

FERNANDO DE J. RODRIGUES
JOÃO BATISTA DE M. BITTENCOURT
(Org.)

JUVENTUDES, ESTÉTICAS E PERIFERIAS

✓Edufal

FERNANDO DE J. RODRIGUES
JOÃO BATISTA DE M. BITTENCOURT
(Org.)

**JUVENTUDES,
ESTÉTICAS
E
PERIFERIAS**





UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS

Reitor

Josealdo Tonholo

Vice-reitora

Eliane Aparecida Holanda Cavalcanti

Diretor da Edufal

Eraldo de Souza Ferraz

Conselho Editorial Edufal

Eraldo de Souza Ferraz - Presidente
Diva Souza Lessa - Gerente
Fernanda Lins de Lima - Coordenação Editorial
Mauricélia Batista Ramos de Farias - Secretaria Geral
Roselito de Oliveira Santos - Bibliotecário
Alex Souza Oliveira
Cícero Péricles de Oliveira Carvalho
Cristiane Cyrino Estevão
Elias André da Silva
Fellipe Ernesto Barros
José Iamnilson Silva Barbalho
José Márcio de Moraes Oliveira
Juliana Roberta Theodoro de Lima
Júlio Cezar Gaudêncio da Silva
Mário Jorge Jucá
Muller Ribeiro Andrade
Rafael André de Barros
Silvia Beatriz Beger Uchôa
Tobyas Maia de Albuquerque Mariz

Núcleo de Conteúdo Editorial

Fernanda Lins de Lima - Coordenação
Roselito de Oliveira Santos - Registros e catalogação

Conselho Científico da Edufal

César Picón - Cátedra Latino-Americana e Caribenha (UNAE)
Gian Carlo de Melo Silva - Universidade Federal de Alagoas (Ufal)
José Ignacio Cruz Orozco - Universidade de Valéncia - Espanha
Juan Manuel Fernández Soria - Universidade de Valéncia - Espanha
Junot Cornélio Matos - Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Nanci Helena Reboças Franco - Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Patricia Delgado Granados - Universidade de Servilha-Espanha
Paulo Manuel Teixeira Marinho - Universidade do Porto - Portugal
Wilfredo García Felipe - Universidad Nacional de Educación (UNAE)

Projeto gráfico

JDMM

Editoração eletrônica e Capa

JDMM

Imagen da Capa

JDMM

Revisão de Língua Portuguesa e Normatização(ABNT)

Mauricélia Ramos

Imagen da Capa

10 anos do NSC. Vale do Reginaldo, Maceió/AL.

Autor:Fernando de J. Rodrigues

Catalogação na fonte

Editora da Universidade Federal de Alagoas - EDUFAL

Núcleo de Conteúdo Editorial

Bibliotecário responsável: Roselito de Oliveira Santos - CRB-4 - 1633

J97 Juventudes, estéticas e periferias / Fernando de J. Rodrigues,
João Batista de M. Bittencourt (Org.). – Maceió : EDUFAL,
2025.
272 p. : il.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-65-5624-446-4.

1. Jovens. 2. Periferia. 3. Conflitos urbanos. I. Rodrigues,
Fernando de J., org. II. Bittencourt, João Batista de M., org.

CDU: 316.7-056.6

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO: ESTÉTICAS DA PERIFERIA E DA JUVENTUDE NO “CENTRO” DO DEBATE

João Batista de M. Bittencourt

Fernando de J. Rodrigues

6

Parte I: Música, mercado e política nas periferias

1 AS RAÍZES PERIFÉRICAS DO REGGAE EM ALAGOAS: DAS FEIRAS ÀS DISCOTECAS

Ari Consciência de Oliveira

Fernando de Jesus Rodrigues

21

2 NAS TRILHAS DA BIKERA SONORA: FAMÍLIA 33 E AS EXPRESSÕES DO CONFLITO URBANO EM MACEIÓ

Adson Ney Amorim

69

3 “É O RAP DE A-L INVADINDO A PISTA”: ETNOGRAFIA DO CIRCUITO DE BATALHAS DE RIMAS DE ALAGOAS

Ibrahim Serra Barroso

106



**4 SONHANDO UM SOM: INDIVÍDUOS
PERIFÉRICOS E LUTAS POR VALOR HUMANO
EM UMA CIDADE DO INTERIOR DE ALAGOAS**

154

Nido Farias

Parte II – Cultura e agência juvenil nas periferias

**5 TRAJETÓRIAS DE JOVENS ARTISTAS
MORADORES DO BAIRRO JACINTINHO EM
MACEIÓ- AL**

Leila Samira Portela

195

**6 “A REBELDIA É A VIDA”: O MOVIMENTO
PUNK EM DELMIRO GOUVEIA (ALTO SERTÃO
ALAGOANO – 1983 A 1986)**

José Rinaldo Queiroz de Lima

233

SOBRE AUTORES/AS

268



APRESENTAÇÃO

ESTÉTICAS DA PERIFERIA E JUVENTUDE NO “CENTRO” DO DEBATE

João Batista de M. Bittencourt

Fernando de J. Rodrigues

Sabemos, pelas pesquisas sociológicas e antropológicas, que a juventude não pode ser percebida exclusivamente como uma fase da vida circunscrita a uma faixa etária e definida por critérios biológicos e/ou institucionais. Apesar da importância desses marcadores para a produção de políticas públicas direcionadas a esse segmento da população, não podemos nos furtar a outras complexidades inscritas nas experiências dos agentes jovens. Contrariando a perspectiva “substancialista” que tende a perceber as práticas sociais como propriedades exclusivas dos agentes, Pierre Bourdieu (1983) afirma que a “juventude é apenas uma palavra”, dando relevo à ideia de que este fenômeno não existe fora do registro simbólico, pois, trata-se de uma produção semiótica que ganha forma a partir de um contraste com

os signos que definiriam as percepções em torno do que é “adulto” ou “velho”. Margulis e Urresti (1996), por sua vez, buscam alargar a proposta do sociólogo francês, destacando a importância de pensarmos as experiências materializadas dos agentes. Desse modo, vão dizer os autores, “é imprescindível analisarmos não apenas a dimensão simbólica, mas também os aspectos fáticos, materiais, históricos e políticos, em que toda essa produção social se desenvolve”.

O termo “juventude” alargou-se muito nos últimos 60 anos, abarcando um conjunto de experiências muito diversas entre si. Incluiu as agências de homens e mulheres considerados “adultos” do ponto de vista etário, mas “jovens” quanto aos sentidos estéticos e políticos expressos por seus agentes. A ideia de juventude, nesses termos, ganhou valor em contextos nos quais pessoas se contrapunham ao que fosse “antigo”, “velho”, “fora de contexto”, “conservador”, etc. Transbordou o sentido etário associado às engrenagens dos diferentes governos das populações “jovens”, incluindo as políticas públicas. Em outro sentido, mas dependente do primeiro, “juventude” se associou à compreensão de populações que buscavam posturas políticas para identidades coletivas que se confrontaram ao que seriam às classes médias e altas, os moradores das zonas urbanas “melhor reputadas”. Buscavam visibilidade, reagindo às experiências de estigmatização sob os rótulos da “periferia”, do “trabalho precário”, do “mundo do crime”. Uma vez mais,

notamos como a noção de “juventude” não apenas esteve em disputa, marcando separações grupais, mas também servindo de fundamento para a criação de zonas sociais de interseção, aproximação e borramento em meio ao conflito entre grupos. Um dos “espaços” que mais se ampliaram associado a essas batalhas pela valorização “humana” de grupos “jovens” e periféricos” foram os mercados culturais (Rodrigues, 2017).

Assim, as pesquisas em torno das experiências juvenis têm avançado significativamente no Norte e no Sul global nas últimas décadas. São pesquisas recortadas por diferentes contextos regionais, bem como dos distintos pertencimentos de classe, gênero, sexualidade, raça/etnia, que atravessam as subjetividades dos jovens. No Brasil, as pesquisas desenvolvidas sobre o fenômeno da juventude têm abarcado um conjunto de preocupações específicas relacionadas com os aspectos estruturais dessa realidade social, com destaque para os fatores econômicos, políticos e históricos, mas sem perder de vista os microaspectos dessa mesma realidade, como as interações, as sociabilidades, as sensibilidades e as performatividades que se expressam no cotidiano dessas populações. A relação entre juventude e periferia é um dos fenômenos que mais tem despertado a atenção de cientistas sociais nas últimas décadas, especialmente após termos assistido a mudanças significativas na vida das populações jovens que habitam esses espaços

Apesar das discussões sobre violência e criminalidade continuarem dando a tônica das análises, elas agora dividem as atenções com outros temas que destacam por exemplo a ascensão social de jovens pobres e periféricos e a atuação destes em grupos culturais e movimentos políticos (Bittencourt, 2021; Marcon; Galvão, 2020).

A discussão entre centro e periferia que esteve presente nos primeiros estudos desenvolvidos no Brasil sobre a produção do espaço urbano (Leeds, A.; Leeds, E., 1978; Durham, 1988; Maricato, 1982; Kowarick, 1979; Zaluar, 1985) foi mudando ao longo do tempo. Se, em um primeiro momento, houve um certo consenso em relação à homogeneidade das experiências sociais produzidas nesses distintos espaços que separavam os “ricos” bem servidos de equipamentos públicos dos “trabalhadores” com baixos salários vivendo em espaços precarizados, atualmente nos deparamos com uma outra configuração. Se as percepções sobre “ser periférico” por parte dos habitantes foram mudando ao longo do tempo, não podemos deixar de destacar as mudanças em torno das percepções dos estudiosos sobre o conceito de periferia, que inicialmente era pensado como um “problema” exclusivo das grandes metrópoles brasileiras, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro. Não é por acaso que parte significativa da produção sociológica e antropológica sobre o tema continua centralizada na região Sudeste. Porém, temos percebido um aumento significativo

de pesquisas sobre “periferias” na região Norte e Nordeste do país nas últimas décadas, trazendo para o centro do debate novos olhares sobre a condição periférica brasileira.

Aqui, não podemos deixar de mencionar o fato dessa produção ser resultado de esforços empreendidos por dois grupos de pesquisa provenientes do Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas: O Grupo de pesquisa Periferia, Afetos e Economia das Simbolizações (Gruppaes) e o Laboratório das Juventudes (Labjuve). Todos os artigos foram contribuições de pesquisas realizadas no seio desses grupos. Outro aspecto de grande importância compreende o surgimento da Rede de Estudos e Pesquisa sobre Ações e Experiências Juvenis (Reaj), coletivo formado por pesquisadores e pesquisadoras das diferentes instituições de ensino superior do país que se dedicam a refletir sobre o fenômeno da juventude em toda a sua complexidade e transversalidade. Concebida no ano de 2017 durante o encerramento das atividades do II Seminário Juventudes Contemporâneas na Universidade Federal de Alagoas, o grupo tem sido um importante aliado na divulgação das pesquisas desenvolvidas no contexto da região Nordeste.

Retornando à discussão sobre a produção nacional desenvolvida em torno da relação juventude e periferia, podemos afirmar que grande parte dos pesquisadores e pesquisadoras têm direcionado sua atenção para as práticas juvenis em virtude de um certo protagonismo que os

jovens vêm assumindo nas periferias pelo menos desde a década de 90. Aos poucos a imagem do jovem periférico comumente reduzida à violência e ao engajamento em atividades criminosas, principalmente o tráfico, foi sendo tensionada por representações positivas que destacavam a criatividade e o desejo por mudança dos jovens que viviam nesses espaços, especialmente daqueles que passaram a fazer parte dos projetos sociais implementados por organizações não governamentais.

A alternativa ao crime empreendida por essas organizações incluía cursos de formação e capacitação visando estimular o desenvolvimento de uma sensibilidade artística e um gosto pela arte através da dança, do grafite, da música e do teatro. Tommasi (2016) define como “dispositivo arte-cultura” esse conjunto de estratégias alicerçadas em torno de um discurso de cultura como “tábua de salvação” e que veio substituir os tradicionais cursos de profissionalização no que diz respeito à ocupação do tempo livre desses agentes.

Atualmente, estamos diante de um protagonismo juvenil com uma nova roupagem. Cada vez mais, temos visto o aumento de políticas públicas direcionadas exclusivamente para os jovens e, juntamente a essas políticas, destacamos outras de extrema importância como a expansão das universidades públicas e institutos federais, as políticas de ações afirmativas no âmbito dessas instituições e as políticas de complementação de renda (Bittencourt; Pereira, 2020). O

aumento da escolarização e da intelectualização dos jovens periféricos impactou de maneira significativa o repertório simbólico desses agentes e, consequentemente, a elaboração de sua autoimagem. Certamente não se trata de uma mudança que atingiu todos e todas da mesma forma, porém, é inegável que nas últimas duas décadas temos assistido a um levante dessa população que decidiu não mais se manter no anonimato. Ser periférico tornou-se uma bandeira política para os jovens, um aspecto constitutivo de sua subjetividade que marca o seu lugar nos diversos espaços que ele vier a ocupar. Assim, a exigência por diversidade na abordagem das desigualdades aumentou, uma vez que periferias, que podem incluir favelas, morros e grotas, passaram por mudanças significativas e heterogêneas.

A reunião de artigos deste livro teve como foco compreender as práticas de jovens periféricos atravessadas pelos sentidos estético e mercantil. A juventude nas periferias produziu vozes que inscreveram o dissenso tanto na denúncia contra a invisibilidade da desigualdade quanto na afirmação identitária de novos espaços políticos e simbólicos na cidade (Feltran, 2013; Magnani, 2016). Também são fonte de um discurso justificador de tecnologias estatais e empreendedoras (ONG's) de “salvação” social que move uma extensa malha produtora de governo sobre os jovens periféricos (Motta, 2022).

Em outra direção, a juventude periférica é sujeita e assujeitada diante dos mecanismos cotidianos de criminalização (Lyra, 2013), ativando não apenas o governo sobre suas vidas, mas a vigilância e a repressão letal. Além das visões mais tradicionais sobre os jovens periféricos, aquelas da mídia policial que os associam ao crime violento, ou aquela da criminologia crítica que denuncia a seletividade do “sistema de justiça”, há outros caminhos para perceber as juventudes periféricas. Em nossa rede de colaboração, por exemplo, temos buscado compreender as agências políticas e de produção da vida através de mercados informais e ilegais, associadas às dimensões estética, política e comercial do “crime” (RODRIGUES, 2020).

Mirando no desafio de entender as diversas direções promovidas por rupturas e permanências nas experiências dos jovens periféricos da cidade de Maceió e de outras cidades de Alagoas, nos propomos a compilar um conjunto de pesquisas no campo da Sociologia e da Antropologia com o intuito de trazer para o “centro” do debate as perspectivas e as visões de mundo, os desafios e as dificuldades vivenciadas por pessoas que habitam as margens urbanas. Quais os repertórios de enunciação de ser jovem e periférico? Quais são os desafios enfrentados pelos jovens que vivem na periferia de Maceió, de seus pontos de vista? Quais ações os jovens que habitam as periferias desenvolvem para subverter estigmas e violências que vivenciam cotidianamente? Essas

são algumas questões que se fazem presentes nos capítulos que compõem esta obra.

Dividimos os artigos em dois blocos, a partir de temas transversais à juventude, à periferia e à estética. Na primeira parte, temos os trabalhos que ganham destaque análises sobre música, mercado e periferia. O artigo que abre a coleção é de Ari Consciência e Fernando Rodrigues, os quais trazem, em “As raízes periféricas do *reggae* em Alagoas: das feiras às discotecas”, o que pode ser considerado o primeiro texto sobre a história do *reggae* em Alagoas. A partir de sólida e extensa pesquisa, os autores apresentam uma história dos principais eventos que contribuíram para a principal cena de diversão musical-dançante nas periferias de Maceió, entre os anos 1980 e os anos 2010: as discotecas e os bailes de *reggae*. O texto percorre o funcionamento do mercado informal de LPs e K-7s, apresenta as festas nas sedes de futebol amador, detalha a importância das rádios comunitárias e festas políticas em trios elétricos, além de tratar da apropriação do modelo da radiola de *reggae* do Maranhão. O texto também ajuda a identificar os personagens ligados a esses eventos e propõe uma reflexão sobre ciclo estético, circuitos periféricos e juventude.

Na sequência, temos o estudo de Adson Ney dos Santos Amorim, “Nas trilhas da bikera sonora: Família 33 e as expressões do conflito urbano em Maceió”, que aborda as pressões vividas por parcela da juventude periférica de

Maceió, Alagoas, a partir do *rap* alagoano. Aponta que uma das pressões sobre essa parte da população vem dos esforços das elites por inscrever Maceió como um território paradisíaco das águas. Disso advém os esforços de controle da violência e daquilo que é apontado atualmente como seu principal ator coletivo: a facção criminal associada à juventude periférica. O texto aborda, a partir das letras do grupo de *rap* Família 33, a voz desses jovens que reagem a essas pressões criminalizadoras e produzem outros lugares de afirmação estético-política. Estão ao mesmo tempo nas “margens do paraíso” e na “marginalidade urbana”, produzindo o combate estético para se afirmarem como pessoas cuja cidade também lhes pertence.

Dando continuidade à discussão sobre música juventude e periferia, temos o texto do sociólogo Ibrahim Serra Barroso intitulado “É o Rap de A-L invadindo a pista: etnografia do circuito de batalhas de rimas de Alagoas”. Nesse trabalho, que é fruto da dissertação do autor, temos um estudo socioantropológico da atuação dos jovens engajados nos circuitos de batalhas de *rap* no estado de Alagoas. Trata-se de uma etnografia sobre as relações de disputas e negociações dos jovens participantes dessas batalhas com as diferentes alteridades que compõem o mosaico urbano de Maceió como comerciantes, policiais, vizinhança local, etc. Ao acompanhar o circuito das batalhas de rimas o autor dá

relevo às estratégias e táticas empreendidas por jovens para repensar os usos da cidade e dá visibilidade ao *hip hop*.

Nido Farias dos Santos colabora com o artigo “Sonhando um som: indivíduos periféricos e lutas por valor humano em uma cidade do interior de Alagoas” No texto, o autor nos apresenta a trajetória de um dos seus interlocutores visando discutir a produção de distinção, valor e reconhecimento entre jovens periféricos a partir da aquisição de um som. Com isso, Nido propõe uma reflexão sobre as infraestruturas humanas que ajudam a conformar o valor social das pessoas, perpassadas por espaços sociais de lazer e diversão.

Na segunda parte do livro estão os textos que, em seu conjunto, mostraram um rico debate sobre cultura e agência juvenil. Leila Samira Portela de Moraes, socióloga e professora da rede pública do estado de Alagoas escreve o texto “Trajetórias de jovens artistas moradores do bairro Jacintinho em Maceió”, no qual apresenta uma análise pormenorizada das motivações de jovens pobres e moradores de grota para o engajamento em atividades artísticas. Ao refletir sobre as trajetórias dos indivíduos que fazem parte de uma companhia teatral de rua, a autora identifica uma complexa rede de agenciamentos responsável pela produção das disposições artísticas dos jovens, que inclui influência religiosa, orientação sexual, formação acadêmica, entre outros.

Em “A rebeldia é a vida: o movimento punk em Delmiro Gouveia (Alto Sertão alagoano 1983-1986)”, o historiador José Rinaldo Queiroz de Lima apresenta os primeiros passos do desenvolvimento de uma cultura jovem globalizada (e marginalizada) no contexto de Sertão alagoano. Tradicionalmente reconhecido como um fenômeno das grandes metrópoles industriais, o punk enquanto estilo de vida jovem influenciou pessoas nas diferentes partes do mundo com uma linguagem política e estética transgressora do *status quo* vigente. Ao discutir o surgimento do *punk* na cidade alagoana de Delmiro Gouveia, o autor mostra como os jovens habitantes do Sertão alagoano reconfiguraram essa identidade juvenil urbana introduzindo elementos de suas vivências localizadas.

Como é possível observar nessa breve apresentação, o livro reúne uma diversidade de temas sobre a relação entre juventude, periferia e estética no estado de Alagoas. Os textos aqui apresentados oferecem contribuições significativas, seja para a população acadêmica (e não acadêmica) que deseja conhecer um pouco mais sobre as relações que ocorrem no interior dessa realidade social tão estigmatizada, seja para os/as profissionais e gestores/as que atuam juntamente a essas populações através da produção de políticas públicas.

Referências

BITTENCOURT, João Batista de Menezes. Ressignificando Bandeiras e Narrativas: política, performance e estética sob a ótica dos movimentos culturais da juventude na cidade de Maceió/AL. *Revista Tomo*, v. 39, p. 223, 2021.

BITTENCOURT, João Batista de Menezes; PEREIRA, Alexandre Barbosa. Apresentação. In.: BITTENCOURT, J.B.M (Org.). *Juventudes Contemporâneas: desafios e expectativas em transformação*. Rio de Janeiro: Telha, 2020. p.07-14.

BOURDIEU, Pierre. Juventude é apenas uma palavra. In.: AUTORIA (Org.) *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983. p.151-162.

DURHAM, Eunice Ribeiro. *Sociedade vista da periferia. Lutas Sociais e a Cidade*. São Paulo: Passado e Presente; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FELTRAN, Gabriel. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 56, p. 43-52, 2013.

LEEDS, Anthony; LEEDS, Elizabeth (Org.). *A sociologia do Brasil urbano*. Rio de Janeiro: Zahar. 1978.

LYRA, Diogo. *A República dos Meninos: juventude, tráfico e virtude*. Rio de Janeiro: Mauá: Faperj, 2013.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Revista de Antropologia*, v. 59 n. 3, p. 174-203, 2016

MARCON, Frank Nilton; GALVÃO, Letícia Oliveira Feijão. Juventudes, Coletivos e Políticas Públicas em Sergipe. *Revista Mundaú (Dossiê Antropologia da Juventude)*, n. 10, p. 92-116, 2021.

KOWARICK, Lúcio. *A espoliação urbana*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MARGULIS, Mario; URRESTI, Marcelo. La juventud es más que una palabra. In.: MARGULIS, M. (org.). *La juventud es Más Que una Palabra*. Buenos Aires: Biblos, 1996.

MARICATO, Ermínia (Org.). *A produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil industrial*. São Paulo: Atlas, 1982.

MOTTA, Luana Dias. *Fazer estado, produzir ordem: gestão do conflito urbano em projetos sociais para a juventude vulnerável*. São Carlos: Edufscar, 2022.



PARTE I

MÚSICA, MERCADO E POLÍTICA NAS PERIFERIAS



1

AS RAÍZES PERIFÉRICAS DO REGGAE EM ALAGOAS: DAS FEIRAS ÀS DISCOTECAS

Ari Consciência de Oliveira

Fernando de Jesus Rodrigues

Introdução ou “o encontro”

O *reggae* enraizou-se na vida popular e periférica da capital alagoana nos últimos 40 anos. Embalou amores, narrou o cotidiano dos marginalizados e elevou a consciência do racismo e da desigualdade. A voz do baiano Edson Gomes ampliou a percepção das periferias serem “barradas no baile¹”. Ele, junto dos alagoanos Oswaldo Silva e Luana do *Reggae* falaram fundo nos corações de homens e mulheres sobre as experiências alegres e sofridas do amor nas periferias de Alagoas.

Mas parte importante do amor que o público de Maceió nutre pelo *reggae* vem das músicas internacionais, can-

¹ Referência à música *Barrados*, gravada no álbum “Edson Gomes – Ao Vivo Em Salvador – Bahia”; Atração Fonográfica – ATR 41037 · 2 x CD, 2005.

tadas em inglês, divulgadas entre aqueles que assistiam a canais de TV e ouviam rádio. As trilhas sonoras de novelas e grandes FM's tornaram o *reggae* conhecido. No entanto, ele se difundiu mesmo com as AM's e FM's comunitárias, além das sedes de clubes de futebol amador. Nesses espaços, muitos homens e mulheres dançaram ao som das “pedras” lançadas por DJ's e colecionadores. Estes encomendavam LP's no Rio de Janeiro e São Paulo, depois também K-7's no Maranhão, ou mesmo viajavam até essas regiões para comprar “bolachões” e fitas, e as ouviam em *pick-ups* e *tape decks*, dentro de suas casas, em bares e mesmo nas ruas.

De música ouvida em rodas de homens colecionadores², tornou-se música de dança, embalando as emoções de homens e mulheres em festas que aconteciam em clubes sociais, sedes de clubes de futebol amador, discotecas e, depois, em casas de shows (Rodrigues 2012; Vicente 2016).

O gênero se tornou a principal linguagem da diversão dançante nas periferias maceioenses entre a segunda metade dos anos 90 e a primeira metade dos anos 2010. Foi adorado por homens e mulheres que ganhavam a vida nas atividades menos valorizadas do mercado de trabalho formal e informal: serventes de pedreiro, empregadas domésticas, camelôs, estivadores do porto, soldadores, porteiros, feirantes, e também ladrões e traficantes vinculados a frater-

² Especialistas amadores no repertório da música *reggae* em Maceió

nidades criminais que se organizavam em gangues, bondes e galeras. Entre aqueles que se ocupavam em posições mais respeitadas entre aquelas menos valorizadas nas periferias, estavam os agentes das forças de segurança: soldados, cabos, sargentos, agentes penitenciários, um ou outro tenente. Esses grupos faziam parte da casta guerreira alagoana, com mais renda, prestígio e poder armado nas periferias urbanas.

O *reggae* sofreu importantes transformações na Maceió do fim dos anos 90, promovida pelo DJ Pedro Pedra – o Pedrão – proprietário da discoteca Skorpions, no bairro da Chã de Jaqueira: a chegada de músicas abrigadas sob rótulo melô, além do modelo de paredão sonoro, ambas vindas das radiolas maranhenses. Elas deram novas direções ao *reggae* em Alagoas.

O sucesso desse formato transformou algumas discotecas e casas de show existentes. Ele chegou à Baila Comigo, discoteca situada no bairro do Jacintinho, onde ficava o antigo clube social de mesmo nome, que oferecia um formato de festa para toda a família, das crianças aos vovôs e vovós. Até certa hora, tinha a matinê. Depois, apenas os maiores de idade podiam ficar. O *reggae* também embalou a discoteca Ratoeira, no Vale do Reginaldo, região central da cidade, onde também ficava a casa de shows Xamêgo do Povo. Neste estabelecimento, criado em 1983, o *reggae* era apenas mais um entre diferentes gêneros. Apenas nos

anos 2000, a casa se especializou em festas para o público regueiro, até fechar as portas em 2009.

Uma casa que teve uma importância toda especial na divulgação do *reggae* foi a *Aerogato*, no Jaraguá, no fim dos anos 1990, comandada pelo professor Arnaldo e por Miau, sargento da polícia de Alagoas. Posteriormente apareceu a *Kayanow*.

Depois surgiram discotecas estimuladas pela revalorização do bairro portuário do Jaraguá que marcaram os anos 2010: a *Reggae Night* em 2006, o *Kfofo do Reggae* em 2010, e o ainda vivo *Orákulo*, que começou a tocar *reggae* de maneira regular em 2008. Ainda há a *Conexão Serraria*, criada em 2013, na parte alta. Mas todas as que ainda hoje estão abertas cederam a maior parte de sua “tocada” ao *funk* e *brega-funk*, antes dedicada ao *reggae*.

Este texto tem a proposta de reconstruir histórias de um fenômeno que vai ficando na memória dos mais velhos, no entanto ainda desconhecido de muitos jovens em Alagoas: o *reggae* como gênero musical de diversão e como expressão dançante de diferentes gerações nas periferias de Maceió entre os anos 80 e os anos 2010.

Problematizamos como o ciclo do *reggae* nas periferias de Maceió durante os últimos 40 anos entrelaçou-se a diferentes gerações e a circuitos mercantis, produzindo conflitos, além de alianças políticas e estéticas. Ademais,

o texto cumpre outro objetivo: contar histórias de pessoas que nunca puderam divulgá-las, e que mostraram o desejo de que se tornassem conhecidas. Elas certamente serão úteis para os interessados em dialogar sobre as relações entre estética, política e economia nas periferias de Maceió e nas margens do Brasil e do mundo.

Ademais, também é uma proposta de abertura de horizontes para os moradores de uma cidade que ainda tem olhos criminalizadores para suas periferias e, por isso, perpetua dificuldades de compreender os vários tecidos sociais que a formam.

O texto é resultado do encontro de um Griô- Educador e um professor da Universidade Federal, ambos são pesquisadores da vida popular e periférica de Alagoas. Nos conhecemos ainda em 2010, nos estúdios da rádio Ufal, quando Fernando começava uma pesquisa sobre bailes de *reggae* para um livro e Ari pesquisava a história do *reggae* para um videodocumentário, história da qual ele foi e é participante. De lá para cá surgiu e se sedimentou uma amizade. Ela foi cultivada nos bares (O “40 graus” na Jatiúca é testemunha), nos projetos de extensão que ajudamos a criar³ e realizar, num longo percurso de entrevistas que fizemos juntos, além de outras experiências que não cabem neste capítulo.

³ Entre eles estão o Universidade Encontra a Periferia e Cidadania e Alegria na Grotinha da Alegria, este último projeto de educação popular com crianças.

Após esta introdução, segue uma sessão sobre o ciclo estético do *reggae* em Maceió e sua relação com mercados periféricos e juventude. Em seguida, descrevemos o desenvolvimento do comércio informal de LP's e K-7's na Feira do Passarinho, seus personagens e como ele foi importante para a disseminação do *reggae* entre os públicos jovens e adultos nas periferias de Maceió. Em seguida, tratamos do surgimento de um circuito de diversão baseado em um público que frequentava as sedes de futebol amador, lugares principais da divulgação do *reggae* dançante nas periferias. As sedes estão na linha de desenvolvimento das discotecas e de seus principais condutores: os DJ's de *reggae*.

Depois dedicamos a atenção a aspectos do surgimento de um circuito de bandas que tinha um público jovem e consumidor de classes médias como base. Apontamos como os DJ's se tornaram atores dessa cena, tornando-se os grandes divulgadores de *reggaes* vindos de todas as partes do mundo, via internet, para públicos de renda média e baixa.

Por fim, abordamos o que parece ser o gradual desaparecimento e a transformação do circuito de bailes de *reggae*, com a chegada do *Brega-funk*. Finda-se um ciclo estético e multigeracional de jovens, na medida em que se torna a música da lembrança dos mais velhos, deslocada por um público jovem com um novo repertório expressivo. O *reggae* torna-se uma estética sentida como de um mundo que vai passando ou já passou, marcando a duração de

determinados sentidos de juventude, entre os anos 90 e a primeira metade dos 2010.

Ciclo estético, periferia e juventude

O *reggae* como gênero (Martin-Barbero 2006), esteve entramado a múltiplas expressões, gerações e mercados de diversão. Ele foi música, letra, dança, moda. Mutuamente ligadas, essas dimensões foram moldadas por grupos de pessoas com ritmos próprios, mas que mantinham dependências mútuas entre si na cidade. A música precisou de diferentes atores e espaços para que se tornasse reconhecível como “*reggae*”. Houve os colecionadores, os DJ’s, os compositores, os vendedores informais, além de integrantes de bandas e produtores. Da mesma maneira a moda, feita por um conjunto de lojas e empresas que atenderam pessoas identificadas com o gênero, perfazendo uma estética nos corpos regueiros. Ademais, diferentes públicos consumidores e amantes do *reggae* se aproximaram do gênero em momentos distintos, assim como os produtores de música. Os repertórios do *reggae* foram distintos e agenciados na construção de diferentes fronteiras, desde as territoriais (*reggae* da Califórnia, da Ásia, do Maranhão etc.) quanto geracionais (“A época de Lulu da Mangueira”, “época de Dj Pedrão”, “agora com Nenê Roots”). Esses agenciamentos colocaram em tensão os sentidos associados à “novidade” e à

“antiguidade”, à “juventude” e à “velhice”. Um mesmo nome atraiu identificações e estéticas que, em disputa, colocaram a noção de juventude na berlinda, foco de atitudes destrutivas ou reconstrutivas, não apenas entre os estudiosos (Pais, 1990), mas entre os próprios atores.

Assim, é importante lembrar que o ciclo estético do *reggae* que conhecemos entre os anos 1990 e 2010 em Maceió e cidades de Alagoas tem sido feito por “jovens” de diferentes gerações, e particularmente da periferia. Trata-se de diferentes sentidos de juventude e do *reggae* como estética que, por sua vez, estiveram vinculados a diferentes mercados de diversão periféricos (Rodrigues, 2017b), produzindo campos de dissenção estético e político (Rancière 1996).

Isso se deu no surgimento do comércio de LP’s e K-7’s, passou pelo circuito de discotecas, lojas de roupas, mercados de drogas, os serviços de apresentações musicais oferecidos por DJ’s e bandas (Rodrigues 2017a), chegando até a publicidade nas rádios e aos serviços de apoio político-eleitoral.

Os esforços para a organização de clubes do vinil, de pesquisas e produções audiovisuais com intenção de lembrar o *reggae* “do passado”⁴, além dos lamentos pela substi-

⁴ Um exemplo é o documentário *Ainda te amo demais*, dirigido por Flávia Correia, que teve a pesquisa-base feita pelos autores deste artigo. Para ver a ficha técnica da produção, acessar: <https://alagoar.com.br/ainda-te-amo-demais/>

tuição do *reggae* pelo brega-funk nas festas de hoje dão evidência de um ciclo do *reggae* que se finda. Um ciclo que foi vivido por um conjunto de jovens nas periferias de cidades de Alagoas entre os anos 1990 e 2010.

O comércio de LP's e K-7's

O comércio do *reggae* em Maceió começou na “Feira do Passarinho”, por meio de homens e mulheres que vendiam LP's usados em bancas e barraquinhas de madeira. A feira foi criada em 1942, anos depois da inauguração do mercado público São José, em 1936. Localizado nas imediações do parque Rio Branco, a feira era vista como um comércio informal que concentrava as vendas de gaiolas e passarinhos, daí o nome que deu antiga fama ao lugar. Aí também havia pequenas lanchonetes e se vendiam bicicletas, aparelhos de som, ferramentas usadas como martelos, enxadas, botas e facas.

Essa também foi a região onde surgiram as lojas de discos que viriam a fornecer o repertório da cena-*reggae* na cidade nos anos 80, 90 e 2000, perdendo espaço, posteriormente, para a internet. Seus principais clientes eram pessoas ligadas a agremiações esportivas e a associações de moradores de diferentes periferias de Maceió.

Um desses donos de lojas de discos foi Crispim, apelido de José Miguel de Oliveira. Nascido em 1947, no bairro de Bebedouro, região oeste de Maceió, passou a andar na

feira aos 14 anos fazendo “carregos” (transporte de compras em um carrinho de mão). Crispim tornou-se um garoto de recado, também uma espécie de *office-boy* que ganhou, aos poucos, a amizade dos vendedores da região. Por essas relações, conheceu os macetes do negócio com música. Desse aprendizado prático, e de suas economias, montou sua lojinha de discos e de fitas K-7 na segunda metade dos anos 1970. Com muita determinação e disciplina financeira, abriu a segunda. O tempo foi passando e, em meados de 1979, ele inaugura sua terceira loja, que vendia apenas discos e K7's de *reggae*, ideia para atender um público específico, que ele via crescer: “Foi uma novidade para a época. Nessa lojinha tive uma ajuda muito grande do professor George, que me vendeu alguns discos. Também fiz algumas trocadas⁵ com ele.”

O professor George mencionado por Crispim ensinava matemática. Ele nasceu em Maceió em 1956 e foi morar ainda muito criança, com sua família, na cidade vizinha de Rio Largo. Pessoa simples e determinada, passou no vestibular de matemática na Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Quando terminou a faculdade, arrumou seu primeiro trabalho como professor no Colégio Hélio Lemos, no bairro da Ponta Grossa. Em seguida, foi trabalhar no colégio São José, ao lado da feira. O jovem professor era um assíduo

⁵ Trocada era nome usado para as trocas e escambos de LP's na feira.

comprador de discos e tanta frequência à feira produziu amizades com muitos donos de lojas.

De comprador passou à “camarada” e assim ajudou os vendedores em seus pequenos negócios. Ele anotava os nomes dos artistas de renome internacional, ligava para grandes lojas do sudeste, fazendo os pedidos de LP's, K-7's, CD's e fitas VHS. Nessa época, não se comprava música do Maranhão, fenômeno que vai se dar a partir da segunda metade dos anos 1990. O professor George tornou-se um prestador de serviços para vendedores de discos que não sabiam fazer compras via Correios, recebendo também pequenos pagamentos, além da camaradagem. Era uma ajuda valiosa. Intelectualizado e comunicativo, mostrou simpatia com vendedores e clientes, ajudando até mesmo nas negociações.

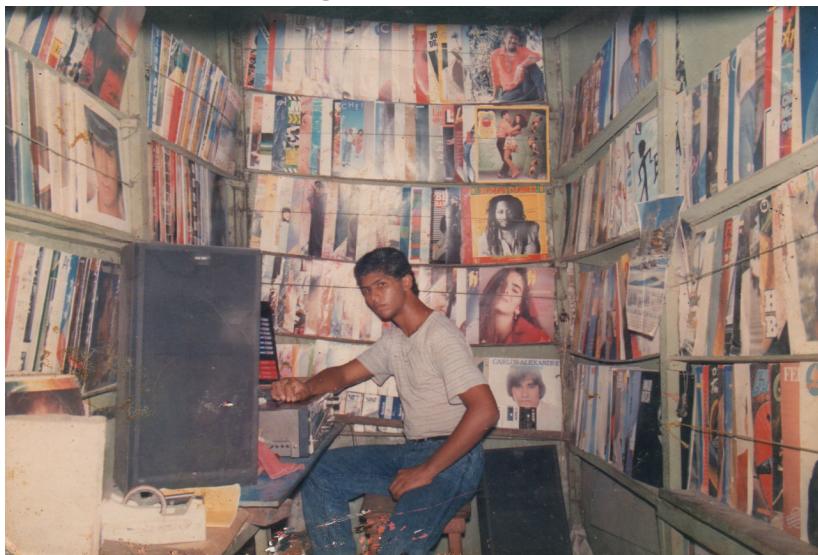
O tempo passou. A “Feira do Passarinho” também ficou conhecida como “Feira do Rato”. De acordo com vendedores, o nome veio em razão da fama com o negócio de mercadorias sem nota fiscal nos anos 90. Junto com à mudança de nome, vieram novos vendedores de discos e K-7's. Uma das mais importantes foi Dona Socorro. Ela era contadora do supermercado Capibaribe, situado nas imediações da “Feira do Rato”.

Certo dia, ela entrou na feira para trocar discos, um hábito comum antigamente, especialmente quando se tinha mais de um mesmo LP, duplicidade corriqueira após festas

de aniversário. Vendo o movimento das lojas, animou-se. Quando chegou em casa, teve a ideia de abrir uma lojinha de discos, colocando seu sobrinho – Rogério Cavalcante –, para tomar conta e ganhar uma renda extra. O negócio informal de música prosperava nos anos 1990.

