado pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa (SECEC) o Edital Nº 16/2024 – “Hip Hop nas Escolas”, que destinou R\$ 300.000,00 para apoiar 10 propostas, sendo R\$30.000,00 cada, com oficinas de *hip-hop* em escolas do Estado do Rio de Janeiro. O edital estabeleceu que até 40% dos recursos poderiam ser destinados à capital e que a chamada foi custeada por parte por recursos do Fundo Estadual de Cultura e parte por emenda parlamentar da deputada Dani Monteiro (Emenda 2836).

Nos trâmites do edital, a divulgação pública do resultado apontou inicialmente a seleção de um projeto sediado em Campos dos Goytacazes, para a Região Norte Fluminense. Entretanto, nos procedimentos posteriores de habilitação e contratação o proponente selecionado foi inabilitado, sendo feita a convocação de um suplente para a mesma região.

Paralelamente, a deputada estadual Dani Monteiro divulgou publicamente a destinação de emendas para atividades do Programa “Hip-Hop nas Escolas” e manifestou apoio a iniciativas que levaram oficinas a unidades escolares e a espaços socioeducativos. Em Campos dos Goytacazes a instituição selecionada para a destinação da emenda no valor de R\$50.000,00 foi o Colégio Estadual Rui Barbosa, na unidade do Departamento Geral de Ações Socioeducativas (Degase). Para este projeto, a equipe da Deputada entrou em contato com o coletivo MCR, convidando-o a elaborar e organizar o projeto, tendo a autora desta tese atuado como coordenadora geral do projeto na instituição.

Pode-se citar, para além desses projetos com aporte financeiro estatal, projetos independentes dos próprios coletivos. A Manifestação Cultural de Rimas (MCR), além de organizar encontros regulares no Viaduto Leonel Brizola, tem realizado ao longo dos anos diversas atividades em escolas públicas do município a convite das próprias unidades escolares. Foi nesse contexto que se estruturou o projeto de extensão “EducaFlow: As Batalhas de Rimas como Ferramenta Educativa em Campos dos Goytacazes/RJ”, idealizado pela autora desta tese.

O EducaFlow tem como objetivo utilizar as batalhas de rimas como recurso educativo, cultural e social nas escolas públicas de Campos, articulando-se à Lei Estadual nº 10.180/2023 e aos instrumentos de fomento disponíveis no município e no estado. O projeto, no entanto, busca, além de promover oficinas, mapear o consumo das batalhas de rimas entre os jovens, com ênfase nas plataformas digitais auxiliando a pesquisa desta tese.

Dessa forma, foram realizados dois estudos de caso que serão apresentados a seguir: a implementação do programa Hip-Hop nas Escolas no DEGASE; e o projeto de extensão EducaFlow. Esses estudos articulam a dimensão institucional no âmbito escolar e socioeducativo, permitindo, simultaneamente, avaliar a aderência das políticas públicas e levantar dados empíricos sobre o consumo e a circulação das batalhas de rimas entre os jovens, tanto em espaços urbanos quanto nas plataformas digitais.

4.2.1 Estudo de Caso 1: Colégio Estadual Rui Barbosa - DEGASE

O projeto, como dito anteriormente, foi executado na unidade do Departamento Geral de Ações Socioeducativas (Degase), no Colégio Estadual Rui Barbosa - CENSE (Centro de Socioeducação Professora Marlene Henrique Alves), em Campos dos Goytacazes. A unidade, inaugurada em maio de 2013, é destinada à internação exclusiva de adolescentes do sexo masculino, com idade entre 13 e 21 anos. A instituição tem como objetivo atender a 25 municípios das regiões das Baixadas Litorâneas, Norte e Noroeste Fluminenses.

A elaboração e organização do projeto foi iniciada em março de 2025, junto à diretoria do colégio, e teve sua conclusão no final de novembro de 2025. O projeto elaborado para apresentar a unidade propôs a realização de 2 meses de oficinas, em 4 módulos, sendo que cada módulo foi voltado para uma linguagem do *hip-hop*.

Cada módulo contou com 4 aulas, tendo cada aula de 2h a 3h de duração,

garantindo a profundidade teórica e prática. Dessa forma, cada oficinas deveria contar com: introdução teórica acerca da história da cultura *hip-hop*, com ênfase na linguagem do módulo em questão; aula prática, onde os alunos tiveram acesso ao equipamento necessário; exercícios e dinâmicas específicas de cada linguagem, como: rimas, mixagem, coreografias de *breaking* e intervenções de *graffiti*; e espaço para experimentação e criação coletiva.

Todas as aulas deveriam ser realizadas duas vezes, uma na parte da manhã e uma na parte da tarde. A dinâmica de separação dos turnos teve como intuito abraçar ao pedido da direção de atender a dois grupos distintos, respeitando os diferentes grupos de convívio dos jovens em regime socioeducativo.

Cabe destacar que o que a instituição chama de “grupo de convívio”, faz referências às facções presentes na unidade. Nas reuniões com a direção da escola, foi abordado o fato de o Estado não considerar a existência de tais facções, logo, em registros legais, como projetos, relatórios, entre outros, utiliza-se o termo “grupo de convívio”.

De acordo com Francisco (2024), a partir da redemocratização, em 1988, surgiu a legislação específica para infância e juventude, culminando na substituição do antigo código de menores pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) (Brasil, 1990), que procura romper com o modelo de controle e exclusão e reconhecer criança e adolescente como sujeitos de direito. O ECA distingue criança, de 0 a 11 anos incompletos, e adolescente, 12 a 17 anos incompletos, além de definir “adolescente em conflito com a lei” como autor de conduta descrita como crime ou contravenção penal.

Mesmo com a Constituição de 1988 e o ECA, a resposta estatal aos adolescentes em conflito com a lei permaneceu por muito tempo insuficiente e marcada por práticas punitivas, tendo apenas a partir dos anos 2000 começado a se consolidar políticas públicas e abordagens de direitos humanos mais consistentes para esse grupo (Francisco, 2024).

A autora coloca que a resposta estatal aos atos praticados por adolescentes passou a incorporar a ideia de “socioeducação”, conceito que indicava a tentativa de substituir o modelo correccional por uma abordagem educativa (Pinto, 2012). Para sustentar essa nova perspectiva, buscou-se alterar termos e práticas historicamente marcados por estigmas: “crime” foi reformulado como “ato infracional”, definido pelo ECA (Brasil, 1990) como conduta equivalente a crime ou contravenção; as

expressões “menor” ou “delinquente juvenil” deram lugar a “adolescente” ou “pessoa em desenvolvimento”; e a noção de “pena” foi trocada por “medida socioeducativa”.

Entretanto, Francisco (2024) afirma que tais mudanças mostraram-se predominantemente formais e semânticas. Em relação ao novo vocabulário, o ECA não detalhou de maneira consistente o modelo socioeducativo, permitindo a continuidade de práticas punitivas sob outra apresentação, ou seja, tratou-se de uma renovação terminológica que pouco modificou a lógica repressiva preexistente (Francisco, 2024), lógica essa que pode ser lida com a não adoção do termo facção.

Francisco (2024) coloca que compreender a dinâmica entre o Estado e as facções criminosas no CENSE Campos perpassa a análise da atuação dos principais responsáveis pela execução das políticas previstas pelo SINASE: os agentes de segurança socioeducativos. A autora buscou investigar como esses profissionais se articulam com as normas oficiais e como estruturam suas práticas cotidianas ajuda a revelar o modo como lidam com adolescentes em cumprimento de medida socioeducativa que também integram facções criminosas.

A margem de decisão desses agentes, os burocratas de nível de rua, como já abordado, aparece de forma evidente no processo de triagem dos internos, segundo a autora. Nessa etapa, que envolve o acolhimento e a classificação dos adolescentes recém-chegados, baseia-se na lógica faccional vigente fora das unidades. Assim, a separação dos jovens ocorre de acordo com seu pertencimento, ou a indicação de pertencimento, a uma das três principais facções do estado do Rio de Janeiro: Comando Vermelho (CV); Terceiro Comando Puro (TCP); Amigo dos Amigos (ADA); e Seguro, que é o grupo que eles denominam como não pertencentes a nenhuma facção, ou até pertencem mas podem conviver com outros. De acordo com Francisco (2024), a faccionalização, é a adesão e o pertencimento a uma facção. Dessa forma, no âmbito do projeto Hip-Hop nas Escolas, a divisão das turmas foi realizada pela direção da escola, seguindo a lógica de faccionalização.

No que diz respeito à estrutura do projeto, além da mediação da direção e da coordenação geral, foram convidados 4 subcoordenadores. A escolha de cada subcoordenador, teve como intuito a participação e atuação em cada linguagem distinta do *hip-hop*. Nesse caso, cada módulo do projeto, teve um subcoordenador pertencente à linguagem em questão para selecionar osicineiros e supervisionar as atividades realizadas.

Dado o foco deste trabalho ser as batalhas de rimas, não serão esmiuçadas

todos os módulos, contudo, pode-se conferir no Apêndice A o relatório das 16 oficinas realizadas, contendo: data de realização; quantitativo de alunos atendidos por turno; e resumo do conteúdo, durante todo o período.

Ainda que no planejamento inicial houvesse um acordo com a direção do colégio para que duas turmas fixas acompanhassem todos os módulos do projeto, garantindo assim que os mesmos alunos tivessem acesso a todas as linguagens e a um fluxo didático contínuo, essa configuração não se manteve na prática.

A direção passou a enviar turmas distintas a cada sessão, sem que fossem oferecidos critérios claros para essa escolha, prática que dificultou a construção de um vínculo pedagógico e a progressão planejada das atividades. No geral, foram atendidos em média 50 internos durante todo o projeto.

A direção justificou a alternância devido a rotatividade dos internos, ou seja, as saídas e entradas no sistema socioeducativo, que faziam com que o número de alunos por turma variasse substancialmente ao longo do projeto. Em outras ocasiões, a seleção recaiu sobre os grupos considerados mais “calmos”, estratégia administrativa que privilegiava a logística de ordem e segurança em detrimento da continuidade pedagógica.

O movimento de entrada e saída, somado à lógica de convocar turmas conforme o estado dos internos, teve efeitos concretos no desenvolvimento das oficinas. Como pode-se ver no Apêndice A, houveram turnos em que a oficina não ocorreu, enquanto em outros o número de participantes foi muito reduzido, evidenciando a irregularidade do público atendido em cada encontro. Tais flutuações implicaram, por vezes, a necessidade de reelaborar atividades previstas e de adaptar exercícios que supunham um mínimo de permanência e sequência entre as aulas.

A dinâmica institucional do DEGASE também se mostrou determinante. Observou-se uma tensão entre a direção da unidade socioeducativa e a administração escolar interna, cuja origem parece estar relacionada sobretudo às exigências logísticas da locomoção e à necessidade de manter um contingente mínimo de agentes de segurança para acompanhar os internos fora das alas.

Em alguns relatos, a equipe justificou a ausência de turmas devido à falta de agentes ou por episódios de agitação interna que aumentavam o risco de fuga, elementos que, do ponto de vista da implementação, funcionaram como gatilhos para cancelamentos ou mudanças de última hora. Em alguns dias não houveram

justificativas, ficando a equipe do projeto apenas esperando.

Em dias de disponibilidade, a direção tentou compensar enviando mais turmas em um mesmo turno, chegando a ser atendidas até quatro turmas num mesmo dia em algumas ocasiões, prática que, embora aumentasse o número de internos atendidos, comprometeu a qualidade das oficinas, tendo atividades encurtadas, tempo individual de prática diminuído e a capacidade dosicineiros de acompanhar processos de criação coletiva ficou reduzida. Esse efeito é perceptível mesmo na análise dos relatórios das oficinas, que registram dias com sobreposição de turmas e aulas com menor profundidade prática do que o previsto no projeto inicial.

Outro desafio operacional recorrente foram os atrasos no envio dos internos. Embora a escola estipulasse horários fixos de início, 9h para o turno da manhã e 13h para o turno da tarde, os internos frequentemente chegavam após o horário marcado — em alguns relatos da equipe, com atrasos que chegaram a cerca de uma hora e meia — o que reduzia ainda mais o tempo efetivo de aula e afetava a dinâmica das atividades planejadas.

O projeto teve início no dia 06 de outubro de 2025, com o módulo Rap. Desse módulo, pode-se destacar a oficina 2, de produção musical. Os oficineiros levaram um estúdio para a sala, apresentando os equipamentos aos jovens, ensinando como usá-los e ajudando-os a compor letras de rap. A oficina teve como intuito introduzi-los à produção musical, e, como produto, foi realizada a gravação de uma música autoral dos alunos, como pode-se ler abaixo:

Já faz 3 meses que estou enjaulado, não quero mais ficar nesse quadrado
 Por coisas do mundo estou enjaulado, eu quero voltar para os meus *aliado*
 Quero voltar pra onde fui criado, quero voltar para os meus *aliado*, quero
 voltar pra onde fui criado

Já faz 3 ano, que eu *to* trancado, rimando junto com meus *aliado*
 Fazendo lucro, alto, jogador, fazendo essas rima com amor
 Mesmo tendo rancor, eu taquei tudo que eu tinha nesse beat
 Pra ver se esses sentimentos se transformam em alegria

Era uma vez, perdi muito do que eu tinha, por conta de uma menina
 Quis acabar com a minha vida, por que? Simples. Interesse
 As vezes penso em me vingar, sei que nada disso vai mudar
 Só penso em me trancar, a minha mente eu vou treinar
 Sair daqui e nunca mais voltar, morre seus pais e sua vida vai se prolongar

Eu *to* preso no Degase, não aguento mais comer pão gelado
 Eu não aguento mais ficar enjaulado
 Eu *to* preso com os aliado, eu só penso em me vingar de todos
 Não pensa em nada além disso
 A prisão é uma doença, a visita, o remédio

A liberdade é a cura, a tristeza, é a grade
 Eu vim parar no Degase, por causa de uma menina
 Mas eu *tô* aqui, pensando em me vingar
 Mas aqui, eu não quero, voltar aqui
 Mas todos acham que eu sou um menino que não quer nada com nada
 Mas eu vou sair daqui, eu vou mostrar que eu mudei
 Tentei fazer várias coisas mas não consegui
 Eu sei que eu prometi pra minha mãe que não
 Para quê, para quê, deu tudo errado e eu vim parar aqui
 Peço a Deus que me *perdoa* o meu pecado

Já faz 3 meses que estou enjaulado, não quero mais ficar nesse quadrado
 Por coisas do mundo estou enjaulado, eu quero voltar para os meus aliado
 Quero voltar pra onde fui criado, quero voltar para os meus aliado, quero
 voltar pra onde fui criado (4 internos, 2025, s.p)

A letra produzida pode ser lida de forma a compreender como os jovens do DEGASE tematizaram a experiência institucional, constituindo seus repertórios identitários. A análise temática da letra indica cinco eixos discursivos centrais: temporalidade - “Já faz 3 meses que estou enjaulado”, “Já faz 3 ano, que eu tô trancado” -, que operam como marcação do tempo de punição e da suspensão de projetos de vida; pertencimento - “quero voltar para os meus aliado”, “quero voltar pra onde fui criado” -, que revelam a centralidade do coletivo como horizonte de reabilitação simbólica; ressentimento - “eu só penso em me vingar” -, que articulam a violência como reação à privação; e precariedade - “não aguento mais comer pão gelado” -, que apontam para a dimensão estrutural; e dimensão religiosa - “Peço a Deus que me perdoa o meu pecado” -, que sugere tentativas de reestruturação moral.

Esses eixos reforçam as abordagens teóricas explicitadas acerca da função do *hip-hop* como meio de produção de capital cultural e de construção de identidades contestatórias. A letra, portanto, é simultaneamente testemunho de sofrimento, dispositivo de resignificação e potencial recurso pedagógico, indicativo de que as oficinas podem ser usadas para trabalhar escrita, reflexão crítica e processos de responsabilização.

Já a oficina 4 (Figura 15) do mesmo módulo teve como temática as batalhas de rimas, objeto central desta investigação, e foi realizada junto a três turmas. A aula contemplou análise do contexto histórico das batalhas, explanação dos formatos mais utilizados, as distinções entre “batalha de sangue” e “batalha do conhecimento”, exibição de vídeos e uma dinâmica prática com os MCs presentes, o que estimulou a participação dos internos.

Figura 15: Oficina de Batalha de Rimas - Degase



Fonte: Acervo próprio, 2025

Pode-se chamar atenção para o reconhecimento por parte dos internos, dos MCs e das batalhas exibidas nos vídeos, tendo nomes como MC Jhony, Orochi, entre outros, sendo citados espontaneamente, o que evidencia a circulação e o alcance dos circuitos das batalhas de rimas entre os jovens e a forte presença das mídias e referências no repertório dos participantes.

O encerramento do projeto (Figura 16) reuniu atividades dos quatro módulos e incluiu: confecção de ecobags; performances; citações de rimas; entrega de certificados; e um momento de confraternização com lanche. Apesar do simbolismo da celebração e da visibilidade conquistada, o dia do encerramento iniciou-se com um episódio que chamou a atenção.

Assim que a equipe chegou, pode-se ouvir tumultos em mais de uma ala e, em seguida, oficineiros e funcionários relataram sentir os efeitos de spray de pimenta, como tosse e dificuldade em respirar. Em seguida, funcionários mencionaram que 3 alas estavam tendo problemas com brigas há 2 dias. Esse episódio demonstra as contradições do processo de institucionalização: mesmo quando o projeto gera adesão evidente entre os internos, persistem os problemas de gestão de segurança e tensões institucionais que interferem diretamente na

execução e na experiência dos participantes.

Figura 16: Encerramento do projeto no Degase



Fonte: Acervo próprio, 2025

A atividade das batalhas de rimas observadas no DEGASE cumpriu uma dupla função: demonstrou como a expressão é amplamente circulante entre os jovens e como a tecnologia pedagógica é potente. É importante destacar que, apesar das limitações citadas, as oficinas demonstraram elevado grau de adesão por parte dos internos, evidenciado pelos gritos e pedidos para serem chamados quando detectavam a presença da equipe, além de terem produzido artefatos e experiências, como registro musical, painéis de graffiti e performances, que podem ser utilizados como justificativa para continuidade formativa ou para programas futuros.

4.2.2 Estudo de Caso 2: EducaFlow

É possível observar, como citado anteriormente, que o público que acompanha as batalhas de rima é majoritariamente composto por jovens, que se engajam com essas manifestações culturais sobretudo por meio das redes sociais. Nesse contexto, as batalhas de rimas surgem como estratégia inovadora para propiciar um ambiente de expressão e criatividade, estimulando a autoestima e a

participação ativa dos alunos, criando condições para que a educação se torne mais atrativa e inclusiva. Neste sentido, a pertinência da proposta reside em sua capacidade de contribuir para a transformação social, utilizando as batalhas como forma de engajamento.

Em termos de fomento, o projeto de extensão EducaFlow foi apoiado por ações complementares: pelo Programa Mais Ciência da Secretaria Municipal de Educação, Ciência e Tecnologia (Seduct), de Campos dos Goytacazes, que financia bolsas estudantis vinculadas a projetos de pesquisa e extensão - no caso do EducaFlow, foi prevista uma bolsa de nível superior para uma bolsista do curso de ciências sociais; e duas bolsas pela FAPERJ, por meio do Programa Jovens Talentos para a Ciência, que viabiliza bolsas para estudantes do ensino médio - neste projeto, houve a previsão de duas bolsas voltadas a estudantes do ensino médio da rede estadual para atuação como monitores e facilitadores, incluindo a participação ativa dos bolsistas em todas as etapas.

A primeira fase do projeto foi dedicada ao mapeamento e diagnóstico, sendo realizadas revisões bibliográficas e documentais para embasar teoricamente a relação entre hip-hop, educação e políticas públicas e elucidar tal relação para os bolsistas.

Na segunda fase, foi realizada a mediação em conjunto com a Secretaria Municipal de Educação de Campos dos Goytacazes (Seduct) para a seleção da escola municipal em que seria aplicada a oficina. A instituição sugerida pela Seduct foi a Escola Municipal José do Patrocínio, localizada no bairro da Penha. A sugestão, dada pelo Gerente de Diversidade, deu-se com o pressuposto, de acordo com o mesmo, de que a escola estava em um “território vulnerável” e com “adolescentes sem perspectiva”. Com a seleção da instituição, foram realizadas mediações entre o diretor, professores e a autora deste trabalho, sendo direcionadas 2 turmas, de um professor da disciplina de História.

A oficina foi realizada no dia 3 de dezembro de 2025, no auditório da escola, com duas turmas do 7º e do 8º ano, totalizando 47 estudantes. A equipe de execução foi composta pela coordenadora do projeto, autora deste trabalho, um dos bolsistas, três MCs convidados, entre eles o mestre de cerimônias da MCR, e o professor de História que mediou a interlocução com a escola.

Foi seguido o plano de aula preparado para o projeto, com duração aproximada de 2h30, estruturado em cinco etapas: acolhimento e apresentação do

projeto; dinâmica de reconhecimento e mapeamento de consumo das batalhas, com preenchimento de uma ficha (Apêndice C); contextualização teórica; roda de conversa com MCs; demonstração; e, por fim, batalha temática com os alunos. O plano de aula detalhado encontra-se no Apêndice B deste trabalho.

