

AS BATALHAS DE RIMA E A RENOVAÇÃO DA CENA DE RAP DO RIO DE JANEIRO

THE RAP BATTLES AND THE RENEWAL OF THE RIO DE JANEIRO RAP SCENE

Gabriel Gutierrez Mendes¹

RESUMO

O artigo demonstra o papel decisivo que as festas ao redor das batalhas de rima desempenharam para que surgisse uma nova geração de artistas e empresas ligadas ao rap no Rio de Janeiro. Nossa hipótese é de que existe uma relação direta entre o estabelecimento das batalhas de rima como prática regular dentro da cena e a criação das condições para a emergência de um circuito de gravadoras ligadas à economia da música urbana na cidade. Para propor a existência dessa relação causal, mobilizamos o arcabouço teórico dos estudos culturais latino-americanos, dos estudos de comunicação e música no Brasil, dos estudos sobre o hip hop afro-estadunidense e do debate sobre indústrias criativas. A discussão parte do conceito de cena musical, das relações históricas entre a cultura hip hop e a produção de eventos festivos, e as características gerais de uma batalha de rima. Por fim, analisamos a forma como a efervescência cultural ligada a essas batalhas acabaram por colaborar para emergência de um *midstream* de música urbana no Rio de Janeiro. A abordagem metodológica está baseada em entrevistas, pesquisa bibliográfica, observação participante e pesquisa documental.

PALAVRAS-CHAVE: Rap; Batalhas de rima; Frislaile; Mercado; Música urbana; Mediação.

ABSTRACT

This article demonstrates the pivotal role that events surrounding rap battles have played in fostering a new generation of artists and businesses connected to the rap scene in Rio de Janeiro. Our hypothesis posits a direct relationship between the establishment of rap battles as a regular practice within the local scene and the creation of conditions conducive to the emergence of a network of record labels tied to the urban music economy in the city. To propose the existence of this causal relationship, we draw upon the theoretical frameworks of Latin American cultural studies, communication and music studies in Brazil, African American hip hop scholarship, and the discourse on creative industries. The discussion is grounded in the concept of the music scene, the historical relationship between hip hop culture and festive event production, and the general characteristics of rap battles. Finally, we analyze how the cultural effervescence

¹ Pesquisador Pós-doc (PPGCOM/ UFRJ). Membro dos grupos de pesquisa CAC (UERJ/CNPq) e do NEPCOM (UFRJ/CNPq). Doutor em Comunicação Social pelo PPGCOM/UERJ. E-mail: gabriel.mendes34@gmail.com.

surrounding these battles contributed to the rise of a midstream urban music circuit in Rio de Janeiro. The methodological approach is based on interviews, bibliographic research, participant observation, and documentary analysis.

KEYWORDS: Rap; Rap battles; Freestyle; Market; Urban music; Mediation.

INTRODUÇÃO

Estamos numa batalha de rap e a rima improvisada é a atração principal do evento. O DJ solta a música e o microfone está aberto para o rapper criar seus versos na hora, com o objetivo de derrotar seu adversário, demonstrando mais carisma pessoal, fluência rítmica e habilidade lírica. A essa criação damos o nome de *fristaile* (*freestyle*), que, em termos gerais, pode ser definido como o estilo de se improvisar livremente em forma de rap. O objetivo central do *fristaile* é concretizar rimas em cima da batida. A rima fixa os limites do que é dito, e é perseguindo ela que o MC organiza suas ideias para sobrepor sua voz à base instrumental pré-gravada. As ideias expressas através dessa oralidade sinuosa querem ofender o outro rapper que está na batalha, afinal de contas, estamos numa “batalha de sangue”. A disputa através do *fristaile* fascina o público, que se aglomera ao redor dos *fristaileiros* para celebrar o rap sendo feito em ato, num contexto de competição. Assistir à transformação do momento que se vive presencialmente em música, ao vivo, é o grande vetor de entretenimento dessas verdadeiras festas de rap.

Experiências festivas como essa acompanham o rap desde os primeiros momentos de sua adaptação à realidade brasileira. O gênero chega ao país através dos meios massivos (televisão, cinema, rádio, indústria fonográfica) e logo torna-se uma prática cultural constante por parte de segmentos populares da juventude interessada em música. Seja na forma de eventos comunitários, bailes ou apresentações, a festa foi um dos mais frequentes formatos de agregação coletiva em torno do rap, como estratégia utilizada pelos atores da cena para atrair artistas, público e simpatizantes para perto do gênero. No caso do Rio de Janeiro, a experiência festiva chega a se confundir com a própria história do rap na cidade (Gutierrez, 2023), desde seus primeiros momentos no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. A existência de encontros festivos, compreendidos aí em sentido amplo, como os festivais “Hip Hop pelo Rio”, “CDD”, “Voz Ativa” ou as festas

“Zoeira Hip Hop”, “Hip Hop Rio”, a “Xarpi”, nos revela como a organização de eventos foi sempre uma das iniciativas mais frequentes dos atores da cena de rap do RJ.

Entretanto, neste trabalho, queremos enfatizar a modalidade de encontro festivo que marcou decisivamente a história recente do gênero: as batalhas de rima. A partir do final dos anos 2000, as batalhas consolidaram-se como principal evento de rap da cidade. Como encontro coletivo na rua, elas renovaram a cena e colaboraram para que o rap feito no RJ chegasse ao topo do mercado de música urbana do Brasil, depois de mais 30 anos de história.

Levando em conta a “nova condição do rap” no Brasil (Santos, 2022), nosso artigo tem o seguinte propósito: demonstrar o papel decisivo que as festas ao redor das batalhas de rima tiveram no surgimento de uma nova geração de artistas e empresas ligadas ao rap na cidade. Nossa hipótese é de que existe uma relação direta entre as batalhas de rima, como prática regular dentro da cena, e a gestação de um circuito econômico de gravadoras cariocas ligadas à música urbana. Ao final, o objetivo do artigo é demonstrar essa relação causal, mobilizando o arcabouço teórico dos estudos culturais latino-americanos, dos estudos de comunicação e música no Brasil, dos estudos sobre o hip hop afro-estadunidense e do debate sobre indústrias criativas. Assim, pretendemos explicar como as batalhas ajudaram a formatar um mercado para o rap no Rio, colaborando para a sua profissionalização econômica e a consequente emergência de um *midstream* de música urbana no país. A abordagem metodológica está baseada em entrevistas, pesquisa bibliográfica, observação participante e pesquisa documental².

