



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA  
CURSO DE MESTRADO EM SOCIOLOGIA

LUCAS GABRIEL NASCIMENTO DE SOUZA

**Confluências entre Rap e Cultura Popular Nordestina: identidades culturais, hibridismo e resistência nos fazeres musicais de Zé Brown, Aliados CP e Júnior Baladeira**

RECIFE  
2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA  
CURSO DE MESTRADO EM SOCIOLOGIA

LUCAS GABRIEL NASCIMENTO DE SOUZA

**Confluências entre Rap e Cultura Popular Nordestina: identidades culturais, hibridismo e resistência nos fazeres musicais de Zé Brown, Aliados CP e Júnior Baladeira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia. Linha de pesquisa: Cultura Política, Identidades Coletivas e Representações Sociais.

Orientador: Gabriel Moura Peters

RECIFE  
2024

LUCAS GABRIEL NASCIMENTO DE SOUZA

**Confluências entre Rap e Cultura Popular Nordestina: identidades culturais,  
hibridismo e resistência nos fazeres musicais de Zé Brown, Aliados CP e Júnior  
Baladeira**

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

Aprovada em: 27/02/2024.

**BANCA EXAMINADORA**

*Participação via videoconferência*

---

Prof. Dr. Gabriel Moura Peters (Presidente/Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

*Participação via videoconferência*

---

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Titular Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

*Participação via videoconferência*

---

Prof. Dr. Carlos Sandroni (Examinador Externo)  
Universidade Federal de Pernambuco

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Souza, Lucas Gabriel Nascimento de.

Confluências entre Rap e Cultura Popular Nordestina: identidades culturais, hibridismo e resistência nos fazeres musicais de Zé Brown, Aliados CP e Júnior Baladeira / Lucas Gabriel Nascimento de Souza. - Recife, 2024.

114f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2024.

Orientação: Gabriel Moura Peters.

Inclui referências e discografia.

1. Rap; 2. Cultura Popular; 3. Identidade; 4. Hibridismo. I. Peters, Gabriel Moura. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

## AGRADECIMENTOS

Povoada  
Quem falou que eu ando só?  
Tem em mim mais de muitos  
Sou uma, mas não sou só  
(Sued Nunes. Povoada)

Eu sou a continuação de um sonho  
Da minha mãe, do meu pai, todos que vieram antes de mim  
Eu sou a continuação de um sonho  
Da minha vó, do meu vô, quem sangrou pra gente poder sorrir  
Eu sou a continuação  
(BK. Continuação de um sonho)

É com a evocação de BK e Sued Nunes que começo meus agradecimentos. Se pude chegar até aqui, foi por causa primeiramente da luta dos meus ancestrais. Em mim habitam muitas histórias. E se *sou* hoje, é porque muitas pessoas deram seu suor e sangue para conquistar uma vida digna para as pessoas negras neste país.

Assim, em primeiro lugar, gostaria de registrar minha eterna gratidão a minha família pelos inúmeros apoios ao longo da vida (pessoal e acadêmica) e por nunca duvidarem da minha capacidade.

À Ramona deixo toda minha Gratidão. Sem a sua presença não teria sido possível a finalização desta dissertação. Você tem me acompanhado em todos os momentos e tem auxiliado a enfrentar as dificuldades acadêmicas e pessoais. Em momentos difíceis você foi quem mais acreditou em mim, mais do que eu mesmo consegui fazer.

Agradeço ao meu querido orientador Gabriel Peters, que tem sido uma referência acadêmica desde o tempo da graduação. Fico extremamente agradecido por sua postura afetiva durante o processo de orientação, por todos os ricos comentários e sugestões realizados e pela confiança na minha capacidade intelectual.

Um agradecimento mais do que especial ao Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown. Sem vocês a existência dessa dissertação não seria possível. As suas falas e músicas foram um enorme aprendizado para mim. Estendo esse agradecimento também à todas, todos e todes que há mais de 50 anos constroem a cultura hip hop e nos propõem um outro mundo possível livre das mazelas, preconceitos e desigualdades.

Agradeço ao grupo N.E.S.T.A, nas figuras de Renato, Gabriel, Neilton, Elai, Tel e Zenildo. Vocês foram essenciais para que eu pudesse permanecer ativo na Universidade para que a minha mente e corpo estivessem constantemente imersos no debate sobre música ao longo

da dissertação. Além disso, ao grupo Macondo deixo o registro da recente amizade que estamos construindo e sou grato pela sincera acolhida. Um abraço especial à Paula, Caio, Âni e Tiago.

Gostaria de mandar uma lembrança à Eliane Veras (que foi minha primeira profa. de Sociologia na Graduação), pois sem a presença dela não teria me interessado pela área de Sociologia, e muito provavelmente não estaria aqui hoje concluindo a Pós-Graduação. Assim como, mando um abraço para Luciana Mendonça que foi minha profa. em Teoria Sociológica 1 e, no final da graduação me mostrou o caminho para a Sociologia da Música. Agradeço também pelos importantes diálogos que tivemos ao longo do Estágio Docência.

Deixo registrado também a minha gratidão às/aos docentes Jorge Ventura, Eliane da Fonte, Paula Santana e Caio Sotero, pelos importantes comentários sobre a minha pesquisa que ainda se encontrava em andamento.

Um abraço para os/as colegas e professores/as do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPE que tive a oportunidade de conhecer ao longo desta caminhada: Amilcar, Sandroni, Daniela, Natalia, Sara, João, Adjair, Welly, André, Jaqueline, Fabi, Wallace, Lucas, Marília, Leonardo, Caio, Edvaldo, Ronaldo, Inaldo e Zilmar.

Concluo este momento, agradecendo à Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE) por todo o apoio financeiro realizado ao longo desta dissertação que sem sombra de dúvidas foi extremamente necessário para sua feitura.

No dia em que os quilombos perderem o medo das favelas, que as favelas confiarem nos quilombos e se juntarem às aldeias, todos em confluência, o asfalto vai derreter!  
(Antônio Bispo dos Santos)

## RESUMO

A presente dissertação de mestrado se propôs a investigar como ocorrem as *formas de identificação* nos fazeres musicais promovidos por artistas pernambucanos que realizam uma mistura entre os elementos do rap e das culturas populares nordestinas, como é o caso de Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown. Neste sentido, para responder a este problema de pesquisa geral, busquei (1) investigar a trajetória de vida desses artistas, traçando os elementos que contribuíram para a emergência das produções musicais desse estilo de rap; (2) analisar quais são os discursos que emergem nas letras e quais são as sonoridades presentes nas suas músicas; (3) e identificar de que forma as propostas estéticas do rap e suas convenções sociais foram *negociadas* por esses artistas. Para tal, utilizamos como base as contribuições teóricas promovidas pela Sociologia da Música, em especial Harriet Martineau, Du Bois, Howard Becker e Antoine Hennion. Também mobilizamos as contribuições de autores/as dos Estudos Culturais como Stuart Hall, Simon Frith, Paul Gilroy e bell hooks, dentre outros/as. Do ponto de vista metodológico, para podermos alcançar os objetivos desta pesquisa, realizamos (1) uma análise do som e do discurso dos fazeres musicais dos artistas do Rap Repente; (2) entrevistas semiestruturadas com esses artistas; (3) observações de campo das apresentações desses artistas em shows, eventos e festivais; (4) acompanhamentos diários das redes sociais desses artistas; (5) e, por fim, uma pesquisa documental em jornais, revistas, sites e blogs que possuem entrevistas com esses artistas, textos de crítica musical sobre suas produções artísticas e matérias de divulgações de shows.

**Palavras-chave:** Rap; Cultura Popular; Identidade; Hibridismo.

## ABSTRACT

This masters dissertation seeks to investigate how *forms of identification* take place in the musical doings promoted by artists from Pernambuco that perform a mixture between elements from rap and from Brazilian Northeastern popular cultures, as is the case with Aliados CP, Júnior Baladeira and Zé Brown. In order to tackle this general research problem, we attempt (1) to examine the life trajectories of these artists, tracing the elements that have contributed to the emergence of the musical productions of this type of rap; (2) to analyze what discourses make up their lyrics and what sonorities are present in their songs; and (3) to identify how the aesthetic proposals and social conventions of rap have been *negotiated* by these artists. To accomplish these goals, we draw on theoretical contributions from the Sociology of Music, especially from Harriet Martineau, Du Bois, Howard Becker and Antoine Hennion. We also harness contributions from authors from Cultural Studies, such as Stuart Hall, Simon Frith, Paul Gilroy and bell hooks, among others. From a methodological standpoint, in order to reach the goals of this investigation, we undertake (1) an analysis of the sounds and discourses inherent to the musical doings of the artists of Rap Repente; (2) semi-structured interviews with these artists; (3) field observations of these artists' performances in concerts, events and festivals; (4) a daily tracking of these artists' social networks; (5) and, finally, a documentary research on newspapers, sites and blogs that contain interviews with these artists, critical texts on their artistic productions and stories that publicize their shows.

**Keywords:** Rap; Popular Culture; Identity; Hybridity.

## LISTAS DE FIGURAS

Figura 1 - Show de Zé Brown no Seu Bruno Bar.....	23
Figura 2 – Local do show do Aliados CP no Largo do Buracão .....	24
Figura 3 - Cartaz de divulgação do evento Zé Brown apresenta Talentos .....	25
Figura 4 - Zé Brown na Expo Favela Pernambuco .....	27
Figura 5 – Registro fotográfico com Nelson Triunfo na Jornada de MC’s.....	28
Figura 6 – Cartaz de divulgação do evento Comemoração de 17 anos do Aliados CP.....	30
Figura 7 – Show de Aliados CP na Comemoração de 17 anos do grupo .....	31
Figura 8 – Camisa estampada com o rosto de Chico Science .....	32
Figura 9 – Cartaz de São Chico no videoclipe Arrastando o Pé.....	33
Figura 10 – Convite da festa de DJ Kool Herc e Cindy Campbell.....	48
Figura 11 – Discos dos grupos Villa Box e Eletric Boogies na Exposição OSGEMEOS: Nossos Segredos no Instituto Ricardo Brennand .....	51
Figura 12 – Discos dos grupos Black Junior’s e Buffalo Girls na Exposição OSGEMEOS: Nossos Segredos no Instituto Ricardo Brennand .....	51
Figura 13 - Postagem de story no Instagram de Júnior Baladeira com a música A Vida é Desafio do Racionais Mc’s.....	53
Figura 14 - Postagem de story no Instagram de André Ferreira (AF) com a música Capítulo 4 Versículo 3 do Racionais Mc’s.....	54
Figura 15 - Foto de divulgação de show do Faces do Subúrbio.....	55
Figura 16 – Zé Brown no 20º Festival Recifense de Literatura – A Letra e a Voz.....	59
Figura 17 – Capas dos álbuns de Faces do Subúrbio .....	61
Figura 18 - Capa do álbum Repente Rap Repente (2011).....	62
Figura 19 - Capa do álbum Poesias do Povo (2018) .....	63
Figura 20 - Grupo Aliados CP no Festival Cena Brasil (2018).....	64
Figura 21 – Capa do álbum Enxergamos uma Luz (2005).....	66
Figura 22 – Capa do álbum Vivendo o Presente, Sem Esquecer o Passado (2011).....	67
Figura 23 – Capa do álbum Balada Sertaneja (2021) .....	68
Figura 24 - Grupo Júnior Baladeira .....	70
Figura 25 - Júnior Baladeira no Instituto Vida no ano 2000 .....	72
Figura 26 - Júnior Baladeira com Zé Brown e Afrika Bambaataa no 23º FIG de 2013.....	73
Figura 27 - Capa do álbum Versos Alados (2010) .....	74
Figura 28 - Capa do livro Versos Alados (2010) .....	75
Figura 29 - Capa do álbum A Insistência Poética dos Diferentes (2012).....	76
Figura 30 - Capa do álbum A Derrocada (2016).....	77
Figura 31 – Zé Brown com chapéu de couro.....	79

## LISTA DE SIGLAS

ACP	Aliados Conscientes da Periferia
CD	Compact Disc
DJ	Disc Jockey; Tocador de Disco; Discotecário
DRS	Dança de Rua do Sertão
EUA	Estados Unidos da América
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
K7	Fita Cassete
LP	Long Play
MC	Mestre de Cerimônia
RAP	Ritmo e Poesia
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>11</b>
<b>2 PERCURSOS METODOLÓGICOS: ENSAIO DE UMA ETNOGRAFIA REFLEXIVA</b> .....	<b>15</b>
2.1 A IMERSÃO FÍSICA EM CAMPO.....	22
<b>3 CIÊNCIAS SOCIAIS, MÚSICA E IDENTIDADE</b> .....	<b>34</b>
3.1 CIÊNCIAS SOCIAIS E MÚSICA: UM “CÂNONE” ALTERNATIVO .....	34
3.2 MÚSICA, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO A PARTIR DOS ESTUDOS CULTURAIS .....	37
3.2.1 <i>Música e Identidade</i> .....	39
3.2.2 <i>Música e Representação</i> .....	40
3.3 A MÚSICA ENQUANTO PRÁTICA EM COLETIVIDADE .....	43
<b>4 GENEALOGIA DO RAP: (RE)FLUXOS NO ATLÂNTICO NEGRO</b> .....	<b>48</b>
<b>5 PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO NO RAP REPENTE</b> .....	<b>58</b>
5.1 ZÉ BROWN.....	58
5.2 ALIADOS CP.....	64
5.3 JÚNIOR BALADEIRA .....	70
<b>6 ANÁLISE DAS PRÁTICAS DISCURSIVAS DO RAP REPENTE</b> .....	<b>78</b>
6.1 TENSIONAMENTOS DAS CONVENÇÕES EM GÊNEROS MUSICAIS.....	78
6.2 REGIMES DE (CONTRA)REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE: O PERIGO DE UMA HISTÓRIA ÚNICA.....	85
6.3 IDENTIDADE E HIBRIDISMO.....	92
6.4 ARTE, POLÍTICA E COLONIALIDADE NO RAP REPENTE .....	94
6.4.1 <i>Sobre a ideia de que “rap não é Arte”</i> .....	94
6.3.2 <i>A produção de um discurso contra-hegemônico</i> .....	97
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>101</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>103</b>
<b>DISCOGRAFIA</b> .....	<b>113</b>

## 1 INTRODUÇÃO

De início, gostaria de pontuar como ocorreu meu interesse em estudar academicamente sobre o universo do Rap, já que do ponto de vista do meu gosto musical pessoal isso já acontecia<sup>1</sup>. Tudo começou quando, ainda na graduação em Ciências Sociais, cursei a disciplina “Antropologia e as teorias do colonialismo, pós-colonialismo e opção decolonial” com a professora Laure Garrabé e realizei o trabalho final da disciplina intitulado “O Rap de Mensagem visto a partir das teorias pós-coloniais e decoloniais”, no qual investiguei duas músicas e seus videoclipes do Rap Nacional: *Eminência Parda* de Emicida e *Hat-Trick* de Djonga.

Quanto ao primeiro contato e interesse direto acerca do tema específico da pesquisa, ele ocorreu quando, posteriormente, cursei outra disciplina, intitulada “Sociologia do Som e da Música”, que foi ofertada pela professora Luciana Mendonça já nos meus últimos semestres da graduação. Em uma das aulas, após um debate sobre o *Manguebeat*, fui desenvolvendo uma curiosidade e um encantamento cada vez maiores com as impactantes produções musicais *híbridas* do grupo de rap *Faces do Subúrbio*.

Foi a partir da nascente curiosidade pela temática que fui dando corporalidade ao trabalho final desta disciplina, que funcionou como rascunho de um pré-projeto de pesquisa que viria a se consolidar nesta dissertação de mestrado. Lembro, inclusive, que, no processo de construção do projeto, o que me causou estranhamento foi a quantidade reduzida de trabalhos acadêmicos que se debruçaram sobre essa temática que considero ser tão importante.

Diante disso, gostaria de destacar que o Estado de Pernambuco é precursor do estilo *Rap Repente*<sup>2</sup>, tendo sido nesta localidade que surgiu, inclusive, a primeira banda a misturar elementos das culturas populares nordestinos com o rap: a *Faces do Subúrbio*, ainda na década de 1990, quando a cena nacional do rap se utilizava, em sua maioria, de elementos sonoros e estéticos vindos de fora do Brasil, particularmente dos Estados Unidos da América (EUA). A partir disso, começaram a surgir, por volta dos anos 2000, novos grupos e/ou artistas que incorporaram esses elementos culturais tradicionais em suas músicas, a exemplo de ACRIA, Aliados CP, Arrete, Confluência, Jéssica Caitano, Júnior Baladeira e Zé Brown<sup>3</sup>. E, embora

---

<sup>1</sup> De certa forma, o fato de já ter algum tipo de “envolvimento” a partir do gosto com o tema, me auxiliou na compreensão desta expressão artística.

<sup>2</sup> Essa é uma categoria êmica mobilizada pelos próprios artistas para se referirem às suas produções musicais. Veremos isso com um maior detalhamento no capítulo 6.

<sup>3</sup> Ex-integrante da *Faces do Subúrbio* que iniciará sua carreira solo a partir de 2005.

esse *estilo* de fazer rap em Pernambuco exista há mais de 30 anos, não temos nenhuma dissertação ou tese que explore exclusivamente sobre esse fenômeno no nosso Estado.

Não obstante, é preciso evidenciar que, apesar de existirem inúmeros trabalhos que abordam a temática do rap no Brasil, especialmente nas áreas das Humanidades, poucas são as produções acadêmicas no campo das Ciências Sociais que se dedicaram a compreender e analisar o rap sob a ótica da Sociologia da Música. No caso de estudos sobre as relações entre o Rap e a Cultura Popular, o cenário é ainda mais escasso, haja vista que grande parte deste tema foi estudada por pesquisadoras/es de áreas transversais como Educação, História, Geografia ou Letras (ALVES, 2008; ALVES, 2013; CORTEZ, 2010; FERREIRA, 2010; GOMES, 2012; OLIVEIRA, 2019; QUEIROZ, 2002; TOLENTINO, 2008). E mesmo nas produções acadêmicas supracitadas que abordam essa relação, o Rap Repente aparece como elemento secundário do trabalho desenvolvido, algo que “foge” do que convencionalmente seria atribuído enquanto rap.

Sendo assim, apesar de trazerem debates importantes e valiosos materiais empíricos, os elementos explorados nestes trabalhos são direcionados apenas aos aspectos internalistas da obra<sup>4</sup>, isto é, focam mais na análise do discurso das músicas: interpretação das letras, análise sobre a métrica, formas de rima, formas de cantar, etc. E, conseqüentemente, esse direcionamento analítico acaba por negligenciar os elementos sociais que fazem parte do mundo da arte: as disputas por poder, a relação com os meios de comunicação de massa e com a indústria fonográfica, como ocorre a recepção pelo público consumidor, quais são os espaços de fruição desses fazeres musicais, dentre outros aspectos relevantes.

À visto disso, a realização desta pesquisa torna-se relevante, na medida em que ela pretende ser uma contribuição para o desenvolvimento da produção acadêmica sobre o rap no campo da Sociologia da Música, assim como tem a pretensão de desvelar um universo não explorado na cena do rap: o Rap Repente. Além de que, a pesquisa pretende servir de documento para a composição do registro sócio-histórico sobre a produção do rap no Estado de Pernambuco.

Foi diante desse contexto que a presente a dissertação se propôs a investigar como ocorrem as *formas de identificação* nos fazeres musicais promovidos por artistas pernambucanos que realizam uma mistura entre os elementos do rap e das culturas populares nordestinas, especificamente o caso de Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown. Deste modo, com o intuito de responder a este problema de pesquisa geral, buscamos (1) investigar a

---

<sup>4</sup> Com exceção da monografia de Paulo Oliveira (2019).

trajetória de vida desses artistas, traçando os elementos que contribuíram para a emergência das produções musicais desse estilo de rap; (2) analisar quais são os discursos que emergem nas letras e quais são as sonoridades presentes nas suas músicas; e (3) identificar de que forma as propostas estéticas do rap e suas convenções sociais foram *negociadas*.

Para responder aos questionamentos levantados, partimos de um direcionamento teórico híbrido de autores/as que discutiram a relação entre música e identidade, tais como Harriet Martineau, William E. B. Du Bois, Howard Becker e Antoine Hennion no âmbito da sociologia, bem como Stuart Hall, Simon Frith, Paul Gilroy e bell hooks nos Estudos Culturais.

No que se refere à estruturação desta dissertação, organizamos o trabalho em cinco capítulos, da seguinte forma:

No primeiro capítulo, *Percursos Metodológicos*, apresentei quais métodos e instrumentos de pesquisa foram utilizados para a realização deste trabalho, não só especificando os procedimentos de coleta de dados utilizados, como também adentrando no debate acerca da subjetividade presente na pesquisa. Assim, o intuito deste capítulo consiste em apresentar de forma detalhada como foi realizado o meu processo de aproximação com o campo, tanto fisicamente quanto virtualmente, sem negligenciar as questões essenciais à compreensão do desenho de pesquisa científica.

Em seguida, no capítulo dois *Ciências Sociais, Música e Identidade*, localizamos o direcionamento teórico de autores/as que foram utilizados/as na realização desta dissertação. Assim, para responder os questionamentos levantados na pesquisa, me ative a discutir a respeito da relação entre as Ciências Sociais e a Música, apontando as contribuições de Harriet Martineau, William E. B. Du Bois, Howard Becker e Antoine Hennion no âmbito da sociologia. As reflexões promovidas por Stuart Hall, Simon Frith, Paul Gilroy e bell hooks também foram essenciais ao desenvolvimento deste trabalho, pois isto foi o que me permitiu adentrar no debate em torno da Música, Identidade e Representação a partir da análise dos Estudos Culturais.

No terceiro capítulo intitulado *Genealogia do Rap: (Re)Fluxos no Atlântico Negro*, abordamos inicialmente a narrativa histórica contada sobre o surgimento da cultura hip hop, com a premissa de demonstrar como ocorreu o processo de apropriação desta manifestação cultural no Brasil e, em particular no Estado de Pernambuco.

Já o capítulo *Processos de Identificação no Rap Repente* foi essencial para que pudéssemos apresentar os recortes presentes nas trajetórias biográficas e artísticas de Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown, com o objetivo de analisar de que forma ocorreram os processos de identificação desses artistas e de como suas identidades foram sendo construídas

através do contato com os elementos estéticos da cultura hip hop e das culturas populares nordestinas.

E, por fim, o último capítulo da dissertação *Análise das Práticas Discursivas do Rap Repente*, teve por pretensão desenvolver algumas temáticas que foram emergindo quando fui realizando a análise das práticas discursivas dos artistas. Assim, abordamos os processos de negociação das convenções em gêneros musicais, os embates em torno da representação do Nordeste, o processo de afirmação da identidade cultural nordestina, a relação entre Arte, Política e Colonialidade, etc.

Ademais, tecemos nossas considerações finais, pontuando que através dessa pesquisa identificamos que os fazeres musicais realizados pelos artistas/grupos Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown podem ser classificados enquanto *práticas decoloniais*, na medida em que colocam em *confrontação* os modelos hegemônicos do sistema moderno colonial, responsável por desmerecer o Rap Repente enquanto elemento artístico.

## 2 PERCURSOS METODOLÓGICOS: ENSAIO DE UMA ETNOGRAFIA REFLEXIVA

A pesquisa que realizamos teve um caráter qualitativo, como tem sido a base dos estudos sobre a Música nas Ciências Sociais. Optamos por esse caminho metodológico tendo em vista que a utilização da metodologia qualitativa nos forneceu estratégias importantes para a compreensão de práticas, relações sociais e simbologias, nos oferecendo um olhar epistemológico sensível para com a nossa realidade estudada: as práticas musicais.

Neste sentido, com a finalidade de alcançar os objetivos desta pesquisa, realizamos (1) uma análise do som e do discurso dos fazeres musicais dos artistas do Rap Repente; (2) entrevistas semiestruturadas com esses artistas; (3) observações de campo das apresentações desses artistas em shows, eventos e festivais; (4) acompanhamentos diários das suas redes sociais (5) e, por fim, uma pesquisa documental em jornais, revistas, sites e blogs que possuíam entrevistas com esses artistas, textos de crítica musical sobre suas produções artísticas e matérias de divulgações de shows.

Assim, começamos a nossa investigação a partir da análise das músicas, buscando analisar as letras e os sons mobilizados nas músicas e videoclipes desses artistas para compreender a singularidade das suas produções. Para tal, nos utilizamos da proposta de análise da música, som e ruído de Martin Bauer (2003) para investigar os materiais sonoros presentes nos beats da música, nas formas de cantar das/os artistas, etc. De acordo com o autor, as Ciências Sociais acabaram negligenciando o som e a música como “fonte útil de dados sociais” (p. 385) ao darem mais destaque aos dados verbais. Contudo, ele defende que os materiais sonoros são indicadores socioculturais importantes para que possamos compreender uma sociedade.

Em complemento, utilizamos a Análise Crítica do Discurso a partir das contribuições colocadas pelo linguista britânico Norman Fairclough (2001; 2012) para analisar as músicas, os discursos presentes nas performances de shows de artistas, os discursos nas redes sociais, bem como os discursos presentes nos meios de comunicação sobre as produções dos artistas. Sendo assim, é importante destacarmos que a noção de discurso aqui empregada não se limitou ao processo da fala ou escrita, mas incluiu a materialidade discursiva (NECKEL, 2019) que se encontra também na performance do corpo dos indivíduos, no uso dos vestuários, na própria sonoridade das músicas e não apenas nas composições das letras.

Na perspectiva de Fairclough, a Análise Crítica do Discurso é um modelo de análise que se debruça sobre as “relações dialéticas entre semioses [...] e outros elementos das práticas sociais” (p. 309). As práticas sociais incluem atividade produtiva, meios de produção,

identidades sociais, relações sociais, valores culturais, consciência e semiose. Já a semiose inclui todas as formas de construção de sentidos (linguagem visual, linguagem corporal, linguagem textual, linguagem musical, etc.).

Esses apontamentos teóricos nos levaram a utilizar a sua terminologia de *práticas discursivas* para enfatizar a caracterização que atribuímos ao conceito de *Discurso*. A opção por mobilizar a categoria de *práticas sociais* juntamente da noção de *discurso*, segundo o linguista, ocorreu porque é através dessa escolha que se torna possível “combinar as perspectivas de estrutura e de ação” para compreender a sociedade. Isto porque, “uma prática é, por um lado, uma maneira relativamente permanente de agir na sociedade, determinada por sua posição dentro da rede de práticas estruturada; e, por outro, um domínio de ação social e interação que reproduz estruturas, podendo transformá-las” (FAIRCLOUGH, 2012, p. 308).

Neste sentido, é através da conjunção entre as noções de *discurso* e *prática* que teremos a formulação do conceito de *prática discursiva* que alicerça a Teoria Social do Discurso faircloughiana. Nas suas próprias palavras:

A prática discursiva é constitutiva tanto de maneira convencional como criativa: contribui para reproduzir a sociedade (identidades sociais, relações sociais, sistemas de conhecimento e crença) como é, mas também contribui para transformá-la (FAIRCLOUGH, 2001, p. 92).

À soma disso, o autor pontou que, a semiose pode atuar de três maneiras interrelacionadas: (1) atua como parte da atividade social inserida em uma prática; (2) atua nas representações sociais; (3) atua no desempenho de posições particulares (identidades e estilos de vida). No que tange a nossa pesquisa, gostaríamos de destacar um argumento produzido por Fairclough na interpelação entre o segundo (representação) e o terceiro ponto (identidade) que afirma que “os atores sociais *posicionados* diferentemente veem e *representam* a vida social de modo *distinto*, com discursos distintos” (FAIRCLOUGH, 2012, p. 301, grifo meu). Esse argumento, em conjunto com as perspectivas dos Estudos Culturais, foi de suma importância para compreendermos os *processos de identificação* e *formas de representação* realizadas pelos artistas Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown, como veremos em capítulos posteriores.

No que diz respeito ao recurso metodológico baseado em entrevistas, optamos por realizá-las a partir de um modelo semiestruturado. Isto porque, diferentemente das entrevistas estruturadas, nesse tipo de entrevista não há um roteiro de entrevista com questões fixas a ser utilizado, até porque seu uso inadequado pode prejudicar o andamento da pesquisa. A preocupação estrita com o guia de entrevista pode fazer com que a pessoa que a realiza não atribua a devida atenção para o olhar, para a atitude e para os gestos da pessoa com quem se

conversa. Além de que, o estabelecimento de questões estritamente estruturadas no roteiro pode acabar podando a liberdade narrativa das pessoas entrevistadas, impedindo assim o surgimento de novas temáticas ao longo da entrevista, as quais podem ser relevantes para a compreensão do universo estudado (MAY, 2004; BEAUD; WEBER, 2014).

Sendo assim, a partir das entrevistas realizadas – que foram gravadas com o livre consentimento das pessoas colaboradoras, respeitando assim as diretrizes éticas da pesquisa social com seres humanos (BRASIL, 1996; BRASIL, 2012; FLICK, 2009) -, buscamos identificar os aspectos relevantes na trajetória biográfica dos artistas do Rap Repente em Pernambuco: como ocorreu sua aproximação com o universo musical; quando se deram os primeiros contatos com a cultura hip hop e o rap; como foi o começo das suas carreiras artísticas; de onde partiu a ideia de relacionar o rap com elementos das culturas populares nordestinas; quais foram as percepções do público e de outros/as artistas sobre a produção dessa nova sonoridade; e como se dá sua relação com a indústria fonográfica e com as produções de eventos. E, *a posteriori*, realizamos as transcrições das entrevistas respeitando a linguagem nativa das pessoas colaboradoras, uma vez que, a compreensão das singularidades linguísticas possibilita uma análise aproximada das vivências dos artistas.

No andamento das entrevistas o “roteiro de entrevista” não foi algo que prevaleceu enquanto algo fixo, contrariamente às minhas expectativas. De início, eu acreditava que, ao longo das entrevistas, olharia com frequência para o roteiro previamente formulado para a pesquisa. No entanto, em nenhuma das entrevistas realizadas fiquei desviando o olhar para “seguir” as perguntas do roteiro. Como bem pontuaram Beaud & Weber, sobre a excessiva preocupação com o roteiro por parte do entrevistador:

Ao invés de estar de verdade à escuta de seu interlocutor, está sempre preocupado com seu roteiro, inquieto por ver a ordem das questões perturbada pelas digressões do entrevistado que infringem o protocolo a seguir. Prisioneiro do seu roteiro, a todo o instante tenta enquadrar de novo sua entrevista para ajustá-la a seu questionamento pré-construído. Nessas condições, nenhuma hipótese nova sairá de suas entrevistas (BEAUD; WEBER, 2014, p. 135).

No nosso trabalho, portanto, o desprendimento desse instrumento de pesquisa possibilitou que surgissem outras temáticas que não estavam diretamente vinculadas às temáticas que planejei no roteiro.

Para minha felicidade, esse fato me fez sentir que a conversa com os artistas fluiu de maneira mais “natural” e cotidiana, isto porque foi possível deixar-me *afetar* pelo campo, sendo esta uma necessidade elaborada por Favret-Saada (2005). A autora aborda a dimensão do afeto

como um recurso necessário para compreensão de interlocutoras/es, visto que, através do afeto, é possível compreender a *significância* dos elementos observáveis.