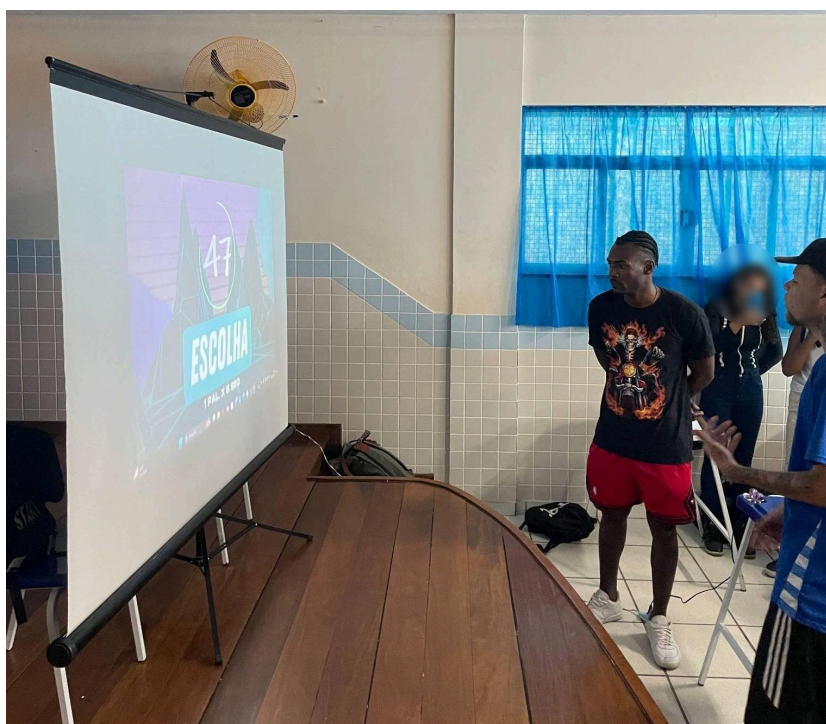
O desenvolvimento da oficina iniciou-se com a distribuição das fichas seguida de apresentação do projeto EducaFlow e explicação acerca dos objetivos da oficina enquanto os alunos preenchiam a ficha. Devido ao número de alunos, a atividade ocorreu no auditório, o que permitiu boa visibilidade das demonstrações.

Foi realizada uma breve exposição teórica acerca da história do *hip-hop*, a origem e evolução das batalhas de rimas e os diferentes formatos de disputa. Em seguida, os MCs presentes se apresentaram, relataram suas trajetórias pessoais — como ingressaram nas batalhas, desafios enfrentados e o significado das batalhas em seus percursos — o que criou uma ponte direta entre referência artística e vivência escolar, dado que um dos MCs estudou na escola. O mestre de cerimônias aprofundou a explicação, explanando os formatos, como o 4x4, 45s, além do formato da FMS⁴⁹, com exemplos práticos.

Os MCs realizaram uma demonstração no formato 4x4, bate-volta, para que os alunos visualizassem a dinâmica de um *round*. Em seguida, projetou-se no telão uma simulação do formato principal da FMS (Figura 17), onde palavras aparecem e o MC deve rimar com elas, permitindo a compreensão da exigência de improvisação e associação rápida de ideias. Essa sequência visou favorecer a compreensão técnica e estética por parte dos estudantes.

⁴⁹ Freestyle Master Series: Liga de batalhas de rap profissional originária da Espanha e que se expandiu para outros países, incluindo o Brasil

Figura 17: Demonstração do formato FMS

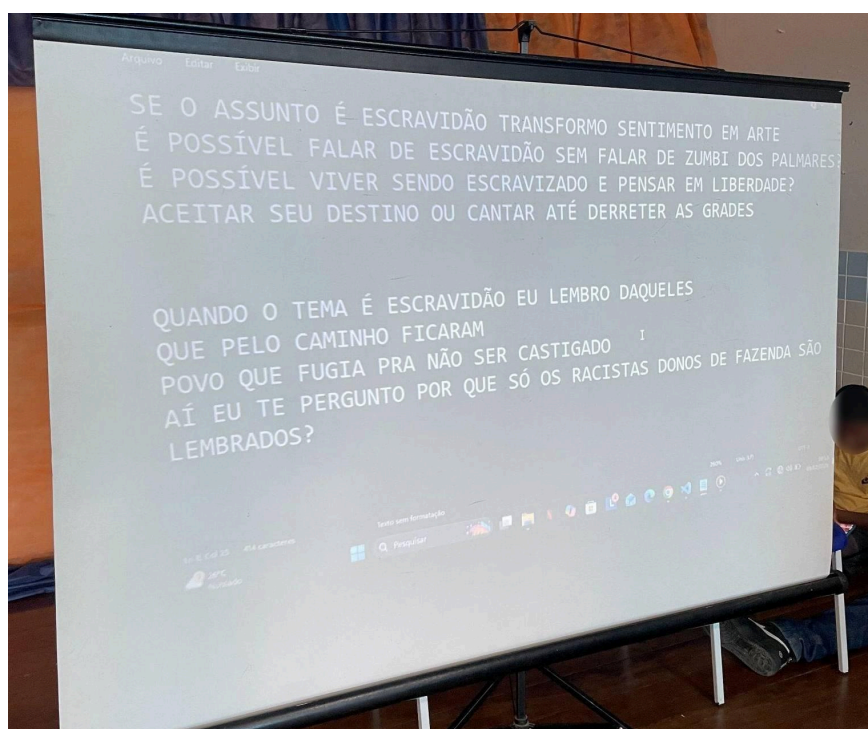


Fonte: Acervo próprio, 2025

Em diálogo prévio com o professor de História, escolheu-se como temática para a parte prática a escravidão e o racismo — conteúdo trabalhado em aulas anteriores da disciplina — para conectar a oficina ao currículo e aos debates das turmas.

Os 47 alunos foram divididos em seis grupos, com aproximadamente 7 ou 8 alunos por grupo. Cada um dos MCs presentes prepararam 4 versos, chamados também de 4 barras, dentro da temática, que foram dispostas no projetor (Figura 18). A atividade consistiu em cada grupo escolher uma das duas 4 barras para elaborar uma resposta dentro da temática.

Figura 18: Versos criados pelos MCs para os grupos responderem



Fonte: Acervo próprio, 2025

Pode-se observar na Figura 18, os versos criados pelos MCs

Se o assunto é escravidão transformo sentimento em arte
 É possível falar de escravidão sem falar de Zumbi dos Palmares?
 É possível viver sendo escravizado e pensar em liberdade?
 Aceitar seu destino ou cantar até derrubar as grades (MC 1, 2025, s.p)

Quando o tema é escravidão eu lembro daqueles
 Que pelo caminho ficaram
 Povo que fugia pra não ser castigado
 Aí eu te pergunto, por que só os racistas donos de fazenda são lembrados?
 (MC 2, 2025, s.p)

Em seguida, um representante de cada grupo foi à frente, o MC repetia as barras projetadas e o aluno respondia com os versos elaborados pelo grupo (Figura 19). O professor de História e os MCs circularam entre os grupos orientando a construção das rimas. A orientação dada pelo mestre de cerimônias antes das apresentações — pedindo respeito e silêncio para quem fosse falar — foi fundamental para criar um ambiente de escuta e reduzir o risco de constrangimento para os alunos que se apresentaram.

Figura 19: Construção dos versos e apresentação das respostas



Fonte: Acervo próprio, 2025

Os grupos apresentaram versos bem estruturados, abordando explicitamente os temas de escravidão e racismo e demonstrando compreensão dos conteúdos trabalhados em sala, conforme pode-se ver nos exemplos abaixo.

Eles são lembrados porque foram eles que vieram de barco
Trazendo um povo que não era originário
Escravidão, isso não parece digno de uma nação
Povos originários trazidos sem enrolação (Grupo 1, 2025, s.p.)

Da sombra escura surge a libertação,
Memória viva em cada geração
Respeito é a base, justiça é a missão,
Pra nunca mais voltar a escravidão (Grupo 2, 2025, s.p)

Os racistas foram lembrados, agora eu faço a minha resposta
Quando um ditador decide a história, não tem quem se atreva a trazer ela
de volta
Porque a dor do chicote não traz boas memórias
Burgueses safados, roubaram nossa história (Grupo 3, 2025, s.p)

Porque eles roubaram todo nosso ouro e escravizaram nosso povo
E a história continua, por isso eu faço meus versos na rua
Favelas lotadas de pretos, enquanto nos prédios os brancos torrando
dinheiro
Esse é o reflexo do povo brasileiro (Grupo 4, 2025, s.p)

Em relação aos dados quantitativos da Ficha de Reconhecimento, o perfil etário registrado foi: 6 alunos de 12 anos; 16 alunos de 13 anos; 18 alunos de 14 anos; e 7 alunos de 15 anos — totalizando 47 participantes. Em termos de gênero, registrou-se predominância muito próxima entre meninas e meninos, tendo 24 meninas e 23 meninos.

Os dados obtidos pela ficha reforçam a hipótese acerca do consumo cultural entre os jovens: a relação dos estudantes com as batalhas de rima é massivamente mediada por plataformas digitais. Dos 47 alunos participantes, apenas 3 afirmaram não conhecer as batalhas de rimas, o que indica um alto índice de familiaridade com a prática. Esse dado evidencia que as batalhas já faziam parte do repertório cultural cotidiano desses jovens, mesmo antes da intervenção escolar.

Contudo, quando avalia-se a via pela qual esse conhecimento se consolida, o cenário se torna ainda mais expressivo. 44 alunos afirmaram consumir batalhas de rima nas plataformas digitais, enquanto apenas 3 desses 44 relataram já ter assistido presencialmente a uma batalha. Isso significa que menos de 6,5% dos estudantes tiveram contato local e ao vivo com a cultura, ao passo que mais de 91% conhecem e consomem o conteúdo via TikTok, Instagram ou YouTube.

O desequilíbrio entre presença digital e territorial revela um deslocamento importante: o vínculo principal desses jovens com o universo das batalhas não se estabelece pela territorialidade tradicional, que é na rua, na praça e em espaços públicos em geral, mas pela mediação algorítmica que organiza sua experiência cultural.

A centralidade das plataformas de vídeo curto aparece de forma ainda mais contundente quando analisa-se o formato consumido: Reels/TikTok foram apontados pela ampla maioria como principal tipo de conteúdo, superando com folga vídeos longos ou transmissões ao vivo - tendo 33 respondido que consomem via Reels/TikTok; 2 por Lives; 6 por vídeos no Youtube; e 3 por outros meios.

Esse fenômeno reforça a ideia de que o contato inicial e continuado com as batalhas ocorre por meio de recortes editados, fragmentados e otimizados para viralização — uma lógica estética distinta da performance presencial, que envolve tempo, improviso e escuta coletiva. Assim, aquilo que os alunos reconhecem como batalha de rima é, muitas vezes, a versão plataformizada da prática, moldada pelo ritmo acelerado, pelo corte rápido e pelo foco na *punchline*.

Outra evidência importante diz respeito ao desconhecimento da cena local. Embora 44 dos jovens consultados consumam batalhas nas plataformas digitais, apenas 4 alunos afirmaram conhecer batalhas ou MCs da cidade de Campos dos Goytacazes, o que reforça uma dissociação entre o consumo digital globalizado e a cultura territorializada. A experiência digital, portanto, não necessariamente produz reconhecimento da cena local, o que tem implicações socioculturais relevantes,

como a percepção das batalhas como fenômeno distante, mediado por influenciadores e grandes circuitos, em detrimento das práticas comunitárias que historicamente constituem suas bases.

Do ponto de vista pedagógico, esses números demonstram que os alunos já chegaram à escola com um repertório estético consolidado pelas plataformas, mas sem vivência da dimensão comunitária e educativa originalmente associada a elas. Nesse sentido, a oficina do EducaFlow funcionou como dispositivo de reaproximação territorial, permitindo aos estudantes vivenciarem a batalha como prática coletiva, dialógica e presencial, algo que a lógica das redes sociais não oferece.

Observou-se que, mesmo com pouca ou nenhuma experiência presencial, os alunos foram capazes de mobilizar elementos estruturais das batalhas, como cadência, resposta e crítica social em suas produções, o que reforça o impacto formativo do consumo digital, mas também evidencia o papel da escola como mediadora para transformar repertório algorítmico em produção crítica e contextualizada.

O conjunto dos dados revelou, portanto, que o universo simbólico das batalhas de rimas para esses jovens, é construído fundamentalmente através da platformização da cultura, com dominância dos conteúdos curtos, altamente circuláveis e moldados por algoritmos de recomendação.

A desconexão entre esse consumo digital amplo e a quase inexistente experiência presencial evidenciou transformações profundas na maneira como práticas culturais antes territoriais são apropriadas pelas novas gerações, configurando uma “nova condição” das batalhas de rimas, condição essa que será conceituada e abordada no próximo capítulo.

5 ONDE O BAGULHO É DOIDO, RIMA MANO, MONA E MINA: ISSO É MANIFESTAÇÃO CULTURAL DE RIMAS

*Primeira vez no Rima Cabrunco
Indo embora rindo já pensando no vulgo
Vi no hip-hop o futuro
[...]*

*Tempo passa e Mano 10 movimentou
Anos depois com Snow, primeiro show
Nós viu talentos e amigos dando tchau
Chega crianças e bebês de colo
E os DJs tocam um rap nacional
BMX e Skates no fundo
Se é sexta-feira tu já sabe o local,
Levanta a mão, energia pro Goku*

*Fora das guerras e das miras
Aqui batalhas combatidas
O coletivo salva vidas
Manifestação Cultural de Rimas*

Zabú - Dedicada a Ela (Manifestação Cultural de Rimas)

Este capítulo toma a Manifestação Cultural de Rimas (MCR), coletivo ativo no viaduto da Ponte Leonel Brizola em Campos dos Goytacazes/RJ, como estudo de caso para refletir acerca das transformações contemporâneas das batalhas de rimas e sobre o que aqui se denomina “nova condição” desse movimento, utilizando como referência a categoria elaborada por Daniela Vieira dos Santos (2022), que ela chama de a “nova condição do rap”.

A análise procurou articular o percurso histórico do coletivo MCR, através da observação participante por parte da autora desde o ano de 2021, entrevistas semiestruturadas com 4 MCs locais e 3 organizadores da batalha, discutindo tanto as oportunidades geradas pela profissionalização, quanto os dilemas como policiamento, disputas territoriais e precariedade estrutural.

5.1 Uma Leitura sobre a “Nova Condição do Rap”

Partindo principalmente da trajetória artística do *rapper* Emicida, já citado neste trabalho, Daniela Vieira dos Santos (2022), utiliza-o como exemplo para propor a categoria “nova condição do rap”, sintetizando as transformações do lugar social e simbólico do gênero no Brasil a partir de 2010.

Santos (2022) aponta o que já foi mencionado no início deste trabalho: a origem territorial dos artistas do *hip-hop* sustentou, na origem do movimento, o

sentimento de pertencimento e alimentou a organização social da cultura. Contudo, a autora coloca que embora o vínculo com a origem territorial e as variadas formas com que a cultura urbana ocupou a cidade sejam incontestáveis, o processo de legitimação social do *rap*, ou seja, a noção de “rua” extrapolou seus limites tradicionais e passou a se manifestar em outros ambientes.

A autora apoia-se em Macedo (2016), que descreve as transformações temáticas e estéticas do *hip-hop/rap* desde os anos 1980 até meados dos anos 2000, que aponta que o movimento brasileiro dos anos 1980 esteve fortemente ligado a uma “cultura de rua”. Já nos anos 1990, Santos (2020) aponta que o *rap* brasileiro deslocou parte de sua estética para um enfoque de “cultura negra” e posteriormente para a ideia de “cultura periférica”, tendo nos anos 2000 ganhado reconhecimento institucional e estreitado laços com o Estado, com ONGs e movimentos por meio de políticas e projetos.

Emicida, de acordo com a autora, utiliza referências a esse passado como homenagem e estratégia de diálogo com a tradição afrodiáspórica, contudo, paralelamente ocorrem transformações internas e a incorporação ao mercado, que contribuíram para que o *rap* seja progressivamente percebido apenas como gênero musical, perdendo parte de suas referências culturais originais, como é o caso de Gabriel, O Pensador, que segundo Santos (2022) não tem nenhuma ligação com o *hip-hop*.

A fim de compreender o novo lugar simbólico e social ocupado pelo *rap*, Santos (2022) afirma que é preciso analisar as consequências sociais de sua entrada em cenários que já não se limitam à chamada “cultura periférica” ou “cultura de rua”, levantando a hipótese de que esse reposicionamento não apenas reforça a distinção entre “gênero musical” e “cultura musical”, mas também indica um processo de legitimação pelo qual o *rap* se institucionaliza para além da categoria de gênero, passando a ser reconhecido em espaços consolidados e valorizados não só enquanto música.

Esses fenômenos, que segundo Santos (2022) evidenciam a transformação do lugar social e simbólico do *rap*, compõem aquilo que ela chama “nova condição do rap”. Tratando-se de

uma categoria visa explicar as mudanças do rap a partir de meados dos anos 2000, caracterizados pelo/a: 1) impacto das tecnologias digitais – que reestruturam a produção, a circulação e a recepção do rap; 2) mudança no gerenciamento das carreiras artísticas; 3) ampliação da

legitimidade cultural do rap; 4) mudança do *status* dos artistas; 5) internacionalização do rap brasileiro; 6) ampliação do conceito de rap/Hip Hop para além de um gênero musical; 7) protagonismo feminino e LGBTQI+; 8) diversificação do público (SANTOS, 2020b, p. 21).

Ao usar o *rapper* Emicida, a autora destaca: declarações públicas que afirmam a liberdade artística do *rap*, defendendo que ele pode falar de amor, vida, e não precisa ser apenas denúncias; a profissionalização, com a criação do Laboratório Fantasma; lançamentos editoriais e a aposta em ocupar espaços como o São Paulo Fashion Week. A trajetória do artista, de acordo com Santos (2022), exemplifica o movimento de institucionalização/legitimação, sem necessariamente negar a periferia, atuando como interlocutor com públicos ampliados.

Pode-se resumir as características citadas pela autora como:

1) impacto das tecnologias digitais: com a utilização de plataformas de *streaming* e redes sociais reconfigurando a circulação musical, permitindo maior alcance, controle artístico e novas formas de engajamento com o público;

2) mudança no gerenciamento das carreiras artísticas: com o desenvolvimento de estruturas próprias de gestão, como selos, marcas e empresas, que ampliaram a autonomia e o capital simbólico dos *rappers*;

3) ampliação da legitimidade cultural do *rap*;

4) mudança do *status* dos artistas: com os *rappers* ingressando em espaços socialmente valorizados, o que transformou o *status* dentro do campo cultural brasileiro, com suas músicas alcançando públicos antes distantes do gênero.

5) internacionalização do *rap* brasileiro: os artistas brasileiros passaram a circular em festivais, turnês, prêmios e redes internacionais, ampliando a visibilidade do *rap* nacional.

6) ampliação do conceito de *rap* para além de um gênero musical: o movimento se converteu em conceito estético e mercadológico, organizando coleções de moda, restaurantes temáticos, produtos editoriais e campanhas publicitárias, indo além do domínio musical.

7) protagonismo feminino e LGBTQI+: com a ampliação de narrativas, tensionando a hegemonia masculina e introduzindo questões de gênero, corpo e sexualidade como pautas centrais.

8) diversificação do público: com o *rap* deixando de falar e circular apenas entre a juventude periférica e alcançando um público universitário e de classe média,

que passou a consumir não apenas a música, mas também produtos culturais associados ao gênero.

Como consequência dessas características, a autora aponta que apesar de maior visibilidade, circulação e representação, possibilitando novas narrativas de negritude, protagonismo, possibilidades econômicas e simbólicas, além da ocupação de espaços antes excludentes e a expansão de repertórios estéticos, existem riscos nessa nova condição.

Entre esses riscos, pode-se citar: os esvaziamento político ou neutralização da função contestatória quando apropriado pelo mercado e pelo neoliberalismo, ou seja, a periferia se tornando marca e produto; a leitura superficial da estética periférica pela grande mídia; e contradições entre militância histórica e prestígio artístico/mercantil. Neste sentido, Santos (2022) trata o fenômeno como contraditório e que deve ser lido nessas tensões.

Dado esse contexto teórico, será relatado a seguir o estudo de caso da Manifestação Cultural de Rimas (MCR), tendo como objetivo analisar como a plataforma pode estar reconfigurando também as batalhas de rimas tomando a lógica conceitual da “nova condição do rap”. Além do estudo de caso, serão utilizadas na análise, todo o estudo realizado até aqui do cenário contemporâneo das batalhas. Deve-se alertar para o fato de que, tanto o exemplo utilizado, quanto o que foi apresentado, não tem como intuito generalizar todo o cenário das batalhas, mas observar um fenômeno cada vez mais recorrente.

Nesse sentido, a noção de “nova condição do rap”, formulada por Santos (2022), foi exposta neste capítulo como uma chave interpretativa para compreender os deslocamentos recentes das batalhas de rima enquanto prática cultural performática, territorial e juvenil.

Ao reelaborar por meio de análise essa categoria para o universo das batalhas de rimas, não se propõe uma equivalência direta entre os dois fenômenos, mas uma leitura que permita observar como os processos de plataforma, de reorganização das trajetórias artísticas, de ampliação da legitimidade cultural e de redefinição dos usos do território também atravessam as dinâmicas contemporâneas das batalhas. Com isso, argumenta-se que as batalhas de rima vivenciam hoje uma “nova condição” própria, articulada às lógicas das plataformas digitais, às mediações algorítmicas e às novas formas de circulação de visibilidade, sem perder de vista suas raízes territoriais e seus vínculos com a rua.

5.2 Estudo de Caso: A Manifestação Cultural de Rimas (MCR)

Como já mencionado, o município de Campos dos Goytacazes situa-se na região Norte do Estado do Rio de Janeiro, a aproximadamente 279 km da capital estadual, com população estimada em 503.424 habitantes (IBGE, 2021) e área de 4.032 km², sendo o maior município do Estado em extensão territorial.

A Manifestação Cultural de Rimas (MCR) ocupa hoje a Quadra Hugo Oliveira Saldanha, sob o viaduto da Ponte Leonel Brizola, localizado na região central do município, considerado palco da cultura urbana na cidade (Ribeiro, 2021)⁵⁰. Devido a sua localização, acessibilidade e por questões ambientais, como o “estar debaixo da ponte”, tendo referências de grandes capitais, a exemplo do Viaduto de Madureira, tornaram a quadra um polo central da cultura *hip-hop* na cidade.