Entre os feirantes que vendiam discos estavam Carlinhos Show, Carlinhos Cabeludo e Valter Estevam (conhecido como Mamão). Posteriormente, Rogério Cavalcante deixou a parceria com sua tia Socorro e foi trabalhar com Carlinhos Cabeludo que, depois, vendeu a loja a Valter Mamão.

Imagen 1 - Rogério Cavalcanti, em sua loja, na Feira do Passarinho, gravando K-7's



Fonte: Acervo pessoal de Ari “Consciência” de Oliveira.
Fotografia retirada entre 1990 e 1995.

Após certo tempo e experiência, Rogério monta sua própria loja, especializando-se na gravação e na venda de fitas K-7. Estas continham seleções de músicas associadas a um mesmo gênero musical ou tema do momento. Os colecionadores retiravam faixas de álbuns diferentes, colocando-as em uma mesma fita. Os álbuns, tais como saíam das gravadoras, ainda eram copiados e vendidos, mas agora se podia comprar um K-7 só com os “melhores reggaes” do ano, ou apenas com “melhores hits românticos de 1991”. Foram esses K-7’s que chegaram a sedes, clubes e discotecas de Maceió. Agora era possível comprar uma seleção de reggaes dançantes e ser usada por “controladores de som” em festas que aconteciam nessas sedes.

Os vendedores de discos e K-7’s da Feira do Rato mantinham entre si grande rivalidade e concorrência. Isso os movia a descobrir novos lugares para comprar novidades sonoras, com potencial para extasiar o público. Uma fita K-7 deste tipo valia muito na época. Assim, outros personagens surgiram, impactando o circuito comercial de K-7’s e LP’s na “Feira do Rato”. Um deles foi Valdemir Roberto, o outro era o “Gago”, apelido de José Severino.

Valdemir conheceu um representante da gravadora *Modern Sound* dentro da loja do Hiper Bompreço, na Rua Buarque de Macedo, região central. Nessa época, se ouviam os “clássicos”, posteriormente rotulados pelos consumido-

res de Alagoas como “*reggae raiz*”, em oposição ao “melô maranhense”, com sons mais eletrônicos.

O rótulo “raiz” foi usado para caracterizar a música de Jacob Miller, Peter Tosh, Dennis Brown, Black Uhuru, UB 40, artistas que faziam a cabeça do público. Coletâneas como “*Super Reggae*” e “*Original Reggae*”, volumes 1 e 2, fornecidas por grandes gravadoras, foram sucessos de vendas, assim como álbuns de *reggae* brasileiro tais como os feitos por Gilberto Gil, Obina Shok, Cidade Negra e Edson Gomes.

Se do ponto de vista da história britânica do *reggae*, Dennis Brown e UB40 seriam a versão mais pop e menos “originária” do *reggae*, em Maceió esses rótulos e associações foram significados de outra maneira. A antiguidade com que foram recebidos na cena maceioense foi expressa no termo “raiz”, em relação aos melôs maranhenses, que aterrissaram depois. O sentido de ser um *reggae* “mais jovem” também estava relacionado a ter mais batidas eletrônicas, tendência que se consolida entre diferentes gêneros musicais nos anos 1990.

Sedes de clubes e discotecas

As sedes de clubes de futebol amador tiveram a importância de enraizar o *reggae* como expressão dançante, formando uma tradição de diversão própria nas periferias de Maceió (Coelho 2008). Algumas dessas sedes são antigas,

como a do clube de futebol Bandeirantes, na Chã de Bebedouro, fundada em 1940, ou a do clube Niterói, no Feitosa, inaugurada em 1959.

Entretanto, a maioria das sedes foram fundadas entre as décadas de 60 e 70. Uma delas, foi o Esporte Clube Hawaí, fundada em 1962, na Grotta Santa Helena, também na Chã de Jaqueira. Ela perdura durante 20 anos, quando surgiram discotecas maiores e mais bem equipadas. Nos anos 80, elas abriram espaço para Luciano Araújo, o disk jóquei de *reggae* que recebeu o apelido de “Lulu da Mangueira”. Ele tocou por mais de 20 anos nessas sedes e ficou “na boca do povo” como um DJ respeitado que rolava as boas “pedras”.

A região oeste tinha as sedes mais conhecidas, principalmente nos bairros de Bebedouro e Chã da Jaqueira. Popularmente conhecidas como Sedinhas e Discotecas, algumas delas marcaram a memória dos regueiros e regueiras. É o caso da 29 de Julho, localizada na Praça Lucena Maranhão, da discoteca Peixe, um documento da arquitetura dos anos 1920, ambas no Bebedouro, estando esta última situada na colônia de pescadores, próxima à estação do trem.

A sede do Abrantes ficava na rua Marquês de Abrantes, que dá acesso ao Parque Municipal. Já a discoteca *Hollywood*, comandada por Valtinho e fundada em 1984, era próxima à sede do Estudantil, perto daquela que viria a ser a discoteca *Skorpion's*, criada apenas em 1989.

Na zona sul, a sede do Cosmos funcionou na beira da lagoa Mundaú até meados dos anos 90. Outra sede antiga que contribuiu para história do *reggae* em Maceió foi a do Clube do Riachuelo, no Trapiche da Barra, fundada em 1959. Na Ponta Grossa, havia a Discol, de Marcos Lins, berço da cultura *hip-hop* em Maceió, fundada em 26 de junho de 1981, na Rua Dr. Baltazar de Mendonça. Teve grande importância na recepção e divulgação da música “black” norte-americana, indo do soul ao pop. Desde a sua criação até 1988, ela só rolou música negra dos Estados Unidos. A partir de 1989, com o fechamento de algumas sedes na zona sul, passou a tocar *reggae* sob a batuta do DJ Mario, irmão do proprietário Marcos Lins. Esse ciclo duraria até 1992, quando ela também fecharia as portas.

No Poço, havia a discoteca Xamego do Povo, casa conhecida pelos seus três salões, um deles exclusivo para o *reggae*. Isso desde os anos 1980. Era a única casa de shows, dentre as que tocavam *reggae*, que pagava comercial em rádios convencionais, como a rádio Gazeta AM. O estabelecimento era administrado pelo senhor Aurelino. Esta casa abrigou o *reggae* por mais de 20 anos, em noites bastante disputadas. Outra foi a sede do Atlântico que ficava na praça da Maravilha, local animado e frequentado pelos trabalhadores portuários. Muitos chegavam a pé, acompanhando a linha do trem. Seguindo pela antiga Rua Salvador Calmon, em direção à praça Bomfim, as pessoas encontrariam a

Rialto *Dance*, discoteca que animou o público do Vale do Reginaldo. Depois ela mudou de nome, sob nova direção, passando a se chamar *Ratoeira*. Aí tocou o DJ Zé Carlos e, posteriormente, Álvaro Lopes, que ficou conhecido como DJ Neno Lion.

Na antiga comunidade da Ponta da Terra, atual Pajuçara, havia diferentes espaços onde o *reggae* era tocado e animava os fãs. A sede do Nacional, na antiga rua Júlio Plech Filho, que saía na lateral do supermercado Bom Preço. Havia a sede da Escola de Samba Jangadeiros Alagoanos que ficava na avenida de mesmo nome, onde também se dançava o ritmo jamaicano. Na mesma região ficava a Sedinha, na rua Domingos Lordsleen, que levava esse nome porque era muito pequena, com uma porta e uma janela. Há menos de 100 metros da *Sedinha* ficava a discoteca do Tonho Neguinho, sob o comando do DJ Amauri. Tonho Neguinho foi bastante conhecido. Tratava-se de um cidadão negro e trabalhador portuário que simplesmente desapareceu. Corria à boca pequena que também fazia o “corre” com drogas, e se envolveu em um conflito por negócios com maconha e cocaína, terminando assassinado.

A Ponta da Terra foi um celeiro de DJs que tocaram em sedes e em seguida se tornaram profissionais em grandes casas noturnas. Entre eles, estão o DJ Fernando Bispo (em memória), DJ Neno e DJ Amauri.

Cena da Jatiúca

A cena do *reggae* nas sedes de futebol amador da Jatiúca foi bastante importante. A primeira a fazer atividades com festas dançantes foi a do time do Fluminense. Localizada na Rua São Francisco, teve a direção do José Pinto Gama Filho, conhecido como “Dui”. Ele foi muito importante em articular e promover os torneios e campeonatos de várzea no campo do Produban. Da sede do Fluminense para a do Botafogo, na Rua Santa Fernanda, eram poucos metros. Quem comandava as festas eram os DJs Zezinho, Zé Carlos e “Pica- Pau”. Os três tocavam aos sábados, nas matinês, e também no domingo à noite.

O bairro da Jatiúca tinha ruas mais movimentadas e largas como a Amélia Rosa e Jatiúca, assim também as ruas São Francisco, Santa Fernanda, Santo Amaro e Santa Sofia que, apesar de extensas, eram estreitas. Na Rua Santa Fernanda existiam duas sedes. No começo da rua estava a do Botafogo, e 800 metros adiante a do Londrina. Já na rua Prefeito Abdon Arroxelas ficava a sede do Figueirense.

Imagen 2 - Sede do Clube Figueirense, 1982

Fonte: Acervo Pessoal de Ari Consciência de Oliveira (1982).

Entretanto, a mais frequentada de todas as sedes da Jatiúca era a do Internacional, fundada em 1975. Nessa época, a sede ficava na Rua Santo Amaro e logo passou para a antiga Rua Santa Amélia. A sede funcionava como um clube social, onde funcionava uma escolinha para os filhos dos associados e para a comunidade. As festas começavam nas sextas-feiras.

As sedes do Jacintinho

O bairro do Jacintinho foi o maior polo de sedes dos clubes e discotecas da época. Depois de subir a “ladeira

do canal 5”, e entrar a terceira rua a esquerda, chegava-se à sede da Associação Atlética Palmeiras, comandada por membros da Família Braga. Os DJs “Neno Lion” e “Lulu da Mangueira” marcaram época nesta sede. Há poucos metros do Palmeiras havia o Poeirinha, que tinha este nome em decorrência do pequeno salão de chão batido. Quando o salão estava cheio, a poeira subia mesmo. A sede tinha a direção do time do Santos, o mais estruturado da comunidade. Seus DJs eram Wagner Sampaio e “Neno Lion”. Vale ressaltar que essas sedes ficavam próximas umas das outras. Quem não queria se divertir no Palmeiras ou no Poeirinha ia para a sede do Triunfo, localizada na rua de mesmo nome onde Edmilson discotecou com sucesso. Na Rua da Floresta ficava a sede da Escola de Samba 13 de maio, dirigida pelo senhor “Índio”, e que também ficou conhecida pelas boas sequências de *reggae*.

Na antiga Rua Bomfim ficava a Discoteca do Picolé, gerenciada por Dioclécio, situada em frente à Escola Theonilo Gama. Muita gente passou por lá, como os DJ’s “Bicudo”, “Wando Black”, “Neno Lion” e outros, além do operador de mesa Dorge. Descendo a Travessa Bomfim ou a Rua Santa Margarida, poderíamos chegar à sede do Flamengo, na Rua Formosa.

Situada no Jacintinho, não podemos deixar de mencionar a discoteca Baila Comigo. Fundada como clube social em 1982, ela tocava diversos ritmos até meados de

1990, quando se transforma em radiola, especializando-se nas sequências de *reggaes* feita por DJ's. Os DJ's se tornam os principais condutores da festa até 2015, quando ela fecha as portas. Durante todo esse tempo houve bons duelos entre os DJ's “Chupeta” e “Dinho Marley”, o proprietário da casa. Também foi na Baila Comigo que Luana do *Reggae* se apresentou pela primeira vez. A *Baila* tinha uma concorrente próxima, a sede da Associação dos Moradores das Piabas, onde também rolava boas sequências de *reggae*.

Tanto no Jacintinho quanto no bairro do Feitosa havia opções para se ouvir e dançar um bom *Reggae*. O bairro do Feitosa tanto faz fronteira com a Av. Leste Oeste quanto com o terminal rodoviário João Paulo II. Aí havia a *Disco Darlla*, discoteca muito visitada, cujo comando era do DJ “Bicudo”. Na Rua Pau D’arco havia duas sedes, a do Grêmio e a emblemática sede do Niterói, uma das mais antigas, fundada em 1959. Nesta, “Lulu da Mangueira”, o DJ mais antigo e ainda vivo começou sua trajetória. Em 1973, como bilheteiro, depois como DJ, fruto da observação dos controladores de som mais antigos, tomando gosto pelos “passa-discos”. Atuou por 25 anos no ramo.

Lulu também tocou em outras sedes, como o Botafogo, situada na antiga Rua da Areia, hoje Rua Ipiranga, no Farol. Também passou uma temporada na discoteca da Moenda que tinha como proprietário o ex-cabo da polícia militar e também radialista Dênis Melo. Além de Lulu, também

tocou na Moenda o Ivanildo, conhecido como “Caranguejo”. Quem não queria descer a enorme ladeira da moenda, ficava na Praça da Pitanguinha. Aí também duas sedes eram concorrentes: a do Barrense e a dos Aliados.

Nesta época, a capital alagoana tinha bastante festa e diversão dançante espalhada nas diversas regiões da cidade: Bebedouro, Chã de Bebedouro, Chã da Jaqueira, Ponta Grossa, Vergel do Lago, Trapiche da Barra, Pajuçara, Jatiúca, Poço, Jacintinho e Feitosa.

Mas vale dizer que os bailes não foram feitos apenas de paz e amor. Houve muito conflito e tretas travadas entre pessoas, galeras, bondes e famílias dentro e nos arredores das discotecas, o que gerou violência, morte e sofrimento. Os anos 2000 conhecem tanto o sucesso das discotecas de *reggae* quanto uma transformação do conflito urbano em direção às disputas em torno do tráfico de drogas que produzirá muitos homicídios em Maceió. Algumas dessas mortes ficarão associadas aos bailes de *reggae* pela mídia jornalística – televisionada, radiofônica e escrita – que falará das festas das sedes como lugares violentos. A repressão policial associada à generalização do rótulo criminal produzido pela mídia sobre as discotecas ajudou a enfraquecer o circuito em torno das discotecas de *reggae*.

Pedrão e a Skorpion's

A discoteca Skorpion's tem um lugar especial na história do *reggae* em Alagoas. Criada em 1989, no bairro da Chã da Jaqueira, em uma das encostas da Grotta Santa Helena, foi o ponto de aglutinação de diferentes estéticas periféricas de Maceió nos anos 1990. Ela ajudou a transformar as maneiras de se experimentar a música e a dança em Maceió e Alagoas. O DJ Pedro Pedra, o “Pedrão”, foi seu criador e responsável por trazer o modelo de paredão de caixas de som das Radiolas do Maranhão (Oliveira, 2009), algo sem igual na cena maceioense. A valorização da potência sonora e a estética da Radiola maranhense, hoje muito comum nos paredões de som (Santos, 2016; 2022; Santos; Rodrigues, 2019), não foram as únicas novidades. Pedrão também introduziu o “melô maranhense”, instaurando uma rivalidade com o DJ e colecionador Jorge Rasta em torno de quem tinha as melhores “pedras”. Ele também ficou conhecido como um DJ que não apenas passava o som, mas animava o público, mandando alôs para as galeras de diferentes bairros e cidades, interagindo com o repertório musical. Isso serviu de inspiração para a geração seguinte de DJ's de *reggae* como Waliston, “Tchupá”, “Boca”, “Nenê Roots” e o falecido “Bruxo do Reggae”.

Imagen 3 - Danceteria Skorpions no início dos anos 2000

Fonte: Acervo pessoal de Ari Consciência de Oliveira (2005).

O início dos anos 1990 marca o acirramento de um conflito entre os apaixonados pelo *reggae-raiz* e aqueles que adoravam apreciar o baile ao som dos melôs maranhenses. A Skorpions também foi pioneira na realização de concursos de dança. Inspirados nas competições de lambada, e na tradição de dança de par do *reggae* do Maranhão, casais disputavam a avaliação de jurados durante os bailes. O detalhe foi que a falta de mulheres para

compor os pares, uma vez que as dançarinas eram vistas como mulheres menos respeitáveis, estimulou a formação de pares de homens que dançavam competitivamente. Assim, a Skorpions também foi um dos lugares onde uma nova forma de dançar se desenvolveu, adquirindo feições próprias em Maceió.

Pedrão foi o filho de uma personagem muito importante no bairro da Chã de Jaqueira: Dona Ester. Ela trabalhou como empregada doméstica na casa de um policial militar do alto oficialato. Ademais, se reconhecia e era reconhecida como tendo poderes mediúnicos, nome que se dava às habilidades de cura espiritual exercida por uma mãe de santo da umbanda. Era muito respeitada na Chã de Jaqueira, tinha papel de líder comunitária, e seu sepultamento foi precedido de uma procissão pelas ruas do bairro, dando a oportunidade de as pessoas mostrarem seu respeito, admiração e luto.

Após anos de trabalho como empregada doméstica, ela abriu um mercadinho, e ali Pedrão travou contato com o valor do trabalho e dos negócios. Pedrão quando jovem foi “pãozeiro”, a pessoa que sai vendendo pães de porta em porta pelas ruas, empurrando um carro de madeira com rodas. Há muitos relatos de Pedrão ter “matado a fome” de homens trabalhadores. Tinha “tino” para os negócios, misturava convencimento e, muitas vezes, intimidação. Nossos interlocutores costumaram falar de Pedrão num misto de admiração e receio, destacando sua criatividade, fidelidade

aos amigos e à família, mas também como alguém que em determinadas circunstâncias se valia de seu poder para impor à vontade. Ao mesmo tempo, Pedrão apareceu em diferentes relatos como uma pessoa querida, especialmente por sua atuação nos campeonatos de clube de futebol amador, como dono do clube Estudantil. Ele ficou conhecido como o melhor goleiro da região. Quem conhece os campeonatos de futebol amador nas periferias sabe que a coisa é séria, chegando ao ponto de alguns jogadores serem pagos, envolvendo patrocínios de lojistas. Diversão e negócios andaram costumeiramente próximos na vida de Pedrão.

Imagen 4 - Foto do clube estudantil. Pedrão é o primeiro da esquerda. Fotografia dos anos 1990.



Fonte: Acervo pessoal de Adson Amorim (anos 1980).

Sua mãe – Dona Ester – quando viva, nos falou que antes de criar a Skorpions, ele pretendia abrir um “cabaré”. Ela decididamente foi contra, marcando posição firme contra o empreendimento. Esse curso de tensões com o filho terminaria com Pedrão propondo a criação de uma discoteca de *reggae*. Ele já tinha negócios com “Valtinho”, dono da discoteca *Hollywood*, também na Chã de jaqueira. “Valtinho” se viu obrigado a fechar a *Hollywood* por questões judiciais, abrindo espaço para as ambições mercantis de Pedrão. As boas relações que Pedrão mantinha com a polícia também ajudou a legitimar seus negócios, nem sempre legais. A abertura da Skorpions em 1989 foi um divisor de águas nos padrões estéticos e técnicos das festas dançantes em Alagoas. Atraía gente não apenas de diferentes bairros da capital, mas de diferentes cidades do interior do estado, tornando-se a principal referência de shows e baile dançante periférico.

Pedrão se viu obrigado a sair de Maceió, após sofrer uma emboscada a tiros. Mudando-se para o Maranhão, se tornou um dos mais bem sucedidos proprietários de Radiolas de lá, gerenciando a *Irie FM* que “corre trecho” pelo Maranhão e o Pará.

O *ragga* e o *reggae*: rádios, colecionadores e DJ's

Mas as músicas continuaram a chegar à feira, e rapidamente chegaram aos clubes, através dos DJ's que adquiriram as fitas K-7's. As sedes tinham “passa-discos” que, geralmente, tocavam as coletâneas de novela, que eram mais baratas. Já os *reggaes* jamaicanos estavam em discos que não se achavam facilmente nas lojas do centro da cidade e, por isso, eram muito mais caros. Só aqueles camaradas que sabiam os caminhos das lojas especializadas na região sudeste ou mesmo de fora do país podiam ter acesso a LP's jamaicanos. A democratização dessas músicas veio mesmo pelo K-7. Personagens como Romariz Elias, radialista, funcionário público, tinham acesso privilegiado a novos e originais LP's de *reggae*. Ele chegou a casar com um espanhola, através de quem comprou vinis de *reggae* produzidos fora do Brasil. Ele logo conheceu os homens que sabiam o caminho das pedras para comprar novidades, como Crispin, Buda, Rogério e outros.

O *ragga* que fazia parte das trilhas sonoras de filmes e novelas, e tocado nas FM's, foi o ritmo que ajudou o *reggae* tocado nas sedes de futebol amador a ultrapassar barreiras sociais em Maceió. Abriu caminho para que se tornasse repertório estético e linguagem do diálogo entre os mais velhos e mais jovens, entre homens e mulheres, entre os espaços de lazer mais marginalizados (as sedes de clubes) e

mais legítimos (casas de shows) e entre os DJ's de *reggae* e as bandas em Maceió.

Nas rádios convencionais, um personagem muito importante foi Romariz Elias que criou em 1991 o programa *Reggae Night*, transmitido pela rádio 96fm (Antiga JH FM, também conhecida como Rádio Jornal), com a colaboração do DJ e produtor Tony Regis. Esse programa durou alguns anos. Carlos Alberto, conhecido na cena por Bebeto, nascido na cidade de Arapiraca, e com experiência de rádio em São Paulo, inspirou-se no trabalho de Romariz e criou um programa com o mesmo nome, algo que desencadeou um conflito sério entre os dois. Romariz Elias depois aceitou as desculpas de Bebeto que, a essa altura, já tinha ganhado a admiração do público ouvinte de *reggae*. Outra façanha de Bebeto foi ter criado um programa na extinta TV Alagoas, o “*Reggae night na TV*”. Bebeto também se tornou conselheiro do primeiro grupo afro de Maceió, o Afro Mandela, criado no bairro da Jatiúca. Foi para a rádio Maceió AM 1020, com estúdios na rua Miguel Palmeira, no Farol, conduzindo um programa de *reggae* que ia ao ar das 15h às 17h.

Em seguida, Bebeto conduziu o programa *Reggae Night*, na rádio Difusora AM. Nesta emissora, ele também tinha outro programa, com três horas de duração, das 19h às 22h. Ele contava com Sérgio Ricardo, mais conhecido como Serginho Rasta, e Júnior Marley, como alguns dos colecionadores que faziam a montagem da programação.

Após muitas intrigas com Bebeto, Romariz fez uma parceria com Paulo Roberto Luna na Rádio Cidade, criando o programa *Kaianal*, que depois mudou de nome, na mesma rádio, para *Cidade Reggae Beat*. Eram duas horas de programação durante as quais o ouvinte podia ligar, pedir músicas e conversar com o locutor, criando um ambiente de muita interatividade.

Bebeto do *Reggae* também ganhou fama na Rádio Pajuçara, situada no Feitosa, uma das principais FM's da cidade. O sucesso veio junto a conflitos internos com a direção da rádio, por causa das críticas que Bebeto fazia ao governador do estado de então, Geraldo Bulhões. Passou cerca de um ano recebendo sem trabalhar até sair da emissora.

Entre 2001 e 2004 não houve programação de *reggae* nas rádios FM. Durante esse período, só se podia contar com as rádios comunitárias para ouvir *reggae* além da rádio Difusora AM. Conflitos entre profissionais e a falta de interesse das direções comerciais das emissoras contribuíram para isso, que não viam potencial consumidor na audiência do *reggae*, também muito criminalizado.

As rádios comunitárias

As primeiras rádios comunitárias foram montadas na parte alta de Maceió, no Tabuleiro do Martins e no Benedito Bentes. Uma delas foi a 98 FM, que funcionava com um

computador e um *rack* para amplificar a potência do som. Foi nela que Enéas Alves surgiu como radialista comunitário e depois viria a ter um papel importante na cena *reggae* alagoana. Nascido na cidade de Coruripe e morador do Benedito Bentes há mais de 30 anos, ele contou como ficou surpreso com as novas possibilidades de fazer rádio em 1998. Ele começou como produtor de um programa de educação, aproveitando sua experiência como professor de alfabetização. Posteriormente, passou a diretor de programação e, nessa função, ganhou visibilidade entre donos de rádios comunitárias. Esses buscavam pessoas com alguma experiência em um mercado emergente, mas com poucos profissionais disponíveis.

Assim, Enéas se mudou para a Horizonte FM, inicialmente no loteamento Acauã e depois no bairro vizinho, o Graciliano Ramos. Apaixonado pelo gênero, Enéas propôs um programa chamado *No mundo do reggae*, que acontecia aos sábados à tarde, com muita música, entrevista e seu diferencial: a informação. Era o sujeito que procurava reportagens e livros sobre histórias e cenas do *reggae* pelo mundo, e assim repassava para o público durante as entrevistas e as sequências musicais. Ele precisava atuar em diferentes funções, “cobrando o escanteio e correndo para a área para cabecear”. Com equipamentos de boa qualidade e o sucesso de público do programa, os donos políticos da emissora confiaram a Enéas a posição de diretor da rádio.

Esse programa se tornou uma referência para os amantes do *reggae* na metade final dos anos 90 e seu sucesso de público inspirou outras rádios comunitárias a colocarem programas especializados em suas grades: a Rádio Clube e a Juventude FM, no Jacintinho; a Alvorada e a Litoral, localizadas no Prado; a Mar Azul que ficava no Trapiche.

Ainda havia a rádio Mundaú, no Vergel, que viria a dar outro personagem de referência para a cena *reggae* de Alagoas: DJ Marquinhos Rasta. Ele foi diretor-geral e fez um programa que também serviu de referência para muita gente: o Original *Reggae*. O sucesso de Marquinhos Rasta manteve relação com seu talento múltiplo de programador na rádio e de DJ em festas privadas, públicas e em eventos políticos. Junto com DJ “Coca”, seu inseparável amigo, Marquinhos Rasta foi um dos principais responsáveis pela cena conhecida como *Reggae na Praça*, produzida por Nizinho Rasta, ao som de trios elétricos. Além disso, ele viria a ser o produtor musical de Luana do *Reggae*, sendo o responsável por sua mutação de forrozeira a regueira.

Outro importante personagem das rádios comunitárias foi Givaldo Chagas, conhecido como “Negão do *Reggae*”. Filho das muitas adversidades enfrentadas pelos pretos pobres do Brasil, já criança começou a trabalhar, atento às oportunidades que apareciam. Foi pintor, pedreiro, limpou terrenos com a enxada. E assim foi parar no rádio.

O radialista Bekman Amorim chamou Givaldo para trabalhar em uma reforma da Rádio Capital. Em um desses lances improváveis, conversando nos corredores da obra, Bekman notou que Givaldo era apaixonado por *reggae* e conhecia bastante as músicas que faziam sucesso em outras rádios. Bekman então o convidou para fazer um programa. Ele aceitou e correu para casa do DJ e colecionador Max Lima. Pediu material fonográfico suficiente para montar um arquivo no computador da rádio. Negão do *Reggae* fez fama, e assim recebeu convites para ir para outras rádios comunitárias. Ele trabalhou em várias delas: na Sucesso FM, situada na rua da Saudade, no Osman Loureiro; na Martins FM, que ficava na rua do campo, no bairro do Clima Bom 1; na Mulher FM, localizada no Tabuleiro Novo; na Capital FM, sediada no bairro do Rosane Collor e na Tropical FM, na rua Santa Luzia, próxima à feirinha do Tabuleiro.

Nesse mesmo período, a cena *reggae* foi animada por “Nizinho Rasta”. Elionásio de Souza Soriano, seu nome de batismo, nasceu em Garanhuns, mas morou em Maceió desde os 7 anos. Inicialmente no bairro do Vergel, depois na fronteiriça praça Santa Tereza, já no bairro da Ponta Grossa. Ele fez o curso de radialismo no Cesmac, em 1994. Trabalhou como repórter policial na Jovem Pan AM e na Rádio Progresso em 1320Mhz. “Nizinho” teve a oportunidade de fazer um programa de *reggae* intitulado “*Tambores de Jah*”, mantendo colaboração com a Rádio Quilombo, de União

dos Palmares. A mútua colaboração se devia, em grande medida, ao fato de um deputado ser o proprietário das duas emissoras. O comunicador conquistou a admiração popular, também por causa do projeto *Reggae na Praça* que contou com o apoio do “dinheiro eleitoral” do deputado Manoel Lins Pinheiro, que ofereceu um trio elétrico. O projeto chegou às praças Lucena Maranhão, no Bebedouro; Moleque Namorador, na Ponta Grossa; Padre Cícero, no Vergel; Pingo D’água, no Trapiche, entre outras. Foi um espaço importante de difusão dos DJ’s “Coca”, “Marquinhos Rasta”, Waliston e os grupos de dançarinos profissionais que, vindos da dança de salão, se adaptaram ao estilo *Raggamuffin*.

Os programas de rádio voltados para os ouvintes simpatizantes de *reggae*, uma parte deles sustentada com “dinheiro eleitoral” e venda de propaganda nas rádios, firmaram a cena. Também criaram um espaço de reconhecimento para operadores de som, produtores, radialistas, DJ’s e colecionadores.

Outra emissora comunitária que ficou bem falada na boca do povo foi a *Periferia FM*, criada em 2002, localizada no loteamento Santa Lúcia. A rádio tocava *reggae* 24 horas por dia, e tinha a direção de programação feita pelo agente penitenciário, e também árbitro de futebol profissional, Sorato Miller, nome artístico de Sivaldo Silva. Ele foi líder comunitário e responsável por organizar alguns torneios de futebol de várzea. Apresentava todas as tardes o programa

de *reggae* com maior audiência entre 2002 e 2005, o Turbulência. Ele ouvia *reggae* quando estava de plantão no sistema prisional de Alagoas, e lá conheceu Alex Albino, um “reeducando” conhecido como “Peixinho”, que era colecionador e ouvia algumas das “pedras” de *reggae* mais adoradas pelo público.

Sivaldo chegou na grade da cela e perguntou: Com quem você pega essas músicas?” Peixinho logo respondeu, sorrindo: “Com meu irmão. Ele trouxe essa fita k-7”. Ele estava se referindo a Abenildo Albino o AB Rasta, um dos maiores colecionadores de *reggae* de Alagoas e responsável por movimentar a cena com músicas ofertadas para vários DJ’s que tocavam em sedes, casas de show e discotecas, respeitado por muitos regueiros no Brasil.

Peixinho, o reeducando, foi a ponte entre Sivaldo e AB Rasta e, assim, desenvolveram uma grande amizade. Em um momento em que a internet era para poucos no Brasil, ela era ainda mais restrita nas periferias de Maceió e Alagoas.

Assim, todos esses radialistas e DJ’s fizeram sucesso porque contavam com parceiros sem os quais seus repertórios não existiriam: os colecionadores. Estes concentravam o acesso à música e formavam um circuito próprio de compra e venda de músicas raras. Sorato comprou e ganhou alguns hits da América Central, Ásia e Estados Unidos, especialmente da Califórnia com AB Rasta, dando-lhe um

destaque na cena. O *reggae* em Maceió parecia estar andando em uma nova direção.

Entretanto, como muitas vezes acontece, aquilo que parece uma continuidade sofre uma interrupção brusca. Em uma sexta feira a noite, 18 de agosto de 2006, conhecido nas periferias de Maceió, DJ Sorato Miler, de 32 anos, foi encontrado morto em frente à residência da namorada. Danielle dos Santos, 23 anos, foi assassinada por Sorato depois de uma discussão por ciúmes. Sorato tirou a vida de Danielle e depois atirou em si mesmo.

O circuito das bandas de *Reggae* em Maceió

No início dos anos 90 surgiu um circuito de apresentações de bandas de *reggae* em Maceió. A Banda Ayrê foi uma das pioneiras, sob o comando do músico e radialista Paulo Roberto Luna. Depois vieram as Bandas Recôncavo, *Sea Lord*, *The Lions*. Esta última tinha como integrantes Sérgio Normande, André Dreds e Remildo Batera, os três eram moradores do velho Jacintinho. Essas quatro bandas fizeram muitas festas no Bye Bar Brasil, no loteamento Stella Maris.

Logo em seguida, surgiu a banda Vibrações, em uma roda de amigos que compartilhavam seus cigarros e copos de vinho, entre a rua São José e o Colégio Hélio Lemos, na Ponta Grossa, zona sul de Maceió. Devagarinho, foram aparecendo outras, até que em 2003, a cena das bandas ganha

um espaço próprio: o Sítio's Bar. O evento *Tem reggae no sítio*, promovido pelo cantor e compositor Ítalo Jonh fez com que as bandas tocassem com mais frequência. Os integrantes da banda *Mensageiros de Jah* tiveram a moral de fazer a primeira festa em Jacarecica. Deraldo era o dono do Sitio's Bar e um dos promotores do evento. Posteriormente, conheceu o músico e produtor Tarciano Galdino, que se tornou o produtor das festas e assim dinamizaram um circuito de apresentações para bandas de *reggae* alagoanas. Tarciano foi membro fundador da banda Herdeiros do *Reggae* e também tocou bateria na banda Vibrações. Ele tinha trânsito com músicos e produtores de shows e, assim, o sítio de Jacarecica se tornou uma casa de show rentável a partir de pequenos e grandes eventos. Foi no Sitio's Bar que pela primeira vez apareceram bandas e DJs de *reggae* numa mesma cena. O público das bandas estava mais ligado às classes médias e o dos DJ' mais ligado às regiões periféricas.

O contato com as rádios foi importante para a divulgação do evento. Paulo Luna, um outro elo entre rádios e bandas, promoveu junto a um dos autores deste artigo, Ari Consciência, o aniversário do programa Central *Reggae*. Ele foi exibido todos os sábados das 17h às 19h, na 96,5 FM. Paulo e Tarciano tiveram a ideia de gravar uma coletânea com as bandas e artistas solo de *reggae* alagoanos, o projeto conhecido como *Reggae de Alagoas*. No fim das contas, apenas Tarciano pôde produzir o evento, por causa de

problemas de saúde enfrentado por Paulo Luna. Assim, em 2004, cerca de 15 bandas tocaram no Sítio's Bar e também na casa de shows Fábrica 82, antigo Marquês de Latravéia, no Jaraguá.

A tentativa de viabilizar um circuito de shows lastreados por bandas de *reggae* alagoanas não foi fácil. Aconteceram muitas brigas e desentendimentos entre produtores e músicos. Mas, foi nas gravações dentro do estúdio Concha Acústica, do produtor musical Dárcio, onde houve o encontro entre os músicos Ítalo e Luiz de Assis. Eles colocaram voz na música da banda Herdeiros do *Reggae*, além de terem feito outras participações, para ajudar as bandas de outros parceiros na coletânea *Reggae de Alagoas*. Tudo isso com força e disposição do músico, baterista e produtor-executivo Tarciano Galdino, o “Tais batera”.

Essa coletânea foi lançada no dia 26 de novembro de 2006, no Armazém Usina. Na ocasião, se comemorou o aniversário da rede de lojas Point Radical, gerenciada pelo empresário Eugênio. A festa começou com o DJ Marquinhos Rasta, e depois vieram as bandas Mensageiros de Jah, *Reggae Essência*, Civilização Roots, Vibrações, Banda Revolução e outros artistas. Esse formato de show que unia DJ's e bandas ganhou importância no circuito de apresentações de casas de shows, que ia do Orákulo à Vox, chegando a colocar 2 mil pessoas no Jaraguá.

Assim, um novo circuito econômico de entretenimento começou no sítio de Jacarecica. Tornou-se o *point* do *reggae* na região norte de Maceió, lugar agradável para se divertir, paquerar, dançar, onde as bandas e os DJ's dividiam o palco. Tanto as rádios comunitárias, como a 96FM foram divulgadoras dessas festas.

Em 2008, o radialista Paulo Luna e Tarciiano Galdino fizeram mais uma edição do aniversário do programa *Central Reggae*. Foi uma grande festa, com a participações do DJ “Serginho Rasta” e das bandas Mentalize, Natureza, Shinaman, Alma Rasta, Libertu’s e Mensageiros de Jah. Depois teve uma parada nos eventos em Jacarecica, por volta de 2006, devido às fortes chuvas e problemas de infraestrutura no sítio.

A partir daí a cena das bandas mudou para o Jaraguá. A primeira casa que recebeu o legado da cena do sítio de Jacarecica foi a Fábrica 82, em 2008, mesmo ela funcionando desde 2003 no antigo prédio do “Marquês de Latravéia”. Orákulo, *Reggae Night*, Kfofo, e Jaraguá Tênis Club tornaram-se as casas de shows desse circuito no período entre 2002 e 2010. Após esse período houve uma queda nas apresentações das bandas, poucas conseguiram cativar o público com novidades, com exceção das bandas Civilização Roots que fazia parte do movimento negro de Alagoas e Vibrações Rasta, que ganhou projeção nacional. A Vibra-

ções se tornou a principal banda de *reggae* de Alagoas, participando do programa *Super Star*, da rede Globo.

A banda Resistência, com origem no bairro do Feito-sa, tinha na linha de frente o cantor e compositor Daniel Maia. No bairro de Santa Lúcia surgiu a Banda Cidade Rasta, enquanto na Jatiúca a Irmandade Roots começou sua caminhada. Entre a Pajuçara e a Ponta Verde havia a banda Unidade Nova Praia que abriu o show de Eric Donaldson, atração internacional vinda da Jamaica, em 2012. Em seguida, uma nova leva de músicos formaram outras bandas, a exemplo da Nação Palmares, Raíz Viva e ALDub.

Entretanto, a expansão do circuito de bandas encontrou um obstáculo no sucesso e no barateamento dos cachês dos DJs. Atraindo um grande público, os DJs se tornaram mão de obra barata que ajudaram os produtores a negociarem valores baixos para os cachês das bandas que tinham custos de produção maiores. Assim, a cena *reggae* foi aos poucos enfraquecendo. Um dos fatores foi a falta de novidade do repertório de música autoral, concentrado nas bandas. Os DJs de *reggae* em Maceió não ampliaram suas aspirações para a produção de música como em São Luís, Belém ou Rio de Janeiro. A democratização do acesso à música internacional a partir da internet também dificultou os DJs manterem exclusividade sobre músicas, fazendo com que muitos aspirantes a DJs oferecessem serviços de disco-

tecagem a preços ainda mais baixos, tornando a posição de DJ pouco atrativa economicamente.

A chegada do brega-funk

Os dias foram passando e os DJ's procuravam alternativas musicais para uma cena que parecia esgotada. Alguns DJ's foram introduzindo o *funk* de São Paulo, aquele produzido na baixada santista. O público era outro, alguns dos DJ's que começaram jovens, foram percebendo a mudança, notando como o *funk* fazia a cabeça da galera. Muitos deles foram pegos de surpresa com a mudança rápida da cena. A receptividade do *funk* de São Paulo coincidiu com o crescente sucesso do brega-funk, um novo estilo que surgia nas periferias de Recife.

Assim, uma periferia que olhava muito para o Maranhão, agora voltava a atenção para as novidades musicais que estavam surgindo na grande Recife. Lá a produção musical estava em mutação rumo ao novo brega-funk, com mistura de batidas graves e agudas. Estas últimas levaram os músicos locais a apelidarem o ritmo de "bate-lata".