Entendido no sentido de Favret-Saada (2005), o *afeto* explicitado aqui não se esgota no significado de “emoções”, mas constitui-se antes como parte da metodologia nas Ciências Sociais preocupada com a compreensão do significado dos elementos que não são apenas observáveis. De tal maneira que, olhar nos olhos das pessoas ou distribuir “sinais de atenção e concordância” ao acenar com a cabeça, por exemplo, são formas de buscar tal “envolvimento” com o/a interlocutor/a, abrindo possibilidade para que haja um maior surgimento de informações.

De modo diferente da pesquisa quantitativa, os métodos qualitativos consideram a comunicação do pesquisador em campo como parte explícita da produção de conhecimento, em vez de simplesmente encará-la como uma variável a interferir no processo. A subjetividade do pesquisador, bem como daqueles que estão sendo estudados, tornam-se parte do processo de pesquisa. As reflexões dos pesquisadores sobre suas próprias atitudes e observações em campo, suas impressões, irritações, sentimentos, etc., tornam-se dados em si mesmos, constituindo parte da interpretação (FLICK, 2009, p. 25).

Isto porque, como bem afirmou Favret-Saada (2005), o campo é um lugar de choque entre subjetividades, bem como um ‘local de sensibilidade’ (CLIFFORD, 2008); um lugar de relações (tal qual a vida social cotidiana) sejam elas de: amizade, inimizade, bem-estar, mal-estar, raiva, alegria, etc. Assim, é sempre importante lembrar que o mundo social tem por base as práticas e ações intersubjetivas que são construídas socialmente entre as pessoas, logo, os seres humanos estão imersos em “teias de significado” (GEERTZ, 1989; 2001) e que, portanto, nenhuma produção de conhecimento científico inclina-se a uma neutralidade axiológica pura (WEBER, 2003).

O processo de envolvimento das emoções e da subjetividade no fazer da pesquisa me fez lembrar de algumas proposições levantadas por Harriet Martineau no livro *Como Observar a Moral e os Costumes* (2009), no qual a autora chama a atenção para a importância e necessidade de envolvimento entre o/a investigador/a e as pessoas com quem interagimos. Isto porque, em várias passagens do texto, ela dedicou um espaço para refletir sobre a subjetividade e emoções durante a pesquisa.

Na obra de Martineau, é possível identificarmos uma série de orientações metodológicas práticas, sobretudo no capítulo final do livro, intitulado *Métodos Mecânicos*. Nele, ela irá advogar acerca da importância de manter um diário de campo, criar um roteiro/guia de entrevista, bem como realizar um bom uso destes instrumentos. Desta maneira, a autora traz em sua obra uma série de aspectos práticos do processo de condução da entrevista, dando dicas

sobre a “postura” que devemos ter no processo de conversa e alertando para quem faz pesquisa que a má utilização do “diário de campo” acaba prejudicando o andamento da investigação. Vejamos a passagem abaixo:

O viajante que tem o ar de tomar notas no meio de uma conversa corre o risco de trazer consigo informações imperfeitas e muito restritas em quantidade em comparação com o que seria se ele deixasse esquecer que ele era um estrangeiro em busca de informações. Se ele permitir que a conversa flua naturalmente, sem controlá-la pela produção do lápis e das tabuletas, terá, mesmo que sua memória não seja das melhores, mais para registrar à noite do que se anotasse no local, como prova, o que um companheiro poderia estar dizendo a ele (MARTINEAU, 2009, p. 81).

Esta passagem torna-se relevante na medida que tais orientações sobre o fazer cotidiano da pesquisa só viriam a ser tratados pela Sociologia muitos anos posteriores à escrita do livro de Martineau.

Em outras palavras, isto significa dizer que, em sua teoria, a emoção não só é um elemento presente como é um elemento definidor do fazer sociológico, haja vista que é a capacidade de mobilizar a empatia que nos distingue de intelectuais que estudam geologia, belas artes ou estatística. Desta maneira, ela afirma que “o observador deve ter empatia; e sua empatia deve ser irrestrita e sem reservas” (MARTINEAU, 2009, p. 17).

Assim, ela chama atenção para a necessidade de que o/a observador/a não seja silencioso/a e que tenha um coração generoso, puro e alegre para tratar as pessoas bem, para receber de volta a mesma cordialidade. Neste sentido, na obra de Martineau, a relação sujeito-objeto, do ponto de vista metodológico, é mais “relacional” do que nas obras de outros clássicos da Sociologia como em *As Regras do Método Sociológico* de Émile Durkheim (2016), onde essa relação se estabelece de forma mais rígida e afastada.

Ademais, a autora nos chama atenção também para a pesquisa como um ato processual. Haja vista que, de início, o/a observador/a terá impressões mais “cruas” e, com o passar do tempo, irá adquirir uma “expansão gradual de seu conhecimento” sobre a sociedade estudada. Como consequência, suas percepções e seus sentidos estarão educados para realizarem julgamentos mais “maduros”<sup>5</sup> (MARTINEAU, 2009, p. 81).

---

<sup>5</sup> É importante notarmos que a utilização do binômio “infantilidade” e “amadurecimento” tem uma forte ligação com a filosofia iluminista, mais precisamente a kantiana (KANT, 1985). Deste modo, falar em um pensamento maduro sobre algo, nesta visão, é apontar para uma capacidade de pensar sem ser influenciado por outros; é ter liberdade; é pensar de maneira racional e não a partir de “pressupostos”. Apesar disso, como vimos anteriormente, a perspectiva da autora não compactua estritamente com a ideia de que o/a/e pesquisador/a/e se torne um Sujeito puramente livre e racional tal como formulado pelo Positivismo. O que o seu postulado enfatiza é a importância da “imersão” no “campo” (empíria) para a formação gradual do conhecimento sobre a realidade estudada.

E, para além do lugar da subjetividade na feitura cotidiana da pesquisa, por que esse *princípio da empatia* é algo tão importante para a Ciência da Sociedade? Pois é a partir dele que se torna possível enxergar para além das aparências triviais dos fenômenos. Logo, a falta dessa capacidade dificulta o processo de compreensão dos “símbolos” presentes na sociedade (MARTINEAU, 2009, p. 19).

A soma deste debate, a autora pontua que depois de um certo tempo de pesquisa é possível ter uma “crise de apatia”, onde o/a observador/a chega a ter momentos de cansaço e de preguiça como qualquer outra pessoa (MARTINEAU, 2009, p. 81). De certo modo, durante o processo de pesquisa também me vi imerso nesses processos de desestímulos, cansaço e desgaste.

Esses sentimentos se deram por vários fatores. O primeiro deles foi uma série de incertezas sobre minha capacidade enquanto pesquisador. Em determinado momento da pesquisa, me deparei com um fragmento de texto de Eliane Veras que traduz muito bem o que passei ao longo da feitura desta dissertação.

Em qualquer processo de investigação, na medida em que nos aproximamos do tema, objeto, sujeito de investigação, somos tomados por uma perplexidade diante daquilo que não conhecemos, mas principalmente, creio eu, diante daquilo que passamos a conhecer. Explico: quanto mais mergulhamos em nossa pesquisa, mais cresce a nossa desconfiança em relação ao conhecimento inicial, as hipóteses norteadoras começam a desmoronar e com muita resistência precisamos pensar e repensar. A perplexidade é resultante da complexidade que a própria investigação vai adquirindo e que desequilibra os caminhos do nosso modo de pensar (SOARES, 2014, p. 82).

Todo o meu desenho de pesquisa, hipóteses e questões de pesquisa foram desmoronando ao longo do aprofundamento teórico, da revisão de literatura e, principalmente, a partir do trabalho de campo. E o pior de tudo, tudo isso desmoronou sobre mim, sobre o meu eu pessoal e profissional. E por muitas vezes confesso que me senti extremamente perdido e imerso na tão comum síndrome do impostor.

Para além disso, em determinados momentos me vi frustrado, pois, quando planejei adentrar no campo e realizar as observações, inúmeras vezes não havia shows e apresentações dos artistas que eu pudesse frequentar. Quanto a isso é importante pontuarmos que o início desta pesquisa ocorreu ainda no período pandêmico da Covid-19. Lembro para quem lê que, embora no ano de 2022 o contexto pandêmico já apresentasse um cenário de melhoria, o segmento artístico foi um dos últimos a retornar suas atividades, o que impactou diretamente os procedimentos de campo pretendidos, fazendo com que tivéssemos que replanejar e reordenar as etapas da pesquisa.

No entanto, passados esses momentos de desestímulos, conforme fui adentrando e me envolvendo com o campo, participando de apresentações, shows, debates, realizando conversas e entrevistas, o meu entendimento com a pesquisa foi-se reconstruindo e me mostrando outros caminhos para trilhar. A partir disso, me envolvi em outras leituras acadêmicas e consegui dar sentido àqueles textos (que pareciam tão longes da realidade) a partir das experiências com o campo.

Por conta desse processo de reordenamento, o processo inicial de aproximação com o campo se deu a partir da coleta dos dados documentais e acompanhamento das redes sociais e, apenas posteriormente, com as retomadas das apresentações ao vivo, realizamos as observações *in loco*.

Deste modo, durante todo o percurso de pesquisa venho realizando, desde o dia 01 de setembro de 2022, um acompanhamento dos perfis nas redes sociais dos seguintes artistas: Zé Brown, Faces do Subúrbio, Aliados CP e Jefferson Ribeiro (Mano Gão), André Luiz (Fumaça), André Ferreira (AF), DJ Paulo V., Junior Baladeira, Alan de Mello e Jânio Barros. No decorrer deste processo realizamos uma série de *prints* (capturas de tela) e gravações de postagens que identificamos como relevantes para a nossa pesquisa, totalizando aproximadamente 800 registros até o momento de finalização da escrita desta dissertação.

Através desse levantamento tive a oportunidade de acompanhar significativamente as rotinas diárias e profissionais dos artistas sobre os quais me debrucei na pesquisa, além de ter sido possível tomar notas quanto às suas agendas de trabalho, gravar algumas partes dos shows que eles realizaram, identificar o contato e parceria com outros/as artistas, coletar informações sobre os primeiros contatos com o mundo da música, bem como observar alguns traços das suas trajetórias artísticas e algumas das suas influências musicais, dentre outras coisas.

Destacado isto, acredito que o principal ponto positivo desse acompanhamento realizado até a presente data consistiu no processo de gravação de partes dos shows. Isto porque, houve várias apresentações desses artistas que eu não poderia frequentar devido ao fato de terem acontecido em outros Estados do Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro, Pará, Paraíba etc.) ou em cidades muito distantes da capital do Estado de Pernambuco (lugar em que resido) ou mesmo que eu não pudesse frequentar por uma questão financeira. Com isso, a oportunidade de gravar essas apresentações se revelou um importante recurso metodológico a ser seguido, não apenas pela impossibilidade de acompanhar presencialmente todas essas apresentações, como também porque grande parte desses materiais foram publicados em *stories* do Instagram que ficam disponíveis por apenas 24h.

Por fim, realizamos uma pesquisa documental. Em termos gerais, trata-se de “um procedimento que se utiliza de métodos e técnicas para a apreensão, compreensão e análise de documentos dos mais variados tipos” (SÁ-SILVA; ALMEIDA; GUINDANI, 2009, p. 5) que ainda não foram analisados cientificamente, podendo serem escritos ou não. Isto é, a pesquisa documental utiliza-se de fontes primárias, tais como pôsteres, filmes, fotografias, vídeos, cartas, jornais, revistas, etc. Logo, ao invés dos documentos utilizados nesta pesquisa serem concebidos enquanto produto final, eles foram tratados como objeto da reflexão sociológica (CUNHA, 2004).

Neste sentido, após uma seleção cuidadosa dos materiais que foram utilizados na pesquisa, partimos das orientações metodológicas propostas por André Cellard (2012) para realizar a análise documental. Dessa forma, a fim de atingirmos os objetivos desta pesquisa, analisamos uma série de jornais, revistas, sites e blogs que possuem entrevistas com os artistas do Rap Repente em Pernambuco, bem como, textos críticos sobre suas produções musicais.

Com isso, conseguimos fazer o levantamento de aproximadamente 85 matérias de jornais, sites e blogs de internet que faziam referência aos artistas do Rap Repente em veículos como Jornal Diário de Pernambuco, Jornal do Commercio, Portal R7, Portal G1, Jornal Folha de São Paulo, Jornal de Brasília, Revista O Grito, Revista S.O.M, Revista Continente, Revista Noize, no site Oganpazan, no Boletim de Notícias da área de Cultura da Prefeitura da Cidade do Recife, dentre outros.

Neste sentido, as minhas primeiras aproximações com o campo foram se dando por meio de contatos *virtuais*, sendo através destes que fui conhecendo os artistas e suas obras e tomando nota sobre informações que julguei pertinentes para a pesquisa. Assim, gostaria de pontuar que todas essas anotações (das informações, bem como das suas produções musicais) foram essenciais inclusive para que eu pudesse construir um roteiro de entrevista que fosse eficiente (não redundante) e respeitoso<sup>6</sup>.

## 2.1 A IMERSÃO FÍSICA EM CAMPO

---

<sup>6</sup> Explico: Ao fazer um processo de pesquisa anterior, eu busquei construir as *questões* do meu roteiro de entrevista a partir de informações que eu não tinha conseguido adquirir. Sendo assim, a entrevista não ficou “redundante”, onde o artista teve que responder a mesma pergunta que já tinha comentado em vários outros lugares. Em complemento a esse fato, percebi no decorrer das entrevistas que ao fazer determinadas perguntas, os artistas ficavam *surpresos*, do ponto de vista positivo, por eu saber determinadas informações. Como por exemplo, na entrevista com Zé Brown, fiz uma pergunta com base em uma fala dele presente em um vídeo no Youtube que é bem desconhecido, onde ele comenta sobre o processo de feitura do disco *Repente Rap Repente*. Deste modo, ao demonstrar que eu sabia determinadas informações dos artistas, eu demonstrava que possuía um grande respeito por sua trajetória de vida e profissional a tal ponto de ter pesquisado bastante determinadas coisas.

Em conjunto com os procedimentos de pesquisa relatados anteriormente, partindo das premissas metodológicas do interacionismo simbólico e da etnometodologia (ANGROSINO, 2009; BECKER, 2008; FOOTE-WHITE, 1980; HAGUETTE, 2010), também realizamos observação de campo *in loco* com o intuito de compreender os sentidos que emergem a partir das práticas sociais dos/as agentes. Sendo assim, acompanhamos as apresentações dos artistas em shows, eventos e festivais, nos quais buscamos perceber como ocorrem as suas performances e como se dão as práticas sociais do público em relação aos artistas. Para tal, fizemos o uso de um “diário de campo” a fim de tomarmos nota de cada detalhe experienciado pelo pesquisador (seja através do olhar, ouvir, tatear etc.), bem como contamos com o auxílio de gravação de vídeos de trechos das apresentações, o que posteriormente nos auxiliou na análise dos dados.

Assim, ao invés da utilização do clássico caderno de campo, utilizei o bloco de notas do meu aparelho celular para realizar as anotações das minhas experiências. Este fato é importante de se pontuar porque o uso do celular não gera um processo de “estranhamento” tanto do público quanto dos artistas. Em contraste, retirar um caderno em meio a um show ou apresentação ia gerar uma série de “estranhamentos” e ia parecer “esquisito”.

Lembro a quem lê que, em algumas apresentações a que compareci, o ambiente era “pequeno” (por vezes em um bar ou em um pequeno palco na rua) com um público de 20-40 pessoas e os artistas que estavam no palco tinham contato quase direto com o público (Figura 1 e 2).

Figura 1 - Show de Zé Brown no Seu Bruno Bar



Fonte: Pesquisa de campo, 2023/Elaboração própria.

Figura 2 – Local do show do Aliados CP no Largo do Buracão



Fonte: Pesquisa de campo, 2023/Elaboração própria.

Antes de abordar os primeiros percursos do trabalho de campo, acredito que seja importante pontuar que, antes de conhecer as obras dos artistas desta pesquisa, a primeira vez que tive contato com uma musicalidade *fronteiriça* que *conflui* elementos do rap e da cultura popular nordestina foi quando conheci os potentes trabalhos fonográficos do rapper cearense RAPadura Xique-Chico, se não me engano por volta do ano de 2018 ou 2019; tendo, inclusive, a oportunidade de frequentar um show dele no final de 2019 em Recife. Um segundo momento se deu no festival Circular de Cultura Negra que aconteceu no dia 26 de março de 2022, na comunidade de Brasília Teimosa, quando tive a oportunidade de presenciar um show de Jéssica Caitano que nessa apresentação estava acompanhada da DJ Makeda.

No que se refere ao contato direto com os artistas trabalhados ao longo da dissertação, a minha entrada física no campo aconteceu a partir de agosto de 2023 e perdurou até o presente momento da escrita da dissertação. Para ilustrar, trarei aqui algumas das experiências de campo que foram marcantes para a pesquisa, começando pela minha primeira imersão. Ela ocorreu no evento *Zé Brown apresenta Talentos* (Figura 3) que ocorreu no Seu Bruno Bar e Restaurante, localizado no Alto José do Pinho, no dia 26 de agosto de 2023.

Figura 3 - Cartaz de divulgação do evento *Zé Brown apresenta Talentos*

Fonte: Redes Sociais, 2023. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CvruBNrueo2/>. Acesso em: 26 ago. 2023.

Como não tive nenhum contato direto com o campo, me organizei para ir com um amigo para que eu não ficasse sozinho. Contudo, ele acabou não podendo ir comigo por causa de um problema pessoal de última hora. Com isso, acabei indo ao evento sozinho, chegando por volta das 21h40 no local.

Quando eu estava perto de chegar no lugar, percebi que a rua do local estava BEM movimentada (tanto em relação ao número de pessoas quanto à quantidade de veículos), diferentemente de todo o trajeto que passamos. Chegando ao endereço, o lugar já se encontrava cheio e todas as mesas estavam ocupadas. Apesar do local não ser grande, possuía entre oito a

doze mesas dentro do bar e aproximadamente quatro mesas-tonéis do lado de fora, como pudemos observar na Figura 1<sup>7</sup>.

Ao entrar dentro do Bar notei que o DJ Beto já estava tocando um *set* com várias músicas da Black Music. E, logo na entrada, ao lado do palco, tinha uma mesa com várias pessoas importantes da cena do rap pernambucano: Tiger (ex-integrante do Faces do Subúrbio), Sérgio Ricardo (sociólogo da favela), Mike, Marcelo Massacre (ex-integrante do Faces do Subúrbio) e o próprio Zé Brown. Além dessas pessoas, chegaram ao local posteriormente, Samuel Negão (atual vocalista do Faces do Subúrbio), integrantes do Erupção Rap e Mano Gão (integrante do Aliados CP), que até me cumprimentou.

Uma das impressões que senti é que aquele evento parecia uma grande confraternização entre amigos. Falo isso porque parecia que todo mundo se conhecia: as pessoas transitavam de uma mesa para outra conversando, trocando ideias, dançando, “tirando onda” (fazendo brincadeiras). Logicamente, o anfitrião Zé Brown estava sempre em trânsito pelo ambiente, cumprimentando a maioria das pessoas (em determinado momento até apertei a mão dele<sup>8</sup>) e conversando com elas.

Essa primeira experiência se demonstrou muito rica, pois nela pude observar de muito perto o *fazer musical* do artista, sua construção de repertório e a interação com o público. Em vários momentos de sua performance, Zé se utilizou do pandeiro, fazendo com que o comportamento do público se modificasse e começassem a bater as mãos em ritmo de coco, por exemplo. Além disso, entre uma música e outra, Zé discursava sobre algumas coisas. Um desses momentos que me chamou atenção foi o discurso que antecedeu a música *Eu Valorizo* (presente em seu primeiro álbum *Repente Rap Repente*), onde o artista falou que no seu trabalho trazia a “valorização da cultura brasileira” e que aquela música era “para quem desvaloriza o Nordeste”.

Passado isso, um outro momento que foi essencial para a realização desta pesquisa ocorreu no evento *Expo Favela Pernambuco*, no dia 13 de outubro de 2023, que foi sediado no Compaz Ariano Suassuna. Nele, vários/as/es artistas pernambucanos/as/es iriam participar de conferências e rodas de conversas. Mas, o meu interesse em específico se deu porque Zé Brown iria participar de uma conferência, intitulada *Patrimônios Culturais da Favela há anos impactando vidas* (Figura 4).

<sup>7</sup> Para ter uma melhor dimensão do lugar, recomendo ver também a gravação que realizei dos *stories* do perfil no Instagram do Seu Bruno Bar que se encontra disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1X7fMN6ym9IIWVppODC8C67i8Px0wehQl/view?usp=sharing>.

<sup>8</sup> Esse pode parecer um *ato* simplório que não é atravessado por muitos significados e emoções. E na maior parte das vezes realmente não é. Contudo, esse ato me causou muitas afetações e atravessamentos, dada a sua posição enquanto um *Artista* muito importante da música brasileira. Assim, o sentimento que nutri durante muito tempo foi o de *nervosismo* e de *inalcançabilidade*.

A minha presença nesse evento foi importante, pois, nele estabeleci a primeira conversa com Zé Brown, onde eu me apresentei formalmente enquanto pesquisador, expliquei a pesquisa e anunciei que eu tinha o interesse de realizar uma entrevista para falarmos sobre sua trajetória de vida e profissional. Com isso, ele me passou o seu número de telefone e, a partir desse momento, fomos conversando via *WhatsApp* com o objetivo de marcar uma data para realizar a entrevista.

Figura 4 - Zé Brown na *Expo Favela Pernambuco*



Fonte: Redes Sociais, 2023.

Adentrando no mês de novembro, participei da *Jornada de MC's no Festival Rec 'n' Play*, da roda de conversa sobre o Dia da Consciência Negra promovida pela Secretaria de Cultura e, por fim, da roda de conversa sobre o mês da Consciência Negra promovida pelo Núcleo de Políticas de Educação das Relações Étnico-Raciais da Universidade Federal de Pernambuco (NÚCLEO-ERER/UFPE).

Na Jornada de MC's, que ocorreu no dia 18 de novembro de 2023, tive a oportunidade de escutar as valiosas informações sobre a história da cultura hip hop no mundo, no Brasil e em Pernambuco na voz de Nelson Triunfo e Fábio 'Spider' Luna: sobre como essa expressão artística lhes atravessou, assim como essa cultura foi atravessada por suas práticas.

Em um dos momentos, Nelsão defendeu a necessidade das produções de rap brasileiro conhecerem e se utilizarem da cultura negra local. Ele comentou o seguinte: “o hip hop vai

buscar suas influências na música negra estrangeira”, na obra de artistas como James Brown, artistas de Reggae, Soul, Jazz, etc. Mas, ele indaga: “E Luiz Gonzaga caralho? Ele também é música negra”. Sua fala foi bem forte tanto em ênfase quanto em decibéis, fazendo com que, depois disso, a maioria das pessoas presentes aplaudisse aquele discurso. À soma disso, ele também comentou da relação de proximidade entre Rap, Repente e Coco de embolada, e que isso gerava uma oportunidade dos/as artistas do Rap de se utilizarem dos elementos desses ritmos musicais para realizarem uma produção musical que tivesse *relação* com a identidade cultural brasileira. Inclusive, antes da palestra, Nelsão falou sobre este assunto quando Eu, Gabriel Góes e Neilton Felix estávamos conversando com ele (Figura 5). Nesse momento, até mesmo, ele fez um rap mesclando com as levadas da embolada para demonstrar seu argumento.

Figura 5 – Registro fotográfico com Nelson Triunfo na Jornada de MC’s



Legenda: Neilton Felix, Gabriel Góes, Nelson Triunfo, Leogospel33 e Eu (da esquerda para a direita).

Após essa fala, Márcio Rastaman (ex-integrante do *Mira Negra* e ex-aluno de Tiger e Zé Brown) falou que no seu último álbum, *AFRICANIDADE: da Rima ao Tambor* (2022),

mesclou o rap com elementos da cultura popular (como por exemplo, o uso de atabaques, afoxé, agogô e alfaia) em suas músicas. E, uma das coisas que ele comentou foi que a “galera” do rap ainda tinha muito preconceito com a utilização desses elementos.

Alguns dias depois, participei da roda de conversa promovida pela Secretaria de Cultura de Pernambuco que versava sobre o Dia da Consciência Negra. Essa roda de conversa, sediada no Café Celeste, tinha como título *Cenário e Desafios para Fazedores e Produtores Culturais Negros em Pernambuco* e contou com a participação de Isaar França e Zé Brown, sendo mediada pelo gerente de Educação e Direitos Humanos, Luciano Freitas. E, uma semana depois participei da roda de conversa *50 anos do Hip Hop: Desafios e Perspectivas da Cultural Marginal*, promovida pelo NÚCLEO-ERER/UFPE.

Em ambos os momentos tive a oportunidade de conhecer um pouco mais da história de Zé Brown, pois nesses espaços o artista comentou sobre quando conheceu a cultura hip hop; por quais motivos foi *se identificando* com essa cultura; experiências de preconceitos e violência policial; dificuldades de se sustentar financeiramente através da arte; dentre outros assuntos que comentarei nos capítulos posteriores.

Além de tudo, através dessas experiências, foi perceptível que a construção da sua identidade está intimamente vinculada a sua marcação territorial. Nas duas exposições, Zé começou falando antes de qualquer coisa que era do Alto José do Pinho e de Nazaré da Mata, enunciando os seguintes adjetivos para descrever o seu pertencimento com os locais: “minha faculdade”, “minha comunidade” e “meu quilombo”<sup>9</sup>.

Por fim, durante o mês de dezembro participei de dois eventos envolvendo o Aliados CP: a *Comemoração de 17 anos do Aliados CP* e o *show de Mano Gão na Batalha das Batalhas na Várzea*. A oportunidade de frequentar esse primeiro evento surgiu quando estava conversando com Mano Gão (do Aliados CP) entre novembro/dezembro na tentativa de marcarmos a nossa entrevista. Daí ele falou que estava bem ocupado com o trabalho e com os preparativos para a “festa de 17 anos” do grupo, sendo neste momento que ele me convidou para participar.

A comemoração dos 17 anos do grupo ocorreu no dia 09 de dezembro de 2023, no Alto do Mandu no bairro de Casa Amarela. Para além da apresentação do grupo, o evento contou também com a participação dos grupos/artistas Cartel Gangsta Pernambuco, Rap de Afoitas, DJ Markinhos MK, Josy Zorak e Zé Brown (Figura 6).

---

<sup>9</sup> Um ponto interessante disso é que a relação entre o seu sentimento de pertencimento a um lugar e a construção da sua identidade também aparece em várias das suas músicas. Tanto nas suas obras quanto nas de Aliados CP e Júnior Baladeira.

Figura 6 – Cartaz de divulgação do evento *Comemoração de 17 anos do Aliados CP*



Fonte: Redes Sociais, 2023.

Quando estava me aproximando do local, por volta das 20h, o primeiro impacto que tive proveio da sonoridade. Antes de chegar propriamente no *local do palco*, o território sonoro da festa atravessava os quarteirões anteriores ao som de *Miami Bass*. Quando cheguei na rua da festa, fiquei a princípio “de canto” observando a movimentação. Enquanto estava ali, AF passou do meu lado e, neste momento, eu o cumprimentei. Passados alguns minutos, fui até uma conveniência comprar uma bebida. Nesse momento, observei que Gão estava entrando em uma rua lateral para entrar em uma casa. Assim, o esperei no meio termo entre a rua lateral e o local da festa para lhe cumprimentar e conversar. Após esses contatos me encaminhei para próximo ao palco (que possuía uma estrutura bem simples), onde permaneci durante todos os shows, realizando fotografias e gravações de vídeos (Figura 7).

Figura 7 – Show de Aliados CP na *Comemoração de 17 anos* do grupo



Fonte: Pesquisa de campo, 2023/Elaboração própria.

Uma das coisas que logo de início me causou estranhamento foi o fato de que apenas dois integrantes do grupo participaram da apresentação (Mano Gão e AF). Eu só fui compreender o motivo disso em outro momento quando conversei informalmente com M. Gão, que me relatou que os integrantes estão muito ocupados realizando outras coisas (principalmente demandas vindas do trabalho não-artístico) e que “cada um tá num corri”.

Posteriormente, realizei observação *in loco* do Show de Mano Gão na Batalha das Batalhas na Várzea, no dia 21 de dezembro de 2023. Nesse evento fazia parte da programação a própria batalha de rima, mas também pocket shows de artistas locais, tais como DJ Big, L.O do Cartel Gangsta Pernambuco, Rap de Afoitas, Pregadores do Rep e Mano Gão.

Momentos depois da sua apresentação, encontrei com Gão e DJ Markinhos MK (que tocou junto a ele) e conversamos rapidamente. Nessa conversa uma das coisas que acredito ser

relevante para a pesquisa é que ele comentou “gostei da camisa”. Pois, a camisa que eu estava possuía uma ilustração do rosto de Chico Science (Figura 08).

Figura 8 – Camisa estampada com o rosto de Chico Science



Fonte: Elaboração própria, 2023.

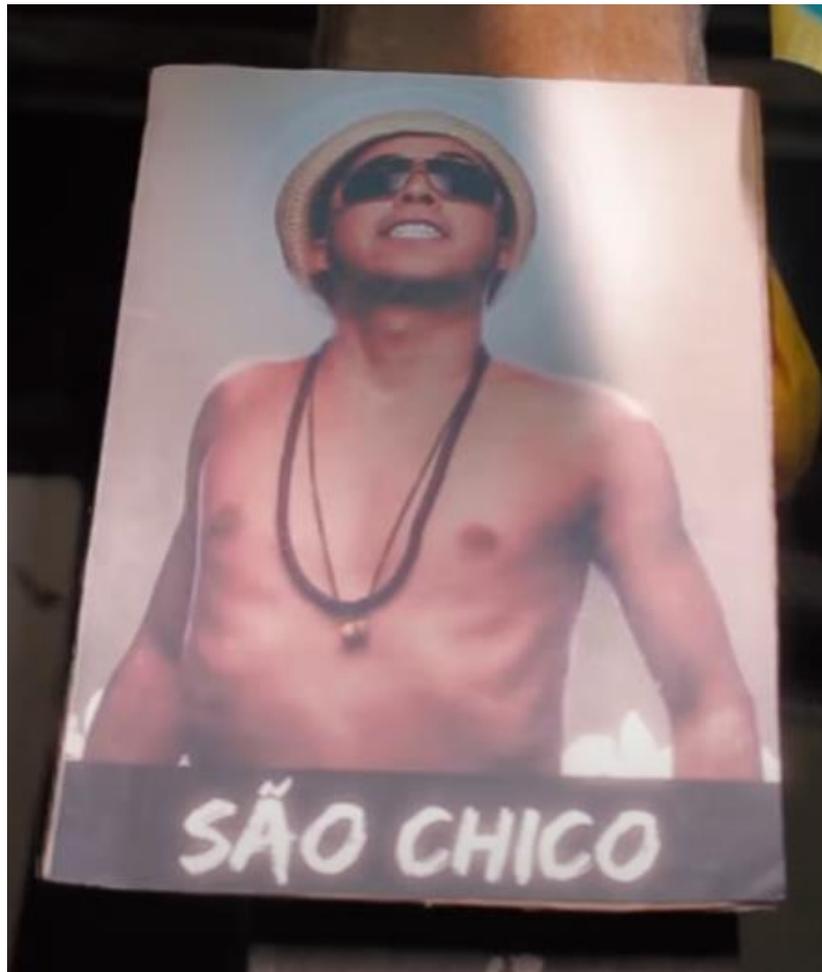
Esse comentário não é um fato esporádico. Isto porque, Chico é uma das influências do grupo Aliados CP<sup>10</sup> e isso já foi comentado algumas vezes, inclusive no videoclipe da música *Arrastando o Pé*<sup>11</sup>, a figura de Chico juntamente as figuras de Luiz Gonzaga e Sabotage aparecem enquanto *Santos*: respectivamente, São Francisco, São Pedro e São João<sup>12</sup> (Figura 09).