A quadra, inaugurada em 2011 para ser voltada para o basquete de rua, que estava em alta na época, não teve a ocupação pelos praticantes, o que fez com que skatistas a ocupassem, dado que o local contava com WI-FI e tomada, o que facilitou outras atividades no local. Apesar do *hip-hop* contar com os quatro elementos já citados, pode-se considerar o skate, o basquete e o BMX⁵¹ como importantes movimentos que foram incluídos nessa cultura, devido ao seu caráter urbano.

Em 2012, surgiu o Rima Cabrunco, um dos primeiros movimentos organizados da cidade em torno do *hip-hop*, fazendo referência à gíria popular campista. O coletivo realizava batalhas de MCs, doações de livros, organizava exposições e comercializava produtos próprios no espaço, sempre com o objetivo de ampliar o acesso ao conhecimento para jovens da periferia (Ribeiro, 2021).

Devido à ocupação dos *rappers*, o Progressivo Art Crew, coletivo de *graffiti* da época, também começou a se apropriar do espaço, iniciando a ocupação dos pilares, transformando o espaço em uma galeria a céu aberto, fazendo com que a identidade *hip-hop* apropriasse a ponte. Assim, a área sob o viaduto é tida como palco da cultura urbana para a maioria de seus ocupantes, sendo responsável pela difusão do respectivo movimento na cidade, tornando-se referência da cultura urbana local.

No entanto, o Rima Cabrunco passou a se desfazer após a saída de integrantes responsáveis pela articulação. Sem apoio do poder público e

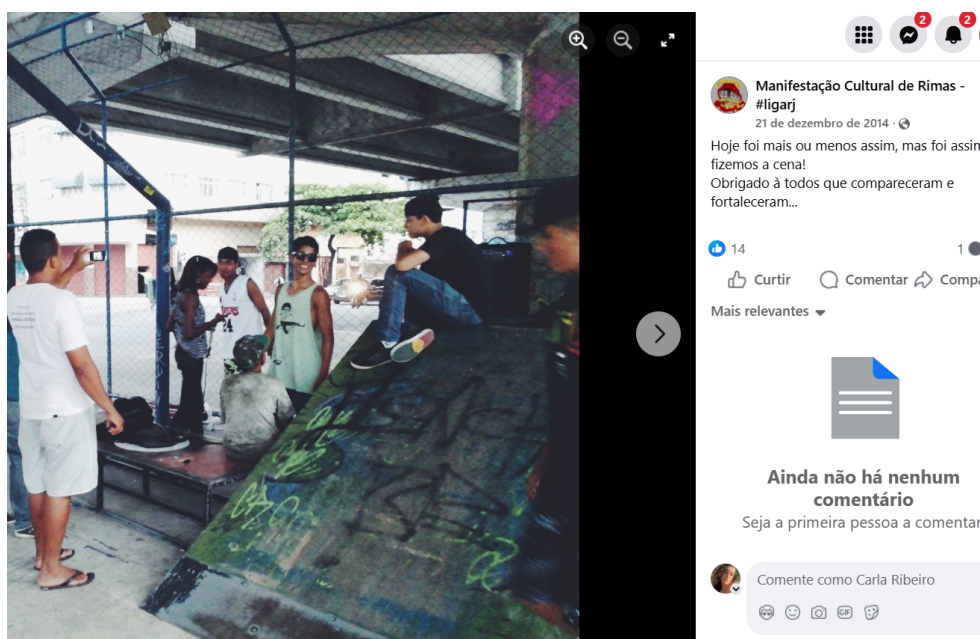
⁵⁰ Ver Ribeiro (2021) para ler sobre o surgimento e evolução do espaço urbano.

⁵¹ Esporte praticado com bicicleta, com inúmeras manobras, conhecido também como Bike Freestyle.

frequentemente alvo de ações repressivas da guarda municipal, o movimento perdeu força. Com a necessidade de seus organizadores buscarem meios de sustento, muitos deixaram o projeto, o que acabou levando ao seu encerramento. Após o fim do Rima Cabrunco, parte dos jovens que frequentavam as batalhas sentiram a necessidade de se reorganizar para reativar as batalhas sob o viaduto. Dessa mobilização surgiu a Manifestação Cultural de Rimas, a MCR (Ribeiro, 2021).

O ano do seu surgimento não é um consenso entre os organizadores. Alguns abordam que o surgimento se deu no ano de 2015, como consta em Ribeiro (2021), dissertação da autora deste trabalho, que adotou a data segundo as entrevistas realizadas na época. Contudo, atualmente o coletivo considera o seu surgimento em 2014, seguindo os primeiros registros do Facebook do movimento, como pode-se observar na Figura 20.

Figura 20: Primeiros registros no Facebook da MCR



Fonte: Facebook, 2025

Em seus primeiros anos de existência, para a realização das batalhas, um dos organizadores alugava a caixa de som com seu próprio dinheiro para dar continuidade à manifestação, que ocorria inicialmente aos sábados. Após um breve período, a MCR passou a realizar os encontros às sextas-feiras, 19h, contando com um núcleo de seis organizadores e com significativa participação de jovens ligados a múltiplas linguagens do *hip-hop*. Atualmente, a MCR realiza seus eventos quinzenalmente, ocorrendo ainda às sextas-feiras, a partir das 19h.

Até 2021, o coletivo era composto por seis organizadores, sendo estes: duas mulheres e quatro homens. Um destes organizadores deu início ao coletivo junto a três amigos, que não fazem parte do movimento nos dias atuais. A diversidade dos membros da organização sempre foi um ponto crucial para que a roda buscasse o diálogo e o respeito nos espaços onde acontece.

Exemplo disso, é que, apesar da presença majoritária masculina nas manifestações, a primeira DJ residente, que fazia parte da organização, comentou que, no início, houve um estranhamento por ela ser mulher, o que causava desconforto a ela e aos demais. Apesar do estranhamento inicial, a DJ afirma que, com o tempo, eles começaram a se sentir à vontade com sua presença. A entrada da DJ mudou completamente a batalha, por ela começar a levantar questões sobre machismos nas rimas dos MCs, tendo os próprios integrantes das batalhas confirmado a importância dessa primeira figura feminina na organização (Ribeiro, 2021).

Ao decorrer dos anos, a organização foi se refazendo, com a saída de membros e a entrada de outros. A própria DJ mencionada, viu-se obrigada a sair porque precisava trabalhar, já que a MCR não paga aos seus membros, dando lugar a uma DJ trans, que atuou no coletivo por alguns meses. Hoje a organização da MCR conta com 10 pessoas, sendo destas 4 mulheres e 6 homens.

Houve muitos problemas enfrentados pela organização no início de sua trajetória, como: questões estruturais; a falta de equipamentos próprios, como caixas de som e microfones, que geralmente eram emprestados ou a batalha ocorria a *capella*; precariedade das ligações elétricas; convívio conflituoso com pessoas em situação de rua; além de conflitos intergrupais, entre skatistas, dançarinos e MCs; e ausência de apoio da municipalidade. Apesar disso, os organizadores sempre estiveram dispostos a melhorar o espaço, com limpeza, venda de brigadeiros para arrecadação de dinheiro, ligações elétricas de forma independente, entre outros.

Além disso, a MCR possibilitava, ainda no início, o intercâmbio com outras batalhas, cidades e culturas, além de oportunidades em eventos dentro do município. Exemplos disso são: as batalhas de dança promovidas em conjunto com as batalhas de rima; as excursões para outras cidades a fim de levar os MC's para outras batalhas; biblioteca itinerante; divulgação de oportunidades nas redes sociais, como pré-vestibulares sociais; a abertura do show do Djonga, com a batalha de

rimas organizada pela MCR; participação do evento Circuito Centro Vivo, que promovia a reocupação de espaços urbanos no centro da cidade; entre outros.

Contudo, diante da pandemia do novo coronavírus, que teve seu primeiro caso confirmado na cidade no dia 23 de março de 2020, o mundo se viu obrigado a praticar o isolamento social a fim de diminuir o contágio da doença. Nesse contexto pandêmico, a MCR registrou sua última ocupação em março de 2020, conseguindo retornar ao espaço apenas em dezembro de 2021. A saída do movimento provocou efeitos visíveis na área, que passou a registrar um aumento expressivo de pessoas em situação de rua, permanecendo sem iluminação adequada e ainda mais prejudicada pela falta de manutenção do espaço.

Foi nesse contexto que, no final de 2021, o coletivo procurou a autora desta pesquisa, que já mantinha diálogo com seus integrantes para a elaboração de sua dissertação — cujo objetivo era construir, de forma participativa, um plano de ação voltado ao grupo. Sabendo da produção do documento, o coletivo pediu que ela atuasse como intermediadora junto ao Conselho Municipal de Cultura (COMCULTURA), a fim de garantir uma reestruturação mínima do espaço que possibilitasse a retomada das batalhas ainda naquele ano.

Para conseguir que o tema fosse discutido no Conselho, a pesquisadora entrou em contato com o conselheiro responsável pela cadeira de Artes Urbanas na época e solicitou que ele incluísse a pauta em uma das reuniões. Assim, em 16 de novembro de 2021, o então representante da cadeira apresentou de forma breve a proposta durante os assuntos gerais do encontro do COMCULTURA.

Como resposta, a então presidente da Fundação Cultural Jornalista Oswaldo Lima (FCJOL)⁵² e do COMCULTURA sugeriu adiar o retorno das atividades para 2022, em razão da pandemia de COVID-19. Diante disso, a autora pediu a palavra para intervir na discussão e defender o coletivo, ressaltando a importância da manifestação e o abandono do espaço sob o Viaduto Leonel Brizola. Argumentou que, considerando a autorização da prefeitura para a reabertura de bares e a realização de eventos mediante medidas de segurança, não havia justificativa para impedir a retomada das batalhas. Após sua intervenção, a presidente da FCJOL comprometeu-se a marcar uma reunião com o coletivo.

Em 23 de novembro de 2021, ocorreu assim, a reunião no Teatro Trianon, reunindo representantes da FCJOL, Guarda Civil Municipal, secretarias municipais,

⁵² Fundada em 1978, tem a função de gerir a cultura no município

Centro de Referência Especializado para População em Situação de Rua (Centro Pop), dois membros da MCR e a pesquisadora, que apresentou um panorama da história do coletivo e do Viaduto Leonel Brizola e sua relevância para a arte urbana local.

O coletivo entregou um ofício pedindo a aprovação e encaminhamento do Plano de Ação da MCR, garantindo compromisso da gestão pública com sua implementação, contudo a ação não foi levada adiante. Por meio do mesmo ofício, foram solicitadas a limpeza, reparos da iluminação e tomadas, além da realocação das pessoas em situação de rua, medidas necessárias para o retorno das atividades no espaço.

Segundo reportagem divulgada no Portal Oficial da Prefeitura de Campos dos Goytacazes (2021), os participantes da reunião, representantes do órgão público, se comprometeram a atender às demandas apresentadas, especialmente quanto à requalificação da área sob o Viaduto Leonel Brizola. A notícia também foi compartilhada no perfil oficial da FCJOL no Instagram.

O retorno da MCR para o espaço, que ocorreu no dia 17 de dezembro de 2021, não contou com o atendimento integral das demandas apresentadas. A realocação e a ressocialização das pessoas em situação de rua não foram efetivadas; em seu lugar, a Guarda Municipal realizou uma remoção brusca. A limpeza da quadra só ocorreu poucas horas antes do evento, após repetidas solicitações da organização, que precisou recorrer a contatos pessoais, inclusive com mensagens pelo WhatsApp, para pressionar os secretários responsáveis naquele período.

Apesar de um dos secretários, que foi ao evento, ter disponibilizado o aluguel do gerador, os reparos na iluminação, o conserto das tomadas e a manutenção geral do espaço não foram efetuados. Consequentemente, a organização acabou realizando o evento no escuro. Na Figura 21, entretanto, pode-se observar a quadra durante a pandemia e no evento de retorno, evidenciando que mesmo sem todas as demandas solicitadas, o coletivo reconfigurou o espaço em apenas uma ocupação.

Figura 21: Quadra Hugo Oliveira Saldanha durante a Pandemia e durante a MCR



Fonte: Acervo Pessoal, 2021

É importante salientar que, embora o poder público não tenha cumprido integralmente os compromissos assumidos para a realização do evento, ainda em 2021, cerca de uma semana após o retorno da MCR ao local, foram feitos reparos na iluminação e nas tomadas da Quadra Hugo Oliveira Saldanha, além da pintura do espaço.

Após a retomada, além da mediação com o poder público, a autora assumiu a redação de projetos e candidaturas do coletivo a editais, pois os integrantes relataram, além da falta de habilidade e de experiência para elaborar propostas e gerir recursos, nunca ter recebido verba por meio de tais fomentos e políticas culturais.

A partir desse momento, a MCR obteve recursos por meio de projetos aprovados em editais, como o Edital nº 002/2021, da Lei Aldir Blanc, através do município, com o projeto: MCR LIVE, que realizou uma batalha de rimas em formato de live, tendo como palco o Museu Histórico de Campos dos Goytacazes, patrimônio da cidade, e deu premiação ao primeiro e segundo lugar. A batalha, transmitida pelo YouTube, foi de grande importância para o movimento e para os MCs presentes, tendo alguns deles nunca pisado no museu.

Além da Aldir Blanc, em junho de 2022, o coletivo executou 3 projetos aprovados no edital “Cultura Presente nas Redes”, lançado pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro (SECEC), como edital emergencial. O objetivo

do edital foi apoiar iniciativas culturais em formato digital, com vídeos, lives e outras produções online, exigindo conteúdos inéditos publicados em plataformas como YouTube ou Vimeo.

Dessa forma, surgiram os projetos: Hip-Hop Presente, que realizou uma edição especial na Quadra Hugo Oliveira Saldanha, com batalha de rimas e apresentações artísticas locais; Hip-Hop ON, que executou apresentações de DJ e uma edição da batalha de rimas; e o projeto Rimas à Margem, com o objetivo de descentralizar da cultura, assim, a produção cultural visou levar a manifestação até a Tira Gosto, bairro periférico do município. O evento proporcionou às crianças uma oficina de rimas, campeonato de futebol, lanche e premiação, com o objetivo de dialogar com os mais novos sobre a cultura hip-hop, sua história e relevância social (Figura 22). Todos os projetos estão registrados no YouTube da MCR. Ao comentar sobre a captação de recursos a organização PH, principal frente do coletivo afirmou que “a prefeitura não ajuda em nada, se não for a captação de recursos e a gente correndo atrás, não existe cultura, não existe a batalha de rima.” (PH, 2025, s.p.)

Figura 22: Rimas à Margem



Fonte: Instagram, 2025

Ainda em 2022, a MCR sediou a última pré-seletiva do Eixo Norte/Noroeste. O vencedor dessa batalha pôde competir na seletiva estadual para o Duelo Nacional

de MCs. Nesta edição, além dos rappers locais, que foram convidados a cantar, houve apresentação de break, com artistas parceiros.

Além de sediar a pré-seletiva, a MCR organizou uma viagem para Itaperuna, município próximo, onde ocorreu uma das seletivas, a fim de levar os MCs da cidade que iriam rimar, e também organizou a viagem para o Rio de Janeiro, para que os MCs pudessem assistir a seletiva estadual e ter contato com outros artistas.

No final de 2022, a MCR, em parceria com a Universidade Federal Fluminense (UFF) de Campos, organizou uma batalha, nas dependências da universidade, no Festival Cultural da Pré-Bienal da Une. Em janeiro de 2023, a roda foi sorteada como uma das participantes da seletiva para a etapa estadual da Batalha da Nação, que ocorreu na Bienal da Une, no Rio de Janeiro.

O organizador PH coloca que, nesse momento, essas conexões foram a virada de chave da MCR:

A virada de chave da MCR pra mim foi em 2021, em 2022, através de conexões, né? Quando a gente começa a participar [...] a gente começou a participar de seletivas, seletiva Estadual. Quando chamaram a gente para participar da seletiva da Nação Hip-Hop, que foi um nacional também, que ocorreu no Rio de Janeiro. Dalí a gente começou a ter mais contatos, conhecer mais gente, foi onde a gente começou a participar mais, ter contato com outras organizações também, quando eles viram a força do nosso movimento aqui também em Campos (PH, 2025, s.p.).

Ainda do âmbito de Editais, a MCR conseguiu ainda nos anos de 2022 e 2023, o “Edital Prêmio FUNARJ Para Rodas Culturais de Hip Hop”, que tinha como objeto premiar projetos relativos a rodas de rima. Em cada ano a premiação teve o valor de R\$7.000,00, sem a necessidade de contrapartida.

Os recursos possibilitaram, pela primeira vez, a compra de equipamentos próprios (contudo, usados), como caixas de som, microfone, mesa de som, custeio de produção e premiações - transformações que aumentaram a capacidade organizativa do coletivo e a visibilidade de suas ações. Importante destacar que parte dos recursos ficou remanescente ao término de alguns projetos, o que permitiu manobras organizativas posteriores.

Com isso, em maio de 2023, utilizando parte dos recursos captados, a MCR decidiu trazer e remunerar MCs de fora da cidade, iniciativa inédita na história local em termos de pagamento direto de cachês. A estratégia visou impulsionar a batalha na cidade e ampliar a qualidade artística do evento e atrair público.

Para melhor viabilidade da operação, o coletivo decidiu convidar a então existente Batalha de São Salvador (BDS)⁵³ como parceira, com o intuito de dividir custos, o que gerou um episódio conflituoso: a BDS, além de não cumprir os compromissos financeiros nos prazos determinados - tendo a MCR assumindo o pagamento, transporte, alimentação e hospedagem dos artistas convidados - ainda fez o seu evento antes da MCR, coletivo que teve a ideia de trazer os MCs.

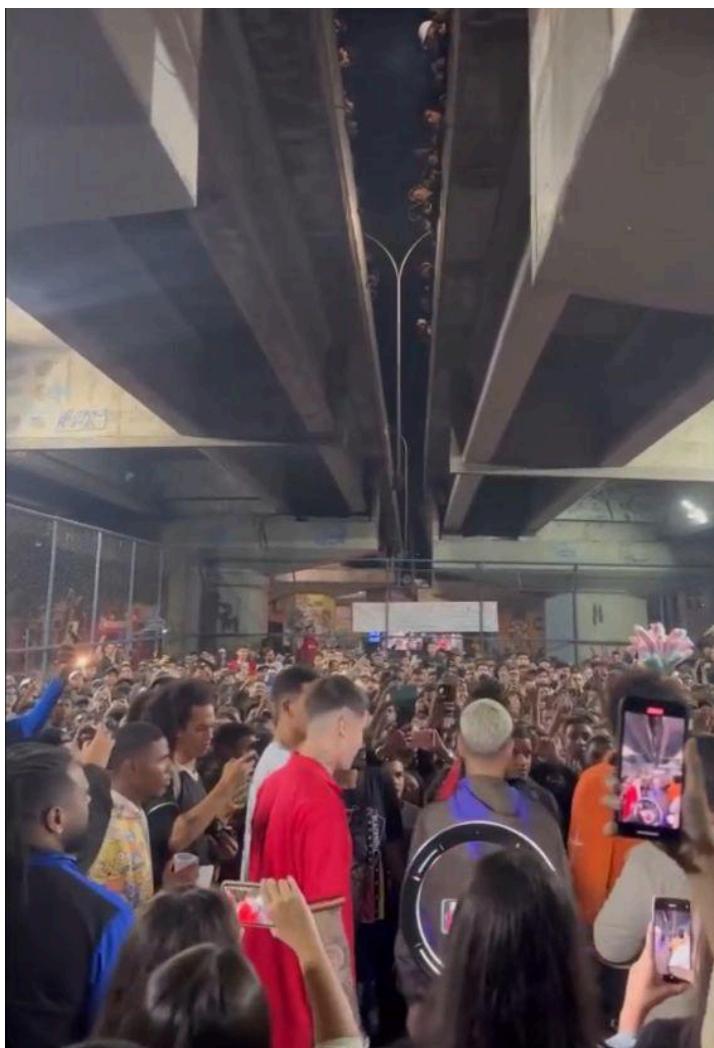
Na ocasião, a presença dos MCs Devilzinha (143 mil seguidores⁵⁴), Schuler (847 mil seguidores) e Fael (289 mil seguidores) atraíram grande público para a Praça de São Salvador, que teve seu evento barrado pela Guarda Municipal antes mesmo dos artistas chegarem. Com isso, os organizadores da BDS anunciaram no microfone, sem informar a organização da MCR, que a batalha iria ocorrer da Quadra Hugo Oliveira Saldanha.

A concentração de pessoas excedeu a capacidade do espaço: houve invasão da obra que estava sendo executada, arrombamento de portão, concentração de público sobre as estruturas do viaduto e risco evidente à segurança (Figura 23). A batalha teve proporções enormes, recebendo um grande número de pessoas, em sua maioria jovens de 10 a 13 anos. A Polícia Militar interveio e interrompeu a atividade.

⁵³ Batalha de Rimas localizada em Campos dos Goytacazes que ocorria na Praça de São Salvador e que está atualmente inativa. A batalha era conhecida por não ter regras quanto ao conteúdo, como exemplo, os MCs não eram repreendidos por falas homofóbicas, machistas, entre outros

⁵⁴ Dados do instagram até dezembro de 2025

Figura 23: Superlotação na Quadra onde a MCR faz suas batalhas



Fonte: Instagram, 2025

No dia seguinte, marcado para o evento da MCR, a organização tentou realizar a edição agendada, contudo os órgãos públicos logo pela manhã contactaram os organizadores para comunicar a proibição da realização do evento na quadra. A MCR precisou deslocar emergencialmente o evento para uma quadra comunitária em Guarus, cedida de última hora. Apesar do aviso em um curto espaço de tempo, o público compareceu em grande número.