² Além do levantamento bibliográfico explicitado ao longo do artigo, realizamos uma pesquisa documental no acervo digital do jornal O Globo, além de documentários, entrevistas, críticas musicais, notícias, videografias de todo tipo, material fonográfico, relatos, artes gráficas, fotografias, produtos audiovisuais e playlists de música. Junto ao acervo resgatado pela pesquisa documental, tivemos acesso ao material bruto com os depoimentos completos de dezenas de atores do rap RJ produzido pelo cineasta e pesquisador Arthur Moura. Este material é vastíssimo e conta com 63 relatos sem cortes, como fonte primária, de artistas, produtores, DJs, *beatmakers*, promotores de evento, organizadores de rodas culturais, cineastas, pesquisadores e outros atores da cena espalhados por todo território do Rio. Também realizamos entrevistas semiestruturadas com Aurea Lemos (diretora de marketing da Warner Music), Marcos Castro (ex-DJ do grupo niteroiense Quinto Andar), Paulo Alvarez (criador da produtora de rap Pineapple Storm), Charles Boricelli (MC e produtor artístico de rap), Bruno Manfra (MC, artista de rap), Julia Finamor (MC e artista de rap), Romulo Silva (MC e pesquisador acadêmico de rap), Gabriel Neiva (pesquisador), Pedro Cardoso (estudante e fã de rap), Chico Tadeu (cantor, compositor e MC de rap) e Arthur Moura (cineasta e pesquisador acadêmico de rap). E, por último, utilizamos a observação participante com visitas e entrevistas na Roda Cultural do Méier e na Roda Cultural de Botafogo no ano de 2018.

A CENA DE RAP E O FLUXO INFORMACIONAL LIGADO À MÚSICA

A cena de rap do Rio começa a existir no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, a partir dos agenciamentos realizados por simpatizantes de todo tipo, que reformulam um gênero musical afrodiaspórico vindo dos EUA, e exportado para o Brasil através dos meios de comunicação de massa³ (Gutierrez, 2021). A cena carioca passa a existir exatamente quando segmentos da juventude local interessados primeiramente em ouvir, e depois em recriar e disseminar esta música, a assimilam e a ressemantizam, passando a produzi-la nas ruas da sua própria cidade. Como mediação (Martín-Barbero, 1997), essa cena musical nasce da negociação e réplica propostas por sujeitos que criam e recriam circuitos de significação a partir dos conteúdos recebidos das mídias massivas (Lopes, 2014).

Nesse sentido, dialogando com o conceito de cena musical, podemos encarar a cena de rap do Rio como a forma através da qual as diferentes comunidades de gosto lidaram com um excessivo fluxo informacional ligado à música (Sá, 2013, p. 28). A partir do consumo de rap, foram sendo criadas esferas de sociabilidade, criatividade e conexão (Straw, 2013) em que os atores envolvidos produziram o que Shank (1994) chama de “excesso de sentido”. Assim, através da performatividade de uma agregação social, a cena rap carioca injetou inovação e experimentação na vida cultural do Rio de Janeiro.

Como uma espécie de “infraestrutura” voltada para a troca e a interação (Straw, 2013), a cena carioca de rap foi conquistando alguma solidez dentro da vida cultural da cidade. Como um fenômeno amplo e espacialmente disperso, a constituição dessa cena se deu a partir do agenciamento realizado por diferentes grupos de pessoas que ao longo do tempo cultivaram valores comuns ligados à música rap, num ambiente repleto de sobreposições culturais e contradições econômicas. Como formula Bennet (2004), gêneros musicais mundialmente populares podem ser recortados de seus contextos de origem e ressignificados em outros contextos específicos. Sugerimos, portanto, que existe uma reformulação local do gênero, uma “mediação carioca do rap”, aquilo que já chamamos em outros trabalhos de rap RJ (Gutierrez, 2021)

³ Para compreender essa historicidade de forma mais detalhada, ver Gutierrez (2021).

O HIP HOP COMO UMA CULTURA DE FESTAS

Dentro de uma cena musical as festas podem ser instrumentos decisivos. Como nos mostram Fernandes, La Rocca & Barroso (2019), numa festa, os indivíduos podem experimentar um tempo diferente do que se passa no cotidiano, proporcionando uma catarse aos seus corpos. Em momentos assim, em coalizão com o imaginário festivo, os participantes podem aventurar-se em novos agenciamentos sensíveis e culturais. Numa batalha de rima, por exemplo, as pessoas podem se conhecer e trocar informação sobre o gênero, em comunhão com o espaço, conversando com amigos ou desconhecidos, sempre ao som de rap.

Num evento festivo, rompe-se com o que os autores chamam de “programação aparente” da vida diária, e processam-se formas plásticas de contato, mediadas pelo corpo que dança e pela música que ocupa a centralidade da experiência, dispondo objetos e as práticas de uma forma particular. É como se, naquela socialidade, pudesse ser experimentada uma espécie de “autonomia temporária” ou uma “lógica de fusão” (Maffesoli, 2000). A fusão aí se dá na medida em que os contatos que ocorrem tornam-se efetivamente música, se os atores em questão começam a tocar juntos depois de se conhecerem na festa por exemplo, o que foi muito comum no rap RJ.

A festa, portanto, transforma a cidade num laboratório repleto de facetas simbólicas, com múltiplas efervescências que, nascidas no espaço compartilhado, acabam produzindo uma constelação de atmosferas (La Rocca, 2023). Devemos observar essas “atmosferas urbanas”, como diz o autor, na perspectiva do sentimento, compreendendo-as como experiências sensíveis que ocorrem em meio à fluidez de laços e ao nomadismo (Fernandes, 2013). Assim, o espaço urbano torna-se o palco para a expressividade de uma cena musical com excesso de carga semiótica, onde as sociabilidades operam como impulso decisivo para as dinâmicas festivas.

Nosso argumento propõe uma relação estreita entre o hip hop e a festa. O 2H (hip hop), movimento cultural dentro do qual o rap está inserido, nasce nos EUA na primeira metade da década de 1970 como uma prática coletiva de se organizar eventos. Segundo Gosa (2015), o hip-hop foi, pelo menos na sua primeira década (1973-1982), uma cultura comunitária de festas, gestada numa parte da cidade em franca deterioração econômica e

As batalhas de rima e a renovação da cena de rap do Rio de Janeiro – Gabriel Gutierrez Mendes – p. 6-26

social. Nova Iorque sofria as consequências das políticas neoliberais da gestão Nixon: um processo de desindustrialização se desencadeava ao lado do crescimento da gentrificação urbana e das desigualdades econômicas (Rose, 1994). Com a queda nas oportunidades de trabalho para jovens negros e latinos, as ruas do Bronx do Sul se tornaram o principal território de sociabilidade da juventude que criaria o hip hop (Gosa, 2015).