<sup>10</sup> Tanto Zé Brown quanto Júnior Baladeira falaram da influência de Chico e da banda Nação Zumbi para sua formação estética.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pzje0fUq680>.

<sup>12</sup> Em uma postagem no seu perfil pessoal, Mano Gão (que trabalha como fotógrafo e design) postou a pré-produção das imagens afirmando que os três artistas são “referências da banda”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CiHST0uwbH/?igsh=ZDhjNHZ5eGpxaG1u>.

Figura 9 – Cartaz de *São Chico* no videoclipe *Arrastando o Pé*



Fonte: Videoclipe de *Arrastando o Pé*, 2023.

Por fim, para além das experiências mencionadas, também frequentei outros eventos que possuíam algum tipo de interligação com a pesquisa, tais como o *show* de Faces do Subúrbio no *Gesto, Atitude e Rock 'n Roll* (2023), *shows* da banda Nação Zumbi que tiveram a participação de Jéssica Caitano (2023 e 2024) e um *show* da banda *Casoando* com participação de Zé Brown (2023).

### 3 CIÊNCIAS SOCIAIS, MÚSICA E IDENTIDADE

#### 3.1 CIÊNCIAS SOCIAIS E MÚSICA: UM “CÂNONE” ALTERNATIVO

Muitas vezes, ao responder à pergunta “O que tu pesquisa exatamente?” e comentar que minha área era Sociologia da Arte e Sociologia da Música, sempre recebi reações de certa surpresa das pessoas (acadêmicas ou não), como se estivessem se perguntando: E cientista social estuda arte/música?

Isso ocorre porque, durante longos anos, o universo artístico foi uma temática que recebeu pouca atenção pela “agenda sociológica”. No entanto, as expressões artísticas (e a música em particular), desde o início das reflexões sociológicas, sempre foram “objeto de estudo” (GUERRA; ALVES; SOUZA, 2015; MENDONÇA, 2021). E, quando falamos sobre o assunto “nós” (que estudamos Sociologia da Música), vamos lembrar automaticamente dos textos *Fundamentos Sociológicos da Música* (1995) de Max Weber<sup>13</sup>; e da primeira tese de doutorado de Georg Simmel intitulada *Estudos Psicológicos e Etnológicos sobre Música* (2003)<sup>14</sup>, além dos escritos posteriores de Theodor Adorno (1983; 1985; 1994; 2011).

É inegável que esses textos possuem uma gigantesca relevância para a formação do campo da Sociologia da Música. Contudo, gostaria de lhes convidar a compreender essa reflexão sobre a relação entre música e sociedade a partir de um outro lugar de partida timidamente conhecido.

Abro a discussão, portanto, a partir dos escritos de Harriet Martineau (2009) e William E. B. Du Bois (2021), que escreveram sobre a relação entre música e sociedade alguns anos antes (no caso de Martineau) ou em um período próximo (no caso de Du Bois) dos autores citados. Encontro em suas obras uma nascente reflexão sobre o entrelaçamento entre música e identidade e, em específico, do lugar da música na construção de identidades sociais.

As reflexões de Harriet Martineau sobre o tema encontram-se no livro *Como Observar a Moral e os Costumes*, publicado primeiramente em 1838, que hoje é considerado o primeiro manual metodológico de sociologia escrito 57 anos antes do livro *As Regras do Método Sociológico* (1895) de Émile Durkheim. Nesse livro que abrange uma diversidade de temáticas, esta autora dedica algumas páginas para comentar sobre a importância das artes (como a Literatura e a Música) para compreendermos a sociedade.

---

<sup>13</sup> Publicado originalmente no ano de 1921 como apêndice do clássico *Economia e Sociedade*.

<sup>14</sup> Inicialmente esse escrito foi apresentado como tese de doutorado de Simmel à Faculdade de Filosofia da Universidade de Berlim em 1880, mas acabou sendo “recusado” pela comissão avaliadora (composta por Zeller e Heimboltz) que considerou a temática “inadequada” por não seguir os modelos filosóficos da época. Após isso, o seu texto foi publicado no ano de 1882 (VERNIK, 2003).

Na breve formulação de Martineau, a música é uma expressão cultural que perpassa a constituição imaginária do povo de todas as sociedades. E, segundo ela, a música pode ser um “objeto de estudo” da Sociologia tendo em vista que, “As baladas de um povo nos apresentam não apenas imagens vívidas dos objetos comuns que estão diante de seus olhos [...], mas também apresentam os sentimentos mais predominantes sobre assuntos do mais alto interesse popular” (MARTINEAU, 2009, p. 48-49).

Contudo, é importante nos atentarmos que, diferentemente do argumento que afirma que a música (ou qualquer outra expressão artística) apenas *reproduz* os valores, sentimentos e comportamentos de uma sociedade, na perspectiva de Martineau, a música cria imagens que *produzem* o caráter de um povo. Em uma passagem, a autora afirma que “não se pode supor que essas imagens encantadoras e elevadas da natureza humana [postas nas músicas] possam estar constantemente diante dos olhos de qualquer povo sem produzir um grande efeito em seu caráter” (MARTINEAU, 2009, p. 48).

Para além disso, a autora traz um alerta para quem realiza a pesquisa, sobre o grave risco de generalizar determinadas ideias a partir do estudo de um caso particular. Deste modo, ela aconselha que as pessoas que realizam um estudo sobre determinado povo (ou grupo social) a partir da música “[...] não tome[m] um aspecto da mente popular como sendo o todo, ou um estado temporário da mente popular como sendo permanente, embora, devido à poderosa ação da canção nacional, esse estado temporário provavelmente se torne permanente por seus meios” (MARTINEAU, 2009, p. 49).

Logo, o que se encontra exposto na formulação teórica de Martineau é que a música pode construir identidades sociais (individuais ou coletivas) de determinados grupos. Como fora exposto, essas canções de determinada maneira formam a identidade nacional de um povo ou sociedade (ou o seu *caráter* na terminologia da autora).

No entanto, de forma muito acurada do ponto de vista teórico-metodológico, a autora deixa evidente que a música de determinada sociedade não representa os valores, modos de comportamento, instituições e sentimentos de *todas* as pessoas que vivem nela. Isto porque, cada música representa apenas uma faceta desta sociedade; ela representa e é parte integrante de grupos sociais específicos.

E, para exemplificar este ponto, Martineau traz em seu texto algumas reflexões a partir de músicas inglesas, espanholas e francesas. De acordo com ela:

[...] o observador estaria enganado ao julgar mais do que uma classe de ingleses a partir de algumas das melhores canções que eles têm - as canções marítimas de Dibdin. Elas são uma representação muito justa da única classe

à qual pertencem, embora tenham feito muito para promover e ampliar o espírito de generosidade, simplicidade, atividade, alegria e amor constante que elas respiram. Sem dúvida, elas elevaram o caráter da marinha britânica e são, em grande medida, um indicativo do espírito naval entre nós, mas apresentam apenas um aspecto da mente nacional. Na Espanha, mais uma vez, as canções com as quais as montanhas ressoam, e cuja origem é remota demais para ser rastreada, não são um retrato da mente convencional das classes aristocráticas. Como exemplo das falsas conclusões que podem ser tiradas das canções populares de um breve período, podemos olhar para a poesia revolucionária da França. Seria injusto julgar o povo francês por sua çã ira ou Carmagnole, por mais que essas canções sejam uma expressão verdadeira do espírito do momento (MARTINEAU, 2009, p. 49).

Neste sentido, os direcionamentos teóricos postulados por Martineau nos parecem relevantes para nossa pesquisa, tendo em vista que é justamente a relação entre Música, Identidades e Representação que buscamos investigar ao longo desta dissertação.

Igualmente relevante para esse debate é o texto *Sobre as canções de lamento*, publicado em 1903 no livro *As almas do povo negro* do sociólogo negro estadunidense William E. B. Du Bois. Nele, o autor se propõe a analisar a relação da música e da identidade negra estadunidense, mais especificamente a partir do caso do *Negro Spiritual*<sup>15</sup>.

Um fato curioso deste livro, relevante para o fazer sociológico, é que em toda abertura dos capítulos o autor se utiliza de uma epígrafe contendo poemas, letras e partituras de músicas. Em um capítulo de *O Atlântico Negro* dedicado às musicalidades negras, Paul Gilroy advoga sobre a importância do livro de Du Bois para compreender a relação entre a música e a formação da pessoa negra no contexto diaspórico, afirmando que:

Du Bois situa a música negra como signo central do valor, integridade e autonomia cultural negra. Cada capítulo era introduzido com o fragmento de um canto escravo, que acompanhava e ao mesmo tempo simbolizava a poesia romântica euro-americana que constituía a outra parte dessas epígrafes duplas. The Souls é o lugar onde a música escrava é sinalizada em sua posição de significante privilegiado da autenticidade negra. A dupla consciência, que The Souls discute como a experiência basilar dos negros no Ocidente, é em si expressa no duplo valor dessas canções que sempre são, a um só tempo, americanas e negras (GILROY, 2001, p. 189-190).

Nas suas reflexões introdutórias, Du Bois evidencia o argumento de que a musicalidade das pessoas negras é um elemento essencial na formação identitária-cultural dos EUA, afirmando por exemplo que, à época, a canção de lamento negra seria a “única música norte-

---

<sup>15</sup> Uma curiosidade sobre a relação dos *spirituals* e do rap que tem sido notada pelas pessoas da cena é o fato de que uma das primeiras músicas consideradas por alguns como “rap” (utilização do canto falado) é a música *Noah* (1946) do grupo *The Jubalaires*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xij0RcW6FTA>.

americana” e “única herança espiritual da nação”; no entanto, mesmo assim foi e continua sendo “negligenciada”, “desprezada”, “mal entendida” e “mal interpretada” (DU BOIS, 2021, p. 271).

Abordando a trajetória de um dos mais importantes grupos, os *Jubilles Singers* de Fisk, ele comenta sobre as experiências de racismo que o grupo sofreu enquanto fazia uma “turnê” pelos EUA, onde foram impedidos de se hospedarem em hotéis, tendo que dormir em depósitos, expulsos de restaurantes e até mesmo “ameaçados pela própria Klu Klux Klan” (DU BOIS, 2021, p. 273).

Ao final do texto, Du Bois desenvolve o argumento de que o “lamento” presente tanto nas melodias quanto nas letras das canções encontra-se em relação com o “sofrimento” vivenciado pelo “terror racial” da escravidão. Assim, através de seu texto, o autor nos mostra como a análise da temática da música pode ser importante para compreender as dinâmicas de uma sociedade, inclusive de suas fontes estruturais ou sistêmicas de sofrimento.

Posto isso, acreditamos que os apontamentos teóricos apresentados por esse autor se tornaram relevantes para esta pesquisa na medida em que tivemos como objetivo investigar a confluência de expressões artísticas negras (a cultura hip hop e as culturas populares nordestinas) posta em relação aos processos formativos de identidades e maneiras de representação das suas realidades e vivências.

### 3.2 MÚSICA, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO A PARTIR DOS ESTUDOS CULTURAIS

Em um artigo escrito por Adelia Miglievich-Ribeiro, Eliane Veras Soares, Paulo Gajanigo e Glauber Rabelo Matias, as/os autoras/es apresentam algumas características que resumizam de maneira satisfatória a perspectiva epistemológico-política de inúmeras/os intelectuais que podem ser associadas/os aos Estudos Culturais, tais como: Raymond Williams, Richard Hoggart, Edward Thompson, Stuart Hall, bell hooks, Paul Gilroy e Homi Bhabha. Em suas palavras:

Ao relacionar cultura e poder, os Estudos Culturais atraem investigações em torno das identidades, identificações e lutas por reconhecimento, da hegemonia e da contra-hegemonia, da crítica ao capitalismo, das vozes subalternas, das histórias silenciadas e das resistências, dos mass media na democratização da sociedade, do fenômeno da polifonia e da interculturalidade, das tensões entre modernidade e tradição, da tradução, do hibridismo e do devir que promovem as modernidades entrelaçadas (MIGLIEVICH-RIBEIRO *et al*, 2017, p. 143).

Desenvolvendo uma reflexão sobre a relação entre Sociologia da Música e Estudos Culturais, Luciana Mendonça pontuou que a partir desta perspectiva,

[...] os processos e produtos culturais são concebidos como atravessados pelas injunções de poder, mas também na integração entre a arte e a vida, permitindo ao pesquisador trabalhar com fluidez no jogo entre os âmbitos da produção e do consumo, agência e estrutura, identidades individuais e coletivas. Levam em conta as desigualdades de classe, raça/etnicidade e gênero (embora tenham recebido críticas quanto à análise dessas dimensões), incluindo esses recortes como partes intrínsecas da compreensão do processo de produção e fruição artística (MENDONÇA, 2021, p. 7).

Tendo em vista isso, os Estudos Culturais nos auxiliam a compreender a cultura enquanto um local de disputa que sempre está posto em relações de poder. Assim como, nos ajudam a compreender as formas de pertencimento identitário na cultura contemporânea entrepassada pelos fluxos entre culturas locais e culturas globais.

Segundo Renato Ortiz (2004), os Estudos Culturais na América Latina, nos dias atuais, têm acompanhado a mudança no debate público, o qual antes encontrava-se muito mais preocupado em discutir sobre a identidade nacional, e hoje busca discutir mais sobre a relação entre práticas culturais de identidades particulares, tais como étnico-raciais, de gênero, regionais etc. À soma disso, a partir da década de 1990 estabeleceu-se uma estreita relação entre os Estudos Culturais, os Estudos Pós-Coloniais e Estudos Feministas (MIGLIEVICH-RIBEIRO et al, 2017, p. 157). De certa forma, na nossa percepção, a “ligação” entre esses campos de estudo atribui-se a uma certa verve presente na Teoria Crítica.

E aqui me refiro a denotação desta casca gráfica para além dos significados produzidos pela Escola de Frankfurt. Abordo a Teoria Crítica enquanto uma reflexão teórica-política que busca analisar processos produtivos de desigualdade (de classe, gênero, raça, etnia, nacional/regional) com o horizonte de produzir “descentramentos” desta hegemonia. Em outros termos, a produção do conhecimento da Teoria Crítica está alicerçada na relação diagnóstico-prática: na análise da realidade social (diagnóstico) para intervir sobre ela (prática). Como explica o filósofo Marcos Nobre:

[...] a Teoria Crítica tem sempre como uma de suas mais importantes tarefas a produção de um determinado *diagnóstico* do tempo presente, baseado em tendências estruturais do modelo de organização social vigente, bem como em situações históricas concretas, em que se mostram tanto as oportunidades e potencialidades para a emancipação quanto os obstáculos reais a ela. Com isso, tem-se um diagnóstico do tempo presente que permite então, também, produção de prognósticos sobre o rumo do desenvolvimento histórico. Esses prognósticos, por sua vez, apontam não apenas para a natureza dos obstáculos a serem superados e seu provável desenvolvimento no tempo, mas para ações

capazes de superá-los. Sendo assim, a *teoria* crítica não pode se confirmar senão na *prática* transformadora das relações sociais vigentes. As ações a serem empreendidas para a superação dos obstáculos à emancipação constituem-se em um momento da própria teoria (NOBRE, 2008, p. 8).

Desta maneira, tal como pontuado por Miglievich-Ribeiro *et al* (2017), esses três campos de estudo estariam aportados em uma *Teoria Crítica da Cultura*. Portanto, é nessa seara de discussão atual dos Estudos Culturais que a nossa pesquisa foi desenvolvida. Em suma, o que esta pesquisa se propôs foi compreender as formas de identificação presente nos fazeres musicais dos artistas pernambucanos Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown a partir dessa Teoria Crítica da Cultura.

### 3.2.1 Música e Identidade

Como ponto de partida da nossa reflexão, devemos explorar algumas ideias dos/as autores dos Estudos Culturais. De início, nos pareceu interessante pensar esta pesquisa a partir da noção de *identidade cultural* postulada pelo sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall. De acordo com ele, as identidades culturais são “[...] aqueles aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (HALL, 2022, p. 9).

Tentando compreender os processos de identificações ao longo da história, o autor percebe que, em cenários passados nos quais contatos interculturais eram menos frequentes e intensos, as identidades eram, por conseguinte, mais unificadas, estáveis e fixas. Por outro lado, na pós-modernidade (ou modernidade tardia), devido ao processo de deslocamento e fragmentações do Sujeito/Indivíduo moderno, as nossas identidades são mais instáveis, fluídas e são formatadas através de processos de identificação “multi-referenciais” (HALL, 2022).

Esse processo de fragmentação do sujeito, composto por múltiplas identidades e sistemas culturais, cria indivíduos com gostos estéticos plurais e diversificados, e é possível observar isso nos fazeres musicais dos artistas abordados na pesquisa, como veremos mais à frente.

A complemento disso, abordando a questão do consumo cultural, Stuart Hall (2022) compreende que os processos de recepção de produtos culturais não são estabelecidos de maneira “total” ou “crua” pelas pessoas. Diferentemente da visão do receptor como completamente passivo, Hall sustenta que os códigos culturais são *negociados e recriados*. As

mensagens são codificadas ou decodificadas de acordo com “estruturas de sentimento”<sup>16</sup> a partir dos seus códigos referenciais e de sua posicionalidade.

Partindo dessa premissa do caráter ativo da recepção, Paul Gilroy levanta a seguinte questão:

Como devemos pensar criticamente os produtos artísticos e os códigos estéticos que, embora possam ser rastreados até um local distinto, têm sido alterados seja pela passagem do tempo ou por seu deslocamento, reterritorialização ou disseminação por redes de comunicação e troca cultural? (GILROY, 2001, p. 170).

Levando em consideração este argumento teórico, nos interessou para nossa pesquisa, refletir que o consumo da cultura hip hop não é realizado de maneira “crua” (lembrando aqui a ideia de tabula rasa). E, além disso, que a “feitura” de fazeres musicais de rap no Brasil não é realizada a partir da pura “imitação” ao modelo dos Estados Unidos da América (EUA).

### 3.2.2 Música e Representação

Para além da reflexão sobre a noção de *identidade*, as ideias presentes nos Estudos Culturais também nos possibilitam compreender as *representações sociais* sob um olhar crítico e perceber o intrínseco diálogo entre essas conceituações para compreender a realidade social.

Um dos autores que se debruçaram sobre este vínculo foi o já mencionado Stuart Hall que, sob a influência da perspectiva construtivista de teorias pós-estruturalistas, definiu que os significados presentes nas formas de representação não estão contidos intrinsecamente no objeto, mas são co-produzidos pela atividade representacional. Segundo o autor: “Estamos falando de representação não como uma atividade depois do evento. Tem um significado e a representação muda ou distorce. Falamos do fato de não existir um significado fixo, real até ter sido representado” (HALL, 1997). Por causa disso, os significados das representações são produzidos por meio das relações sociais e através de práticas discursivas.

Dando robustez ao argumento de que existe um vínculo entre a identidade e a representação, Hall pontuou que o discurso das pessoas (e, portanto, a representação) não é um dado natural, objetivo e universal, mas é produzido de acordo com as *posições de enunciação*

---

<sup>16</sup> O conceito de “estruturas de sentimento” foi desenvolvido por Raymond Williams no livro *Marxismo e Literatura* (1979), considerado um dos pioneiros dos Estudos Culturais. A formulação desta categoria possui uma forte influência do conceito de hegemonia de Antonio Gramsci e da teoria fenomenológica de Alfred Schütz. Segundo o autor, as *estruturas de sentimento* seria um aspecto “[...] da experiência social e das relações sociais, historicamente diferente de outras qualidades particulares, que dá o senso de uma geração ou de um período” (1979, p. 134). E, em sua análise, esse tipo de sentimento social manifesta-se em primeiro lugar nas expressões artísticas de uma sociedade. Um desses sentimentos, que nos interessa pensar nessa pesquisa, é o de pertencimento a um grupo social e a um lugar (uma nação ou região).

do sujeito. Dito em outros termos, o modo como representamos o mundo está intimamente ligado aos processos de identificação dos sujeitos.

Buscamos, aqui, abrir um diálogo, uma investigação sobre o tema da identidade e da representação cultural. É claro que o "eu" que escreve aqui também deve ser considerado como, ele próprio, "enunciado". Todos nós escrevemos e falamos a partir de um determinado lugar e tempo, de uma história e de uma cultura específicas. O que dizemos está sempre "em contexto", posicionado (HALL, 1990, p. 222).

Entretanto, a produção de múltiplos discursos e representações nem sempre se encontra no campo da cultura de maneira *harmoniosa*. Ao contrário disso, os/as autores/as dos Estudos Culturais reconhecem este lugar como sendo atravessado por relações de poder que torna a cultura um lugar de disputa.

Na obra *Olhares negros*, por exemplo, bell hooks reitera que “o campo da representação permanece um lugar de luta” (HOOKS, 2019, p. 34). Sendo assim, ela advoga que não podemos pensar sobre as formas de representação separadas das relações de dominação, na medida em que as primeiras podem servir para legitimar e, assim reproduzir as últimas.

Assim, na visão da autora, existem a produção de representações pautadas em modelos hegemônicos que “apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação” (HOOKS, 2019, p. 33). Nas palavras de Stuart Hall, essa forma de representação pautada na criação de estereótipos do Outro constitui o que ele denomina de *regimes dominantes de representação* (1990, p. 225).

Para compreender melhor essa ideia, ele defende que o estereótipo é uma forma de classificação da realidade que não deve ser confundida com a mera ideia de *tipificação* (tal como formulado por Alfred Schutz). Ao invés disso, a estereotipagem se estabelece a partir da conexão entre representação, diferença e poder<sup>17</sup>. Deste modo, o autor irá definir o conceito de estereótipo nos seguintes termos:

Estes se *apossam* das poucas características “simples, vívidas, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas” sobre uma pessoa; tudo sobre ela é *reduzido* a esses traços que são, depois, *exagerados* e *simplificados*. Este é o processo que descrevemos anteriormente. Então, o primeiro ponto é que *a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a “diferença”*. Em segundo lugar, a estereotipagem implanta uma estratégia de “*cisão*”, que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável. Em seguida, exclui ou *expele* tudo o que não cabe, o que é diferente. [...] Então, outra característica da estereotipagem é sua prática de *fechamento* e *exclusão*. Simbolicamente, ela *fixa* os limites e exclui tudo o que não lhe pertence. A

<sup>17</sup> Hall desenvolve essa conceituação a partir de diálogos com Richard Dyer, Michel Foucault, Edward Said, Homi Bhabha, Antonio Gramsci, dentre outros/as.

estereotipagem, em outras palavras, é parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o “normal” e o “pervertido”, o “normal”? e o “patológico”, o “aceitável”? e o “inaceitável”, o “pertencente” e o que não pertence ou é o “Outro”, entre “pessoas de dentro” (*insiders*) e “forasteiros” (*outsiders*), entre nós e eles. A estereotipagem facilita a “vinculação”, os laços, de todos nós que somos “normais” em uma “comunidade imaginária”; e envia para o exílio simbólico todos Eles, “os Outros”, que são de alguma forma diferentes, “que estão fora dos limites”. [...] O terceiro ponto é que a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder. Este geralmente é dirigido contra um grupo subordinado ou excluído. [...] Em suma, a estereotipagem é aquilo que Foucault chamou de uma espécie de “poder/conhecimento” do jogo. Por meio dela, classificamos as pessoas segundo uma norma e definimos os excluídos como o “Outro”. (HALL, 2016, p. 191-193).

Mas, por outro lado, tanto Hall quanto hooks, reconhecem a existência de *artistas e intelectuais insurgentes* que produzem formas de representações pautadas na descolonização, ou seja, atuam a partir da *confrontação* de todas as formas e estruturas dominantes.

Diante disso, reconhecendo o caráter conflitivo do campo da cultura (conseqüentemente, das formas de identificação e regimes de representação), bell hooks propõe, a partir de um horizonte da Teoria Crítica, que o estudo das identidades e representações não se limite à sumarização das formas de representações estereotipadas de pessoas postas em subalternidade, mas que as nossas escritas devem dar vazão a *imagens transgressoras*, produzindo assim uma perspectiva epistêmico-política que aventa *representações de resistência* (HOOKS, 2023).

Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e as nossas identidades, a questão da raça e da representação *não se restringe apenas a criticar o status quo*. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bom e do mau. Abrir espaço para imagens transgressoras, para a visão rebelde fora da lei, é essencial em qualquer esforço para criar um contexto para a transformação (HOOKS, 2019, p. 36-37, grifo meu).

Sendo assim, com base nesse horizonte teórico, enxergamos como frutíferas as conceituações anteriormente apresentadas de *representação* para compreender os fazeres musicais dos artistas de rap Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown. Pois, a partir das ideias presentes nos Estudos Culturais, tornou-se possível compreender que a música não apenas *reproduz* a ideologia e estruturas sociais hegemônicas de uma sociedade, mas que também tem a capacidade de *produzir* representações contra-hegemônicas e apresentar imaginários sociais para a construção de outros mundos.

### 3.3 A MÚSICA ENQUANTO PRÁTICA EM COLETIVIDADE

Aportando-se em uma crítica à noção determinista da relação Economia-Cultura posta pelo marxismo ortodoxo, onde as relações de produção determinam as práticas culturais, os Estudos Culturais colocam em jogo categorias como experiência, intencionalidade, criatividade e autoria. Este direcionamento teórico alicerça a categoria de “estruturas de sentimentos” de Raymond Williams, por exemplo. De acordo com Miglievich-Ribeiro *et al* (2017), esta categoria é construída a partir da influência que Williams possui da fenomenologia de Alfred Schütz.

Raymond Williams remonta à fenomenologia de Schutz (1962), isto é, às noções de processos interativos e de consciência intersubjetiva por meio do que se formam (e se transformam) as estruturas sociais e culturais. O crítico galês atenta para um sentido peculiar de vida, uma comunhão de experiências, firme como uma estrutura, mas que se realiza nos mais sutis movimentos de nossa vida cotidiana, a que chama de “estrutura de sentimentos” (MIGLIEVICH-RIBEIRO, 2017, p. 145).

Chamo atenção para esse fato em particular, pois ao decorrer da pesquisa tive acesso a um texto pouco conhecido de Schutz sobre Música. Nesse artigo escrito em 1951, intitulado *Making Music Together: A Study in Social Relationship*<sup>18</sup>, Schütz abre margens para pensarmos que o fazer musical só pode acontecer por causa de uma estrutura social e de relações sociais. Pois, o processo musical se estabelece através de um fluxo de significados e “convenções” entre as pessoas envolvidas neste processo que estão ancoradas no que o autor chama de “esquema de referência” e “estoque de experiências”.

Com isso, através da compreensão de que a música estabelece interações/relações sociais é possível pensarmos que existe uma *cultura musical* (termo utilizado pelo autor) intimamente vinculada aos aspectos da sociedade (econômicos, morais, culturais e políticos). Portanto, a música carrega consigo uma linguagem, convenções, modos de representação de grupos sociais, etc. No entanto, longe de uma “estrutura” imutável, essa *cultura musical* é ativamente formatada pelas práticas sociais e relações dos indivíduos.

Estes argumentos influenciaram algumas formulações e construções conceituais do sociólogo estadunidense Howard S. Becker, em especial a noção de que a “arte é uma atividade coletiva” (BECKER, 2009, p. 190). Além disso, essa perspectiva ontológica com inclinações

---

<sup>18</sup> Uma parte significativa do seu argumento estabelece-se a partir de um diálogo crítico com o sociólogo francês Maurice Halbwachs, em específico através do texto “A memória coletiva entre músicos” (1939).

“pragmáticas” da relação indivíduo-sociedade/agência-estrutura também se encontra presente em outros teóricos da Sociologia da Música como Simon Frith e Antoine Hennion.

No entendimento desses autores a música não deve ser compreendida enquanto um *objeto*, mas como uma *prática*, um *fazer*. Argumento esse que é imprescindível para a nossa pesquisa. Deste modo, gostaríamos de apresentar alguns de suas ideias começando por H. S. Becker.

Com base em pesquisas empíricas, o sociólogo estadunidense Howard Becker (1977, 2010), define que as artes de modo geral (e a música em particular) podem ser caracterizadas enquanto um produto social e como uma ação coletiva, pois, estão atravessadas por elos cooperativos. O que significa dizer que existe uma ampla divisão do trabalho com a participação de muitas pessoas para o surgimento de uma obra de arte, logo, a produção de uma obra de arte não é o resultado da ação única de uma pessoa (artista), mas envolve uma série de outros/as atores/as que, na maioria dos casos, são desconhecidos/as no ato do consumo das obras artísticas.

Em outras palavras, para realizar a produção de uma obra musical os/as artistas nunca partem do “zero”, em uma espécie de impulso criativo divino, de tal forma que produzem a obra de arte a partir de convenções sociais que cercam a pessoa artista. Isto é, “baseiam-se em acordos anteriores que se tornaram habituais [naquele mundo da arte específico], acordos que se tornaram parte da maneira convencional de fazer as coisas na arte” (BECKER, 1977, p. 212).

Para o sociólogo, o conceito de convenção artística tem relação com os conceitos sociológicos de “norma, regra, representação coletiva, costume e hábito”. Entretanto, o autor não significa esta categoria enquanto algo *rígido* ou *imutável*, tal como foi formulada por certos autores funcionalistas e estruturalistas. Ao invés disso, realizando uma aproximação ao pragmatismo americano e interacionismo simbólico, Becker estabelece um destacamento da *agência* dos indivíduos, definindo que as convenções no mundo da arte:

Não constituem um corpo de regras intangíveis que cada um deve observar para tomar as suas decisões. Mesmo quando parecem fornecer indicações muito precisas, deixam lugar a uma parcela de indeterminação que será dissipada pelo recurso aos modos de interpretação habituais, ou através da negociação (BECKER, 2010, p. 51).

Sendo importante destacarmos que essas convenções não afetam apenas as/os artistas, mas englobam todo o mundo da arte (BECKER, 2010): público consumidor, meios de comunicação de massa, indústria fonográfica, produção de eventos, instituições de ensino das artes, etc.

Os mundos da arte são constituídos por todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras que esse mundo, bem como outros, define como arte. Os membros dos mundos da arte coordenam as atividades através das quais as obras são produzidas, reportando-se a um *conjunto de esquemas convencionais incorporados em práticas comuns e nos artefatos de uso mais frequente*. As mesmas pessoas cooperam frequentemente de modo regular, mesmo rotineiramente, e de modo semelhante para produzirem obras semelhantes, de tal forma que podemos pensar num mundo da arte como uma *rede estabelecida de cadeias cooperativas que ligam os participantes entre si* (BECKER, 2010, p. 54, grifo meu).

Delimitando essas reflexões ao mundo da música, o que percebemos é que, levando em consideração o seu conceito de “convenção”, é possível estabelecer uma *aproximação crítica* para com a ideia de gênero musical estabelecida por Fabbri (2017), Trotta (2008), Mattos (2013), Janotti Jr. e Pereira de Sá (2019). Esse argumento será desenvolvido no capítulo 6, mas, a princípio, o que podemos afirmar é que a *delimitação* de um gênero musical é estabelecida por um conjunto de categorias musicais ou extramusicais que são *legitimadas* enquanto categorias definidoras desse gênero, logo, essas categorias tornam-se convenções daquele gênero musical.