O episódio teve repercussão midiática local e mobilizou o poder público. O que gerou uma reunião convocada pela prefeitura com a MCR e a Batalha de São Salvador, que foram chamadas para articular uma edição conjunta com apoio institucional. Devido aos atritos causados pelo evento anterior, a MCR não aceitou a ação conjunta, conseguindo realizar a edição sozinha.

Contudo, a articulação do evento com apoio do município não contou com a marcação de datas ou mobilização imediata. A organização da MCR, nesse sentido, decidiu realizar mais uma edição especial de forma independente. Em decorrência dos problemas com os órgãos de segurança, o coletivo solicitou a liberação do evento com a Polícia Militar, Guarda Municipal, Ordem Pública e IMTT, decidindo ainda não realizar nenhum evento na quadra no intervalo entre as edições.

Com isso, no dia 23 de junho, mais de 1 mês depois, ocorreu no Parque Alberto Sampaio - espaço público próximo a Quadra Hugo Oliveira Saldanha, que vem sofrendo com degradação e abandono, apesar de sua estrutura, que conta com um anfiteatro e maior espaço físico. A segunda edição contou com os MCs: Jhony (1,2 milhões de seguidores); Neo (629 mil seguidores); Doug (20,9 mil seguidores); e Spike (36,8 mil seguidores).

Apesar de terem iniciado a organização de forma independente, o coletivo contou com patrocínio posterior de três comércios locais e um hotel - que abrigou o MC Jhony, devido ao seu grande reconhecimento nacional. Além disso, contou com: apoio da UJS⁵⁵, com um valor simbólico; da Secretaria de Esportes, com auxílio de estrutura; e da Prefeitura, apenas com ajuda da liberação dos officios para a realização do evento. Evento esse, que lotou o parque (Figura 24), tendo como estimativa, de acordo com órgãos locais, cerca de 2 mil pessoas no espaço.

Acrescentando a “virada de chave” da MCR, o organizador PH continua:

Daí a gente teve a visão de trazer outros MCs de fora também dentro da nossa batalha, onde gerou o que hoje ficou marcado na cidade, como o tumulto lá da ponte, né? E eu acho que essa foi a virada de chave da MCR. Daí a gente conseguiu, a gente conquistou mais pessoas, mais seguidores na rede social, mais pessoas fisicamente também no espaço, na batalha. É isso. Foi onde os nossos MCs também tiveram reconhecimento. [...] Foi com esse reconhecimento que os nossos MCs também tiveram reconhecimento. E daí também a cena campista começou a ser olhada (PH, 2025, s.p).

⁵⁵ União da Juventude Socialista.

Figura 24: Primeiro evento da MCR no Parque Alberto Sampaio



Fonte: Instagram, 2025

Cabe mencionar, que até então, a MCR reunia em suas edições uma média de 50 pessoas na quadra. Essas edições geraram considerável aumento de seguidores e visualizações nas plataformas digitais do coletivo, sobretudo a partir de cortes e destaque de confrontos marcantes, como o de Jhony e Apolo, MC local, que conta com 248.432 visualizações no Youtube.

Após esse evento, a MCR retornou à quadra sob o viaduto no dia 07 de julho. No dia 11 de agosto, ocorreu a batalha com total apoio da prefeitura, acontecendo no Festival dos Estudantes de Campos (FEC, 2023), contando novamente com a presença de MCs de fora, contudo, tendo nomes repetidos, como: Neo; Jhony; e Spike; e apenas Big Mike (339 mil seguidores) como novidade. Nas redes sociais, cortes de vídeos chegaram a alcançar mais de 7 mil visualizações no TikTok, que usualmente, em vídeos de batalhas normais, chegam a média de 500 visualizações. O evento comemorou ainda os 50 anos da cultura hip-hop, ocorrendo um dia antes de seu dia mundial. A prefeitura estimou que o evento superou o público de 3 mil pessoas.

A partir de 2023, a MCR intensificou seu diálogo com instituições, iniciando projetos com escolas municipais para levar o conhecimento das rimas e a realidade dos MCs para os alunos. No dia 20 de setembro de 2023, foi efetuada a primeira

batalha, com 4 MCs convidados, na escola João Barcelos Martins - FAETEC. Além da batalha, os alunos puderam ler suas poesias, versos e rimas, que falavam sobre a realidade de suas vidas.

Percebeu-se ainda uma aproximação do município. Nos dias 22, 23 e 24 de setembro de 2023, foi realizado o 5º Festival Doces Palavras, no Jardim do Liceu, pela FCJOL, com apoio da prefeitura de Campos. A Manifestação Cultural de Rimas foi convidada a realizar uma batalha de rimas no palco "Lamparão", e levou a identidade da cultura hip-hop ao evento.

No dia 30 de setembro de 2023, a Defensoria Pública do Estado em parceria com a Secretaria Municipal de Desenvolvimento Humano e Social promoveu a "NUDEDH Pop Rua Itinerante" no Centro Pop, convidando a MCR. A iniciativa visou oferecer inúmeros serviços para a população em situação de rua, como: orientações; segunda via de documentações; testagem rápida; vacinação; barbeiro; manicure; e atividades culturais. A MCR participou como principal atividade cultural no evento, com batalha de rimas e poesias para os presentes, levando a cultura urbana.

Além disso, ocorreram outras aproximações, como da Semana do Hip-Hop RJ e a UJS, resultando em convites para participação de batalhas em universidades, escolas, e sediar eventos e plenárias com apoio institucional. A MCR ainda passou a sediar algumas seletivas regionais para o estadual, que leva um MC para o evento mais importante de batalhas de rimas do Brasil: o Duelo Nacional.

Em 2024, a MCR participou: do Festival dos Estudantes a convite da prefeitura; apoiou projetos aprovados por edital como o Festival Efeito; efetuou vínculos com instituições, como a Associação de Mulheres do Norte e Noroeste Fluminense (AMUNNF); e realizou mais edições com MCs de fora, como o aniversário de 10 anos da MCR.

Em 2025, o coletivo conseguiu realizar feitos ainda maiores, com a aprovação de 3 projetos submetidos à Lei Aldir Blanc, sendo eles: Edital de subsídio para manutenção de espaços, ambientes e iniciativas artístico-culturais, no valor de R\$ 30.670,59; Edital para aquisição de materiais e insumos voltados a práticas culturais, no valor de R\$ 5.000,00; e o Edital para fomento à execução de ações culturais, no valor de R\$ 60.041,50 - totalizando aproximadamente R\$ 95.000,00.

Com os editais, ocorreram: aquisição de equipamentos permanentes, como caixas de som, microfones, mesa de som, cabos, entre outros; aluguel de banheiros

químicos para os dias de batalha; pagamento simbólico aos membros da organização; pintura da quadra; e a produção de festival reunindo as quatro linguagens do hip-hop. Pode-se citar ainda o apoio do Sindicato dos Petroleiros do Norte Fluminense (SINDIPETRO NF) em algumas das edições de 2025.

A organizadora Isadora, conhecida como Badu, também acrescentou, em entrevista à autora, o convite da MCR para participar do Festival Internacional de Cinema Goytacá em 2025, que homenageou e teve a presença de Zezé Motta (Figura 26) afirmando que

Enquanto um coletivo de Batalha de Rimas, estar ocupando outros espaços, estar sendo convidado por outros segmentos artísticos, seja para participar de uma mesa, uma roda de conversa, em algum evento que esteja discutindo uma temática sobre cultura, educação, ou seja, estar participando como uma atração artística em um festival renomado. Acho que essas seriam as viradas de chave: estar ocupando outros espaços para além do viaduto(Isadora, 2025, s.p.).

Figura 25: Participação da MCR no Festival Internacional de Cinema Goytacá com a presença de Zezé Motta



Fonte: Acervo Pessoal, 2025

Além disso, o coletivo foi convidado a mediar o programa Hip-Hop nas Escolas, realizado no Degase, como já explicitado, e ainda em 2025, foi chamada para integrar o Circuito Jamille Suarhs, do Projeto de Desenvolvimento da Cultura

Hip-Hop Rio, que tem como objetivo fortalecer as rodas culturais e batalhas de rimas, concedendo valores mensais, durante 6 meses.

Quanto ao reconhecimento institucional, a trajetória da MCR culminou em distinções formais que atestam a visibilidade alcançada pelo coletivo. Em agosto de 2025, a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ) concedeu à Manifestação Cultural de Rimas o Diploma Abdias do Nascimento por meio da Resolução nº 1167/2025 — homenagem que oficializou a relevância cultural do coletivo no âmbito estadual, tendo a presença da deputada estadual Dani Monteiro na entrega do diploma.

Como último ato de 2025, a MCR realizou o aniversário de 11 anos do coletivo no dia 06 de dezembro de 2025, contando com: patrocínio direto do Projeto Fábrica da Cultura, projeto de capacitação de fazedores culturais da cidade, com vínculo direto com o MinC; patrocínios; além do apoio dos editais e do circuito já citados.

O evento realizado na Quadra Hugo Oliveira Saldanha, contou com a participação dos MCs: Gra Fiteh (139 mil seguidores); Lil Vi (77,3 mil seguidores); Dopre (135 mil seguidores); Dherik (75,5 mil seguidores); Malagueta (285 mil seguidores); Brennuz (641 mil seguidores); WL BXT (49 mil seguidores); Torvi (151 mil seguidores); Peke (131 mil seguidores); e Zuluzão (349 mil seguidores) como Mestre de Cerimônias. Além disso, trouxe ainda como atração Tokio DK, *rapper* adepto ao gênero drill⁵⁶, e que conta com 401 mil seguidores no instagram.

Tal evento contou com uma estrutura inédita para a MCR, com: estrutura de som de maior porte; palco; praticável para o DJ; microfones sem fio e com fio; luz de palco; mesa de luz; iluminação cênica; telão de led; guarda-corpos; área vip reservada aos MCS; camarim para o artista Tokio DK; 3 banheiros químicos; segurança na entrada da quadra para proibir a entrada de garrafas com bebidas; rádio de comunicação para a produção; segurança na área vip; loja de produtos da MCR, com camisas, bonés, copo do evento e bag; além do amplo bar, dividindo o caixa do local onde pegava-se a bebida.

O evento, como pode-se observar na Figura 25, encheu a Quadra Hugo Oliveira Saldanha, com um público engajado. Não houveram problemas com os órgãos de segurança locais e nem problemas organizacionais.

⁵⁶ Vertente do *rap* caracterizado por conteúdo mais “sombrio” e violento

Figura 26: Aniversário de 11 anos da MCR



Fonte: Acervo Pessoal, 2025

Como pôde-se constatar, entre 2014 e 2025, o coletivo teve transformações significativas. Em entrevista, os MCs locais, comentam que

Em relação a público, a estrutura, a gestão de evento, aos eventos próprios, as próprias organizações das próprias batalhas, das batalhas que estão sendo feitas agora... Tudo tá maior, tudo tá mais profissional, tudo tá mais amplo.

O público, antes, tipo, quando eu comecei, eram umas 20, 25 pessoas, hoje tem batalhas normais que até ultrapassam de 80, 100 pessoas, tá ligado?

A gente tá sendo mais visto, em relação aos MCs, e hoje em dia o pessoal da capital olha pra gente, pra cá pro interior. Sabe que tem rap aqui, na região dos lagos, até de fora do Estado. E quando eu comecei, e quando eu comecei a galera nem se ligava tanto na gente, sem sabia que isso aqui existia, pra falar a verdade.

Só uma coisa que deu uma mudada, é que hoje em dia, as rimas né, virou um lado mais comercial, um meio de mais jogo. Deixou de ser aquela disputa de quem era mais real, de quem era mais original, de quem, tá ligado? Tinha a melhor vivência, pra ser mais personagem, ou que representa a melhor causa, ou a rima que o povo quer ouvir né? (MC 1, 2025, s.p.)

Eu vejo uma grande mudança acontecendo constantemente. [...] O incentivo a cultura vem se mostrando mais forte, com eventos em conjunto com prefeitura ou governo, participamos de eventos em instituições como SESI e SESC, a estrutura dos grandes eventos e eventos semanais melhorou também. As batalhas começaram a proporcionar premiações, sejam

grandes ou pequenas, ou uma ajuda de custo, que já ajudam os artistas (MC 2, 2025, s.p.).

Hoje tá bem mais profissional, com uma estrutura bem melhor, onde você vê uma organização bem competente, né, que sabe o que tá fazendo, que está estudando, tá se dedicando, e que tá saindo das ruas, tá indo para dentro de universidades, escolas, e tá tendo um retorno bem mais positivo. Hoje já está começando a tomar um rumo profissional, onde, quem sabe, no futuro próximo, a gente pode estar vivendo disso (MC 3, 2025, s.p.).

Na minha opinião são dois tempos diferentes, apesar de está chegando na cena atual eu vejo que a antiga escola respirava mais o RAP. Porém a de hoje tem mais vontade, mas pouco apoio.

E isso impossibilita a evolução do MC e da cena. A cidade também não favorece muito em questão de eventos relevantes para os MCs. A cultura campista é muito pobre culturalmente (MC 4, 2025, s.p.).

A perspectiva dos MCs locais complementam o que diz respeito à transformação das batalhas, apontando para um aumento claro de escala e profissionalização, com melhores estruturas, gestão mais competente e parcerias institucionais, que se traduz em um público maior, em premiações e em auxílio financeiro pontual aos artistas. Entretanto, os próprios MCs reconhecem uma possível perda da “veracidade” ou do caráter de vivência e que persistem limitações estruturais no interior do Estado, como escassez de apoio consistente e um tecido cultural local mais fragilizado, que podem impedir uma profissionalização plena e igualitária.

O próprio organizador PH coloca a profissionalização da batalha como um ponto importante:

Acredito que de quando a gente começou pra hoje em dia, meio que ficaram mais sérias, né? Você vê as batalhas meio que se profissionalizando. Tanto as batalhas quanto os MCs, né? [...] Hoje em dia os MCs têm mais uma profissionalização, as batalhas também. Buscaram estar melhorando, Buscaram estar com os equipamentos melhores, buscaram estar crescendo, né? Isso tudo de acordo com a mídia, né? A mídia fez muito disso. Antigamente não tinha tanta mídia. Hoje com a mídia, te gera uma profissionalização, você acaba tendo que crescer (PH, 2025, s.p.).

Em relação à utilização de plataformas digitais, os MCs afirmam:

As redes sociais, elas envolvem o trabalho né. Porque assim, fazer rima é a parte fácil. Só que o Instagram, o TikTok e o YouTube, ela tornou-se ferramenta de trabalho pra esses artistas independentes. Em questão de ser mais visto, em questão de às vezes a gente posta um vídeo uma pessoa que vai organizar um evento em tal lugar vê um vídeo e tipo “ah, eu quero esse menor no nosso evento”. Então, ajudou bastante a gente a se divulgar. Virou meio que uma ferramenta para os artistas utilizarem, né?

E eu acredito que pro evento também, pra batalha também é de grande importância, já que sempre que vai ter batalha sempre que vai ter algum evento, sempre que vai ter algo relacionado ao hip-hop, o Instagram é a principal ferramenta de comunicação. Todo mundo sabe que vai ter, quando lançam um flyer no Instagram, todo mundo sabe o horário que vai realmente rolar através do Instagram. Então, acho que essas as ferramentas são muito fundamentais tanto pro artista quanto pra batalha (MC 1, 2025, s.p.).

As redes sociais são grandes ferramentas para divulgar e produzir conteúdos que atraem o público, tanto o que acompanha, tanto para pessoas novas que estão chegando. Os vídeos das batalhas trazem curiosidade pra quem acompanha pela internet, para querer assistir ao vivo também. Vídeos de batalhas, cortes, entrevistas são algo que aproximam mais o público (MC 2, 2025, s.p.).

Então, não me influencia muito não, questão de rede social, até porque quando eu comecei a rimar, eu tinha muito mau um computador em casa, também não tinha celular, eu nem sabia que existia batalha de rima, apenas fazia com os amigos, e foi por esse motivo que eu comecei, e se não tivesse nada disso, eu continuaria rimando até hoje, da mesma forma que eu rimo. Talvez não em eventos, em praças lotadas, com reconhecimento que tem, mas eu continuaria fazendo, nem que fosse em casa (MC 3, 2025, s.p.).

Uma das melhores formas de alcançar públicos de outros lugares, cidade, estado e etc. O Impacto será grande como evento, show e estrutura. Os MCs hoje são artistas convidados para uma apresentação. Não terá muita relevância no dia a dia de cada MC local. Porém para aqueles que nunca tiveram oportunidade de está rimando com mcs que estão em outro nível será uma grande experiência (MC 4, 2025, s.p.).

As falas apontam para um deslocamento simbólico, em que se pode considerar que para esses artistas, as redes sociais (Instagram, TikTok, YouTube) deixaram de ser apenas espaços de lazer para tornar-se ferramentas de trabalho, ou seja, instrumentos de divulgação, curadoria informal e recrutamento, em que cortes e vídeos atuam como cartões de visita que atraem organizadores e novos públicos.

É importante notar a resistência implícita em uma das falas, de que a ideia de que rimar é prática autônoma que sobreviveria sem plataformas, que lembra que a tecnologia não substitui a experiência fundadora da prática, mas reconfigura oportunidades e disputas.

O organizador PH acrescenta:

As redes sociais, hoje em dia, é a nossa maior meio de divulgação, né? Ela que expande a gente pra fora da nossa cidade, né? E pro Brasil inteiro. Através do YouTube, a gente consegue publicar nossa batalha. E que vai chegar no Brasil inteiro. [...] Foi o que eu tinha falado antes, sobre trazer um MC de fora. A gente trouxe o Jhony de fora, remunerado, com cachê. Mas é aquilo... É válido. Porque dali, a gente já tem uma visibilidade nacional. Já gerou um alcance maior pra nossa página. Gerou um certo número de seguidores a mais, entendeu? (PH, 2025, s.p.)

Partiu-se do pressuposto que tais mediação digitais podem, por um lado, ampliar a visibilidade e converter o público online em público presencial, por outro,

podem introduzir lógicas de seleção e performance orientadas por algoritmos e por demandas de espetáculo, de modo que a batalha passa a coexistir com formatos mais “convidativos” e profissionais. Questionados se esse fenômeno ocorre, os organizadores da MCR PH e Isadora afirmaram que:

Acredito que isso não tenha alterado a dinâmica da batalha. A dinâmica da batalha não se altera para um perfil só. Ela, no caso, se altera para o próprio público e para a própria batalha, para os MCs. Mas, não dizendo que isso aconteceu, que isso é de modo geral. Sempre vai ter uma batalha, bate e volta. Hoje em dia, a gente mescla. Geralmente, para não caírem na mesmice. Todas as batalhas hoje em dia mesclam. Você vai num dia, é o bate e volta. Você vai no outro dia, é 45 segundos. Você vai no outro dia, pode ser o kickback. Hoje em dia, com novos formatos de batalha, não é sobre o tempo, ou sobre o público, mas com novos formatos de batalha, gerou uma nova dinâmica que te prende mais a assistir a batalha (PH, 2025, s.p.).

Acho que não influenciou, não. Acho que essa questão de vídeos nas redes sociais, acho que não afetou a forma que eles rimam não. Obviamente, tem os MCs que são mais performáticos, mas acho que faz parte do show, independente da rede social (Isadora, 2025, s.p.).

Já em relação a presença de MCs de fora que são convidados a participarem das batalhas locais, eles colocam:

Então, pros MCs é bom do seguinte ponto: O local vai ser falado. Tipo, os MCs que vão vir de fora, eles vão falar no storie, eles vão falar em outras organizações de batalha, eles vão falar com outros MCs [...] E aí, esse pessoal que eles tanto tem contato, esse pessoal com mais visibilidade, vão começar a ver e dar atenção para cá, saber que tem rap aqui, entendeu? E para os MCs, é interessante, porque muitos MCs da cena local, não tem uma visibilidade igual os de fora, mas filmam e fazem stories, fazem uma caminhada praticamente da mesma forma. Então, é meio que é uma chance da gente usar a visibilidade de quem chega para mostrar o nosso talento: batendo neles.

Eu acho que é uma gestão muito interessante trazer esses MCs de fora com mais visibilidade. Porque, como eu disse, aumentou a quantidade de gente que olham para a gente, aumentou a quantidade de gente que vai na batalha, tomou proporções maiores, nós começamos a ser vistos ao redor do Estado, depois que essas coisas começaram a acontecer (MC 1, 2025, s.p.).

Os Mcs de fora vindo para a cidade é uma oportunidade de network, é uma troca de experiências e serve como uma forma de impulsionar as batalhas e os mcs ao mesmo tempo. O público que acompanha um mc vai acabar conhecendo o outro e vice-versa (MC 2, 2025, s.p.).

Eu acho que é muito importante para trazer essas referências de batalha de rima para perto da gente, para a gente poder ver que "epa, é uma realidade, a gente pode chegar lá". É mais uma forma de a gente acreditar que é possível. Que às vezes a gente está aqui no interior, e está acompanhando os caras só através de rede social, a gente acha que nunca vai chegar num nível desse, nunca vai ser reconhecido como os caras são, e os caras estando aqui perto da gente, às vezes a gente ganhando uma batalha de um MC grande, a gente para e pensa "epa, eu também sou capaz, eu

também tenho capacidade, eu sou bom, então se ele está fazendo sucesso, eu também consigo" Muito importante (MC 3, 2025, s.p.).

Como pode-se constatar, os MCs locais veem a presença de MCs de fora nas batalhas como um potente vetor de visibilidade e circulação. De acordo com eles, com a publicação de stories e comentários sobre os eventos, esses convidados podem ampliar o alcance do encontro, atrair público e colocar a cena local no radar de outras regiões, selando conexões que ultrapassam o território.