No contexto dessa sociabilidade, onde havia uma efervescência cultural ligada a práticas artísticas (grafite, break e rap), produzir eventos voltados para a cultura de rua foi um agenciamento encontrado pelos assim chamados “pioneiros”⁴ (Gosa, 2015, p. 61) do hip hop para conseguir uma renda imediata. Por isso, o autor chega a nomear o “empreendedorismo de rua” como um dos elementos da cultura 2H, muito antes da retórica neoliberal do empreendedorismo difundir o termo entre as classes populares. Como mostra Lusane (2004), o engajamento no 2H como tentativa de sobreviver dentro da indústria do entretenimento fazendo festas foi visto como uma oportunidade econômica, que exigia pouco investimento e estava disponível para aquelas pessoas naquele momento.

Ao Rio de Janeiro, o hip hop chega como um produto cultural importado dos EUA e não como uma prática comunitária originária. Entretanto, ele logo é mediado por segmentos juvenis ligados à música afrodiaspórica na cidade. Essas mediações passam pela realização de múltiplas experiências festivas, que vão mobilizar corpos e espaços a partir de uma cultura musical antirracista. Oliveira (2012) menciona festas ligadas ao 2H ainda nos 1980, como a “Festa do Viaduto” em Madureira, e a festa do “Disco Voador”, no bairro de Marechal Hermes. Além delas, podemos citar as três edições do “CDD”, festival de hip hop na Cidade de Deus já nos anos 1990. Havia também o festival “Voz Ativa”, realizado em 1995 na Vila do João, na Favela da Maré, com a organização de Fernando Shackal, do grupo 3 Preto. Há registros de uma segunda edição do festival “Viva Zumbi”, no Morro Santa Marta, em Botafogo, e de mais um evento voltado para o rap na Lapa⁵.

⁴ Os estudos de hip hop dos EUA consideram pioneiros figuras como Grandmaster Flash, Cold Crush Brothers, Crazy Legs, Kool Herc, Chief Rocker Busy Bee e Afrika Bambaataa.

⁵ Para ver os detalhes dessa relação entre o rap do Rio de Janeiro e as festas, ver Gutierrez (2023).

Desde suas origens nos anos 1990, portanto, o Rap RJ dependeu da atuação de seus praticantes para realizar festas, bailes, eventos, shows ou festivais⁶. Geralmente, em “espaços de socialização alternativos e não-exclusivos do hip-hop”, especialmente os “bailes de charme” (Herschmann, 2000, p. 188). Assim, através de práticas culturais ligadas ao lazer, o rap conseguiu ter alguma presença em localidades como Irajá, Bangu, Vigário Geral, Vila da Penha, Cidade Nova, São Gonçalo, Ilha do Governador, Rocinha, Mesquita e outros. Além dos mencionados eventos, aconteceu também, em 1999, o festival “Hip Hop pelo Rio”, realizado na Lapa.

Contudo, com a chegada do século XXI, a Lapa e as festas privadas vão ganhar espaço na reprodução da cena de rap do RJ (Gutierrez, 2021). Com isso, ocorre um adensamento da cena capaz de estabelecer as bases para o desencadeamento de processos centrais para o rap carioca das décadas seguintes. Neste contexto, a festa “Zoeira”, criada em 1998, ocupa um lugar de destaque. A Lapa já recebia eventos ligados à cultura de rua, e os pioneiros dos anos 1990 já frequentavam a região, especialmente o CEAP, na Rua da Lapa. Mas faltava ao rap carioca um “ponto de encontro” regular que pudesse criar as condições para uma interação constante entre os atores, que já desenvolviam iniciativas separadamente. Esse ponto de encontro foi uma festa. Sobre isso, os relatos são unânicos: a “Zoeira” foi uma iniciativa decisiva para a convergência da cena a partir do início dos anos 2000.

Diferentemente de eventos como os festivais “Viva Zumbi”, no morro Santa Marta ou o “Voz Ativa”, na favela da Maré, a “Zoeira” era uma festa semanal, ou seja, um evento ligado à ideia de lazer e com uma periodicidade regular, o que forneceu a ela características peculiares no que se refere à sua capacidade de influenciar a cena. Na “Zoeira”, as pessoas se conheciam, trocavam informação em comunhão com o espaço, jogando sinuca com desconhecidos, ou conversando numa pequena pista de dança onde só tocava o rap alternativo alheio ao circuito de música pop da época. A festa era tão poderosa que deu origem à coletânea “Zoeira Hip Hop Carioca”, diretamente ligada à

⁶ Apontamos o surgimento do Rap RJ a partir de um fonograma, o disco-coletânea “Tiro Inicial”, lançado em 1993, como a primeira tentativa de concretizar uma mediação carioca do gênero em suporte físico. Este fonograma, no entanto, é a precipitação material de um conjunto de práticas colocado em marcha pelos atores daquela cena ainda incipiente. E, entre estas práticas, destaca-se a produção de festas comunitárias, algumas das quais notadamente anteriores ao mencionado álbum. Ver Gutierrez (2021).

feira, lançada em 2000, pela produtora Elza Cohen e pela Revista Trip. Além da “Zoeira”, a Lapa abrigava outra festa, a “Hip Hop Rio”, organizada por Marcelo D2 e Bruno Levingson desde 1997. A “Hip Hop Rio” também virou álbum-coletânea, em 2001, numa produção de D2 com Levingson lançada pelo selo Coletivo.

AS BATALHAS DE RIMA TRANSFORMAM A CENA DE RAP

Conforme os anos 2000 avançam, contudo, uma nova experiência festiva se apresenta como o principal evento de rap do RJ: a batalha de rima. Em termos conceituais, podemos definir uma batalha de rima como um embate entre dois ou mais rappers improvisando um discurso ritmado em coordenação com a música. Nesta disputa, o objetivo é demonstrar maior destreza na capacidade de processar esteticamente uma alquimia entre o uso das palavras e a fluidez musical, enunciando ideias concatenadas dentro de um ritmo determinado pela batida/música que está tocando no momento. Sempre na presença de alguma plateia, uma batalha de rimas é um ritual coletivo de culto ao rap feito na hora num contexto de rivalidade.