Essa movimentação chegou a Maceió por meio de contratações de alguns MC's por casas de shows como o Orákulo e a Conexão Serraria, em meados de 2016. Essas apresentações encontraram um novo público jovem de Maceió, que descobriu uma nova produção musical que falava

em português e com o sotaque do Nordeste, com muita expressividade erótico-dançante.

Entre alguns DJ's e colecionadores de *reggae*, cresceram as expressões de lamento e revolta contra a perda de espaço. Culparam os donos de casa de shows por contratarem o ritmo do estado vizinho. Os primeiros a chegar foram o pernambucano Felipe Original e os alagoanos Mc Carioca, Kevin e o Chris que, com sua batida bonita, ganhou as periferias da grande Maceió. O ritmo caiu nas graças do público das periferias de Maceió a partir de 2016 e, assim, outros como Dadá Boladão, Troia, Mc Japinha além de outros artistas de cidades da Grande Recife, como Jaboatão dos Guararapes e Paulista embalaram as noites dançantes em Maceió.

Os agora mais velhos, foram percebendo o declínio da cena-*reggae*. Nostalgicamente ficaram se perguntando: cadê o *reggae* das noites maceioenses com os DJ's? Para muitos houve falta de profissionalismo e criatividade por parte dos DJ's que não produziam música, apenas reproduziam o que chegava de fora. Não apostaram em produções locais que poderiam reforçar uma identidade musical alagoana, redundando em uma cena que não se renovou. Observamos que durante as festas, os DJs de *reggae* faziam suas tocadas, mas quando o *reggae* rolava não gerava a co-moção de antes. O salão ficava vazio. Os promotores das festas logo pressionaram os DJ's a mudarem o repertório,

para não perderem público. Assim, Djs que fizeram muito sucesso durante o ciclo do *reggae* como “Nenê Roots”, “Marcelo Pedra”, “Marcos Roots” e “Mosa Pedra”, tiveram que se adequar à cena atual. Essas mudanças lhe trouxeram dissabores pois os partidários mais rígidos do *reggae* sentiram-se traídos, criticando-os fortemente. Entretanto, mudaram seus repertórios para garantir seus cachês e pagar suas contas. Em uma fala que resume bem essa atitude de abertura, Carlos Roberto, o “Dj Boca”, defendeu que quem manda no repertório é a “moçada”. O novo público jovem se identificou com o *Brega-funk* e trouxe coreografias, estimulando muita movimentação do corpo. Os deslocamentos rápidos de pernas e braços indicando um “acocho” já ganharam um apelido, o “tapa na virilha”. É muito interessante notar como a garotada se reúne nos fins de semana, nas quadras, praças de bairros periféricos, preparando-se para concursos de passinhos. A cena é outra porque o público jovem é outro, novas estéticas, novos dissensos.

A força da música também vem da música falada em português, muitas vezes carregada de palavrões, acompanhada de forte sensualidade das garotas e dos garotos. Os homens mostram mais movimentos sensuais que no ciclo do *reggae*, algo importante de se notar, diante das tradições de danças masculinas em Maceió e no Nordeste oriental do Brasil.

Parte de simpatizantes da velha guarda do *reggae* fez críticas, afirmando que a cultura *reggae* é resistência e não “modinha”. Mas, importante notar é que a cena *reggae* que dominou as periferias de Maceió nos últimos 40 anos não foi simplesmente aquela da resistência, mas a dos bailes onde a dança foi fundamental para o tipo de diversão amado por muita gente na periferia. Através do *reggae*, muitos corpos se movimentaram cheios de emoções eróticas, dando sustento para muita gente, formando um mercado de diversão. Apenas por essas tramas mercantis, uma política periférica se afirmou através do *reggae*.

Diante do quadro vivido, percebido por produtores estéticos do *reggae* como crise, os militantes e colecionadores se reuniram durante a pandemia, através de *lives* nas redes sociais, para discutir o futuro da “cultura *reggae*” que amavam.

Considerações finais

Nesse texto, trouxemos uma visão descritiva e sinótica de alguns fenômenos importantes para compreender o ciclo estético do *reggae* nas periferias de Maceió entre os anos 1980 e 2010. Apontamos não apenas eventos, mas personagens que tiveram papéis nodais na formação de um circuito de danceterias e radiolas de *reggae*. Destacamos o início de um mercado informal de LP’s e K-7s e como

ele foi fundamental para alimentar as novidades musicais tocadas nas festas vistas como marginais e perigosas nas sedes de clubes de futebol amador.

Abordamos como as sedes se tornaram os principais difusores estéticos do *reggae* vendido na Feira do Passarinho e da diversão dançante que acontecia nas casas, ruas e clubes sociais. As sedes tornaram-se os lugares de condensação da experiência de DJ's como especialistas da diversão dançante baseada no *reggae*. A partir daí, eles viriam a animar um outro espaço, mais aceito como empreendimento de diversão por outros segmentos sociais nas periferias: a discoteca.

Apresentamos algumas das principais cenas do *reggae* dançante nas sedes e discotecas que dialogaram com o ambiente sonoro regueiro cultivado pelas rádios comunitárias. Os DJ's nas rádios impulsionaram as carreiras de colecionadores e DJ's de discotecas que, entre as mais ricas e organizadas, adotaram o modelo da Radiola *Reggae* do Maranhão. O modelo mais familiar de diversão dos fins de semana, expressos nos clubes sociais, foi cedendo lugar a um tipo de diversão de jovens adultos solteiros, tornando-se cada vez mais jovem entre anos 2000 e 2010. A danceteria Skorpions foi pioneira nesse movimento, capitaneada por DJ Pedrão, tornando-se durante quase 20 anos o principal polo da diversão em torno da estética ligada à Radiola de *Reggae* em Alagoas.

A força dessa cena deu impulso à figura do DJ que se conectou durante algum tempo ao circuito de bandas de *reggae* que se direcionava principalmente para o público de classes médias. O DJ Waliston, por exemplo, teve um papel muito importante na divulgação da banda Vibrações entre o público maceioense, antes dessa se tornar um nome nacional.

Esse foi o movimento em que o *reggae* esboçou uma aproximação social entre grupos sociais diferentes. Os DJ's se tornaram o fundamento que segurava a animação da galera nessas festas, mas a lógica exploradora e hierárquica das produções de eventos contribuiu enormemente para o declínio desse formato, que colocava em uma mesma apresentação bandas internacionais, nacionais e DJ's. A pouca valorização desses últimos atores e a inexistência de produção musical local contribuíram enormemente para o esgotamento da cena e reprodução de uma lógica externa de consumo musical pelas periferias alagoanas, agora com o brega-funk pernambucano.

Referências

COELHO, Fernando. 2008. Maceió No Balanço Do *Reggae*. *Gazeta de Alagoas*, maio 11, 2008.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos Meios Às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

OLIVEIRA, Paulo Rogério de. *Ao Som Da Radiola, Dançando Bem Juntinho: Configurações e Identidades No Reggae Midiático de São Luís.* Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

PAIS, José Machado. A Construção Sociológica Da Juventude: Alguns Contributos. *Análise Social* 25, v. 105, n.106, p. 139–65, 1990.

RANCIÈRE, Jaques. 1996. *O Desentendimento - Política e Filosofia.* São Paulo: Editora 34.

RODRIGUES, Fernando de Jesus. Bailes de *Reggae* e Erotismo Na Periferia. *Graciliano*, nov/dez, p. 110-115, 2012.
RODRIGUES, Fernando de Jesus. Mercados Musicais-Dançantes e Periferias: Trajetórias Individuais e de Circuitos de Diversão Em Salvador e Maceió. *Ciências Sociais Unisinos*, v. 53, n. 1, p. 86–99, 2017a.

RODRIGUES, Fernando de Jesus. Transformações Do Terceiro ‘Periferia’ e as Figurações Contemporâneas Da Cultura. In.: RODRIGUES, Fernando de Jesus (org.). *Periferias” e Economias Das Simbolizações: Lutas Por Valor Humano e Mercados Culturais.* Maceió: Edufal, Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2017b. p. 5-37.

SANTOS, Nido Farias dos. A Valorização Da Potencialização Sonora Nas Periferias Da Cidade de São Miguel dos Campos - Alagoas. 2016. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2016.

SANTOS, Nido Farias dos. Diversão e Lutas Por Valor Humano: Os Circuitos Periféricos de Som Automotivo Em Cidades Alagoanas. 2022. Tese (Doutorado em Sociologia) - Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

SANTOS, Nido Farias dos; RODRIGUES, Fernando de Jesus. 2019. Paredão Na Calçada, Polícia Na Porta: Conflitos Vicinais e Transformação Da Diversão Nas Periferias de São Miguel Dos Campos - Alagoas. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, v. 24, n. 2, p. 278, 2019.

VICENTE, João Paulo. *Cleiton Rasta, o DJ Que Faz a Galera Debochar Legal*. 2016. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/aep7z5/dj-cleiton-rasta-perfil>. Acesso em: 17 fev 2023.



2

NAS TRILHAS DA BIKERA SONORA: FAMÍLIA 33 E AS EXPRESSÕES DO CONFLITO URBANO EM MACEIÓ

Adson Ney Amorim⁶

*E pra maldade eu digo passarás
Pra bem longe de mim
O que eu quero é paz, amor e união
Justiça e liberdade em prol dos meus irmãos
[“Maldade”, Família 33, 2016]*

Apresentação

Dezembro de 2016. Início de mais uma tarde de sábado ensolarado em Maceió. Estou na sede de um coletivo anarquista, Zona Sul da cidade. Durante toda a semana aconteceram atividades marcando o lançamento da biblioteca popular do movimento. Nesse dia, encerrando a agenda, ocorreria o lançamento de alguns fanzines e apresentações musicais.

⁶ Doutorando em sociologia pela Universidade Federal de São Carlos. Membro do Núcleo de Pesquisas Urbanas (NaMargem – UFSCar).

Cheguei cedo para ajudar na organização do local: uma casa antiga de esquina, com pouco mobiliário nos cômodos, sem forração interna e piso desgastado. As apresentações aconteceriam na espaçosa área externa em formato de “L”.

Na entrada, banquinhas de comida vegana, livros, discos e camisetas. Mais afastado, na outra ponta, um DJ riscava em duas *pick-ups* discos de Mister Yellowman⁷ que reverberavam em duas caixas amplificadas. Da banquinha com camisetas, eu podia perceber as calçadas do entorno sendo tomadas por pessoas. Em pouco mais de meia hora, o lugar estaria lotado. *Punks*, skatistas, grafiteiros, *b-boys*, produtores musicais, militantes e adolescentes de diferentes bairros circulavam entre a área externa e a calçada da casa. Uma viatura passou desacelerando em frente ao local. Nada de novo sob o sol. Uma troca de olhares desconfiados entre policiais e o público do evento. Nada além disso. À medida que o tempo passava, um número cada vez maior de pessoas chegava para ver a principal atração do dia. O grupo de *rap* Família 33, que meses antes do evento lançava um álbum duplo com 33 faixas: Essa é a bikera sonora.

Do outro lado da rua, mais jovens esperavam o início do show. Bermudas de veludo, chinelo kenner, lupas espelhadas, camisas largas, bonés aba reta, correntes de prata. Entre risadas curtas, goles de vinho barato, olhares sérios e

⁷ Dj jamaicano que a partir da década de 1980 se tornaria um dos principais nomes na difusão do *dancehall*.

tragadas, conversavam do cotidiano de suas quebradas. A viatura passa novamente, dessa vez acompanhada por outra. O clima de desconfiança aumenta.

Pouco depois do início da apresentação, gritos para interromper o som. Um policial grita com uma das organizadoras para que saia do caminho. Um segundo agente derruba uma das *pick-ups*: “Acabou a palhaçada, maconheiro”. Seus companheiros enfileiram os presentes entre as paredes. A outra guarnição fazia o mesmo com quem estava do lado de fora.

A confusão entre policiais, público e organizadores se estendeu por mais de 40 minutos, entre revistas, empurões e tentativas de explicar sobre o evento. Um organizador insistia que a polícia não poderia entrar no espaço interno da casa sem um mandado. A pressão cessou com a intervenção de militantes que apresentaram carteiras da OAB. Minutos antes, uma sacola plástica com pedras de crack tinha sido utilizada por uma das guarnições como ameaça contra uma parcela dos presentes. Da perspectiva do responsável pela guarnição, o evento fazia apologia ao crime e contra o estado, não seria, portanto, nem um pouco difícil de pelo menos dez ali rodarem por organização criminosa.

[trecho de diário de campo de 2016]

Nas duas últimas décadas, um dilema tem norteado o debate público em Maceió. Conciliar a necessidade de contenção da “violência urbana”⁸ com a consolidação da imagem de paraíso turístico. Neste capítulo, trato desse dilema que me parece crucial, na medida em que, junto de transformações urbanas, ele tem instituído dispositivos nada triviais de hierarquização social de pessoas e territórios na cidade. Os desastrosos índices sociais e o histórico de desigualdades tornam-se pautas secundárias diante da necessidade de fomentar o turismo como alternativa econômica e combater os **inimigos internos** que alçam Alagoas a um dos estados mais violentos da Federação⁹.

A despeito do longo histórico alagoano de resolução violenta de conflitos sociais e políticos¹⁰, um personagem novo ganha centralidade nessa equação das disputas de

⁸ Adoto neste ensaio a noção de violência urbana tal como proposta por Machado da Silva (2016). Isto é, não a utilizo como um conceito ou chave analítica, mas como uma categoria êmica, passível ela mesma de objetivação sociológica. A violência urbana, portanto é pensada como uma sorte de gramática do debate público que ao passo que nomeia o conflito, o constitui.

⁹ Para uma perspectiva sobre os homicídios em Alagoas ver: Feltran et al, 2022.

¹⁰ A título de exemplo, vale termos em conta a atuação entre as décadas de 1980 e 1990 do grupo conhecido como Gangue Fardada. Composto majoritariamente por policiais, o grupo foi responsabilizado por roubos de carros, cargas, bancos, mas sobretudo por crimes de pistolejagem em disputas políticas. Vale ainda termos em conta, o conflito armado entre policiais e militares do exército na praça da assembleia legislativa, quando da tentativa de derrubada do então governador Divaldo Suruagy em 1997.

poder em Alagoas: “o crime organizado”. Diferente de outros grupos armados que disputavam mercados e regulavam conflitos, o negócio da droga pela primeira vez inscreve as periferias de modo decisivo nas disputas.

É importante termos em conta que Maceió, hoje uma cidade com a população estimada de 1.031.597 e responsável por 39,71% do PIB alagoano¹¹, se constitui apenas tardivamente como principal formação urbana de Alagoas, a partir de intensas transformações ocorridas entre o fim da década de 1980 e o início da década de 2000. Mais do que isso, é importante sublinhar que sua urbanização se dá em alguma medida em torno desse dilema. Se no mesmo período, parte do debate público nacional se voltava para a expansão dos direitos a partir da reabertura política, Alagoas vivia, em decorrência da acirrada crise política e econômica do governo Divaldo Suruagy (1995 – 1997), talvez a mais intensa entre as tantas intervenções fiscal e militar por parte do governo federal durante o século XX (Cavalcante, 2017).

Entre os mais pobres, esses cursos sociais encontraram um processo inédito de expulsão massiva de trabalhadores rurais e pequenos sitiantes do campo com o declínio do sistema de moradas (Heredia, 1989). Algo em torno de 47 mil famílias saíram abruptamente de suas casas, expulsas de pequenas e grandes plantações para buscar novas oportu-

¹¹ Dados obtidos a partir da projeção censitária do IBGE e do portal SIDRA.

nidades de habitação e trabalho entre 1990 e 2003. Maceió recebeu uma grande parte desse contingente, formando zonas de refugiados em suas margens, algo então conhecido como **cidades de lona**, posteriormente transformados em “bairros periféricos” (Lima, 2020).

Na corrida por terra urbana, mas também por postos de serviços, parte significativa de seus moradores foi enovelada a uma miríade de dinâmicas de trocas informais. Essa crescente informalização urbana contou com a mediação de policiais de baixa patente, geralmente moradores das mesmas regiões, e que, em razão da reputação conferida por suas fardas, arbitraram informalmente alianças e conflitos nesses territórios (Rodrigues, 2019). A partir da década de 2000, ao que parece, com o crescimento do mercado varejista de drogas, novas personagens passaram a compor de modo mais intenso essas tramas. Esses arranjos e ordenamentos entre atividades legais / ilegais, formais / informais (Telles; Hirata, 2007) ganham ainda mais complexidade, sobretudo a partir do crescimento de legitimidade de lógicas vinculadas às “facções criminais” com origem no Sudeste, a partir da década de 2010 (Rodrigues, 2020; Carvalho, 2021).

Notas teórico-metodológicas

O debate sobre o conflito urbano e sua mediação é bastante consolidado e vasto na literatura dos principais

centros urbanos – Rio de Janeiro e São Paulo – que concorrem por ser o eixo do “desenvolvimento” nacional. Esse debate assume diferentes perspectivas que enfatizam desde a busca por integração social a partir do mundo do trabalho (Kowarick, 2002; Oliveira, 1982, 2003) e da constituição de moradores de periferias como sujeitos políticos (Sader, 1988), aos interesses pelo desenvolvimento da cidadania entre os mais pobres (Telles, 2013).

Um conjunto de etnógrafos urbanos contemporâneos vêm chamando a atenção, ainda, para como o modo de conceber o conflito urbano brasileiro deslocou sua questão central da integração dos trabalhadores para o combate à “marginalidade” (Misse, 2008; Feltran, 2011; 2014; Motta, 2021). Diante da pluralidade de atores e clivagens de experiências nas periferias, chamam ainda a atenção para a coexistência de ordenamentos sociais distintos no mundo urbano (MACHADO DA SILVA, 2008; MISSE, 2006) e para o modo como diferentes regimes normativos concorrem pelo governo dos pobres (FELTRAN, 2010; 2011; MALDONADO, 2020; BERALDO, 2022).

É em dialogo com tal perspectiva, levando em conta a pluralidade de regimes normativos que guiam ideais e práticas em meio a batalhas por ganhar a vida (HIRATA, 2010; TELLES, 2010) e valor humano (ELIAS,2000), mas buscando chamar atenção para a necessidade de subli-

nhamos as particularidades de outros cursos históricos da urbanização brasileira, que esse ensaio se estrutura.

De modo mais abrangente, tomo como horizonte teórico as reflexões de Rancière (1996) sobre política e estética. Levo sobretudo em consideração a distinção operada pelo filósofo entre *policia* e *política* para olhar para o conflito urbano que busquei sinalizar até aqui. Se *policia* é a distribuição das posições na ordem social e sua legitimação, e *política* o deslocamento dos corpos dos lugares que lhes foram designados nessa distribuição, o exercício que proponho neste ensaio, é o de pensar a produção e os deslocamentos da ordem em torno do dilema que produz a urbanização de Maceió, ambos intensificados nos anos 2010.

Foco, por um lado, na vocalização do conflito desde a perspectiva de jovens moradores de periferias urbanas em suas expressões estéticas; por outro, na proposição de uma *comunidade política* frente ao conflito. Nesse percurso, serão de grande validade analítica as noções de acumulação social da violência (Machado da Silva, 2016) e sujeição criminal (Misse, 1979), na medida em que a gramática da violência urbana vem inscrevendo a ordem social maceioense e uma miríade de subjetividades tem se produzido em torno do conflito.

Como estratégia metodológica, partirei da produção musical do grupo de *RAP Família 33*, mobilizando, sobretudo, músicas lançadas em 2016 no álbum *Essa é a bikera so-*

nora. Tomo emprestada a proposição de Antônio Cândido (2006) ao tratar sobre a crítica literária, refletindo sobre as relações sociais que constituem a estética das obras. Alargando esta compreensão para as músicas produzidas nas periferias urbanas, Feltran (2013) e Bartelli (2017) ao tratar da produção dos Racionais MC's, e Mattos (2017) ao tratar do *funk proibidão*, conferem a essas produções musicais o mesmo estatuto epistemológico de suas análises.

Seguindo a mesma lógica, neste texto, as músicas serão pensadas, portanto, como matrizes discursivas que significam o cotidiano das periferias urbanas e em alguma medida, vão tensionando e reposicionando o imaginário sobre a cidade e seus habitantes.¹² Do álbum, destacarei três faixas, que sobre a mesma base e com o mesmo refrão, narram os três territórios da cidade – Zonas Norte, Sul e Oeste –, reinscrevendo-os a partir da perspectiva dos *garotão*¹³.

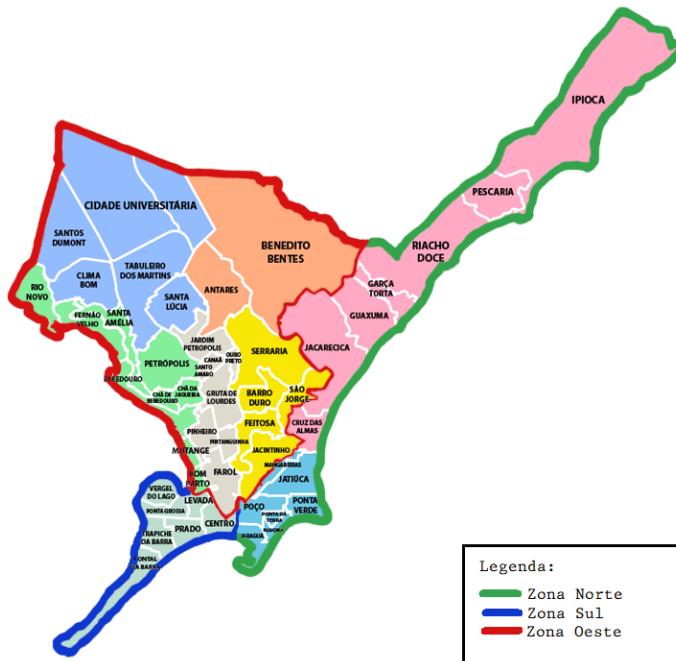
Acompanhando a trilha de imagens proposta pelo álbum, após essa pequena introdução, o texto se divide em quatro partes. Na primeira seção, chamo atenção para

¹²Agradeço especialmente a Gabriel Feltran e Gregório Zambon pelas trocas de experiências no último ano e ao estímulo para levar adiante essa agenda de perspectivar o conflito urbano desde a produção estética-musical das periferias urbanas.

¹³*Garotão* é um termo êmico para designar jovens moradores de periferias urbanas, sobretudo aqueles grupos majoritariamente racializados e criminalizados pelo estado. Em São Paulo, teriam como correlato os *manos*. Mais adiante tratarei mais detidamente sobre essa “identidade” que está na base da comunidade política para a qual chamo atenção.

as imagens produzidas por algumas tradições musicais de Alagoas, buscando contextualizar a constituição do grupo Família 33 como um importante agente disruptivo nas narrativas sobre Maceió. Na sequência, apresento uma seção para cada região da cidade, tratando sobre como as músicas narram as transformações e os conflitos inscritos no dilema “combate à violência - consolidação do turismo” desde a perspectiva dos *garotão*.

Mapa 1 - Regiões administrativas de Maceió e Zonas Norte, Sul e Oeste



Fonte: elaborado pelo autor (2022)

“Traficando informação e entretenimento”

No âmbito da produção estética, a imagem de “paraíso das águas”, que alavancou os primeiros investimentos turísticos entre as décadas de 1970 e 1980 em Maceió (Barros, 2018), ganhou fortes conotações na incipiente cena musical da década de 1980. Em 1982, por exemplo, Carlos Moura lançava com *Minha Sereia*, os famosos versos “Mergulhar no azul piscina, no mar de Pajuçara/Deixar o sol bater no meu rosto/Ai que gosto me dá/E as jangadas partindo pra o mar, pra pescar/Minha sereia, Maceió, minha sereia”. Três anos mais tarde, Roberto Barbosa lançava *Ponta de Lápis*, cujo refrão “Ai que saudade do céu, do sal, do sol de Maceió”, também é amplamente reproduzido como uma espécie de “hino popular” da cidade, até os dias atuais.

Na esteira dessa produção, décadas mais tarde, novas camadas simbólicas foram acrescentadas às narrativas sobre as belezas naturais entre um núcleo artístico que ficou conhecido como “artistas da terra” (Magalhães, 2016). Embalado pelos fomentos à “cultura popular”, Eliezer Setton foi o principal representante musical dessa tendência, regravando músicas da geração passada e lançando canções como *Não há quem não morra de amores pelo meu lugar*¹⁴,

¹⁴Conseguimos identificar já nas duas primeiras estrofes a síntese proposta pelo compositor: “Eu sou da terra onde há lagoas/ da terra onde há marechais/de tantos risos, tantas loas/tantas ilhas, tantas crôas/ à sombra dos coqueirais/ ah, Calabares de Holanda/ mares de uma banda e o Velho

em que “personalidades ilustres” e os folguedos alagoanos passam a compor junto às belezas naturais as imagens dignas de representar uma imagem de grupo para os alagoanos.

Na década de 2010, também em consonância com as políticas culturais, fatias emergentes das classes populares (Lima, 2015; Amorim, 2017) passam a tensionar essas narrativas, buscando dar vazão ao universo negro das culturas populares. A luta por elevar expressões de populações marginalizadas – sobretudo negras – à dignidade simbólica de representar Alagoas repercutiu na cena pública a partir da participação de afoxés, blocos afros e maracatus em festas públicas como a Festa das águas e o Xangô rezado alto. A despeito da importância estética e política de tal luta, de uma maneira ou de outra, uma parcela de suas narrativas passou a ser incorporada pelo dilema até aqui apresentado. O que é possível verificar nos eventos alusivos ao bicentenário de Alagoas (Amorim, 2017) e nas programações culturais articuladas à alta temporada turística da cidade.

De outro lado, mais distantes dos núcleos de poder da “gestão cultural” e mais próximos aos circuitos de lazer popular dos grupos mais marginalizados das periferias de Maceió, o *RAP* paulatinamente se consolida como expressão de uma geração mais jovem (Barroso, 2017). As narrati-

Chico ao sul/ esse Graciliano, esse Jorge de Lima/ essa Nêga Fulô/ Ah, Marechal Floriano de ferro e de flores/ não há quem não morra de amores pelo meu lugar”.

vas étnicas, redefinindo a *comunidade*, aqui ganham pouca ou nenhuma relevância. No lugar da “cultura popular”, seguindo uma tendência mais abrangente em nível nacional, ganham maior relevo expressões como “periferia”, “gueto”, “quebrada” (Rodrigues, 2017). Entre esses grupos a *comunidade* se constitui nas ações cotidianas frente a um mundo de privações e lutas por integração, já marcado pelas tensões do horizonte informal-ilícito. O Família 33 é um importante vocalizador das expressões desse universo.

Em 2016, o som da Família 33 ecoava em alto e bom som por todos os lados da cidade. As caixinhas conectadas aos celulares de passageiros no fundo dos ônibus ou nas celas do sistema prisional, os carrinhos de CDs piratas, os paredões das discotecas, os sons residenciais nas periferias ecoavam *Essa é a bikera sonora*. Diferente dos tantos grupos ligados à cena *rap* em Maceió no período¹⁵, com uma construção sonora mais próxima ao *trap* ou denunciando “genericamente” as desigualdades das periferias sob as bases clássicas do *rap* paulistano, o som da Família 33 se ancorava em uma mistura de linguagens da *cultura de rua* muito marcantes em Alagoas.

¹⁵ Para uma história do *hip-hop* em Alagoas ver o documentário *A cultura hip hop vive em Alagoas*.

O *rap gângsta* se aliava ao *dancehall* e ao *melô*¹⁶ no estilo *soundsystem* das discotecas da cidade. Esse circuito de diversão, desde a década de 1980 era a principal referência estética nas periferias de Maceió¹⁷. O cotidiano de dificuldades, segregação e a busca por ganhar a vida, eram narrados em tom muitas vezes irônico junto à dimensão estética da festa¹⁸ e da busca por prazer. As letras, sempre carregadas de gírias locais sobre bases difusas de clássicos caribenhos, construíam crônicas do cotidiano das periferias de Maceió, ao passo que projetavam discursivamente, também, a *comunidade política*. “Traficando informação e entretenimento”.

Atento às transformações que sintonizavam cadeia e quebrada, o grupo cantava ainda na virada de 2014 para 2015:

Calma meu xará
Que eu vou te apresentar
Saca o gesto com a mão
É linguagem milenar
Não precisa nem falar

¹⁶ Melô é o modo como é conhecido um tipo de *reggae* mais lento e com batidas eletrônicas, amplamente difundido nas discotecas alagoanas, inspiradas no formato das radiolas maranhenses.

¹⁷ Para uma história do *reggae* e das discotecas em Maceió ver o documentário *Ainda te amo demais*.

¹⁸ Hermano Vianna, em *O mundo funk carioca* (1988), já chamava atenção para a importância da dimensão da festa na produção de subjetividades políticas entre grupos marginalizados.

Saca os pixo na cidade
 Não queria nem pagar
 Mas essa é a realidade

Sem perder a humildade e nem o proceder
 Não importa se você é Mancha ou se é C.V.¹⁹

Nosso inimigo é outro
 Anda engravatado
 Os capanga do lado
 E tá lá no senado

E nós morrendo à toa pela guerra do poder
 Dando audiência pros programa merda da TV

O primeiro tá aí
 Em prol dos irmãozinho
 Lutando pela paz e liberdade
 De nós tudinho

Na rua ou na cadeia o certo é um só
 Seja lá naZN, na ZS ou na ZO²⁰

[trecho da música *Frei de viatura*, 2014]²¹

A referência a uma nova correlação de forças no conflito pela ordem social nas periferias e na cidade, enunciada

¹⁹ Mancha Azul e Comando Vermelho (C.V.) são as principais torcidas organizadas de Alagoas. Desde a década de 1990 são referências de grupo para jovens em periferias alagoanas. A partir dos anos 2010, se intensificaram episódios de conflitos dentro e fora dos estádios, o que implicou um ciclo de assassinatos dos dois lados, perseguição policial e a proibição judicial de que as torcidas entrassem nos estádios.

²⁰ Zonas Norte, Sul e Oeste, respectivamente.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u97Lk6hovxI>. Último acesso em: 01/11/2022.

na mensagem de diluição dos conflitos locais, em alguma medida, se expressavam na própria formação do grupo. Cada MC representando uma quebrada. Diferentes espaços da cidade, marcados por décadas de cooperação e rivalidades diferentes entre si, Norte, Sul e Oeste, ganhavam um corpo comum com a Família 33.

A Norte: “Tirar uma lomba no Caribe brasileiro”²²

Ainda que a recuperação do projeto turístico de Maceió tenha se constituído no início da década de 2000, somente durante os anos 2010, a cidade passou a intensificar sua enunciação pública de belo balneário. Os investimentos estruturais, mas também simbólicos, do período, buscavam tornar a cidade um dos principais destinos turísticos do Nordeste brasileiro. Desde o início dos anos 2000, a faixa litorânea, entre as praias de Pajuçara e Jatiúca, passava por uma intensa transformação de sua paisagem, com a construção de hotéis, prédios luxuosos, restaurantes e aparelhos públicos de lazer que lhe conferiam o posto de área mais nobre da cidade.

A imagem de “paraíso das águas” tomava conta das propagandas públicas e privadas, reeditando, muitas das vezes, as narrativas estéticas sobre a cidade, difundidas

²²Os trechos desta seção foram extraídos da música *É a Norte*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-gV-sR5kk_s. Último acesso em: 01/11/2022.

pelos *artistas da terra*. Em 2016, os jornais anunciam que o governo municipal e o *trade turístico* comemoravam o segundo ano de crescimento consecutivo nas taxas de voos e ocupação dos hotéis. De outro lado, o “paraíso” só é possível com o controle dos indesejáveis. Nessa direção, as ações da Operação de Polícias Litorâneas Integradas (Oplit) buscavam inibir a presença dos jovens que saíam das periferias para *curtir* a praia na área nobre da cidade. Conjuntamente, cada vez mais, guarnições da guarda municipal reprimiam - sob o pretexto de regular - comerciantes ambulantes na praia.

Nesse contexto, Invasor mandava o *salve pras quebradas* da sua área, contrastando a narrativa nobre e turística da Zona Norte com as experiências de diferentes moradores das grotas e periferias do entorno. Se as transformações da paisagem urbana, levavam esses moradores a viverem “exilados” pela segregação em sua própria vizinhança, abria-se com o turismo possibilidades diversas de *ganhar a vida*.

Maceió, lado norte
Onde o sol brilha mais forte
Onde só quem se destaca
é quem faz valer os corre
Quem é rochedo na atitude e nas ideia
Quem corre pelo certo e não paga de comédia
E pra quem pensa que a ZN é dos boy
Tem vários guerreiros que tão no jogo com nós

As aparências enganam
Vai vendo a fita moral
Parece que tá tudo em ordem
Mas o clima tá mil grau

O ordenamento urbano instituído, aliás, aparecia não como oposto àquele que da perspectiva estatal produzia a “violência urbana”. Eles complementavam-se, numa relação de dependência mútua na maximização de seus lucros.

Os gringo vem pra curtir
Comer puta e usar droga
Tem esquema, vem pra norte
Que é onde tudo rola

Tem doce
Tem coca
Tem de tudo, moral
Pra turista é dois por um
Já convertido em real

Se de saída, *É a Norte* demarcava a presença das periferias e do ordenamento social produzido pelo *mundo do crime* em meio ao “paraíso”, a música, segue ilustrando a pluralidade de atores no trânsito “paraíso” - quebrada. O itinerário ambivalente entre a segregação e a busca por ganhar a vida, modulava o conflito, expresso pelos *de menor* que tocam o terror nos boyzinho por um lado

De regata, cordão de prata
 Cap aba reta, bermuda da adidas

Na cinta o três janela
 Nos corre da moeda
 Ligeiro nos pilantra
 Mas os corre da norte
 Fortalecendo a banca

Os de menor de arma branca
 Enquadramento os boyzinho
 Na saída dos colégio
 Nas porta dos cursinho
 Pra rodar: dois tempinho
 Mas na febre ele se joga
 Como já citou o RAP
 Se joga que o crime é foda

por outro, as dependências mútuas, encarnadas pelos *tiozão*, *piriguetes* e *a favor*, que na alta temporada, esquivando-se das forças da ordem, faturavam com seus empreendimentos informais / ilegais, algum dinheiro *pra quebrada*:

Verão tá vindo, ó que lindo
 Mó solzão, várias gatas
 Chegou o tempo do cash
 É alta temporada

Várias praias lotadas
 Os tiozão mandando os trampo
 As piriguete dando bote

Os a favor faturando
 Pra levar pra quebrada
 Um qualquer pra gastar
 Pra investir em algo honesto
 Fortalecer o lar

A dinâmica da segregação, convertida em múltiplas *correrias* e formas de também obter algum retorno financeiro com a gentrificação dessa região da cidade não é, contudo, o suficiente. A narrativa que põe em evidência os trânsitos entre diferentes personagens e ordenamentos urbanos, tendo o dinheiro como o principal mediador, paulatinamente desenha os contornos da vocalização da *comunidade política*.

Me diz:
 quem não queria começar o ano assim
 Com a família feliz
 Com saúde e dim dim
 Enfim
 Tirar um lomba no caribe brasileiro
 Fumar um da importada
 Contar muito dinheiro
 Dividir com os parceiros
 Em partes iguais
 Coletividade gera lucro em dobro rapaz

Ganancioso não
 Ambicioso sim
 Faz parte do jogo
 Todo mundo quer dim dim

Conseguir algum dinheiro e levar *pra quebrada*, apesar de importante, não diminui a segregação, tampouco redefine as posições dos sujeitos na ordem social. Esse dinheiro deve então, ser distribuído coletivamente entre os parceiros, mas também, convertido em experiências no “caribe brasileiro”. É preciso não somente ganhar a vida, redistribuindo recursos da gentrificação, mas também obter satisfação, usufruindo dos espaços da cidade com a comunidade de semelhantes.

A Sul: “Mudança na arte, paz na favela”²³

Banhada pelo mar de um lado e pela lagoa de outro, a Zona Sul de Maceió, também conhecida como parte baixa - por causa de sua topografia - é a menor e mais antiga região da cidade. Um território pouco verticalizado, que até a década de 1960 já foi morada de parte das elites maceioenses, também onde os primeiros bairros populares e periferias surgiram com o aterrramento dos canais da lagoa Mundaú, a partir da expansão urbana na década de 1970.

Reconhecido publicamente como um lugar de grande importância para a riqueza cultural da cidade, pela concentração de construções históricas e de grupos difusores de “cultura popular” em comparação ao conjunto de Maceió,

²³ Os trechos desta seção foram extraídos da música *É a Sul*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hb8OFMnChtA>. Último acesso em: 01/11/2022.

com o deslocamento do principal eixo público da cidade para a faixa litorânea ao norte e a consequente periferização da orla lagunar, pairam hoje sobre a Zona Sul, camadas simbólicas ambivalentes.

Na década de 2000, por exemplo, os jornais e programas policiais construíam para parte da Zona Sul, uma imagem de desordem e perigo constantes. Imagens alimentadas pela tese de que nessa região da cidade operavam algumas das principais lideranças do “crime organizado” em Maceió. Nessa direção, personagens como Madona na Vila Brejal, Caetano na Levada e Eraldo do gás no Vergel²⁴ ganhavam notoriedade nos jornais policiais. À Zona Sul de Maceió, frente ao dilema “combate à violência – consolidação do turismo” cabiam as imagens saudosas de um território histórico e “popular”, subterrâneo às configurações das expressões espaciais e simbólicas entendidas como “periféricas” das vilas e favelas em torno da lagoa.

Em *É a Sul*, Toninho ZS reinscreve a narrativa sobre o espaço, afirmando que a Sul é por si “a quebrada” de Maceió. As ressignificações da posição ambivalente do território,

²⁴ Os investimentos estatais nas políticas de combate à violência, lançaram as polícias à caça de lideranças locais dos mercados de drogas. Madona, por exemplo, foi assassinada em 2011, Caetano e Eraldo do gás em 2016. Como resultado não planejado de tais políticas, os espaços vagos de poder deixados por essas lideranças contribuíram para o surgimento de lideranças mais novas em sintonia com as facções do sudeste, que se expandiam nacionalmente.

soma-se uma exposição mais explícita da marginalização de parte dos seus moradores, operada pelo ordenamento oficial.

A sul é a quebrada
Não precisa dizer mais nada
Lugar de menino atitude
E de várias debochada
Lagoa influencia
Todo dia abençoe
É o que eu queria
Só sua ventania já revigora minhas energia
E sem falar das parceria
Que a gente fortalece no dia a dia

A positivação da noção de quebrada, é importante que se diga, se produz na interface com a produção da subjetividade dos *menino atitude* (*garotão*) e *debochadas*. Este processo, por sua vez, está diretamente ligado ao desenvolvimento cotidiano de um *proceder* de quem vive na quebrada. *Correr pelo certo*, isto é, ser justo, é uma postura ancorada sob princípios práticos de justiça. Sensos que cada vez mais veem sua legitimação entre as camadas populares, embricada com os repertórios do mundo do crime. Repertórios que com a expansão faccional, aliás, passam a transcender àqueles sujeitos que estão diretamente envolvidos nos mercados criminais (Mota *et al*, 2022).