Ao mesmo tempo, a vinda de artistas mais visíveis pode operar como oportunidade de *networking* e de aprendizagem e como plataforma de promoção recíproca, na qual seguidores e contatos dos convidados conhecem os locais e seus MCs. Porém, tal dinâmica, embora gere janelas de mobilidade simbólica, ela pode reproduzir hierarquias de visibilidade, os benefícios tendem a concentrar-se naqueles que já têm maior alcance, e transformar a batalha em espaço de espetáculo, ou seja, o local serve para “mostrar talento” enfrentando quem já é reconhecido.

Os organizadores da MCR acrescentam:

Não acho que os MCs de fora, com cachê, afetem as oportunidades dos de dentro. Até porque os de fora já têm essa visibilidade. Tanto nacional quanto no próprio perfil nas redes sociais. Isso gera uma visibilidade pro MC que vai batalhar contra ele ou do lado dele. Entendeu? Às vezes tu tem um MC que é de Campos, que não é conhecido, não tem uma mídia. Ninguém no Rio de Janeiro conhece ele. Ninguém em São Paulo conhece ele. Às vezes a gente perde um cachê pra esse cara de fora, ele vem pra cá e batalha contra um outro MC. O outro MC é bom, gera uma visibilidade. Tanto no YouTube quanto nas redes sociais. Entendeu? [...] Eu acho que o rola é meio que uma troca mesmo, uma troca de habilidade. Até porque esses caras de fora, eles têm mais rotação né? Em batalhas de rimas, então, é aquilo, tu vai aprendendo com eles também. E fora, como eu te falei primeiro, sobre a visibilidade de você tá sendo visto por outras pessoas que estão vendo aquele MC de fora (PH, 2025, s.p.).

Em questão de pagar os cachês aos MCs convidados, eu acho importante porque, querendo ou não, existe um comércio né dentro da nossa cultura, existe um comércio, todos nós que ganhamos ou queremos ganhar dinheiro com isso, porque amamos e trabalhamos para isso. Então, esse pagamento do cachê é uma valorização do trabalho daquele MC, porque é um trabalho também, e aquela história, né? A gente paga para os de fora, para que um dia paguem os nossos (Isadora, 2025, s.p.).

Pode-se considerar pela fala dos MCs locais e os organizadores, que a chegada de MCs de fora parece incentivar tanto a profissionalização da organização, quanto uma nova lógica competitiva e de exposição, que, se bem

aproveitada, amplia oportunidades locais. Contudo, percebe-se que e se mal regulada, essa exposição pode acentuar dependências e desigualdades na cena.

Cabe destacar que, mesmo com todas as transformações, a organização do coletivo não é remunerada, realizando trabalho voluntário e acumulando funções, recebendo algum pagamento em situações pontuais. Os MCs locais, ganham apenas através de premiações, quando ganham as batalhas. Fato que tem ocorrido apenas nas edições atuais, em decorrência dos editais.

Deve-se acrescentar ainda, a participação de MCs continua sendo majoritariamente masculina, com a presença de uma ou duas MCs que se destacam de tempos em tempos. Contudo, pode-se conferir na fala dos organizadores um incentivo e luta para integrar e deixar todo o público confortável.

Sempre que possível, a gente tenta expor essa diversidade que existe. [...] Então, toda batalha do circuito, eu subo ao palco, subo um gancho de algum tema da batalha, por exemplo, pego algum tema atual e falo sobre algo. Pra mesmo mostrar a importância da mulher no rap, a importância da voz da mulher. Infelizmente, não temos muitos artistas, mulheres que colam no movimento. Tem a Lunny, que é uma menina de 15 anos, que arrasa na batalha, tem uma grande representatividade. Tem, no mic aberto, sempre que cola, tem a Sara fazendo a poesia dela. Mas a gente tenta pelo menos ter um espaço integrado. Então, no público, por exemplo, tem muito público LGBTQIA+. E pelo que eu já conversei, eles se sentem muito à vontade naquele espaço. Então, acho que isso é bem gratificante. E, de fato, acho que precisa mais de uma presença no palco, dessa diversidade. Mas acaba que não é tão possível por conta mesmo da demanda e da existência de artistas, principalmente artistas que colam (Isadora, 2025, s.p.).

Sobre a presença feminina, LGBTQIA+. Desde que eu participo, eu vejo a MCR buscando bastante participação. Tendo metade do coletivo sendo mulheres. Já teve um período onde a maior parte do coletivo foi predominante em mulheres. E sobre a população LGBTQIA+. Também buscamos, sempre buscamos trazer para perto. Já tivemos participantes. Sempre que podemos, a gente chama pra jurado. Fora a questão de MCs, vagas sempre estarem disponíveis. E acredito que o maior sobre isso é o espaço que a gente faz. Para as pessoas estarem tranquilos de estar habitando aquele espaço, para chegar lá e se sentir confortável. Não só com o espaço, mas com as pessoas que estão lá. Com o movimento. Saber que a organização é tranquila. E que abraça, entendeu? Acho que é isso (PH, 2025, s.p.).

Neste sentido, destaca-se a presença e liderança de mulheres da organização, que atuam com papéis fundamentais tanto na gestão das batalhas, quanto no papel decisivo na regulação de discursos, com intervenções e modos de moderação que frequentemente inibem a circulação de falas abertamente misóginas, homofóbicas ou preconceituosas, levando MCs a autocensurar rimas e a reformular estratégias.

A pouca presença de mulheres no cenário das batalhas de rimas, no entanto, não é um caso particular da MCR. Em uma pesquisa de Silva *et al* (2025), que buscou discutir a participação de mulheres nas batalhas de MCs a partir de uma perspectiva de gênero, coloca as batalhas como arenas historicamente masculinizadas.

A partir das análises, os autores identificaram que os embates entre homens e mulheres frequentemente reproduzem estereótipos de gênero, sobretudo quando os ataques às MCs se dirigem ao corpo, à sexualidade ou à suposta fragilidade feminina. Ao mesmo tempo, as próprias mulheres, em algumas situações, também acabam mobilizando estereótipos em suas respostas, o que revela a complexidade do jogo simbólico que estrutura as batalhas.

Apesar disso, o estudo mostra que a presença feminina nas batalhas opera como um gesto profundamente subversivo. As MCs analisadas tensionam o espaço ao confrontar diretamente o machismo dos adversários, ao reivindicar reconhecimento como artistas e competidoras legítimas e ao questionar os parâmetros que associam qualidade na batalha exclusivamente à agressividade típica do modelo masculino.

Contudo, os autores afirmam que as batalhas seguem sendo espaços de forte reprodução de desigualdades de gênero, mas também são territórios de disputa e reinvenção, nos quais a presença das mulheres produz deslocamentos importantes nas dinâmicas das batalhas.

Além da pouca presença feminina, pode-se acrescentar um ponto ainda recorrente e importe acerca da visão da própria organização da batalha aqui investigada em relação ao espaço que ocupa:

E acredito que os órgãos públicos botando a gente para acessar outros lugares, como museu, como a própria Prefeitura. Como eventos da Prefeitura. Acredito que esses próprios paradigmas aí vão se quebrando. Vão ver a gente com outros olhos. Quando a gente começa a habitar um espaço que perante a sociedade é digno, a gente sai daquele espaço marginalizado e ocupa um espaço que é digno. A gente começa a ser visto como da sociedade também, né? Então, acredito que é esse o trabalho que os órgãos públicos poderiam fazer. E adiantaria bastante tanto o nosso lado, quanto o deles. Seria uma parceria legal. (PH, 2025, s.p.)

A fala destaca o sentimento do ator cultural em não ser pertencente tanto a um espaço “digno”, quanto a sua própria existência, se encaixando na leitura marginal, citada nos capítulos anteriores.

Sobre o crescimento e a identidade das batalhas, Isadora (2025) afirma:

O que eu acho que a gente precisa fazer para crescer sem perder sua identidade? Acho que é continuar se envolvendo com o território, com as instituições. O ano de 2025, esse ano foi um ano que nós estivemos em vários lugares, participamos de vários eventos, seja em congresso estudantil, seja em roda de conversa dentro da universidade, fazendo batalha de rima também dentro da universidade, participando de outros eventos. Eu acho que é continuar se expressando dentro do território, continuar se envolvendo com ações que, de fato, têm um impacto positivo social, cultural, político. Acho que é essa pegada, continuar construindo o que a gente já vem fazendo, sem perder esse nosso sentido de rua, de família de rua, como foi o nosso lema, “muito rua para ser street”. Então, acho que é isso, a gente é muito rua, mas é uma rua também que ocupa os lugares, uma rua que tem uma grande representatividade e que as pessoas se sentem pertencentes e compartilham de uma cultura em prol de uma resistência política, uma resistência cultural, uma resistência identitária. Acho que é manter essa vibe que a gente mesmo já tem. (Isadora, 2025, s.p.)

A fala da organizadora vai de encontro com o que foi argumentado anteriormente, apesar das batalhas de rima estarem vivenciando e se articulando à novas lógicas, tanto em decorrência das plataformas digitais e de circulação de visibilidade, quanto a lógica de mercado, entende-se que estas não estão perdendo suas veias territoriais e com a rua.

5.3 A Nova Condição das Batalhas de Rimas

As evidências reunidas ao longo desta pesquisa, em especial a transição organizacional da Manifestação Cultural de Rimas (MCR), a remuneração pontual de MCs convidados, a crescente captação de editais e o efeito multiplicador de cortes e *lives* que ampliaram audiência e alcance regional, não apenas ilustram mudanças operacionais, mas apontam para uma mudança de paradigma nas batalhas de rimas. Observa-se um deslocamento da rua para circuitos também institucionalizados, mercadológicos e digitais, nos quais a disputa, além das rimas, se articula à disputa por visibilidade, recursos e reconhecimento em territórios-rede.

Um elemento central desse processo é a referida captação de recursos por parte de coletivos e organizações culturais. De acordo com Calabre (2009) e Rubim (2011), no primeiro governo Lula foram implementadas políticas como as Conferências Nacionais de Cultura a ampliação dos sistemas de financiamento e a consolidação de editais públicos, que favoreceram processos de descentralização e democratização do acesso aos recursos culturais. Essas implementações produziram não apenas programas e recursos, mas também fizeram emergir uma geração de gestores e produtores culturais capazes de transitar entre a cena cultural e as instâncias do Estado.

Ainda que esses avanços tenham sido tensionados por ciclos posteriores de retração institucional, especialmente a partir de 2016, observou-se a capacidade de articulação e resistência dos fazedores de cultura, que pressionaram pela manutenção de políticas de fomento mesmo em contextos adversos, como a pandemia da Covid-19 (Calabre, 2021). Tal histórico evidencia que a institucionalização não se dá de forma linear ou consensual, mas como resultado de disputas políticas e simbólicas.

No caso específico de Campos dos Goytacazes, a aproximação entre coletivos ligados às batalhas de rimas e instâncias como o Conselho Municipal de Cultura (COMCULTURA) ilustra esse processo de reconfiguração das relações entre cultura periférica e Estado. Organizadores historicamente situados fora dos modelos hegemônicos de política cultural passaram a ocupar espaços deliberativos, ampliando as pressões por reconhecimento de práticas culturais.

Assim, a trajetória da MCR, marcada pela superlotação em 2023, pela intervenção policial, pelo posterior apoio municipal e pela obtenção de editais, demonstra simultaneamente o reconhecimento institucional e o surgimento de novas demandas burocráticas e logísticas. Esse movimento dialoga com o que Santos (2022) descreve ao analisar a legitimação social do *rap*, em que ganhos simbólicos e políticos vêm acompanhados do risco de captura, regulação e enquadramento por parte de instituições e políticas culturais.

Paralelamente, a centralidade das plataformas digitais na constituição de públicos e visibilidades, com a lógica dos cortes, *reels* e algoritmos que reformulam a performance e condicionam estratégias estéticas, inscreve as batalhas no processo de plataformização discutido nesta tese e compatível com a formulação teórica de Santos (2022) acerca do impacto das tecnologias digitais. Assim, o que se observa é uma reconfiguração conjunta, onde as práticas de rua se transformam em produtos, nos quais os jovens negociam simultaneamente capital simbólico e financeiro.

No que se refere à dimensão da internacionalização, tal como formulada por Santos (2022), observa-se que, no caso das batalhas de rimas, esse processo não se manifesta prioritariamente por meio da circulação física de MCs em circuitos internacionais, mas sobretudo pela circulação ampliada de repertórios, estéticas e referências através das plataformas digitais.

Dessa forma, a hipótese central desta tese é sustentada na medida em que se verificam: as transformações nas formas de circulação atravessadas por plataformas e algoritmos; as práticas de profissionalização e monetização; o reconhecimento institucional e cultural; e a diversificação do universo simbólico e do público das batalhas.

Esses fatores não anulam a historicidade territorial das batalhas; contudo, indicam que, assim como outras instâncias do *rap* na “nova condição” descrita por Santos (2022), o movimento passa a operar em campos ampliados de disputa simbólica, econômica e política, articulando rua e rede na produção de novos territórios juvenis.

No Quadro 1, pode-se analisar a tipologia proposta por Santos em diálogo com os principais apontamentos desta pesquisa, explicitando como as dimensões da “nova condição do rap” se desdobram na “nova condição das batalhas de rimas”.

Quadro 1: Desdobramentos na “Nova Condição das Batalhas de Rimais”

Categoria da Nova Condição do Rap (Santos, 2022)	Apontamentos da Investigação	Consequências da “Nova condição das batalhas de rimas”
1. Impacto das tecnologias digitais	Intensificação da circulação de batalhas por meio de cortes, <i>reels</i> , lives e vídeos completos em plataformas digitais; crescimento expressivo de audiência regional via redes sociais.	As plataformas deixam de ser apenas meios de registro e passam a operar como territórios-rede, nos quais os jovens negociam visibilidade, reconhecimento e projeção para além da espacialidade física da cidade.
2. Mudança no gerenciamento das carreiras artísticas	As batalhas passam a funcionar como instâncias de projeção artística; MCs convidados são remunerados;	As batalhas se consolidam como dispositivos de profissionalização, aproximando-se das

	fortalecimento do circuito como vitrine para carreiras no <i>rap</i> .	lógicas de carreira do <i>rap</i> na nova condição.
3. Ampliação da legitimidade cultural	Apoio municipal após conflito com forças policiais; captação de editais públicos; reconhecimento da MCR como manifestação cultural.	A prática deixa de ser apenas tolerada e passa a ser reconhecida institucionalmente, ampliando sua legitimidade.
4. Mudança do status dos artistas	MCs provenientes das batalhas passam a acessar novos espaços midiáticos, eventos culturais e circuitos institucionais.	Reposicionamento simbólico dos jovens periféricos, que passam a disputar lugares mais centrais no campo cultural.
5. Internacionalização	Circulação internacional de repertórios, formatos e estéticas das batalhas por meio das plataformas digitais	A internacionalização das batalhas ocorre principalmente em nível simbólico e comunicacional, ampliando seus circuitos de referência e inserindo práticas locais em fluxos culturais globais, sem romper com suas ancoragens territoriais.
6. Ampliação do conceito	As batalhas extrapolam a roda presencial, transformando-se em conteúdo digital, produto	A batalha deixa de ser apenas ritual de rua e passa a operar também como produto cultural

	cultural e entretenimento em plataformas. Presença de patrocínios, prêmios elevados, monetização indireta por meio de visibilidade e engajamento digital.	plataformizado. As batalhas passam a negociar simultaneamente capital simbólico e capital financeiro, intensificando disputas internas e externas.
7. Protagonismo feminino e LGBTQI+	Ampliação da participação de mulheres e pessoas LGBTQI+ nas batalhas	Redefinição dos sujeitos legítimos da roda e ampliação das disputas simbólicas por fala, visibilidade e reconhecimento.
8. Diversificação do público	Acesso às batalhas por públicos que não frequentam presencialmente os territórios; consumo via redes sociais e plataformas.	O público das batalhas deixa de ser majoritariamente local e territorializado, ampliando-se para circuitos digitais e regionais.

Ao acompanhar a trajetória da Manifestação Cultural de Rimas (MCR), este capítulo buscou compreender como uma batalha de rimas localizada em um território específico, passou a ocorrer sob novas condições.

Do surgimento sob o Viaduto Leonel Brizola até as edições especiais, atividades em escolas, universidades e grandes eventos, observou-se um movimento de expansão, tanto da qualidade, quanto da infraestrutura e de aproximação com instituições públicas e privadas, não implicando no abandono da rua enquanto ocupação principal.

Os dados coletados, como a trajetória do coletivo, a aprovação em editais, a entrada em circuitos institucionais, a superlotação de eventos, a presença de MCs de projeção nacional, o uso intensivo de plataformas digitais e as entrevistas semiestruturadas com MCs locais e organizadores, indicam que as batalhas de rima,

a partir da experiência da MCR, vêm sendo ampliados em campos territoriais e digitais. Nesse processo, foram identificados espaços de disputa por reconhecimento e por recursos materiais, onde os jovens negociam tanto o capital simbólico quanto o capital financeiro, sendo atravessados pelo trabalho voluntário, o trabalho cultural precarizado e a profissionalização.

Ao reformular a categoria de “nova condição do rap” proposta por Santos (2022) para o universo das batalhas de rimas, argumentou-se que estas também estão vivenciando uma “nova condição”, na qual a rua e a rede se articulam na produção de territórios híbridos. A análise da MCR mostrou que as plataformas digitais não são apenas meios de divulgação, mas configuram-se como territórios-rede, onde as batalhas circulam, são consumidas, avaliadas e reeditadas em cortes, reels, *lives* e vídeos, projetando as vozes e as experiências para além das margens físicas da cidade, inserindo práticas locais em fluxos culturais mais amplos.

Contudo, tal reposicionamento traz contradições e riscos, como a possibilidade de esvaziamento político das rimas quando enquadradas pelas lógicas de mercado e do espetáculo; a reprodução de hierarquias de gênero e visibilidade; a persistência da precariedade do trabalho cultural; e a tensão permanente entre reconhecimento institucional e tentativas de controle e captura. Ainda assim, não é possível diminuir a potência das batalhas, devendo-se pensar em como essas tensões reforçam a necessidade de lê-las como territórios em disputa.

Nesse sentido, sustenta-se a hipótese da existência de uma nova condição das batalhas de rimas, marcada pela plataformização, pela institucionalização seletiva, pela reconfiguração das trajetórias de MCs e pela ampliação, ainda que desigual, dos públicos e dos repertórios.

CONCLUSÃO

O *hip-hop*, enquanto movimento, articula quatro vertentes e se tornou, desde o seu surgimento, uma forma de produzir o espaço urbano e de disputar narrativas sobre cidade, raça, classe, gênero e juventude. As batalhas de rimas, dentro deste cenário, podem ser tomadas não apenas como disputas culturais, mas como formas de sociabilidade que produzem sentimentos de pertencimento e modos de uso do espaço urbano, na qual a improvisação, o confronto verbal e a ocupação de áreas subutilizadas compõem resistência e afirmação de identidades.

Ao longo deste trabalho, partiu-se da questão central acerca de como as plataformas digitais podem estar reconfigurando as dinâmicas locais desses movimentos no Brasil, gerando uma “nova condição”. A partir desse problema, formulou-se a hipótese de que as plataformas digitais operam como territórios-rede, nos quais jovens negociam visibilidade, reconhecimento e projeção social, projetando suas vozes para além das margens físicas da cidade.

Ao discutir o processo de comercialização, a lógica da Indústria Cultural e as transformações do *rap* em direção a uma circulação global, buscou-se destacar a ambiguidade desse percurso. Por um lado, o alargamento de públicos, a multiplicação de formatos e o reconhecimento de artistas, e por outro lado, o risco de esvaziamento político, utilização da periferia como “marca” e apropriação mercadológica de estéticas de resistência. Esse panorama foi fundamental para compreender a situação contemporânea das batalhas de rimas, nascidas como práticas de rua, profundamente territoriais, e que passaram a se ver atravessadas por processos de mercantilização e mediatização.

A partir de autores que discutem o conceito de plataformização, argumentou-se que plataformas como TikTok, Instagram e YouTube não são apenas suportes neutros de circulação, mas infraestruturas sociotécnicas que organizam fluxos de atenção, hierarquizam conteúdos, definem formatos preferenciais, como os cortes, *reels*, *lives*, vídeos curtos, e influenciam diretamente a forma como práticas culturais são produzidas, editadas, consumidas e reconhecidas. Nesse sentido, as batalhas de rimas passam a ser também pensadas para se adequar a essas estruturas, com câmeras, celulares, luzes, microfones, edição e engajamento tornando-se parte das batalhas.

O conceito de plataformização introduz a noção de territórios-rede, argumentando que não há uma simples migração das batalhas do físico para o

digital, mas uma nova territorialidade híbrida em que infraestruturas digitais, atores humanos e não-humanos co-produzem visibilidade, valor e pertencimento.

Ao aplicar tais categorias, pôde-se perceber dois movimentos paralelos, a intensificação de circuitos midiáticos que modificam a estética e as estratégias dos MCs e a formação de novos atores que passam a disputar poder simbólico. A noção de territórios-rede permite ler batalhas como espaços híbridos, ou seja, preservando a centralidade da rua, mas estendendo a disputa para fluxos digitais que reciprocamente reterritorializam a prática.

A partir do doutorado sanduíche realizado na NOVA/FCSH, pôde-se olhar ainda para o contexto português, a fim de discutir a internacionalização simbólica das batalhas. Em diálogo com a categoria de “nova condição do rap”, argumentou-se que, no caso das batalhas, a internacionalização concretiza-se menos por meio da circulação física de artistas entre países e mais pela circulação de repertórios, estéticas, gírias, formatos de batalha e referências compartilhadas via plataformas digitais. Os vídeos de batalhas brasileiras são consumidos em Portugal, tornando-se referências no outro lado do Atlântico. Assim, reforça-se a ideia de que as plataformas funcionam como territórios-rede transnacionais, nos quais práticas locais se inserem em circuitos globais sem perder, necessariamente, suas origens territoriais.