Dentre as convenções socio-artísticas que delimitam um gênero musical estão: maneiras de cantar; instrumentos que estão associados a um gênero; formas de tocar os instrumentos; temáticas que são abordadas nas letras das músicas; formas de se vestir; formas de comportamento do público e da/o artista; locais que são “apropriados” para realizar as performances; dentre muitos outros elementos (FABBRI, 2017; MATTOS, 2013; TROTTA, 2008; JANOTTI JUNIOR; PEREIRA DE SÁ, 2019). O que nos leva à seguinte indagação: o que acontece quando um/a músico/a realiza um desvio das convenções socio-artísticas estabelecidas em torno de um gênero musical?

De acordo com a perspectiva elencada pelo sociólogo estadunidense, o desvio dessas convenções pode diminuir “[...] a circulação de sua obra, por um lado, mas ao mesmo tempo aumenta sua liberdade de escolher alternativas não convencionais e de se afastar substancialmente da prática usual” (BECKER, 1977, p. 217). No caso desta pesquisa, as contribuições de Howard Becker foram essenciais à compreensão de que forma ocorreram as *negociações* em torno das convenções socio-artísticas do rap nacional pelos artistas pernambucanos Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown.

Para além disso, sob influência do interacionismo simbólico (tanto da formulação de Herbert Blumer quanto de Howard Becker, reconhecida pelo próprio autor), o sociólogo Simon Frith adotará a definição de que a música “[...] é um efeito de um processo contínuo de

negociação, disputa e acordo entre os atores individuais que compõem um mundo da música” (FRITH, 2016, p. IX).

Um ponto importante dos seus trabalhos trata-se da ênfase que o autor dá à importância que a música tem na formação identitária das pessoas e em sua “localização cultural” no ambiente social. Quando “gostamos”, portanto, de determinadas músicas, artistas e gêneros musicais, “[...] nós a tornamos parte de nossa própria identidade e a incorporamos em nossa percepção de nós mesmos” (FRITH, 2001, p. 9-10). Estabelecemos relações emocionais tão profundas que quando alguém fala mal, por exemplo, de alguma música ou artista que você goste, é como se estivessem criticando a nós mesmos.

Deste modo, na sua perspectiva, o estudo da música pelas Ciências Sociais não deve investigar só o que a música pode *revelar* acerca da sociedade e seus indivíduos, mas compreender como a música *constrói* os indivíduos e a sociedade. É a partir desse posicionamento que podemos entender que os fazeres musicais podem “representar, simbolizar e oferecer a experiência imediata da identidade coletiva” (FRITH, 2001, p. 4).

Por fim, fechamos o nosso quadro teórico com as contribuições do sociólogo francês Antoine Hennion (2010; 2011; 2019) a partir do entendimento pragmático do universo musical. Diferentemente dos apontamentos teóricos de Theodor Adorno (1983; 1985; 1994; 2011) e Pierre Bourdieu (1983; 2003; 2007) que acabaram negligenciando a agência dos indivíduos e encarando-os enquanto meros sujeitos passivos reprodutores que absorvem a cultura sem resistência e sem agir, Hennion encara o consumo musical enquanto uma atividade reflexiva das pessoas “amadoras”<sup>19</sup>.

O uso do plural é aqui importante, pois para este autor, sob direta influência de Becker, a “pragmática do gosto” envolve uma série de processos, ligações, agenciamentos e discussões coletivas. Utilizando como exemplo a pesquisa de campo do sociólogo Simon Frith sobre o rock, Hennion expõe que alguns fãs de rock passam “horas e horas tarde da noite discutindo cada detalhe de discos e performances de rock” (HENNION, 2011, p. 256). Deste modo, o principal argumento da sua sociologia pragmática da música seria o de que:

As pessoas são ativas e produtivas; elas transformam incessantemente tanto objetos e obras quanto performances e gostos. Insistindo no caráter pragmático e performativo das práticas culturais, a análise pode colocar em evidência a capacidade dessas pessoas de transformar e criar novas

---

<sup>19</sup> A utilização deste termo pelo sociólogo remete tanto a uma pessoa que gosta de algo quanto para designar uma pessoa que é “praticante ou apreciador[a] não-profissional” (HENNION, 2011, p. 273). No caso da nossa pesquisa, a utilização deste termo se direcionará, na maioria das vezes, para a sua primeira significação. Além de que, é importante destacar que toda pessoa que é um/a artista é também uma pessoa amadora.

sensibilidades, em vez de somente reproduzir silenciosamente uma ordem existente (HENNION, 2011, p. 256).

Diante desses pressupostos ontológicos, Hennion chama atenção para a necessidade de uma readequação da postura do/a pesquisador/a, onde afirma que “seria bom se a sociologia levasse o amor mais a sério e, mesmo, que o tratasse com mais respeito” (HENNION, 2011, p. 255).

Mas de que forma seria possível fazer isso? Encarando as pessoas amadoras que estarão interagindo com a pessoa pesquisadora não enquanto um “bobo” que desconhece as determinantes sociais do seu gosto musical ou enquanto um “cultural dope”<sup>20</sup>, um “agente manipulado por forças que ele ignora” (HENNION, 2010, p. 47), onde o/a sociólogo/a seria uma pessoa salvadora que explicaria isso para ele/a.

O que tornou o argumento elaborado por Hennion importante para execução de nossa pesquisa, uma vez que, nas entrevistas que realizamos, os artistas possuem o total entendimento, por exemplo, do surgimento da ideia de combinar elementos do rap e das culturas populares nordestinas, onde expressam ter consciência sobre a "origem" e a trajetória dos seus gostos musicais: afirmando que em suas famílias as pessoas sempre escutavam ritmos populares do Nordeste (forró, coco, repente, embolada, maracatu).

Isto posto, a partir desses direcionamentos teóricos, apresentamos algumas questões que nortearam nossa pesquisa: Como ocorrem as formas de identificação nos fazeres musicais promovidos por artistas pernambucanos que realizam uma mistura entre os elementos do rap e das culturas populares nordestinas, como é o caso de Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown? Quais são as formas de apropriação da cultura hip hop pelos artistas pernambucanos Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown? De que forma as propostas estéticas do rap e suas convenções sociais foram negociadas? A partir desse processo de codificação, quais são as formas de identificação construídas por esses artistas? Quais são os discursos que emergem nas letras e quais são as sonoridades presentes nas suas músicas?

---

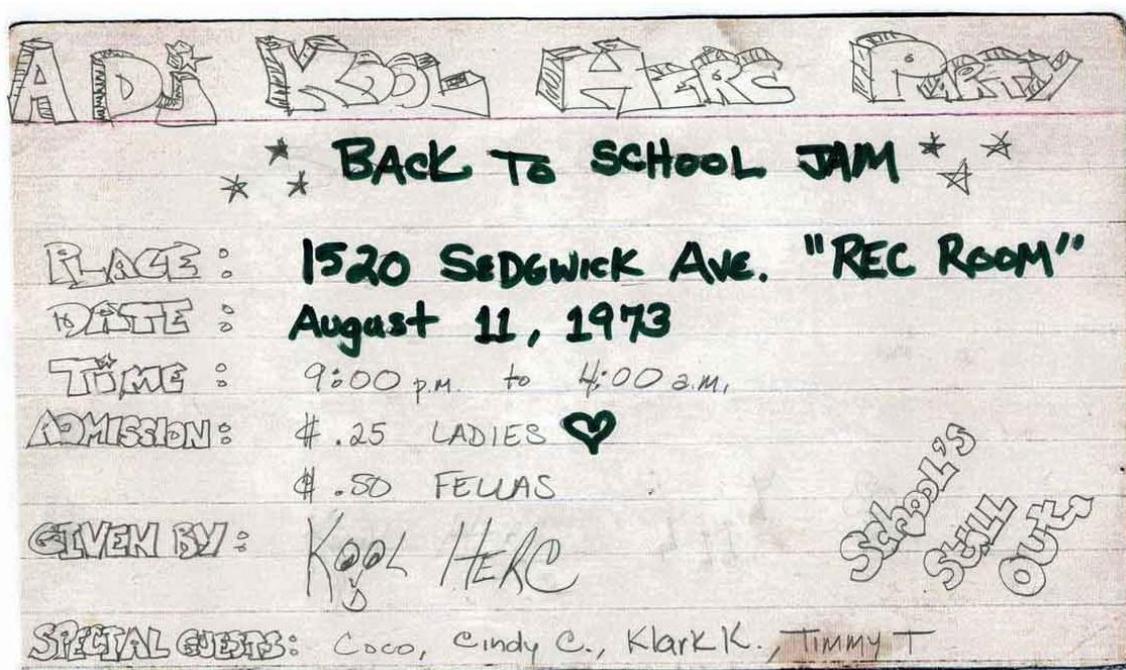
<sup>20</sup> Apesar deste termo ser utilizado de maneira literal por Hennion, este conceito faz referência à perspectiva etnometodológica de Harold Garfinkel (2018), que foi quem cunhou o termo com este significado pela primeira vez.

#### 4 GENEALOGIA DO RAP: (RE)FLUXOS NO ATLÂNTICO NEGRO

Os caminhos finais (trabalho de campo e escrita) desta pesquisa foram atravessados pelas menções e comemorações dos 50 anos de existência da cultura hip hop e de 40 anos desta cultura no território brasileiro. E para além de ser uma datação, esse fato foi comentado em quase todos os eventos de hip hop que acompanhei ao longo do trabalho de campo.

Essa comemoração é realizada levando em consideração o dia 11 de agosto de 1973, pois foi neste dia que o DJ Kool Herc e Cindy Campbell (que eram irmãos/as) promoveram uma festa em um prédio na Avenida Sedgwick, nº 1520 no bairro do Bronx (Figura 10). Esta festa teve o intuito de arrecadar fundos para auxiliar nos estudos de Cindy e é considerada um marco para a cultura hip hop, pois foi lá que tivemos as primeiras expressões dos elementos do hip hop.

Figura 10 – Convite da festa de DJ Kool Herc e Cindy Campbell



Deixando em segundo plano o estabelecimento de uma data fixa, tendo em vista a problemática de realizá-la, o fato é que os elementos estéticos e culturais do hip hop foram sendo gestados a partir dos fluxos culturais e interligação transatlântica da população negra estadunidense e de imigrantes latino-americanos ao decorrer da década de 1970 nos bairros pobres do Estados Unidos da América (GILROY, 2001; ROSE, 2021).

A cultura hip hop, como a conhecemos hoje, é constituída em torno de quatro elementos artísticos: Disc jockey (DJ), Master of ceremonies (MC), break dance e o grafite; onde a junção entre os dois primeiros elementos formaria o Rap (rhythm and poetry, ritmo e poesia). Ao longo do tempo, este movimento cultural-artístico tornou-se uma forma de contestação das diversas desigualdades sociais (em especial, do racismo) que constantemente se expande e tomam corpo não só nos EUA, mas em diversos lugares periféricos ao redor do Mundo, inclusive da América Latina, em países como: Cuba, Guatemala, Brasil, Argentina, etc. (SILVA & ROSA, 2017; TEPERMAN, 2015).

Cabe aqui uma inferência fundamental. A utilização da expressão “tornou-se” faz alusão ao fato de que a emergência da cultura hip hop e do rap não se deu em paralelo a um discurso de combate às desigualdades sociais, pois antes disso, o rap era majoritariamente uma “música de festa”. Quando, no ano de 1977, o músico Afrika Bambaataa defendeu a criação do “quinto elemento” do hip hop: o conhecimento. O objetivo traçado por Bambaataa consistiu em reafirmá-lo enquanto um instrumento de transformação, assim como, vinculá-lo ao movimento negro – através da valorização da identidade negra: a música, a dança, o estilo de se vestir, etc. (TEPERMAN, 2015; HIP-HOP, 2018).

No que diz respeito ao contexto brasileiro, os/as pesquisadores/as apontam que a cultura hip hop aportou no Brasil no início da década de 1980 e dentre os seus elementos constituintes, foi o break que primeiro se internacionalizou e apareceu com força em solo nacional. Essa expressão artística adentrou no território nacional a partir de várias metrópoles. Esse ponto é importante de se enfatizar, pois, é muito comum identificarmos São Paulo como o “marco zero” do hip hop no Brasil. No entanto, diversas pesquisas (ALVES, 2015; DAMASCENO, 1997; DIAS, 2002; HERSCHMANN, 1997; 2005; OLIVEIRA, 2006; SANTOS, 2008) tem apontado que esse movimento cultural emergiu em diversos Estados durante esse mesmo período: Pernambuco, Rio de Janeiro, Maranhão, Ceará, Brasília, dentre outros.

Essa expansão do hip hop deu-se sobretudo através da difusão de filmes, programas de televisão e de rádio, videoclipes, discos, revistas, matérias de jornais que abordavam os seus elementos artísticos (OLIVEIRA, 2015). Em particular, filmes como “A loucura do ritmo”, “Wild Style” e “Breakin’ I e II”, lançados entre os anos de 1983 e 1984, tiveram uma grande influência sobre a população (BARRETO, 2004; TEPERMAN, 2015).

Não à toa que a importância do break como porta de entrada para a cultura hip hop pode ser observada em vários depoimentos de pioneiros desse movimento na Região Metropolitana do Recife, a exemplo das histórias de Zé Brown e Tiger (vocalistas do grupo Faces do Subúrbio) que antes de serem rappers eram b-boys (1º DIA, 2021; 2º DIA, 2021; PROGRAMA, 2016).

Neste sentido, Cristiano Alves (2015) defende que, apesar das problemáticas que envolvem a fixação de um marco inicial, é possível afirmarmos que um dos pilares fincados para a expansão do hip hop em Pernambuco foi a criação da “Rock Master Crew” (primeiro grupo de dança de rua do Estado), no início dos anos 1980. Este grupo foi criado na cidade de Camaragibe pelos dançarinos Fábio “Spider”, Honesimus “Crazy Pace” e Nelson “Muriak”.

Durante a Jornadas de MC’s que ocorreu no Rec ‘n’ Play de 2023, tive o privilégio de participar de uma roda de conversa sobre o surgimento do Hip Hop no Brasil com Spider e Nelson Triunfo. Segundo Spider, o primeiro contato que ele e outros colegas tiveram com a cultura hip hop foi através de alguns filmes. Nesse momento, ele citou os primeiros filmes de Hip Hop, tais como: *Breakin’*, *Beat Street*, *Style Wars*, *Wild Style*. No seu caso em particular, ele comentou de forma extremamente emocionada (chegando até a chorar) que o primeiro filme que assistiu e o influenciou foi uma pequena cena de Flash Dance (1983), onde apareciam importantes b-boys da *Rock Steady Crew*. Em suas palavras: “Em 83, eu assisti aquele filme 14 vezes. Para assistir uma cena de 1 minuto e poucos segundos. [Choro] E aquilo mudou minha vida!”.

Acompanhando a “febre” do break (como era chamado), no ano de 1984, tivemos o registro dos primeiros fonogramas nacionais que envolviam esse movimento, realizado pelos grupos *Black Junior’s*, *Buffalo Girls*, *Electric Boogies* e *Villa Box*<sup>21</sup> (BOTELHO, 2022; YOSHINAGA, 2014). A propósito, quando estava realizando o trabalho de campo, tive a oportunidade de ver pessoalmente exemplares desses discos ao visitar a exposição *OSGEMEOS: Nossos Segredos* dos irmãos grafiteiros Otávio Pandolfo e Gustavo Pandolfo (Figura 11 e 12).

---

<sup>21</sup> Apesar da produção desses fonogramas que foram produzidos num contato explícito com os fluxos informacionais da cultura hip hop ao longo da década de 1970/1980. Há, na cena do rap brasileira, uma afirmação contundente de uma “genealogia alternativa” que enxerga a prática do canto falado em manifestações musicais anteriores ao período citado. Como por exemplo, as músicas *Deixa isso pra lá* (1964) de Jair Rodrigues, *Mandamentos Black* (1977) e *Melô do Mão Branca* (1980) de Gerson King Combo e *Melô do Tagarela* de Arnaud Rodrigues e Luís Carlos Miele (1979). Indo mais longe ainda, alguns agentes do rap (como por exemplo Nelson Triunfo, Zé Brown, Rappin Hood, Emicida e DJ KL Jay) afirmam que no Brasil já existia essa prática desde os emboladores e repentistas da região Nordeste. Esse vínculo entre elas é estabelecido por causa de alguns elementos: improvisação, canto falado, rima, desafio.

Figura 11 – Discos dos grupos *Villa Box* e *Electric Boogies* na Exposição *OSGEMEOS: Nossos Segredos* no Instituto Ricardo Brennand



Fonte: Elaboração própria, 2023.

Figura 12 – Discos dos grupos *Black Junior's* e *Buffalo Girls* na Exposição *OSGEMEOS: Nossos Segredos* no Instituto Ricardo Brennand



Fonte: Elaboração própria, 2023.

No entanto, o aspecto da produção musical só ganhou força no final da década de 1980, quando o rap passou a ter uma maior atuação enquanto principal elemento divulgador da cultura hip hop no Brasil. Esta difusão do rap ocorreu inicialmente no Estado de São Paulo, sobretudo

a partir do lançamento de três coletâneas no ano de 1988 e 1989. Tivemos a produção do LP *Hip-Hop Cultura de Rua* (1988) que contém músicas de quatro grupos de hip hop de São Paulo, são eles: Thaíde & DJ Hum, MC Jack, Código 13 e O Credo. Em seguida, no mesmo ano, foi produzida a coletânea *O Som das Ruas* organizado pela equipe de baile Chic Show e, no ano de 1989, tivemos o lançamento de *Consciência black vol. 1* que contém as primeiras músicas gravadas em um disco do grupo Racionais MC's: “Pânico na Zona Sul” de autoria de Ice Blue, Mano Brown e KL Jay e “Tempos difíceis” de Edi Rock e KL Jay (BARRETO, 2004; HIP, 2021; TEPERMAN, 2015).

No que diz respeito ao LP *Hip-Hop Cultura de Rua* cabe salientar que este foi um importante instrumento para a expansão nacional do rap ao longo do território brasileiro, e isto fica evidente no depoimento do rapper recifense Tiger no Festival Virtual Polo Hip Hop 2021. De acordo com o seu relato, foi a descoberta do disco *Hip-Hop Cultura de Rua* que incentivou ele e Zé Brown a começar a escrever e cantar músicas de rap.

Aí foi que, um belo dia, um amigo de Zé Brown tava numa feira de sebo de disco de vinil e tinha um bolo lá [de disco], tipo assim: “5 por 10 reais”. Aí tinha, tipo assim, 2 sertanejo, 1 de bolero, aí tinha o de hip hop lá no meio por acaso, aí ele: “É.. leva”. Aí justamente esse do hip hop, o cara fez “oá, eu comprei uns discos lá no sebo e tem um lá que parece com como vocês se vestem aí, como vocês canta, aqueles negócio que tu canta”. Aí deu o disco a Zé Brown. Aí o disco era, o famoso disco, *Hip-Hop Cultura de Rua* de São Paulo (2º DIA, 2021).

Na entrevista que realizei com Zé Brown (2023) ele também comentou acerca da influência que esse LP possuiu para o seu início de carreira artística, onde ele deixou de ser “Leo” (como é conhecido no bairro de Casa Amarela) e se transformou em “Zé Brown”. Em seu depoimento, me relatou o seguinte:

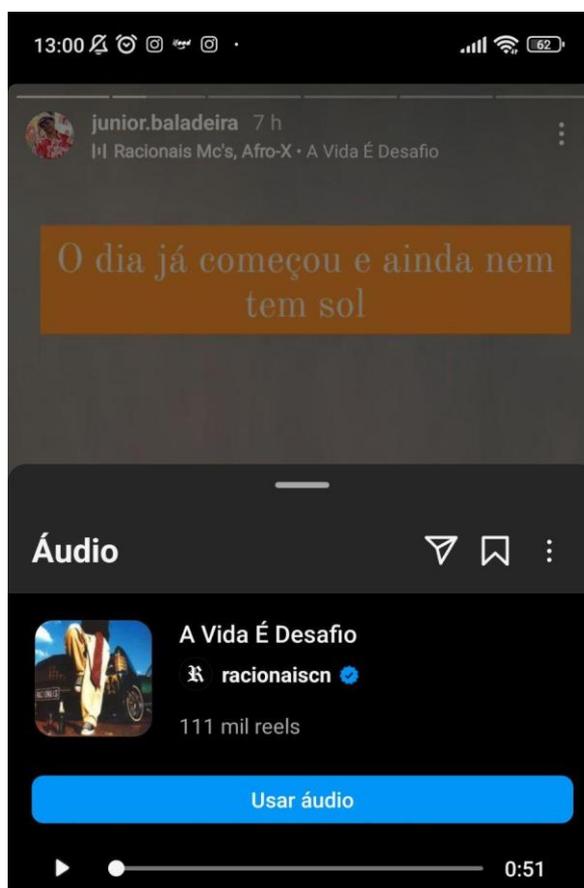
Quando eu comecei a ingressar mesmo no break, eu não sabia que o break tinha mais três elementos, o grafite, o rap e o MC, então como eu sempre fui de feira de troca, então eu vi um LP “Cultura de Rua”, aí DJ Hum, Credo, MC Jack, Código 13. Então eu ouvia né, minha mãe tinha uma “dois em um”, daí eu ouvia o vinil e... [pensava] “caramba, os caras tão falando de uma realidade que eu vivo aqui também, no Alto José do Pinho”. Assimilando as mensagens... pronto. Então eu disse “Pô, queria cantar isso” (Zé Brown, 2023).

No que diz respeito ao rap enquanto produção cultural, este elemento do hip hop só ganhou destaque em todo o Brasil a partir de 1990, com a ascensão e megassucesso do grupo Racionais MC's que politizou o cenário da Música Popular Brasileira com um forte discurso crítico acerca das desigualdades sociais presentes nas relações raciais e de classe (VIEIRA; SANTOS, 2023). Embora outras produções artísticas tenham sido produzidas antes mesmo da

ascensão deste grupo em particular, elas não tiveram o mesmo sucesso e projeção alcançada. Na entrevista com Júnior Baladeira (2024), ele me contou que as músicas dos Racionais eram uma das poucas que chegavam na sua cidade, Ouricuri, que fica no interior de Pernambuco.

Até os dias de hoje as composições do Racionais seguem como referência, sendo escutadas (Figuras 13 e 14) e até executadas pelos artistas. Por exemplo, em algumas apresentações de Zé Brown havia no seu repertório músicas do grupo. No show realizado durante o Carnaval de 2023 no polo de Casa Amarela ou na apresentação realizada no Seu Bruno Bar<sup>22</sup>, Zé interpreta a canção *Vida Loka, Pt. 1* do álbum *Nada Como um Dia Após o Outro Dia* (2002).

Figura 13 - Postagem de *story* no Instagram de Júnior Baladeira com a música *A Vida é Desafio* do Racionais Mc's



Fonte: Instagram de Júnior Baladeira. Postado no dia 23 de agosto de 2023.

<sup>22</sup> Ver: [https://drive.google.com/file/d/1WwkADqnX\\_7\\_wrS111eQVSHxa0Lx-uW0z/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1WwkADqnX_7_wrS111eQVSHxa0Lx-uW0z/view?usp=sharing).

Figura 14 - Postagem de *story* no Instagram de André Ferreira (AF) com a música *Capítulo 4 Versículo 3* do Racionais Mc's



Fonte: Instagram de André Ferreira. Postado no dia 12 de julho de 2023.

No caso do Estado de Pernambuco, o surgimento dos primeiros artistas e grupos de rap se deu a partir de 1987/1988, onde surgiram nomes como Zé Brown e Tiger (que juntamente a outros integrantes iriam compor, futuramente, a primeira formação do Faces do Subúrbio, como podemos observar na Figura 15), Spider e Incógnita Rap, Sistema X, Vírus do Preconceito, Periferia Norte, Reste Enemy, Crítica de Rua, Mira Negra, Êxito de Rua, Procurados, Atitude Real, Extremistas Mcs, RFsoul, Relato Consciente, dentre outros (ALVES, 2015; BARRETO, 2004). Na entrevista com Zé Brown (2023) ele comentou que na época em que começou os grupos de rap que havia eram: Vírus do Preconceito, Sistema X, Mira Negra, etc.

Figura 15 - Foto de divulgação de show do Faces do Subúrbio



Fonte: Diário de Pernambuco, 1997<sup>23</sup>.

Legenda: da esquerda para a direita: DJ KSB, Oni, Tiger, Marcelo Massacre, Alexandre Garnizé e Zé Brown.

Entretanto, mesmo apresentando um grande potencial de produzir uma diversidade musical dentro do rap, haja vista a multiplicidade de ritmos musicais presentes no Brasil, esse gênero ficou marcado, inicialmente, por poucas diferenciações sonoras em suas construções de beat. Como discorre Danilo Cruz:

Durante muito tempo e hoje ainda, há uma predileção pelas origens dos samples tirados de clássicos do funk soul norte americano, quando não do nacional. Tim Maia, Jorge Ben, Black Rio e outros grandes gênios da música negra brasileira foram durante muito tempo as fontes prediletas dos Dj's e produtores nacionais. É preciso lembrar que o Hip Hop é uma cultura urbana e norte-americana, e que por esse motivo ao longo de sua história, a Disco music, o Soul-Funk, Jazz e até o próprio Rock entraram em sua formação musical. Sendo assim, em sua chegada ao Brasil procurou-se o equivalente nacional do método utilizado no celeiro mundial do gênero (CRUZ, 2017, s/n).

O que não significa dizer que não houve a presença de artistas e/ou grupos de rap que experimentaram a junção entre o hip hop e as culturas populares brasileiras. Não à toa que um dos primeiros grupos de rap a introduzir elementos da cultura popular foi a banda pernambucana Faces do Subúrbio, fundada em 1992, ao fazer uso do pandeiro e de levadas de embolada e repente em algumas de suas músicas.

<sup>23</sup> DINIZ, Tatiana. A face do rap suburbano. *Diário de Pernambuco*. 26 de setembro de 1997.

Posteriormente à experiência encabeçada pelo Faces do Subúrbio, surgiram outros/as artistas que realizaram misturas entre o rap e as culturas populares nordestinas, em diferentes Estados do Nordeste, como por exemplo, Clã Nordestino (Maranhão), Pensativo Pandeiro (Maranhão), Luana Flores (Paraíba), RAPadura Xique-Chico (Ceará), Opanijé (Bahia), Afrocidade (Bahia), Dupê (Bahia), Família Tríplice (Bahia), Time da Quebra (Alagoas), para citar apenas alguns. Especificamente no Estado de Pernambuco, podemos evidenciar a presença de grupos e artistas como ACRIA, Arrete, Cleiton Oliveira, Confluência, Jéssica Caitano, Márcio Rastaman, Bira e o Bando, Consciência Nordestina, Irmandade 1, *Aliados CP* e *Júnior Baladeira*. Esses dois últimos, juntamente com *Zé Brown*, são o foco de análise desta pesquisa.

Essa mesma preocupação de “abrasileirar o rap” de Danilo Cruz pode ser observada nas práticas discursivas desses artistas. Em uma entrevista realizada por Luciana Mendonça (2020), *Zé Brown* afirmou que o rap nacional é, em geral, a cópia do rap norte-americano. Com isso, o rapper defende que a construção das músicas deveria ser realizada através da utilização de *samples* de músicas brasileiras, ao invés do uso predominante da música estrangeira. Um outro exemplo disso, é possível observar na música *Nordeste Não Teste* de Aliados CP, onde o grupo realiza um abrasileiramento de uma categoria musical êmica do rap, o *flow*; assim como, realiza uma crítica aos/às artistas do rap que querem rimar em inglês:

Bato no peito é Nordeste, pois aqui ninguém foge a batalha  
Direto da terra do chapéu de couro, do forró e da cachaça  
*Os cabra aqui não tem flow, os cabra aqui tem levada pegada*  
Encaixa na base, segura a pancada, não não, segura a lapada  
[...]  
Sou Nordeste, Pernambuco, então pode botar fé  
Não apoio os tipos de gente que tem vergonha do que é  
Eu, respeito a nossa cultura, coisas que você nunca fez  
*Mal pronuncia o português e ainda quer rimar inglês*  
(ALIADOS CP, 2021. *Nordeste Não Teste*, grifo meu)

Em um texto de Adriel Duarte postado no Fórum de Comunicação Sertão do São Francisco sobre Junior Baladeira, será defendido esse mesmo ponto:

Seus figurinos não são americanizados como outros cantores de Hip-Hop, eles usam chapéus de couro e de palha, camisa listrada, calça jeans e fazem homenagens há alguns artistas nordestinos como Patativa do Assaré, Luiz Gonzaga, Maria Bonita, estampados em suas camisetas. Não se pode esquecer é claro, de chinelos de couro ou mesmo de botas iguais as que muitos agricultores usam no dia a dia na roça (DUARTE, 2013).

Deste modo, na tentativa de refletir sobre os fluxos culturais das musicalidades negras (aqui incluso o rap) ao longo do Atlântico, reconhecendo os processos de *tradução e recriação*,

Paul Gilroy levanta uma questão importante para nossa pesquisa, tendo em vista que buscando abordar os processos de identificações que envolvem os artistas de Rap em Pernambuco:

Como devemos pensar criticamente os produtos artísticos e os códigos estéticos que, embora possam ser rastreados até um local distinto, têm sido alterados seja pela passagem do tempo ou por seu deslocamento, reterritorialização ou disseminação por redes de comunicação e troca cultural? (GILROY, 2001, p. 170).

Refletindo sobre a questão do consumo cultural, Stuart Hall (2003) compreende que a recepção de produtos culturais não se estabelece de maneira *direta e total* pelas pessoas. Logo, os códigos culturais são *negociados* e recriados na prática do consumo. As mensagens são codificadas ou decodificadas de acordo com “estruturas de sentimento” (WILLIAMS, 1979); a partir dos códigos referenciais dos indivíduos e de sua posicionalidade no mundo.

Com base neste argumento teórico, nos interessa para nossa pesquisa, pensar que o consumo da cultura hip hop não é realizado de maneira “crua” e que a “feitura” de fazeres musicais de rap no Brasil não é realizada a partir da pura “imitação” ao modelo dos EUA.

Sendo assim, esses processos de *tradução* de práticas culturais, como será possível observar no capítulo adiante, não são feitos de forma “passiva”. O que se encontra exposto aqui é uma disputa que envolve a relação entre identidade nacional e estrangeira. Além de que esse processo de tradução das práticas da cultura hip hop no Brasil foi mediada por identidades locais e regionais. Esses indivíduos já possuíam *repertórios* (se quisermos utilizar a categoria de Schutz) com elementos da cultura local que mediarão o processo de *tradução* construindo identidades culturais *híbridas* (BHABHA, 2013; CANCLINI, 2019; HALL, 2022) compostas por elementos culturais globais e locais.

Além do mais, como veremos, o contato com a música rap possui uma importância biográfica para os seus *arranjos identitários*. E nesse ponto é impossível não lembrar da proposição de Simon Frith (2017) que afirma que a música constrói as identidades sociais dos indivíduos. Ao mesmo tempo, partindo dessa identidade cultural híbrida, os artistas trabalhados nesta dissertação construíram repertórios artísticos, poéticos e sonoros que traduziam suas identidades. Assim, esses artistas realizam fazeres musicais que adotam tanto os elementos estéticos do rap quanto de elementos da cultura popular brasileira.