Lugar onde os fulano tá ligado
Cobrado na bala
Se correr pro lado errado
Não venha, não venha, não venha
Dizer que não tá envolvido
O pior cego é o que enxerga
Porque acha que ele tá garantido

O jogo de inversão das perspectivas negativas sobre o espaço “periférico” e seus moradores se desdobra na enumeração do conflito com a polícia. Agentes mais diretos dos processos de criminalização desses grupos sociais e seus territórios no cotidiano. Se o estabelecimento da ordem produz por um lado a associação direta dos moradores das periferias como portadores do crime (Misse, 2008), a produção estética da Família 33, ao expor o *dano* (Rancière, 1997) desestabiliza a ordem das coisas. A chave da positivação do estereótipo, segue portanto, como convite à construção de uma “comunidade de comuns”.

Claro que a polícia não gosta do nosso estilo
Atribui à gente tudo aquilo que é negativo
Por isso não é só na sul
É em toda quebrada
Toda cultura produzida é marginalizada
Já que é assim
Vou fazer do meu jeito
Zona show favela
Represento no peito

Representa os 33²⁵
 Vem que demorou
 Que nos bailes da ZS só cola os a favor

O reconhecimento do próprio jeito, ganha contornos não de resignação, mas de convite à enunciação política dos *garotão*.

Só o que não dá é ficar parado
 Parado, parado
 no mesmo lugar
 Correndo, correndo
 Que nem um louco
 Louco, muito louco
 Pra dar uns pipoco
 Achando que os outro é que é o culpado
 Transforma em inimigo
 Quem tá do seu lado

A respeito das tretas entre bairros e conjuntos habitacionais, que tal como a “guerra entre torcidas” punham em rota de colisão os jovens moradores das periferias, Toninho ZS passa a mensagem de que enfraquecem a “comunidade de semelhantes”. Manter a disposição continua sendo um

²⁵ 33, tanto no nome do grupo quanto como personagem da periferia nas músicas do grupo têm relação com o artigo 33 da lei de drogas de 2006. O artigo tipifica o delito de tráfico de drogas. Na expressão cotidiana de periferias maceioenses, passou também a designar – por causa da constante acusação policial de que qualquer reunião de jovens em periferias é associação de tráfico - parceiros, ligados ou não a rodas de fumo.

fator decisivo em meio ao cotidiano de privações, mas dentro de parâmetros que regulem os conflitos e injustiças²⁶. De outro modo, só fortalecem aqueles que indistintamente os criminalizam. Fato é que manter o *proceder* e reconhecer o outro como igual, nessa perspectiva, dão a chave para a “paz na favela”:

Se for pra cobrar
A gente vai lá
Só o que não dá
É matar por matar
Assim o inimigo fica a sorrir
Financia crack
Pra nos destruir
Fazendo o cara da mesma parada
Desconsiderar o outro por nada
Mas quem tá ligado
Sabe as ideias
Mudança na arte e paz na favela

A Oeste não é só guerra, também é frevo de bandido²⁷

Nas representações públicas sobre os territórios de Maceió, informadas sob a gramática da *violência urbana*,

²⁶ Os Racionais MC's já produziram discurso semelhante durante o período de pacificação das periferias paulistanas sob a hegemonia PCC, em músicas como *Vida Loka pt 1* (2002) e *Fórmula Mágica da Paz* (2002).

²⁷ Os trechos desta seção foram extraídos da música *É a Oeste*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K-yDG6dzYKo>. Último acesso em: 01/11/2022.

certamente a Zona Oeste, ou parte alta, é lida como o território mais “violento” da cidade. Concentrando, por exemplo, grande parte dos conflitos e homicídios que no período de 2016 faziam Maceió figurar como a segunda maior taxa de mortes violentas no país. Zona de ocupação mais recente, com a construção de conjuntos habitacionais populares ou da “invasão” de encostas em decorrência da crescente migração interna em Alagoas entre 1990 e 2003, esse eixo da cidade, guarda talvez as principais imagens quando se fala em periferias urbanas em Maceió: as grotas. Grandes depressões geográficas com casas autoconstruídas e grandes escadarias. Diferente dos morros cariocas, por exemplo, boa parte das periferias maceioenses são constituídas em grotas, abaixo do nível do restante da cidade.

Em *É a oeste*, o acúmulo social do conflito passa a ser ainda mais evidente. Boka, dispara seu *flow*, reposicionando o território e seus moradores, a partir do contraste entre os revés dos *garotão* em meio à “guerra” e a camaradagem da festa. A constatação da “guerra” aparece já nos primeiros versos, sem contudo fazer coro com os sentidos públicos atribuídos a ela, seus territórios e seus atores. O *rap* aparece, aliás, como referência da “comunidade de semelhantes”:

Eu nem sei por que
Eu já quis esquecer
Se os moleque escuta

Mas não entende o R.A.P.
Pega na pt, ninguém para deter
Subiu mais um irmãozinho
Guerreiro paranauê

Aqui na zona oeste
o bagui tá complicado
Ver os de menor
na rua andando armado

Ele quer ganhar
Ele quer subir de vida
Ser o homem forte
O chefe da sua quadrilha

Quando cai a ficha
Já atrás das celas
Curtindo o melô
Com saudades da favela

A polícia e a linguagem da repressão, entendidas como partes do fio condutor da “guerra”, aparecem junto a sua outra face: a escalada de conflitos letais entre jovens moradores das periferias.

Tem muita polícia querendo oprimir
Muitos irmãozinhos se matando por aqui
Mas tem que curtir
Agitando a Zona Oeste
Na quebrada não tem só desgraça
não moleque

A comunidade política idealizada, ganha corpo a partir de imagens sobre *camaradagem* com a saudação da *cultura de rua*, expressa nos bailes de discotecas. Espaços que por muito tempo, se não integraram, puseram em confluência pessoas dos diversos espaços e “tipos sociais” da cidade. A receptividade da festa, aparece como antídoto à imagem bélica. O *mundo do crime* aparece ainda como referência de proceder a partir da figura do *bandido* (assim como nos Racionais o “ladrão sangue bom” que “tem moral na quebrada”). *Bandido*, que nos versos de Boka, toma dimensão semelhante aos 33 dos versos de Toninho ZS. A construção de uma “comunidade de semelhantes” a partir da positivação do estereótipo.

Zona oeste é o rolê
Todo mundo cola aqui
O fluxo é grande
Pode vir se divertir

Minhas ilhas
pode vir
Vai ser bem recebido
Oeste não é só guerra
Também é frevo de bandido

A denúncia da segregação, já expressa por Invasor ao falar sobre a Zona Norte, reaparece em *É a oeste*, a partir do contraste de oportunidades representado pela vizinhança

do sistema prisional com a universidade. Se Invasor investe no imbricamento de ordenamentos sociais que possibilitam a curtição na *área dos boy*, Boka aciona a experiência comum na própria quebrada. Abrindo assim, outras chaves possíveis para pensar o que poderíamos entender como “direito à viver a cidade”.

Sejam bem-vindos à parte alta
De contrastes social
De um lado a UFAL
Do outro o sistema prisional

São duas faculdades
Uma federal
Outra criminal

Se liga na parada
Fizeram shopping no Biu²⁸
Pra ninguém descer pra praia
Mesmo assim eu prefiro minha quebrada

Considerações finais

Durante esse ensaio, busquei chamar atenção para o modo particular como o processo de urbanização de Maceió se constitui em pleno período da reestruturação produtiva nacional, que esvazia de sentido a contrapartida social do

²⁸Bairro do Benedito Bentes. O bairro mais populoso e possivelmente um dos mais estigmatizados de Maceió.

assalariamento (Machado da Silva, 2016) como horizonte. Em Alagoas, ao que parece, este nunca foi o principal horizonte. Isso parece importante, na medida em que a informalidade como “regra” compõe a própria cidade, empurrando-a para um paroxismo, expresso aqui no dilema de conciliar o incremento econômico do turismo, sustentado pela imagem de “paraíso das águas”, com a construção de uma ordem social, expressa como combate à “violência urbana”.

Argumentei que nesse processo, a partir da criminalização indistinta de jovens moradores de periferias, sob o pretexto de assegurar “o paraíso”, se constitui a distribuição do que Racière (1997) chamaria de *partilha do sensível*. Busquei ainda, chamar atenção para o modo como o conflito social, parece desencadear uma dupla via de identificação. Se de um lado, em situações cotidianas como a exposta no relato etnográfico que abre esse texto, há uma associação indiscriminada entre espaços e sujeitos “periféricos” com o mal a ser combatido, por outro, surgem narrativas que reposicionam esse estado das coisas, como as lançadas no disco *Essa é a bikera sonora*.

Cabe lembrar que o álbum surge em período ligeiramente anterior ao eclodir da “guerra de facções” quando do rompimento nacional entre Comando Vermelho (CV) e Primeiro Comando da Capital (PCC), que deu dimensões inimagináveis aos conflitos já existentes entre diferentes quebradas país afora. Também ao movimento mais contem-

porâneo de diminuição das tensões em alguns territórios, sob a influência de uma ou outra bandeira. Se a expansão do *mundo do crime*, em alguma medida, aparecia como possibilidade de integração marginal, a dinâmica da guerra entre bondes e gangues, agora acentuada sob as bandeiras faccionais, aparece como um novo desafio de um *horizonte político* para a juventude nas periferias, diante das políticas estatais de encarceramento e extermínio.

Em Alagoas, a marcha espoliativa produtora de desigualdades, ganha estatuto de agenda pública. Em 2017, por exemplo, o governo do estado de Alagoas em parceria com o ONU-Habitat, puseram em execução um projeto chamado Visão Alagoas 2030, buscando criar “diagnósticos” e diretrizes estatais para “uma prosperidade urbana sustentável e inclusiva”. No projeto de cooperação institucional, o turismo e o “combate à violência” aparecem como temas centrais, de modo que o dilema até aqui exposto se institucionaliza sob a perspectiva da guerra. Resta-nos buscar entender os desdobramentos políticos não esperados dessa agenda. Para a sociologia interessada em entender o conflito urbano nacional, dilemas como este me parecem promissores na constituição de uma agenda mais ampla, que ponha em perspectiva cadeias locais, nacionais e transnacionais de governança de horizontes econômicos e políticos de territórios e sujeitos periféricos.

Referências

AMORIM, Adson Ney Santos. *Alagoanidade em questão: notas para uma sociogênese da moderna tradição de narrativas e narradores da identidade alagoana*. 2019. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2019.

BARROS, Raquel Rocha de Almeida. *Solitários no paraíso: produção cultural e expressões de isolamento em Maceió*. Maceió: Fapeal, Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2018.

BARROSO, Ibrahim Serra. *Entre a rua e as mídias: das redes de hip hop aos circuitos de batalhas de rimas alagoanos*. 2019. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Alagoas, Alagoas, Maceió, 2019.

BARTELLI, Giordano Barbin. Errâncias racionais: a periferia o RAP e a política. In: BARTELLI, Giordano Barbin & FELTRAN, Gabriel (org.). *Vozes à margem: periferias, estética e política*. São Carlos: Edufscar, 2017. p. 21-38.

BERALDO, Ana. *Negociando a vida e a morte: estado, igreja e crime nas margens urbanas*. São Carlos, Edufscar, 2022.

CANDIDO, Antônio. Crítica e sociologia *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARVALHO, Ada Rízia Barbosa. *Cadeias de tensão: repatórios disciplinares de facções e do sistema em unidades de internação alagoanas*. 2021. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, Alagoas, 2021.

CAVALCANTE, Joaldo. *17 de julho: a gameleira, as lembranças e a história decidida à bala*. Maceió: Viva editora, 2017.

ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders: Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2000.

FELTRAN, Gabriel de Sanctis. O valor dos pobres: a aposta no dinheiro como mediação para o conflito social contemporâneo. *Caderno CRH*, v. 27, n. 72, p. 492-512, 2014.

FELTRAN, Gabriel de Sanctis. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 56, p. 43-52, 2013.

FELTRAN, Gabriel de Sanctis. *Fronteiras de tensão: política e violência nas periferias de São Paulo*. São Paulo: Editora da Unesp/ CEM, 2011.

FELTRAN, Gabriel. Periferias, direito e diferença: notas de uma etnografia urbana. *Revista de Antropologia*, v. 53, n. 2, n esp. Antropologia do direito, p. 565-610 jul./dez. 2010.

FELTRAN Gabriel *et al.* Variações nas taxas de homicídios no Brasil: uma explicação centrada nos conflitos faccionais. *Dilemas – Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, Edição Especial, n. 4, p. 311-348, 2022.

HEREDIA, Beatriz Alasia de. *Formas de dominação e espaço social – A modernização da agroindústria canavieira em Alagoas*. São Paulo: Marco Zero; Brasília, DF: MCT/CNPq, 1989.

HIRATA, Daniel Veloso. *Sobreviver na adversidade: entre o mercado e a vida.* 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

KOWARICK, Lúcio. *Viver em risco.* São Paulo: Editora 34, 2002.

LIMA, Ábia. *Luzes para uma face no escuro: a emergência de uma rede de valorização da expressividade afroalagoana.* 2015. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2015.

LIMA, Weldja Marques da Silva. *Do conflito à re-volta: O deslocamento campo-cidade-campo entre camponeses em Alagoas.* 2020. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2020.

MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio. *Fazendo a cidade: trabalho, moradia e vida local entre as camadas populares urbanas.* Rio de Janeiro: Mórula, 2016.

MACHADO DA SILVA, Luiz Antonio. *Vida sob cerco: violência e rotina nas favelas do Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MAGALHÃES, Luiz Fernando Barboza Gomes. *Políticas culturais e políticas de identidade em Alagoas: governo Ronaldo Lessa (1999- 2006) e governo Teotônio Vilela (2007-2014).* 2016. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2016.

MALDONADO, Janaina. *Jogando meu corpo no mundo: relações entre “conflito urbano” e “acumulação social da*

diferença”. 2020. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2020.

MATTOS, Carla dos Santos. O *funk* proibido como política de integração marginal. In.: BARTELLI, Giordano Barbin & FELTRAN, Gabriel (org.). *Vozes à margem: periferias, estética e política*. São Carlos: Edufscar, 2017. p.65-86.

MISSE, Michel. *Crime e violência no Brasil contemporâneo: estudos de sociologia do crime e da violência urbana*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2006.

MISSE, Michel. Acusados e Acusadores: estudos sobre ofensas, acusações e incriminações. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2008.

MOTTA, Luana Dias. *Fazer estado, produzir ordem: gestão do conflito urbano em projetos sociais para a juventude vulnerável*. São Carlos: Edufscar, 2021.

MOTTA, Luana Dias et al. Fora do crime no “mundo do crime”: experiências juvenis em meio à guerra em periferias de Maceió e Belo Horizonte. *Dilemas – Revista de Estudos de Conflito e Controle Social*, Edição Especial, n. 4, p. 387- 414, 2022.

OLIVEIRA, Francisco de. O espaço e o urbano no Brasil. *Espaço e Debates*, n. 6, 1982.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica da razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

RANCIÈRE, Jaques. *O desentendimento: política e filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

RODRIGUES, Fernando de Jesus. Mercados ilícitos, ambivalências e agressividade: condições estatais e mercantis de um circuito de bailes de *reggae* em periferias de Maceió, AL. *Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCAR*, v. 9, p. 199-227, 2019.

RODRIGUES, Fernando de Jesus. “Corro com o PCC”, “Corro com o CV”, “Sou do crime”: “facções”, sistema socioeducativo e os governos do ilícito em Alagoas. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* (on-line), V. 35, p. 1-21, 2020.

RODRIGUES, Fernando de Jesus. Transformações do termo “periferia” e as configurações contemporâneas da cultura. In: RODRIGUES, F. J. (org.). *Periferias e economia das simbolizações: lutas por valor humano e mercados culturais*. Maceió: Edufal, 2017. p 11-51.

SADER, Emir. *Quando novos personagens entraram em cena: Experiências, Falas e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

TELLES, Vera da Silva. *Pobreza e cidadania*. São Paulo: Editora 34, 2013.

TELLES, Vera da Silva. *A cidade nas fronteiras do legal e do ilegal*. Belo Horizonte: Fino traço, 2010.

TELLES, Vera da Silva.; HIRATA, Daniel Veloso. Cidades e práticas urbanas: nas fronteiras incertas entre o ilegal, o informal e o ilícito. *Estudos avançados*, v. 21, n. 61, p 173-191, dez 2007.



3

“É O RAP DE A-L INVADINDO A PISTA”: ETNOGRAFIA DO CIRCUITO DE BATALHAS DE RIMAS DE ALAGOAS

Ibrahim Serra Barroso

Introdução

Este capítulo é um recorte da pesquisa realizada para a dissertação de mestrado em Sociologia da Ufal entre os anos de 2017 e 2019, que consistiu em um estudo socioantropológico da atuação dos jovens engajados nos circuitos de batalhas de *rap* em Alagoas. Disso, constato como os envolvidos na cena agenciaram suas conexões, agendas, recursos, aspirações e afetos no exercício de ocupar e ressignificar os espaços das cidades alagoanas.

Como parte das atividades da cena *hip hop*, mantida por uma rede entre posses, coletivos, produtoras, grupos e artistas independentes, as batalhas de *freestyle* surgem como parte das expressões das culturas de rua. Considerando que os contextos urbanos são marcados pelo caos, individualismo, anonimato, expansão da esfera privada, re-

lações intermediadas pelo dinheiro, os espaços públicos se tornam refúgios culturais para produção de estilos de vidas e subjetividades (MAGNANI, 2005; SIMMEL, 2009, TURRA NETO, 2012).

Neste processo, os jovens fluem por “espaços lisos” da cidade, em interface com diferentes estilos de vida e esferas sociais, nas construções de subjetividades e pertencimentos. Logo, destaco os aspectos afetivos do engajamento desses jovens com as atividades de *freestyle*, em que tomo nota de como suas paixões são colocadas em prática (DELEUZE; GUATTARI, 1997).

Neste sentido, busquei compreender como os jovens interagem, negociam ou contrastam com a alteridade no mosaico urbano. Isto é, em suas relações com a vizinhança, comerciantes locais, polícia, entre outras “regiões morais” que fazem interface com os eventos de *rap* nos espaços. Bem como, não raro, dialogam com associações de bairros, centros comunitários, escolas, universidades, ONGs, movimentos sociais, partidos políticos, órgãos públicos, igrejas, entre outras instituições

Logo, espaços e equipamentos urbanos como praças, coretos, calçadas, teatros, boates e *pubs*, oportunamente, se tornam palco desses encontros e contrastes. Então, observo em que medida esses lugares são “praticados” pelos “*freestyleiros*”, no sentido de como suas ações permeiam os locais

de significações, memórias e afetos, bem como produzem transformações nos espaços que intervém (Agier, 2011; De Certeau, 1998).

Com base nestas considerações, apresento os principais achados da imersão etnográfica no circuito de batalhas de rimas locais, em que acompanhei como se dava o trânsito dos jovens pelos diferentes pontos consagrados para a realização dos eventos. Das pistas levantadas em campo, pude reconstituir o processo de apropriação desses espaços e articulação entre os diferentes locais de batalhas em nível estadual, que eclodiram em torno das seletivas de *rappers* locais para representar Alagoas no Duelo Nacional de MC's, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Os eventos que presenciei foram a Liga Marginal, Batalha do Colina, Batalha do Formigueiro, Batalha do Banks e Batalha da Guild. Das experiências tive acesso às performances e narrativas que emergem no embate de ideias dos duelos de MC's, dentre os diferentes papéis envolvidos nestes quadros de interações (Goffman, 2006).

Verifico que os conteúdos acionados durante os combates combinam desde a “gastação” e as *egotrips*, até posicionamentos políticos, identitários e as disputas por legitimidade na cena do *rap*. Dentre estes, constatei os ideários de “gênero” que são lançados nos duelos, principalmente nas ocasiões em que há participantes mulheres nos com-

bates, num cenário dominado por homens. Destas expressões, tomei nota de fragmentos que reproduzem o poder simbólico e material do machismo e do patriarcado nas interações. Investidas que, por outro lado, são confrontadas e combatidas nas batalhas e nas interações dentro da cena (ALMEIDA, 1996; WELLER, 2005).

Portanto, das pistas levantadas foi possível compreender como se deu o processo de expansão das redes de *freestyle* em Alagoas, a atuação dos jovens no circuito de batalhas de rimas, bem como identificar as variâncias e alinhamentos entre as diferentes visões de mundo, estilos, gostos, posicionamentos e disputas em jogo.

Minha imersão etnográfica nas batalhas de rimas começa no primeiro semestre de 2017, em que faço uma sondagem nas divulgações de eventos relacionados que ocorriam em diferentes pontos de Alagoas pelas redes sociais, seguida de visitas e observações presenciais das atividades. Pude constatar que ao menos 20 batalhas ocorriam na capital e interior do Estado no decorrer da pesquisa.

Neste período, consegui mapear os circuitos de batalhas de *rap* distribuídas em cinco regiões da capital e duas regiões interioranas de Alagoas: a) na Parte Baixa, região tida como “nobre”²⁹ de Maceió, ocorria a Batalha Marginal,

²⁹ Para definir o que é área “nobre” ou “periférica” de Maceió, além das constatações em campo e definições dos próprios agentes consultados,

na Jatiúca, e a Batalha do Banks, na Ponta Verde; b) na Zona Sul, região periférica próxima ao Centro, ocorria a Batalha da PST, na Praça Santa Tereza, Ponta Grossa; c) na Zona Oeste, periferia na parte alta, ocorria a Batalha do Colina, no conjunto Colina dos Eucaliptos; d) na Parte Alta, área predominante periférica, acontecia a Batalha da Guild, no Jacintinho, Batalha da GM, no Feitosa, CepaCrew e Batalha do Pinheiro, ambas no Farol, Batalha da PSJ, no conjunto João Sampaio, bairro Petrópolis, Batalha do Formigueiro, no Benedito Bentes, Batalha do SD, no Santos Dumont, Batalha do Cacique, que ocorreu até o final de 2017 no conjunto Graciliano Ramos, Cidade Universitária, Batalha do Refúgio, no conjunto INOCOOP, Eustáquio Gomes, e Batalha da Margarida, no Cruzeiro do Sul; e) enfim, no Litoral Norte, a Batalha de Ipioca, realizada no bairro de mesmo nome.

Já no município de Rio Largo ocorria a Batalha do Aero, realizada próximo ao Aeroporto Internacional Zumbi dos Palmares, a Batalha da AMAJO, na Associação dos Moradores do Conjunto José Oiticica, e as Batalha da VR, Batalha da MR e Batalha da Praça, nos bairros próximo ao Centro do Município. Em Marechal Deodoro, região metropolitana do litoral sul alagoano, surgiu a Batalha Lost Crazy a partir de 2018. Já em Arapiraca, no Agreste do Estado, surgiu a Batalha do Bosque no começo de 2019.

tomo como base o IDHM, Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (ATLAS BRASIL, 2017).

Além dessas, identifiquei duelos de *rap* que ocorreram eventualmente, em períodos e locais determinados. É o caso das batalhas de *rap* “consciente” promovidas entre 2012 e 2014 pelo Coletivo Nova Tropa de Zumbi, na praça do conjunto Osman Loureiro, zona sul da capital, com a proposta de debater opressões e pautas sociais. Outro caso foi a Batalha do Conhecimento, realizada por alunos da Escola Estadual Professora Gilvana Ataíde em 2015, com apoio de professores e gestores da instituição, com a proposta de debater as disciplinas escolares.

Desse mapeamento das batalhas de *rap* em Alagoas, apresento os principais achados que obtive das incursões etnográficas nesses circuitos jovens, em que faço a análise das performances e das narrativas expressas nas atividades que acompanhei na Liga Marginal, Batalha do Colina, Batalha do Formigueiro, Batalha do Banks e Batalha da Guild.

Da Roda Marginal à Liga Marginal

Desde sua atuação com a Família Todos Um e depois na formação da Nois Q Faiz³⁰ Verdino enfatizou o quan-

³⁰ O coletivo Família Todos Um (FTD) surgiu em 2009, na Zona Oeste de Maceió, composto por Verdino, MC Tito Remy e DJ Bactéria, que mobilizaram atividades dedicadas ao fomento da cultura *hip hop*, como duelos de *break*, envolvendo cobranças de inscrições e premiações para os participantes, circulação de bens culturais e lançamento de coletâneas de *rappers* locais. Os eventos se concentravam na praça do Osman Loureiro e na parte alta de Maceió. Com a desmobilização da FTD, Verdino e MC

to o *freestyle* já era algo que estava “impregnado” em sua subjetividade. Paixão esta que buscou oportunidades de concretizar nos “rolês” pela Cidade desde 2008, no trânsito entre diferentes estilos de vidas da “cultura de rua”, como sua atuação na cultura *punk* e no *skate*, que inspiraram suas ações no modo “faça você mesmo”³¹ dentro da cena *hip hop* local. Frisa que as rodas de *rap* já aconteciam simultaneamente em diversos locais da cidade, como parte dos “rolês” de jovens que curtiam o estilo musical, bem como já eram práticas fomentadas pelas *posses*, produtores e coletivos da cena *hip hop* local (Pais, 2006; Bittencourt; Rocha, 2018).

Com isso, passou a circular bens culturais dedicados ao fomento do *rap* local e a realizar eventos que envolviam os quatro elementos do *hip hop*, em parceria com a posse Cia *Hip Hop*, Febre do Rato Produções e o estúdio U-Plano, na parte alta, e com a Posse Atitude Periférica, o espaço Quintal Cultural e o Blog da Sakura, na Zona Sul³², entre

Tribo fundaram em 2013 o coletivo Nois Q Faiz, já com equipamentos próprios adquiridos com o dinheiro de uma indenização recebida por Tribo. Desde então intensificaram a atuação pelo fomento da cena de *hip hop*, de maneira itinerante, em vários pontos da cidade.

31 De inspiração anarquista, com base no princípio da “ação direta”, a cultura do “faça você mesmo” (*do it your self*) emerge do movimento *punk* e se populariza entre as práticas juvenis *underground*, com a proposta de intervenções com poucos recursos e conhecimentos técnicos, como contraponto ao *mainstream* (Bittencourt; Rocha, 2018).

32 As *posses* são organizações político-culturais voltadas ao fomento do *hip hop* e da cultura periférica. Em Alagoas foram fundadas, por ordem cronológica, a Posse Atitude Periférica, em 1994, atuante na parte alta e

outras parcerias com produtores culturais independentes, escolas, universidades, associações de bairros, ONGs, empreendedores locais, órgãos públicos e movimentos sociais. Interessante notar como os espaços públicos são apropriados como espaços de refúgios culturais, onde interesses subjetivos e a resolução de desafios convergem, na busca de lazer, promoção de cultura, construção de vínculos, participação, reconhecimento e pertencimentos na cena. Alguns dos eventos, dos quais eram cobradas inscrições dos participantes ou ingressos, envolviam prêmios aos vencedores (SIMMEL, 2009; TURRA NETO, 2012).

Porém, foi com a Roda Multicultural, evento criado em 2011 por David Fireman no Posto 7, situado no bairro da Jatiúca, área “nobre” da Cidade, que surgiu a ideia de promover batalhas de *freestyle* nos diferentes “picos” de Alagoas. Contudo, explica que neste evento, os *rappers* que vinham das “quebradas” para rimar ficavam “meio de canto”, justamente porque o evento era promovido por jovens de classe média, que curtiam um estilo de *rap* que tratava

zona sul de Maceió, Movimento Hip Hop Palmarino, 1996, no município de União dos Palmares, a Posse Guerreiros Quilombolas, na parte alta da capital, inativa das atividades presenciais desde 2012, e o Cia Hip Hop, atuante também na parte alta desde 2008. Já o Quintal Cultural é um espaço voltado a trabalhos culturais e socioeducativos na zona sul, desde 2007, e tem aberto espaço para atividades da cena *underground* local. O Blog da Sakura, de Aline Sakura, atua com produção de eventos e comunicação desde 2008, principalmente voltada ao *hip hop*, com foco na zona sul da capital.

de temáticas mais suavizadas, na levada do “*rap acústico*” carioca, acompanhado de instrumentos orgânicos como *cajon* e violão.

Segundo relata Verdino, esse estilo “acústico” não tinha muita aderência dos frequentadores oriundos de bairros periféricos, que eram mais afeiçoados a um *rap* “tradicional”, com *beats* que podiam ser reproduzidos num celular, na caixa de som ou com *beatbox*. Por esse motivo, houve uma desmobilização da proposta, depois de duas ou três edições. Nota-se, na descrição desse cenário, claras diferenças de “*habitus*” demarcadas pela classe socioeconômica dos agentes envolvidos (Bourdieu, 1994).

Também mais familiarizado com o *rap gangsta*, alinhado com os gostos, visões de mundo e interesses da periferia, Verdino ressignifica esse ponto de encontro de *festyle*, transformando o nome de “Roda Multicultural” para a “Roda Marginal”. Interessante destacar como essa alteração na proposta carrega a significação do “marginal”, que utiliza o estigma de exclusão social como um termo de empoderamento da cultura periférica. Isso se expressa como uma “marca”, com uma identidade visual inspirada no *graffiti* e palavras de ordem carregadas de significações que se alinham com as culturas *hip hop* e periférica, utilizadas para divulgação dos eventos e na produção de bens culturais (Mcquail, 2013).

Menciona que sua inspiração para construir e manter a Roda Marginal, por volta de 2012, também foram os duelos de *rap* que ocorriam nacionalmente, a exemplo do “Mic Master Brasil” e o “Duelo Nacional de MC’s”, eventos que deram visibilidade para artistas renomados da “nova escola” do *rap* nacional, como Emicida e Criolo.

No começo, a Roda Marginal contava com a participação de poucos rimadores, *beats* tocados no alto falante do celular ou à *capella*, mas com a recorrência das atividades e das divulgações na *internet*, começou a agregar mais pessoas e percorrer um circuito em “várias quebradas”, com edições realizadas em bairros como Vergel e Ponta Grossa, na Zona Sul, e também na parte alta como no conjunto Rosane Collor e na UFAL, chegando a municípios do interior de Alagoas, como em Rio Largo, Satuba e União dos Palmares.

O campo de atuação da Batalha Marginal se estendeu para espaços como teatros e *pubs*. Verdino ressalta que “o discurso é o mesmo” que o das ruas, independente do local que ocupam, “sem perder a nossa essência”. Afirmação que sinaliza seu compromisso e proposta de ser um movimento de rua e periférico, mesmo diante da inserção em espaços que concentram maiores capitais cultural e econômico (Bourdieu, 1994).

Outro feito da Batalha Marginal foi conseguir espaço em *shows* de artistas consagrados no *rap* nacional da “nova

escola” em 2017, como nos shows do Emicida, realizado no Clube Fênix, no Centro da Cidade, e no evento “Nordeste no Topo”, que contou com a presença da dupla nordestina Baco Exu do Blues e Diomedes Chinaski na boate Match Maceió, no bairro da Jatiúca.

No entanto, foi em 2015, a partir do contato com o grupo “Família de Rua”, que organiza o “Duelo Nacional de MC’s” em Belo Horizonte, Minas Gerais, que a cena *freestyle* local expandiu suas redes. Nessa ocasião, por ter sido uma solicitação de última hora, explica que não conseguiram fazer uma seleção em nível estadual. Assim, em 2016 foi realizada a Batalha Marginal Samurai, seletiva alagoana realizada no Quintal Cultural, na 9º edição do N’Agulha, cujo vencedor ganharia passagem e estadia para a disputar seletiva regional do Duelo Nacional de MC’s na Batalha da Escadaria, organizada pelo coletivo Outro Jeito em Recife/PE. Essa oportunidade ampliou ainda mais a rede de contatos com grupos de outros estados envolvidos com a cena *hip hop*.

Por conseguinte, outras batalhas de *rap* passaram a se consolidar em diversos pontos da Cidade, organizados por jovens envolvidos com o *freestyle* nos próprios bairros em que moravam. E foi esse alastramento que viabilizou a articulação de um circuito entre os diferentes “picos” de batalhas de *rap*, incluindo os municípios do interior de Alagoas. Desde então, a seletiva estadual tem sido reformulada e adaptada para contemplar um maior número de pessoas

engajadas com o *rap freestyle*, em várias regiões do Estado. Tais desdobramentos deram os contornos para a formação da Liga Marginal. Desta forma, cada “pico” de batalha de rima tem relativa autonomia, de acordo com a agenda e esforços dos organizadores dos eventos nos diferentes bairros. Contudo, se alinham com a Liga Marginal nos momentos de seletivas de MC’s para representar Alagoas nos campeonatos nacionais.

A arrecadação para cobrir as despesas com transporte e estadia dos MC’s enviados para as seletivas regionais e nacionais vinha das inscrições dos próprios participantes, geralmente no valor de 2 reais, cobrança de ingresso nos espaços fechados, que variavam de 5 a 10 reais, venda de bens culturais dos grupos locais, bem como a “vaquinha” *online*.

Das conversas com os organizadores e observações presenciais, percebo que as disputas da seletiva estadual ocorriam de maneira descentralizada em cada bairro, de modo a ampliar as oportunidades de participação de *rappers* locais nos pontos de batalhas mais próximos de onde moram. Dentro desse circuito de batalhas associados à Liga Marginal, os participantes iam acumulando pontos conforme venciam as batalhas. Em cada batalha se definiam as posições de 1º, 2º e 3º lugares, que respectivamente recebiam 3, 2 e 1 pontos, por exemplo. Desta forma, por serem cumulativos, as pessoas mais engajadas nas batalhas que valiam pontos

para a Liga Marginal aumentavam suas chances de se classificarem no *ranking* para as etapas finais da seletiva estadual.

A partir dessas considerações, apresento a imersão etnográfica que fiz na final da Liga Marginal de 2018, que ocorreu no dia 10 de novembro. Faço o recorte da primeira batalha que aconteceu nessa edição, que me chamou atenção pela tensão das narrativas entre os MC's envolvidos na rinha. O motivo de selecionar esse embate em específico foi devido às fortes divergências nas visões de mundo dos MC's envolvidos no duelo, situação que acentuou os ânimos tanto dos artistas em combate, quanto da plateia e de mediadores que assistiam e julgavam o duelo, o que proporcionou um cenário rico para análise das performances e narrativas agenciadas na ocasião.

Ao som de um *beat* na levada *boom bap*, Verdino sorteia os primeiros competidores dessa fase e instiga a galera a colocar as mãos para cima e gritar “uôu, uôu, uôu! ” para animar o evento. Ao anunciar os dois nomes sorteados, o resultado coincide com MC's que possuíam rivalidade acirrada de outras batalhas de rimas por divergências políticas. Então a plateia entoou em coro “sangue, sangue, sangue! ” e depois cantou com tom de escárnio “vai dar merda, vai dar merda!”. A exaltação da plateia se deve, pelo que consegui levantar de conversas com os espectadores e organizadores do evento, porque as divergências político-ideológicas entre os participantes já havia se instaurado na batalha que

ocorreu na “Mostra Alagoana de *Hip Hop*” realizada no começo do mesmo ano em questão.

O contexto dessa contenda política entre os competidores vem de um cenário em que o Brasil estava em período de eleição presidencial, cujo um dos candidatos era o polêmico político conservador Jair Messias Bolsonaro, conhecido por suas declarações racistas, homofóbicas, xenofóbicas, sexistas, por se posicionar contra políticas sociais e que faz apologia à ditadura militar, tortura, milícias, pena de morte e ao armamento civil.

O competidor contra a ideologia bolsonarista é negro, mora em Maceió, mas é nativo de Brasília. O outro, que supostamente apoiava o candidato, tem pele clara e é nativo de Maceió. Os competidores tiraram “par ou ímpar”, em que o suposto apoiador do político controverso ganha o sorteio para iniciar o ataque, que chamarei de “MC1”, e o que respondeu no primeiro *round* referenciai aqui de “MC2”. Disso, Verdino faz a chamada: “*freestyle de rua, hip hop original*” e a plateia responde: “fascista não tem vez na Batalha Marginal!”. Então o MC1 começa o ataque de 45 segundos:

Satisfação, MC [diz seu nome artístico] na voz
‘Cê sabe, do horizonte agora eu venho de algoz
Só que mano, na moral,
nós é cabra da peste
Você vem de longe, nós mostra como se faz no Nordeste
Porque a gente pega no mic e já tortura

Cê sabe, meu parceiro, nem dou papo de tortura
 Só penso, no pique, literatura
 Com Machado de Assis e hoje cê vai sentar na acupuntura
 Só que, mano, isso é papo de filosofia
 Cê sabe, mano, que eu honro a periferia
 Microfone, vou dar tudo, teu nome
 Cê não fazer o seu, [não comprehendi essa parte do verso]
 Só que ela foi colar lá no morro
 Cê sabe, moleque, hoje você vai cair no soco
 É *punchline*, altas horas de aventura
 Meu ritmado, mano, não preciso de papo escroto, só da literatura
 Cultura, fartura, eu tenho conjuntura
 Aqui o papo pede na cultura [aqui Verdino dá o sinal para o DJ pausar o beat]
 Só que, aí, na moral, cês vem com papo de agulha
 Mano, aqui é acupuntura [no final da rima parte da plateia faz “uôôôô!” seguido de “mata ele! ”]

Na sequência, MC2 responde:

Chegando na simplicidade
 Meu objetivo é demonstrar um pouco da capacidade
 E pra isso tem que ter humildade
 Então vou rimando aqui só na versatilidade
 Toda a rima aqui é bem bolada
 Falou “literatura”, “ditadura”, cê falou nada com nada [Nesse verso a plateia faz “uôôôô!!” e parte do verso seguinte não consegui comprehender]
 Porque esse é um trabalho aqui do rimador
 É desse jeito, então, eu vou que vou

Abaixo o fascismo e também a qualquer um apoiador [Nesse momento o MC2 aponta para o MC1 e a plateia faz “uôôôu, uôu, uôu, uôu!”, o que inviabiliza a compreensão do verso seguinte]

Porque o *hip hop* é contra tudo isso

Hip hop é política

Por isso que [diz seu próprio nome de MC] sempre vai na levada crítica

Você citou Machado de Assis

Então, sinceramente eu acho que cê foi infeliz

O que adianta citar um cara que é orgulho

Se você não dá conta de dar sustentação na raiz [Nesse momento o *beat* é pausado pelo DJ]

Desse jeito mesmo que a gente vai que vai

Eu sempre vou seguindo, mato homens maus

Tua vida está organizada, agora vai virar um caos [Plateia grita “uôôôu!”]