Como lembra Silva (2018), as batalhas de rima acontecem no Rio de Janeiro fundamentalmente dentro de dois modelos: as Batalhas de Sangue e de Conhecimento. As de Sangue tem como objetivo a ofensa direta ao oponente para ridicularizá-lo perante o público, que, em geral, será o juiz que definirá o vencedor da batalha. Já as Batalhas de Conhecimento encampam a mesma prática performática, porém nelas o MC tem o objetivo de, como sugere o autor, articular algum saber minimamente sofisticado através das rimas. Em geral, um tema é apresentado de antemão e o fristaleiro (sujeito que pratica o fristaile) precisa elaborar um discurso rimado, cativante e inteligente a respeito do tópico definido, impactando o público, que, assim como na Batalha de Sangue, irá decidir quem ganha a disputa. Todo nosso argumento baseia-se fundamentalmente nas Batalhas de Sangue, que são, de fato, as que se configuraram como grande vitrine dentro do gênero no Rio, com sucesso de público nas ruas e nas redes e impressionante capilaridade dentro da cidade.

Dentro das batalhas, o fristaile ocupa o lugar central. Ele é a prática que está no coração da festa, mobilizando artisticamente os artistas e cativando o público. Podemos

As batalhas de rima e a renovação da cena de rap do Rio de Janeiro – Gabriel Gutierrez Mendes – p. 6-26

compreender o que é *fristaile* partir de algumas pistas históricas. Silva (2018) vai até às *dozens*, para encontrar uma “síntese primária do rap” e a ancestralidade do rap de batalha. As *dozens* são jogos verbais em que se exercita a ofensa a um oponente no âmbito de uma brincadeira de rua, em que habilidade oral é o valor central. Segundo o autor, a pista para uma possível ancestralidade dessa prática está num conjunto de tradições culturais africanas de transmissão oral de provérbios e poemas, especialmente em línguas bantas e ijalás.

Dentro destas tradições, encontramos com frequência a existência de “historiadores orais” que exercitam o “fetichismo lírico” e a “advocacia política” (Blanchard, 1999, p. 2). Como exemplo, a autora cita a cosmologia *dogon*, oriunda do Mali, na África Ocidental, em que vigora a noção de uma propriedade generativa associada à palavra falada. Algo que a divindade suprema mobiliza para criar o primeiro humano. Como conceito filosófico, a ideia que está operando aí valoriza a potência que as palavras têm de dar vida aos objetos. Na mesma direção, segue a autora, é possível associar o rapper à figura do *griot*, historiador e louvador oral que guarda e transmite o conhecimento tribal, viajando pelo território para comunicar de forma falada e acessível as notícias de nascimento, morte e guerra nas comunidades da região.

Conectando estas reminiscências com as festas musicais do Bronx do Sul, podemos encontrar as origens modernas do rap na prática intuitiva do *fristaile* (Silva, 2018). Como demonstra o autor, os primeiros rappers são os mestres de cerimônias que comandavam os encontros de hip hop, fazendo intervenções orais ligadas ao contexto para se comunicar com o público, tanto num sentido informativo quanto de entretenimento. Ao lado do DJ, o MC era responsável por fazer o evento acontecer com o microfone na mão, animando a audiência, frequentemente através do uso da galhofa e do autoelogio.

Segundo Teperman (2013, p. 130), podemos definir o *fristaile* como a música feita no calor do momento. Tanto na forma de brincadeira entre amigos ou como parte específica de um show de rap. Como atração de uma festa ou o centro da batalha de rima. Em termos gerais, o *fristaile* tem como característica essencial um canto falado. No que se refere à questão rítmica, o *fristaile* respeita predominantemente a métrica do “bum-clap” em oito tempos (Teperman, 2013). O DJ da batalha solta a batida e a escanção dos

As batalhas de rima e a renovação da cena de rap do Rio de Janeiro – Gabriel Gutierrez Mendes – p. 6-26

versos improvisados pelo MC provavelmente vai respeitar a levada do bumbo (“bum”) no primeiro e terceiro tempos, e da caixa (“clap”) no segundo e quarto tempos, tendo em vista que se está improvisando dentro de um compasso quaternário.

Como mostra o autor, as rimas geralmente acontecem no quarto tempo de cada par de compassos, ainda que os MCs mais habilidosos consigam criar rimas paralelas em todos os tempos do compasso, que, em geral, vem da cadência de uma base eletrônica pré-gravada, normalmente chamada de “instrumental” (Marques, 2013). Em batalhas mais profissionalizadas e com maior patamar de produção, são utilizadas batidas inéditas compostas por *beatmakers* profissionais, o que acaba por transformar as batalhas numa plataforma de exposição também para artistas voltados para a composição de beats.

Um critério fundamental na arte de um MC de batalha é aquilo que Teperman (2013) chama de “exploração sofisticada do ritmo”, o que nos remete à ideia de *suingue*, ou seja, da manifestação de um ritmo forte no qual as notas têm duração desigual. Trata-se de um formato musical muito sincopado em que se experimenta a sensação de um efeito de ruptura, quando a regularidade dos acentos rítmicos é frustrada pela alteração de um acento esperado. Como duração desigual, este tipo de musicalidade gera uma “surpresa prazerosa” (Teperman, 2013, p. 134) que convoca o ouvinte a preencher o tempo vazio com o movimento do próprio corpo, que, é o que, no final das contas, faz com que as pessoas dançam ao som do rap. Para o MC, o fundamental é criar sua música através do uso irregular das linhas melódicas e brincar com as durações dos tempos, fazendo com que sua fala se transforme num canto que constrói o ritmo através da enunciação das sílabas (Teperman, 2013).

Do ponto de vista da oralidade, o nome que se dá este uso da voz no *fristale* é *flow*, que em tradução livre do inglês significa “fluxo”, mas que metaforicamente remete à fluidez das palavras derramadas em cima da batida, sempre cumprindo a regra de ouro da rima. Essencialmente, portanto, criar o seu próprio *flow* significa encontrar uma forma particular de falar musicalmente, tentando achar a forma rítmica de sua própria voz (Marques, 2013) e construindo um canto cujos contornos melódicos são muito semelhantes ao da fala. Além disso, o *fristaleiro* precisa ter muita presença de espírito na hora de improvisar, para ser capaz de captar as ideias que estão circulando no entorno e transformá-las em rap. E, assim, conquistar a simpatia do público e vencer a batalha.