## 5 PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO NO RAP REPENTE

Como foi comentado no capítulo 3, a identidade dos sujeitos não é algo *dado* no mundo que permanece *uniforme* e *imutável* até o fim da vida. Antes de tudo, a identidade está atravessada por constantes *processos* que a produzem. Sendo assim, para começarmos a compreender os processos de identificação desses artistas, vamos nos debruçar sobre alguns aspectos biográficos e profissionais dos sujeitos da pesquisa.

### 5.1 ZÉ BROWN

“Nunca abandone a sua jornada,  
Enfrente o medo na sua caminhada,  
Fé em Deus, e tem que acreditar,  
Escreva sua história, um dia alguém vai contar”<sup>24</sup>

Zé Brown é um multiartista pernambucano que atua como rapper, embolador, cantor e compositor (Figura 16). Ele nasceu no ano de 1974 e foi criado na comunidade do Alto José do Pinho (que é chamada por ele de “minha faculdade” e “meu quilombo”) e sua família é do município de Nazaré da Mata, que fica na Mata Norte de Pernambuco. Este artista, portanto, possui raízes familiares na periferia (seja ela urbana ou rural).

Hoje, com 49 anos, esse artista é celebrado como um dos pioneiros da cultura hip hop aqui em Pernambuco e no Brasil, pois está nesse universo desde os seus primeiros anos. Além de ser referenciado como um dos primeiros artistas a realizar um fazer musical que mescla os elementos do rap com a cultura popular nordestina e suas sonoridades e poéticas<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cn1ievIgnAL/>

<sup>25</sup> Zé Brown comenta que os primeiros esboços dessa junção foram realizados quando ele construiu um pandeiro de lata de doce de goiabada, onde tocava e cantava as músicas de rap na batida do pandeiro. Do ponto de vista fonográfico, o primeiro registro que temos dessa hibridização sonora acontece no primeiro álbum do grupo Faces do Subúrbio, nas músicas *Críticas e Críticas*, *Improviso* e *Os Tais*.

Figura 16 – Zé Brown no 20º Festival Recifense de Literatura – A Letra e a Voz



Fonte: Redes Sociais, 2023.

Atualmente, o artista afirma com muito orgulho e pesar que *hoje* consegue (sobre)viver por meio da arte, através de seus shows e por meio do seu trabalho enquanto arte-educador no Instituto Matéria Rima, localizado na cidade de Diadema no Estado de São Paulo. Porém, nem sempre foi assim, mesmo sendo um dos pilares do Hip Hop no Brasil, bem como do movimento Mangue, durante longos anos Zé teve que dividir seu tempo entre a carreira artística com outros trabalhos não-artísticos (cabeleireiro, pedreiro, etc.). Isto porque, a renda provinda da arte não era suficiente para sustentar a si e, posteriormente, para sustentar sua família.

De acordo com Zé Brown, os primeiros contatos que ele teve com a cultura hip hop foram por meio do break em meados de 1985/86, quando ele viu uma roda de break em uma praça de Casa Amarela. Na época ele jogava capoeira com o Mestre Cancão de Fogo na Praça do Trabalho. Durante a entrevista que realizei, quando perguntei como ocorreram as suas primeiras aproximações com a cultura hip hop, Zé me contou o seguinte:

Cara... Eu sempre falo que a capoeira me levou ao break, que no espaço físico da Praça do Trabalho a gente ia jogar capoeira toda sexta-feira, então eu vi outra roda e... fui, me aproximei, pra observar e tal, quando eu vi era uma roda de break, aí foi paixão à primeira vista, vei. Isso em 86... final de 85, 86.. eu já tava tendo aproximação com o break, entendeu? Aí procurei saber onde se

treinava, tal. Eu pra mim era... tinha o mesmo formato de aprendizagem da capoeira, teria o mestre ou um professor, não, era um treino. Você pega na prática, pega olhando.. autodidata, aí sempre tinha um que dava um toque "ó, coloca a mão aqui e tal, essa descida é mais ou menos assim", aí fui me dedicando, me dedicando e consegui me transformar num b-boy, final de 85 pra 86 (Zé Brown, 2023).

Neste período, Zé Brown afirma que apesar de dançar break, “não tinha ideia dos conteúdos que estavam por trás, nem sabia o que era rap ou hip hop; associava os movimentos do break aos da capoeira que jogava” (MENDONÇA, 2020, p. 55). Ele só começou a compreender a totalidade da cultura hip hop quando teve contato com o LP *Hip Hop Cultura de Rua* (1988), como já foi comentado acima.

Na música *Soulhiphop* do álbum *Poesias do Povo*, o artista desenvolve uma narrativa com base nas memórias dessa época introdutória do hip hop na sua vida. Além dessa autorreferência biográfica, essa música carrega um valor emocional significativa para Zé, isto porque, contou com a participação de MC Jack que é um dos nomes presentes no *Hip Hop Cultura de Rua* e que, segundo o próprio artista, é uma das suas “referências”.

Início essa rima com satisfação  
Falar de uma época de coração  
Soul, Funk, Miami Bass, Break de chão  
Estilo maluquinho. Qual é, meu irmão

Lembro bem, eu jogava capoeira  
Mestre Cancão de Fogo, Praça do Trabalho, sexta-feira  
Recife, a cidade e o bairro, Casa Amarela  
Céu estrelado, uma noite bela

Geração 80 equipe e o som rolava  
Foi quando eu avistei no chão, um cara girava  
Em cima de um papelão de geladeira  
E uma rapaziada animava uma brincadeira

Me aproximei curioso,  
Pela primeira vez vi um moinho de vento cabuloso  
Daí pra frente, só foi investida  
Quando senti o hip hop na minha vida  
(Soulhiphop, Poesias do Povo, Zé Brown)

Em 1992, após esse período de trajetória no break, Zé juntou-se a Tiger para formarem o emblemático grupo de rap Faces do Subúrbio, que no começo se chamava *The Boys of The Rap*. Com o grupo permaneceu até 2005 quando o grupo “deu uma parada” e, então, Zé iniciou sua carreira solo se dedicando ao seu “trabalho de pesquisa enquanto cultura popular”.

Zé Brown possui uma produção fonográfica extensa que faz jus aos quase 30 anos de

carreira. Ao todo possui uma discografia de seis álbuns e inúmeros singles com artistas relevantes do rap nacional (G.O.G, Marcelo D2, MC Jack, Rappin Hood e Viela 17) e do rap pernambucano (Aliados CP, ACRIA, Pregadores do Rep e Bruno Raiz), bem como, do cenário musical para além do rap, seja de Pernambuco (Cannibal Santos, Nando Cordel, Geraldo Maia, Maestro Spok, Lenine, MC Leozinho, Maciel Melo, Alessandra Leão, Caju e Castanha, Lula Queiroga, etc.) ou de outros estados (João Parahyba e Zeca Baleiro).

No começo de sua carreira artística enquanto fez parte das primeiras formações do Faces do Subúrbio foram lançados dois discos de forma independente e dois álbuns pela MZA Music: *Faces do Subúrbio* (1997) - Disco independente; *Faces do Subúrbio* (1998) - MZA Music; *Como é Triste de Olhar* (2000) - MZA Music; *Perito em Rima* (2005) - Disco independente (Figura 17).

Figura 17 – Capas dos álbuns de Faces do Subúrbio



Posteriormente, já na carreira solo, Zé Brown lançou dois álbuns: *Repente Rap Repente* (2011) e *Poesias do Povo* (2018) - YB Music. O primeiro álbum, foi oficialmente lançado no ano de 2011 a partir da produção de Janja Gomes (filho de João Parahyba do Trio Mocotó) e Skowa (do Skowa e a Máfia) e ele me contou que o objetivo desse trabalho era fazer um “álbum orgânico”, sendo fruto de anos de pesquisas do artista sobre as poéticas e sonoridades presentes

na cultura popular, fato que fica evidente já na primeira olhada para a capa do álbum (Figura 18).

Figura 18 - Capa do álbum *Repente Rap Repente* (2011)

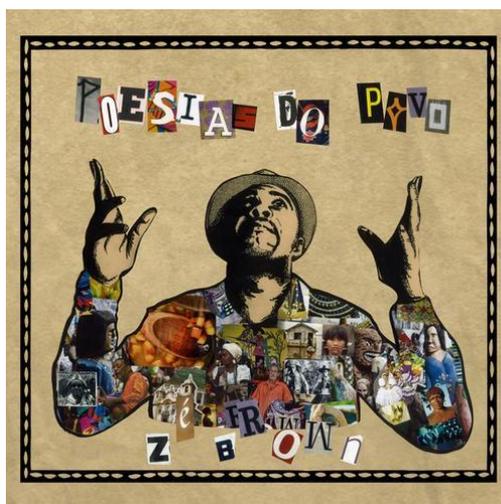


Com pesar, ele expõe que apesar de ser um álbum “diferente” que tem “uma originalidade”, uma parte das pessoas da cultura hip hop “não entenderam e outros não gostaram porque não tinha um... o peso do rap assim. Mas a minha intenção era justamente essa, era alcançar outro público”. É tanto que por causa dessa “originalidade” presente do *Repente Rap Repente* que o artista conquistou a oportunidade de percorrer vários lugares do Brasil, da Europa, indo “até em Cuba! Coisa que eu não consegui com o Faces”, mesmo o grupo tendo sido indicado ao Grammy Latino, em 2001, para concorrer na categoria “Melhor Álbum de Rap” com o álbum *Como é Triste de Olhar*.

Essa mesma assinatura e proposta musical encontra-se no seu segundo álbum solo, *Poesias do Povo* (Figura 19), que foi composto e produzido quando Zé Brown já estava morando no estado de São Paulo<sup>26</sup>. Sobre a formulação deste disco, ele comenta que é uma “continuidade do *Repente Rap Repente*”, mas apresenta um direcionamento estético mais aproximado da “coisa eletrônica” do rap, “tem muita coisa de sample”, isto porque durante esse período o artista voltou a “escutar muito rap nacional”.

<sup>26</sup> Essa informação biográfica é muito importante para compreender a feitura desse trabalho, isto porque, uma das suas inspirações para algumas composições se deu pois em determinados momentos via-se muito sozinho residindo em outro Estado.

Figura 19 - Capa do álbum *Poesias do Povo* (2018)



À soma disso, Zé Brown me contou na entrevista que já está preparando (compondo e produzindo) o seu próximo álbum, intitulado *Repertório Sagrado*, que tem como proposta trazer “mais coisas daqui de Pernambuco”, tais como Lenine, Caju e Castanha, Lia de Itamaracá e Jorge Du Peixe. Ainda sobre isso, ele comentou: “Então tem muita coisa daqui. Então tem essa coisa sagrada que eu tenho dentro do meu trabalho, que é Pernambuco mesmo né?”. Nota-se, portanto, que o objetivo do disco seria exatamente abordar o *repertório* musical do seu local *sagrado*, Pernambuco. Em relação ao processo de produção musical, ele me contou que uma das músicas está sendo produzida pelo DJ Marcelinho e outra faixa pelo notável DJ Hum.

Quando me relatava sobre este assunto, comentei sobre uma música que possuiu um sample do refrão da música *Meu Sangue Ferve por Você* de Sidney Magal (Ooh, eu te amo/Ooh, eu te amo, meu amor/Ooh, eu te amo/E o meu sangue ferve por você) que tive a oportunidade de escutar quando estava no trabalho de campo no Seu Bruno Bar. Neste momento, Zé comentou que esta música também vai entrar no novo álbum e que é uma declaração de amor à sua comunidade, mãe e amigas que em uma época tão difícil *sobreviveram*.

[...] essa é uma música que eu venho estudando há muito tempo, O Sangue Ferve, e que tá tendo uma boa aceitação do público em show. Então é uma música que é um sucesso né. Mas, é uma dedicação, é uma declaração na verdade de amor que eu faço pra minha comunidade, pra minha mãe, meus amigos, minhas amigas, as pessoas que eu vi sobrevivendo numa época que tava dureza. Então é uma declaração de amor mesmo (Zé Brown, 2023).

Aqui deixo em destaque esta palavra pois na nossa conversa no momento da

enunciação desta palavra houve uma espécie de ênfase dado a ela por meio de uma pausa deixando em evidência a separação da palavra em *sobre-viveram*. Deixando enfático que a existência de sua família e comunidade sempre esteve colocada em xeque e antes de terem a oportunidade de viverem (aproveitar a vida) tiveram que sobreviver, de lutar contra uma estrutura social que quer a destruição do povo periférico e das suas culturas.

## 5.2 ALIADOS CP

O Aliados Conscientes da Periferia (Aliados CP) é um grupo de rap de Casa Amarela criado em 2003, tendo como integrantes atuais Paulo Gustavo Veríssimo Soares (DJ Paulo V.), Jefferson Ribeiro (MC Mano Gã), André Ferreira (MC AF) e André Luiz (MC Fumaça), como podemos ver respectivamente na Figura 20.

Figura 20 - Grupo Aliados CP no Festival Cena Brasil (2018)



Fonte: Redes Sociais.

No entanto, nem sempre o grupo possuiu esta formação de integrantes. A história do grupo começa por volta dos anos de 2003 quando Mano Gã, Geremias FBI e João Carlos (Pulga MC) se conheceram. Geremias e Pulga se conhecerem dentro do colégio Silva Jardim. E, através de um amigo em comum Jipão, Pulga conheceu um jovem que tinha acabado de

chegar de São Paulo com sua família, o Jefferson (M. Gão). Posteriormente, Gão foi apresentado a Geremias.

A aproximação entre os três ocorreu por causa de uma identificação a partir dos seus gostos musicais, pois ambos gostavam de rap; e o estopim desta amizade se deu por causa de uma conversa que Jipão teve com Gão sobre o rapper estadunidense *Tupac*. A partir daí, Jipão lembrou de um amigo seu que escutava esse rapper e possuía uma camisa dele. Esse amigo era justamente o Pulga. Após essa conversa, Jipão levou Gão até a casa Pulga, onde ele apresentou os dois e pediu emprestado um *Compact Disc* (CD) de Tupac.

Passado esse momento, Jipão e Pulga comentaram com seu amigo Geremias que tinham conhecido um “cara de São Paulo” que tinha “altos CDs de Rap”. Depois disso, os três foram se conhecendo e construindo sua amizade a partir dessa *identificação* com a cultura hip hop e por meio de escutas compartilhadas de CDs de Rap. E, em dado momento, tiveram a ideia de criar um grupo de rap.

Um ponto essencial para compreender a criação deste grupo está no fato de que Gão, quando morava em São Paulo, já tinha um grupo de rap com seu amigo Isaías denominado *Atos Reais*. Consequentemente, quando chegou em Recife, Gão já possuía algumas composições e propostas musicais. Inclusive, a ideia do nome veio dessa época, quando em uma conversa de despedida, Gão falou para Isaías que quando montasse o seu próximo grupo de rap, este seria chamado de Aliados CP (10 ANOS ALIADOS CP, 2016).

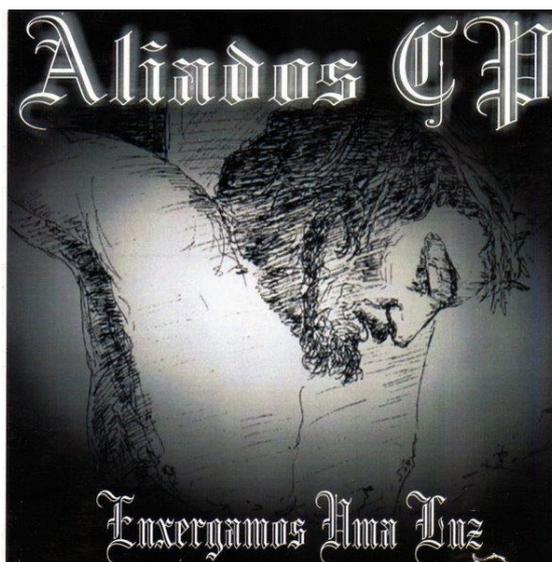
Cabe aqui um destaque fundamental, pois essa escolha do nome do grupo nos parece interessante, na medida em que, nele encontram-se categorias importantes para a nossa dissertação. O nome Aliados Conscientes da Periferia, explora uma suposta “contradição” (na perspectiva da ideologia dominante) entre a ideia de Periferia e Consciência. Na perspectiva hegemônica da sociedade, a ideia de Periferia está vinculada a signos de falta, miséria e pessoas “carentes” - aqui inclusa a noção de pessoas que não possuem educação e, portanto, não conseguem refletir de forma crítica sobre a realidade (principalmente sobre sua própria realidade de “miséria”). Por outro lado, tanto no nome artístico quanto nas composições, o grupo explora a conjugação entre essas duas noções, apresentando a quem frui suas músicas uma *outra representação* sobre o que é viver e ser da Periferia.

No ano de 2004, outros dois integrantes ingressaram no grupo: Fumaça e DJ Lotto. Geremias conheceu André (Fumaça) no colégio e em trocas de ideias sobre o rap, descobriram que ambos participavam de um grupo de rap. Deste modo, combinaram de realizar uma apresentação em conjunto na comunidade Vila Monarca, no Alto Santa Terezinha. Passado isso, os integrantes do ACP convidaram Fumaça para participar do seu grupo.

Daí em diante o grupo foi aos poucos compondo algumas músicas e realizando gravações caseiras em Fitas Cassetes (K7). No entanto, em determinado momento, Geremias conheceu o produtor Tufão e o grupo foi até o seu estúdio para começar a gravar o seu primeiro álbum no formato CD. Durante o processo de gravação os integrantes do Aliados conheceram o DJ Lotto que posteriormente viria a compor o grupo; e Geremias teve que se afastar do grupo.

A partir dessa série de acontecimentos, houve uma reestruturação do grupo que deu início a sua segunda formação, composta por Gão, Pulga, Edson (DJ Lotto) e Fumaça, que perdurou por oito anos de caminhada. Com essa formação foram gravados dois álbuns: o primeiro foi *Enxergamos uma Luz* produzido por Tufão da PDR Produções ainda em 2005 (Figura 21) e o segundo foi *Vivendo o Presente, Sem Esquecer o Passado* que foi gravado pelo produtor Wallcon Régis<sup>27</sup> em 2011 (Figura 22).

Figura 21 – Capa do álbum *Enxergamos uma Luz* (2005)



No início da música *Para Sempre Aliados*<sup>28</sup>, composta com o intuito de realizar uma retrospectiva e homenagem à sua trajetória, o grupo realiza um relato em fragmentos de como foi a época de formação inicial até chegarem na produção do seu primeiro álbum *Enxergamos uma Luz* quando conheceram o produtor Tufão da PDR produções.

Dez anos passaram, mas continuo escrevendo a história  
 Sai desse estúdio e um bom filho a casa volta  
 Mais experiente, bem calejado

<sup>27</sup> Atualmente conhecido como WR no Beat, Wallcon se tornou um dos principais produtores musicais de Pernambuco, sobretudo por causa da sua imersão na cena do brega funk.

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K1BGaLHLjQE>.

Fruto de muitas coisas que vivi no passado

Dois, Zero, Zero, Três (2003). Eu, FBI e Pulga  
 Formulamos o nome e nos jogamos pra luta  
 Sem direção, muita disposição e ação  
 Mas, pro trabalho ir pra rua precisava de um empurrão

Após várias composições e apresentações  
 Conhecemos Tufão e a PDR produções  
 Com potencial do Rap na mente, várias ideias  
 Tendo como Release, só uma fita velha  
 [...]
   
 10 anos passaram, muitas águas rolaram  
 Cabeças mudaram, pessoas novas chegaram  
 Agradecemos a todos pelos momentos mágicos  
 Ninguém deixa de ser para sempre aliados  
 (Aliados CP, *Para Sempre Aliados*)

Figura 22 – Capa do álbum *Vivendo o Presente, Sem Esquecer o Passado* (2011)



Após isso, o ACP foi tendo uma agenda cada vez maior e um outro MC fazia algumas participações nas apresentações do grupo, cobrindo a falta de algum integrante que não pudesse participar das atividades. Esse era André Ferreira (conhecido como AF) que aos poucos foi deixando de ser um “auxiliar” e ganhou o seu espaço enquanto membro oficial do Aliados quando Pulga e DJ Lotto se afastaram do grupo, pois precisaram se dedicar a outras atividades para sobreviver financeiramente.

Diante da saída desses integrantes e com a entrada de AF e do DJ Paulo V., o grupo chegou à sua formação atual, mencionada acima. Sendo a partir desta formação que o grupo lançou seu último disco, intitulado *Balada Sertaneja*, no ano de 2021 (Figura 23).

Figura 23 – Capa do álbum *Balada Sertaneja* (2021)



Durante esses longos anos de caminhada, o grupo possuiu uma grande circulação pela cena do rap pernambucano, se apresentando durante várias edições do principal evento de rap do Estado, o *Polo Hip Hop*, organizado pela *Associação Metropolitana de Hip Hop em Pernambuco*<sup>29</sup>; bem como, do 1º Encontro Nordestino de Hip-Hop, do Pré-Amp Festival, dentre vários outros.

No que concerne a questão da sonoridade dos álbuns, a primeira vez que o grupo produziu músicas que mobilizam a junção entre elementos do rap e das culturas populares nordestinas foi na música *D'Repente*, pertencente ao seu segundo álbum, que conta com a participação de Zé Brown e foi gravada em 2009.

Sendo importante frisar que, apesar do primeiro álbum não possuir a utilização de elementos sonoros-poéticos *híbridos*, já existe a representação do imaginário popular do Nordeste na composição de suas músicas, como por exemplo, nas faixas *Gosto do que Faço* e *Nova Era*.

Gosto do que faço. Represento minha firma  
 Cem por cento nordestino. Ritmo e Poesia  
 Por amor, não por dinheiro. Represento meu Estado  
 Como fez Luiz Gonzaga com o baião e o xaxado

Cabra macho, cabra da peste. Nascido no Sertão  
 Representou até o fio. O nome dele: É lampião!

<sup>29</sup> O Aliados CP tem participado do Polo Hip Hop desde suas primeiras edições. Ver o vídeo da sua apresentação no ano de 2005: <https://www.youtube.com/watch?v=UfmJ-nx4gxA>.

Em caruaru, tem o Mestre Vitalino  
Com a mão cheia de barro, mais um artista nordestino

Na guerra de Canudos teve vários guerreiro  
Mas, o maior destaque foi Antônio Conselheiro  
Chico Science passou por aqui. Pode crê!  
Fez a sua história e o mangubeat Brasil a fora

É por essas e outras que não paro de rimar  
Gosto do que faço e nada vai me parar  
Faço uma letra pros irmãos se ligar  
Que o melhor é estudar. E pro crime não entrar

(ALIADOS CP, 2005. Gosto do que Faço)

Século 21. Pode acreditar  
O hip hop nordestino vai te revolucionar  
Invadindo a sua mente, de forma consciente  
Falo: “O passado? E o presente? E o futuro? A Deus pertence”

Rap, rima, poesia, do povo do sertão  
Fazendo parte da cultura, um padre Ciço e Lampião  
É o poder da palavra, mudando sua opinião  
Mostrando que a televisão é fábrica de ilusão  
[...]  
Meu discurso é o calibre da palavra. É uma bala  
Atingindo sua mente, com o efeito consciente  
Rima, prosa, poesia, nordestino contundente!

Sou da terra do caboclinho, do bacamarque, do papangu  
Chico Science, Nação Zumbi, junto com Maracatu

O hip hop é isso. É informação, é união  
É a revolução, longe da televisão  
Vem trazendo autoestima, resgatando nosso valor  
Mostrando para os racistas que o nordestino se formou

Se orgulham de sua raça, de sua história que tem valor  
[...]  
Chegando de São Paulo, representando o Nordeste  
A terra da embolada, do som Cabra da Peste  
A nova era tá chegando, pra quem não apostou  
O hip hop nordestino, a revolução começou.

(ALIADOS CP, 2005. Nova Era)

Nelas, podemos perceber a enunciação de sentimentos de *orgulho de pertencer* e ser do Nordeste de maneira explícita (“Cem por cento nordestino”) ou por meio da valorização de importantes figuras históricas (como Lampião, Padre Cícero e Antônio Conselheiro), artistas (Luiz Gonzaga, Chico Science e Mestre Vitalino) e manifestações culturais (embolada, papangu, caboclinho e xaxado).

Ao fim, frisamos que essa proposta sonora-estética se consolidou no último álbum do *Aliados Conscientes da Periferia*. E isso é perceptível logo à primeira vista da capa desse disco que se encontra carregada de signos e simbologias que *representam* a identidade cultural nordestina, como bem vimos na Figura 21. Além disso, em todas as composições das músicas podemos encontrar uma menção explícita ao universo imagético nordestino.

### 5.3 JÚNIOR BALADEIRA

*Júnior Baladeira* é um grupo de rap do município de Ouricuri, que fica na região do Sertão do Araripe de Pernambuco<sup>30</sup> que foi idealizado, em 2010, por Nelson Pereira de Sá Júnior (mais conhecido pelo nome artístico Júnior Baladeira<sup>31</sup>). De lá para cá, já passaram pelo grupo nomes como Ailan, Ryan Nunes, Nil Costa e Léo. Atualmente, Júnior conta com a presença de Allan de Melo e Jânio Barros (Figura 24).

Figura 24 - Grupo *Júnior Baladeira*



Fonte: Blog do grupo. Disponível em: <https://juniorbaladeira.blogspot.com/2016/09/release.html>.  
Legenda: da esquerda para a direita: Allan, Júnior e Jânio.

<sup>30</sup> A Região do Sertão do Araripe engloba 10 municípios do Estado de Pernambuco: Araripina, Bodocó, Exu, Granito, Ipubi, Ouricuri, Parnamirim, Santa Cruz, Santa Filomena e Trindade.

<sup>31</sup> O termo baladeira também é conhecido em outros lugares como estilingue, atiradeira, badoque, bodoque, etc. O apelido Baladeira de Júnior foi-lhe atribuído justamente porque, quando ainda era criança, sempre andava com uma baladeira (BATISTA, 2018).

Todos os integrantes que passaram pelo grupo antes de adentrar na carreira musical, faziam parte de um grupo chamado Dança de Rua do Sertão (DRS), criado pelo próprio Júnior no início dos anos 2000. Neste caso, assim como Zé Brown, se aproximaram da cultura hip hop através do *break*.

No caso de Júnior, o seu primeiro contato aconteceu através de apresentações de grupos de break que foram televisionadas no programa Raul Gil no ano de 1999. Nesse contato, ele ficou muito interessado pelas performances, mas no início dessa aproximação, ele e seus amigos não possuíam muitas informações sobre o que era a cultura hip hop, assim como não havia pessoas na cidade que já estavam familiarizados com essa manifestação artística. Sendo assim, eles começaram aprendendo a dançar o *break* através de imitação das coreografias que passavam nos programas de TV (BATISTA, 2018).

No ano seguinte, para suprir esse problema, Júnior viajou para a capital Recife para aprender break no Instituto Vida com Zé Brown e Cezar, passando uns 5/6 meses<sup>32</sup>. Em uma de suas falas sobre este assunto, o próprio Júnior me informou que apesar de “gostar de hip hop” ele não “sabia nada ainda” sobre a cultura hip hop, mas a situação mudou quando ele viu uma reportagem no Jornal do Commercio anunciando que no Instituto Vida “tava tendo umas oficinas de break”. Nesse sentido, como estava de “férias”, pois tinha acabado de terminar o terceiro ano, ele foi para Recife, ficando na casa de sua madrinha, e começou participar das oficinas com Zé Brown e Cezar (Figura 25).

---

<sup>32</sup> Na conversa que tive com Zé, relatando sobre a experiência enquanto arte-educador, ele contou que Júnior fez parte do projeto durante seis meses. Mas, em nossa conversa e em outros lugares ele comenta que foram cinco meses.

Figura 25 - Júnior Baladeira no Instituto Vida no ano 2000



Fonte: Redes Sociais de Júnior Baladeira.

Legenda: Júnior Baladeira com os professores Cezar (à esquerda, com a camisa do Santa Cruz) e Zé Brown (em pé à direita de Júnior) no Instituto Vida no ano 2000.

Quando Júnior retornou dessa experiência para Ouricuri, ele começou a ensinar o que tinha aprendido no Instituto para seus amigos e crianças da cidade “no meio da rua mesmo”, sendo a partir desse momento que foi sendo criado o DRS, primeiro grupo de break da cidade. Com o passar do tempo, Júnior foi se interessando cada vez mais pelo elemento do rap e começou a compor suas primeiras músicas e, no de 2005, aconteceram as suas primeiras apresentações, onde Júnior se apresentava sozinho.

Após isso, ele viu a necessidade de convidar outras pessoas para cantarem enquanto *backing vocal*, sendo a partir desse momento que o *Júnior Baladeira*, enquanto grupo, foi surgindo. No entanto, antes de possuir esse nome, o grupo se apresentava sob a alcunha *Nação Zulu Sertão* que é uma referência direta à Zulu Nation de Afrika Bambaataa (Figura 26). Assim, as primeiras pessoas a desempenharem a função de *backing vocal* foram Léo, Ailan e seu sobrinho José (mais conhecido pelo nome artístico Zé Vaqueiro), mas estes não permaneceram por muito tempo.

Nesse começo, a troca de pessoas no *backing vocal* era frequente, pois, as pessoas acabavam ficando ocupadas com outras atividades, tendo que “trabalhar” ou “estudar”. Apesar das “trocas”, Júnior afirma:

Tem diversas pessoas que cantaram comigo e cantam até hoje foram meus alunos, ô... todos foram alunos de break, tanto os meninos quanto as meninas, só não as participações da capoeira que tem né, mas os que cantam rap comigo, todos são alunos. Então eles foram chegando, não foi uma coisa muito "tal dia começa", não, foi espontâneo assim (Júnior Baladeira, 2024).

Figura 26 - Júnior Baladeira com Zé Brown e Afrika Bambaataa no 23° FIG de 2013



Fonte: Redes Sociais de Júnior Baladeira. Fotografia tirada em 27 de Julho de 2013. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=554519917939727&set=t.1849190807>. Acesso em: 24 dez. 2023. Legenda: Da esquerda para a direita: Afrika Bambaataa, Zé Brown e Júnior Baladeira.

Em uma fala de Júnior Baladeira (2021) durante uma apresentação em live<sup>33</sup>, ele comentou que o grupo começou suas atividades por volta dos anos de 2005/2006 e desde o início da formação, o grupo teve como a proposta: “fazer um trabalho de música regional e de

<sup>33</sup> Este show ocorreu no dia 03 de fevereiro de 2021 no formato de live na plataforma do Youtube. E foi realizado neste modelo por causa do período de isolamento social da Pandemia da Covid-19. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HM1AKImehUQ>.

música rap e que elas duas dialogassem e se fundissem. E a gente fez vários experimentos durante esses últimos anos, esses mais de 10 anos”. A partir daí o grupo começou as suas apresentações e feitura de composições e no ano de 2010 lançaram o primeiro álbum intitulado *Versos Alados* (Figura 27) que foi produzido por Saulo Superação da Cariri Records e gravado por Carlos Eduardo da Sonido Records. No entanto, antes de consolidarem a identidade musical expressa nesse primeiro trabalho, Júnior me relatou que no início:

Quando a gente cantava não tinha muito essa coisa do regional ainda não, era aqueles rap ainda de base normal. E aí eu queria fazer uma coisa, mas assim, eu senti que a galera não acompanhou bem a ideia dessa coisa do regional. Era um negócio muito, muito estranho entre aspas, pros ouvidos da galera, não sei... e aí eu comecei a cantar só, por isso que *Versos Alados* eu fui cantar sozinho (Júnior Baladeira, 2024).