Nota-se que MC1 apelou para metáforas belicosas como “tortura”, mas destacando que isso se dá através do conteúdo de suas rimas, por seu conhecimento em literatura. Também faz apelo ao regionalismo, por ser alagoano nativo, diferente de seu oponente, bem como defende que representa as pautas periféricas locais, por suas vivências. Por outro lado, o MC2 ressalta que seu compromisso se alinha ao caráter político do *hip hop*, cuja postura “crítica” seria um fundamento importante para o movimento cultural, sugerindo que seu oponente não possui esse alinhamento.

O compromisso político, alinhado com as pautas sociais e direitos civis do povo preto e periférico, é referenciado como o “quinto elemento” dentro do *hip hop*. Esse fato se construiu desde as mobilizações dentro dessa vertente cultural nos guetos nova iorquinos em interlocução com o partido marxista do movimento negro estadunidense *Black Panthers* entre os anos de 1960 e 1970, bem como foi ressignificado ao contexto nacional, num cenário em que a ditadura militar ainda vigorava no Brasil dos anos 1980 (Moassab, 2008).

Importante ressaltar alguns elementos característicos da expressão do *rap*, repleto de analogias, trocadilhos, jogos de palavras, bem como a *egotrip*, recursos bastante usados no *rap*, tanto para construir conteúdos jocosos contra o oponente, quanto para demonstrar superioridade, autoestima e autoafirmação, posturas que transmitem a confiança que o *rapper* possui em seu talento (Escher; Rappaport, 2006).

Também trazem expressões como “respeito”, “proceder” e “humildade”, que estão presentes nos códigos da “lei da favela”, valores incorporados das religiões evangélicas, diante do crescimento das igrejas neopentecostais nas periferias brasileiras. Esses termos fazem parte do repertório de grupos consagrados do *rap* nacional, comumente acionados nas batalhas de *freestyle*, como forma dos MC’s

demonstrarem suas “referências” de *rap* durante os duelos (Feltran, 2013).

Na sequência, segundo *round* do mesmo duelo, alguém da plateia puxa a chamada “é o *rap* de A-L invadindo a pista, e se bater de frente”, a plateia responde em coro “é fogo nos racistas!”. Dessa vez, o ataque é iniciado pelo MC2, seguindo a regra de revezamento do combate:

Vou continuar
Esse é o grito do *hip hop* que eu sou obrigado a expurgar
Me considere seu arquirrival
Representante aqui do *rap* nacional
Seguindo sempre no itinerário
Te esculachar em cada batalha se faz necessário
Eu vou seguindo aqui com a avalanche
Cê deveria valorizar essa chance de revanche [Plateia faz “uôôôô!”]
E você não valoriza, você pega a brisa
E essa vergonha, vai passar no Visa? [o público grita “uôôôôôôu! uôu, uôu, uôu! ” mais inflamado, que não permitiu escutar os dois versos seguintes]
Você vai ver eu fazer o *freestyle* do campeão
Depois tá ali, chapadão de maconha
Nas redes sociais, só passando vergonha [Plateia grita em coro “uôôôôôôôôu! ”]
Aqui é só o som do gueto
Um “*freestyleiro*” bom tem que ter muito conhecimento
Desenvoltura, o que você investe falando merda na *internet*, investe na sua leitura [E novamente a plateia faz “uôôôôu! ”]

Então, segue a resposta do MC1:

Sei que você não entendeu um pouco da minha proposta
Eu gritei “literatura” e – “ditadura” pra ter resposta?!
Só que mano, você é de araque
Se eu tirar teu nome, é claro que não vai ter assunto aqui pra
ataque [Parte da plateia grita “uôôôô! ” e o oponente cruza os
braços]
Na moral, você bagaça
Vou nem respeitar essa revanche, hoje é desgraça
Porque, mano, moleque, eu tô em casa
Essa chance de revanche eu vou torcer pra botar pra fora essa
tua carcaça
Otário! Isso eu ando te informando
Você sabe no *freestyle* o quanto eu tô mandando
Só que aqui, mano, se recomponha
O que importa se eu usei maconha
Sabe, mano, eu mando muito o louco fumando do verde
Só que olhando pra tua cara, cê tá com sede
Tá bem desidratado, mano, o que que aconteceu?
No final das contas o que importa o meu passado? Humilde,
já perdeu!
Só que cada dia é um novo aprendizado
Cê sabe que esse *free* é colocado [Nesse momento o DJ pausa
o beat]
Na moral, você apronta
Vou passar no Visa?
Não! Vou debitar na tua conta [E parte da plateia grita
“uôôôôô! ”]

O clima de polarização política se acirra neste momento justamente porque era de conhecimento prévio do MC2 o posicionamento ideológico do MC1 nas redes sociais e em seus ciclos de convivência, o que foi usado como recurso de ataque na rinha. A batalha de *rap* é muitas vezes referenciada como um “vale tudo” no campo das ideias, em que aspectos conhecidos dos oponentes, inclusive de outras esferas sociais, são acionados para desmoralizar o rival perante o público. Além disso, como é possível observar, os ataques também se voltam de uma insinuação debochada de que seu oponente estaria sob efeito de entorpecente, como elemento que deturpa seu raciocínio quando defendia tais posicionamentos.

Porém, a resposta do MC1 foi admitir o uso do entorpecente, como algo que não o inferioriza na batalha, e se empodera disso. Conforme constata Silva e Soares (2004), há uma distinção do conceito de “droga” nas narrativas do *rap* nacional, em que algumas são consideradas “naturais”, inofensivas e que trazem paz e relaxamento, como a própria cannabis, e outras são referidas como “químicas” e nocivas como álcool, cigarro, crack e cocaína.

Por fim, sobre seu suposto posicionamento ideológico, o MC1 se retrata e retruca que todos estão em processo de aprendizado constante. O duelo entre os oponentes em questão acaba, então Verdino consulta a plateia, que deve “fazer barulho” para o MC que considerou superior nos im-

provisos. Nitidamente, os gritos de “uôu” na consulta ao público foram mais estridentes para o MC2. Depois, Verdino consulta os jurados, que estavam posicionados no fundo do palco, que ratificam a decisão da plateia favorável ao MC2.

Contudo, no decorrer das demais batalhas, os ânimos se acentuam, porque a polarização política e as acusações remanescentes do primeiro combate se acirraram na plateia. O grupo de amigos do MC1 também foi alvo de críticas por estarem juntos do suposto apoiador de Bolsonaro. Isso gera algumas discussões durante os intervalos das batalhas e parte do grupo se retira do evento.

Diante disso, MC Tribo faz um discurso de conciliação, enfatizando a necessidade de não discriminhar ninguém por posicionamentos divergentes. Reafirma o compromisso do *hip hop* com as causas da periferia e a luta contra opressões, porém destaca que o espaço deve acolher as diferenças e ser um meio de trocar conhecimentos, num processo constante de educação e apoio mútuo.

Aqui constata-se o embate entre diferentes visões de mundo, que se estenderam para além da batalha descrita e teve forte repercussão na plateia. Noto que desde o *hip hop* como ferramenta de resistência e luta do povo preto e periférico, até outros posicionamentos supostamente contraditórios com o movimento político-cultural, encontraram espaço para serem debatidos neste contexto.

No ano seguinte, em 2019, pela primeira vez a seletiva regional de *rappers* do Nordeste do Duelo Nacional MC's foi realizada na capital alagoana, no Teatro Deodoro, Centro da Cidade, em que dois MC's locais foram vencedores para disputarem as finais em Belo Horizonte representando Alagoas. No período que acompanhei as atividades, a Liga Marginal intermediou a ida de MC's alagoanos como Nego Love, João "Goku", Skinny, Kenshin e Alice Gorete para os campeonatos regionais e nacionais do Duelo Nacional de MC's.

Finalizo aqui a experiência etnográfica desse evento para adentrar nas incursões exploratórias que realizei em outros pontos de batalhas de rima pela cidade, de modo a apreender outros contextos, narrativas e modalidades de combates.

Batalha do Colina

Descubro o evento que ocorreu no dia 01 de setembro de 2017 por uma divulgação no Facebook. Vou de ônibus até o Terminal Integrado da Colina dos Eucaliptos, conjunto habitacional situado no bairro do Clima Bom, na parte alta de Maceió. Logo ao lado, na Praça Central do conjunto, avisto jovens reunidos rezendo o microfone para apresentarem seus versos improvisados, ao som de *beat* de *boombap* reproduzido numa caixa de som de tamanho médio. Quan-

do me aproximo, percebo que se tratava de um “esquenta” para o duelo de MC’s, que ainda não havia começado.

Entre uma rima e outra, falo com os presentes, informo meus intuios de pesquisa e pergunto quem estaria à frente da organização do evento, em que me apontam o Malta, THC e Nego Bomba. De pronto, Malta, pardo, 20 anos, se dispõe a fazer a interlocução, e fala sobre sua trajetória e percepções como MC, compositor, “freestyleiro” e produtor cultural na cena do *rap* local. Em nossa conversa, Malta expressa sua visão do *hip hop* como uma “causa” com potencial de resgatar os jovens da marginalidade para um ambiente de troca de conhecimento e fomento cultural. Disso, ele me mostra, atrás da caixa de som, arrecadações de roupas, brinquedos e alimentos que estavam promovendo em parceria com uma entidade religiosa espírita do bairro.

Ao longo de nossa conversa relata os desafios que enfrentaram para ocupar aquele espaço, que dependeu de uma série de negociações com a vizinhança, comerciantes, igreja e associação de bairro locais. Explica que a princípio a vizinhança via as atividades das batalhas de *rap* com desconfiança, pois eram jovens reunidos, com som ligado e consumindo bebidas alcoólicas, o que gerou embate com essas outras “regiões morais”, a ponto de os vizinhos cortarem a energia do coreto onde ocorria a atividade.

Houve, portanto, uma tensão no exercício dos “micropoderes” entre diferentes atores envolvidos neste cenário, isto é, entre os jovens que ocupam equipamentos públicos nos encontros de *freestyle* e a esfera da vizinhança contrária às atividades. Porém, após conversas e acordos na associação dos moradores local quanto aos horários que não incomodariam os demais usuários do espaço público, continuaram as atividades quinzenalmente, às sextas-feiras, geralmente iniciando no fim da tarde (Agier, 2011; Foucault, 2009).

Com a recorrência das “práticas”, conforme se consolidaram as memórias e afetos associados ao espaço, o coreto da praça central do Colina dos Eucaliptos se tornou uma das referências dentro do circuito de batalha de rimas, atraindo jovens interessados de diferentes bairros de Maceió. Disso, Malta menciona que a Batalha do Colina, BDC, chegou a atingir um público de mais de 300 pessoas.

Na ocasião, comenta sobre a rede articulada com os organizadores de outros duelos de *rap* na Cidade, como o pessoal da Batalha do Formigueiro e da Batalha Marginal, que participam e apoiam mutuamente as batalhas nos diferentes bairros, bem como combinam os dias de realização dos eventos para não chocarem as agendas ou dividirem o público. Comenta que conseguiram os equipamentos, como caixa de som e microfone, a princípio com apoio do pai do THC, citado como policial, profissional que geralmente é

associado à repressão nas periferias e denunciado nas letras de *rap*. Esse exemplo traz à tona como as redes agenciadas pelos produtores da BDF dialogam até com “regiões morais” que supostamente seriam antagônicas à cultura do *rap* (DE CERTEAU, 1998; LATOUR, 2012).

Outro fato interessante que meu interlocutor trouxe à tona foi que na região ocorria a Batalha do Zero, por volta de 2014, na praça do Osman Loureiro, conjunto vizinho ao do Colina dos Eucaliptos. Porém, nesse período existia uma rixa territorial entre as “galeras” do Osman Loureiro e do Clima Bom, em que os grupos conflitantes controlavam a circulação de jovens vindos de uma região para a outra.

Essa “territorialização” – no sentido de como os espaços são objetos de controle das partilhas, conflitos, permissão e restrição do trânsito das pessoas por determinados grupos – foi um impedimento para a continuidade da batalha no local, que migrou para a praça central do Colina, área em que não havia esse conflito territorial. Apesar disso, Malta comenta que os grupos conflitantes “amenizavam” essas restrições nos momentos das batalhas de rimas, por haver um respeito predominante pelo rap que “[...] vai além de qualquer coisa na periferia” (Abramovay, 1999; Haesbeart, 2004).

Em nosso diálogo, Malta expressa sua divergência com os *rappers playboys*, jovens de classe média e alta, de bairros nobres da Cidade, que, segundo ele, se apropriam

do *rap* para produzir letras que se distanciam da realidade e de pautas periféricas. Embate que questiona a legitimidade de quem se apropria do *rap* e dos conteúdos produzidos por jovens de classes sociais mais altas, com letras mais suavizadas, que expressam uma realidade social que se distancia da realidade periférica.

. Com a chegada de mais pessoas ao evento, dentre os MC's e a plateia, os organizadores da Batalha do Colina começaram sua interação com o público no microfone, ao som do *beat* na caixa, passando os informes sobre as regras do duelo. Nego Bomba e Malta assumiram o posto de mediadores da batalha, na função de convocar os MC's sorteados para duelarem, agitar a plateia e puxar a chamada do evento “Batalha do Colina, tem sangue no combate! O que ‘cês querem ver?’” e a plateia respondia: “*Fight!*”.

Na ocasião, a batalha começou com a disputa entre duplas “2x2”, devido ao grande número de participantes. Conforme os MC's foram eliminados, as etapas finais foram disputadas na modalidade “1x1”.

É salutar o apelo belicoso presente nas narrativas das batalhas de rimas, em que se simula, de maneira lúdica, um conflito violento, como uma guerra ou um combate físico, em que os competidores usam expressões como “*fight*”, “sangue”, “matar”, “retalhar”, “espancar”. A violência nas palavras

é uma forte característica do *rap*, como forma de transmitir um senso de realidade e urgência vivenciado nas periferias.

Neste contexto de duelo entre *rappers*, pelo que pude perceber, o conflito violento é uma metáfora para o embate entre talento e conteúdo das mensagens colocadas em jogo, através das rimas, diante do jugo da plateia. Outra forma de interpretar essas expressões, é a medida que são agenciadas como forma de impor superioridade e intimidar o oponente, o que exige um fortalecimento psicológico, esforço, sagacidade e raciocínio rápido dos participantes.

A BDC acabou sendo uma experiência preliminar na minha inserção no universo das batalhas de rimas alagoanas, pois após esse evento, ficou paralisada até o fim de 2019. O fato reduziu minha margem de registros das interações, narrativas e sentidos produzidos neste local.

Contudo, tive a oportunidade de aprofundar em outros pontos de duelos de MC's pela Cidade, que apresento nos tópicos seguintes.

Batalha do Formigueiro

Compareço na Batalha do Formigueiro (BDF), para fins de pesquisa, na tarde do dia 08 de setembro de 2017, uma sexta-feira, na praça Padre Cícero, localizada no bairro do Benedito Bentes. Trata-se de uma praça que abrange um quarteirão, equipada com um *skate park*, coreto e equipa-

mentos públicos para atividades físicas. Cheguei no local de ônibus, descendo no Terminal Integrado do Benedito Bentes, ao lado do local do evento em questão. Logo avistei uma aglomeração de jovens no coreto da praça, com uma caixa de som, com saída para microfone, que executava uma *playlist* de um celular de *beats* variados de *trap* e *boom bap*.

Chego por volta das cinco horas da tarde. Quem estava organizando o evento neste dia eram os MC's Hachimon, Bruno Jr, Perna e Cássio. Alguns deles, inclusive, estavam presentes na Batalha do Colina, que aconteceu na semana anterior. Na oportunidade, antes do início do evento, conversei com Perna, pardo, 19 anos, que explicou como se deu a apropriação do espaço para realização dos duelos de *rap* no local. Relata que eram frequentadores da Roda Marginal, que ocorria no Posto 7, porém, a distância do Benedito Bentes para Jatiúca dificultava o acesso aos encontros. No entanto, foi em 2016 que aproveitaram um grupo no WhatsApp que criaram para combinar a ida a um *show* de *rap* e o transformaram em um grupo para marcar encontros de *freestyle* entre os amigos que moravam na parte alta da Cidade.

E a praça em que estávamos, também conhecida como “praça da formiga” devido ao grande fluxo de pessoas no espaço, foi consagrada como ponto de encontro para realização do que se tornaria a Batalha do Formigueiro. Na partilha dos equipamentos públicos, relata que os duelos já foram realizados na pista de *skate*, que dependeu

da negociação com os usuários do espaço, e migrou para o coreto após acordos com o pessoal da capoeira e do *fitdance* que também utilizavam a estrutura. Observa-se que o “pedaço”³³ foi um critério importante para a consolidação da BDF no circuito de batalhas de rimas na Cidade. Menciona que poucos participantes aderiram aos encontros a princípio, em que se reuniam apenas os próprios MC’s de *freestyle* da região, com rimas à capela, sem auxílio de equipamentos de som (Magnani, 2005).

Porém, com a frequência dessas atividades no local, o grupo foi consolidando uma agenda quinzenal, às sextas, e se integrando à rede que se construía gradualmente pela Cidade, no contato entre outros pontos de batalhas de rimas que surgiam na parte alta, como a Batalha do Colina, a Batalha do Cacique, e na articulação com as seletivas da Liga Marginal que se expandia em Alagoas.

Já meu outro interlocutor da BDF, o Cássio, comenta sobre sua atuação no suporte na Batalha do Banks, na parte baixa de Maceió, e nos eventos realizados no Quintal Cultural. Os meios de arrecadação que dispunham para conseguir os equipamentos e recursos para aprimorarem a BDF eram as “cotinhas”, pegar equipamentos de som emprestado com

33 Inspirado em Magnani (2005), “pedaço” refere-se locais situados nas proximidades de onde os jovens moram, que com a construção de frequência, memória e significações, são apropriados como “extensão” de suas casas, consagrados como pontos de encontros, lazer, interações e são incorporados nos circuitos jovens.

colegas e parentes. A circulação de bens culturais, como camisetas e acessórios com a “marca” da Batalha do Formigueiro também foi um meio utilizado para arrecadar fundos, com o objetivo de adquirir equipamentos de som próprios para o evento. Constatou como a criação da “marca” é um importante meio de comunicação e transação com o público, recurso agenciado por este e outros grupos envolvidos com a cena , visto que imprime uma identidade visual ao grupo que sintetiza as propostas da mobilização (Mcquail, 2013).

Nesta primeira experiência na BDF, constatei que a batalha iniciou perto das 19 horas, com Cássio e Perna no papel de mediadores, que fazem a chamada no microfone: “Movimento *underground* do rap, só os guerreiros! O que acontece aqui?” e a plateia responde “Batalha do Formigueiro!”. Observa-se, novamente, como o *ethos* guerreiro é evocado no contexto das batalhas de rimas, acompanhado da ênfase para o caráter *underground* do evento, como parte da “cultura de rua”, mobilizado de maneira independente e com poucos recursos.

Contudo, um fato que me saltou aos olhos no momento foi a pouca participação de mulheres como competidoras, presentes, em sua maioria, na plateia. Na ocasião, apenas três participaram como MC’s no duelo, mas se tornaram alvos de declarações sexistas do tipo “não vou aliviar só por você ser mulher”. Essas ofensivas acionam conteúdos da estrutura patriarcal, que sugerem a superioridade do “ma-

cho” sobre a “fêmea”, tidas como frágeis e que dependem da tutela do homem. É notório que a maioria das mulheres se sente intimidada em participar das batalhas de rimas diante de uma atmosfera de “testosterona”. Porém, nessa ocasião, outras “manas” se posicionaram dentro da batalha, pegam o microfone para contra-atacar o oponente masculino, num esforço por sororidade, visibilidade e representatividade feminina (Almeida, 1996; Weller, 2005).

Em contrapartida, no dia 19 de outubro de 2018, a Batalha do Formigueiro organizou, em parceria com os coletivos Levante Popular, Nois Q Faiz e o Cia Hip Hop, a edição especial “Festival Periferia contra o Fascismo”. O evento foi um ato de protesto contra as correntes de conservadorismo vigentes no Brasil, que culminou na eleição do então presidente Jair Bolsonaro no mesmo ano.

Essa edição contou com apresentação de *rappers* locais e a modalidade de “batalha do conhecimento”, voltada a temáticas das opressões como ditadura militar, racismo, machismo, homofobia, lutas dos indígenas e quilombolas. Os temas eram sorteados para cada rodada das disputas. Um fato curioso que presenciei foi que quando sortearam o tema das causas indígenas e quilombolas, uma moradora de rua que estava acompanhando o evento grita, no meio da plateia, que é descendente de indígena, demonstrando seu entusiasmo ao se sentir representada pela temática sorteada.

Destaco o improviso recitado pela campeã da edição, a MC Alice Gorete, que comemora a vitória com os versos :

Meu cabelo, ele é *black*, represento minha raiz
[a plateia faz “uôu” com grande empolgação, o que impossibilitou a compreensão do outro verso recitado]
Eu só vim para avisar, eu sou resistência, eu sou é Dandara
[a plateia faz “uôu” em coro, mais contido]
‘Cê sabe como é, o meu verso é potente;
Mataram Marielle, mas ela está presente
[os gritos de “uôu” nesse verso atingem o ápice]

Como jovem negra, LGBT e periférica, o momento do *flow* da campeã foi oportuno para que Alice expressasse seus referenciais simbólicos e identitários de “resistência” dentro da cena de *freestyle* antifascista. Em “eu sou Dandara”, Alice personifica as lutas e representatividade da guerreira feminina negra do Quilombo dos Palmares durante o século XVII, na região que atualmente pertence ao Estado de Alagoas.

Já quando parafraseia a palavra de ordem “Marielle, presente！”, referencia Marielle Franco, vereadora do PSOL, negra e lésbica, assassinada em março de 2018 supostamente por milicianos, devido à sua atuação política com denúncias contra o extermínio da população pobre e preta pelas milícias nas favelas do Rio de Janeiro. Essas personagens são invocadas nesse trecho como símbolos de per-

tencimento às lutas coletivas, que Alice incorpora para si, alinhada com a proposta do evento³⁴.

No mesmo ano, também no segundo semestre de 2018, a BDF apoiou três edições do Hall Poético, na Ufal, mobilizados pelo Centro Acadêmico do curso de Letras. Junto com apresentações culturais e artísticas, a batalha de *rap* se insere dentro do contexto universitário com a proposta de ser reconhecida como uma modalidade de expressão poética, das ruas, como meio de troca de conhecimento e a expressão artística.

Em outros eventos que acompanhei na BDF e nas outras batalhas, verifico que predomina a “gastação” nas batalhas de *freestyle*, que consistem em apelar para conteúdos jocosos, que zombam da aparência, vestes, falas, atos falhos e comportamentos do oponente. Também são acionadas como recursos do jogo denúncias contra eventuais “decoradas” nos improvisos, que são versos repetidos em outras batalhas, pelo mesmo ou por outros MC’s, que já estão “manjados” pelos rivais no duelo ou pela plateia.

Por outro lado, observo que nos combates é comum os competidores trazerem suas “referências” do *rap* ou de

34 Cabe a reflexão sobre como as identidades são construídas como pertencimentos incorporados no indivíduo, personificados no “eu” ou “eu sou”, ao mesmo tempo que insere o indivíduo à coletividades, à percepção de “nós”, que partilha de vivências, modos de vida e, neste exemplo, opressões e lutas sociais semelhantes (Elias, 2001).

outros estilos artísticos nos improvisos, com menção direta aos ídolos ou recitando trechos de suas obras. Outro elemento recorrente nas disputas que presenciei na BDF, como também em outros pontos de batalhas, foi o embate entre o “flow” e “conteúdo”. Momentos em que foram colocadas questões de legitimidade na prática do *rap*, se o que mais importa são as “flipadas”, com ênfase na demonstração de dicção, fluidez e habilidade vocal, ou focada na qualidade da mensagem transmitida nos versos.

A partir dessas reflexões sobre as experiências na BDF, sigo para meus achados na Batalha do Banks.

Batalha do Banks

Minha primeira ida à Batalha do Banks (BDB) no intuito de investigação foi em 05 de novembro de 2017. A Praça do Skate, também conhecida como “praça do banks”, que se refere à pista de *skate* com formato de piscina que existe no local, é situada no bairro da Ponta Verde, parte baixa, considerada como uma área “nobre” de Maceió. Organizado pelos MC’s Feitosa, Conca e Rato, jovens pardos e negro na faixa de 20 anos de idade, a BDB ocorre desde 2016, surgida poucos meses após a consolidação da BDF.

Em conversas com os MC’s e *beatmakers* Feitosa e o Rato, contam que tentam manter a frequência da atividade quinzenalmente, geralmente aos domingos, aproveitando o

movimento dos jovens que frequentam a “Rua Fechada”, espaço no bairro vizinho, praia da Pajuçara, cuja parte da pista é interditada neste dia da semana, nos turnos da manhã e da tarde, para realização de atividades de lazer e cultura.

Neste dia Cássio, um dos organizadores da BDF, estava como mediador na BDB. Encontro também Malta, organizador da BDC, participando como competidor. Conversei com Cássio na ocasião, que enfatizou sua percepção sobre as conexões e os afetos firmados nas mobilizações de *freestyle*.

Diz “pra mim é uma família”, pertencimento esse que inspira suas atuações na cena local, seja com questão financeira, como mobilizar uma caixa de som, microfone ou notebook, fazer uma “cota” para o frete de um equipamento emprestado, seja assumindo funções nas organização dessa e de outras batalhas na cidade. Interessante notar como essas “redes”, além das conexões materiais entre pessoas e objetos, tem como plano de fundo a dimensão afetiva, das paixões, sentimentos de irmandade e pertencimento (Latour, 2006; Deleuze; Guattari, 1997).

Em outra ocasião, no dia 18 de fevereiro de 2018, Alice Gorete, organizadora da Batalha da Guild, estava no papel de mediadora do combate. A batalha foi feita na modalidade “bate-volta”, quatro versos por competidor dentro de uma rodada de 1 minuto. Destaco o trecho em que o MC1

finaliza o verso “[...] por isso que de talento e rima boa tu é escasso”, tendo, nesta deixa, a seguinte respostas do MC2:

Eu não sou escasso, eu sou estilo Nordeste
Mesmo com escassez, eu sou ‘cabra da peste’ [Nessa parte a plateia grita “uôu!”]
Fi da peste, eu boto mesmo é pra lá
Porque não é carinha assim que nem tu que vai me tirar

Então segue a tréplica do MC1:

Você é ‘cabra da peste’, só que não antecipa
Se você é do Nordeste, eu sou o caminhão pipa
Eu vou trazendo água, bem na moral
Você é só uma vírgula, eu que sou vital [O público grita um breve “uôu” no final do verso]

Assim, o MC2 responde:

Veja só como eu me faço nesses termos
O caminhão pipa é só mais um “desdouro” do governo [Nesse verso o coro de “uôu” fica tão alto e prolongado que não consigo compreender o verso seguinte]
Na verdade, em nenhum lugar era pra faltar água

Interessante observar como neste duelo foram agenciadas expressões e gírias regionais e narrativas que referenciam o contexto de escassez das regiões pobres da cidade e do Sertão de Alagoas. Por exemplo, o “cabra da peste”

remete à ideia do homem rústico nordestino, forte e resistente às adversidades, bem como há uma ressignificação da ideia de “escassez”, de estigma para um símbolo de resistência, força, autoestima e autoafirmação da identidade regional, quando o MC2 reivindica para si o pertencimento “eu sou tipo Nordeste”.

Posteriormente, no mês seguinte, ocorre a primeira edição do evento “Tô Ligad@!” no Quintal Cultural, da parceria entre artistas, produtores, coletivos e empreendedores locais, que contou com apresentações de grupos alagoanos de várias vertentes artísticas como *reggae, dub, nayambing, rap, rock* e MPB, junto à batalha de *freestyle*, organizada pela BDB. Depois desse evento, a BDB ficou inativa o restante do ano de 2018 e foi reativada em janeiro de 2019.

Com isso, para finalizar o levantamento das batalhas de rimas que acompanhei *in loco* em Maceió no período da investigação, apresento os resultados da Batalha da Guild.

Batalha da Guild

Meu primeiro contato presencial com a Batalha da Guild (BDG), na praça do Mirante, bairro Jacintinho, foi em 08 de março de 2018, fim de tarde de uma quinta-feira, data de comemoração do Dia da Mulher. A batalha foi fundada e organizada por Alice Gorete, 19 anos, preta, MC, *youtuber* e produtora cultural. No espaço ao lado da

quadra de futebol da praça, Alice com papel e caneta nas mãos, já estava rodeada por algumas crianças e jovens que aguardavam o início da batalha, entre competidores e espectadores, cerca de 20 pessoas. Na ocasião, o evento já possuía uma caixa de som média e um microfone sem fio, equipamentos doados por apoiadores da mobilização, conforme mencionou minha interlocutora.

Comentou de pronto sobre a presença dos “menor”, crianças entre 10 e 13 anos, vindas das comunidades do Jacintinho, que Alice acolhe e incentiva a participação nas batalhas, como forma de inclusão sociocultural da juventude periférica. Neste ensejo, conta que frequentava batalhas de rimas desde 2014, mas participou pela primeira vez no início de 2017 do evento produzido pela Roda Marginal em homenagem ao finado Tinho Poesia, artista assassinado supostamente por grupos de uma facção criminosa no fim de 2016, no Vale do Reginaldo, região periférica de Maceió no bairro Poço. Em nosso diálogo, expõe como foi sua trajetória até a concretização da BDG : “eu queria uma coisa perto de mim, sem precisar pegar ônibus, nem nada”. A princípio, o ponto de *freestyle* naquele “pedaço” não tinha tanta adesão de outros MC’s.

Mas, aos poucos, no “praticar” daquele espaço, mantendo a frequência dos encontros de *rap* e nas divulgações de eventos pelo *Facebook*, as redes de apoio, arrecadações e a quantidade de frequentadores aumentaram. Ao chegar

nesse ponto, afirma que a mobilização deixou de ser “rolezinho” para se tornar uma batalha de *rap* “de verdade”, passando a integrar o circuito dos jovens engajados com o *freestyle* na Cidade. Nesse processo, Skinny, Tripa, Duen-de Verde e Obama, integrantes do Coletivo RAPEM³⁵ e da Batalha PST, Cássio, da BDF, e Conca, da BDB, passaram a eventualmente contribuir com a organização da BDG, bem como o ponto foi integrado ao circuito de seletivas da Liga Marginal (Magnani, 2005; De Certeau, 1998).

Sobre a interação com as outras “regiões morais”, me relatou que inicialmente teve o apoio de uma liderança de bairro, que durante um período cedeu o equipamento de som usado nas aulas de zumba que ocorriam na praça, apoio que depois cessou. Também menciona uma situação em que o encontro foi interrompido pela Ronda do Bairro, uma categoria de guardas municipais, como situações de empasses e negociações com outros “campos de legitimidade” no espaço (Agier, 2011).

Em nossa conversa, Alice também menciona os desafios que enfrenta como mulher nas rodas de rima. Relembra ocasiões em que os oponentes homens diziam que ela só ganhava por causa das “panelinhas”, sugerindo que a plateia

35 O Coletivo Rap em Movimento (RAPEM), é um grupo de jovens que fazem intervenções itinerantes de *rap* improvisado nos transportes coletivos, principalmente nos ônibus, além de espaços como universidades, escolas, pubs, teatros e em parcerias de eventos da cena *hip hop* local.

acha “bonitinho” ver uma mulher participando das batalhas de rimas e faz torcida na hora de “fazer barulho”. Pelo que descreve, os ataques dos homens nas batalhas apelavam por desmerecer seu talento, porque mulher seria “inferior” e necessita da “tutela” do público para ganhar os duelos.

Contextos cujos conteúdos acionados no embate acabam desvelando pensamentos sexistas presentes no imaginário masculino sobre a participação de mulheres nos duelos. Denotam um papel secundário para as mulheres nas culturas de rua, que associam o feminino à imagem de frágil e dependente da tutela e da aprovação masculina para ter visibilidade, representatividade e legitimidade na cena. São formas de dominação simbólicas e materiais do patriarcado, expressas tanto nos conteúdos dos versos dos homens, quanto na intimidação vocal e corporal. Desabafa que “chegou a pensar em parar” por causa destas situações, mas persistiu no seu objetivo de “viver de música”, mesmo diante do machismo presente nas rodas de *rap*, nas tentativas dos homens em deslegitimar sua atuação na cena e seu talento como MC por ser mulher.

Contudo, como parte de suas obras e projetos, comenta que lançou videoclipes e músicas nas mídias digitais, em parceria com artistas do *rap* local e o suporte técnico do estúdio QG dus Manus³⁶. Relata sobre os “corres” de conseguir

³⁶ Studio QG dus Manos Records, “A fábrica de Hits do Rap Alagoano”, estúdio áudio e vídeo fundado na zona sul em 2011 por PH, produtor e

dinheiro e parcerias para lançar os videoclipes, o que remete ao impasse que envolve a inserção no mercado cultural, principalmente para jovens de classes populares ou médias. Por serem atividades associadas ao “ócio” no senso comum, os retornos tendem a não ser imediatos, dependendo de verba do próprio bolso, parcerias, patrocínio e a conquista gradual de reconhecimento social (Bourdieu, 2005).

Ademais, ainda na minha primeira ida à BDG, os MC’s que participaram eram todos homens. Entre uma rodada e outra, Alice solta os versos de chamada: “Isso é Batalha da Guild, isso aqui é *hip hop!* Vacilou?”, a plateia responde “*Headshot!*”. Ou: “É o rap de A-L invadindo a pista, e se bater de frente...”, a plateia responde “fogo nos machistas”. Os competidores aproveitaram o momento da data comemorativa para prestar homenagens às mulheres nas rimas. Contudo, notei que os referenciais masculinos de “mulher forte” e “guerreira” na ocasião geralmente eram remetidos às mães, ideias estereotipadas do papel da mulher associadas à maternidade (Almeida, 1996; Weller, 2005).

Posteriormente, em 30 de junho de 2018, a Batalha da Guild realizou o evento *Guild Family One*, no Quintal Cultural, com ingressos vendidos a 2 reais. A proposta foi de discotecagem de *rap*, *funk* e música eletrônica, bem como as apresentações de *rappers* locais e duelo de rimas entre a

beatmaker que atua no fomento da cena de *rap* alagoano desde o fim da década de 1990.

“velha escola” e a “nova escola” da cena local. Disso, pude constatar, a exemplo de outras batalhas, a referência da Batalha de Guild é agenciada como “marca”, visto que passaram a produzir eventos e bens culturais para além do local de origem da batalha, carregando o nome de referência da organização para outros espaços (Mcquail, 2013).

Já em outra visita, no dia 15 de novembro de 2018, cheguei no Mirante do Jacintinho perto das sete horas da noite. Alice já estava encerrando as inscrições para dar início a mais uma edição da Batalha da Guild. Na ocasião, havia caixa de som e um microfone. Registrei em vídeo dois dos duelos finais que ocorreram no dia, em que os organizadores optaram por fazer todos na modalidade “bate e volta” para dinamizar o andamento das rodadas. Destaco o duelo entre um MC mais velho, que referenciai como “MC1” e uma criança, que chamo de “MC menor”, que aparentava possuir 12 ou 13 anos de idade. Essa batalha começa com a plateia fazendo “uôu, uôu, uôu” no ritmo do *beat*. Então, alguém da plateia puxa a chamada “se tu ama essa cultura como eu amo essa cultura grita *Hip!*!” e a plateia em coro responde: “*Hop!*”.

Segue o MC1, que começa com “ei, ei, ei” para pegar o ritmo do *beat*:

Agora é assim nessa disputa

Você só é especialista de chorar de frauda suja [plateia faz “uôôôôô”, de modo que não deu para escutar o outro verso]
Eu vou fazer você, menor, volta pro seu baile

MC “menor” contra-ataca:

Voltar pro seu baile? O bagulho é na levada
É você parceiro, truta, a fralda melada
Então o bagulho é louco, eu vou entrando no *beat*
[não comprehendi o último verso]

Neste fragmento de duelo é interessante notar como a “gastação” nas rimas focou nas diferenças etárias entre os participantes, em que o improviso do mais velho sugere, de maneira jocosa, a imaturidade do seu oponente. Na sequência o mais novo rebate com a questão da legitimidade, em que o que importa é fazer “*rap de verdade*”, com *flow*, ritmo e conteúdo, independente da idade, o que o faria superior nas rimas.

Finalizo aqui minhas reflexões etnográficas dos circuitos de batalhas de *freestyle* que presenciei ao longo da pesquisa. Com isso, passo para as considerações finais, com uma breve consideração dos principais achados da cena *hip hop* local.

Considerações finais

Em incursão etnográfica no circuito de batalhas de *freestyle* em Maceió, verifico que as batalhas de *rap* aconteciam, simultaneamente, em vários espaços de Alagoas, principalmente em locais públicos, como praças, coretos,

calçadões, escolas e centros comunitários e espaços culturais, como parte das práticas desenvolvidas dentro dos “rolês” dos jovens que curtiam o estilo musical. Foi observado que os duelos também eram promovidos por diversos grupos artísticos, posses, produtoras e coletivos engajados na cena *hip hop* local.

Contudo, de acordo com as pistas que levantei, ocorreu uma efervescência de batalhas de rimas independentes, em pontos de encontro consolidados pela recorrência das atividades, que passaram a compor um circuito de *freestyle* alagoano a partir de 2016, aquecido pela ponte com as competições regionais e nacionais de rap. Ademais, a produção das identidades visuais e das chamadas que caracterizam os pontos de referências das batalhas locais foi observada como marcador importante na interlocução dessas organizações com o público, divulgação, parcerias, circulação de bens culturais e promoção de eventos em outros espaços.

Na oportunidade, consegui acompanhar parte do processo de expansão das seletivas estaduais, desenvolvidas pela Liga Marginal pelos vários “picos” de duelo de *rap* consagrados em Alagoas, voltada a lançar representantes do *rap* alagoano no Duelo Nacional de MC’s, em Belo Horizonte/MG.

O ano de 2018 foi o momento de maior intensidade de minhas imersões em campo, mas também de forte ten-

são política, diante da iminente eleição do político ultra-conservador Jair Bolsonaro. A ocasião foi oportuna para observar como os diferentes posicionamentos políticos apareceram nas narrativas dos MC's durante os duelos, bem como essa conjuntura política nacional inspirou mobilizações de eventos com a proposta de debater pautas sociais e a opressão das minorias. Outras performances observadas apelavam para “gastação” e *egotrip*, bem como envolveram discussões sobre legitimidade no *rap*, reflexões sobre as mensagens que eram transmitidas nas rimas, menções às referências artísticas e identitárias, posicionamentos políticos, bem como denúncias contra as rimas “decoradas” e as “panelinhas” na plateia.

Também me debrucei sobre as narrativas e performances que emergem quando envolvem presença feminina na cena *hip hop*, dominada por homens. Constatei os desafios enfrentados pelas mulheres para ocuparem espaços nesse meio. Os relatos demonstram como recaem sobre elas obrigações sociais relacionadas à maternidade, trabalho doméstico, inferiorização, subserviência, valores do patriarcado que limitam as oportunidades de participação social e impõem uma dupla ou tripla jornada às mulheres. Somam-se a isso os constantes apelos a conteúdos sexistas nas composições de *rap* e nas batalhas de *freestyle* desferidos pelos homens.