Em relação à institucionalização e à repressão, pôde-se conferir conflitos com órgãos de segurança e processos de reconhecimento institucional e educativo. A partir de dois estudos de caso, percebeu-se que a institucionalização gera ganhos concretos e, ao mesmo tempo, impõe riscos e tensões, como o controle institucional, burocratização e possível neutralização dos conteúdos contestatórios.

Foi possível observar ainda que os editais públicos, enquanto instrumentos de política cultural, vêm assumindo papel relevante na reconfiguração das batalhas de rimas, ao oferecerem recursos materiais, legitimidade institucional e condições de continuidade para coletivos que historicamente operavam à margem dos circuitos formais de fomento. No caso analisado, a captação, a articulação com programas públicos e a obtenção de apoios institucionais não apenas ampliaram a infraestrutura das batalhas, mas também favoreceram sua adequação a novas exigências de circulação e visibilidade, cada vez mais mediadas por plataformas digitais.

Nesse sentido, a política pública não atua apenas como suporte financeiro, mas também como mediadora de um processo mais amplo de plataformização, ao estimular a profissionalização, a produção de registros audiovisuais, a organização de conteúdos para redes sociais e a busca por alcance ampliado. Ao mesmo tempo, esse movimento produz novas tensões, pois a ampliação do fomento vem acompanhada de exigências burocráticas, riscos de captura simbólica e possíveis deslocamentos entre a lógica da rua e as lógicas institucionais e mercadológicas.

Ao acompanhar as oficinas, as atividades pedagógicas e as batalhas realizadas em contextos escolares e socioeducativos, evidenciou-se que a cultura *hip-hop* e, em particular, as batalhas de rimas, podem ser mobilizadas como ferramentas de aproximação com jovens, de problematização de temas sociais e de construção de vínculos em espaços marcados por desigualdades, controle e estigmas.

O estudo de caso da MCR buscou dialogar com a categoria teórica da “nova condição do rap” proposta por Santos (2022). A análise demonstrou os vetores apontados pela autora e argumentou que as batalhas de rimas vivenciam, elas próprias, uma “nova condição”. Entre os vetores identificados, destacam-se: a centralidade das plataformas digitais na composição de públicos; o fortalecimento de práticas de profissionalização; a ampliação do reconhecimento institucional; e a diversificação do público. Ao mesmo tempo, permanecem as contradições, como o trabalho organizativo majoritariamente voluntário, a presença feminina e LGBTQIA+ ainda minoritária, embora relevante, e o risco de captura simbólica e de esvaziamento político, que se intensifica quando a batalha passa a responder a expectativas de mercado e de espetáculo.

Esta investigação buscou demonstrar, assim, que as batalhas de rimas, originalmente vinculadas à “rua” enquanto espaço de produção, circulação e recepção, passaram a operar na contemporaneidade em um campo híbrido em que rua e rede se articulam. A partir da análise dos capítulos, foi possível observar que a plataformização não elimina a dimensão territorial da prática, mas altera sua escala, seus regimes de visibilidade, suas formas de organização e seus modos de inserção nas políticas culturais e institucionais.

Pode-se confirmar assim a hipótese de que as plataformas digitais operam, de fato, como territórios-rede em que jovens negociam visibilidade, reconhecimento

e projeção social, mas essa negociação é atravessada por assimetrias, disputas internas, mediações institucionais e restrições materiais.

A rua não desaparece, pelo contrário, ela permanece como referência simbólica e lugar de encontro, mas passa a ser permanentemente atravessada por outros fatores, como câmeras, celulares e algoritmos. Assim, as batalhas de rimas deixaram de ser apenas práticas localizadas e passaram a integrar um circuito complexo de circulação cultural em múltiplas escalas.

Do ponto de vista teórico, a tese contribui ao propor a ideia de uma “nova condição das batalhas de rimas”, em diálogo crítico com a “nova condição do rap” (SANTOS, 2020, 2022). Essa adaptação permite perceber que, embora compartilhem vetores comuns, as batalhas apresentam especificidades, sendo práticas efêmeras, fortemente ancoradas em performance, improvisado e presença, dependendo de territorialidades concretas, como a praça, o viaduto, a quadra e se articulam de forma singular com escolas, projetos sociais e políticas públicas.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa mostrou a potência e os desafios da participação observante em contextos marcados pela intersecção entre cultura, política e vida cotidiana. A inserção prolongada da pesquisadora na MCR, em escolas, no Degase e em contextos portugueses possibilitou o acesso a camadas de sentido que dificilmente seriam visíveis a partir de uma observação externa e distanciada, mas exigiu, ao mesmo tempo, reflexão constante sobre a sua posição, seus limites, as implicações éticas e os possíveis enviesamentos. Essa trajetória metodológica reforça a relevância de abordagens qualitativas comprometidas com a escuta dos sujeitos e com a compreensão dos fenômenos “de perto e de dentro”.

Entre as limitações da pesquisa, é importante reconhecer que este se trata de um estudo qualitativo e de estudos de caso, o que restringe a possibilidade de generalização para todas as batalhas de rimas no Brasil. Além disso, a rápida mutação das plataformas e de suas lógicas algorítmicas impõe o desafio de que análises como esta se tornem, em parte, “fotografias” de um momento específico, exigindo atualizações constantes.

Em termos de pesquisa, pode-se dizer que abre-se um campo para estudos comparativos entre cidades, para análises de longo prazo sobre trajetórias de MCs e coletivos, e para investigações interdisciplinares que continuem a explorar as relações entre cultura urbana, plataformas digitais, territórios e disputas por reconhecimento.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS DE FILMES E PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS

8 MILE – RUA DAS ILUSÕES. Direção: Curtis Hanson. Produção: Brian Grazer; Curtis Hanson; Jimmy Iovine. Estados Unidos; Alemanha: Universal Pictures; Imagine Entertainment; Mikona Productions, 2002.

MISTER. **Raiz do Rap Tuga**. 2016. Vídeo (YouTube). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0weMhIYQpHU>. Acesso em: 10 out. 2024.

FREESTYLE KING PORTUGAL. *YouTube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/@FreestyleKingPt>. Acesso em: 12 dez. 2025.

REFERÊNCIAS DE LEGISLAÇÃO E DECRETOS

BRASIL. Decreto nº 11.784, de 20 de novembro de 2023. Dispõe sobre as diretrizes nacionais para as ações de valorização e fomento da cultura hip-hop. Diário Oficial da União, Seção 1, 21 nov. 2023. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/decreto/d11784.htm. Acesso em: 12 dez. 2025.

BRASIL. Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Seção 1, 07 ago. 2000. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d3551.htm. Acesso em: 12 dez. 2025.

BRASIL. Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. *Diário Oficial da União*, Brasília, 16 jul. 1990. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm. Acesso em: 12 dez. 2025.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. (2023) Comunidades brasileiras no exterior – Estatísticas 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/portal-consular/BrasileirosnoExterior2023.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2025.

BRASIL. Projeto de Lei n.º 1.410, de 2025. Institui o Programa Nacional de Incentivo às Batalhas de Rimas, aos Saraus e aos Slams, no âmbito da Política Nacional de Cultura Viva. Câmara dos Deputados. Apresentado em 01 abr. 2025. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2492392> (inteiro teor disponível em PDF). Acesso em: 12 dez. 2025.

BRASIL. Projeto de Lei n.º 4.023, de 2025. Institui a Política Nacional da Cultura Hip Hop (PNCHH). Câmara dos Deputados. Apresentado em 15 ago. 2025. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2546055> (inteiro teor). Acesso em: 12 dez. 2025.

BRASIL. Projeto de Lei n.º 5.660, de 2023. Institui o Dia Nacional do Hip-Hop e a Semana de Valorização da Cultura Hip-Hop. Câmara dos Deputados / Sistema de Proposições. Apresentado em 22 nov. 2023. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2406096>. Acesso em: 12 dez. 2025.

Cabo Frio (RJ). Lei n.º 3.514, de 18 de maio de 2022. Considera como patrimônio cultural e imaterial do município as batalhas de rap e dá outras providências. Publicada no Diário Oficial Eletrônico, Edição n.º 449, 19 mai. 2022. Disponível em: <https://cabofrio.legislativomunicipal.com/leis/26404>. Acesso em: 12 dez. 2025.

MINAS GERAIS. Lei n.º 24.446, de 18 de setembro de 2023. Reconhece como de relevante interesse cultural do Estado a cultura urbana do hip-hop e seus elementos. Disponível em: <https://www.almg.gov.br/legislacao-mineira/texto/LEI/24446/2023/>. Acesso em: 12 dez. 2025.

PARANÁ. Lei Estadual n.º 21.519, de 19 de junho de 2023. Declara as Batalhas Culturais de Rima como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado do Paraná e dá outras providências. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/pr/lei-ordinaria-n-21519-2023-parana-dispoe-sobre-o-reconhecimento-das-batalhas-culturais-de-rima-enquanto-patrimonio-cultural-imaterial-n-o-estado-do-parana-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 12 dez. 2025.

RIO DE JANEIRO. Lei n.º 10.180, de 9 de novembro de 2023. Institui o programa “Hip-Hop nas Escolas” na rede estadual de educação do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <https://leisestaduais.com.br/rj/lei-ordinaria-n-10180-2023-rio-de-janeiro-cria-o-programa-hip-hop-nas-escolas-na-rede-estadual-de-educacao-do-estado-do-rio-de-janeiro>. Acesso em: 12 dez. 2025.

SÃO PAULO. Lei n.º 17.896, de 7 de março de 2024. Reconhece o Hip-Hop como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://www.al.sp.gov.br/norma/?tipo=Lei&numero=17896&ano=2024>. Acesso em: 12 dez. 2025.

UNESCO. Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural. Paris: Unesco, 2002. Disponível em: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/diversity/pdf/declaration_cultural_diversity_pt.pdf. Acesso em: 24 nov. 2021.

UNESCO. (2002) Universal Declaration on Cultural Diversity. Disponível em: <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/unesco-universal-declaration-cultural-diversity>. Acesso em: 12 dez. 2025.

REFERÊNCIAS DE SITES, REPORTAGENS E MATÉRIAS JORNALÍSTICAS

A Verdade. (2023) OLIVEIRA, Clarice. Em Natal, PM invade batalha de rap, agride e ameaça MCs. *A Verdade*, 27 ago. 2023. Disponível em: <https://averdade.org.br/2023/08/em-natal-pm-invade-batalha-de-rap-agride-e-ameaca-mcs/>. Acesso em: 12 dez. 2025.

BARCELOS POPULAR. 2010. Parque Fluvial em festa: Festival Hip Hop em Movimento. Disponível em: <
<https://www.barcelos-popular.pt/?zona=noticias&tema=7&id=2103>>;
Acesso em: 3 out. 2024.

BILLBOARD BRASIL. Xamuel x Jhonny: entenda briga entre MCs após Batalha da Aldeia. Billboard Brasil, 18 março. 2024. Disponível em:
<https://billboard.com.br/xamuel-x-jhonny-entenda-briga-entre-mcs-apos-batalha-da-aldeia/>. Acesso em: 11 dez. 2025.

CNN. MD Chefe: Rapper brasileiro é eleito Revelação Internacional no BET Awards. **CNN Brasil**. 2022. Disponível em:
<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/md-chefe-rapper-brasileiro-e-eleito-revelacao-internacional-no-bet-awards/>. Acesso em: 20 Nov. 2023.

CULTURA. (2024) “NOS OLHAVAM E VIAM UMA FOLHA DE MACONHA”: Bob 13 reclama de falta de investimento público na Batalha da Aldeia. *UOL Cultura*, 17 set. 2024. Disponível em:
https://cultura.uol.com.br/entretenimento/noticias/2024/09/17/11421_nos-olhavam-e-viam-uma-folha-de-maconha-bob-13-reclama-de-falta-de-investimento-publico-na-batalha-da-aldeia.html. Acesso em: 12 dez. 2025.

FARINHA, Ricardo. (2018) Brasil e Portugal unidos na primeira vez que Lisboa é a Terra do Rap. *Rimas e Batidas*. Disponível em:
<https://www.rimasebatidas.pt/brasil-portugal-unidos-na-primeira-vez-lisboa-terra-do-rap/>. Acesso em: 25 out. 2024.

FIGHT MUSIC SHOW. Sobre o Fight Music Show. Fight Music Show. Disponível em:
<https://fightmusicshow.com.br/fight-music-show/>. Acesso em: 11 dez. 2025.

FOLHA 1. (2024) Batalha de rimas em Campos é marcada por ação policial. Folha1, 20 mar. 2024. Disponível em:
https://www.folha1.com.br/cultura_e_lazer/2024/03/1297477-batalha-de-rimas-em-campos-e-marcada-por-acao-policial.html?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 12 dez. 2025.

G1. (2022) MPRJ vai apurar ação da polícia que interrompeu a tiros batalha de rimas em Cabo Frio. *G1 Região dos Lagos*, 15 mai. 2022. Disponível em:
<https://g1.globo.com/rj/regiao-dos-lagos/noticia/2022/05/15/mprj-vai-apurar-acao-da-policia-que-interrompeu-a-tiros-batalha-de-rimas-em-cabo-frio.ghtml>. Acesso em: 12 dez. 2025.

GE – COMBATE. FMS 7: Xamuel mostra agilidade e vence Jhony MC por unanimidade. GE – Combate, São Paulo, 1 nov. 2025. Por Wesley Felix. Disponível em:
<https://ge.globo.com/combate/noticia/2025/11/01/fms-7-xamuel-mostra-agilidade-e-vence-jhony-mc-por-unanimidade.ghtml>. Acesso em: 11 dez. 2025.

IBGE. Catálogo de Campos dos Goytacazes. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Censo 2021. Disponível em:
<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rj/campos-dos-goytacazes/panorama>. Acesso em: 02 Nov. 2021.

METRÓPOLES. Batalha de rimas leva multidão às ruas em SP e atrai milhões nas redes. **Metrópoles**, São Paulo, 6 dez. 2025. Disponível em: <https://www.metropoles.com/sao-paulo/batalha-de-rimas-leva-multidao-as-ruas-em-sp-e-atrai-milhoes-nas-redes>. Acesso em: 11 jul. 2025.

PATRÍCIO, J. 2015. Às 3 Pancadas: festival promove o hip-hop nacional pela quinta vez. Disponível em: <https://espalhafactos.com/2015/01/03/festival-as-3-pancadas-arranca-no-final-de-janeiro/>. Acesso em: 3 out. 2024.

PORTAL OFICIAL DA PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPOS DOS GOYTACAZES. Arte Urbana em foco durante encontro promovido pela FCJOL. In: Portal Oficial da Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes, Campos dos Goytacazes, 2021. Disponível em: https://www.campos.rj.gov.br/exibirNoticia.php?id_noticia=66440. Acesso em: 26 nov. 2021.

O GLOBO. Baco Exu do Blues supera Beyoncé e Jay-Z e leva prêmio em Cannes: Curta do disco 'Bluesman' venceu Grand Prix do Cannes Lions na categoria entretenimento para música. **O Globo**. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/baco-exu-do-blues-supera-beyonce-jay-e-leva-premio-em-cannes-23748593>. Acesso em: 21 Jul. 2019.

PATRÍCIO, João. (2015) Às 3 Pancadas: festival promove o hip-hop nacional pela quinta vez. *Espalhafactos*, 03 jan. 2015. Disponível em: <https://espalhafactos.com/eca2015/01/03/festival-as-3-pancadas-arranca-no-final-de-janeiro/>. Acesso em: 03 out. 2024.

PREFEITURA MUNICIPAL DE CABO FRIO. Nota de repúdio pela ação de policiais militares na Batalha de Rap no bairro Manoel Corrêa. Cabo Frio, 06 maio 2022. Disponível em: <https://cabofrio.rj.gov.br/nota-de-repudio-pela-acao-de-policiais-militares-na-batalha-de-rap-no-bairro-manoel-correa/>. Acesso em: 12 dez. 2025.

PUCRS. Entenda o sucesso do TikTok. Porto Alegre: PUCRS, 2021. Disponível em: <https://portal.pucrs.br/noticias/ensino/entenda-o-sucesso-do-tiktok/>. Acesso em: 10 dez. 2025.

ROLLING STONE BRASIL. Quem é Xamuel, sensação do TikTok 'criado' em batalha de rima que assinou com gravadora? *Rolling Stone Brasil*, 8 dez. 2023. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/noticia/quem-e-xamuel-sensacao-do-tiktok-criado-em-batalha-de-rima-que-assinou-com-gravadora/>. Acesso em: 11 dez. 2025.

SUMMIT. 4 brasileiros que são referência em arte urbana: A arte urbana tem desempenhado papel importante nas cidades, estabelecendo uma forma intimista de se comunicar com o público. **SUMMIT Mobilidade**. São Paulo, 14 dez. 2022. Disponível em: <https://summitmobilidade.estadao.com.br/urbanismo/4-brasileiros-que-sao-referencia-em-arte-urbana/>. Acesso em: 3 maio 2024.

UFMG. 'Duelo de MCs', movimento que ocupa o Viaduto Santa Tereza há 15 anos, é tema de novo episódio de podcast. Centro Cultural UFMG, Belo Horizonte, 23 nov. 2022. Atualizado em: 20 jun. 2023. Disponível em: <https://www.ufmg.br/centrocultural/duelo-de-mcs-movimento-que-ocupa-o-viaduto-santa-tereza-ha-15-anos-e-tema-de-novo-episodio-de-podcast/>. Acesso em: 04 jun. 2025.

REFERÊNCIAS DE REDES SOCIAIS

ÀS 3 PANCADAS. Instagram: perfil oficial (@as_3_pancadas_oficial). Disponível em: https://www.instagram.com/as_3_pancadas_oficial/. Acesso em: 12 dez. 2025.

ÀS 3 PANCADAS. Facebook: página oficial (ÀS 3 PANCADAS). Disponível em: <https://www.facebook.com/As3Pancadas/>. Acesso em: 12 dez. 2025.

BATALHA DA ALDEIA [@batalhadaaldeia]. Disponível em: <https://www.instagram.com/batalhadaaldeia/>. Acesso em: 11 dez. 2025.

BATALHA DA ALDEIA [@batalhadaaldeiabda]. Perfil no TikTok. Disponível em: <https://www.tiktok.com/@batalhadaaldeiabda>. Acesso em: 11 dez. 2025.

BATALHA DA NORTE SP [@batalhadanortesp]. Disponível em: <https://www.instagram.com/batalhadanortesp/>. Acesso em: 11 dez. 2025.

BATALHA DA NORTE [@batalhadanorte]. Perfil no TikTok. Disponível em: <https://www.tiktok.com/@batalhadanorte>. Acesso em: 11 dez. 2025.

BATALHA DO TANQUE [@batalhadotanque]. Disponível em: <https://www.instagram.com/batalhadotanque/>. Acesso em: 11 dez. 2025.

BATALHA DO TANQUE [@batalhadotanque]. Perfil no TikTok. Disponível em: <https://www.tiktok.com/@batalhadotanque>. Acesso em: 11 dez. 2025.

COMPLEXO HIPHOP. Instagram: perfil (@complexohiphop). Disponível em: <https://www.instagram.com/complexohiphop/>. Acesso em: 12 dez. 2025.

FAMÍLIA DE RUA [@familia_de_Rua]. Disponível em: https://www.instagram.com/familia_de_Rua/. Acesso em: 04 junho. 2025.

MC JHONY OFICIAL [@mcjhony_oficial]. Disponível em: https://www.instagram.com/mcjhony_oficial/. Acesso em: 11 dez. 2025.

MC JHONY [@jhonymc.oficial]. Perfil no TikTok. Disponível em: <https://www.tiktok.com/@jhonymc.oficial>. Acesso em: 11 dez. 2025.

XAMUEL08 [@xamuel08]. Disponível em: <https://www.instagram.com/xamuel08/>. Acesso em: 11 dez. 2025.

XAMUEL [@xamuelm]. Perfil no TikTok. Disponível em: <https://www.tiktok.com/@xamuelm?lang=pt>. Acesso em: 11 dez. 2025.

REFERÊNCIAS DE MÚSICAS E ÁLBUNS

COSTA GOLD. **Quem tava lá**. 2016. Letra de música. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/costa-gold/quem-tava-la/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

RACIONAIS MC'S. **Capítulo 4, Versículo 3**. Letra de música. 1997. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/racionais-mcs/66643/>. Acesso em: 11 dez. 2025.

RACIONAIS MC'S. **Nada Como Um Dia Após o Outro Dia**. 2002. Álbum. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/racionais-mcs/discografia/nada-como-um-dia-apos-o-outro-dia-2002/>. Acesso em: 11 dez. 2025.

REFERÊNCIAS DE ENTREVISTAS

CAIO. (2024) Entrevista concedida à autora. Lisboa. Nota de entrevista.

CHRIZANTE. (2024) Entrevista concedida à autora. Lisboa. Nota de entrevista.

DOC. DANIEL, Carlos. (2024) Entrevista concedida à autora. Lisboa. Nota de entrevista.

ISADORA. (2025) Entrevista concedida à autora. Campos dos Goytacazes. Nota de entrevista.

MC1. (2025) Entrevista concedida à autora. Campos dos Goytacazes. Nota de entrevista.

MC2. (2025) Entrevista concedida à autora. Campos dos Goytacazes. Nota de entrevista.

MC3. (2025) Entrevista concedida à autora. Campos dos Goytacazes. Nota de entrevista.

MC4. (2025) Entrevista concedida à autora. Campos dos Goytacazes. Nota de entrevista.

PH. (2025) Entrevista concedida à autora. Campos dos Goytacazes. Nota de entrevista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Indústria cultural**. El Cuenco de Plata, 2013.

ANDRADE, Elaine Nunes. Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo. Dissertação. São Paulo: **FEUSP**, 1996.

ANDRADE, Soraia Simões de. **Fixar o (in)visível**: Os Primeiros Passos do Rap em Portugal (1986-1998). Lisboa: Caleidoscópio, 2019.