Figura 27 - Capa do álbum *Versos Alados* (2010)

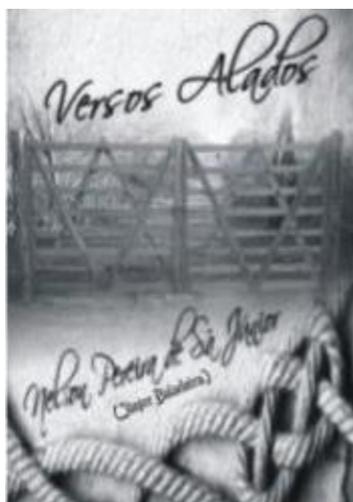


A primeira música gravada foi a faixa *Versos Alados* que dá nome ao disco, no ano de 2009. Contudo, Júnior me conta que a “ideia”, o processo criativo/imaginativo do disco, foi surgindo por volta do ano de 2006 quando ele começou a pesquisar sobre os elementos das culturas populares nordestinas (cordel, embolada, coco, maracatu, xaxado). Assim como, começou atuar em suas manifestações culturais, participando de danças populares, de desafios de embolada e escrevendo cordéis.

Inclusive, alguns desses cordéis foram inseridos na composição de algumas letras presente no disco. E, para além do disco, Júnior lançou um livro de poesias homônimo (Figura

28), onde podemos encontrar algumas poesias que foram formatadas para se transformar em música, como é o caso da faixa *O Fantástico Mundo de Joba*.

Figura 28 - Capa do livro *Versos Alados* (2010)



No que se refere ao seu contato com os elementos do rap, ele comentou que:

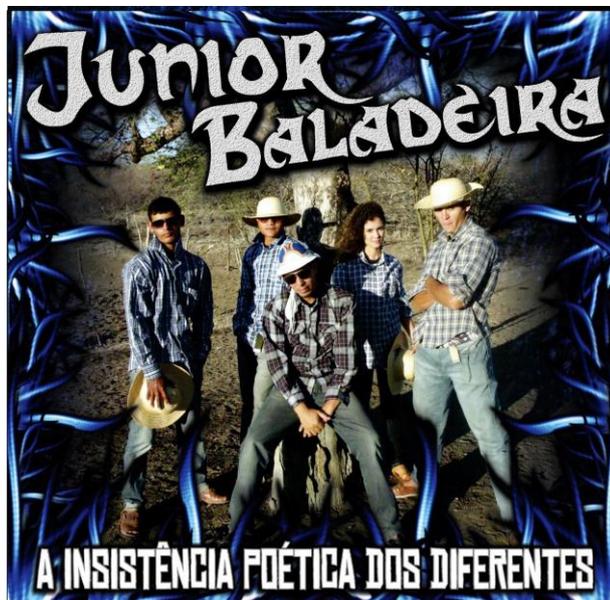
Rapaz, eu ouvia menos rap do que outras coisas assim, eu não tinha muito contato com outros rappers não, até porque era difícil, aqui no Sertão não chegava... chegava Racionais assim, Racionais chegava, em todo canto Racionais chegou, mas quando eu saí de Recife eu tive contato com a música do Faces do Subúrbio, né... que foi querendo ou não foi uma referência dessa coisa da musicalidade popular e Nação Zumbi também.... Chico Science e Nação Zumbi eu ouvia mais Chico Science do que rap assim, eu não ouvia muito rap não. Eu ouvia Racionais, Faces do Subúrbio, pouca coisa assim de rap, que a gente não tinha muito contato não, o rap era difícil de achar aqui e às vezes alguém ia pra São Paulo, trazia uma coisa, GOG ou DJ Jamaica que são de Brasília, mas o rap em si... o que eu ainda ouvi de rap era Faces do Subúrbio e Racionais, pronto, só. As outras coisas era muito distante e vinha uma vez ou outra perdida na casa de alguém e eu gravava a música, ouvia mais outras coisas aqui (Júnior Baladeira, 2024).

Passados dois anos de experiência, o grupo lançou no ano de 2012 o seu segundo trabalho, *A Insistência Poética dos Diferentes* (Figura 29). Inclusive, Júnior comentou que no caso deste álbum, o processo criativo (composições e produção dos *beats*) ocorreu de forma mais célere do que no primeiro.

As músicas nasceram mais rápido, as bases nasceram mais... A internet já tava melhor um pouco na época e facilitou, foi facilitada. Então quando eu ia em Juazeiro [para o estúdio], ao invés de eu pegar duas batidas eu já pegava cinco, seis. Eu fui menos em Juazeiro e foi bem mais rápido pra escrever, foi muito mais rápido. O primeiro [disco] eu apurei vendendo, eu ia nas escolas vender, vendi livro, vendi cordel e aí esse recurso eu usei pra pagar as batidas e a

gravação do outro e a impressão na gráfica, do segundo né (Júnior Baladeira, 2024).

Figura 29 - Capa do álbum *A Insistência Poética dos Diferentes* (2012)



De certo, é possível considerarmos que nesses dois trabalhos há um processo de mesclagem muito refinado dos elementos estéticos do rap com as poéticas e sonoridades dos ritmos musicais presentes no Nordeste. Como é comentado no blog do grupo:

Bebendo na fonte das diversas inovações estéticas da música nordestina das últimas décadas, bem como de toda pluralidade da cultura popular da região, Júnior Baladeira é uma artista de concebeu seu trabalho nessa miscelânea de tradição e contemporaneidade.

Na sua obra, tenta inovar nos mais diversos aspectos, musicalmente, mescla o Rap com todo o seu impacto aos ritmos mais variados da música tradicional nordestina, trafega com muita propriedade entre maracatus, aboios, cirandas e o baião, ritmo que representa sua região de origem, o Sertão do Araripe pernambucano.

Sua poesia é uma exaltação das vivências que são parte do povo do nordestino, sua cultura, religiosidade, cotidiano e expressões de um sotaque tão original quanto tudo aquilo que esse povo produz, as métricas da poesia popular, o imaginário rural e as manifestações tradicionais do Sertão são parte elementar da obra desse jovem artista Brasileiro<sup>34</sup>.

No que diz respeito ao último disco do grupo, *A Derrocada* (Figura 30), lançado em 2016, a identidade musical vai se apresentar de maneira muito diferente do que nos trabalhos anteriores. Isto porque, ao escutá-lo, é possível percebermos que do ponto de vista sonoro “já não tem as regionalidades” (JÚNIOR BALADEIRA, 2024), ao invés disso, notamos que a

<sup>34</sup> Disponível em: <http://juniorbaladeira.blogspot.com/2016/09/release.html>. Acesso em: 14 de nov. de 2023.

construção dos *beats* se encontra mais próxima da estética do rap e do *trap*, por causa da utilização de instrumentos como bateria, teclado, guitarra, baixo e violino. O motivo dessa mudança, segundo o próprio Júnior, ocorreu porque o produtor Saulo Superação (responsável por produzir as mesclagens entre os elementos do rap e das culturas populares nordestinas nos álbuns anteriores), não estava disponível para executar esse trabalho, pois, havia ido “embora do Brasil”.

Figura 30 - Capa do álbum *A Derrocada* (2016)



Ao longo desses mais de 10 anos de estrada, o grupo já se apresentou em diversos espaços tanto voltados especificamente para o rap (tais como Polo Hip Hop e Jornadas de MC's) quanto em eventos que possuem programações culturais diversas (como por exemplo: Festival de Inverno de Garanhuns e Ouricuri Moto Fest). E a pretensão atual do grupo, segundo Júnior, é trabalhar em novas composições e relançar as músicas do *A Derrocada*, mas agora no formato “com banda”, realizando a gravação das músicas com instrumentos orgânicos.

## 6 ANÁLISE DAS PRÁTICAS DISCURSIVAS DO RAP REPENTE

### 6.1 TENSIONAMENTOS DAS CONVENÇÕES EM GÊNEROS MÚSICAIS

Abrimos esse capítulo, buscando responder ao seguinte questionamento: Como podemos caracterizar esse tipo de rap que realiza mesclagens com elementos da cultura popular?

Esse estilo de fazer rap, é definido pelos atores (artistas, público, agentes dos meios de comunicação) de diversas formas, dentre elas temos: Rapente, RAPente, Rap Repente, Rap embolado, Rap/Rapente, Repente-Rap, Embolada-Rap, Anarriê Rap, Rappentista, Rap Nacional Original Nordestino. Apesar das inúmeras formas de definição desses fazeres musicais, optamos por utilizar a casca gráfica “Rap Repente” por ter sido a categoria êmica que os artistas mobilizaram com mais frequência para falar sobre suas produções.

Em suma, o que essas terminologias buscam definir é um estilo de rap construído por artistas nordestinos a partir da *mediação* (tradução ou negociação) entre os elementos estéticos-poéticos-culturais presente na cultura hip hop e nas culturas populares nordestinas. Nesse processo, criam fazeres musicais formulados sobre “características específicas nos modos de criação da narrativa e das construções sonoras” (OLIVEIRA, 2019, p. 9) que possuem diferenças marcantes em comparação às músicas de rap produzidas por artistas de outros países e de outros Estados do Brasil.

Sendo assim, o que percebemos durante a pesquisa é que nas propostas dos artistas há a inclusão de instrumentos presentes em ritmos nordestinos no *beat* das músicas (tais como, pandeiro, viola, cavaco, sanfona/ acordeon, berimbau, triângulo, pífano, chocalho, ganzá, zabumba, rabeça, alfaia, dentre outros), uma mudança do flow/levada dos/as rappers/as (trazendo variações no modo de cantar, com a adoção de levadas de repente e embolada), e ainda, no uso de samples/colagens de músicas de gêneros musicais presente na cultura popular nordestina (farró, maracatu, repente, coco, embolada, cavalo-marinho, baião, xote, xaxado, etc.).

Além de que, como veremos adiante, através da análise das práticas discursivas dos artistas observamos que eles desenvolveram um fazer musical *fronteiriço*, o que significa dizer que em determinadas músicas dialogam frontalmente com as sonoridades e temáticas das músicas do rap, enquanto em outras produções musicais, há a supressão desses elementos, sobressaindo os elementos sonoros-poéticos das culturas populares nordestinas. Ademais, pudemos observar esse mesmo processo de *negociação* dos elementos na construção da

identidade visual das capas dos discos (Figuras 18, 19, 23, 27, 29 e 30), nos seus videoclipes, na vestimenta desses artistas (Figuras 20, 24, 27, 29 e 31), etc.

Figura 31 – Zé Brown com chapéu de couro



Fonte: Redes Sociais.

Quando conversei sobre esse assunto, Júnior Baladeira relatou sobre a *representação* da *estética* visual do Sertão presente nos seus fazeres artísticos, pontuando que isso não era algo *intencional*, mas sim *natural*, ou seja, as suas produções musicais não representam coisas que estão distantes das suas vivências e realidades cotidianas.

A gente desde o primeiro trabalho sempre se apresentava com trajes que lembram o sertão mesmo, não é que a gente fazia isso *intencional* não, era que é *natural* da gente, eu mermo, é o jeito que eu andava mermo e ando até hoje. Tipo assim, sempre tive essa coisa da sandália de couro, do chapéu de palha ou de couro, da roupa quadriculada, xadrez, não sei, e também o cenário, *a gente nunca quis apresentar um cenário que era distante da gente não, o sertão sempre foi presente, assim, perto de nós, então era o que a gente tinha pra apresentar*, essa coisa do ambiente do sertão. [...] E quando a gente não queria cantar com essas coisas cantava do jeito que dava mesmo, dependendo do lugar não tinha muito isso de uma regra não, mas a maioria das apresentações que a gente fazia era com as roupas... Nas apresentações, nas fotos e nas capas que você pode ver, tem sempre essa *representação da estética de sertão* que era o que a gente via e vê ainda hoje, era o que é presente nas letras... na realidade assim da gente (Júnior Baladeira, 2024, grifo meu).

Nesse ponto, gostaríamos de retomar a discussão do tópico 3.3 sobre a relação entre convenções e gêneros musicais, a partir da mesma indagação: “o que acontece quando um/a músico/a realiza um desvio das convenções socio-artísticas estabelecidas em torno de um gênero musical?”

Na tentativa de melhor compreender quais são os impactos causados por práticas musicais que produzem *fricção*, trago uma reflexão do pesquisador Climério de Oliveira Santos que explora as maleabilidades entre *convenções* e *fronteiras* de gêneros musicais (ou *fluxos musicais*<sup>35</sup>) a partir da produção musical de artista pernambucano Silvério Pessoa.

Além de cantar-tocar o forró com instrumentos convencionais, o compositor Silvério Pessoa mixa o forró com músicas urbanas populares brasileiras e de outros países, como frevo, samba, rock, rap, drum’and, bass e outras músicas realizadas por meios eletrônicos. [...] Dessa maneira, além de ter fincado uma base no forró, ele abarca diversos públicos, o que se evidencia na sua atuação em diversos eventos no Brasil e na Europa, como os festivais de rock e da chamada world music. [...] Não raro, alguns agentes baseados em uma das vertentes bipolares acionam a frase “o que Silvério Pessoa faz não é forró”. Afirmarões desse tipo costumam ser endereçadas aos *praticantes de fronteira* que não atendem a certas normas convencionais estabelecidas nos espaços onde os agentes entram em disputa para viabilizar os seus projetos, como discute Howard Becker acerca dos artistas que quebram as regras convencionais nos mundos musicais e por isso são repelidos (BECKER, 2010, p. 300). Contudo, se esse intérprete cada vez mais se apresenta em muitos desses espaços, significa que há circularidades sonoras que são importantes no fluxo, mas não se conformam no enquadramento bipolar. Qual seria a categoria classificatória adequada à música feita por Silvério? Ele responde: “Eu faço forró, mas a minha música é planetária” (SANTOS, 2019, p. 64-65, grifo meu).

---

<sup>35</sup> O termo *fluxo musical* foi formulado por Climério Santos, devido a suas dificuldades em campo de analisar o forró a partir de outros conceitos existentes: como as conceituações de *gênero musical* (FRITH, 1996; NEGUS, 2004; HOLT, 2007; NEALE, 1990), de *campo* (BOURDIEU, 2003; 2007) e de *mundo musical* (BECKER, 2010). De acordo com o autor, fluxo musical seria um meta-conceito que carrega algumas caracterizações dos conceitos anteriores, mas que enfatiza sobretudo as *práticas fronteiriças*, ou seja, “práticas intercambiais entre sistemas convencionais de diferentes musicalidades, bem como intercâmbios entre correntes musicais dentro de um mesmo fluxo; podem partir de grupos ou indivíduos, embora a sua consecução ocorra sempre no âmbito da sociedade e envolva coletividades. Elas são consideradas práticas fronteiriças porque, enquanto tal, não integram as convenções, posto que não operam no centro do gênero musical” (SANTOS, 2014, p. 26). Esse conceito nos parece relevante para nossa pesquisa pois, ao longo da pesquisa, passei por uma dificuldade muito parecida ao tentar mobilizar exatamente aquelas três conceituações mencionadas para pensar os fazeres musicais (que se estabelecem enquanto práticas fronteiriças) de Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown. E, antes de conhecer o escrito do autor, essa mesma dificuldade também me fez recorrer à metáfora da “fronteira” para tentar traduzir o hibridismo musical presente nas obras desses artistas. O primeiro momento que essa ideia foi se consolidando, foi quando comecei a escrever um texto para apresentar o andamento desta dissertação no I Seminário Discente do PPGS/UFPE, durante o GT Sociologia da Cultura, Arte e Consumo (coordenado por Paula Santana e Caio Sotero), ocorrido no dia 13 de setembro de 2023. Durante uma passagem do texto, ainda na tentativa de apreender esse fenômeno da melhor forma possível, nomeio suas obras como “inovadoras, desviantes e fronteiriças”.

Abordando o mesmo tópico sobre a possibilidade de determinadas sonoridades em realizar tensionamento nas gramáticas dos gêneros musicais, Jeder Janotti Jr., no livro *Rock Me Like The Devil*, pontua que:

Em geral, as sonoridades estão estabilizadas em gramáticas dos gêneros musicais que, quando abertas, fazem florescer controvérsias em torno não só da validade estética do uso de instrumentos que tencionam essas gramáticas (guitarra no samba, tambores no metal, bateria no forró, sampler no rock etc.), mas também das possibilidades de reterritorialização dessas experiências sonoras (JANOTTI JR., 2014, p. 26).

Para finalizar este parêntese, gostaria de abordar outra passagem do seu livro que nos parece ser interessante para refletir sobre os artistas aqui trabalhados. Nesse momento, Janotti Jr. desenvolve uma reflexão que busca intercruciar as noções de *sonoridades híbridas* com o debate sobre *processos de identificação*. Assim, afim de defender o seu ponto, o autor realiza uma análise da banda pernambucana de metal *Cangaço* que apresenta “outras sonoridades e outros modos de construção de territórios sonoros” através da fusão entre o Heavy Metal e as músicas regionais nordestinas. A conclusão da sua análise é que durante esse processo de construção de uma sonoridade *distinta*, o fazer musical da banda constrói “posicionamentos identitários [...] que envolvem habitar e desabitar identidades regionais e globais” (2014, p. 40).

Trago esta reflexão, pois em nosso entendimento, os processos de *apropriações* realizados pelo *Cangaço* muito se assemelham às produções dos artistas de rap que estamos abordando. Sendo assim, levando-se em conta essas implicações, podemos afirmar que os fazeres musicais de Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown são atravessados por arranjos identitários, ou seja, estão inseridos em *processos de identificação* (HALL, 2022) intimamente relacionados a territorialidades<sup>36</sup>. Além de que quando esses artistas constroem experiências sonoras híbridas a partir dessa reterritorialização, os seus fazeres musicais tensionam as “gramáticas” dos gêneros musicais, ou, nas palavras de Becker (2010), friccionam suas “convenções”.

Deste modo, gostaria de apresentar *como* ocorrem esses processos de tensionamentos. Através das informações coletadas, foi possível identificar que, na maioria das vezes, os seus fazeres musicais “atraem” tanto o público do rap quanto outros públicos. Além disso, o caráter

---

<sup>36</sup> A noção de territorialidade é aqui entendida não enquanto “áreas com fronteiras ao redor”, mas como lugares “articulados em rede de relações e entendimentos sociais” (MASSEY, 2000, p. 184). Nas perspectivas de importantes geógrafos culturais, o *lugar* é um espaço carregado de significados e emoções decorrente da experiência de cada indivíduo com o mundo (CORRÉA, 2007; RELPH, 2014). Portanto, o lugar caracteriza-se por uma instabilidade de significados, pois, diferentes grupos sociais e diferentes indivíduos se *relacionam* e *significam* o lugar de acordo com suas trajetórias e posições sociais (classe, raça, gênero, nacionalidade, etc.) (MASSEY, 2000)

*híbrido* de suas músicas possibilita que esses artistas pratiquem performances em festivais e eventos que tem uma pluralidade de gêneros musicais, não se restringindo, por conseguinte, a eventos vinculados a cultura hip hop. Percebemos, também, que em seus shows existe um comportamento do público que se apresenta como distinto do comportamento de outros shows de rap, onde as pessoas durante as suas apresentações dançam ciranda, forró, samba, etc.

O álbum [Repente Rap Repente], ele retrata muito o lado da cultura popular. Pô, tem aboio, tem ciranda, tem maracatu, entendeu? Tem a capoeira. Então foi esse tipo de música que atraiu [um público] que curte um Tom Zé, que curte um Gilberto Gil, curte um Lenine, curte uma Lia de Itamaracá, Selma do Coco, esse público... começou a atrair esse público (Zé Brown, 2023).

Desde o primeiro CD que a gente tentou sempre botar essa coisa do ritmo popular e fazer com que aquilo vá, alcance outros públicos, fora do rap. Tanto é que tem algumas festas que a gente vai tocar que, como você disse, é um show de rap, mas a galera tá abrindo roda de ciranda, tá roda de coco, de capoeira é muito comum, é muito comum a gente vê roda de capoeira no show e assim, a gente conseguiu também ir em outros espaços, em outros públicos na verdade, zona rural assim que... hoje nem tanto que hoje todo mundo do rap tá em todas paradas aí, a galera escuta nos celulares, mas antes a gente focou em muitos espaços que o rap nunca tinha ido assim, pelo menos aqui na região... zona rural, eventos de idosos, vários tipos de evento que o rap nunca tinha ido, justamente acho que por ter essa linguagem próxima das pessoas. [...] Quando a gente fez desde o primeiro disco, a gente sempre fazia um trabalho com dança, no grupo... ainda hoje eu faço, ainda hoje eu dou aula disso, sendo que mais com idosos e... as músicas, muitas músicas foram pensadas para serem dançadas assim, do primeiro, do segundo trabalho, elas foram pensadas para terem uma coreografia e tanto no primeiro disco quanto no segundo, não todas as apresentações, porque aí ia requerer transporte e tal, mas quando a gente podia a gente colocava uma equipe dançando assim, então as músicas da gente, de rap, eram feitas... tinha um grupo de dança popular, que ia realmente dançar, da capoeira, maculelê, maracatu, coco, ciranda, xaxado, tinha essa estética de cultura popular, assim, por isso que eu digo que muitas vezes a cultura popular sobressaía em cima do rap porque tinha muita clemência, tinha muito elemento de cultura popular que era feito através da dança, das roupas, das estéticas da roupa, tinha não... tem, que ainda hoje a gente passa isso! (Júnior Baladeira, 2024).

Além disso, ao longo da pesquisa, percebemos que esse processo de *friccionamento* encontra-se “autoconsciente” nas falas desses artistas. Em um show do Aliados CP, quando anunciaram a música *Arrastando o Pé*, que possui uma mesclagem sonora com o forró (utilizando a sanfona na construção melódica e a zabumba na parte rítmica), os integrantes do grupo pediram para abrir uma roda no meio do público e quem quisesse podia dançar um forró<sup>37</sup>. Aliás, eles comentaram nesse momento que aquilo que estavam fazendo não era algo que vemos

<sup>37</sup> Ver os meus registros: <https://drive.google.com/file/d/1-4xl7WPGxNvf9E3P0CJO8E-hdGi6sSt7/view?usp=sharing>; <https://drive.google.com/file/d/10u7QS0gHQIHqLZS0rGjgHuUS19q4IMpJ/view?usp=sharing>.

“convencionalmente” em um show de Rap, mas que a proposta do grupo era justamente quebrar “paradigmas”.

Em complemento a isso, é importante frisar que, essa mescla por vezes pode causar um certo *estranhamento*. Júnior Baladeira me relatou, por exemplo, que quando começou a busca por introduzir elementos da cultura popular nordestina na construção das suas músicas, as pessoas sentiram que aquela sonoridade era algo “estranho” no processo de fruição.

Quando a gente cantava não tinha muito essa coisa do regional ainda não, era aqueles rap ainda de base normal. E aí eu queria fazer uma coisa, mas assim, eu senti que a galera não acompanhou bem a ideia dessa coisa do regional. Era um negócio muito, muito estranho entre aspas, pros ouvidos da galera, não sei... (Júnior Baladeira, 2024).

Esse processo de “estranheza” está intimamente ligado a noção de “convenções” de Becker. Explico: o processo de “estranheza” da escuta acontece quando “esperamos” (expectativa) que algo aconteça, mas a partir da experiência de fruição da música não *encontramos* (quebra de expectativa). Se esperamos algo, é porque essa expectativa constrói-se sob práticas convencionais que o indivíduo experimentou ao longo da vida. Essa expectativa é quebrada pois há uma “quebra” de alguma prática musical convencional.

No caso dos artistas trabalhados na pesquisa, seus fazeres musicais produzem “estranheza” tanto por parte de algumas pessoas “conservadoras” do rap (terminologia utilizada por Zé Brown) quanto da cultura popular (que advogam a ideia de tradição imutável). Sobre este assunto, Zé Brown me contou uma história vivida no Festival de Inverno de Garanhuns de 2022.

Teve um amigo meu no Festival de Inverno de Garanhuns do ano passado ele falou que um cara do hip hop daqui falou "Pô, véi. Eu não gosto do trabalho de Zé Brown, só que esse cara tava lá no show. Tava lá no evento e esse amigo meu disse assim "mas saca o show do cara, dá uma atenção aí pra tu reparar o show" aí o cara viu o show completo e inclusive foi considerado um dos melhores shows do ano passado no Blog de Zé Telles, né. [...] Aí depois o cara comentou "caramba, véi. Show da porra mermão". [...] Então assim, tem muito isso nas minhas músicas, mas é um registro de Zé Brown, muitos caras do rap gostam ainda do rap protesto, aquele rap que retrata a realidade da sua comunidade, alguns muitos rappers gangsta, fala muito ainda de arma, de conflito com a polícia e tal. Respeito pra caramba, entendeu? Mas, é uma questão de identidade. Alguns não gostam porque não entendem a proposta da musicalidade de Zé Brown, mas eu vou continuar fazendo porque eu sei que tem muita gente também que entende a poesia e se sente bem quando escuta.

A introdução da música *A Insistência Poética dos Diferentes* de Júnior Baladeira, contém um trecho que aborda exatamente essa temática: “Eu me assusto um pouco quando,

muitas vezes, as pessoas, em nome, por exemplo, da cultura popular, não admitem, nem de longe, tratar daquilo que é novo, diferente, contemporâneo”. Neste sentido, é necessário comentar que esses mesmos processos de embate entre “cosmopolitas” e “locais” já aconteceram ao longo da história da música brasileira. Como por exemplo, as controvérsias em torno do forró (SANTOS, 2014; 2019), da música sertaneja (ALONSO, 2015) e do debate entre o *manguebeat* e o movimento armorial (MENDONÇA, 2020).

Mas, por outro lado, não podemos cair na armadilha de definir o *gosto popular* enquanto uma prática essencialmente conversadora, no qual as pessoas *via de regra* possuem uma preferência por práticas musicais convencionais e isso perdura para o resto de sua vida. Na conversa que tive com Júnior, ele afirmou que isso não acontece de maneira homogênea e totalizante, me explicando isso a partir da história de um show que ele “se lembra até hoje”. O referido show trata-se da sua primeira apresentação pública após o lançamento de seu primeiro CD, onde tocou em um encontro de agricultores/as idosos/as no museu do Gonzagão, na cidade de Exu.

Depois de lançar o CD eu cantei lá em Exu, no Museu do Gonzagão, era o encontro de agricultores, de idosos agricultores, ainda me lembro. Eu tava com uns 10 CDs na mão e pedi pro locutor lá [anunciar a venda]. Tava tocando uns forrozeiros lá pesado, a galera gostando que só bicho, dançando debaixo do pé de juazeiro lá no museu. E aí o locutor disse “Não. Você canta já. Mas, só uma”, que é até aquela [música] misturando com o aboio. E aí quando eu peguei no microfone, falei “eu vou cantar uma música, não sei se vocês vão gostar”. E aí tinha um senhor do lado do palco que falou “se a gente não gostar, bota pra descer na hora”. Eu peguei e cantei a música. E esse mesmo senhor que disse isso comprou o disco. Foi o primeiro CD que eu vendi, foi pra ele, antes de eu terminar a música ele me entregou os cinco reais e pegou o CD dele. Eu cantando e já entregando assim. Eu acho que quando eu terminei eu já tava sem nenhum CD, já tinha vendido tudo antes de terminar a música (Júnior Baladeira, 2024).

Os episódios citados anteriormente me fizeram lembrar de uma importante reflexão do filósofo Jacques Rancière no texto *Política da Arte* (2010) que aborda a relação entre elementos estéticos e as relações de poder, onde ele afirmou que:

A idéia de uma política da arte é portanto bastante distinta da idéia de um trabalho que visa tornar as frases de um escritor, as cores de um pintor ou os acordes de um músico adequados à difusão de mensagens ou a produção de representações apropriadas a servir uma causa política. A arte faz política antes que os artistas o façam. Mas sobretudo a arte faz política de um modo que parece contradizer a própria vontade dos artistas de fazer – ou de não fazer – política em sua arte (RANCIÈRE, 2010, p. 51).

Isso significa dizer que a própria construção das sonoridades e das formas de se cantar (*flow/levada*) das músicas carregam consigo política, assim, o entrelaçamento nas relações de

poder encontra-se antes mesmo do contato da pessoa que ouve a letra da música. Posto isso, é possível considerarmos que a modificação dos códigos estéticos que estabelecem as convenções de determinados gêneros musicais é mediada por disputas e fricções.

Portanto, concluímos afirmando que os fazeres musicais de Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown possuem determinadas características particulares que as tornam *práticas musicais fronteiriças* postas em *fluxos musicais*. Isto porque, os seus fazeres musicais foram sendo produzidos a partir de processos de afastamento-aproximação com as *convenções* que se encontram presentes tanto no universo do rap quanto nas culturas populares nordestinas.

Todavia, é importante frisar que esses processos de afastamento-aproximação das convenções não são realizados em um vácuo societário, pois, são atravessados por *reações* negativas (fricções) ou positivas (deslumbre) das pessoas que entram em contato com as produções dos artistas desse *estilo* de rap. Deste modo, a produção de uma obra de arte *fronteira* encontra-se em um lugar *ambivalente*, na medida em que, quando uma obra de arte realiza *desvios* das convenções podemos presenciar, tanto uma rejeição dessa obra no mercado artístico quanto uma oportunidade desses fazeres musicais de circular em espaços alternativos e atingir outros públicos.

## 6.2 REGIMES DE (CONTRA)REPRESENTAÇÃO DO NORDESTE: O PERIGO DE UMA HISTÓRIA ÚNICA

Como comentamos acima, os fazeres musicais dos artistas do “Rap Repente” apresentam práticas discursivas que são *diferentes* das produções musicais de rap de outros países e de outros Estados do Brasil. Uma das suas características diferenciadoras aponta-se na produção de representações contra-hegemônicas da região Nordeste, do nosso povo e cultura.

Sendo assim, gostaria de abrir esse subcapítulo com uma reflexão acerca do aspecto formador da música na sociedade levantada pelo ilustre sociólogo recifense Francisco de Oliveira no artigo *Nordeste: a invenção pela música* (2004) contido na coletânea *Decantando a República*. No início deste texto, o autor nos apresenta um testemunho da conversa que teve com Werneck Vianna sobre a relação entre música e política. Nas suas palavras:

Quando convidado para unir-me aos que pensariam a relação entre a política e a música popular brasileira nesse belo projeto que resultou no Seminário Decantando a República, aderi com entusiasmo, mas desconfiado de minhas capacidades: nunca me havia ocorrido tal relação, e vai ver que o que me toca, especialmente, na música do Recife, de Pernambuco e do Nordeste em geral, nada tem a ver com política. Logo vi que meu conhecimento das músicas de minha gente se limitava a ser bom de ouvido e, enquanto a idade permitiu,

bom de dança também, já faz tempo. Imagine-se agora aguentar os frenéticos passos de um frevo de Nelson Ferreira ou dos irmãos Valença. O oxigênio já falta só de pensar.

Naquela tarde, almoçávamos na Universidade de São Paulo, no intervalo da sessão, maravilhosa, em que os membros do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre Republicanismo e os do Núcleo de Estudos dos Direitos da Cidadania se encontravam para chorar as pitangas da República e da cidadania, que são as mesmas. E Luiz Werneck Vianna, *Werneckão*, meu irmão de guerra, deu-me a primeira pista: a música popular e seus músicos são, também, demiurgos do mesmo quilates que um Gilberto Freyre, um Sérgio Buarque, um Celso Furtado, um Darcy Ribeiro, para incluir todas as genealogias, pernambucanas, paulistas, paraibanas, mineiras e adotivas cariocas-fluminenses e as não citadas também. Eles também criaram o Brasil (OLIVEIRA, 2004, p. 125).