No decorrer da pesquisa, busquei entender como se deram as negociações e as disputas com outras “regiões morais” na prática dos locais escolhidos como pontos de batalhas de *rap*. Notei que foram situações circunstanciais que se desdobraram em convergências, rupturas e conciliação que iam se construindo na interface com outros campos de legitimidade.

Referências

ABRAMOVAY, Miriam. *et al. Gangues, Galeras, Chegados e Rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades das periferias de Brasília*. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.

AGIER, Michel. *Antropologia da Cidade: Lugares, Situações, Movimentos*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2011.

ALMEIDA, Miguel Valle. de. Gênero, masculinidade e poder: Revendo um caso do Sul de Portugal. *Anuário Antropológico* 95. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996

BITTENCOURT, João Baptista. de M; ROCHA JÚNIOR, Epaminondas Pascásio da. “Música, ativismo e estilo de vida jovem nas tramas do Punk em Maceió/AL”. *Revista Teoria e Cultura, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UFJF*, v. 13. n. 2, dez. 2018.

BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

ELIAS, Norbert. *Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ESCHER, Emcee.; RAPPAPORT, Alex. *The rapper's handbook: a guide to freestyling, writing rhythm and battling*. New York: Flocabulary Press, 2006.

FELTRAN, Gabriel. “Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do ‘crime’ numa tradição musical das periferias”. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, n. 56, p.43-72, jun. 2013.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 2009.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. São Paulo: Edusp, 2002.

GOHN, Maria da Glória. *Manifestações e protestos no Brasil: correntes e contracorrentes na atualidade*. São Paulo: Cortez, 2017.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

LAHIRE, Bernard. *A Cultura dos Indivíduos*. São Paulo: Artmed Editora, 2006.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede*. Salvador – Bauru: EDUFBA, EDUSC, 2012.

MCQUAIL, Denis. *Teoria da Comunicação de Massas*. Porto Alegre: Penso Editora, 2013.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Os circuitos dos jovens urbanos*. São Paulo: Tempo Social, 2005.

MOASSAB, Andréia. *Brasil Periferia(s): a comunicação insurgente Hip-Hop*. São Paulo: Edusp, 2008.

PAIS, José Machado. Buscas de si: expressividades e identidades juvenis. In.: ALMEIDA, M.I.M. de; EUGENIO, F. (org.) *Culturas jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 07-23.

PAIVA, Carlos Eduardo Amaral de. *Black Pau: a soul music no Brasil nos anos 1970*. Araquata: Unesp, 2015.

SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*. Covilhã: LusoSofia Press, 2009.

TURRA NETO, Nécio. *Múltiplas trajetórias juvenis: territórios e rede sociabilidades*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2012.

WELLER, Vivian. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. *Estudos Feministas*, v. 13, n.1, p. 216, jan./abr. 2005.



4

SONHANDO UM SOM: INDIVÍDUOS PERIFÉRICOS E LUTAS POR VALOR HUMANO EM UMA CIDADE DO INTERIOR DE ALAGOAS

Nido Farias

Introdução

Tô pensando em vender meu som atual para investir em um que vi na loja lá embaixo, já montado. 3.000 reais. Eu considero um paredão. Comparando com o meu, esse da loja tá nas nuvens. Dá pra fazer uma farra pesada!

Alex Sandro³⁷, dono dessa fala, tinha 30 anos nos idos de 2015 e vivia num bairro da periferia de São Miguel dos Campos³⁸, interior de Alagoas, criado para abrigar pessoas

37 Nome fictício

38 São Miguel dos Campos se localiza no leste do estado de Alagoas, 60 km ao sul da capital, Maceió, na região da mata, 12m acima do nível do mar. Possuía uma população estimada em 2014 de 59.830 habitantes, dos quais 96% estão concentrados na zona urbana. Sua economia é fortemente marcada pela presença de indústrias dos setores mineral, energético e

de origem parecida com a dele. Era um migrante do campo que fora forçado a ir para a cidade por volta dos anos 2000.

Conheci-o por intermédio de seu primo, um vigilante do local no qual eu trabalhava, que o tinha como uma figura carismática, tranquila, mas incompreensível em sua paixão. Alex gostava de som desde a infância e era com isso que justificava sua fixação em comprar peças e mais peças para seu equipamento. Seu pai não o deixara estudar, pois precisava ajudar a família com o serviço pesado da fazenda. Nos dias de folga, muitas vezes a diversão era mexer, ele e o irmão, no aparelho de som *Microsystem* de seu tio, que sempre apreciava para “tomar uma” com seu pai. Desde aquela época, dizia, queria ter um som para ele.

O sonho só começou mesmo a ser realizado em 2008, quando comprou o que chamou de receiver, equipamento usado para conectar diferentes tipos de aparelhos eletrônicos, fornecendo um centro de controle da equalização e do volume. O equipamento estava lá no canto da sala em uma estante reservada apenas para a aparelhagem, ainda com aspecto de novo. Era o templo de Alex. Depois dele, comprou uma mesa de som, que me mostrou como operava, rodando os potenciômetros para lá e para cá, modificando

sucroalcooleiro. Tem um comércio bastante diversificado, referência para cidades circunvizinhas. Na agricultura, a cana-de-açúcar é o principal produto, seguido por outras culturas de menor expressividade. Fonte: <http://cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?codmun=270860http://www.escritoresalagoanos.com.br/texto/5645>

as frequências dos bregas e arrochas que me apresentava. Adelino, Pablo, Pôney do Arrocha . Em relação ao *receiver*, dera com ele um salto no aperfeiçoamento das frequências. Também fora somando alto-falantes cada vez maiores que comprava depois de um tempo, juntando dinheiro e esperando as melhores oportunidades, muitas vezes de equipamentos usados de outros amantes. Quando um ficava muito ultrapassado, dava ao seu irmão, que também gostava de fazer zoada, “som pra ouvir a pancada”.

Pretendo, neste texto, empreender um esforço interpretativo das razões pelas quais se tornou tão significativo para Alex *montar um som*, ao ponto de descrever esse processo como parte importante de sua personalidade e de funcionar, certas vezes, como uma metáfora para suas lutas e trajetória de vida.

Entre as preocupações centrais no meu percurso de pesquisa, tenho me interessado pelo modo como o som automotivo, um universo de sociabilidades técnicas e competitivas dominado por frações do empresariado urbano dos serviços em Alagoas, tem fornecido modelos que atuam na construção de hierarquias simbólicas negociadas com a periferia através da diversão (Santos; Rodrigues, 2019; Santos, 2021). Nessas margens urbanas, os *paredões*³⁹, citados

39 Paredões de som são sistemas sonoros monolíticos carregados por reboques de automóveis que se cristalizaram no imaginário popular como parte do estilo de vida de frações da classe média urbana em

por Alex, fornecem modelos de sociabilidade, competição e consumo que estão, não sozinhos, no centro de conflitos locais e societários, envolvendo vizinhanças e autoridades policiais, jurídicas e políticas no combate à perturbação do sossego. Seus protagonistas são homens das periferias alagoanas, trabalhadores do setor sucroalcooleiro, mototaxistas, comerciantes, muito distantes da elite do som automotivo, para quem os paredões fornecem parâmetros (negociados) de avaliação e valorização social.

Irei argumentar, a partir da interpretação de fragmentos da trajetória de Alex Sandro, que os espaços de valorização que se desenvolveram na órbita de equipamentos sonoros superlativos se tornaram, para além de um lugar de construção de novas imagens de potência econômica e masculina, um canal de expressão das lutas de atores das periferias por valor humano enquanto indivíduos. Trata-se de considerar a constituição de canais de valorização individual abertos pelo crescimento desses espaços nas periferias que orientam expectativas de dignificação social para

muitas cidades nordestinas. É constituído por meio do arranjo funcional e estético de aparelhos de reprodução sonora – *subwoofers*, *woofers*, *drivers* e *twiters* – e de alinhamento, alimentação e potencialização do som – processadores, geradores de energia e módulos de amplificação. São muito conhecidos por “*infernizarem*”, com seu apelo superlativo à festa, áreas residenciais urbanas, e se tornaram a realização técnica social e cultural mais expressiva do som automotivo.

o reconhecimento de qualidades auto e alter percebidas como singulares: a paixão pelo som.

Isso se ancora no crescimento da percepção dessas coletividades de que o indivíduo, em relação mais tensa com famílias e comunidades que no passado, é sentido como uma fonte importante, para alguns central, de dignificação social. O caso de Alex, indo nesse sentido, não é único, mas funcionou como um paradigma empírico para compreender outras trajetórias em minha pesquisa de doutorado. Vejo-o como parte do processo de individualização de atrizes e atores das periferias urbanas percebido, talvez tardivamente, nas últimas décadas no Brasil pelas Ciências Sociais, apontado por Vaitsman no campo das práticas de gênero (1994; 1997), e mais recentemente Soares na esfera política e religiosa (2019). Porém, o contexto desta reflexão é o Nordeste e aspectos singulares dos processos de transformação das cidades e da cultura.

Seguir o curso de tal processo vai de encontro a outros esforços para compreender o que se formou em torno da periferia enquanto coletividade autoconsciente e palco de lutas por valor humano (Vianna, 1990; Rodrigues, 2008, 2017a, 2019; Barros, 2009). Entretanto, segue também na contramão das preocupações com a autonomia coletiva, real ou imaginada, escavando objetos que têm gerado menos interesse nos debates. Um deles, particularmente importante neste caso, é o crescimento do sentimento de responsabilidade

pela autoconstrução enquanto indivíduo através dos mercados de diversão. Procuro, então, apontar alguns aspectos de um processo singular de individualização de setores populares em Alagoas, articulados a impulsos recentes de modernização, o qual o som automotivo ao mesmo tempo constitui e é por ele constituído, subjacentes à transformação da cultura da periferia.

A análise de trajetória de vida é entendida aqui como meio privilegiado para costurar distintas escalas de eventos e de distanciamento no tempo da vida biológica, individual e coletiva (Marinho, 2017; Guérios, 2011). Significa relacionar memórias, afetos e acontecimentos coletivos, passados e presentes, no curso de mudanças intergeracionais não intencionadas provocadas por reequilíbrios de poder na sociedade alagoana. Especialmente, a análise de trajetória, articulada a uma experiência etnográfica mais duradoura na cidade, contribui para compreender parte da narrativa de Alex sobre sua experiência migrante enredada, analiticamente, ao processo crítico de reconfiguração das pequenas e médias cidades em Alagoas, implicado um traumático processo de periferização urbana.

A questão está centrada, justamente, na moldagem psíquica do amante pelos constrangimentos e habilidades impressos por esse novo contexto. Quero chamar a atenção para o processo de periferização como marco de mudanças em que ocorreu um deslocamento mais signifi-

ficativo da autoimagem em direção a uma identidade-eu, reconstruído a partir da reorganização dos espaços de diversão nas periferias. Não se trata, contudo, de se operar a dicotomia entre tradição e modernização, mas de considerá-las se desenvolvendo na esteira de sucessivas tradições de modernização (DOMINGUES, 2002) e de padrões de autorregulação psíquica.

A hipótese central é a de que o som automotivo forneceu uma coleção de jogos sociais, linguagens, modelos de personalidade, ideias e expectativas de reconhecimento compatíveis com a necessidade mais aguda de reconstrução da autoimagem em torno da sua figura como pessoal singular, apaixonado por som.

O marco analítico para se pensar essa trajetória está, de um lado, no leque de sociologias que tratam a individualização como uma consequência do desenvolvimento das instituições modernas (Elias, 1994; Giddens, 1997; Lahire, 2002, 2005; Koffman, 2003; Domingues, 2002). Uma ideia que deriva dessa tradição é a de que o cruzamento de paisagens sociais heterônomas, sucessivas crises e o choque de disposições que o dinamismo do estado e do mercado enseja está na raiz da experiência (ilusória) de continuidade das vivências ao longo da vida, um marco da identidade moderna (Bourdieu, 1996; Lahire, 2002; Koffman, 2003). De outro lado, aposto na ideia da modelação de padrões de in-

dividualização singulares por processos e estruturas específicos às figurações sociais (Elias, 1994; Martucelli, 2007).

O texto reforça, assim, o papel de mecanismos de individualização originados por meio do aprofundamento de instituições modernas, principalmente Estado e mercado, sendo menos sensível aos esforços para apontar a constituição de indivíduos “do sul” fora da “sombra analítica da modernidade” (Martucelli, 2007). Admite, então, que mesmo processos de periferização são operados por formas de hierarquização modernas, constituindo campos de lutas por valor humano, divisões entre estabelecidos e *outsiders* (Souza, 2018a; 2018b; Ortiz, 2007; Rodrigues, 2017). Tornar-se indivíduo, no sentido de um dever ser inacabado, é parte dessas lutas.

Além desta introdução, o capítulo se divide em três partes. Na primeira, enfatizo, a partir fragmentos da vida de alguns interlocutores do som automotivo, o modo como o processo de montagem pode, em geral, figurar igualmente como meio de projeção sobre a trajetória particular dos amantes e metáfora para o desenvolvimento individual. Na segunda parte, lido propriamente com a trajetória de Alex Sandro. Procuro mostrar que o investimento na montagem de som pode remontar um processo particular de modelação sociopsíquica operado no contexto de reconfiguração da cidade e, particularmente, da figuração do lazer nas periferias. A questão é como o som automotivo forneceu sub-

sídios práticos e ideais para a reconstrução da autoimagem de Alex e ajudou a moldar um padrão de individualização que se imagina com maior alcance entre os amantes. Por fim, teço algumas considerações finais sobre a importância de investigar o curso das transformações ocorridas nas periferias alagoanas nos últimas 30 anos, especialmente no que tange à individualização.

Projeto, passado e futuro

Muitos amantes de som automotivo têm a história do seu aparelho na ponta da língua. É uma espécie de anedota obrigatória para um *apaixonado*. Esse percurso faz, rapidamente, sobressair narrativas pessoais, gostos, escolhas creditadas como resultado de suas trajetórias pessoais. “É coisa minha”, “está no sangue”.

Conheci um aficionado no Agreste, empresário do ramo das bebidas, que sonhava ter um som desde criança. Era de origem simples. Aos 8 anos, já trabalhava em uma fábrica de produtos populares. A essa época, a fábrica mudou-se para uma cidade do interior do estado de Sergipe, e o chamaram para os acompanhar, responsabilizando-se por sua proteção. Foi lá, lembra, aos 8-9 anos de idade, a primeira vez – e a mais marcante de todas –, em que viu um som automotivo e que sonhou ter um.

O primeiro som de carro, de mala, que eu vi foi lá. Na verdade, não era numa mala, era em cima de uma caminhonete. Aí, daí, eu comecei a gostar do rock (...) foi onde eu me apaixonei pelo som automotivo.

O menino só teria algo parecido apenas aos seus 23-24 anos, entre 2000 e 2001, quando comprou o seu primeiro carro, que definia como “o básico do básico do som”. Antes disso, lembra, apenas possuía equipamentos residenciais, comprados prontos em lojas convencionais. Seu primeiro som era “ratoeira”, um “som fraquinho”. Eram dois alto-falantes internos de 18” sub⁴⁰ da marca Vulcano; dois alto-falantes de 10” “do pior que existe na face da terra”; twiters de plástico; e cornetas “Caicó”, se referindo aos equipamentos usados nos carrinhos ambulantes de uma fábrica popular de picolés de Alagoas, o *Picolé Caicó*. Enfim, “era o básico do básico”.

Desde que montou seu primeiro som automotivo, porém, foram sucessivos investimentos, gastos e dívidas para chegar ao som ideal que ele mesmo considerava inalcançável. “Nunca está bom...”.

Foi caminhando devagarinho, paralelamente às conquistas do trabalho duro. Trocou os alto-falantes de 10” por dois novos da Eros⁴¹ de potência elétrica de 319 rms.

40 Alto-falante que reproduz frequências muito baixas, entre 20 e 200 hertz.

41 Conhecida marca de alto-falantes.

Depois trocou o grave, que era de 500 rms para outros de 3000 cada um. Consegiu colocar um *crossover*⁴² analógico. Anos depois, conquistara novos degraus na escalada pelo som ideal. Já possuía graves “fodásticos”, quatro cornetas “boas” e dois *drivers* iti, usados para potencializar e dar mais qualidade ao som das cornetas. Desse para o que estava na época da nossa conversa, em 2020, foram-se quatro anos mais. Orgulhava-se dos seus dois graves de 4.400 rms cada um, quatro alto-falantes de 10” de 310 rms, seis cornetas e três ti 7169. Para alimentar os graves, possuía módulos de 8000 watts de potência; para os médios, um módulo de 1600 watts; as cornetas, iti e módulo.

No caminho até chegar a esse resultado, “para eu ver o que era paixão”, ainda trocou uma moto, das três que tinha em casa, por um som que viu em uma equipadora para preencher o carro novo, um Celta que tinha adquirido junto com sua ex-esposa. Dois graves de 18’, quatro de 10” e seis cornetas... 6 mil reais. Tinha então dois carros com som, “e devendo, né?”. Mas daria uma parada, avisou. Precisava investir no carro, porque sem carro, onde colocaria o som? Questionou espiritualmente.

Apesar de formatados de modo padronizado como sons de mala, paredinhas e paredões, o resultado de cada som mantém margem razoável de escolha e criatividade. Pri-

42 Equipamento que distribui de maneira correta e equivalente as faixas de frequência para cada componente.

meiro, ele envolve uma imagem-desejo inicial, como aquela que o autor do relato creditava à sua infância. Quando se tem dinheiro para gastar, vem a busca por um projetista que interprete e dê forma a sua vontade, decisões acerca de qual instaladora ou profissional contratar, dos equipamentos e marcas disponíveis a se utilizar, das cores, formas e outros elementos estéticos, evidenciando um marcante senso de personalização. Meu interlocutor mesmo comandou a execução da feitura, montagem e instalação do seu som através da rede de serviços que se montou em sua cidade – entre projetistas, marceneiros, pintores, instaladores –, dando vazão, peça por peça, dívida após dívida, acredita, aquele sonho de garoto. De um processo semelhante surgiu o “paredão do Magro”, o “paredão do Cléisson”, o “paredão do Bel”, o “paredão do Júnior” e outros tanto existentes em diferentes regiões do estado. Trata-se de uma estilística alimentada através dos mercados de automóveis, acessórios, peças de som automotivo, encontros e festas que colocam como centro de gravidade os proprietários e a realização de *day dreams* com projetos de som futuros (Campbell, 2001; Featherstone, 1995).

Após me deter com cuidado sobre o processo de montagem desses monolitos sonoros modernos, uma camada de significados emergiu. De modo cruzado à construção de uma imagem de superioridade econômica e masculina, o ato de montar um som reserva também uma relação mais

íntima com o amante, de si para consigo, fornecendo igualmente um meio prático de construção pessoal e de auto-objetivação enquanto indivíduo. Não se trata, é claro, de um tipo de solipsismo, mas de ver, no que descrevo à frente, a obrigação para consigo figurando como parte de uma economia moral de tipo eminentemente moderno (Souza, 2018a, 2018b).

Evidentemente, esta mesma dimensão pode servir a formas de dominação, mas meu interesse aqui é jogar luz sobre o quanto o processo de montagem denuncia, ao passo que também habilita, uma necessidade aguda de responsabilidade pela autofabricação. Ele opera no espaço que os amantes sentem como reservados a sua escolha, nos limites criados por um alargamento da autorregulação individual, muito embora essas escolhas muito restritamente ocorram a partir do *cogito*.

Certa vez, pesava sobre uma conversa que tive com outro organizador de eventos, dessa vez do agreste alagoano, o estigma do som automotivo sobre alguns episódios de violência, vez ou outra em evidência nos jornais. À essa imagem indesejável, que cresceu junto com sua popularidade, ele opunha a capacidade virtuosa que desenvolvera um aficionado para superar, através do esforço para a concretização de um projeto de som, a tragédia pessoal por que passou. Essa era a história do “Paredão Invulgar”. Era o paredão que estava “em alta”. Tomara conta das redes sociais e

isto o fizera chamá-lo para um evento seu. Mas qual a razão desse sucesso?

Com uma configuração estético-sonoro peculiar, o Paredão Invulgar quebrava as expectativas de horizontalização da estrutura e de divisão simétrica e equilibrada de frequências, interferindo, por esse motivo, também na forma como as ondas sonoras se distribuíam e se propagavam no ambiente. Apesar das advertências dos mestres do som automotivo de que o som por isso não funcionaria, disse o empresário, “Ele competiu com o famoso rei do racha, ele botou de lado, com um sistema muito menor, botou de lado e sobressaiu. Então o som dele hoje é uma atração no ramo hoje no Brasil.”

O Paredão Invulgar era obra de Lucindo, um bem-sucedido empresário Nordestino que parara durante um tempo de praticar seu *hobby*.

Por conta de uma fatalidade que teve lá na... um acidente que aconteceu com a namorada, e aí ele parou um tempo e agora voltou, e voltou com esse sistema totalmente diferente do padrão dos paredões que a gente via tocando [sim], dos famosos, vamos dizer, de hoje. Então assim, então muita gente começou no início a tirar onda.

Esse processo traumático, de alguma maneira, levava Lucindo a construir ele mesmo, sozinho, peça por peça, o Paredão Invulgar sob risos e subestimações. “E todo mundo

dizendo: ‘homi, que coisa marmota... isso é uma marmota’”. Contra todas as expectativas, porém, o equipamento tornou-se um sucesso.

Tal trajetória de superação deveria figurar para mim como uma blindagem contra qualquer interesse o qual pudesse estar envolvido na criação do Paredão Invulgar que não a *paixão*. Ela forneceria um meio de desenvolvimento pessoal, de autodomínio para a construção do indivíduo como ser moral, capaz de resistir às adversidades da vida, resistir às opiniões correntes, que nesse caso eram os modos altamente padronizados de organização técnico-estética dos paredões. Esse fato combinava formas contemporâneas de consciência marcadas pela transferência da responsabilidade sobre a vida coletiva para a esfera individual e privada, temperada com a onda *coach* neoliberal, com uma matriz melodramática novelesca de valorização de sentimentos individuais intensos e genuínos transgressores de barreiras sociais (Barbero, 2003), resistentes aos interesses instrumentais e formas de ilegalidade.

Não é à toa que o termo *vício* seja tão recorrente quanto o da *paixão* quando um amante procura palavras para me explicar sua fixação por som. Ele designa a responsabilização sobre seus atos. Quando falam de *vício*, querem dizer o movimento compulsivo de busca pelo desenvolvimento de seu projeto de som no sentido do melhoramento progressivo da qualidade e potência sonora. Denota a consciência

dessa compulsão em direção ao som ideal, reconhecida como problemática, seja por desavenças entre parceiros, seja pelas dívidas, que movem os amantes no sentido do crescimento progressivo dos elementos de grandeza sonora. Ele envolve inúmeras discussões em fóruns; busca por tutoriais; compras e mais compras de equipamentos nas redes sociais, lojas locais e através da internet; venda ou troca de motocicletas e outros artigos de valor elevado; e, por fim, dívidas e mais dívidas pessoais ou no cartão de crédito. O vício, assim, se inscreve num domínio em que a compulsão individual ganha lugar próprio em relação a formas da regulação coletiva padronizadas (Giidens, 1997)⁴³, alargando o espaço de autorregulação individual e a dependência de meios mais reflexivos, não necessariamente instrumentais, de orientação da ação sobre si e em relação aos outros.

A questão é que a linguagem da montagem – projeto, invenção, melhoramento, superação, perseguir o som dos sonhos – fornece, primeiro, uma analogia prática e sensível para uma condição social em que os amantes se sentem não só mais responsáveis por seu próprio destino, mas moralmente encarregados de construí-lo ética e esteticamente. Não apenas a superação de Lucindo denota isso, mas a própria pretensão de justificação discursiva do som automotivo como um objeto cultural legítimo o faz. Antes de qualquer

43 Sem falar exatamente de tradição

coisa, o relato do empresário assumia posição em uma economia moral que tornava autoevidente para mim e para meu interlocutor o seu valor.

Ao mesmo tempo, a montagem oferta um modo reflexivo que opera não mais no campo dos constrangimentos, mas das habilidades para se realizar a partir da dimensão da vida contemporânea que é cada vez mais sentida como imperiosa: a construção da identidade individual. Esse modo reflexivo não deve ser entendido como uma racionalidade completamente desincorporada, abstrata e instrumental, muito embora alguns momentos ela invada a cena. Vê-se isso, mais ou menos puramente, quando se busca resolver problemas da engenharia elétrica e acústica do projeto, dominada variavelmente pelos aficionados, criar novas modalidades de som, como Lucindo, ou inventar equipamentos⁴⁴. De outro modo, é nos domínios da reflexividade prática e estética⁴⁵ (Domingues, 2002), dentro das fronteiras entre o normal e o absurdo, a “marmota”, que a intersecção entre montagem e vida reside. Enfim, tal processo se produz no fluxo da vida que exige uma odisseia dos indivíduos sobre

44 Domínio dos intitulados mestres do som automotivo, técnicos virtuosos que inventaram novos equipamentos e atingiram a fama entre os amantes, na indústria e no mercado de áudio. Exemplos são Tico Som e Diógenes, os quis marcaram a história do som automotivo no Nordeste.

45 Ou uma forma de ação criativa que combina hábito e reflexividade. Vide DALTON, Benjamin. Creativity, Habit, and the Social Products of Creative Action: Revising Joas, Incorporating Bourdieu. American Sociological Association. Sociological Theory, December 2004

seus obstáculos, com fonte abundante nas cartilhas neoliberais do *self made man*, na autoajuda e nos enredos do melodrama. Entre elas, está o desafio de se autocompreender e se construir.

Seguindo o fio condutor da montagem do som de Alex Sandro, atravessando o olhar sobre pontos de sua trajetória, coloco essa prática do som automotivo irradiada nas periferias como ponto de partida para o desvelamento de aspectos de um processo de individualização singular que pode estar ocorrendo em periferias alagoanas.

O som tá no sangue

Alex Sandro era operador de máquinas de uma usina de cana em 2015. Havia migrado aos 14 anos para São Miguel dos Campos de uma fazenda próxima ao município para morar na casa de uma irmã, que havia se mudado algum tempo antes. Toda a família havia migrado, na verdade. Quase todos os moradores da fazenda também. Das 30 ou 40 pessoas, naquele momento só restavam oito.

Recordando-se saudosamente do passado com lágrimas nos olhos, em que não só sua família, mas também as de outros moradores viviam em uma comunidade aparentemente bem integrada, rapidamente foi invadido pela frustração. Se na fazenda vivia com liberdade, na cidade a situação era a de estar sob constante ameaça. “Dentro de

casa e o cara quer entrar dentro da casa”, expressou sua indignação quanto à presença de “bandidos” que rondavam seu bairro. O principal motivo de frustração, porém, era o que acreditava ser a causa de toda a mudança.

Em sua opinião, a fazenda havia “caído”, lamentavelmente, pela mesma causa que muitas outras: o desinteresse dos patrões em cuidar pessoalmente de suas propriedades, deixando a administração para “terceiros”. Por causa disso, “alguns moradores vieram embora para a cidade, outros foram colocados pra fora”. Outros, ainda, foram buscar oportunidade em outros estados.

Alex Sandro trabalhou na fazenda desde criança, “como adulto”, cortando cana e limpando mato. Sua família ganhava pouco e seu pai não deixava seus irmãos e ele estudarem. Suas irmãs, assim, logo foram enviadas para trabalhar em “casas de família” em São Miguel. A fazenda foi perdendo a atividade e, daí, ele, seu pai e seus irmãos foram morar na cidade, recebendo apoio daqueles que já haviam se estabelecido, fragmentando-se. Aos 17 anos, passou a trabalhar na Usina Sinimbu como cortador de cana. Trabalhou em outras usinas, como a Coruripe e a Caeté, esta última sendo a sua empregadora nos últimos anos, onde, depois de exercer outras funções não qualificadas, conseguiu subir para o posto de operador de máquinas. Era o único entre seus irmãos a conquistar um trabalho formal, com

direitos garantidos, pelo qual agradecia a um benfeitor. Seu pai morrera um tempo depois.

Alex Sandro gostava de equipamentos sonoros desde a infância, dizia. O “som estava no sangue”. Como já dito, aguardava ansiosamente junto do seu irmão o dia em que seu tio, após receber da usina em que trabalhava, levaria o *Microsystem* para se divertir bebendo cachaça e ouvindo brega com seu pai. Sempre que isso acontecia, ele e seu irmão se posicionavam ao lado do aparelho para virarem o lado ou trocar a fita cassete. Ninguém próximo possuía um bem como aquele na fazenda onde morava. Isso fazia com que o ato de trocar as fitas tivesse um significado ainda mais especial para os garotos.

Em sua adolescência, já na cidade, costumava se divertir com o aparelho de som da irmã, com quem morava junto de seu marido, bebendo e ouvindo brega. Era *Evaldo Cardoso, Adelino Nascimento* e outros que seu pai e seu tio costumavam escutar. Lembrou que sua irmã reclamava muito do volume do som, porque sempre gostou de fazer “zoada”, como fez questão de dizer mais de uma vez. Mas naquela época, em 2001, conta, não existia, pelo menos em seu mundo, algo como um som montado, do que o paredão era o exemplo mais acabado. O mais comum eram os *Microsystems*, equipamentos domésticos comprados nas lojas do comércio de São Miguel.

Embora reconhecesse esse fato, costumava perceber suas experiências da infância e da adolescência com os *Microsystems* a partir de conceitos provavelmente indisponíveis no passado. A montagem de som apenas teve início na sua vida por volta do ano de 2008, quando comprou o que chamou de *receiver*. Nessa época, os paredões e sons de mala já faziam sucesso na cidade, embora como uma novidade. Do *receiver* em diante, sua intenção se voltou para crescimento progressivo do equipamento através da incorporação crescente de novas peças rumo ao som que considerava ideal, mas estava muito distante de alcançar. Aos 17 anos, logo após começar a ganhar o próprio dinheiro, também possuiu alguns equipamentos. Olhando para trás, entretanto, tratou-os com bastante indiferença. Menosprezou seus esforços iniciais por parecerem parcós frente ao ideal do que seria um som “adequado”. Mostrava, quanto a isso, até certa vergonha.

Mesmo após sete anos de investimento, pretendia aumentar seu som com a compra de um novo equalizador e mais dois alto-falantes. Precisava, para isso, esperar o momento certo para comprar os equipamentos, de olho na sorte de surgir entre suas redes de conhecidos uma peça mais em conta. Até ali, fora algo em torno de R\$ 4.000,00 investidos. “Eu gosto mesmo é da zoada”, revelou já esperando de mim incredulidade sobre tanto dinheiro gasto com o aparelho.

Ainda assim, sentia-se sempre à sombra de donos de sons maiores de outros bairros, alguns trabalhadores da usina como ele. “Um camarada da Caeté [usina em que trabalhava], nesse outro quarteirão aí, tem um som, bicho, que ocupa quase a parede da sala inteira. Som da porra!”. Seus esforços para fazer crescer o equipamento tinham referências próprias entre trabalhadores com diferentes graus de *status profissional* – formal, como ele e o “camarada” da usina, ou informal, como seu irmão. Todos esses, por outro lado, estavam à sombra dos paredões.

É importante notar que o projeto de som ideal era, nesse nível, um arcabouço infraconsciente ao mesmo tempo cognitivo, normativo e afetivo que integrava experiências passadas aos quadros de percepção atuais sob a lógica das competições, que engrenavam o impulso de progressivo crescimento e melhoramento técnico.

A ideia de projeto, além disso, não se restringia ao universo da potencialização sonora. Transpunha-se como esquema cognitivo para interpretar dimensões mais significativas da sua existência enquanto indivíduo. Alex Sandro descrevia seu interesse por som como resultado de um projeto que desde sempre o acompanhou. “Sempre quis um som pra mim”. Enxergava seu som da época como consequência de uma teleologia que atravessava toda sua biografia, iniciada na infância e ainda inacabada.

Eu sempre dizia: rapaz eu quero... eu vou comprar um sonzinho pra mim. Toda vida eu gostei de som, esse negócio de zoada, eu sempre gostei do frevo, vamos dizer assim. Aí pronto, comecei a trabalhar, juntando dinheiro, comprei um sonzinho. O primeiro som [montado] foi esse aqui [o receiver]. Esse aparelho de baixo. Fraquinho. Aí eu comecei com esse, devagarzinho e tal, aí pronto, aí fui montando, aí eu comprei esse daí [o atual, que incorporou o *receiver*], comprei essa caixa aqui. Pronto.

Compreendia, assim, a necessidade sentida como imperiosa de aumentar e melhorar o equipamento como continuidade de seu interesse por “toda vida”. Tinha como causas de vivências passadas e presentes naquele momento experiências que eram sentidas como decorrente de manifestações da sua personalidade no tempo, muito embora elas fossem engendradas em espaços sociais descontínuos em relação a sua biografia. Alex Sandro parecia recair, com isso, em uma ilusão biográfica (Bourdieu, 1996) que cumpria a função de ordenar, dar sentido à sua vida como um amante de som, construído peça por peça, farra após farra no curso natural da sua personalidade.

Era assim que seus irmãos, primos, amigos e, com emoções menos positivas, seus vizinhos o reconheciaram pessoalmente na época. As imagens mais nobres de pai de família e trabalhador, às quais lhe eram também atribuídas e tomadas para si, eram, consequentemente, friccionadas

com a de amante de som e curtidor de farras que, às vezes, tinha a polícia à sua porta. Essa tensão emergia quando Alex falava, revoltado, “Polícia na minha porta? Sou pai de família, sou trabalhador!”.

Reconstruindo o mundo

Procuro explorar, a partir daqui, como esse sentimento de responsabilização pessoal para construir-se por si mesmo constituiu-se como um mecanismo de produção de segurança ontológica sustentado, em um primeiro momento analítico, pelo sentimento de desfiliação social e, num segundo momento, pela interiorização de novos padrões de autorregulação legitimados pela ordem moral que se impunha nas cidades, alcançando esse personagem perturbado por rupturas nos planos simbólico, social e afetivo.

Nesse caso, é preciso mostrar que, tratando-se da trajetória de Alex, a criação de segurança cognoscitiva e afetiva resultou também da dilatação de espaços de influência e expressão de alguns atores para cultivar suas compulsões através da diversão, entre outros caminhos possíveis, como o protestantismo nas muitas congregações da cidade.

Alex Sandro, mesmo antes de mudar, já sofria as consequências da desestabilização da ordem do mundo em que

vivia. Ao lamentar a “queda” da fazenda, acusava seu proprietário de negligenciá-la, entregando-a à administração de “terceiros”. Com isso, sentia os efeitos de uma primeira ruptura com a ordem latifundiária tradicional, caracterizada pela dominação travestida de solidariedade e assistencialismo do “senhor” para com o mundo rural. Diferentemente disso, a fazenda estava submetida aos princípios de controle e eficiência de uma empresa capitalista, reordenando aspectos do mundo rural em função das dinâmicas competitivas do mercado nacional e global.

Nesse cenário, a mudança para a cidade já era antecipada como um destino possível, uma morte simbólica vivida aos poucos (Bauman, 2008b), tomado por vários outros conhecidos que foram afetados pela racionalização capitalista na comunidade idealizadamente integrada em que morava. O rompimento decisivo com o mundo que vivenciou na infância, que formou sua confiança na estabilidade de seres e coisas (Giddens, 1991; Peters, 2017), foi a mudança com o que restava da família para a cidade, expressa melancolicamente com os olhos mareados.

Essas fraturas simbólicas ocorriam em meio ao que Soares (2019) chamou de deslocamento das placas tectônicas nas quais se lastreavam a experiência coletiva de migrantes para as cidades, encarando um novo dinamismo social que se reconstruía não fragmentariamente, mas sistematicamente, em blocos na vida de comunidades, famílias

e indivíduos. Alex Sandro, sua família e sua comunidade eram um caso particular dos muitos migrantes do campo no estado de Alagoas que, entre as décadas de 1990 e 2000, tiveram suas vidas – considerando seus planos social, afetivo e cognitivo – dramaticamente reviradas pela reestruturação produtiva do setor sucroalcooleiro e do que veio a se chamar agronegócio, pelo aumento vertiginoso da mobilidade da força de trabalho, pela crescente monetarização das relações sociais e pela informacionalização da comunicação e da cultura.

O processo de periferização acelerou muito nessa época em São Miguel dos Campos (retratado em Santos, 2016), somando aos bairros já considerados de periferias outros muitos construídos pela mediação política de personagens da elite canavieira, que convertiam a tragédia coletiva em fidelização das camadas migrantes. O pano de fundo desse processo, além dos efeitos mesmo da reestruturação produtiva, era a crise prolongada da indústria sucroalcooleira, principal fonte de renda no estado, a indisponibilidade de empregos na cidade e a alimentação de uma migração crônica em busca de emprego em outras regiões do país.

Completava ainda esse quadro uma urbanização carente, no geral, de condições mínimas de dignidade, entre elas a de lazer coletivo. A ausência quase completa de praças, campos de futebol, quadras de esportes nos novos conjuntos habitacionais construídos para abrigar muitos

daqueles expulsos das fazendas contribuía para manter erodidos laços de vizinhança de diferentes origens muitas vezes estranhadas. Na contrapartida, ocorreu a privatização das bicas e balneários historicamente livres ao acesso popular. Em boa medida por esse motivo, cabia à maioria recriar seus espaços de lazer nos lares e nas calçadas a partir do acesso a CDs e DVDs ditos piratas e a equipamentos sonoros comprados pela facilitação do crédito, criando um modo um tanto perverso de aprofundamento das lógicas monetárias entre moradores das periferias.

Nada representava melhor o processo de deslocamento em blocos de placas tectônicas que o sentimento que Alex tinha de enclausuramento no interior da sua residência, atento aos roubos, à polícia em sua porta, à hostilização dos vizinhos, lamentando a fragmentação da família. No sentido contrário, opunha as aventuras com irmão, primos e amigos de ir a São Miguel buscar equipamentos emprestados para fazer uma festa com o pessoal do arruado em que vivia. “A gente passava o dia todo na farra, bebendo, dançando com as meninas, era muito bom. Não era desse jeito que a gente vive hoje”.

Argumento que foi justamente nesse processo de ruptura de onde se construiu um senso de estabilidade das categorias do mundo que sua inserção nos jogos de potencialização sonora, os quais traduziam o sentimento positivo de depender muito mais de si, forneceu, não sozinho, um

fundamento ontológico para a continuidade da ordem interior fraturada por rupturas simbólicas. Isso por sabemos que os jogos sociais reduzem a ansiedade fundamental da morte e podem amparar as sucessivas mortes simbólicas por que passa o indivíduo, trazidas a efeito pelo dinamismo das instituições modernas (Bauman, 2008; Peters, 2017).