As batalhas de rima e a renovação da cena de rap do Rio de Janeiro – Gabriel Gutierrez Mendes – p. 6-26

Um último aspecto importante a ser discutido sobre a prática do fristaile é a problematização da própria noção de improviso na arte. Sem dúvida, a sensação de assistir à arte sendo feita em ato é um dos elementos mais fascinantes de uma batalha de rap e toda a festa está baseada nesse fascínio. Assistir ao momento que se vive ser transformado ao vivo em música é o grande vetor de entretenimento do fristaile e de uma batalha como um todo. Entretanto, podemos encontrar ambiguidades na própria ideia de improviso (Teperman, 2013), já que é muito difícil estabelecer uma diferenciação precisa entre aquilo que é cantado na hora e aquilo que foi memorizado.

Um MC de fristaile sempre cria seu *flow* baseado no que já carrega consigo em termos de vocabulário adquirido, inspirado naquilo que estudou de batalhas anteriores e em todo seu repertório cultural. Por isso, como sugere o autor, talvez seja mais produtivo pensar numa relação contígua entre composição e improvisação, caracterizando o fristaile como algo que acontece entre os polos do improvisado e do decorado, entre uma composição rápida e uma composição lenta (Nettl, 1974 *apud* Teperman, 2013).

AS BATALHAS DE RIMA E UM NOVO CIRCUITO ECONÔMICO DE RAP NO RJ

Nosso argumento central é de que esse formato de batalha de rima passou a ser adotado em toda a cidade a partir do final dos anos 2000, fascinando o público e operando como um celeiro de novos artistas. A primeira batalha de rima regular do Rio de Janeiro, e do Brasil, foi a Batalha do Real⁷ (BDR), no bairro da Lapa, e remonta ao ano de 2003. A BDR consolida o formato que seria replicado pelas batalhas de rima que alguns anos mais tarde se espalhariam pelo Rio. Portanto, consideramos a BDR como o símbolo do início de uma nova fase dentro das práticas comunicacionais e festivas associadas ao rap RJ.

⁷ Podemos dizer que a BDR é fundamentalmente uma realização da Brutal Crew, do DJ Babão e do MC Aori Sauton (os componentes do duo Inumanos) e de Iky Castilho, produtor e MC. Além deles, podemos citar o rapper Funkero, Marechal, Akira Presidente (o vencedor da primeiríssima batalha, no dia de sua criação), Dom Negrone, Shawlin e Tigrão. Com o tempo, o produtor Cesar Schwenk também tornar-se-ia figura central dentro do projeto.

É verdade que podemos encontrar o fristaile como prática associada ao rap desde o início do hip hop no Brasil. Os relatos da existência de batalhas eventuais remontam ao Festival Dulôco, realizado em 1999, em São Paulo e à própria “Hip Hop Rio”, festa organizada por Marcelo D2 entre o final dos anos 1990 e início de 2000. Contudo, a BDR é o grande marco nacional por ter se configurado como um encontro regular, aberto ao público e capaz de iniciar um processo de transformação aguda da cena de rap da cidade.

A BDR tem como principal motivação para sua criação exatamente a extinção da festa “Zoeira”. O fato é que a cena carioca de rap é atravessada por descontinuidades desde sua origem. A própria “Zoeira” já havia sido criada exatamente para resolver a lacuna deixada pelo fechamento do Circo Voador em 1996. Com o fim da festa, mais uma vez, a ebulição do rap na cidade se viu sem um aparelho cultural que pudesse abrigar suas práticas e servir de ponto de encontro.

Mas a ausência de espaços para interação e troca acabou fazendo os atores criarem estratégias inovadoras para permitir que aquela música seguisse existindo enquanto prática (Freire Filho; Fernandes, 2006). Dois anos depois do fim da “Zoeira”, alguns MCs e DJs, antigos frequentadores, mais ou menos associados ao coletivo Brutal Crew, resolveram levar os toca-discos para a rua e fazer um evento de rap improvisado. Como não tinham uma festa para ouvir rap, criaram ali na hora o conceito da sua batalha de fristaile, que seria realizada exatamente onde havia sido o último reduto da “Zoeira”, na “sinuca do baixinho”, na Rua do Riachuelo 73, na Lapa. A BDR teve sua primeira edição em 2003 e a última em 2018. Durante este intervalo de tempo, houve momentos de regularidade em sua periodicidade, interrupções e sazonalidades.

Durante algum tempo, a BDR foi realizada no CIC (Centro Integrado de Circo), na Fundação Progresso – um aparelho cultural também localizado no bairro da Lapa. Depois de um incêndio que inviabilizou o CIC, os remanescentes das movimentações que aconteciam ali passaram a se reunir na calçada mesmo, em frente da própria Fundação Progresso para fazer rap improvisado. Adotando espontaneamente o formato de roda, levaram intuitivamente o fristaile de volta para o lugar de onde ele veio: a rua. Algum tempo depois, este modelo de troca estética e afetiva no espaço público cotidiano tornar-se-ia a metodologia de comunicação do rap adotada em toda a cidade.

As batalhas de rima e a renovação da cena de rap do Rio de Janeiro – Gabriel Gutierrez Mendes – p. 6-26

Este é o grande marco da expansão que ocorreu no rap carioca a partir de 2010: uma experiência festiva que, com o auxílio da popularização dos processos digitais de produção, distribuição e consumo de música, transformou profundamente o rap RJ. Inúmeras batalhas de rima passaram a se instalar em praças públicas a partir da iniciativa e aliança de jovens que vivem no mesmo bairro, são interessados em hip hop e querem produzir e consumir música. Para efetivar este desejo, estes atores levam alguma infraestrutura de som para o espaço público em questão e ali promovem o fristaile e as batalhas.

Segundo Almeida (2019, p. 118), essas “rodas culturais”, cujo centro é a batalha de rima, podem ser definidas como “encontros comunitários realizados periodicamente em praças e espaços públicos por e para a juventude fluminense”. Neles, jovens artistas, ativistas, produtores culturais ligados aos territórios em que as rodas acontecem se auto-organizam para promover eventos festivos regulares voltados para o consumo coletivo de música na rua. Nas rodas culturais, relata a autora, acontecem também shows de rap autoral, exposições de artistas ligados ao grafite e à fotografia, performances de dança, além de práticas esportivas tipicamente associadas à cultura de rua, como o skate e o basquete.