Gostaria de destacar nessa citação, o trecho que mais me chamou atenção: “Eles [artistas da música] também criaram o Brasil”. Pois, é a partir desse direcionamento ontológico que Chico de Oliveira desenvolve uma análise da música nordestina, sobretudo pernambucana, e os conteúdos sociais que apresentam. Nessa empreitada, navega pelo forró de Luiz Gonzaga, Humberto Teixeira e Zé Dantas, pelo frevo de Capiba e pela proposta armorial de Antônio Nóbrega, trazendo o argumento de que as produções musicais desses artistas, em certo sentido, construíram representações sociais sobre o Nordeste que pautam o imaginário social brasileiro até os dias atuais.

Trazendo uma reflexão muito similar e mais aprofundada sobre o assunto, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior aborda, em sua tese de doutorado, posteriormente transformada em livro, o papel das artes (literatura, pintura, teatro, música, cinema) para a “invenção do Nordeste”, ou melhor, para a construção do imaginário social sobre a região Nordeste e suas populações. Assim, ao afirmar que o Nordeste foi *inventado*, o autor advoga que essa categoria não deve ser compreendida sob um olhar naturalista que identifica os territórios somente a partir de “recortes naturais, políticos ou econômicos”, mas, para além disso, devemos pensar nas marcações territoriais como sendo “principalmente, construções imagético-discursivas” dotadas de “constelações de sentido” (2011, p. 343).

Partindo dessa perspectiva, o autor identificou em sua pesquisa que a região Nordeste foi construída no começo do século XX, haja vista que antes desse período a divisão territorial do Brasil era organizada por meio de outros marcadores, seja antes ou depois do processo de colonização. Neste sentido, o Nordeste é uma construção histórica que surge através de “teias dos discursos” de uma diversidade de agentes (do campo político, econômico, artístico-cultural, etc.) que se entrecruzaram até formarem o imaginário social que conhecemos hoje.

Sendo justamente a partir da disputa em torno da representação da identidade nordestina que se cristaliza no período em que Durval denomina de *invenção* do Nordeste que emerge um

preconceito contra as pessoas nordestinas. Não à toa que, na visão do autor, o estabelecimento de um regime de representação xenófobo ao povo nordestino ocorre, sobretudo, a partir do processo de migração massiva para outros Estados do país a partir da década de 1930 (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011; NÓBREGA; DAFLON, 2009).

Seguindo esse argumento, o historiador define que o Nordeste, pensado enquanto imaginário discursivo, nos dias atuais nada mais é do que:

uma cristalização de estereótipos que são subjetivados como característicos do ser nordestino e do Nordeste. Estereótipos que são operativos, positivos, que instituem uma verdade que se impõe de tal forma, que oblitera a multiplicidade das imagens e das falas regionais, em nome de um feixe limitado de imagens e falas-clichês, que são repetidas *ad nauseum*, seja pelos meios de comunicação, pelas artes, seja pelos próprios habitantes de outras áreas do país e da própria região. [...] Este Nordeste [estereotipado] nada mais é que a regularidade de certos temas, imagens, falas, que se repetem em diferentes discursos (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 343-344).

Deste modo, tal como pontuado por Albuquerque Jr., vemos *repetidamente* durante anos que a representação da região Nordeste no imaginário brasileiro foi construída com base em estereótipos (BHABHA, 2013) que caracteriza os seus Estados e povos sob “signos de falta”, de tal modo que, o Nordeste seria um lugar que somente é definido pela miséria, pobreza, seca, tradição, que é habitado por povos miseráveis, povos sem agência, povos preguiçosos e relegados ao analfabetismo educacional e político.

Ao longo da pesquisa, por exemplo, foram várias as situações que presenciei em notícias em jornais e comentários nas redes sociais mobilizando uma forma de representação caricatural sobre nossa região<sup>38</sup>. Aqui podemos citar as inúmeras falas do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro sobre o Nordeste e suas populações; as falas separatistas dos governadores Eduardo Leite do Rio Grande do Sul e de Tarcísio Freitas de São Paulo; os comentários feitos por bolsonaristas sobre o Nordeste nas últimas duas eleições presidenciais (2018 e 2022); dentre outros.

E esse regime de representação estereotipado (HALL, 2016) também atravessou a trajetória de vários/as artistas nordestinos/as ao longo do tempo, inclusive os artistas abordados nesta dissertação. Em diversas letras das músicas e até mesmo em alguns relatos dos artistas do Rap Repente - que descrevem vivências de preconceito direcionados a escolha dos samples de músicas populares do Nordeste e ainda, direcionado aos seus sotaques e modos de vestir - a

---

<sup>38</sup> Isso obviamente para não contar os diversos casos que já presenciei ao longo da vida.

junção entre os elementos do rap e das culturas populares nordestinas provocou uma série de tensionamentos no campo do rap nacional.

Em várias entrevistas, Zé Brown relatou que na época da Faces do Subúrbio, o grupo recebia inúmeras críticas por parte de alguns artistas do rap, direcionadas ao uso que a banda fazia da embolada e repente em suas músicas afirmando que as músicas que faziam não eram rap. Assim como, Zé comentou sobre a estranheza que algumas pessoas tinham em relação ao sotaque dele e de Tiger, achando suas formas de falar “engraçadas” (OBS, 2011; RAPRESENTA, 2014; PROGRAMA, 2016).

Além desse fato, acredito que seja importante citar uma experiência semelhante sofrida pelo rapper cearense RAPadura. Em uma entrevista cedida ao canal de youtube Per Raps no ano de 2010, ele relatou ter sido discriminado na primeira vez que viajou para São Paulo. De acordo com ele, ao chegar em uma galeria trajando um tipo de roupa de “estilo nordestino” e ter um produtor musical anunciando que por ele estaria sendo agenciado, as pessoas que estavam no local começaram a rir e a “zuar” ao tomarem conhecimento do seu nome artístico<sup>39</sup> (PER, 2010).

Inclusive, segundo os artistas, essas experiências foram inspirações para a composição de várias músicas, como por exemplo as músicas *Eu Valorizo* de Zé Brown e *Norte Nordeste Me Veste* de RAPadura. Além disso, a temática do preconceito contra o Nordeste e do orgulho de ser nordestino também se encontra em *Nordeste Não Teste* de Aliados CP e *Sertão do meu Nordeste* de Júnior Baladeira.

Não obstante, em determinado momento enquanto analisava a música *Eu Valorizo* de Zé Brown, me deparei com a mesma situação: uma representação problemática sobre o Nordeste. A obra em questão possui um *sample* da música *Sanfona Sentida* de Luiz Gonzaga, e como de costume, sempre que encontro samples e colagens, busco escutar a música em questão, além de consultar outras produções fonográficas da/o artista e pesquisar suas informações biográficas com a finalidade de obter dados que possam ser importantes para minha pesquisa.

Ao fazer esse processo, me deparei com a seguinte frase no site Wikipédia sobre o nosso grandioso Lua (apelido de Luiz Gonzaga): “Suas composições também descreviam a pobreza, as tristezas e as injustiças de sua árida terra, o sertão nordestino”. E... Caramba! Há tantas coisas a serem faladas sobre a sua obra e o que encontramos é essa simplificação. Dentre várias

---

<sup>39</sup> Além disso, é importante evidenciar que este não foi um caso isolado, haja vista que em outra entrevista, o rapper conta que outros/as artistas chegaram, inclusive, a ameaçar não tocar em um determinado evento caso ele fosse convidado a compor o quadro de artistas (RAPADURA, 2021).

informações biográficas presente no texto, essa foi a única frase que “pretendeu” realizar uma análise sobre suas músicas e nela há um reducionismo gigantesco das temáticas abordadas e uma interpretação escassa (para dizer o mínimo) das suas músicas.

Vocês podem imaginar a minha indignação ao ler aquilo minutos após ter escutado várias músicas desse artista tão marcante. Ao ler aquilo, fiquei pensando como somos representados enquanto povos definidos sob o prisma da mazela, de tal forma que, a produção artística de uma pessoa nordestina só pode (ou só poderia ter a capacidade de) narrar as desgraças desta terra.

Ao mesmo tempo, pensei que tal regime de representação não condiz com a realidade do Nordeste, tampouco com a nossa produção artística. Convido quem lê a escutar as músicas *Tá Bom Demais*, *Olha pro Céu* e *Que Nem Giló* de Luiz Gonzaga (para apenas exemplificar) e perceber que sua obra não aborda apenas mazelas, mas narra nossas alegrias, amores e festas, nossas experiências de vida cotidianas, nossas riquezas culturais e a beleza das paisagens naturais. Obviamente este argumento não se restringe ao fazer artístico de Luiz Gonzaga. Nossas músicas possuem uma riqueza de temáticas enorme. Não falamos apenas sobre mazelas, nem tão pouco nossa identidade pode ser reduzida a isso!

Esse imaginário construído nos enxerga como indivíduos *fixados* (BHABHA, 2013) na tristeza; somos objetos definidos pela amargura de uma “árida terra”. Nesse ponto, é impossível não lembrar das correntes de pensamento racistas que definem os indivíduos e suas culturas a partir de um determinismo geográfico. Na visão do sociólogo Antônio Sérgio Guimarães, por exemplo, a discriminação contra o povo nordestino não se aporta unicamente em uma recusa à diferença cultural. Uma vez que, os estereótipos que alicerçam o preconceito contra o Nordeste possuem um fundamento racial direcionado ao povo negro e indígena.

Esses imigrantes [do Nordeste] serão, em São Paulo e no Sul, principalmente, chamados de baianos. Sem serem mulatos, eram mestiços e acabocladados, igualmente baixos, cabeças chatas, pobres e analfabetos ou semi-analfabetos. Era o tipo de gente que o brasileiro do sul não gostaria que fosse brasileiro – o seu Outro rejeitado, um outro modo de ser brasileiro: mestiço, imigrante, pobre, “desterrado” (GUIMARÃES, 2002, p. 133).

Conseqüentemente, o preconceito contra a cultura nordestina reside no fato de que ela está submersa nas práticas culturais (culinárias, artísticas, linguísticas) de pessoas indígenas e negras. Quanto a isso, é preciso lembrarmos que a região Nordeste possui (antes e hoje) um maior quantitativo de pessoas não-brancas do que em outras regiões do Brasil, excetuada a região Norte. De acordo com o Censo Demográfico realizado pelo Instituto Brasileiro de

Geografia e Estatística (IBGE), no ano de 2022 cerca de 73,3% das pessoas que residem no Nordeste são pessoas não-brancas.

A soma desse debate, identifico que o texto *O perigo de uma história única* de Chimamanda Ngozi Adichie (2009) nos ajuda a pensar a respeito da construção do imaginário sobre o Nordeste enquanto identidade genérica. Isto porque, em um determinado momento do texto, a autora nos conta uma experiência pessoal que passou nos Estados Unidos com uma colega de quarto – momento em que percebeu o estereótipo criado sobre o continente africano.

Através dessa experiência, a escritora nota que a identidade africana é concebida como uma identidade genérica ancorada na concepção de que a África é um país, apresentando, por sua vez, uma homogeneidade cultural, econômica e política (e, sobretudo, um “país” definido unicamente pela catástrofe e miséria). No meu entendimento, percebo que, guardada as diversas diferenças, esse mesmo modelo de narrativa pautado na criação de estereótipo é aplicado à região Nordeste do Brasil.

O que de certo se revela uma questão bastante problemática pois, como bem aponta a autora, toda contação de histórias (discurso) é atravessada por relações de poder. Neste sentido, exercer o poder não consiste apenas em “contar a história de outra pessoa, mas de fazê-la a história definitiva dessa pessoa” (ADICHIE, 2009, p. 3); anulando, por conseguinte, a complexa diversidade de elementos e características de uma pessoa ou de um grupo social. Em contraponto, Adichie enfatiza que as histórias não possuem o poder apenas de estigmatizar uma população, mas histórias que não estejam orientadas por uma perspectiva unilateral possuem a capacidade de potencializar e restaurar a dignidade humana de um povo subalternizado.

É através deste prisma, portanto, que observo que aos artistas abordados nesta pesquisa realizam práticas discursivas que contrapõem o estereótipo/caricatura do Nordeste enquanto signo de falta e degeneração.

Na minha análise percebo que os fazeres musicais desses artistas produzem uma história (discurso ou narrativa) das pessoas afro-indígenas nordestinas que enfatizam a sua pluralidade cultural, permitindo a construção de um imaginário sobre o Nordeste que ultrapasse a dicotomia tradição-modernidade. Este último ponto, fica mais evidente a partir das construções sonoras das suas músicas, no qual temos a mesclagem de elementos da cultura hip hop (entendida como modernidade) e da cultura popular nordestina (vista como tradição).

Na música *Perito em Rima*, Zé Brown enfatiza essa pluralidade da cultura nordestina ao mesmo tempo que realiza uma crítica à colonização portuguesa, cantando: “Sou adjunto ao meu povo/Nordestino, um guerreiro/Ligeiro, como bom cavalo de vaqueiro/Cultural como os índio/Muito contrário do fulero, Dom Pedro Primeiro (Vixe!!)”. À soma disso, esta ideia

também se apresenta na música *Próxima Personagem*, onde o artista nos alerta que “É bom lembrar a cultura tradicional e a contemporânea”, sem esquecer a “Herança, da Terra Mãe África”.

Confrontando o estereótipo que *fixa* a ideia de Tradição na região Nordeste, a música *Balada Sertaneja* de Aliados CP, critica esse imaginário que enxerga o nosso território imerso na “seca” e enuncia uma diversidade ambiental que vai “do litoral ao sertão”. O interessante desta crítica encontra-se na postura educativa (“Se não sabe então aprende”) dos artistas.

Se não sabe então aprende, então deixa de besteira  
 Acha que aqui só tem forró, enxada e terra seca.  
 Do litoral ao sertão, povo guerreiro e gentil  
 Pois o Nordeste é a região mais arretada do Brasil  
 (ALIADOS CP, 2021. Balada Sertaneja)

Não obstante, esta música levanta outra temática importante para nossa reflexão: a ideia de que o Povo Nordestino (no singular) *gosta* unicamente de forró. Assim, o que está posto aqui é que a construção do gosto musical das pessoas que são do Nordeste é definida pela tradição. De tal modo que, vinculado a esse imaginário, surge a ideia de que no Nordeste as pessoas não gostam de rap.

Aqui relembro da fala significativa de Honele Conexão<sup>40</sup> em uma entrevista à Associação Metropolitana H2 de Pernambuco (2021), onde ele contou sobre a surpresa do rapper paulista Sabotage ao “descobrir” que existiam pessoas e artistas de Rap em Pernambuco, durante uma conversa que tiveram nos bastidores do evento *PE no Rock*. Nas suas palavras:

Quando ele viu a rapaziada do Rap que ele falou lá no camarim, que nós tava lá trocando uma ideia com ele. Ele falou essa frase: “Porra mano. Pernambuco tem Rap”. Porque ele veio tocar num evento de rock e achava que não ia ter o público do Rap lá. E tava lá o público do Rap (1º DIA DO, 2021).

Abordando de forma crítica esse mesmo ponto confrontado por Aliados acerca do “reduccionismo” e “homogeneização” do Nordeste, durante a música *Culturas Populares* de Júnior Baladeira, temos a enunciação de uma diversidade de folguedos e manifestações culturais dessa região. Nela, encontramos uma abordagem que põe em ênfase a pluralidade cultural do Nordeste e que acima de tudo celebra “toda riqueza” das “culturas populares”. E esse fato é possível perceber, seja na escolha do título da obra, na composição das letras ou mesmo na adoção de um *sample* de ciranda para construção do *beat* da música.

---

<sup>40</sup> Honele Conexão é um produtor cultural pernambucano, responsável pela criação do evento *Baile Pernambuco tem RAP*.

No Nordeste tem Ciranda,  
 Bumba meu boi, caboclinho.  
 Até cavalo-marinho,  
 Pastoril, maestro e banda

Me jogo todo com prazer nesse folguedo.  
 É tudo tão humano e a união dá o tom desse enredo.  
 Vem! Quem quiser pode chegar.  
 Nordeste é para todos e o batismo é nesse cirandar.

A roda simboliza a igualdade  
 Se todos são iguais fazemos dela o nosso baluarte  
 Não há idade, não há cor e não há crença  
 Apenas a certeza que aqui não existe diferença

No cavalo-marinho falava Mestre Salu  
 O caboclo de lança simboliza o maracatu  
 Trabalha duro dentro do canavial  
 Mundo dos sonhos quando é chegado o carnaval

Toques de coco, marujada e nau catarineta  
 Chicotes estalando e a máscara de um careta  
 No frevo tem a passista tão radiante  
 Eu tenho orgulho e sei que da cultura eu sou brincante [...]

Na alegria dos brincantes do frevo no carnaval  
 Ou na raça dos caboclos no meio do canavial  
 Nadiane e os cordões, o azul e o encarnado  
 Nas preacas e perós do valente emplumado

O Matheus e a burrinha, a galente e o jaraguá  
 Rainha e dama do passo são nobres posso afirmar  
 As alfaias, os abês, afoxé, renovação  
 Até mesmo as cantigas do bando de Lampião [...]

Tem tudo nesses nossos ares  
 Celebrando toda riqueza das nossas culturas populares

No Nordeste tem ciranda  
 Bumba meu boi, caboclinho  
 Até cavalo-marinho  
 Pastoril, maestro e banda

### 6.3 IDENTIDADE E HIBRIDISMO

Na perspectiva de Néstor García Canclini (2019) e Homi Bhabha (2013), o processo de contato entre elementos culturais locais (tradição) e de elementos culturais globais (modernidade) dão forma a *culturas híbridas* que se estabelecem através de um molde de recriação cultural. Sendo assim, o processo de *hibridismo cultural* presente nesse enlace não se fundamenta por meio da imitação e cópia fidedigna, nem de uma cultura, nem de outra cultura. O que significa dizer que, essa nova formatação cultural (híbrida) configura-se a partir da releitura e *recriação* de todos os elementos culturais que estão presentes nesses fluxos culturais.

Tal ponto é particularmente importante para entender a construção identitária e cultural dos artistas pernambucanos sob os quais esse trabalho se debruça. Pois, essa cultura “híbrida” entre “tradições” e “modernidades” nos permite repensar o imaginário estereotipado (BHABHA, 2013) sobre a região Nordeste enquanto uma cultura alicerçada na tradição e no atraso cultural.

Sendo assim, não existe uma suposta homogeneidade discursiva e identitária entre as pessoas por serem “pernambucanas” ou “nordestinas”, uma vez que cada pessoa produz uma identidade social e cultural singular. Exatamente porque cada indivíduo vivenciou um Pernambuco/Nordeste único, passou por trajetórias de vidas diversas, está imerso em territorialidades diferentes, possuem gostos musicais singulares, dentre outras coisas<sup>41</sup>. Esse argumento é extremamente importante pois é através dele que reconhecemos a pluralidade histórica, territorial e cultural do Estado de Pernambuco e do Nordeste.

A utilização de elementos culturais “estrangeiros”, somado aos elementos culturais populares e tradicionais por parte desses artistas, nos permite pensar um modelo de trocas culturais globais para além de um viés destrutivo. Neste sentido, essas imagéticas nos permitem pensar um fazer artístico que permanentemente dialoga com a cultura local (tradição) e global, afirmando um “Nordeste Futurista”<sup>42</sup>.

Portanto, esses artistas realizam uma modalidade de *hibridismo cultural* que muito se assemelha à proposta antropofágica oswaldiana, uma vez que seus fazeres musicais propõe não apenas “agregar” a cultura estrangeira, mas “degluti-la”. Por fim, essa proposição de Oswald de Andrade foi posteriormente aplicada, no campo da música, por artistas da Tropicália e do Mangubeat.

Em relação a este último, o diálogo com a nossa pesquisa é evidente, visto que o próprio Zé Brown fez parte do nascimento do movimento Mangu. Além de que, explicitamente, a primeira e segunda geração do Mangubeat foi uma forte influência para a produção musical de todos os artistas aqui abordados. Aliás, é difícil achar uma pessoa pernambucana que não foi impactada pelo Mangubeat entre os anos de 1990 a 2010.

Com base no que foi exposto, podemos evidenciar nas práticas discursivas desses artistas (letras das músicas, vestimentas, performances em shows, videoclipes, capas de álbuns, etc.) a construção de uma identidade cultural mobilizada pela ideia de nordestinidade e/ou

---

<sup>41</sup> No entanto, gostaria de frisar que não estou advogando uma perspectiva individualista da construção da identidade. Mas sim, a perspectiva elucidada aqui se aproxima mais dos argumentos de Hennion sobre a produção do gosto ou mesmo da perspectiva de socialização de Bernard Lahire (2002) para pensar sobre esses processos.

<sup>42</sup> Termo utilizado pela artista paraibana Luana Flores.

pernambucanidade que fricciona as relações binárias de global-local e nacional-regional. Bem como seus discursos realizam um combate ao estereótipo racial-regional pautado na ideia de que o Nordeste é um lugar de miséria, atraso e por uma população pobre e sem acesso à educação. Desta maneira, ao mobilizar uma identidade cultural nordestina-pernambucana em seus fazeres musicais, essas artistas desenvolvem uma forma de rap que apresenta convenções socio-artísticas desviantes das produções sonoras hegemônicas presentes na cena do rap brasileiro.

#### 6.4 ARTE, POLÍTICA E COLONIALIDADE NO RAP REPENTE

Neste subcapítulo gostaria de suscitar uma última reflexão a respeito da relação entre Arte, Política e Colonialidade, mais especificamente da ideia de “Arte como Contestação” a partir do pensamento pós-colonial. Para isso, precisamos discutir sobre a *ideia* de que o Rap não se enquadra nas definições hegemônicas utilizados pela perspectiva *colonial* para definir o que é ou não é Arte. E, posteriormente, abordamos acerca da possibilidade dos artistas aqui trabalhados de produzirem um discurso contra-hegemônico.

##### 6.4.1 Sobre a ideia de que “rap não é Arte”

Sendo assim, abro a discussão trazendo um relato presente no livro *Barulho de Preto* da socióloga estadunidense Tricia Rose, que realizou um dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre o universo do rap. Em determinada passagem do texto, a autora narra uma experiência que passou enquanto estava desenvolvendo sua pesquisa, onde um professor universitário de música questionou o valor estético do rap enquanto Música:

Na primavera de 1989, eu estava empolgada conversando com um professor de etnomusicologia sobre o rap e os objetivos desse projeto. Ele achou algumas de minhas ideias envolventes e decidiu me apresentar e descrever meu projeto para o chefe do departamento de música. Ao final de sua apresentação, o chefe do departamento se levantou e declarou descontraidamente: ‘Bem, você deve estar escrevendo sobre o impacto social do rap e as letras políticas, porque não há nada sobre música’. Minha expressão de surpresa e desconfiança verbal deram a ele tempo para explicar seu posicionamento. Ele me explicou que embora a música fosse bastante simples e repetitiva, as histórias contadas nas letras tinham valor social. Ele apontou para o papel do rap como uma válvula de vapor no âmbito social, um meio para a expressão da fúria social. ‘Mas’, concluiu, referindo-se à música, ‘eles descem a rua às 2h da manhã com ela explodindo das caixas de som do carro, e (eles) acordam minha esposa e filhos. Qual é o ponto nisso?’ Eu, imediatamente, me lembrei de uma aula de história na qual aprendi que os escravos eram proibidos de tocar tambores africanos porque, como um meio

de comunicação codificado, eles inspiravam medo nos seus proprietários. Sugeri que talvez a música fosse mais complicada do que parecia a ele, e que uma série de abordagens inovadoras para o som e o ritmo estavam sendo exploradas no rap. ele ouviu, mas pareceu fechado a essas possibilidades. [...] Para ele, automóveis com caixas de som enormes tocando um baixo estrondoso e batidas pesadas em looping, sem parar, serviram como uma explicação para a insignificância da música e também diminuíram a relevância lírica e política do rap. A música não era ‘nada’ para ele com base em sua aparente ‘simplicidade’ e ‘repetitividade’. O rap também era ‘barulho’, um som ininteligível e ainda agressivo, que perturbava seu espaço familiar (‘eles acordam minha esposa e filhos’) e seu território sonoro (ROSE, 2021, p. 101-102).

Imaginários construídos com esse teor sobre o universo do rap podem parecer inofensivos vistos de longe, mas para quem faz parte da cultura hip hop, tais representações ou “imagens de controle” (COLLINS, 2019) são responsáveis pela difusão de que essas práticas culturais são *inferiores*, coisas de “vagabundos” e “marginais”, podendo ser transfiguradas em práticas de violência física realizadas pela polícia.

É sempre importante pontuar que as pessoas negras há tempos são representadas enquanto indivíduos perigosos, marginais e vadios. Essas ideias não só faziam parte de um “senso comum”, como foram legitimadas pelo conhecimento religioso e pseudocientífico (haja vista o pensamento de Nina Rodrigues e Arthur De Gobineau). E é a *repetibilidade* ao longo dos anos correntes dessa representação estereotipada (BHABHA, 2013; HALL, 2016) que alicerça a ideia de que as músicas de pessoas não-brancas são inferiores.

Como bem pontua os/as/es intelectuais decoloniais, ao definirem que a consolidação do imaginário cultural moderno/colonial estabeleceu as produções estéticas das pessoas brancas como “alta cultura” e, em contraste, fixou as produções estéticas dos povos colonizados (negros e indígenas) como feias ou de mau gosto; em suma, essas produções estéticas foram definidas como de baixo valor estético e relegadas ao estereótipo de artes primitivas, exóticas e folclóricas (GÓMEZ, 2019; ALBÁN ACHINTE, 2009). Deste modo, as formas artísticas produzidas pelas pessoas não-brancas foram definidas e sentidas (enxergadas e escutadas) hierarquicamente como sendo produções culturais inferiores.

Para somar a essa reflexão, trago aqui os relatos de campo sobre o assunto que escutei de Zé Brown e Nelson Triunfo. Ambos afirmaram que antigamente passaram por diversas experiências de violências policiais por simplesmente estarem dançando em rodas de break. Segundo eles, a polícia chegava chamando todo mundo que estava ali de “marginal” e “vagabundo”, mesmo que os jovens não tivessem cometido nenhum ato ilícito.

Sendo extremamente importante aludirmos que esses relatos não aconteceram exclusivamente com eles, pois, desde os primórdios dessa cultura nos EUA temos o registro de

episódios de agressão policial contra os elementos da cultura hip hop: invasão de festas, interrupção de shows de rap e rodas de break, prisão de pessoas fazendo graffiti (COOPER, 2013; BEAT STREET, 1984; STYLE WARS, 1983). E esses processos de violências contra a cultura hip hop, continuaram acontecendo ao longo do tempo e em diversos países. Aqui no Brasil, para citarmos outros exemplos, tivemos o caso dos shows de Faces do Subúrbio e de Racionais, onde policiais invadiram suas apresentações e “desceram a porrada” no público.

Recentemente, policiais interromperam e agrediram pessoas que estavam fazendo Batalha de Rap em João Pessoa-PB (2019<sup>43</sup>) Cabo Frio-RJ (2022<sup>44</sup>) e Natal-RN (2023<sup>45</sup>). Trago aqui alguns casos apenas para exemplificar, pois são inúmeros os relatos de violência, agressão, estigma e preconceito com a cultura hip hop. Seja por meio da ação direta, seja através da repercussão midiática preconceituosa ou mesmo por meio do preconceito de determinados grupos sociais e pessoas do universo da música.

Além do mais, esses processos hegemônicos de classificação do rap enquanto uma não-arte estabelecem-se, também, a partir da justificativa de que esse fazer artístico não é aprendido por uma educação musical formal, mas é fruto de uma criação musical alicerçada na transmissão oral.

Como afirma Zé Brown na música *Nunca Subestime*: “Minha influência é diferente da sua/Você é formado em ensino literário e eu na rua”. E ao proclamar essa diferença, Zé defende que essa diferença de aprendizado artístico (onde ele foi formado na rua) não é motivo para sua obra ter um menor valor estético do que obras de arte de pessoas com ensino literário (e até mesmo podemos dizer ensino musical formal). Na nossa conversa, por exemplo, ele reforçou esse ponto de vista, afirmando que as pessoas que falam que rap não é música “são conservadores” que “falam o que não sabem, nem estudam pra saber se é música mesmo”.

Nesse ponto, percebo que os artistas que estamos abordando desenvolvem um processo de descolonização epistêmica. Isto porque, tratam o conhecimento de mestras e mestres da cultura popular, passado através da oralidade, como igualmente importante ao de “intelectuais acadêmicos” para compreender a realidade social. Um dos exemplos disso, podemos encontrar na música *Simbiose de Sophia*, onde Júnior Baladeira coloca em “pé de igualdade” a sabedoria

---

<sup>43</sup> Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/01/31/hip-hop-paraibano-sofre-com-repressao-policial-nas-batalhas-nos-bairros>. Acesso em: 05 dez. 2023.

<sup>44</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/regiao-dos-lagos/noticia/2022/05/10/batalha-de-rap-interrompida-por-acao-policial-tera-semifinal-e-final-nesta-terca-em-cabo-frio-no-rj.ghtml>. Acesso em: 05 dez. 2023.

<sup>45</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2023/08/28/policiais-interrompem-batalha-de-hip-hop-e-militar-e-filmado-dando-tapa-em-musico-em-natal-pm-abre-processo-disciplinar.ghtml>. Acesso em: 05 dez. 2023.

de mestras/es da cultura popular (Patativa do Assaré) e pensadores acadêmicos da Europa (Freud e Nietzsche).

### 6.3.2 A produção de um discurso contra-hegemônico

Os que têm a sensibilidade e a frieza na hora de olhar o mundo  
 Serão os responsáveis pelos outros olhares  
 Os que nada temem, serão responsáveis por corajosos e covardes  
 Ser a força, o amor, o poder, a sabedoria  
 E a luta pela liberdade só acabe quando ela for encontrada  
 Para que a nossa poesia não seja mais escrita com sangue  
 (BK, Universo)

Os discursos pós-coloniais e decoloniais, segundo De Noronha e Ezequiel (2022), Dias (2008) e Santana (2021), são discursos pautados na produção de práticas epistemológicas, políticas e culturais alternativas que realizam um contraponto crítico a narrativas hegemônicas que produzem subalternidade (SPIVAK, 2010) de determinados sujeitos sociais.

De acordo com Homi Bhabha (2013, p. 275), as perspectivas pós-coloniais expõem “forças desiguais e irregulares de representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno”. E, como uma forma de Teoria Crítica, essas perspectivas para além de realizarem um “diagnóstico” da realidade desigual que afligem determinados sujeitos sociais, propõem um discurso crítico aos “discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma ‘normalidade’ hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos”.

Sendo assim, as ideias presentes nessas/es autoras/es, nos permitem argumentar que a cultura hip hop (e o rap, em particular) constitui-se enquanto uma prática pós-colonial (ou decolonial<sup>46</sup>). Isto porque, essa cultura foi produzida a partir dos diversos fluxos culturais de pessoas negras e indígenas ao longo do Atlântico Negro (GILROY, 2001) e tornou-se uma das práticas de resistência mais significativas dos povos oprimidos em todo o mundo, mobilizando fortes discursos críticos contra as diversas desigualdades ancoradas na classe, gênero, raça, geopolítica e diferença cultural.