É possível que a cultura do paredão que circulava nas festas da cidade, para usar um termo muito geral, tenha acabado por prover Alex Sandro de justificativas morais, esquemas cognitivos, expectativas de reconhecimento e outros meios de ordenação do mundo adaptados às novas condições de vida. Essas condições dizem respeito ao cruzamento mais intenso de paisagens sociais heterônomas conectadas por esferas de ação sentidas como mais autônomas em relação ao controle de grupos existentes em planos de menor integração social – família, comunidades.

A observação de que conceitos como circuitos superior e inferior da economia (Santos, 1978) encontra limites para compreender as interdependências que se estabeleceram entre periferias e a economia global informacional (Farias, 2010) pode servir também a outro fim. Ela parece indicar que a integração precária de atrizes e atores das periferias aos mercados e sua maior dependência da monetização nas trocas em alguma medida tensionou as instituições que garantiam a sobrevivência num cenário de subsistência nos baixos circuitos da economia, forçando o

tensionamento da autoimagem entre uma identidade-nós e uma identidade-eu.

Equalizando frequências

Agora pretendo lançar o argumento de que as arquiteturas normativas do som automotivo contribuíram, no caso de Alex, para efetuar uma operação particular. Elas ajudaram a equacionar a necessidade de construção de uma imagem unitária do eu (ilusória) intensificada por processos de mobilidade horizontal e vertical – estopim de crises e combustível da reflexividade, diria Lahire (2002) – e as funções que a nova figuração da cidade exigia de certas compulsões individuais no panorama do redimensionamento espacial e simbólico em torno da diversão nas periferias.

Uma das formas através das quais se estabeleceu essa equação pode ser evocada a partir do projeto como meio de orientação que emulava, através da projeção técnica e imaginativa do equipamento dos sonhos, a condição de maior autopercepção individualizada no plano mais geral da vida. Isso fazia Alex confundir seu projeto de som com o próprio projeto de construção como pessoa. Penso que se essa correspondência existiu, ela só foi possível porque a maior autopercepção se deu dentro da rede de interdependências que redimensionou os espaços de lazer nas periferias miguelenses e sobrevalorizou o papel de algumas personalidades festeiras.

Alex Sandro aspirava ao reconhecimento enquanto uma espécie de DJ, não revelada explicitamente, mas com quem compartilhava com todo o bairro de forma contenciosa. Ao tempo da minha visita, as caixas do seu equipamento já ficavam há pouco de encostar no teto, e era assim mesmo que arrastava para a calçada, como muitos em São Miguel, para “curtir a farra” exibindo todo o seu conhecimento musical popular. Como já dito, passei tempo considerável conhecendo artistas e categorias da música caipira, do brega, do arrocha, do *funk* apresentados por ele, com o som nas alturas por volta do meio-dia. Ele era um verdadeiro especialista cultural, com grande acervo de CDs e DVDs ditos piratas empilhados e pendrives com milhares de músicas que usava para animar suas festas – e de alguns vizinhos, por extensão – nos fins de semana.

Esses momentos atavam redes de valorização mais extensas que incluíam, além de outros proprietários de som da cidade – com quem trocava informações constantemente –, familiares, amigos e vizinhos que pegavam carona em sua diversão. Seu som já era elemento imprescindível nas festas da família, e de todo lado apareciam pedidos de empréstimo, o que não costumava fazer. Poderia ajudar um irmão a montar um som, como realmente aconteceu, dando equipamentos que considerava mais “fraquinhos”; já havia, uma vez apenas, emprestado a um “parceiro”, mas tinha, realmente, dificuldade de emprestar. Pensava como outros

para quem emprestar o som era arriscado. Podiam quebrar pelo mau uso; podiam chamar a atenção da polícia. Segue-se que um *habitus* moralmente refratário à diferença, retratado no Nordeste pelas acusações de “amostramento”, com que Bourdieu identificaria um mecanismo de solidariedade de classe desenvolvido pela parcela mais pobre não parecia operar como suposto nesse caso. Pelo contrário, a estilização, um correlato da individualização na teoria boudieusiana, ganhava, estranhamente, legitimidade, não ausente de tensões, imagino.

Essa pequena disputa pelo som era um aspecto do processo de periferização de São Miguel. Nos últimos 20-25 anos, acelerou-se, paralelo às migrações, um processo de reorganização das interdependências socioespaciais que promoviam o lazer nas periferias da cidade. Mais integradas em comunidades de ruas e bairros no passado, redefiniram-se significativamente em torno da iniciativa pessoal e familiar de um lado, e das igrejas do outro, marcando uma divisão reconhecível entre mundano e sagrado. O primeiro polo abriu espaço para esses apaixonados por sistemas sonoros. A obsessão de Alex pelo som, o esforço de poupança, a projeção da montagem e sua dedicação à construção de um acervo cultural popular tinha entre seus fins o reconhecimento de suas habilidades culturais por uma coletividade castigada pelo processo brutal de urbanização nas últimas décadas que desintegrou espaços comunitários de lazer.

Junto com os sons, também uma miríade de congregações evangélicas desencontradas, grupos católicos e juvenis se dividiram para suprir essas carências. Mas diferentes dessas, que tinham mais complacência com a sociedade miguelense, as festas de Alex fizeram com que sua casa fosse visitada pela polícia pelo menos duas vezes, quando foi notificado sobre a possível apreensão de seu som. Desde então, vivia, pesadamente, sobre a sombra desse acontecimento, desenvolvendo toda uma armadura de controles, estratégias e discursos para evitá-lo e justificar sua paixão. Todos estavam no seu direito de reclamar, dizia; às vezes ele exagerava mesmo, principalmente quando ficava bêbado. “Era o álcool subindo e o som aumentando”. Mas, justificava, o som estava na sua vida desde pequeno. Era algo dele.

O grande antagonismo que se formara entre a “sociedade miguelense” e os donos de sons (que remontamos em SANTOS; RODRIGUES, 2019) não deixara em branco nenhuma das partes. Por um lado, as instituições tiveram que criar aparatos legais e ilegais para lidar com esse “problema de ordem e saúde pública”, entre operações, regulamentações e abusos por parte de policiais. Por outro, as brigas, desconfianças e ressentimentos entre vizinhos, crescentemente mediadas por instituições reguladoras e punitivas ao longo do tempo, contribuíram para criar modos de autorregulação individual baseados no equilíbrio tenso entre controle e excitação.

Com a vizinhança não, mas já teve polícia duas vezes. A primeira não sei quem chamou. Na segunda foram várias denúncias para um paredão que estava ligado em alguma rua atrás. Meu som no dia estava ligado com as duas caixas menores do lado de fora, enquanto fazia um serviço na casa com alguns amigos, bebendo e conversando. Não estava alto. Estava normalzinho. A polícia pediu para desligar e recolher, se não ia levar. Eu desliguei e depois liguei de novo quando foram embora.

A psicogênese dessa personalidade festeira que desenvolveu senso de autopercepção e reflexividade estética aguçados não pode, assim, ter sua origem compreendida, imagino, sem que se atente à fina modelação dos controles pessoais e institucionais exercidos sobre os amantes de som. Esses mecanismos que incutiam uma constante desconfiança sobre a presença das autoridades, ou de delatores, estava na raiz de discursos defensivos, da racionalização em torno da ordem social e da justificação da sua paixão, incitando o olhar retrospectivo para o passado. Era um motor de reflexividade alimentado pela paisagem socialmente mais heterônoma e conflitiva formada no processo de periferização a qual os bairros mais pobres da cidade haviam se tornado.

Retornando à fazenda, nunca como antes

A forma como essa nova ordem simbólico-identitária se impôs não foi sob uma total desintegração dos vestígios do mundo vivido no passado. Tratou-se de uma adaptação de antigas disposições às novas condições sociais em que existiam maior retesamento que no passado entre os planos de integração familiar/comunitária e mercantil e estatal. Isso resultou em uma relação mais tensa entre a regulação coletiva e a autorregulação individual.

A continuidade da sua paixão através do tempo, penso eu, ajudara não só a para suportar a dor emocional provocada pelas rupturas com a comunidade da fazenda, idealmente integrada, mas para ajustar disposições incorporadas às novas condições sociais de fragmentação espacial, cultural e afetiva. A fazenda não voltaria nunca mais, isso era certo. Mas sua família, com exceção de seu pai, falecido, voltou a se encontrar, de tempos em tempos, reintegrando os membros agora dispersos em bairros e cidades diferentes nas festas que organizavam coletivamente.

Sempre que podiam, iam ao Peri-Peri (distrito pertencente ao município de Boca da Mata, próximo a São Miguel) para casa de sua mãe, personagem um tanto negligenciada em sua narrativa, onde “sempre tem que ter som e cachaça”. Era assim que ele, seu irmão, suas irmãs, sua mãe e seu padrasto costumavam se reunir. Alex então dava um jeito

de levar um som menor que tinha, junto com parte de seu acervo de CDs, DVDs e *pen drives*, para assumir o comando da festa. Era como se buscassem recriar, dessa maneira, a atmosfera comunitária da fazenda, incorporando-a a novas formas de ordenação social que o fizeram responsável pela diversão coletiva.

Considerações finais

Essa rápida análise da trajetória de Alex Sandro se soma ao conjunto de preocupações que têm se desenvolvido em Alagoas sobre o curso das transformações das condições de vida, dos modos de regulação coletiva e individual e da cultura em periferias de cidades do estado. Elas estão enredadas na crise e transformação de setores produtivos chaves da economia alagoana, que contribuíram para definir equilíbrios de poder instáveis, porém duradouros no passado; no crescimento e na transformação das pequenas e médias cidades, que redefiniram o papel de suas relações entre si, com a capital e com outras regiões do país; e no consequente aumento da integração econômica e simbólica inter-regional e nacional.

O processo de transformação da autoimagem em direção ao aguçamento de uma identidade-eu, que tento sugerir com a história desse personagem real, mas também típico,

sobre certos aspectos, das camadas que passaram a viver na cidade, surge para convergir e tensionar esse quadro.

A questão aqui é o quanto desses mecanismos de individualização podem estar operando nesses diversos campos de práticas, e, em outra mão, o quanto resultam dos processos concretos que cada um comporta. Se estiver correto, e a paixão pelo som automotivo estiver inextrinavelmente ligada a uma relação moral mais intensa com o fazer-se indivíduo, esse fato pode constituir parte dos sentidos para os quais estão orientadas mudanças culturais em periferias alagoanas. Mas isso só pode ser avaliado com mais pesquisas.

Quando se trata das margens urbanas, a individualização se torna, normalmente, um tema menos urgente. O significado do som para Alex Sandro, uma forma de permanecer quem era e continuar num mundo transformado, pelo contrário, parece urgente, porque denota as pressões sobre si a partir de uma necessidade existencial inadiável.

Referências

BARBERO, Jesus-Martin. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BARROS, Lydia. Tecnobrega, entre o apagamento e o culto. *Contemporânea*, n. 12, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In.: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro; Fundação Getúlio Vargas, 1996 p. 183-191.

CAMPBELL, Colin. *A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DOMINGUES, José Maurício. Reflexividade, Individualismo e Modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 17, n 49, jun. 2002.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FARIAS, Edson. Reflexões acerca do consumo a partir de notas de pesquisas sobre o comércio informal-popular de bens digitais do Distrito Federal. *Práticas Culturais*, Brasília: Verbis, 2010. Acesso em: 13 ago. 2018.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Studio Nobel, 1995.

GIDDENS, Anthony. A vida em uma sociedade pós-tradicional. In.: BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S. (org.). *Moderização reflexiva*. São Paulo: Editora UNESP, 1997. p. 23-130.

GUÉRIOS, Paulo Renato. O estudo de trajetórias de vida nas Ciências Sociais: trabalhando com as diferenças de escalas. *Campos*, n 12, p. 9-29, 2011.

KAUFMANN, Jean-Claude. *Ego: para uma Sociologia do indivíduo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

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

LAHIRE, Bernard. Patrimônios individuais de disposições. Para uma Sociologia à escala individual. *Sociologia, Problemas e Práticas*, n. 49, p. 11-42, 2005.

MARINHO, Marco Antônio Couto. *Revista do Instituto de Ciências Humanas*, v. 13, n 17, 2017.

MARTUCELLI, Danilo. Cambio de rumbo: la sociedad a la del individuo. Santiago: LOM Ediciones, 2007.

ORTIZ, Renato. *Mundialização da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

PETERS, Gabriel. *A ordem social como problema psíquico: do existencialismo sociológico à epistemologia insana*. São Paulo, Annablume, 2017.

RODRIGUES, Fernando de Jesus. Música, vulgaridade e dinheiro: o sentido erótico-dançante nos mercados culturais das periferias urbanas. *Latitude*, v. 2, n. 2, 2008, p. 143-181.

RODRIGUES, Fernando de Jesus. Periferias urbanas, circuitos de bailes erótico- dançantes e mercados lícitos/ ilícitos: aspectos de suas interdependências nas trajetórias de DJ's em Belém e Maceió. *Ciências Sociais Unisinos*, v. 53, n. 1, p. 86-99, jan/abr 2017a.

RODRIGUES, Fernando de Jesus. Transformações do termo “periferia” e as figurações contemporâneas da cultura. In.: RODRIGUES, Fernando (Org.). *“Periferias” e economias das simbolizações: lutas por valor humano e mercados culturais*. Maceió: Edufal/Imprensa Oficial Graciliano Ramos, 2017b. p.11-51.

SANTOS, Milton. *O espaço dividido: os dois circuitos da economia urbana dos países subdesenvolvidos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

SANTOS, Nido Farias dos. *A valorização da potencialização sonora nas periferias de São Miguel dos Campos, Alagoas*. 2016. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2016.

SANTOS, Nido Farias dos. Entre diversões e tensões. Os circuitos de som automotivo em Alagoas. *Congresso Brasileiro de Sociologia*, 12 a 17 de julho, 20, 2021.

SANTOS, Nido Farias dos; RODRIGUES, Fernando de Jesus. Paredão na Calçada, Polícia na Porta: Conflitos Vicinais e Transformação da Diversão nas Periferias de São Miguel dos Campos – Alagoas. *Mediações Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 24, n. 2, p. 278, 2019.2.

SOARES, Luiz Eduardo. *O Brasil e seu duplo*. São Paulo: Todavia, 2019.

SOUZA, Jessé. *A classe média no espelho: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018a.

SOUZA, Jessé. *Subcidadania brasileira: para entender o país além do jeitinho brasileiro*. Rio de Janeiro: Leya, 2018b.

VAITSMAN, Jeni. *Flexíveis e plurais*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

VAITSMAN, Jeni. Pluralidade de mundo entre mulheres urbanas de baixa renda. *Estudos feministas*, v. 5, 1997.

VIANNA, HERMANO. *Funk e cultura popular. Estudos Históricos*, v. 3, n. 6, p. 244-253, 1999.



PARTE II

CULTURA E AGÊNCIA JUVENIL NAS PERIFERIAS



5

TRAJETÓRIAS DE JOVENS ARTISTAS MORADORES DO BAIRRO JACINTINHO EM MACEIÓ- AL

Leila Samira Portela

Introdução

Essa pesquisa foi fruto de antigas inquietações. As relações entre periferia, arte e juventudes sempre estiveram próximas da minha realidade como professora da disciplina de Sociologia no Ensino Médio da rede estadual de educação em bairros periféricos na cidade de Maceió. Dessa forma, este capítulo resulta de pesquisa de mestrado realizada, entre 2015 e 2017, com um grupo de teatro formado por jovens moradores de um bairro periférico no Nordeste do Brasil. O bairro do Jacintinho é um dos mais populosos de Maceió/AL, possuindo, aproximadamente, 86.514 habitantes, ficando atrás apenas do bairro do Benedito Bentes, com 88.804 habitantes (IBGE/Seplac, 2011). O Jacintinho é cercado por inúmeros estabelecimentos comerciais, sendo um dos pontos centrais de comércio de Maceió, coexistin-

do nesse bairro diferentes realidades. Dentre essas, estão os locais de moradia desses jovens, conhecidos como “grotas”.

Atualmente, existem, aproximadamente, 76 Grotas em toda a cidade de Maceió, com mais de 300 mil⁴⁶ pessoas morando nelas. No bairro do Jacintinho, são 13, a saber: Grotas do Cigano, Grotas do Pau D’Arco, Grotas do Moreira, Grotas do Arroz, Grotas do Rafael, Grotas do Artur, Grotas Frei Damião, Grotas da Bananeira, Aldeia do Índio, Piabas, Grotas do Santo Antônio, Alto do Boi, Grotas do Ipanema.

Conhecemos pouco sobre a história do bairro do Jacintinho⁴⁷, e quando se fala nas grotas essa questão se torna ainda mais nebulosa. Sobre elas, o que se conhece é a abordagem da mídia, que as apresenta como violentas, dominadas pelo tráfico de drogas, locais de pessoas perigosas, de

46 Dados cedidos através de entrevista com líderes do projeto Humanização das Grotas. O Movimento de Humanização das Grotas de Maceió foi criado no ano 2000, devido ao descaso do poder público com esses lugares de Maceió.

47 No capítulo 3 da dissertação faço uma breve análise sobre o processo de ocupação e construção do bairro do Jacintinho e sobre quais os sentidos dados pelos jovens aos seus locais de moradia. A análise do processo de ocupação e construção do bairro, bem como da noção de periferia, é importante para entender as narrativas de “orgulho” e pertencimento acionadas pelos jovens. Inclusive, o primeiro texto encenado com o título de *A Mala*, escrito coletivamente pelos jovens, trata da história do Jacintinho, da chegada de suas famílias e da construção das grotas. Participei do processo de pesquisa realizado pelos jovens com moradores antigos das “grotas” para a escrita do espetáculo *A Mala*. É importante mencionar que muitos desses antigos moradores entrevistados eram familiares dos jovens.

homicídios, prisões, catástrofes naturais, pobreza, o que faz com que o imaginário popular sobre o lugar e seus moradores seja permeado por representações negativas. As grotas são entendidas, assim, como um lugar à parte da cidade. O preconceito é enorme, pois existe uma forte criminalização dessas populações, que são associadas à pobreza e à criminalidade. É preciso ressaltar que as histórias das grotas do Jacintinho não são homogêneas e unilaterais, pois elas foram surgindo (e continuam surgindo) gradualmente, com o processo de ocupação do bairro. Com isso, os problemas de moradia na cidade de Maceió foram se complexificando.

Em meio a esse contexto, o Jacintinho se destaca pela quantidade de grupos artísticos e culturais existentes; suas ruas e praças são constantemente ocupadas por jovens envolvidos em diversos tipos de manifestações artísticas e culturais. Esses grupos mobilizam, através da arte, uma série de discursos identitários e de positivação da vida na periferia, em contraposição aos discursos estigmatizantes frequentemente construídos fora desses espaços sociais. Os grupos artísticos e culturais contam com maciça participação juvenil, sendo a maioria deles formada e coordenada somente por jovens, como é o caso da companhia de teatro de rua pesquisada.

No contexto analisado, a presença dos discursos em torno da arte como forma de “escapar” de um cenário violento e invisível pela sociedade e pelo poder público é re-

corrente. Para evitar cair nas armadilhas das generalizações arbitrárias, propus-me a estudar a influência da arte nas trajetórias de jovens pobres moradores de grotas no bairro do Jacintinho consciente de que não estou falando da juventude que nele reside de maneira genérica, mas sim de um tipo de juventude entre tantas outras existentes em um bairro de periferia.

As trajetórias dos jovens estudados revelam semelhanças, como o envolvimento com a arte através da fundação e participação em uma companhia de teatro de rua; o fato de serem moradores de um bairro socialmente periférico, em áreas de submoradias conhecidas localmente como “grotas”; a mobilização de discursos identitários e de positivação do lugar onde vivem.

Esses jovens produzem variados discursos e aspirações sobre a existência da arte em suas vidas e sobre seus cotidianos, apesar de apresentarem etapas semelhantes no que tange ao primeiro contato com a arte - inicialmente em igrejas católicas, depois em igrejas evangélicas, onde passaram a vislumbrar a possibilidade de uma profissionalização na área -, seguida da participação em uma companhia de teatro dedicada a um discurso sobre “identidade negra” e do rompimento com essa companhia e a fundação de outra.

A Cia Teatral A Cambada, atualmente com nova formação, no período da pesquisa era constituída por 12 jovens (quatro mulheres e oito homens, entre 15 e 28 anos), mora-

dores do bairro do Jacintinho. Entre os 12 jovens, nove se autoidentificavam como negros e o restante como pardos; sete se identificavam como homossexuais. Quatro estavam na universidade, três no ensino médio regular e cinco na EJA (Educação de Jovens e Adultos). Três moravam sozinhos. Eles possuíam em comum o fato de estarem em um determinado período da vida – a juventude –, morarem em um bairro socialmente periférico e acreditarem no uso da arte na mobilização de variados discursos identitários (ser negro, periférico, gay, feministas).

A pesquisa teve caráter qualitativo, baseando-se nos estudos de trajetórias, com foco em relatos de vida. Nesse sentido, adotou a perspectiva etnográfica. Para conseguir apreender o universo investigado, utilizei as seguintes técnicas de coleta: a observação participante, entrevista não diretiva e relatos orais.

A partir do estreitamento dos laços, de uma maior inserção no campo, interação, consentimento e confiança do grupo, utilizei da observação participante, visto que esta possibilita uma inserção mais intensa no universo das pessoas pesquisadas em seu cotidiano. Desde Malinowski (1976), o contato direto do pesquisador com a realidade social e com os grupos estudados tem possibilitado uma maior apreensão e compreensão dos sentidos e valores que estes atribuem ao universo em que vivem.

Durante a pesquisa de campo, participei de ensaios, intervenções, reuniões, oficinas e atividades de captação de recursos – como a venda de doces, água mineral e amen- doim nas ruas – realizadas por esse grupo de jovens, o que me proporcionou uma relação de confiança e proximidade, sendo, inclusive, incluída em suas reuniões e grupos pri- vados nas redes sociais. Ao passar a acompanhar os jovens em suas atividades, comecei a ser inserida em seus grupos fechados nas redes sociais, tendo acesso a suas conversas, conflitos e processo de criação das apresentações teatrais, e também comecei a ser vista como membro do grupo, inclu- sive sendo convocada para as reuniões. A observação par- ticipante se realiza através da interação entre pesquisador e pesquisados. Dessa forma, os acontecimentos no campo de pesquisa, bem como uma maior ou menor inserção no uni- verso pesquisado, são frutos diretos das relações que o pes- quisador consegue estabelecer com o grupo estudado, mais especificamente, das relações pessoais que o pesquisador consegue estabelecer com o grupo (Foote Whyte, 2005).

Acompanhar o cotidiano desses jovens foi muito importante para o objetivo da pesquisa, pois é através das observações e interações que podemos compreender com mais clareza questões relacionadas à juventude. Observar esses jovens em seu cotidiano, em sua realidade social a fim de apreender como eles, enquanto sujeitos sociais, constrói um determinado modo de ser jovem (Dayrell, 2007), evitan-

do cair na armadilha de mediar a análise de sua realidade a partir de um determinado modelo de juventude.

As oficinas de criação que uniam as ideias, os debates, a escrita de textos e os ensaios eram realizadas aos sábados e acompanhá-las foi imprescindível para a pesquisa, pois, ao mesmo tempo em que as histórias a serem encenadas iam sendo criadas, ocorriam debates e depoimentos de situações cotidianas vivenciadas pelos jovens, juntamente a suas opiniões e visões de mundo sobre os temas abordados que geralmente versavam sobre racismo, identidade negra, periferia, liberdade religiosa, homossexualidade, transexualidade, dentre outras.

É comum estudos sobre jovens pobres moradores de espaços precários destacarem jovens que ingressaram no mundo das drogas e do crime. Neste trabalho, propus um caminho inverso, a saber, estudar jovens que, mesmo inseridos em um contexto violento, são marcados por disposições diversas, que os fizeram escolher outro caminho, ou, na própria palavra deles, conseguiram “escapar” de um destino considerado comum entre jovens pobres e negros. Dessa forma, aquilo que parece estatisticamente irrelevante revela-se significativo em Sociologia (Lahire, 2002)

Fazendo arte na periferia

De acordo com os jovens, o principal objetivo do grupo teatral era refletir sobre suas realidades sociais e mostrar a existência da arte na periferia, contribuindo, assim, para a desconstrução de um imaginário de violência propagado, principalmente, pela mídia.

O manifesto do grupo expõe o seguinte:

Éramos de um grupo chamado Cia Teatral S.O.S Sorriso, dirigido pela Diretora e autora Maria Santos, localizado na cidade de Maceió-AL, especificando bairro periférico Jacintinho, aonde realizamos vários trabalhos em escolas, ações sociais, Paixões de Cristo e também participamos de algumas edições do Festival Estudantil de Alagoas, organizado pela Sated-AL.

No final do ano de 2014 tomamos uma grande decisão, oito integrantes decidiram após sete anos de ingresso, se desfiliar da Cia Teatral S.O.S Sorriso, para que novos projetos fossem realizados.

Já com a Cia Teatral A Cambada formada, desde o mês de fevereiro de 2015 nos reunimos todos os fins de semana para planejarmos projetos e com esses projetos já esquematizados colocá-los em prática.

Alagoas é o estado brasileiro com maior número de folguedos e jovens de muito talento, mas também é o estado que pouco investe na arte e na cultura.

Nas periferias do município de Maceió divulga-se através da mídia, a violência, tráfico; mas há algo que não é divulgado e nem reconhecido pelas gestões e moradores, os grupos

culturais, principalmente no bairro do Jacintinho, aonde se encontram grupos de quadrilha, coco de roda, capoeira, judô, dança, rap, bumba-meu-boi dentre outros, mas mesmo assim sem espaço físico, utilizam ruas e praças e junto com o amor, dedicação, criatividade e determinação praticam a sua arte e sua cultura. Juntos iremos mostrar aos telespectadores maceioenses e aos demais municípios que existe cultura nas periferias, que há jovens que se unem, se envolvem e são envolvidos no mundo artístico, que também querem envolver outras pessoas, onde seu objetivo principal não é ganhar dinheiro, mas ganhar respeito pela sua arte, ver pessoas encantadas pela cultura, pessoas que entrem e não queiram sair dela.

O manifesto feito pelos jovens deixa claros alguns elementos: a positivação das representações sociais da periferia através da arte; a associação à imagem da periferia à arte e cultura; crítica à representação da periferia pela mídia somente como lugar de violência; a crença de que a arte pode mudar a realidade social; a crença nos jovens como os sujeitos que fazem a arte e as coisas acontecerem, o que revela certa concepção do que é “ser jovem”; a crítica à falta de espaços para fazer arte e a exaltação da criatividade desses grupos, que utilizam os espaços disponíveis, ruas e praças, para ensaio; o objetivo de “ganhar respeito” através da arte.

Everton⁴⁸ me fala sobre a ideia do teatro de rua. Segundo ele, a escolha dessa modalidade de teatro se deu por dois motivos: primeiro pela falta de dinheiro pra pagar pauta. “[...] você sabe que teatro é pra quem tem dinheiro... as pautas são cara demais... ainda tem iluminação, som e todo um custo pra estar num teatro...”, explica o jovem. O segundo motivo é, nas palavras dele, a “limitação” de público no teatro:

Se limita muito a peça no teatro, primeiro, a gente não tem dinheiro pra pagar pauta... não tem... segundo que limita público... na rua eu posso ir ali e fazer e não vou precisar de palco, de iluminação de nada... é muito importante por que é mais acessível pra qualquer outra pessoa... muita gente não pode ir pro teatro... tá cansado do trabalho... não tem ônibus pra voltar tarde quando a peça termina... tem a vergonha também de ir pra certos lugares... tem um monte de gente que nunca entrou num teatro... e o objetivo é refletir sobre a realidade da gente e na rua a gente tá dividindo isso com um público que também vive isso.

A rua é o lugar privilegiado da performance e da crítica desses jovens, é onde eles se fazem visíveis. Para D'Andrea (2013, p.18), é onde arte e vida se conectam:

48 Com o intuito de preservar a privacidade dos jovens pesquisados e alvo do estudo de trajetórias, resolvi proteger seus nomes trocando-os por nomes fictícios.

[...] a realidade social vivida, os interesses da vida social cotidiana e os desejos reprimidos vão sendo falados/ cantados/dançados/ desenhados num ritmo e som que os estimulam a repensar sua existência social. Arte e experiência vão sendo resgatados simultaneamente no viver cotidiano desses jovens.

O grupo aborda temas diversos, e seus textos são escritos coletivamente. Primeiro, a ideia é lançada e passa pela aprovação ou desaprovação dos demais; em seguida, se aprovada, começa a ser escrito em conjunto, juntamente à escolha das personagens e falas. Geralmente, o texto contém situações reais vividas pelos jovens do grupo. Como relata um dos jovens: “A gente quer mostrar que na grota, na favela tem arte. É uma forma de trazer nossa realidade pro palco que pode ser no teatro como pode ser na praça, na rua...” (A. W. 17 anos).

A mobilização do discurso sobre identidade negra é central nas apresentações, debates e encontros do grupo. É impossível pensar a arte produzida no Jacintinho sem fazer um recorte étnico racial. É uma arte que se diz “preta”, que se entende como “preta”, suas narrativas centralizam a ideia de valorização de uma identidade negra. Isso se mostra presente não só nos bois⁴⁹, nos cocos de roda, no *reggae*, no rap, mas também na literatura, na dança, no teatro. É através

49 Bumba-meu-boi, tradicional folguedo alagoano.

da valorização de uma identidade negra, mas não só nela⁵⁰, que eles conseguem falar das vicissitudes do seu dia a dia, refletindo sobre seus lugares na sociedade. Ao falar sobre essa arte/cultura marginal, que busca referências étnicas fazendo alusão a uma identidade alagoana, produzida nas periferias de Maceió, Bezerra (2007, p. 57) afirma que:

Bem entendido, no atual momento de nossa modernidade caeté submersa sob os movimentos de um imaginário de Sol e Mar sobrepondo-se a outros imaginários, têm sido estas agências - as dos grupos periféricos situados nas entranhas e grotas dos bairros periféricos - que têm se mantido enquanto os herdeiros das tradições alagoanas, e, não obstante, ainda que dispersos ao modo da sociedade mucambeira de que nos fala Lindoso, vêm assinalando um imaginário de resistência (...).

Através dessas manifestações, essas populações resistem a uma sociedade historicamente violenta e excluente. As histórias se repetem. As periferias de Maceió, em suas ruas e grotas, foram ocupadas por populações negras, marcadas pela pobreza, que foram escravizadas nos enge-

50 Por não significar algo fixo e mecânico, emergem outros tipos de identidades, com a gay, feminista. Contudo, sempre atrelada à ideia de ser pobre, preto e periférico.

nhos espalhados por Maceió e por todo o estado, e que, mais tarde, trabalharam no Porto de Jaraguá, ocupando áreas das lagoas, consideradas pela elite, com seu pensamento higienista marcante na época, como lugar de doenças e miséria.

É importante lembrar que o chamado processo de industrialização no Nordeste, especialmente em Alagoas, deu-se de forma lenta, pois a concentração desse processo se deu no Sudeste do País. O cálculo entre a industrialização de Maceió, na década de 1960, e a quantidade de mão de obra disponível para o trabalho não fechava, contanto que, com a falência das fábricas instaladas na cidade, a crise se acentuou. Por conseguinte, com poucas oportunidades na indústria e falta de expansão necessária do setor de serviços, restou para a população pobre e negra a informalidade, a baixa remuneração e o desemprego. A afirmação de um orgulho de morar na periferia, juntamente à afirmação da identidade negra através dos grupos artísticos, traduz uma inquietação dessas pessoas com a situação de invisibilidade social da pobreza e da população negra no Brasil.

Há a negação da cidadania e da existência física e simbólica do negro, demonstrada pelo extermínio em massa da juventude negra e pobre das periferias Brasil a fora. A sociedade alagoana, em especial, foi e ainda é palco de massacres físicos e simbólicos da população negra e indí-

gena, como o extermínio da população do Quilombo dos Palmares e o assassinato de adeptos de religiões de matrizes africanas, no episódio que ficou conhecido na história como o Quebra de Xangô, em 1912.

As manifestações das identidades não brancas são vistas de forma pejorativa e desqualificada no cotidiano local. Porém, o histórico de massacres físicos e simbólicos do passado e presente – pois Alagoas chegou a ser o Estado onde mais se mata jovens negros e pobres em todo o país (Waiselfisz, 2015) – faz emergir a valorização da identidade afro-alagoana como discurso político nas periferias.

Em sua dissertação de mestrado, Marpin (2015) fala sobre a emergência de uma rede de valorização da expressividade afroalagoana. Trata-se de um processo recente de abertura de espaços públicos legítimos para uma série de expressões - mormente, mas não só culturais - integrantes do universo simbólico do negro em Alagoas. Os grupos artístico-culturais “afro” estavam ligados, mesmo que de forma muito instável, a um processo de ressignificação da identidade negra em Alagoas, o que chamou a atenção da periferia para as questões étnicas intrínsecas a sua exclusão social. Seja em âmbito institucional, seja em relação à cultura popular e periférica (Marpin, 2015, p.7).

Nesse contexto, os usos da identidade negra como discurso político de afirmação e orgulho devem obter de-

vida atenção analítica quando se fala das manifestações artísticas e culturais produzidas pela periferia.

A influência das igrejas evangélicas é outro ponto fundamental para compreendermos a relação desses jovens com arte. Foram as igrejas evangélicas as principais responsáveis em trazer para o horizonte desses jovens a possibilidade de ser artista. Sobre o crescimento evangélico nas periferias, é visível a influência dessas igrejas no bairro. De acordo com as entrevistas realizadas, o primeiro contato da maioria desses jovens com a arte ocorreu nas igrejas católicas no começo da infância e depois nas igrejas evangélicas. Isso demonstra uma das maiores transformações no bairro e, em geral, nas periferias brasileiras: o grande crescimento da influência evangélica entre seus moradores.

Segundo Everton, de 20 anos, o seu envolvimento com a arte começou com uns seis anos de idade, na escola e na igreja católica:

Assim, eu já comecei dentro da igreja, eu sempre fazia apresentações e daí eu fui pra escola... aí eu tive uma professora que contribuiu muito pra isso, de educação física, lá no Lenito Alves [escola] lá no Jacintinho e ela começou a fazer educação física voltada pra arte, cultura popular... eu sabia que era preto... não gostava de ser preto e ela ajudou a mudar minha cabeça porque ela falava das coisas boas, da cultura negra... Nessa época, a igreja católica fazia pecinhas de catequese e eu fui me envolvendo com isso... o tempo passou e

já na igreja evangélica eu cheguei no ballet porque participava do ministério de dança da Igreja e também do ministério de teatro... isso tudo me ajudou muito... é como se fosse dando um rumo pra minha vida... (Everton, julho de 2015).

Essa relação com as igrejas evangélicas não ocorre sem conflitos ou tensões. Nesse sentido, Everton fala por que não conseguiu conciliar o ser “crente” com o “ser artista”:

Eu queria ser artista e nas igrejas evangélicas isso é muito valorizado, eu comecei a fazer ballet lá, fazia oficina de teatro lá ... homens podiam dançar ballet... e era obrigatório para entrar no ministério de dança fazer ballet e no ministério do teatro fazer teatro... era isso... era obrigatório, se não fizesse não podia fazer parte porque tinha que ter uma formação dentro da igreja para fazer parte dos ministérios voltados pra arte... era a igreja nacional da esperança lá no Peixoto... fui pra SP fiz aula no evento Encontrart com um grupo de teatro de lá. Nós custeamos a viagem, vendemos tortelete, chocolate, fazia rifas, pedimos aos irmãos da igreja e viajamos. Fui eu e mais dois em 2011... o problema é que a gente só podia fazer arte dentro da igreja e para a igreja e sobre a igreja... aí eu comecei a vim pra faculdade, a mente abriu... eu queria falar sobre outras coisas... falar da nossa realidade... e vi as limitações por que tinha que passar por um processo muito grande e eu queria fazer arte fora e não podia fazer arte fora, só podia fazer coisa voltada à igreja. Eu não podia fazer oficina de teatro ou dança aquelas pelo Sesc... aí eu falava vocês querem que a gente tenha formação e eu tinha que ir pra fora pra poder estudar

nos cursos da igreja, então foi aí que eu comecei a me afastar... (Everton, julho de 2015).

Ao se afastarem da Igreja Evangélica, esses jovens ingressaram em um grupo de teatro dedicado à positivação da identidade negra: a Cia Teatral SOS Sorriso (também do bairro do Jacintinho). Essa Cia, ainda existente, é coordenada por uma militante do movimento de mulheres lésbicas negras Dandara⁵¹ e é formada por crianças, adolescentes e jovens de várias idades, num total de 25 pessoas. O objetivo da SOS Sorriso era fazer crítica social às condições de vida dos moradores de periferia e aos problemas pelos quais os jovens pertencentes a esse espaço enfrentam em seu cotidiano, como drogas, racismo e violência. Ademais, tinha como foco o pressuposto de que a arte pode evitar que esses jovens se interessem pelo “mundo das drogas”.

Contudo, no final de 2014, essa Cia se desagregou, houve uma cisão entre os integrantes; boa parte deles resolveu deixar a SOS Sorriso e fundar outra companhia, que foi batizada de A Cambada. Segundo os jovens, um dos motivos para o rompimento com a SOS Sorriso e a formação da Cia A Cambada foi buscar uma forma de sobreviver através da arte,

⁵¹ O movimento de Mulheres Lésbicas Negras Dandara é um grupo de mulheres periféricas que lutam pelos direitos deste seguimento. O grupo não possui sede e suas reuniões ocorrem nas residências das integrantes, em datas previamente combinadas entre elas.

coisa que na SOS, segundo eles, seria difícil ou impossível, pela “falta de profissionalização e por ter muita criança”.

O objetivo de profissionalização era recorrente nas falas dos jovens

O objetivo da gente é viver da arte... as pessoas pensam sempre que você tem que fazer arte e ter uma coisa que é considerada uma profissão porque a arte não é... então, é possível viver da arte sim... eu não quero ser rico mesmo... sei que nunca vou ser... nem quero sair da gruta... meu lugar é lá. Então posso viver e ser feliz fazendo o que eu gosto.(Everton, julho de 2015)

Muita gente pensa que fazemos tudo que fazemos por brincadeira. Claro que a gente brinca, faz festa, somos jovens..., mas, nisso que chamam de brincadeira...

já fizemos cursos, oficinas... eu hoje entendo de iluminação e som e faço bico disso... e tudo graças ao teatro... todo mundo aqui acaba não só sendo ator, atriz, mas aprendemos a escrever, a coreografar, organizar eventos, produzir espetáculo... (Lucas, setembro de 2015).

De acordo com minhas observações em campo, esses jovens constroem uma rede de parentes e amigos que também terminam atuando e se “profissionalizando” em algumas áreas da produção artística, ora fazendo cursos e oficinas, ora contribuindo para a realização de espetáculos e intervenções na rua. Dessa forma, esse grupo de 12 jovens acaba atraí outros que, mesmo não se identificando com o

teatro, acabam participando ativamente das divulgações, na venda de trufas, água e amendoim, assim como na parte mais técnica ligada à arte, como a produção dos espetáculos.