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Papyrus Editora, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Zahar, 2001.

CABECINHAS, Rosa. Racismo e etnicidade em Portugal: uma análise psicossociológica da homogeneização das minorias. 2002. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – **Universidade do Minho**, Braga, 2002.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais no Brasil**: balanço e perspectivas. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

CALABRE, Lia. **Políticas culturais em tempos de crise**: cultura, democracia e participação social. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2021.

CAMPOS, Ricardo; SIMÕES, José Alberto. Participação e inclusão digital nas margens: uma abordagem exploratória das práticas culturais de jovens afro-descendentes: o caso do rap negro. **Media & Jornalismo**, v. 19, p. 117–133, 2011.

CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHUVA, Márcia Regina Romeiro (org.). (2009) *Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil – anos 1930–1940*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

CONTADOR, António Concorda; FERREIRA, Emanuel Lemos. **Ritmo e poesia**: os caminhos do rap. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

COVAS, António. **Os territórios na era das redes**: cultura digital, ação coletiva e bens comuns. Lisboa: Edições Sílabo, 2023.

COVAS, António; COVAS, Maria. A construção social dos territórios-rede da 2ª ruralidade: dos territórios-zona aos territórios-rede – construir um território de múltiplas territorialidades. **Geografia e Ordenamento do Território**, Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território, 2013. Disponível em: <http://cegot.org>. Acesso em: 10 dez. 2025.

CRESSWELL, Tim. **On the Move**: Mobility in the Western World. New York: Routledge, 2006.

DEMO, Pedro. **Pesquisa participante**: mito e realidade. Em Aberto, v. 3, n. 20, 1984.

EBLE, Taís Aline. (2013) *A literatura marginal/periférica e o sarau como práticas de educação intercultural no Sarau dos Mesquiteiros: um estudo de caso em São Paulo (2012–2013)*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Regional de Blumenau, Centro de Ciências da Educação, Blumenau, 2013.

EBLE, Laetícia Jensen. (2016) *Escrever e inscrever-se na cidade: um estudo sobre literatura e hip-hop*. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e

Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, Brasília, 2016.

FARINHA, Ricardo. (2023) *Hip Hop Tuga: Quatro Décadas de Rap em Portugal*. Lisboa: Penguin Random House Grupo Editorial.

FÉLIX, João Baptista de Jesus. **Hip hop**: cultura e política no contexto paulistano. 2005. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FERREIRA, N. S. A. As pesquisas denominadas “estado da arte”. **Educação & Sociedade**. Ano XXIII, nº. 79. Ago, 2002.

FERRÉZ. **Literatura marginal**: talentos da escrita periférica. São Paulo: Agir, 2005.

FIRAT, A. Fuat. Consumer culture or culture consumed. **Marketing in a multicultural world**, p. 105-125, 1995.

FONSECA, Maria Cecília Londres. (2005) *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG; MinC/IPHAN, 2005.

FRADIQUE, Teresa. **Fixar o Movimento**: Representações da música rap em Portugal. Lisboa: Etnográfica Press, 2003.

FRANCISCO, Renata de Souza. (2024) *“E aí, menor, é nós ou a gente?”: relações e interações entre o Estado e as facções criminosas no CENSE Campos*. Dissertação (Mestrado em Sociologia Política) – Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Centro de Ciências do Homem, Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, Campos dos Goytacazes – RJ, 2024.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade**: e outros escritos. 5ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

FREIRE, Paulo. (1996) *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

GIL, Antonio. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Atlas S.A., 2008.

GILLESPIE, Tarleton. The politics of “platforms”. **New Media & Society**, v. 12, n. 3, p. 347–364, 2010.

GOMES, Amanda Ferreira. Rinha dos MC’s e as batalhas de MC’s de hip hop na cidade de São Paulo: uma compreensão antropológica. **Congresso de Iniciação Científica**, Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP), São Paulo, 2019.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. (2005) Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15–36, jan./jun. 2005.

GONÇALVES, Rossi Alves. Rima e a estética da resistência. Matraca, Rio de Janeiro, v. 22, p. 118–132, 2015.

GONÇALVES, Rossi Alves. **Rio de rimas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

GONÇALVES, Rossi Alves; Silva, Guilherme Marcelino dos Santos; Encarnação, Veluma Martins. Rimas de resistência e os impactos do financiamento nas batalhas. **Revista Mosaico**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, 2025. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/mosaico/article/view/93326/87741>. Acesso em: 10 dez. 2025.

GONÇALVES, Rossi Alves; SILVA, Guilherme M. S. Rodas culturais, UPP, funk e milícias: uma análise da cultura urbana carioca frente às políticas de segurança e às organizações criminosas. **PragMATIZES: Revista Latino Americana de Estudos em Cultura**, v. 12, p. 10–22, 2017.

GRAVATO, Davide Miguel de Jesus Fernandes. Rap em Portugal: comunidades online, lógicas de comunicação e posicionamentos identitários na internet. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura) – Universidade do Minho, Orientação: Rosa Cabecinhas, Braga, 2017.

HAESBAERT, Rogério. Da desterritorialização à multiterritorialidade. **Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina**, Universidade de São Paulo, 2005. p. 6774-6792.

HELMOND, Anne. The platformization of the web: making web data platform ready. 2015. **Social Media + Society**, v. 1, n. 2, p. 1–11, 2015. Disponível em: <https://sms.sagepub.com>. Acesso em: 5 dez. 2025.

HENRIQUES, Ana Maria. (2013) Liga Knock Out: as batalhas de MC chegam à Zé dos Bois. *Público*, 05 set. 2013. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/09/05/p3/noticia/liga-knock-out-as-batalhas-de-mc-chegam-a-ze-dos-bois-1818207>. Acesso em: 03 out. 2024.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Editora UFRJ, 2000.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à Teoria Ator-Rede**. Salvador: EDUFBA, 2012.

LEAL, Sérgio. **Acorda Hip Hop: despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LEBILLET.EU. Jotape e Kawe convidam Barreto e Ananda — Desafio de Batalha de Rima Brasil e Portugal, Porto, 2024. Disponível em: <https://lebillet.eu/event/1422/jotape-e-kawe-convidam-barreto-e-ananda-desafio-de-batalha-de-rima-brasil-e-portugal-porto-11-outubro-Porto-POR>. Acesso em: 9 dez. 2025.

LEFEBVRE, Henri. **The production of space**. Oxford: Blackwell, 1991.

LIPSITZ, George. **Dangerous crossroads: Popular music, postmodernism and the poetics of place**. Indiana: Verso, 1994.

LIPSITZ, George. We Know What Time it is: Race, Class, and Youth Culture in the Nineties. In **Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture**. Edited by Andrew Ross and Tricia Rose. 1994.

MACEDO, M. Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). In: KOWARICK, L; FRÚGOLI JR, H (org.). **Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos**. - São Paulo: Editora 34, 2016. p. 23-54.

MACHADO, Fernando Luís; MATIAS, Ana Raquel. **Jovens descendentes de imigrantes nas sociedades de acolhimento: linhas de identificação sociológica**. Lisboa: CIES-ISCTE, 2006.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista brasileira de ciências sociais**, v. 17, p. 11-29, 2002.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Técnicas de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

MAVIMA, Shingi. Bigger by the Dozens: The prevalence of Afro-based tradition in battle rap. **Journal of Hip Hop Studies**, v. 3, n. 1, p. 1–19, 2016. Disponível em: <https://scholarship.richmond.edu/jhhs>. Acesso em: 3 fev. 2025.

MELUCCI, Alberto. **L'invenzione del presente: movimenti sociali nelle società complesse**. Bologna, il Mulino, 1991.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social: Teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

NIEBORG, David B.; POELL, Thomas. The platformization of cultural production: theorizing the contingent cultural commodity. **New Media & Society**, Londres, v. 20, n. 11, p. 4275–4292, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1461444818769694>. Acesso em: 5 dez. 2025.

POELL, Thomas; NIEBORG, David B.; DUFFY, Brooke Erin. **Platforms and cultural production**. Cambridge: Polity Press, 2022.

NÓBREGA-TERRIEN, S. M.; TERRIEN, J. Os trabalhos científicos e o estado da questão: Reflexões teórico-metodológicas. **Estudos em avaliação educacional**.V.15, n°.30, p.5-16, 2004.

PERLMAN, Janice. (1981) *O mito da marginalidade: favelas e política no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

PERUZZO, Cicília M. Krohling. Pressupostos epistemológicos e metodológicos da pesquisa participante: observação participante à pesquisa-ação. **Estudos sobre culturas contemporâneas**, v. 23, não. 3, pág. 161-190, 2017.

PIMENTEL, Spensy. O livro vermelho do hip hop. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo). Escola de Comunicação e Artes. **USP**: São Paulo, 1997.

PINTO, Tatiana de Albuquerque. *É possível educar para o social? Uma análise da construção do discurso da “socioeducação”*. São Paulo, 2012. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós Graduação Mestrado Profissional Adolescente em Conflito com a Lei da Universidade Bandeirante de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Políticas e Práticas com Adolescentes em Conflito com a Lei.

QUADRA, Gabrielle Rabello; D’ÁVILA, Sthefane. (2016) Educação não-formal: qual a sua importância? *Revista Brasileira de Zoociências*, v. 17, n. 2, p. 22–27, 2016.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. São Paulo: Ática, 1993.

RIBEIRO, Carla Aparecida da Silva. (2021) *Sub(urbano) no centro: um plano para a cultura hip-hop e a gestão participativa em Campos dos Goytacazes/RJ*. Dissertação (Mestrado Profissional em Arquitetura, Urbanismo e Tecnologias) – Instituto Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Campos dos Goytacazes – RJ, 2021.

ROSE, Trícia. **Barulho de preto: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos**. Editora Perspectiva S/A, 2021.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições, enormes desafios**. Salvador: EDUFBA, 2007.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas culturais e democracia**. Salvador: EDUFBA, 2011.

SANTOS, Daniela Vieira dos. A Nova Condição do Rap: De Cultura de Rua à São Paulo Fashion Week. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v.27, n. esp. 1, p. e022005, 2022. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/15829>. Acesso em: 5 dez. 2025.

SANTOS, Daniela Vieira dos. O Ethos Empresarial no Mundo do Hip Hop: Prefácio. *In: CAMPOS, Felipe Oliveira. Rap, Cultura e Política: Batalha da Matrix e a Estética da Superação Empreendedora*. São Paulo: Hucitec, 2020.

SANTOS, David Freitas dos; EPIFÂNIO, Nathália Mota. (2024) A cultura hip-hop como dispositivo para uma educação não-formal, emancipatória e libertadora. *Revista de Estudos Interdisciplinares*, v. 6, n. 2, 2024.

SANTOS, Guilherme Marcelino dos. (2024) Entre a marginalização e a celebração: as rodas culturais e batalhas de rimas como espaços de resistência e (re)existência no Rio de Janeiro. *20º ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 19–24 ago. 2024.

SANTOS, Guilherme Marcelino dos. (2018) *Roda Cultural Batalha do Tanque, o que vocês querem ver? “Sangue”, orgulho e identidade*. Dissertação (Mestrado em Cultura e Territorialidades) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2018. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rôssi Alves Gonçalves.

SANTOS, Milton. O Papel Ativo da Geografia: Um Manifesto. **Revista Tamoios**, São Gonçalo, v. 2, n. 1, 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/tamoios/article/view/601>. Acesso em: 11 dez. 2025.

SANTOS, Sávio Oliveira da Silva. Batalhas de Rima: Espaços de Reeducação de Jovens Homens Negros. **Revista África e Africanidades**: Dossiê Estudos sobre homens não-brancos, ed. 46, p. 8-22, 2023. Disponível em: https://africaeaficanidades.com.br/documentos/Dossie_Estudos_sobre_homens_na_o_branco.pdf#page=8. Acesso em: 14 nov. 2023.

SHAPIRO, Roberta. Que é artificação?. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 22, n. 1, p. 135-151, 2007.

SILVA, Márcia Francisca de Oliveira; NASCIMENTO, Adriano Roberto Afonso do; COSTA, Luciana Célia da Silva; GUIMARÃES, Lucas Eduardo. “Fala da Minha Ideia!”: Mulheres MC’s em Batalhas de Hip Hop. **Estudos de Pesquisas em Psicologia**, Rio de Janeiro, v. 25, e83967, 2025. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1808-42812025000100205&script=sci_ar_text. Acesso em: 8 dez. 2025.

SILVA, Rômulo Vieira da. Flows & views: batalhas de rimas, batalhas de YouTube, cyphers e o rap brasileiro na cultura digital. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – **Universidade Federal Fluminense**, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Niterói, 2019.

_____. Rimas conectadas: um olhar para as batalhas de MCs e para as performances do rap brasileiro na cultura digital. In: MAGI, Eneus; MARCHI, Leonardo de (org.). **Diálogos interdisciplinares sobre a música brasileira**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2020.

SIMÕES, José Alberto. **Entre a Rua e a Internet**: Um estudo sobre o hip-hop português. Lisboa: Imprensa Ciências Sociais, 2010.

_____. Redes, internet e hip-hop: redefinindo o espaço dos fluxos. VI Congresso Português de Sociologia. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, p. 1-13, 2008.

SIMÕES, José Alberto; CAMPOS, Ricardo. Articulações entre a rua e o digital nas práticas culturais juvenis: os casos do rap de protesto e graffiti ilegal em Portugal. *Sociologias*, v. 18, p. 272-299, 2016.

_____. Mídia digital, atividade subcultural e participação juvenil: os casos do rap de protesto e do grafite em Portugal. **Journal of Youth Studies**, v. 20, n. 1, p. 16-31, 2017.

SOBRAL, José Manuel. (2004) O Norte, o Sul, a raça, a nação — representações da identidade nacional portuguesa (séculos XIX–XX). *Análise Social*, 39(171):255–284.

SPÍNOLA, Paulo Asafe Campos; OLLAIK, Leila Giandoni. Instrumentos governamentais reproduzem desigualdades nos processos de implementação de políticas públicas? In: PIRES, Roberto Rocha C. (org) **Implementando desigualdades**: Reprodução de desigualdades na implementação de políticas públicas. Rio de Janeiro: Ipea, 2019. p.329-348.

SPOSITO, Marília Pontes. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. **Tempo social**, v. 5, p. 161-178, 1993.

- TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. Editora Companhia das Letras, 2015.
- WALD, Elijah. **The Dozens**: A History Of Rap's Mama. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- VAZ, Sérgio. (2008) *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008. 276 p.
- VAZ, Sérgio. Flores de Alvenaria. 2ª ed. São Paulo: Global, 2021.
- VIANNA, Hermano. O baile funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos. Tese de Doutorado. **Universidade Federal do Rio de Janeiro**, 1987
- VIDEIRA, Sandra Lúcia. Território-rede: influência do tempo das coexistências. **Geografia**, Rio Claro, v. 30, n. 3, p. 421–430, 2005.
- VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima. Hip-hop em perspectiva. *In*: ROSE, Trícia. **Barulho de preto**: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- VIRILIO, Paul. **Velocidade e política**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- ZANNETTOU, Savvas; NEMES-NEMETH, Olivia; AYALON, Oshrat; GOETZEN, Angelica; GUMMADI, Krishna P.; REDMILES, Elissa M.; ROESNER, Franziska. Analyzing user engagement with TikTok's short format video recommendations using data donations. *In*: **Proceedings of the 2024 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems (CHI '24)**, 11–16 May 2024, Honolulu, HI, USA. New York: ACM, 2024.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

APÊNDICE A - RELATÓRIO HIP-HOP NAS ESCOLAS: CE RUI BARBOSA

MÓDULO 1: RAP

Oficina 1

Data: 06/10/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: 2

Quantidade de Alunos Turma 2: 8

Resumo da Aula: Introdução ao Hip-Hop. Oicineiro fez uma introdução acerca da cultura hip-hop, apresentando seus pioneiros e a chegada ao Brasil.

Oficina 2

Data: 08/10/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: Não ocorreu

Quantidade de Alunos Turma 2: 5

Resumo da Aula: Os icineiros levaram um estúdio para a sala, apresentando os equipamentos aos jovens, ensinando como usá-los, ajudando a compor as letras de rap. A oficina teve como intuito introduzi-los à produção musical e como produto foi realizada a gravação de uma música autoral dos alunos. O conteúdo da letra abordou a rotina dentro do DEGASE, além dos atos que os fizeram ir para a instituição.

Oficina 3

Data: 14/10/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: Não ocorreu

Quantidade de Alunos Turma 2: 4

Resumo da Aula: A oficina abordou e introduziu os primeiros passos da escrita de poesias. Os alunos praticaram a construção de versos e estrofes.

Oficina 4

Data: 20/10/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: 8

Quantidade de Alunos Turma 2: 8

Quantidade de Alunos Turma 3: 3

Resumo da Aula: A aula abordou o histórico e surgimento das batalhas de rimas; formatos; e a diferença entre batalha de sangue e batalha do conhecimento. Foram apresentados vídeos demonstrativos, além de apresentação ao vivo dos MCs presentes na oficina, que impulsionam os alunos a realizar uma dinâmica prática.

MÓDULO 2: DJ

Oficina 1

Data: 22/10/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: 3

Quantidade de Alunos Turma 2: 5

Resumo da Aula: A oficina abordou a história da discotecagem no Brasil. Foram abordadas técnicas de mixagem, além da demonstração com a participação dos alunos.

Oficina 2

Data: 23/10/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: 2

Quantidade de Alunos Turma 2: 4

Quantidade de Alunos Turma 3: 3

Resumo da Aula: Foi abordada a origem histórica do hip-hop e da prática de discotecagem, traçando paralelos com outras culturas musicais semelhantes, como o *sound system* jamaicano, a orquestra invisível de Osvaldo Pereira, primeiro DJ brasileiro e a história do funk nacional, em especial carioca e paulista. Os alunos foram também apresentados a diferentes equipamentos de discotecagem e suas funcionalidades, assim como a exercícios práticos numa controladora DDJ-400.

Oficina 3

Data: 27/10/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: 5

Quantidade de Alunos Turma 2: 6

Quantidade de Alunos Turma 3: 4

Resumo da Aula: Foi abordada uma linha do tempo apresentando a evolução dos equipamentos utilizados para discotecagem, passando pelos toca discos, toca fitas, controladoras, CDJs e até a possibilidade de usar celulares e tablets, tendo como plano de fundo a história dos bailes funks antigos que aconteciam pela região norte fluminense.

O equipamento utilizado para demonstração e prática foi um par de toca discos e mixer, sendo apresentada tanto sua forma analógica de funcionamento - através da agulha nos sulcos do vinil - quanto sua forma digital com placa de áudio de discos de sinal timecode.

Oficina 4

Data: 04/11/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: 6

Quantidade de Alunos Turma 2: 1

Quantidade de Alunos Turma 3: 2

Resumo da Aula: A partir da prática com os beats e das vivências dos participantes, a oficina abriu um diálogo crítico sobre identidade, território e resistência, entendendo o som como forma de expressão, comunicação e construção coletiva de sentidos.

MÓDULO 3: BREAKING

Oficina 1

Data: 05/11/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: 2 alunos

Quantidade de Alunos Turma 2: 4 alunos

Resumo da Aula: A oficina iniciou com apresentação de vídeos de campeonatos e diferentes formatos de performance para contextualizar o estilo e ampliar o repertório visual dos participantes. Também exibiu trechos da websérie LXD, que ajudaram a ilustrar os fundamentos das danças urbanas de forma dinâmica. Na parte prática, um alongamento

inicial foi conduzido de maneira integrada ao conteúdo, incorporando movimentos e passos simples já relacionados ao New Style Hip-Hop.

Oficina 2

Data: 06/11/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: 9 alunos

Quantidade de Alunos Turma 2: 5 alunos

Quantidade de Alunos Turma 3: 11 alunos

Resumo da Aula: Oicineiro trabalhou fundamentos e movimentos base de diferentes estilos das danças urbanas, apresentando suas características essenciais e suas raízes históricas. Houve demonstração de elementos do Popping, com seus isolamentos e contrações musculares; do House Dance, marcado pela fluidez dos pés e pela liberdade de torso; do Waacking, reconhecido pelos movimentos rápidos e expressivos de braços; além do Breaking, com seus toplocks, footworks e freezers. Também foi exibido um documentário que narra a chegada e a difusão do hip-hop no Brasil pela perspectiva do Breaking.

Oficina 3

Data: 11/11/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: 5 alunos

Quantidade de Alunos Turma 2: 4 alunos

Quantidade de Alunos Turma 3: 5 alunos

Resumo da Aula: A oficina trabalhou o Swag, apresentando coreografias que exploravam tanto a técnica quanto a atitude necessária para performar. Foi destacado como cada corpo atribui uma identidade própria aos mesmos passos, reforçando a importância de se reconhecer a singularidade de cada dançarino dentro das danças urbanas. A condução priorizou a prática, além disso, foram desenvolvidos exercícios que incentivaram a confiança corporal, o uso consciente do peso e a conexão com a musicalidade.

Oficina 4

Data: 12/11/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: 5 alunos

Quantidade de Alunos Turma 2: Não ocorreu

Resumo da Aula: A oficina se iniciou com uma contextualização histórica, explicando a origem do Passinho e em qual cenário social e cultural se desenvolveu. Foram apresentados vídeos que abordaram o tema, incluindo uma matéria jornalística da TV Câmara sobre o movimento e registros de batalhas de passinho, mostrando a diversidade, o talento e a relevância dessa dança na cena urbana. Na parte prática, foram trabalhados os passos fundamentais característicos do Passinho, explorando coordenação motora, jogo de pés, variações rítmicas e a energia vibrante que marca o estilo.

MÓDULO 4: GRAFFITI

Oficina 1

Data: 18/11/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: 3

Quantidade de Alunos Turma 2: 4

Resumo da Aula: Oicineiro realizou uma introdução acerca do surgimento do graffite e foram demonstrados os estilos presentes na linguagem. Na parte prática, foi introduzida a técnica da Tag, com a execução em papel comum.