Esse aspecto crítico desenvolvido a partir das práticas discursivas do rap é realizado, por um lado, a partir de uma releitura da história que construiu uma memória coletiva do processo de colonização da Europa enquanto um processo civilizatório necessário, justificando os processos de violências; por outro lado, os fazeres musicais do rap enfatizam que os

---

<sup>46</sup> Compreendemos que os estudos pós-coloniais e as propostas decoloniais possuem determinadas diferenças (BALLESTRIN, 2013). No entanto, para os fins dessa pesquisa, mobilizarei ambos os termos para definir práticas sociais que produzem discursos contra-hegemônicos que confrontam os modelos coloniais de sociedade.

processos coloniais ainda permeiam as nossas estruturas sociais (econômicas, culturais, psicológicas, estéticas, etc.) nos dias atuais.

À soma disso, de acordo com os estudos pós-coloniais, a afirmação de uma identidade social subalternizada é uma forma de resistência e uma maneira contra-hegemônica de produzir um outro mundo e uma outra sociedade. Neste ponto, o que está na base do argumento é que, em uma sociedade que despreza certas identidades sociais (raciais, de gêneros, de sexualidades, religiosas, nacionalidades, etc.), produzindo a subalternidade desses indivíduos, a afirmação de uma identidade subalternizada (e o “amor” por essa identidade na visão de bell hooks [2019]) torna-se um ato de resistência política que vai contra a produção de hegemonia de determinadas identidades sociais.

Isso posto, os fazeres artísticos-musicais de Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown, através da afirmação de uma identidade nordestinidade afro-indígena, constroem imaginários culturais subversivos e propõem um mundo “outro” que transpassa a lógica discriminatória de determinadas identidades sociais. Logo, o que está em jogo nessas práticas discursivas é a proposição de um modelo de sociedade multicultural e, portanto, a defesa de um outro modo societário que não esteja alicerçado no sistema moderno-colonial (MIGNOLO, 2005; QUIJANO, 2005).

Em determinado trecho da faixa *Próximo Personagem* (Pra favela, um alívio/Pro sistema, um distúrbio/Componente perigoso da quadrilha Faces do Subúrbio), Zé Brown enfatiza o caráter político e crítico de sua música, afirmando que o seu fazer artístico é um alívio para a favela e para a periferia, no entanto esse mesmo fazer representa “perigo” para o “sistema”, pois sua música causa um distúrbio desse modelo societário. Deste modo, ao que tudo indica, as produções desse artista abrem margens para um processo de descolonização da escuta e do imaginário cultural brasileiro.

Através dos seus fazeres artísticos, portanto, esses artistas produzem histórias e memórias contra-hegemônicas, pois falam (enunciação do discurso) sobre e a partir da (lugar de fala) periferia. E aqui convido quem lê, a compreender essa casca gráfica “periferia” para além do seu significado aplicado ao contexto da cidade e da relação Centro Urbano/Periferia Urbana.

Pois, a relação de Centro/Periferia que estabelecemos aqui, buscando pensar a noção de “periferia” conjugada com a formulação teórica de “subalternidade” formulada por Spivak (2010), nos leva a pensar tanto a própria “periferia urbana” quanto uma periferia rural (a partir da lógica Capital de Estado/Cidades do “Interior”), e até mesmo a partir da lógica regional,

entendendo a região Nordeste enquanto uma “região” periférica se considerarmos a sua relação com o Sul e o Sudeste enquanto Centro.

Por outro lado, é importante considerarmos que a periferia não é apenas lugar de falta e carência. É lugar de criatividade e potência! Em um pequeno trecho da música *Primeira Mensagem*, Zé Brown expõe o seguinte: “Periferia é região de quem tem punhos fortes/Espaço que divide o julgamento entre a vida e a morte/Sem limites parada/Sobrevivência/Propriedade da verdade, firme na providência”.

Do mesmo modo, na obra *Periferia*, M. Gão aborda de maneira muito precisa a complexidade de pertencer a uma periferia. Nesta música, observamos uma melodia de piano com tons que perpassam sensações de melancolia, nostalgia e vanglória (ou orgulho) que dão corporalidade aos “dois lados da moeda” presente na periferia. Qual seja: o “reconhecimento” de que a periferia possui “miséria” e a evocação orgulhosa de “pertencimento” enquanto sujeito periférico (longes dos significados de falta).

(Refrão - 2x)

Periferia! Nasci aqui, me orgulho em dizer  
Periferia! Na humilde até o fim, até morrer  
Bate no peito, eu vou lhe dizer  
Aqui também tem um lado bom pra se viver

Nasci nela, vivo nela e pretendo vencer com nela  
Quem fala com muito orgulho, um herdeiro dela  
Nos morros visualizo, a paisagem dela  
Vejo o povo que mora nela, entre becos e vielas

De onde é que é ela?

Periferia de Recife, Casa Amarela  
Apesar de toda miséria existe dois lados da moeda  
Uns procuram se adiantar a todo tempo  
Outros são atrasados e param no tempo  
(Periferia - M. Gão part Luan FDR e Sublan)

Essa mesma caracterização da categoria “periferia” se apresenta em muitas outras obras do Rap Nacional, como por exemplo, as produções do grupo Racionais MC’s. De acordo com o sociólogo Tiaraju Pablo D’Andrea:

Na obra de Racionais MC’s, a periferia é tema onipresente. Seus espaços empobrecidos são os cenários onde ocorre a imensa maioria das situações narradas: a violência policial, o racismo, a vida no crime, as tretas, os modos de vida, as personagens, dentre outras histórias. Visibilizar os espaços periféricos (D’ANDREA, 2023, p. 247).

Por outro lado, para além de conjugar a *periferia* a partir da ideia de desigualdade, pobreza e violência, a obra do Racionais afirma que encontramos na periferia a “existência de valores como o comunitarismo, o igualitarismo, o estilo de vida, a camaradagem, a possibilidade da união e da construção coletiva” (D’ANDREA, 2023, p. 251).

Em conclusão, constatamos que os fazeres artísticos de Aliados CP, Junior Baladeira e Zé Brown são mobilizados por uma *prática discursiva decolonial*, além de que constantemente estes artistas realizam um processo de afirmação de identidades sociais e práticas culturais que são subalternizadas. Isto porque, suas músicas narram o cotidiano de lugares, culturas e pessoas subalternizadas e periféricas, bem como, os seus discursos enfatizam vivências, experiências e histórias que não figuram na história e narrativa oficial-hegemônica do Brasil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com os dados analisados no decorrer da nossa pesquisa, tecemos nossas considerações finais pontuando que existem uma série de características particulares nas produções sonoras de artistas que promovem uma mesclagem entre os elementos da cultura hip hop e das culturas populares nordestinas. Assim, seus fazeres musicais podem ser compreendidos enquanto *práticas musicais fronteiriças* que só puderam ser produzidas na medida em que esses sujeitos produziram *identidades culturais híbridas*, através das construções de *arranjos identitários* que *mediaram* determinados elementos culturais globais e locais.

Neste sentido, os fazeres musicais dos artistas analisados ao longo da pesquisa (Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown) podem ser definidos como *fluxos musicais*, produzidos a partir de um amplo processo de afastamento-aproximação com *convenções* que se encontram presentes em diferentes realidades. Isto é, que não se restringem a um determinado segmento, permeando tanto o universo do rap quanto o das culturas populares nordestinas. Por outro lado, cabe a nós ressaltarmos que, mesmo com essas questões, as suas produções sonoras ainda continuam sendo rap, ou seja, possuem convenções deste gênero musical, pois constroem suas músicas a partir do *sampling*, da predominância do pulso e das repetições rítmicas (ROSE, 2021, p. 103).

Ademais, podemos evidenciar nas práticas discursivas desses artistas (letras das músicas, vestimentas, performances em shows, videoclipes, capas de álbuns, etc.) a construção de uma identidade cultural mobilizada pela ideia de nordestinidade e/ou pernambucanidade que fricciona as relações binárias de global-local e nacional-regional. No nosso entendimento, ao mobilizar uma identidade cultural nordestina-pernambucana em seus fazeres musicais, eles produzem uma forma de rap que apresenta convenções socio-artísticas desviantes das produções sonoras hegemônicas presentes na cena do rap brasileiro.

Deste modo, ao produzirem uma obra de arte inovadora, desviante e fronteiriça, esses artistas encontram-se em um lugar ambivalente no mercado artístico, isto porque, quando uma obra de arte realiza um desvio das convenções podemos presenciar, tanto uma diminuição da circulação dessa obra no mercado quanto uma oportunidade desses fazeres musicais de circular em espaços alternativos e atingir outros públicos (BECKER, 1977; SANTOS, 2014).

Para exemplificar esse lugar *fronteiriço*, podemos comentar sobre os locais onde esses músicos praticam seus fazeres musicais. Através das informações coletadas foi possível identificar que, na maioria das vezes, eles participam de festivais e eventos que tem uma

pluralidade de gêneros musicais, não se restringindo somente a eventos vinculados a cultura hip hop. Além de que, observamos ao longo da dissertação que, embora esses processos de afastamentos-aproximações das convenções estejam presentes nas realidades de Aliados CP, Junior Baladeira e Zé Brown, nem sempre esse processo foi realizado de maneira harmoniosa, sendo carregados de *fricções* e mal-estar de alguns agentes, o que desencadeou uma série de *reações* para com os artistas que se utilizam desse *estilo* de rap.

Posto isto, concluímos com essa pesquisa que os fazeres musicais realizados pelos artistas/grupos Aliados CP, Júnior Baladeira e Zé Brown podem ser classificados enquanto práticas decoloniais, na medida em que, colocam-se em *confrontação* aos modelos hegemônicos do sistema-moderno colonial. Esse processo de decolonização pode ser notado quando esses artistas realizam a *afirmação* de identidades sociais e práticas culturais que são postas em subalternidade, através de composições musicais que narram territorialidades, culturas e pessoas periféricas; ou mesmo quando realizam construções sonoras através de uma *orientação antropofágica*, nas quais esses artistas apresentam uma *deglutição* dos elementos estéticos estrangeiros, sobrepondo a cultura local brasileira (sobretudo as culturas populares nordestinas) sempre em um primeiro plano de *referência*.

Sendo importante pontuarmos que essa sobreposição da cultura brasileira em detrimento de elementos culturais importados se faz cada vez mais presente na cena do hip hop brasileiro como um todo. Para além dos/as/es artistas que já citamos anteriormente, podemos citar as produções fonográficas de Marcelo D2 e Rappin Hood que há décadas promovem uma mescla entre os elementos convencionais do rap e os elementos culturais predominantes na sua cultura local, como o samba; ou mesmo pela manifestação emergente da cena do Trapfunk (que já tem figurado nas *paradas* musicais nos últimos anos) de artistas como MC Poze do Rodo, Kyan, DJ Mu540, MC Hariel e MC Ryan SP, que se utilizam dos elementos do rap e do funk.

Por fim, gostaríamos de destacar um acontecimento ocorrido durante o carnaval de 2024, onde a escola de samba Vai-Vai, do Grupo Especial de São Paulo, realizou uma homenagem à cultura hip hop com o enredo intitulado “Capítulo 4, Versículo 3 – Da Rua e do Povo, o Hip Hop: Um Manifesto Paulistano”. Durante o processo de criação, vários/as artistas do hip hop foram convidados pela Vai-Vai para realizarem consultorias e participar de seus ensaios e dentre os nomes convidados estava Zé Brown. Assim, através desses fatos podemos perceber que o rap brasileiro cada vez mais tem se aproximado dos elementos culturais brasileiros, ocupando, inclusive, novos espaços de atuação.

## REFERÊNCIAS

10 ANOS DE ALIADOS CP – DOCUMENTÁRIO(COMPLETO). 2016. 1 vídeo (24 min). Publicado pelo canal Aliados CP Oficial. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-siIQ6RjZpw&t=7s>. Acesso em: 12 out. 2023.

1º DIA do Festival Virtual Polo Hip Hop 2021, 15 de Maio de 2021 (2/6) Playlist. 2021. 1 vídeo (29 min). Publicado pelo canal Associação Metropolitana H2 PE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7RWi0gjuQYM>. Acesso em: 29 jul. 2023.

1º DIA DO Festival Virtual Polo Hip Hop 2021, 15 de Maio de 2021 (4/6) Playlist. 2021. 1 vídeo (40 min). Publicado pelo canal Associação Metropolitana H2 PE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PIgx-mHVE4w&t=155s>. Acesso em: xx nov. 2023.

2º DIA do Festival Virtual Polo Hip Hop 2021, 22 de Maio de 2021 (1/9) Playlist. 2021. 1 vídeo (43 min). Publicado pelo canal Associação Metropolitana H2 PE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xH8FMYZ97Ys>. Acesso em: 29 jul. 2023.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Companhia das Letras, 2009.

ADORNO, Theodor. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. *In: Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revista por João Marcos Coelho. São Paulo: Abril Cultura, 1983.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. *In: A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 99-138, 1985.

ADORNO, Theodor. Sobre música popular. *In: COHN, Gabriel (Org.) Sociologia. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)*. São Paulo: Ed. Ática, p. 115-146, 1994.

ADORNO, Theodor. **Introdução à Sociologia da Música**: doze preleções teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ALBÁN ACHINTE, Adolfo. Artistas indígenas y afrocolombianos: entre las memorias y las cosmovisiones: estéticas de la re-existencia. *In: PALERMO, Zulma; MELLADO, Justo Pastor; ALBÁN ACHINTE, Albán. Arte y estética em la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2009. p. 83-112.

ALBUQUERQUE, GG; PEREIRA, Nathália. Rap pernambucano cresce e se diversifica: Geração de rappers trilha o seu caminho renovando as temáticas e incorporando novas sonoridades. **Jornal do Comércio**. 13 de novembro de 2016. Disponível em: <https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2016/11/13/rap-pernambucano-cresce-e-se-diversifica-260228.php>. Acesso em: 12 de out. de 2023.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015

ALVES, Camila. **Diálogos entre rap e repente**: heterogeneidade discursiva e representação da subjetividade na canção. 2013. 110 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2013.

ALVES, Cristiano Nunes. Quando as ruas abrigam a arte: a cena hip hop no Recife (1980-2014). **Confins - Revista Franco-Brasileira de Geografia [Online]**, n. 25, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/confins/10426?lang=pt>. Acesso em: 29 jul. 2021.

ALVES, Valmir Alcântara. **De repente o rap na educação do negro**: o rap do movimento hip-hop nordestino como prática educativa da juventude negra. 2008. 135 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.

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

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº 11. Brasília, maio - agosto de 2013, p. 89-117.

BARRETO, Silvia. **Hip-hop na Região Metropolitana do Recife**: identificação, expressão cultural e visibilidade. 2004. 188 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.

BATISTA, Laelba Silva. **Rap e Identidade cultural**: uma análise dos grupos Irmandade Rap Crato e Júnior Baladeira. 2018. 96 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Fortaleza, 2018.

BAUER, Martin. Análise de ruído e música como dados sociais. *In*: BAUER, Martin; GASKELL, George (ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 365-389.

BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. **Guia para a pesquisa de campo**: produzir e analisar dados etnográficos. Petrópolis: Vozes, 2014.

BECKER, Howard. Arte como ação coletiva. *In*: **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, p. 205-222, 1977.

BECKER, Howard. “A cultura de um grupo desviante: o músico de casa noturna”; “Carreiras num grupo ocupacional desviante”. *In*: **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, p. 89-128, 2008.

BECKER, Howard; FAULKNER, Robert. **“Do you know...?”**. The jazz repertoire in action. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- BOTELHO, Guilherme Machado. **Quanto vale o show?** O fino Rap de Athalyba-Man. São Paulo: Ed. Do Autor, 2022.
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ed. Ática, p. 82-121, 1983.
- BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de século, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Conselho Nacional de Saúde. Resolução nº 196, de 10 de outubro de 1996. Aprova as diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos. Brasília, **Diário Oficial da União**, 16 out. 1996.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Conselho Nacional de Saúde. Resolução nº 466, de 12 de dezembro de 2012. Aprova diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos. Brasília, **Diário Oficial da União**, 12 dez. 2012.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- CELLARD, André. A análise documental. In: POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis, Vozes, 2012.
- CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2019.
- CONCEIÇÃO, Jalime. Conde fez público cantar e dançar no Nascedouro de Peixinhos em noite natalina. **Prefeitura da Cidade do Recife – Cultura**. 26 de dezembro de 2010. Disponível em: [http://www.recife.pe.gov.br/2010/12/26/conde fez\\_publico\\_cantar\\_e\\_dancar\\_no\\_nascedouro\\_de\\_peixinhos\\_em\\_noite\\_natalina\\_174842.php](http://www.recife.pe.gov.br/2010/12/26/conde fez_publico_cantar_e_dancar_no_nascedouro_de_peixinhos_em_noite_natalina_174842.php). Acesso em: 10 mar. 2023.
- COOPER, Martha. **Hip Hop Files: Photographs 1979-1984**. Berlin: From Here to Fame Publishing, 2013.
- CORRÊA, Roberto Lobato. Formas simbólicas e espaço. Algumas considerações. **GEOgraphia**. v. 9, n. 17, 2007.
- CORTEZ, Marcia Felix. **Hibridação, performance e utopia nas canções de rap**. 2010. 192 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística: Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letra e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2010.

CRUZ, Danilo. Rapadura + Time da Quebra + P1Rappers = Caminhos. **Oganpazan**. Disponível em: <https://oganpazan.com.br/anarrie-rap-rapaduratime-da-quebrap1rappers-caminhos/>. Acesso em: 20 set. 2021.

CUNHA, Olívia. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. **Revista Mana**, v. 10, n. 2, p. 287-322, 2004.

D'ANDREA, Tiaraju Pablo. Trabalho e Perifeira na Obra do Racionais MC's. *In*: VIERA, Daniela; SANTOS, Jaqueline (orgs.). **Racionais MC's entre o gatilho e a tempestade**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. **O Movimento Hip Hop Organizado do Ceará / MH2o - CE (1990 - 1995)**. 1997. 333 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997.

DE NORONHA, Danielle; EZEQUIEL, Maíra. A presença da colonialidade no cinema feminista latino-americano. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 30, n. 1, 2022.

DIAS, Daise. A Ideologia imperialista na literatura colonial inglesa. **Revista de Humanidades**, UFRN, Caicó, v. 9, n. 24, 2008.

DIAS, Hertz da Conceição. **História e práxis social do movimento hip hop organizado do Maranhão – Quilombo Urbano**. 2002. Monografia (Graduação em História), Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2002.

DUARTE, Adriel. Hip-Hop Nordeste, cordel, dança e música: Jovens de Ouricuri-PE, contribuem para a promoção de arte e cultura. Fórum de Comunicação Sertão do São Francisco. 16 de março de 2013. Disponível em: <https://comunicasertaoba.blogspot.com/2013/03/hip-hop-nordestino-cordel-danca-e.html>.

DU BOIS, William E. B. **As almas do povo negro**. São Paulo: Veneta, 2021.

DURKHEIM, Émile. **As Regras do Método Sociológico**. São Paulo: Edipro, 2016.

FABBRI, Franco. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. **Revista Vórtex**, v. 5, n. 3, 2017.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

FAIRCLOUGH, Norman. Análise Crítica do Discurso como método em pesquisa social científica. **Linha D'Água**, v. 25, n. 2, p. 307-329, 10 dez. 2012.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. **Cadernos de campo**, USP, n. 13, 2005.

FERREIRA, Maíra. **A rima na escola, o verso na história**: um estudo sobre a criação poética e a afirmação étnico-social entre jovens de uma escola pública de São Paulo. 2010. 171 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

- FLICK, Uwe. **Desenho da pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- FOOTE-WHYTE, William. Treinando a observação participante. *In: ZALUAR, Alba (org.). Desvendando máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, p. 77-86, 1980.
- FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- FRITH, Simon. Hacia uma estética de La musica popular. *In: CRUCES, Francisco; et. al. (Orgs). Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta, 2001. p. 413-435.
- FRITH, Simon. **Taking Popular Music Seriously**: select essays (Ashgate contemporary thinkers on critical musicology series). New York: Routledge, 2017.
- GARFINKEL, Harold. **Estudos de etnometodologia**. Petrópolis: Vozes, 2018.
- GEERTZ, Clifford. A descrição densa. *In: A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Ed, p. 3-21, 1989.
- GEERTZ, Clifford. Do ponto de vista do nativo: a natureza do entendimento antropológico. *In: O Saber Local*. Petrópolis, RJ: Vozes, p. 85-107, 2001.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOMES, Renan. **Território usado e movimento hip-hop**: cada canto um rap, cada rap um canto. 2012. 181 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- GÓMEZ, Pedro Pablo. Decolonialidad estética: geopolíticas del sentir el pensar y el hacer **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 369-389, maio/ago. 2019.
- GUERRA, Paula; ALVES, Thiago. Meneses; SOUZA, Lucas. Para uma nova caixa de Pandora: esboço de um roteiro heurístico pela sociologia da música. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 4, v. 1, p. 102-134, jul.-dez. 2015.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio. **Classes, raças e democracia**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- HAGUETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na sociologia**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- HALL, Stuart. Cultural Identity and Diaspora. *In: RUTHERFORD, Jonathan (org.). Identity*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990.
- HALL, Stuart. **Representation and Media**. Lecture Recorded at the University of Westminster. Media Education Foundation, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=84depWskwu0>.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio; Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2022.

HENNION, Antoine. Reflexividades. A atividade do amador. **Estudos de Sociologia**, v. 1, n. 16, p. 33-58, 2010.

HENNION, Antoine. Pragmática do gosto. **Desigualdade e Diversidade**, n. 8, p. 253-277, 2011.

HENNION, Antoine. **Tocar, interpretar, escutar: praticar a música ou fazê-la agir?**. Estudos de Sociologia, v. 2, n. 25, p. 7-28, 2019.

HERSCHMANN, Micael. (Org.). **Abalando os anos 90 – Funk e Hip-Hop**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o Hip Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

HIP Hop Cultura de Rua. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69125/hip-hop-cultura-de-rua>. Acesso em: 27 ago. 2021. Verbete da Enciclopédia.

HIP-HOP EVOLUTION. Produção Netflix Studios (Série documental). Banger Films, 2018. Streaming.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, bell. **Cultura fora da lei: representação de resistência**. São Paulo: Elefante, 2023.

HOLT, Fabian. **Genre in popular music**. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

JANOTTI JR., Jeder. **Rock me like the devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas**. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2014.

JANOTTI JR., Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **Galáxia (São Paulo, online)**, n. 41, mai-ago., 2019, p. 128-139.

KANT, Immanuel. Resposta à Pergunta: Que é “Esclarecimento”? {Aufklärung}. *In: Textos Seletos*. Edição Bilíngue. Trad. Raimundo Vier e Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

LAHIRE, Bernard. **Homem plural: os determinantes da ação**. Petrópolis: Vozes, 2002.

LINS, Larissa. Além das quebradas: rap pernambucano valoriza sotaque e busca mais espaço na capital. **Diário de Pernambuco**. 28 de agosto de 2016. Disponível em:

<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2016/08/alem-das-quebradas-rap-pernambucano-valoriza-sotaque-e-busca-mais-esp.html>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MARTINEAU, Harriet. **How to Observe Morals and Manners**. Londres: The Project Gutenberg, 2009.

MASSEY, Doreen. Um Sentido Global do Lugar. *In*: ARANTES, Antônio (org.). **O Espaço da diferença**. Campinas: Papyrus, 2000.

MATTOS, Claudia Neiva. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba-canção. **Revista Artcultura**, v. 15, n. 27, 2013.

MAY, Tim. **Pesquisa social**: questões, métodos e processos. Porto Alegre: Artmed, 2004.

MENDONÇA, Luciana F. M. **Mangubeat**: a cena, o Recife e o mundo. Curitiba: Appris, 2020.

MENDONÇA, Luciana F. M. Sociologia da música e Estudos Culturais. Contributos Teórico-metodológicos para o Estudo das Músicas Populares Contemporâneas. **Anais do XXXI Congresso da ANPPOM**, João Pessoa, v. 31, 2021.

MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adélia; SOARES, Eliane; GAJANIGO, Paulo; MATIAS, Glauber. Cultura, crítica e democratização: o estado da arte dos Estudos Culturais. **Revista Brasileira de Sociologia**, vol. 05, no. 11, Set/Dez. 2017.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade de cabo a rabo: o hemisfério ocidental no horizonte conceitual da modernidade. *In*: LANDER, Edgardo. (Org.) **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latinoamericanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Buenos Aires, p. 71-103, 2005.

NEALE, Steven. Questions of Genre. **Screen**, v. 31, n. 1. London, 1990, p. 45-66.

NECKEL, Nádia. Corpo imagem – corpo arte: materialidades discursivas. *In*: HASHIGUTI, S.T., ed. **O corpo e a imagem no discurso**: gêneros híbridos [online]. Uberlândia: EDUFU, 2019, pp. 61-72.

NEGUS, Keith. **Music Genres and Corporate Cultures**. London/New York: Taylor & Francis 3-Library, 2004.

NOBRE, Marcos. **A Teoria Crítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

NÓBREGA, Ricardo; DAFLON, Verônica Toste. **Da escravidão às migrações: raça e etnicidade nas relações de trabalho no Brasil**. *In*: XXVIII International Congress of the Latin American Studies Association, 2009, Rio de Janeiro. Rethinking Inequalities, 2009.

OBS.CENA Zé Brown. 2011. 1 vídeo (13min). Publicado pelo canal OBSCENAPE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QrlAHUgntQw>. Acesso em: 19. Set 2023.

OLIVEIRA, Denilson Araujo de. **Territorialidades no mundo globalizado: outras leituras de cidade a partir da cultura Hip Hop na metrópole carioca**. 2006. 172 f. Dissertação

(Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música. *In*: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (org.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. V. 3: A cidade não mora mais em mim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 123-138.

OLIVEIRA, Paulo. **Expressões identitárias no rap nordestino (1997-2018)**. 2019. 84 f. Monografia (Graduação em História), Universidade Federal da Fronteira Sul, Chapecó, 2019.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política**: percepções da vida social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2015.

ORTIZ, Renato. Estudos Culturais. **Tempo Social**, v. 16, n. 1, p. 119-127, 2004.

PER Raps TV: Rapadura e sua fita embolada. 2010. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Per Raps. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PJrjZy5Pgp0>. Acesso em: 19 set. 2023.

PROGRAMA Freestyle com Zé Brown. 2016. 1 vídeo (29 min). Publicado pelo canal Programa Freestyle. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cwviHLI9ISw>. Acesso em: 26 jul. 2023.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **Ritmo e poesia no nordeste brasileiro**: confluências da embolada e do rap. 2002. 159 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural), Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2002.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Perspectivas latino-americanas. Colección Sur Sur, CLACSO, Buenos Aires, p. 227-278, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 15, p. 45–59, 2010.

RAPADURA – PodMestre #84. 2021. 1 vídeo (2h 30min). Publicado pelo canal Podmestre. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xyB25i8z-AA>. Acesso em: 19 set. 2023.

RAP E REPENTE - dissertação de Maíra Soares Ferreira - A Rima na Escola, O Verso na História. 2010. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal Djalma Campos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fcUcze3IgGM&t=25s>. Acesso em: 10 mar. 2023.

RAPRESENTA PE entrevista com Zé Brown. 2014. 1 vídeo (25 min). Publicado pelo canal RAPresenta PE. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OTE7zAYMTkk>. Acesso em: 27 jul. 2021.

RELPH, Edward. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. *In*: MARANDOLA JR., E.; HOLZER, W.; OLIVEIRA, L. (org.). **Qual o espaço do lugar?** Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 17-32.

ROSE, Tricia. **Barulho de preto**: rap e cultura negra nos Estados Unidos contemporâneos. São Paulo: Perspectiva, 2021.

SANTANA, Mônica. Mas o que é mesmo pós-colonial? **Revista Jornalismo e Cidadania**. n. 42, mai./jun. 2021.

SANTOS, Climério de Oliveira. **Forró desordeiro: para além da bipolarização “pé de serra versus eletrônico”**. 2014. 309 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

SANTOS, Climério de Oliveira. A representação dualista do forró em escritos acadêmicos e a diversidade ocorrente. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 6, v. 2, p. 55-71, jul.-dez. 2019.

SANTOS, Rosenverck Estrela. **A história do hip hop em São Luís do Maranhão: periferização da cidade e resistência político-cultural da juventude negra nos anos 1990**. Outros Tempos: Dossiê Religião e Religiosidade, v. 5, n. 6, p. 1-14, dez. 2008.

SÁ-SILVA, Jackson; ALMEIDA, Cristóvão; GUINDANI, Joel. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, ano 1, n. 1, p. 1-15, 2009.

SILVA, A; ROSA, L. **Reflexões feministas e o RAP das lésbicas negras latino-americanas**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2017.

SIMMEL, Georg. **Estudios psicológicos y etnológicos sobre música**. Buenos Aires: Gorla, 2003.

SOARES, Eliane Veras. “Embora lidando com literatura, você está fazendo sociologia”. **Civitas**, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 81-92, jan.-abr. 2014.

SOM NA RURAL - Zé Brown e Confluência. 2015. 1 vídeo (48 min). Publicado pelo canal TV VIVA. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=EDmy\\_rWaLvw&t=10s](https://www.youtube.com/watch?v=EDmy_rWaLvw&t=10s). Acesso em: 10 mar. 2023.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som**: as transformações do rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

TOLENTINO, Andréia Ramalheiro. **Rap e repente**: do tecer das rimas ao canto falado. 2008. 207 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura), Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Revista Ícone**, v. 10, n. 2, 2008.

VERNIK, Esteban. Presentación. In: SIMMEL, Georg. **Estudios psicológicos y etnológicos sobre música**. Buenos Aires: Gorla, 2003.

VIERA, Daniela; SANTOS, Jaqueline (orgs.). **Racionais MC's entre o gatilho e a tempestade**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

WEBER, Max. **Os Fundamentos racionais e sociológicos da música**. São Paulo: Edusp, 1995.

WEBER, Max. A objetividade do conhecimento nas ciências sociais. *In*: COHN, Gabriel (org.). **Max Weber: sociologia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

YOSHINAGA, Gilberto. **Nelson Triunfo: do Sertão ao Hip-Hop**. São Paulo: Shuriken Produções/LiteraRUA, 2014.

**DISCOGRAFIA**

ALIADOS CP. **Enxergamos uma Luz**. PDR Produções, 2005. 1 CD. (51 min. 10 seg.)

ALIADOS CP. **Vivendo o Presente, Sem Esquecer o Passado**. WR Music, 2010. 1 CD. (61 min.)

ALIADOS CP. **Balada Sertaneja**. 4 Pretos Produções, 2021. 1 CD. (30 min. 17 seg.)

JÚNIOR BALADEIRA. **Versos Alados**. Independente, 2010. 1 CD. (48 min. 28 segs.)

JÚNIOR BALADEIRA. **A Insistência Poética dos Diferentes**. Independente, 2012. 1 CD. (58 min. 19 seg.)

JÚNIOR BALADEIRA. **A Derrocada**. Independente, 2016. 1 CD. (17 min. 55 seg.)

ZÉ BROWN. **Repente Rap Repente**. Mosaico Producciones, 2011. 1 CD. (40 min. 25 seg.)

ZÉ BROWN. **Poesias do Povo**. YB Music, 2018. 1 CD. (35 min. 8 seg.)