Estas rodas culturais e batalhas de rima foram inspiradas na metodologia desenvolvida pelo coletivo cultural Comando Selva, criado em Bangu e liderado por MV Hemp e Dropê Comando Selva, dois dos artistas e ativistas culturais que organizavam o fristaile na porta da Fundação Progresso após o fim do CIC. Como “ambulantes culturais” (Alves, 2013, p. 37), Hemp e Dropê estimularam a multiplicação do formato pela cidade. Posteriormente, reuniram as rodas criadas por essas iniciativas autônomas de seus organizadores num circuito articulado em rede, com o nome de CCRP, o Circuito Carioca de Ritmo e Poesia, no ano de 2011⁸.

⁸ O Comando Selva sempre estimulou o diálogo entre as rodas para que se consolidasse o objetivo comum de ocupar as ruas “por meio da promoção do encontro de artistas sem reconhecimento pela mídia e outras instâncias tradicionais de legitimação” (Alves, 2013, p. 37). Oito rodas espalhadas pela cidade fizeram parte da rede da CCRP: a Roda Cultural de Botafogo, a Roda Cultural de Jacarepaguá, a Roda Racional Tim Maia, no Recreio dos Bandeirantes, a Roda Cultural de Manguinhos (São Cristóvão), a Roda Cultural de Bangu, a Roda Cultural do Méier, a Roda Cultural de Vila Isabel e a Roda Cultural Catete-Glória-Lapa. Outras rodas que podem ser mencionadas são as de Olaria, que chegou a integrar a rede, a de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, a de Petrópolis, na Região Serrana e a de São Gonçalo, conhecida como a “Batalha do Tanque”, uma das principais vitrines do fristaile brasileiro e celeiro de diversos artistas contemporâneos.

Ao mesmo tempo em que se espalham pela cidade, as rodas culturais começam a ter suas batalhas de sangue filmadas. Este tipo de registro, a partir da década de 2010, iria inevitavelmente parar no Youtube, que se transformaria, então, num ambiente determinante para o estabelecimento de processos de trocas entre os espectadores. Ao longo do tempo, este intercâmbio mediado digitalmente contribuiria de maneira decisiva para uma reconfiguração do gênero, concedendo ao Rio de Janeiro um maior protagonismo dentro do rap nacional (Silva, 2018). Neste sentido, a exibição dos vídeos na internet potencializou o fenômeno das batalhas, pois através dela as disputas de fristaille poderiam ser acompanhadas, analisadas e estudadas por futuros artistas e pelo público em geral.

A difusão das batalhas nas ruas e nas redes fez, então, uma geração de jovens descobrir que havia outros sujeitos interessados na produção e consumo de rap nos seus bairros. Este tipo de descoberta estimulou o encontro nas ruas e o subsequente estabelecimento de fecundas articulações que, por fim, tiveram como consequência a expansão da cena de rap do Rio de Janeiro. Isso fica claro quando notamos o *crescimento do público consumidor de rap*. Antes das batalhas, o público que consumia esta música e frequentava os eventos relacionados a ela era composto fundamentalmente por atores da cena ou por um público segmentado. Com as batalhas, outros públicos foram seduzidos para a escuta do rap, um contingente de ouvintes que podemos chamar de “simpatizantes”, que, como diz o rapper Funkero, são exatamente aqueles que farão a economia da cena se robustecer.

Um aspecto a ser salientado neste processo de expansão de público é o crescimento da presença feminina dentro da cena. É verdade que desde seu início, a mediação carioca do rap foi construída por artistas e ativistas mulheres. Entretanto, a partir da ocupação da cidade por parte das batalhas, ao final dos anos 2010, vemos um crescimento notável do público feminino muito relacionado ao aumento do número de rappers mulheres no Rio de Janeiro. Entre elas podemos citar nomes como Taz Mureb, Lolla Salles, Bebel Du Gueto, Negra Rê, DJ Tamy, Yas Werneck, Natalhão, Azzy, MC Ebony, Sabrina Azevedo, Krika, Samantha Zen, Thai Flow e Juyè. Além destes nomes, podemos citar iniciativas coletivas femininas dentro da cena, como a Batalha das Musas e o Slam das Minas.

As batalhas de rima e a renovação da cena de rap do Rio de Janeiro – Gabriel Gutierrez Mendes – p. 6-26

Ao enfatizar o crescimento do público frequentador das festas de rap onde ocorriam as batalhas, queremos argumentar que esses eventos operaram como se fossem *palcos de pequeno porte*, nos termos colocados pela discussão realizada por Guarisa e Figueiredo (2022). Segundo os autores, palcos menores cumprem um papel decisivo dentro do ecossistema musical de uma cidade, como espaços de apresentação de novos talentos e de expressões musicais menos associadas aos circuitos culturais hegemônicos. Nesse sentido, as batalhas funcionaram como uma ‘divisão de base’ do rap ou uma “vitrine” para jovens MCs, para utilizar alguns dos termos apresentados pelos autores a partir dos resultados de sua pesquisa empírica.

Guarisa e Figueiredo (2022) citam também o trabalho de Van der Hoeven e Hitters (2019), para debater o “valor sociocultural da música ao vivo”, identificando três dimensões de análise. São elas: (1) a criatividade musical, ligada ao valor intrínseco da criação artística; (2) o desenvolvimento de talentos, que se refere à capacidade que os palcos de pequeno porte têm de ser uma plataforma para o florescer das habilidades dos artistas e outros realizadores dos eventos musicais; e por fim, a dimensão da (3) vibração cultural, que faz o diálogo entre a música ao vivo e o setor cultural da cidade de uma forma mais ampla.

As batalhas de rima da última década no Rio de Janeiro podem ser associadas a todas essas dimensões. Ligados diretamente à BDR ou às batalhas de rima do CCRP surgiram artistas como Aori Sauton, Funkero, Akira Presidente, Marechal, Filipe Ret, Maomé e Papatinho (Cone Crew Diretoria), Felp 22 (Cacife Clandestino), Ber (Cartel Mc’s), Xamã, Rod e LK (3030), Nissin (Oriente), BK, Orochi, PK, Major RD, Pelé Mil Flows, Choice e muitos outros. Todos eles lançaram álbuns com músicas inéditas de forma profissional no mercado de música do Brasil. Além deles, muitos outros jovens engajaram-se em atividades ligadas ao marketing ou produção executiva, dispostos a expandir a cena mercadologicamente, fazendo aquela música chegar em mais pessoas. A partir dessa lógica, cristalizou-se uma complexa rede de artistas independentes (Cura, 2017), como MCs, DJs, *beatmakers*, produtores, músicos, poetas, grafiteiros, fotógrafos, atores, videomakers e até mesmo de empresários dentro da cena.