Oficina 2

Data: 19/11/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: 8

Quantidade de Alunos Turma 2: Não ocorreu

Resumo da Aula: Nessa oficina foi iniciada a demonstração das técnicas utilizando a tinta spray na parede, onde foi realizado um painel na sala de jogos.

Oficina 3

Data: 25/11/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: 6

Quantidade de Alunos Turma 2: 6

Quantidade de Alunos Turma 3: 9

Quantidade de Alunos Turma 4: 5

Resumo da Aula: Introduzindo a técnica de construção de personagens, osicineiros construíram junto com os alunos 4 painéis, 1 em cada solário das alas dos internos.

Oficina 4

Data: 27/11/2025

Quantidade de Alunos Turma 1: 7

Quantidade de Alunos Turma 2: 5

Resumo da Aula: Nesse dia, foi realizado o encerramento do projeto, com a presença e apresentação de todos os elementos. Foram realizadas: confecção de ecobags com a técnica do graffiti; performances de breaking e DJ; citação de rimas; entrega dos certificados; além de um momento de confraternização com lanche entre os alunos, os professores da escola eicineiros.

APÊNDICE B - PLANO DE AULA EDUCAFLOW: ESCOLA MUNICIPAL JOSÉ DO PATROCÍNIO

Duração: 2:30 horas

Datas Possíveis: 03/12/2025

Público-Alvo: Alunos do sétimo e oitavo ano (12 – 14 anos)

Local: Auditório

Facilitadores: Coordenadora; 3 Bolsistas; 3 MCs (1 mestre de cerimônias + 2 MCs convidados participantes da batalha); professor de história.

PLANO DE AULA

INÍCIO DAS ATIVIDADES – 8hs.		
OBJETIVO	DURAÇÃO	ATIVIDADE
Boas vindas e início da Oficina; Apresentação dos participantes; Acolhimento	5 min.	Apresentação do projeto EducaFlow e dos objetivos da oficina (engajamento, expressão, reflexão crítica, vínculo com a escola)
Etapa 1: Dinâmica de reconhecimento	10 min.	Distribuição da ficha para cada aluno preencher
Etapa 2: Contextualização Teórica e Conceitual;	30 min.	Aula Expositiva
Etapa 3: Roda de Conversa	20min.	Convidar os 3 MCs para se apresentarem (nome artístico, trajetória, tempo de atuação).
Etapa 4: Batalha de Rimas demonstrativa com os MCs	10min.	Os 3 MCs apresentam uma demonstração
Etapa 5: Batalha Temática com os Alunos	50min	Praticar a escrita e rimas com os alunos.
Encerramento e Avaliação	20min	Roda de fechamento. Agradecimentos e orientações finais.

Material e equipamentos

Projektor ou Televisão;

Caixa de Som;

Computador;

Lápis;

Papel;

Impressão: Ficha

PROGRAMAÇÃO DETALHADA POR ATIVIDADE

Nome da Atividade: Boas vindas e início da Oficina; Apresentação dos participantes; Acolhimento.

Objetivo da Atividade: Boas-vindas; breve apresentação do projeto EducaFlow e dos objetivos da oficina.

Metodologia da Atividade: Roda de apresentação dialogada para as boas vindas, estabelecimento do acordo de convivência e apresentação da pauta.

Nome da Atividade: Dinâmica de reconhecimento

Objetivo da Atividade: Mapear o consumo cultural e conectar a oficina à realidade dos alunos.

Metodologia da Atividade: Distribuição da ficha para dinâmica de reconhecimento para mapear o consumo das batalhas de cada aluno.

Nome da Atividade: Contextualização Teórica e Conceitual;

Objetivo da Atividade: Aula Expositiva

Metodologia da Atividade: Abordagem teórica acerca da origem do Hip-Hop, as quatro vertentes (MCing, DJing, Graffiti, Break), papel social do movimento;

- O que são as batalhas de rima: improvisação, uso da linguagem como disputa simbólica, funções (entretenimento, denúncia, construção de identidade);

- Expor breves exemplos locais/nacionais e relacionar ao tema da oficina.

Estratégias pedagógicas: linguagem simples, uso de exemplos locais para conexão, perguntas abertas para engajar.

Nome da Atividade: Roda de Conversa

Objetivo da Atividade: Convidar os 3 MCs para se apresentarem (nome artístico, trajetória, tempo de atuação).

Metodologia da Atividade: Perguntas-guia feitas pelo mediador:

- Como começou sua trajetória nas batalhas?
- Quais desafios enfrentaram (preconceito, estrutura, família)?
- De que forma as batalhas influenciaram sua relação com a escola/estudo/trabalho?
- Alguma experiência que mudou sua visão sobre si mesmo ou sobre a comunidade?

Espaço para 2 perguntas dos alunos.

Nome da atividade: Batalha de Rimas demonstrativa com os MCs

Objetivo da atividade: Os 3 MCs apresentam uma demonstração: formato rápido 45s e bate-volta.

Objetivo: Demonstrar técnicas como punchline e métrica.

Metodologia da atividade: Explicar formato da demo: 45s em formato “bate-volta” e 4 versos em formato “bate-volta”.

Pós-performance: breve debrief — facilitador pede que a turma destaque 1 técnica que notou (ritmo, rima, ataque/defesa). Os MCs explicam pensamento por trás de 1 verso escolhido.

Nome da Atividade: Batalha Temática com os Alunos

Objetivo da Atividade: Praticar a escrita e rimas.

Metodologia da Atividade: Dividir a turma em grupos (conforme tamanho).

- Entregar 1 rima já preparada (cartões) ligados a questões da disciplina: racismo e escravidão
- Orientações rápidas sobre estrutura e regras: foco em argumentos/poesias; escuta ativa.
- Tempo para escrita guiada — facilitadores circulam e orientam.
- Realizar apresentação das respostas de cada grupo.
- Feedback construtivo após cada rodada (breve comentário de 1 facilitador + 1 MC).

**APÊNDICE C - FICHA PARA DINÂMICA DE RECONHECIMENTO COM OS
ALUNOS DA ESCOLA MUNICIPAL JOSÉ DO PATROCÍNIO**

Dados Básicos para apresentação:

1. Idade: _____
2. Gênero: _____
3. Bairro: _____
4. Série/ano escolar: _____

Perguntas norteadoras

1. **Você conhece as batalhas de rimas?** SIM () NÃO ()
2. **Se sim, de onde?** _____
3. **Já assistiram presencialmente?** SIM () NÃO ()
4. **Se sim, onde?** _____
5. **Já participaram de batalhas de rimas?** SIM () NÃO ()
6. **Vocês usam alguma rede social para ver conteúdos sobre batalhas de rimas?** SIM () NÃO ()
7. **Se sim, qual?** _____
8. **Com que frequência?**
DIARIAMENTE () SEMANALMENTE () MENSALMENTE ()
9. **Que formatos vocês mais consomem?**
Reels/TikTok () Lives () Vídeos no Youtube () outros ()
10. **Vocês seguem alguma página de batalha ou MCs de batalha? Quais?**

11. **Qual seu MC de batalha favorito?** _____
12. **Vocês conhecem as batalhas de rimas e os MCs da cidade de Campos?**
SIM () NÃO ()

APÊNDICE D - ESBOÇO PARA ENTREVISTA COM OS MEMBROS DA ORGANIZAÇÃO DA MCR

1. Nome
2. Idade
3. Profissão
4. Qual sua função na MCR?
5. Como você descreveria o cenário das batalhas da MCR quando você começou e como está hoje?
6. Na sua opinião, houve uma virada de chave (um ponto de mudança decisivo)? Se sim, quando foi e o que aconteceu?
7. O que você acha sobre a prática de pagar cachês a MCs convidados que vêm de fora? Como essa prática foi implementada na MCR?
8. Na sua visão, o pagamento de cachê trouxe mais benefícios ou mais problemas?
9. Como a entrada de MCs de fora com cachê afetou as oportunidades para MCs locais?
10. A MCR passou a captar recursos? Quais foram as principais mudanças exigidas por esses apoios?
11. Como a relação com instituições públicas afetou a autonomia da organização? Percebeu alguma “censura” ou autocensura?
12. Como vocês utilizam as plataformas digitais? Alguma edição teve um corte que gerou maior repercussão? O que mudou depois desse corte?
13. A lógica de “formatos curtos” alterou a forma como os MCs batalham?
14. Houve mudança no perfil do público? Isso alterou a dinâmica das batalhas?
15. Ao profissionalizar (captar recurso, pagar cachê), surgiram conflitos internos? Como foram resolvidos?
16. Como a MCR tem pensado sobre presença feminina e LGBTQIA+ (participação em organização, convidados, jurados)?
17. O que, na sua opinião, precisa ser feito para que a MCR cresça sem perder sua identidade?

APÊNDICE E - ESBOÇO PARA ENTREVISTA COM OS MCs LOCAIS

1. Nome
2. Idade
3. Profissão
4. Quando começou a rimas em batalhas de rimas?
5. Como você descreve o cenário de batalhas em Campos dos Goytacazes hoje, comparando com quando começou?
6. As redes sociais (Instagram, TikTok, YouTube) influenciam sua prática e a do evento?
7. Como você vê a chegada de MCs de fora (convidados com mais visibilidade) impactando a cena local?
8. Você recebe ou já recebeu para batalhar em alguma batalha de rimas?
9. Hoje você consegue viver de batalhas?

ANEXO I - PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: RIMAS EM REDE: TERRITORIALIDADES DIGITAIS E A MERCANTILIZAÇÃO DAS BATALHAS DE RIMAS EM CAMPOS DOS GOYTACAZES/RJ

Pesquisador: CARLA APARECIDA DA SILVA RIBEIRO

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 89579825.0.0000.5244

Instituição Proponente: UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO -

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 7.910.716

Apresentação do Projeto:

Conforme o DESENHO apresentado, a presente pesquisa, desenvolvida no âmbito do Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Políticas Sociais (PPGPS), na UENF, adota uma abordagem qualitativa com ênfase participativa, fundamentada na imersão da pesquisadora no campo investigado. Trata-se de um estudo observacional participativo, acompanhando as transformações nas batalhas de rimas de Campos dos Goytacazes/RJ, com foco em suas dimensões digitais, territoriais e de mercantilização. A estratégia central é o estudo de caso no município, analisando as tensões entre culturas periféricas, políticas públicas e lógicas de mercado. A população-alvo compreende quatro grupos estratégicos: MCs e frequentadores de batalhas, de 18 a 35 anos; organizadores locais; gestores culturais municipais; e jovens de 14 a 18 anos participantes do projeto "EducaFlow" em escolas públicas municipais e estaduais. A amostra prevê 50 participantes distribuídos nesses grupos, selecionados por sua relevância na cena local e disponibilidade de engajamento. Os critérios de inclusão consideram vínculo comprovado com as batalhas, engajamento digital (redes sociais) e, no caso de jovens, matrícula em escolas parceiras. A unidade de análise integra três dimensões: 1) indivíduos (trajetórias de MCs, percepções de jovens); 2) práticas culturais (dinâmicas das batalhas, uso de TikTok/Instagram); e 3)

Endereço: Avenida Dr. Alberto Torres, 217

Bairro Centro

CEP: 28.035-580

UF: RJ

Município CAMPOS DOS GOYTACAZES

Telefone (22)2101-2964

Fax: (22)2101-2929

E- cepsh@fbpn-campos.com.br

Continuação do Parecer: 7.910.716

políticas públicas (implementação da Lei Estadual 10.180/2023 "Hip-Hop nas Escolas"). O seguimento ocorrerá em três momentos ao longo de 6 meses, combinando observação participante nas rodas de rima, entrevistas semiestruturadas, grupos focais, análise documental e métricas digitais. A coleta de dados utilizará triangulação metodológica: diários de campo registrarão transformações espaciais nas batalhas; entrevistas explorarão percepções sobre mercantilização; grupos focais no projeto "EducaFlow" analisarão recepção juvenil; documentos oficiais e dados de redes sociais (visualizações, engajamento) mapearão impactos digitais. A análise seguirá princípios da análise de conteúdo temática, cruzando narrativas com indicadores de profissionalização e ressignificação territorial. Os aspectos éticos incluem: uso de pseudônimos; anonimato de dados digitais; Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) adaptado para cada grupo; e Termo de Assentimento para menores. O desenho reconhece o duplo papel da pesquisadora como integrante do coletivo Manifestação Cultural de Rimas, adotando diários reflexivos para monitorar potenciais vieses. Os resultados serão compartilhados com os participantes, contribuindo para políticas culturais locais. ¿

Objetivo da Pesquisa:

OBJETIVO PRIMÁRIO:

Analisar o papel das mídias sociais na mercantilização e profissionalização das batalhas de rimas no Brasil, com ênfase em Campos dos Goytacazes.

OBJETIVOS SECUNDÁRIOS:

- 1-Traçar uma abordagem teórico-conceitual acerca dos principais conceitos abordados na pesquisa;
- 2-Compreender o papel das mídias sociais na mercantilização das batalhas;
- 3-Identificar quais as influências brasileiras nas batalhas internacionais;
- 4-Avaliar o impacto de oficinas de hip-hop na percepção dos alunos sobre cultura e território urbano;
- 5-Analisar a institucionalização das batalhas e como as políticas culturais brasileiras fomentam (ou limitam) a profissionalização das batalhas.

Endereço: Avenida Dr. Alberto Torres, 217

Bairro Centro

CEP: 28.035-580

UF: RJ

Município CAMPOS DOS GOYTACAZES

Telefone (22)2101-2964

Fax: (22)2101-2929

E- cepsh@fbpn-campos.com.br

Continuação do Parecer: 7.910.716

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

RISCOS:

Acredita-se que os riscos da participação no estudo referem-se a possíveis constrangimentos e/ou desconfortos durante a aplicação dos procedimentos metodológicos. A participação neste estudo pode implicar desconfortos emocionais ou constrangimentos ao abordar temas sensíveis, como racismo, desigualdades sociais e pressões mercantis. Embora não sejam previstos riscos físicos, alguns depoimentos ou discussões em grupo podem trazer à tona memórias dolorosas ou expor frustrações pessoais. Durante as observações participantes em batalhas de rimas e nas oficinas do projeto "EducaFlow", haverá registro de áudio, vídeo e fotografias. Ainda que o objetivo seja documentar dinâmicas coletivas e expressões culturais, pretende-se não perturbar o fluxo natural dos eventos. Caso algum participante sinta-se desconfortável com a captação de imagem, poderá solicitar a ocultação de seu rosto ou a interrupção da gravação a qualquer momento. Nas entrevistas semiestruturadas e nos grupos de discussão, o principal risco é o constrangimento ao compartilhar opiniões ou experiências pessoais. Para minimizá-lo, cada sessão será agendada de forma individualizada, em ambiente reservado, e o entrevistado poderá indicar a presença de uma pessoa de sua confiança caso se sinta mais à vontade. Os tópicos e perguntas serão apresentados de forma clara e gradual, com o entrevistador estimulando o participante a não responder qualquer item que prefira omitir, sem nenhum constrangimento. A participação no estudo será voluntária e, a qualquer momento, o participante poderá recusar-se a responder qualquer pergunta, desistir de participar de alguma etapa ou de todo o processo, bem como retirar seu consentimento. A recusa não trará nenhum prejuízo em sua relação com a pesquisadora. Além disso, será assegurada ao voluntário o acesso às informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, em todas as etapas de sua participação. As respostas serão tratadas de forma anônima e confidencial, isto é, em nenhum momento será divulgado o nome do participante em qualquer fase do estudo. Quando for necessário exemplificar determinada situação, a privacidade será assegurada uma vez que o nome será substituído de forma aleatória. (...) Por fim, caso algum participante experimente desconforto emocional durante ou após as entrevistas, a pesquisadora oferecerá

Endereço: Avenida Dr. Alberto Torres, 217

Bairro Centro

CEP: 28.035-580

UF: RJ

Município CAMPOS DOS GOYTACAZES

Telefone (22)2101-2964

Fax: (22)2101-2929

E- cepsh@fbpn-campos.com.br

Continuação do Parecer: 7.910.716

encaminhamento para apoio psicológico institucional ou para serviços de saúde mental da rede pública municipal, no caso dos estudantes. Dessa forma, todos os riscos associados à exposição de emoções e à captação de dados ficam explicitamente reconhecidos e mitigados, assegurando um ambiente de pesquisa respeitoso, ético e seguro.

BENEFÍCIOS:

O benefício relacionado à participação dos voluntários será a possibilidade de produzir e/ou aumentar o conhecimento científico e os métodos de análise no que se refere às dinâmicas de mercantilização e profissionalização das batalhas de rimas no contexto das mídias sociais. Ao mapear como jovens, MCs, organizadores e gestores públicos negociam visibilidade digital e apropriação do espaço urbano, espera-se gerar subsídios teóricos e metodológicos que orientem futuras pesquisas em Hip-Hop Studies, comunicação digital e políticas culturais. Tais conhecimentos poderão apoiar a formulação de diretrizes para fomento cultural em cidades de médio porte, onde manifestações de cultura de rua ainda carecem de reconhecimento institucional e recursos adequados. Para os participantes, sobretudo os jovens do projeto EducaFlow, a pesquisa pretende oferecer um espaço de reflexão coletiva, além de fomentar a prática cultural e social. Através de oficinas e rodas de conversa mediadas pela pesquisadora, os estudantes terão oportunidade de aprofundar seu entendimento acerca de temas sociais, culturais e políticos importantes, além de ampliar sua autoestima ao verem suas vozes reconhecidas como objeto legítimo de investigação acadêmica. Além disso, a análise dos resultados poderá subsidiar a elaboração de políticas escolares que integrem o Hip-Hop como ferramenta pedagógica, fortalecendo a inclusão cultural e a motivação dos alunos. No âmbito institucional e comunitário, a investigação poderá auxiliar gestores públicos e organizações acerca de práticas de apoio às batalhas de rimas enquanto produto cultural e econômico. As evidências empíricas, como o estímulo à participação jovem, mecanismos de patrocínio responsável e estratégias de gestão participativa de espaços urbanos, poderão auxiliar na criação de editais, programas educativos, como a expansão do "Hip-Hop nas Escolas" e ações de requalificação de territórios simbólicos,

Endereço: Avenida Dr. Alberto Torres, 217

Bairro Centro

CEP: 28.035-580

UF: RJ

Município CAMPOS DOS GOYTACAZES

Telefone (22)2101-2964

Fax: (22)2101-2929

E- cepsh@fbpn-campos.com.br

FACULDADE DE MEDICINA DE
CAMPOS/FUNDAÇÃO
BENEDITO PEREIRA NUNES



Continuação do Parecer: 7.910.716

contribuindo para uma governança cultural mais democrática e eficaz. Dessa forma, a pesquisa não apenas amplia o conhecimento acadêmico, mas também potencializa impactos reais na vida dos envolvidos e na cidade de Campos dos Goytacazes.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Não há comentários ou considerações a serem feitos.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

A pesquisadora anexou o documento que faltava. No entanto, recomenda-se o Termo de Assentimento Livre e Esclarecido (TALE), se algum menor for participar diretamente.

Recomendações:

Caso haja participação direta de algum menor, favor providenciar o TALE.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Conforme análise baseada na Resolução CNS N. 466/2012, Resolução CNS N. 510/2016 e complementares, o presente processo está APROVADO.

Considerações Finais a critério do CEP:

O Colegiado ACATA o PARECER do parecerista APROVANDO O Projeto Pesquisa.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situaçã
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_2273801.pdf	31/07/2025 09:58:56		Aceito
Outros	09_TAI.pdf	31/07/2025 09:57:31	CARLA APARECIDA DA SILVA RIBEIRO	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	02_Projeto_de_Pesquisa.pdf	31/07/2025 09:56:41	CARLA APARECIDA DA SILVA RIBEIRO	Aceito
Folha de Rosto	01_Folha_de_Rosto_.pdf	12/06/2025 08:42:05	CARLA APARECIDA DA SILVA RIBEIRO	Aceito

Endereço: Avenida Dr. Alberto Torres, 217

Bairro Centro

CEP: 28.035-580

UF: RJ

Município CAMPOS DOS GOYTACAZES

Telefone (22)2101-2964

Fax: (22)2101-2929

E- cepsh@fbpn-campos.com.br

FACULDADE DE MEDICINA DE
CAMPOS/FUNDAÇÃO
BENEDITO PEREIRA NUNES



Continuação do Parecer: 7.910.716

Outros	08_Relacao_de_Documentos.pdf	09/06/2025 19:44:37	CARLA APARECIDA DA SILVA RIBEIRO	Aceito
Outros	07_Entrevistas.pdf	09/06/2025 19:43:51	CARLA APARECIDA DA SILVA RIBEIRO	Aceito
Orçamento	06_Orcamento_Financeiro.pdf	09/06/2025 19:43:14	CARLA APARECIDA DA SILVA RIBEIRO	Aceito
Cronograma	05_Cronograma_de_Execucao.pdf	09/06/2025 19:42:49	CARLA APARECIDA DA SILVA RIBEIRO	Aceito
Outros	04_Curriculo_Lattes.pdf	09/06/2025 19:40:32	CARLA APARECIDA DA SILVA RIBEIRO	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	03_TCLE.pdf	09/06/2025 19:39:53	CARLA APARECIDA DA SILVA RIBEIRO	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

CAMPOS DOS GOYTACAZES, 17 de Outubro de 2025

Assinado por:

CARLOS ELIAS ALEXANDRINO BERNARDO
(Coordenador(a))

Endereço: Avenida Dr. Alberto Torres, 217

Bairro Centro

CEP: 28.035-580

UF: RJ

Município CAMPOS DOS GOYTACAZES

Telefone (22)2101-2964

Fax: (22)2101-2929

E- cepsh@fbpn-campos.com.br