Mais ainda, muitos dos fristaleiros bem-sucedidos das batalhas conseguiram se tornar, além de artistas economicamente sustentáveis, também empresários, pois abriram

As batalhas de rima e a renovação da cena de rap do Rio de Janeiro – Gabriel Gutierrez Mendes – p. 6-26

gravadoras. As gravadoras surgem, fundamentalmente, da necessidade do MC de destaque gerenciar seu próprio trabalho musical. Contudo, acabam expandindo suas atividades e passam a atuar como empresas que trabalham com outros artistas do gênero - lançando *singles* e álbuns, agenciando carreiras, vendendo e produzindo shows. Empreendimentos como a Nadamal Records, a Medellin Records, a Pineapple, a Mainstreet, a Rock Danger e a Papatunes são algumas dessas gravadoras, que foram criadas por atores oriundos da cena das batalhas, em maior ou menor grau, como é o caso dos campeões de *plays* e *views* Filipe Ret (Nadamal Records), Orochi (Mainstreet Records), Major RD (Rock Danger), Felp 22 (Medellin Records) e Papatinho (Papatunes).

Hoje, essas gravadoras estão entre as mais ouvidas do Brasil e tornaram-se agentes relevantes no mercado de música urbana, costurando acordos de distribuição com as grandes gravadoras multinacionais. O artista-dono trabalha mais ou menos como um A&R, selecionando os talentos. Um segundo proprietário ou gerente ocupa-se mais da parte operacional cotidiana da empresa. Nas gravadoras, há departamento financeiro, de produção executiva, vendas de shows, marketing digital (com designers, fotógrafos e redatores para comunicação e redes sociais) e logística (para cuidar da realização dos shows). Empresas como essas chegam a ter 80 pessoas trabalhando em torno delas (a maioria como *freelancers*) e podem criar também um braço audiovisual, na forma de uma produtora para gravar os clipes dos seus artistas, e um braço na área de vestuário, através de uma marca de roupa diretamente ligada ao artista-empresário.

No que se refere à música gravada, as gravadoras costumam ter estúdios próprios onde produtores e *beatmakers* passam a semana criando batidas para os artistas da casa. Num dos casos analisados por nós, a gravadora é uma casa de 3 andares na forma de um sobrado e conta com duas salas de estúdio. A empresa calcula que deve haver um lançamento de música a cada 40 dias. Esse lançamento terá seus *royalties* pagos de acordo com o número de *plays* e *views* nas plataformas de áudio e vídeo. A receita é dividida igualmente entre produtor, cantor e editoras. Eventualmente, o artista pode ser gravado por essa empresa, mas distribuído por uma das *majors*. Ou pode fazer um “*feat*” com outra gravadora de MC e lançar sua música no canal de Youtube dela. Os lançamentos

das faixas são quase sempre acompanhados de material audiovisual, seja um *visualizer* ou um clipe completo.

A música gravada é vista como central nesse processo econômico porque ela é a vitrine para que contratantes comprem o show daquele artista, ainda que haja artistas com muitos *plays* que não funcionam bem nos shows. Mas, em geral, o show é a grande fonte de receita direta. O pagamento referente às apresentações ao vivo costuma ser feito em dinheiro vivo, metade na hora da contratação e metade imediatamente antes do artista subir no palco. Cada artista tem sua equipe de viagem para shows, com produtor, iluminador, dançarinas, técnico de som e logística. Os shows devem ser ensaiados de 2 a 3 vezes antes de acontecer, além do ensaio técnico no próprio dia da apresentação. Para otimizar recursos, essas gravadoras costumam fazer também as chamadas “vendas casadas”, quando outros shows daquele mesmo artista são oferecidos para contratantes em cidades próximas daquela para onde ele já vai. Segundo um dos entrevistados, um artista com mais ou menos 6 milhões de ouvintes mensais no Spotify cobra um cachê de mais ou menos 25 mil reais por apresentação, podendo chegar a fazer 3 shows numa mesma noite por fim de semana.

Considerando-se a emergência dessas gravadoras, acreditamos que hoje já temos insumos suficientes para chamarmos as articulações econômicas em torno do rap fluminense de “circuitos” (Herschmann, 2018) e não mais de “cenas” (Straw, 2006) como fizemos até aqui. Mais ainda, por conta do seu crescimento exponencial, o circuito carioca de rap talvez esteja ensejando o nascimento de “clusters locais de inovação”, reposicionando-se na economia da noite da cidade como música urbana jovem dominante ao lado do funk e do trap-funk. Nacionalmente, o rap carioca parece estar se consolidando como um protagonista do mercado de rap do Brasil, constituindo uma espécie de *midstream*, para usar os termos de Guarisa e Figueiredo (2022). Esse *midstream*, ou *middleground*, liga a liberdade criativa do *underground* ao mercado de música mais profissional e estruturado (Cohendet; Grandadam; Simon, 2010 *apud* Guarisa; Figueiredo, 2022).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do artigo, buscamos demonstrar a relação direta entre as festas rap em torno das batalhas de rima e a gestação de um circuito econômico de gravadoras cariocas ligadas à música urbana. Evidenciamos essa relação causal mobilizando os estudos culturais latino-americanos, os estudos de comunicação e música no Brasil e o debate sobre indústrias criativas. Para realizar nossa empreitada, discutimos o conceito de cena musical, as relações históricas entre a cultura hip hop e a produção de eventos festivos e as características gerais de uma batalha de rima. Por último, analisamos a forma como a efervescência cultural ligada a essas batalhas acabou por renovar a cena carioca de rap.

Conclusivamente, podemos sugerir que, a partir de uma ritualística do consumo (Canclini, 2010), os atores da contemporânea cena de rap lograram (1) difundir pelo território o consumo de rap como evento público; (2) expandir o público consumidor interessado neste gênero musical; (3) atrair para os espaços e conectar pessoas interessadas em trabalhar com essa musicalidade; e (4) criar empresas que se engajam economicamente no mercado profissional de rap da cidade e do país. Assim, esses atores ensinaram “novas formas de gestão da experiência musical” (Yúdice, 2011, p. 20), dialogando com valores e desejos juvenis locais e rompendo barreiras sociais. Com seu êxito, começaram a chamar a atenção de anunciantes, marcas, empresas de tecnologia ou mesmo da tradicional indústria da música, todos interessados na potência de comunicação desta música jovem e seus alternativos modelos de negócios.

Esse fascinante processo em que jovens fristaleiros conseguem se tornar artistas profissionais reforça a ideia de Martín-Barbero (2024) segundo a qual os estudos sobre as mediações culturais devem valorizar a iniciativa e a criatividade dos sujeitos. A partir da complexidade da vida cotidiana, a emergência desse circuito profissional de música nos revela o caráter libidinal e desejoso presente no consumo de música por parte desse conjunto de atores. Um coletivo de pessoas que quis viver da sua própria arte e está conseguindo fazê-lo, *vivendo avançado*, vivendo o sonho. Criando gravadoras pequenas e médias, empregando jovens periféricos, utilizando novas tecnologias, enriquecendo, gerando valor para a cidade e operando como um vetor cultural antirracista no âmbito do consumo de música jovem. Mais ainda, consolidando um *midstream* que eventualmente

As batalhas de rima e a renovação da cena de rap do Rio de Janeiro – Gabriel Gutierrez Mendes – p. 6-26

pode ocupar um pedaço que lhe cabe no latifúndio de monocultura criado pela música pop sertaneja nos *charts* das mais ouvidas.

É como afirmava Lelia Gonzalez (2024): quem quiser conhecer o Brasil precisa conhecer suas festas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, F. T. T. Potencialidades da gestão coletiva do espaço público: o caso das rodas culturais de hip hop no Rio de Janeiro. **Revista Desenvolvimento Social**, v. 25, n. 1, p. 113-124, 2019.

ALVES, R. **Rio de Rimas**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BENNETT, Andy. Consolidating the music scenes perspective. **Poetics**, v. 32, n. 3-4, p. 223-234, 2004.

BLANCHARD, B. **The social significance of rap & hip-hop culture**. *Ethics of Development in a Global Environment (EDGE)*, 1999.

CANCLINI, N. G. Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização. In: **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**, 2010.

CURA, T. F. **Tramas do rap**: um olhar sobre o movimento das rodas culturais e a questão de gênero nas batalhas de rima e slams de poesia do Rio de Janeiro. In: *XL Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2017.

FERNANDES, C. S. Territorialidades nômades. **Revista Eco-Pós**, v. 16, p. 04-18, 2013.

FERNANDES, Cíntia Sanmartin; LA ROCCA, Fabio; BARROSO, Flávia Magalhães. Beco das Artes: Festas, imaginários e ambiências subversivas na cidade do Rio de Janeiro. **Revista Eco-pós**, v. 22, n. 3, p. 140-165, 2019.

FREIRE FILHO, J.; FERNANDES, F. M. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. Trabalho apresentado no **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, 2006.

GONZALEZ, Lélia. **Festas populares no Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2024.

GOSA, Travis L. The fifth element: knowledge. In: WILLIAMS, Justin A. (ed.). **The Cambridge Companion to Hip-Hop**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. p. 56–70.

As batalhas de rima e a renovação da cena de rap do Rio de Janeiro – Gabriel Gutierrez Mendes – p. 6-26

GUARISA, Maria Luísa Zarur; FIGUEIREDO, João Luiz de. O valor cultural e a importância no ecossistema musical dos palcos de pequeno e médio porte na cidade do Rio de Janeiro. **Brazilian Creative Industries Journal**, v. 2, n. 2, p. 174-202, 2022.

GUTIERREZ, Gabriel. A festa como espaço de agregação em torno da música: Uma análise da cena de rap do Rio de Janeiro. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; BARROSO, Flávia Magalhães; SILVA, Lawrenberg Advíncula da; BELART, Victor (org.). **Cidades em festa: comunicação, territorialidades, imaginários e ativismos políticos**. Cáceres: Editora Unemat, 2023.

GUTIERREZ, Gabriel. **É o Rap RJ: A cultura da música e as práticas comunicacionais da cena de rap do Rio de Janeiro**. 2021. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2021.

HERSCHMANN, M. Das Cenas e Circuitos às Territorialidades (Sônico-Musicais). **Logos**, v. 25, n. 1, 2018.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

LA ROCCA, Fabio. O espaço intonado: fenomenologia da cidade festiva. In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; BARROSO, Flávia Magalhães; SILVA, Lawrenberg Advíncula da; BELART, Victor (org.). **Cidades em festa: comunicação, territorialidades, imaginário e ativismos políticos**. Cáceres: Editora Unemat, 2023.

LOPES, M. I. V. Mediação e recepção. Algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. **Matrizes**, v. 8, n. 1, p. 65-80, 2014.

LUSANE, Clarence. Rap, race and politics. In: FORMAN, Murray; NEAL, Mark Anthony (ed.). **That's the joint!: The hip-hop studies reader**. New York: Routledge, 2004. p. 351–362.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

MARQUES, G. S. **O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no Duelo de MC's**. Dissertação de Mestrado – UFMG, 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social. **Novos Olhares**, v. 13, n. 2, p. 7-22, 2024.

OLIVEIRA, D. A. Juventude e territorialidades urbanas: uma análise do hip hop no Rio de Janeiro. **Revista de Geografia – PPGeo – UFJF**, v. 2, n. 1, 2012.

ROSE, T. **Black noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1994.

As batalhas de rima e a renovação da cena de rap do Rio de Janeiro – Gabriel Gutierrez Mendes – p. 6-26

SÁ, Simone Pereira de. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização de cena musical virtual. In: JANOTTI JR., Jeder; SÁ, Simone Pereira de (org.). **Cenas Musicais**. Guararema: Anadarco, 2013.

SANTOS, Daniela Vieira dos. A nova condição do rap: de cultura de rua à São Paulo Fashion Week. **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 27, n. esp. 1, p. e022005, 2022. DOI: 10.52780/res.v27iesp1.15829.

SHANK, B. **Identidades dissonantes**: a cena do rock'n'roll em Austin, Texas. Hanover e Londres: Wesleyan University Press, 1994.

SILVA, Rômulo Vieira da. Batalhas de rimas mediadas pelo YouTube e a nova geração do RAP nacional: a Batalha do Tanque e as transformações do gênero musical. In: **CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 41., 2018, Joinville. *Anais...* São Paulo: Intercom, 2018.

STRAW, W. Scenes and sensibilities. **E-compós**, v. 6, 2006.

STRAW, Will. Cenas culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas. In: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI JR., Jeder (org.). **Cenas Musicais**. Guararema: Anadarco, 2013.

TEPERMAN, R. Improviso decorado. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 56, p. 127-150, 2013.

YÚDICE, George. Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música. In: **Nas bordas e fora do mainstream**. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2011.

Recebido em: 07/03/2025 Aprovado em: 27/05/2025
--