O nível de comprometimento desses jovens com sua arte faz com que cada um seja responsável por uma dimensão na companhia teatral. Desse modo, alguns escrevem projetos, outros correm atrás de patrocínio em estabelecimentos comerciais do bairro, outros são responsáveis pelas páginas nas redes sociais, agindo como uma espécie de relações públicas da companhia, outros são responsáveis pela conta-poupança do grupo. As tarefas são divididas segundo a aptidão de cada jovem. Isso confronta as representações correntes de jovens como irresponsáveis. A maioria dos grupos artísticos e culturais espalhados pelo Jacintinho é coordenada e integrada por jovens.

Os integrantes da companhia teatral vendem trufas, amendoim e água mineral na feirinha do Jacintinho, nos sinais, nos ônibus, no Centro da cidade e nas orlas da Pajuçara e da Ponta verde para conseguir manter o grupo, com figurinos, inscrições em oficinas, organização de espetáculos, viagens e alimentação. O dinheiro arrecadado é depositado numa poupança no nome do grupo; todo o dinheiro retirado é prestado conta nas reuniões.

Através da arte, esses jovens se veem ocupando espaços, o que consideram ser de suma importância, como destaca um dos jovens entrevistados:

A maioria da gente ainda tá no ensino médio... só eu e mais 3 que tá na Ufal na licenciatura ou no curso da ETA52. Falo direto na importância da gente ocupar esses espaços... mesmo os que tão no médio... a gente tem que incentivar a ocupar os espaços, participar de palestras e oficinas que são abertas pra todo mundo... não ter medo ou vergonha de chegar lá e fazer. O jovem de periferia é produtor de arte também... (Lucas, setembro 2015).

O grupo também costumava fazer parcerias com produtores independentes de outros municípios, como Delmiro Gouveia e São Miguel dos Campos. Geralmente, os espetáculos são realizados em ginásios. A ida dos jovens é patrocinada pelo dinheiro arrecadado pelas vendas feitas pelo grupo, já a volta era custeada pela venda de ingressos, no valor de R\$ 5, e por oficinas ministradas no local. Normalmente, viajavam dois dias antes do espetáculo, para fazer a divulgação pelo centro das cidades.

As vendas nas ruas, segundo eles, eram marcadas por muito desconforto. Eles contam que a população de Maceió possui muito preconceito contra jovens “como eles” pedindo dinheiro na rua. Então, a partir de algumas experiências negativas, resolveram sair às ruas para vender, interpretan-

do personagens. Os dias de venda são marcados durante as reuniões e as personagens são previamente escolhidas: palhaços, coelhos, gatos, matutos

A gente escutava muita coisa ruim... mesmo explicando que era pra nossa arte... sempre escutava coisa do tipo: “vão trabalhar, bando de vagabundo”... era muita, muita coisa mesmo... na praia era pior ainda por causa da polícia, no Centro também, mas a praia ganhava, era pior... aí um dia a gente resolveu ir de personagem... mas não é só vestido de algum personagem... a gente combinou de ir interpretando mesmo, de verdade... e foi bom... Aí a gente não parou mais... continuou indo de personagem... (Vitória, julho de 2015).

Segundo a fala de alguns jovens, estar dentro das personagens dá uma maior liberdade de transitar pela cidade. Através do teatro de rua, esses jovens tentam deixar sua marca numa cidade que não é deles. Assim, um dos pontos principais da questão é adquirir visibilidade, é criar uma imagem positiva de si, longe dos estigmas que pairam sobre jovens negros moradores de periferia. Também é oportunidade de muitos “se montar”. Assim, alguns saem à rua vestidos com roupas femininas, no estilo *drag queen*,

Outro ponto importante é que, entre os 12 jovens pesquisados, sete são homossexuais. Nas entrevistas, esses jovens deixam claro que seu rompimento com a igreja se deu através de conflitos pelo fato de serem homossexuais.

Sentiam-se deslocados porque não pertenciam ao universo da masculinidade dos garotos do bairro, nem dos garotos da igreja. O teatro é uma linguagem que recepciona o perfil desses jovens, marcados tanto pelo estigma de morar na periferia e ter que se afirmar como “gente de bem”, como pela cor da pele e pela orientação sexual considerada desviante. A relação construída com o teatro é resultado desses conflitos anteriores.

Percebi durante as observações uma certa tensão entre os jovens do teatro e os jovens pertencentes ao *hip hop*, tanto em relação a uma disputa sobre a arte produzida no bairro, quanto à tentativa de diferenciação de uma masculinidade construída nesses grupos. Falas como “não falar como eles”, “não se vestir ou se comportar como eles”, “lá é tudo hétero e machão” também dão evidências de que o fazer artístico desses jovens e suas identidades estão sendo construídas em oposição à ideia de masculinidade produzida pelos jovens participantes do *hip hop*.

Olhe, não sei se você já se ligou nisso... quando se pensa em cabeça, em pensamento sobre a sociedade aqui na periferia, o povo só pensa em *hip hop*, e a gente mostra que isso não é verdadeiro... lembra do que aconteceu no Rótulos? A gente conseguiu dar o recado contra racismo, preconceito, homofobia, sem chamar palavrão, falar de arma ou de bandido... (Jonathan, novembro de 2015).

Essa fala revela dados interessantes sobre as estratégias de diferenciação social acionadas por esses jovens para assegurar seu capital simbólico (BOURDIEU, 1998). Essa distinção é acionada tanto na disputa com os jovens do *hip hop* em relação à representação de um pensamento crítico dentro da periferia, quanto entre a diferenciação perante outros grupos artísticos “O teatro é onde você mais lê, só quem lê consegue enxergar as coisas”.

Como sinalizado anteriormente, a juventude é heterogênea. Entre os jovens das periferias, isso não é diferente. Muitas vezes pensados homogeneamente, os jovens pobres são, na verdade, diversos. Cada grupo, à sua maneira, busca procurar possibilidades de viver sua condição juvenil. Dayrell (2001) aponta para a limitação das formas de lazer e dos direitos de vivenciar a própria juventude pelos jovens pobres. Dessa forma, o teatro, a posse, a quadrilha, dentre outras manifestações artístico-culturais da periferia, funcionam como formas de fortalecimento das identidades dos indivíduos que formam esses grupos, contribuindo para a sua politização e construindo estratégias de reconhecimento.

Identidade com o bairro e constituição familiar

Outro ponto importante de convergência das trajetórias desses jovens é que todos eles, com exceção de Helena,

nasceram no bairro do Jacintinho e suas famílias são reconhecidas como primeiros moradores da localidade. A rede de parentes residindo próximos, vizinhos e até mesmo no “quintal” dos familiares é grande. Todos os jovens pesquisados possuem uma extensa rede familiar onde moram. Esse sentimento de construção do bairro influencia no valor que é atribuído pelos jovens ao pertencimento local, às narrativas de orgulho em ser morador do Jacintinho etc.

As configurações familiares também são bastante diversas. Mas, em média, predominam as mulheres como chefe de família. Na maioria das entrevistas, os jovens relataram que as mães ou as avós eram bastante rígidas e estão presentes em suas trajetórias de forma muito atuante, seja através de suas relações afetivas (patroas, amigos, etc.) ou pela relação estabelecida com a escola e alguns professores.

Foram recorrentes nas entrevistas as falas em torno da autoridade familiar exercida pelas mães e avós, principalmente no que tange às relações com as amizades e à frequência escolar. Quando fala sobre a escolarização, Lahire (2002) observa que os membros da família transmitem cotidianamente para a criança uma definição do lugar simbólico da escola. Mesmo não possuindo escolarização, a família dos jovens pesquisados demonstra, mesmo que não intencionalmente, a importância da escolarização na vida dos filhos. De acordo com o autor, a transmissão de um capital

cultural não se dá de forma mecânica, como levam a crer algumas teorias.

Um capital cultural objetivado não tem efeito imediato e mágico para a criança se interações efetivas com ele não a mobilizarem [...] não se observa, em nossos perfis, um vínculo mecânico e direto entre grau de “sucesso” escolar dos filhos e grau de escolarização dos pais. Saindo da lógica simplista do volume de capital escolar possuído, é preciso interrogar-se a respeito da pluralidade das condições e das modalidades concretas de “transmissão” ou de “não transmissão” das disposições culturais (LAHIRE, 2002, p.343-345).

Os jovens relatam que sua infância foi caracterizada pela presença de hora marcada para tudo - “hora da escola, hora de brincar na rua, não podia isso, não podia aquilo” - e distante o mais que possível da vida na rua, como revela o seguinte depoimento: “Era uma marcação cerrada pra tudo, eu queria ter liberdade, a gente ficava em casa trancado assistindo desenho quando ela ia trabalhar, dizia que não queria criar mau elemento (risos)”. Histórias sobre surras a qualquer sinal de desobediência também foram constantemente relatadas. As mães da maioria dos jovens pesquisados, fazem jornada dupla, trabalham em casa, cuidam dos

filhos, exercendo o papel de pai e mãe, e ainda trabalham o dia inteiro fora de casa. Dentro dessa perspectiva, vemos que a rigidez excessiva era, no quadro de valores dessas mães, a forma mais eficaz de não perder os filhos para as más companhias presentes na rua. Outro fator importante é a já mencionada rede de parentesco possuída por esses jovens, pois, além da autoridade exercida pela mãe, os tios e avós também faziam/fazem o papel de controle quando a mãe não está em casa.

Neste sentido, surgem algumas falas que são importantes:

Eu só tenho a agradecer, minha mãe é tudo pra mim... tudo que eu faço e penso na vida é dar orgulho a ela. Às vezes fico pensando como ela me ajudou a virar gente, ela mal sabe ler, mas sempre me incentivou a ler, dizia que sem estudo eu não ia ser nada. Sempre me falava dos filhos da patroa dela, me levava lá pra eu ver o quanto eles estudavam. Ainda bem que ela já tinha morrido quando eu fiz a besteira de largar a escola, acho que ela ia morrer de desgosto (Lucas, setembro de 2015).

Lucas largou a escola dois anos depois que a mãe faleceu de câncer, passou a ter uma relação conturbada com o pai, o que o levou a sair de casa e abandonar os estudos. Hoje, tenta “correr atrás do tempo perdido”, está cursando o Ensino Médio na Educação de Jovens e Adultos. Sua relação com os estudos é um tanto controversa. Apesar de afirmar

que precisa estudar para “ter uma vida melhor”, reconhece que os estudos, por si só, não são garantia para sua melhora de vida. “[...] Estudo é importante, mas pra quem é pobre precisa saber se virar com outros corre... porque demora né... e enquanto isso a gente come o quê? E se não der certo você manja de outras áreas”, afirma o jovem.

A pobreza tem sido historicamente associada à negatividade. Desse modo, as famílias pobres são vistas como desestruturadas e desorganizadas. Inclusive, a própria terminologia “família desestruturada” é comumente aplicada para se referir ao universo familiar marcado pela pobreza, “como se as rupturas afetivas e conflitos familiares fossem unicamente inerentes aos ‘pobres e miseráveis’” (Takeuti, 2010, p.21).

De acordo com Longhi (2008):

Existe uma rica produção da historiografia nacional sobre a infância e a adolescência, principalmente dos grupos sociais de baixa renda. Muitos dos trabalhos estão ancorados nos documentos de juristas e nos relatos sobre as instituições públicas, em especial as instituições médicas e de assistência social. Mas também existe a fala dos jornalistas, dos políticos e da opinião pública de modo geral (Longhi, 2008, p. 53).

Dayrell (2003) observa o equívoco pelo qual as famílias das camadas populares são tratadas levando em consideração um modelo único

Essas experiências familiares vêm colocar em questão uma imagem muito difundida sobre as famílias das camadas populares, vistas no ângulo da estruturação x desestruturação, na qual o critério de definição é o modelo de família nuclear, constituída por pai, mãe e irmãos. Os dados coletados no mínimo problematizam essa imagem. Grande parte das famílias desses jovens não contam com a presença do pai, organizando-se em termos matrifocais, e nem por isso se mostram “desestruturadas”, garantindo, com esforço, a reprodução física e moral do núcleo doméstico. Mais do que a presença ou não do pai, o que parece definir o grau de estruturação familiar é a qualidade das relações que se estabelecem no núcleo doméstico e as redes sociais com as quais podem contar. E nisso a mãe desempenha um papel fundamental. É ela a referência de carinho, de autoridade e dos valores, para a qual é dirigida a obrigação moral da retribuição. Não é de se estranhar que ambos contemplam a mãe nos seus projetos, desejando dar-lhe uma vida mais confortável (Dayrell, 2003, p.49-50).

Nos locais de moradia, os jovens são classificados como “gente de bem”, “menino bom”, em contraposição à “bandidagem”, “aos vagabundos”, “alma sebosa”. Cheguei a ter a oportunidade de ir à casa de alguns jovens pesquisados e conhecer suas famílias. Nessas oportunidades, pude notar a constante afirmação de que eram “gente de bem”, que “não tinha filho envolvido com coisa errada” etc. Nesse contexto, a rua é vista pelos pais como um perigo, uma ameaça à educação que estão dando aos seus filhos para ser “gente de bem”. Ao mesmo tempo, essa concepção de rua, como espaço negativo, perigoso, é questionada pelos jovens, visto que ela também é espaço de construção identitária, lazer e socialização. Nesse sentido, Sposito (1994) aponta que:

A produção, a socialização, o consumo e as práticas culturais incidem sobre usos diferenciais do espaço e espelham os ritmos desiguais que caracterizam não só as relações entre as classes, mas a dinâmica das gerações e dos grupos de idade, as relações entre os gêneros, os ciclos de vida no trabalho e no lazer. Enfim, conjunto intenso de relações que projetam em um só presente diversas temporalidades, a cidade pode se tornar, também, a expressão de conflitos multifacetados, capazes de oferecer novas

possibilidades de apropriação do tecido urbano (Sposito, 1994, p. 33).

Ao mesmo tempo em que a rua é associada ao perigo, discriminação, encontros com a polícia etc, também é uma localidade com raras opções de lazer, visto que as grotas não possuem espaço para atividades lúdicas, apenas becos. Mesmo assim, é na rua, na superfície, nas praças do Jacintinho, junto a seus amigos, formando grupos artístico-culturais ou simplesmente conversando e paquerando que esses jovens constroem suas identidades, aprendem e criam espaços de sociabilidade.

Os jovens que fazem arte no Jacintinho só possuem a rua para poder colocar esse potencial em evidência. É na rua que eles ensaiam, apresentam-se, encontram os amigos e vivem sua condição juvenil. A afetividade e a cumplicidade dos amigos é ponto importante na construção de suas identidades. Afinal, os amigos do grupo, dos encontros, da rua vivem semelhantes vicissitudes. Também é na rua que eles promovem captação de recursos, através da venda de doces, para poder continuar levando as oficinas de teatro para as escolas e montando seus espetáculos.

A juventude pobre brasileira é carente de espaços de sociabilidade e lazer. Na análise de Barbosa (2014) sobre os rolezinhos, o autor indica pontos importantes nesse sentido. Os rolezinhos são um fenômeno que nos levam à ne-

cessidade de pensar criticamente sobre a ausência desses espaços de encontros.

As ruas das cidades, como espaços de encontros e trocas, passam a ser ofuscadas por uma narrativa de terror e medo, construindo-se segregações das mais perversas. Dessa forma, vem à tona

a importância de se discutir a criação de mais espaços culturais, esportivos e de lazer, mas, principalmente, a urgência de se propiciar espaços mais centrais e de prestígio, que permitam o encontro entre jovens de diferentes segmentos sociais (Pereira, 2014, p.11-12).

A juventude periférica brasileira precisa de espaços físicos e também de espaços subjetivos de representação e expressão para que esses segmentos possuam uma eficaz participação nas dinâmicas das cidades.

Na ausência desses espaços, os jovens pesquisados “se viram”, e as ruas são os principais palcos de sociabilidade e lazer. Assim, se os jovens elogiam a atitude rígida que as mães tiveram durante suas infâncias, hoje é na rua que eles se sentem integrados e vivem sua condição juvenil. “[...] casa-rua, um par unido que representa, tanto uma como a outra, sempre a possibilidade de escapatória dos transtor-

nos que uma ou outra impõe aos jovens”, pontua Takeuti (2002, p.133).

Busca por reconhecimento

A relação desses jovens, interna e externamente às comunidades em que vivem, é marcada pela tentativa de reconhecimento. Internamente, eles se reúnem, sempre aos fins de semana ou feriados, para realizar ações como oficinas e apresentações gratuitas de teatro para as comunidades em que vivem – “[...] é tão lindo como eles olham pra gente, parecem que estão vendo um personagem de desenho. Isso é gratificante demais” (Lucas, setembro de 2015). Em várias falas, os jovens destacam a questão do “respeito” dentro da comunidade. Ser artista é ser respeitado, querido, especial. “[...] você se sente especial, sabe... único! Você traz um colorido diferente pra sua própria vida e pra vida das outras pessoas também... Você é reconhecido e respeitado por todos, se destaca, sabe? Tem uma vida diferente de todo mundo”, relata Everton, que acrescenta:

[...] porque pra ser gente de bem todo mundo lá vai pra igreja, quem mete bronca por aí não vai não... hoje eu vejo que é pelo preconceito que a gente sofre... quem tá com uma Bíblia é menos parado pela polícia né, tem mais credibilidade... Aí a gente fica buscando essa ideia de gente de bem e também porque

a igreja é um lugar pra ir, pra se encontrar, fazer coisas... Ái é melhor tá na igreja de que com certas companhias que você sabe que sempre vai dar merda... Depois do teatro não... eu sou artista... não sinto preconceito aqui. Quando eu me monto eu sinto orgulho, a comunidade me respeita. Eles sabem que me monto pra trabalhar e me respeitam por isso (Everton).

Externamente, esses jovens estão na universidade, nas escolas, no trabalho, ocupando espaços em diversos outros ambientes. Eles se impõem como negros, *gays*, moradores de periferia, mulheres, feministas e artistas.

Considerações finais

Não tive a intenção de trazer respostas fechadas e definitivas. O objetivo da pesquisa foi refletir sobre uma realidade muito veiculada pelos meios de comunicação, muito especulada pelo senso comum, porém pouco problematizada nas Ciências Sociais no Estado de Alagoas. Nesse contexto, são poucos os trabalhos que tratam da periferia de Maceió, como também são poucos os trabalhos que trazem outra visão dessa mesma periferia, diversa, heterogênea, mas sempre aludida por um único viés: o da pobreza e da violência.

Dessa forma, o objetivo desse estudo foi evidenciar a realidade de um tipo (dentre tantos) de juventude existente

em um bairro periférico da cidade de Maceió. Assim, não pretendemos generalizar o grupo de jovens estudados nessa pesquisa como “os jovens do Jacintinho”, mas sim atentarmos ao fato de que existem nesse bairro – apesar das condições estruturais e ausências de políticas públicas – diversas formas de “ser jovem” e de viver uma condição juvenil.

Em um pano de fundo de construção de narrativas de orgulho e positivação da vida na periferia, a existência de uma diversidade de manifestações artístico-culturais começa a ganhar destaque. Agora, a periferia constrói um discurso de positivação em contrapartida a discursos que a destacam como lugar de pobreza, criminalidade e violência. A periferia agora se torna um espaço de arte e cultura.

Essa visibilidade em torno da arte nas periferias se deve, em parte, ao acesso, nos últimos anos, de recursos públicos no âmbito da arte/cultura. Houve uma intelectualização de determinados grupos na periferia, com o acesso às universidades públicas, destacando-se os recursos destinados aos pontos de cultura, oficinas de construção de projetos etc.

O impacto dessa política cultural foi bastante significativo, apesar da distribuição desigual desses recursos, como nos alerta Tommasi

As polêmicas recentes suscitadas pela nova gestão do programa “Pontos de Cultura” do Ministério da Cultura,

em escala nacional, trazem à tona o fato de que, mesmo sendo recursos muito limitados e precários (orientados pela lógica do *sevirismo* ou “a arte de se virar”, como mostrou Gustavo Gannam – Gannam, 2008), é a primeira vez que a maioria das iniciativas de cultura popular consegue acessar algum recurso público (2013, p. 113).

São inegáveis as mudanças pelas quais passaram as periferias brasileiras nos últimos 20 anos. Essas transformações sociais interferiram significativamente na subjetividade desses jovens. E são essas transformações que podemos enxergar no bairro do Jacintinho e nas narrativas dos jovens pesquisados e o impacto que elas trouxeram para suas vidas cotidianas.

Esses jovens buscam espaços de reconhecimento e visibilidade, buscam consumir, aspiram outros lugares sociais, desejam espaços de representação, de reconhecimento.

Referências

ABRAMO, Helena. *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Escrita. 1994.

ALMEIDA, Luís Sávio; RODRIGUES, Viviane. *A evidência das grotas no urbano de Maceió*. Disponível em: <http://luisavioidealmeida.blogspot.com.br/2014/06/luiz-savio-de-almeida-e-viviane.html>. 2012. Acesso em: 05 set. 2014

BEZERRA, Edson. Configurações em torno de uma Identidade Ornamental: a emergente identidade cultural alagoana. Tese (doutorado) - Programa de pós-graduação em Sociologia Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife 2007.

CARVALHO, Cícero Péricles de. *Formação Histórica de Alagoas*. Maceió: Edufal, 2015.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e política na periferia de São Paulo*. 2013. Tese (doutorado) - Programa de pós-graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013.

DAYRELL, Juarez. O jovem como sujeito social. *Revista Brasileira de Educação*, n. 24, 2003.

DAYRELL, Juarez. A escola “faz” as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil. *Educação e Sociedade*, v. 28, n. 100, p. 1105-1128, out. 2007.

NASCIMENTO, Emerson; GAUDÊNCIO, Júlio Cesar. Homicídios em Alagoas: desafios e evidências empírica. *Latitude*, v. 7, nº 2, p. 109-132, 2013.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo, 2008.

FOOTE WHYTE, William. *Sociedade de Esquina*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

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

LONGHI, Márcia. *Viajando em seu cenário: reconhecimento e consideração a partir da trajetória de rapazes e de grupos populares no Recife*. 2008. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2008.

MALINOWSKI, Bronislaw C. *Argonautas do Pacífico Oeste*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MARPIN, Ábia. *Luzes para uma face no escuro: a emergência de uma rede de valorização da expressividade afroalagoana*. 2015. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Maceió, 2015.

MICHLELAT, G. Sobre a utilização da entrevista não-diretiva em sociologia. In.: THOILENT, M. J. M. *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. São Paulo: Polis, 1982.

PAIS, Machado. A construção sociológica da juventude: alguns contributos. *Análise Social*, v. 25, 1990, p.139,165.
PEREIRA, Alexandre Barbosa. Rolezinho no shopping: aproximação etnográfica e política. *Revista Pensata*, v.3, n.2, 2014.

SPOSITO, Marília Pontes. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. *Tempo Social* São Paulo: Departamento de Sociologia, FFLCH/USP, v.5, n. 1-2, 1993, editado em 1994.

TAKEUTI, Norma Missae. Refazendo a margem pela arte e política. *Nómadas*, n. 32, p.13-25, abr. 2010.

WAISELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da Violência 2014: Homicídios e Juventude no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos e Flacso Brasil, 2014.



6

“A REBELDIA É A VIDA”: O MOVIMENTO PUNK EM DELMIRO GOUVEIA (ALTO SERTÃO ALAGOANO – 1983 A 1986)

José Rinaldo Queiroz de Lima

Introdução

Este capítulo tem como propósito debater sobre a história do movimento *punk* em Delmiro Gouveia, Alto Sertão alagoano, tendo como marco temporal os anos entre 1983 e 1986. O Sertão nordestino é abordado enquanto espaço diversificado em termos políticos, sociais, culturais e geográficos, com características que influenciam a formação de movimentos sociais de resistência como, por exemplo, o movimento *punk*. Assim, buscamos compreender através do debate historiográfico, o contexto e as temporalidades em que o movimento foi formado na cidade, observando a experiência social e cultural dos seus participantes como também a militância do movimento após a sua formação.

Os primeiros elementos da cultura *punk* começaram a circular em Delmiro Gouveia a partir de 1983, inicialmente através de fitas cassetes com músicas de bandas *punks*, como por exemplo, *Sex Pistols*⁵², *The Clash*⁵³ e *Ramones*⁵⁴. Trazidas para cidade pelos roqueiros que estudavam e/ou trabalhavam em Maceió ou Recife, essas fitas circulavam em meio aos roqueiros de Delmiro Gouveia.

Uma parcela dos roqueiros começou a ouvir com mais intensidade as músicas *punks* e a buscar mais informações sobre essa cultura e movimento. Entre os anos de 1984 e 1985 houve um aumento no número de fitas cassetes circulando em meio a esses sujeitos, sendo também nesse período que começaram a ter acesso aos “Lps, as revistas”⁵⁵,

52 Banda inglesa surgida em Londres em 1975, considerada a que deu início ao movimento *punk* no Reino Unido. Foi produzida pelo empresário do ramo de moda Malcolm McLaren (Londres - 1946- 2010), que havia antes empresariando os New York Dolls. Entre as ideias divulgadas por suas músicas, se diziam anarquistas (em Anarchy in The UK) e chamavam a rainha Elizabeth de fascista (em God Save The Queen) (RIBERA, 2018, p. 164).

53 Banda inglesa surgida em Londres em 1976. Foi um grupo que explorou várias sonoridades, compondo também nos estilos do *reggae*, *rockabilly*, *rap*, *dub*, *ska*, entre outros. Em seu princípio era muito associada às ideias de esquerda, em função de suas letras e roupas inspiradas nos revolucionários guerrilheiros da América Central. Entre as ideias divulgadas por sua música, temos “Revolta Branca” (White Riot) e “Conheça Seus Direitos” (Know Your Rights) (RIBERA, 2008)

54 A banda The Ramones formada em Forest Hills, no distrito de Queens, Nova York, no ano de 1974 é considerada a primeira banda de *punk rock* (MCNEILL; MCCAIN, 2004, p. 238).

55 Revistas da Som três, Bizz, Show Bizz e Chiclete com Banana.

aos vídeos clipes⁵⁶ e as matérias de jornais que procuravam desinformar”⁵⁷, aparatos que traziam em seu conteúdo questões relacionadas às bandas, os *punks* e ao anarquismo.

Dessa forma a identidade *punk* em Delmiro Gouveia, inicialmente, foi sendo formada a partir do som, da música com teor crítico – as músicas que faziam uma contextualização e crítica social chamadas de músicas de protesto pelos roqueiros da cidade – e do visual. Os roqueiros reconheceram-se nessa identidade, pois, perceberam que já viviam, faziam e agiam parecidos com os *punks* que viam nas matérias das revistas, nos jornais e nos clipes, e também as letras das músicas das bandas eram parecidas com as músicas das bandas de *rock* que muitos deles escutavam, sendo mais agressivas e ácidas. Assim sendo, espelhando-se na identidade *punk*, esses sujeitos passaram a, intitular-se *punk*.

Nessa perspectiva, inicialmente, o *punk rock* e a estética *punk* foram propagados em Delmiro Gouveia pelas

56 CORRÊA, Laura Josani Andrade. Breve história do videoclipe. In: VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Centro-Oeste, Cuiabá, MT. *Anais eletrônico*, Cuiabá: INTERCOM, 2007. p. 1-15. Fonte: disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2007/resumos/R0058-1.pdf>. Acesso em: 25 de out. 2018.

57 LIMA, José Rinaldo Queiroz de. *O Sertão também é punk: a trajetória do movimento punk em Delmiro Gouveia (alto sertão alagoano – 1984 a 1996)*. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2020. p. 50-51.

ferramentas ligadas a *indústria cultural*⁵⁸, no entanto, estando sempre no *underground*⁵⁹ desde o período em que eram roqueiros, os *punks* em Delmiro, entre os anos de 1985 e 1986, a partir dos discos de vinil das bandas *punks* de São Paulo/SP e ABC Paulista, dos *zines*, das fitas cassetes e dos panfletos com manifestos, começaram a ter informações e contato com o movimento *punk* – ação política coletiva – *underground*.

Em 1986 os *punks* começam a promover um ativismo nas ruas de Delmiro Gouveia, alguns se reivindicando anarquistas, por se identificar com alguns dos princípios do anarquismo, mas também por ver que a maior parte dos *punks* era anarquista. Assim, passaram a questionar e chamar a atenção da população para verem e ouvirem o que tinham a dizer, pois, ao passo que a indústria cultural tentou transformar em objeto comercial elementos da cultura

58 ADORNO, Theodor W.; Horkheimer, Max. *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

59 O termo *underground* surgiu como forma de designar produções culturais que, na década de 60, partiam de grupos não conformados com os padrões exigidos pela mídia e pela indústria cultural de modo geral, como modelo de produtos e de comportamentos ligados à sua comercialização. Criaram, então, toda uma proposta de atuação política, com o fim de se contraporem ao modelo de veiculação dominado pelo grande capital a produção de bens culturais. A denominação “contracultura”, então, implica o estabelecimento de uma série de práticas determinadas pela cultura de consumo e pela massificação imposta como requisito para o seu funcionamento. O *underground* se localiza nessa oposição, e ele está “embaixo”, “no subterrâneo”, oculto enfim, em relação à visibilidade massificada dos produtos de cultura dominante (Kemp, 1993, p. 16).

punk, não conseguiu concretizar o seu objetivo, haja vista a cultura e o movimento *punk* ser político ideológico libertário de crítica, protesto e contestação, não foi possível eliminar essa essência, e acabou ajudando na sua propagação.

A metodologia utilizada para o desenvolvimento da pesquisa passou pela análise bibliográfica, documental e a história oral, sendo as fontes variadas e sem um tratamento específico. Assim, inicialmente foi feito o levantamento bibliográfico sobre as questões teóricas, conceituais e historiográficas a respeito do movimento *punk*, e também uma relacionada às questões teóricas envolvendo história e memória. Sobre as fontes documental e oral, foram analisadas, interpretadas e confrontadas – cruzadas – entre si. A metodologia de história oral foi preponderante para o desenvolvimento da pesquisa, haja vista as fontes documentais existentes não darem conta das questões levantadas para o debate da história.

a. **Punks do Sertão**

Não lidamos com música (...) lidamos com caos⁶⁰

60 TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. *O Movimento Punk no ABC paulista, Anjos: Uma vertente radical*. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais, Antropologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 42.

A citação introdutória é uma das frases ditas pelo guitarrista do *Sex Pistols* – Steve Jones – em uma entrevista para um repórter na Inglaterra depois de um show em 1976, que para muitos envolvidos com a cena se tornou palavra de ordem, sendo expressa anos depois, em 1986, pelos punks em Delmiro Gouveia, que viam no caos uma forma de agitar e chamar a atenção da população para os problemas imputados socialmente.

Os punks eram em sua maioria homens, pretos e brancos de classe baixa, trabalhadores, desempregado(a)s e filhos de trabalhadores, a maioria de jovens com idades entre 14 e 19 anos – em 1986 –, que já exerciam tarefas que não condiziam com a perspectiva social do conceito de juventude, mas por necessidade material e financeira contrariavam a ideia de ser jovem, por isso dialogamos teoricamente com Bourdieu sobre “a juventude ser só uma palavra, não se aplicando da mesma forma em períodos temporais, espaços geográficos, nas relações de poder e classe social”⁶¹, por isso usamos essa palavra no trabalho sempre dialogando com esse autor, entendendo e analisando a perspectiva de classe. Estando esses indivíduos vivenciando duas etapas do universo social, ocupando parte de seu tempo realizando tarefas que não condiziam com a perspectiva social de juventude, mas ao mesmo tempo, ocupando a outra parte

61 BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Limitada, 1983, p. 112-121.

do tempo atendendo a essa perspectiva, voltando ao universo social definido como juventude⁶². Nas palavras de Luciano Bispo:

Eu comecei a trabalhar com 14 anos de idade, acho que em 1983, é... é isso, 1983. Dinheiro era que nem pé de cobra: ninguém tinha, então... eu comecei a trabalhar para poder ter pelo menos R\$5,00, que não era real, mas se for converter pra hoje, era o que eu recebia, R\$5,00. Acho que era cruzeiro, cruzado naquela época, uma coisa assim. Eu trabalhava numa estofaria, fazendo sofá, fazendo, reformando, ainda trabalhei 4 anos nesse trabalho⁶³.

Os depoimentos – fontes – analisados para o desenvolvimento deste trabalho, confirmam o debate realizado por Bourdieu sobre juventude, tendo em vista que essa

62 BOURDIEU, Pierre. Questões de Sociologia. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Limitada, 1983, p. 114.

63 BISPO, Carlos Luciano. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Brasília, Distrito Federal, 15/02/2019. Carlos Luciano Bispo, nasceu no dia 14/02/1969, na cidade de Delmiro Gouveia, Alagoas. Roqueiro, *headbanger* integrante do grupo *heavy metal* no início dos anos 80. Produtor de *fanzine headbanger* e posteriormente, de *zine punk*. Artista plástico. Artesão. Aderiu ao *punk rock* na segunda metade dos anos 80, identificando-se com a identidade *punk*, tornando-se *punk* e fazendo parte do movimento em Delmiro Gouveia a partir de 1985. Aderiu a ideologia anarquista, tornando-se anarco-*punk* militante. Guitarrista da primeira banda *punk* de Delmiro Gouveia, a Classe Suburbana, formada em 1987.

realidade exposta na citação era a realidade de muitos jovens na cidade, os quais trabalhavam em variados locais, recebendo um valor abaixo do salário-mínimo do período. Podemos ver que o valor que Luciano Bispo recebia em seu trabalho, em 1983, estava muito abaixo do salário-mínimo daquele ano, sendo o cruzeiro a moeda vigente naquele período, recebia em torno de Cr\$13.750,00, com o país em crise e os preços sendo corrigidos para cima a todo momento. Sendo o valor do salário Cr\$57.120,00, vemos que Luciano Bispo recebia menos de $\frac{1}{4}$ do salário-mínimo. Essa era a realidade da maior parte das famílias da cidade naquele período, que mesmo com a mudança do “cruzeiro para o cruzado, em 1986”⁶⁶, que entrou em vigor mais valorizado que o cruzeiro, continuaram recebendo por seu trabalho um valor desproporcional, abaixo do salário-mínimo, sendo uma minoria da população na cidade que recebiam um salário-mínimo ou acima desse. Esses jovens perceberam na cultura e movimento *punk* um meio para expressar a sua indignação com essa realidade – que perpassava a questão econômica –, quebrando as regras e mostrando que as estavam quebrando, nesse momento, sendo a partir da estética visual, dos discursos – contra a igreja e a moral, a polícia, o governo e o sistema capitalista – e do comportamento, que provocavam e chocavam a sociedade. Estavam sempre fazendo aquilo que a sociedade mais odiava, indo na contramão do que instituições como a família – tradicional e

conservadora – preconizavam, aprendiam e adquiriam experiências a partir da vivência nas ruas, formando-se fora dos âmbitos escolares e acadêmicos. Nas palavras de José Roberto da Silva:

A gente só vivia na rua... andando na rua com uma calça rasgada, arrombada, às vezes com coturno, um coturno velho que a gente arrumava, uma jaqueta de napa e o cabelo cortado estilo moicano. Nessa época eu e mais uns caras raspamos a cabeça de lado e fizemos um moicano. Andava com as camisas com desenhos do rato da banda Ratos de Porão, um rato dando o dedo! Umas frases também, dizendo: *punk rock não morreu*, que a gente via nos discos, nas revistas... e outras frases também. E a gente saía na rua assim... mostrando que era *punk... punk mesmo!* Tava nem aí pra nada, aí a gente ia tomar uma nos botecos do centro, aí lá ficava lendo as revistas, olhando os discos, as fitas e se informando com os caras, né!? Quando vinha era todo mundo bebo falando um monte de coisa no meio da rua, chamando o povo de alienado, que não fazia nada, e o povo tudo com medo da gente saindo de perto, a gente andava todo lascado pra mostrar a realidade, mas o povo tinha era medo de nós. Diziam que a gente parecia uns bicho, a gente vivia 24 horas na rua⁶⁴.

64 SILVA, José Roberto da. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Delmiro Gouveia, Alagoas, 27/01/2019. José Roberto da Silva, nasceu no dia 19/03/1970, na cidade de Delmiro Gouveia, Alagoas. *Punk, anarco-punk.* Baterista da primeira banda *punk* de Delmiro Gouveia, a Classe Suburbana, formada em 1987. Foi um dos *punks* que contribuíram com a formação do movimento a partir de 1985, integrando esse movimento. Trabalhador na construção civil como ajudante de pedreiro, atualmente

Podemos ver na citação que o bar também era um ponto de encontro, de formação e informação para esses indivíduos, sendo nesse período – 1986 – um dos locais de encontro e socialização. As conversas realizadas no bar geravam a indignação que era transparecida nas ruas em meio às pessoas. Faziam discursos em voz alta sobre os problemas sociais de âmbito geral e conjuntural, sendo ressaltado, segundo José Roberto da Silva, questões relacionadas ao “desemprego, a falta de oportunidade, a exploração e ao pouco salário que a maior parte dos trabalhadores recebiam na cidade”⁶⁵.

Nesse momento havia uma espontaneidade, um ativismo por parte dos *punks*, não queriam ficar parados, saíam dos atos e das atividades que outros grupos estavam realizando em outras localidades, então agiam e aproveitavam as oportunidades para falarem com os amigos sobre as questões sociais, não estavam mais falando só sobre as bandas e as músicas. Sempre presenciando o discurso político dos *punks*, o roqueiro André Luiz Carvalho afirma que:

A galera do *rock* aqui na cidade era aquele pessoal simples, que gostava do som, gostava de tomar sua cachacinha, eram alguns operários da fábrica, filhos de operários que ia pro

está acostado recebendo benefício pelo INSS por invalidez, ocasionado por acidente de trabalho.

65 SILVA, José Roberto da. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Delmiro Gouveia, Alagoas, 27/01/2019.

clube escutar som, a gente achava as músicas massa, mas nesse tempo era basicamente escutar som. Ser diferente das outras pessoas da sociedade, se vestir diferente e escutar uma música que quase ninguém gostava na cidade. Foi com os *punks* que teve essa coisa mais política⁶⁶.

Nesse momento, ainda existia uma relação de cordialidade entre os *punks* e os roqueiros, porém já estava começando a ficar conturbada, pois como demonstrado na citação acima, os *punks* buscavam sempre levantar o debate em torno das questões políticas, mas os roqueiros, mesmo os aderentes do *rock* político, estavam mais interessados no som, na música e no estilo, promovendo um ativismo cultural – o que não deixa de ser político –, entretanto para os *punks* o ativismo cultural tinha que estar voltado para o social, a estética visual tinha que provocar um choque na sociedade, não por ser diferente, mas por mostrar a realidade de pobreza e de miséria vigente em meio a ela. As músicas eram um canal de informação, conscientização e inspiração para a promoção do ativismo social, não eram só para serem

⁶⁶ CARVALHO, André Luiz Fortes. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Delmiro Gouveia, Alagoas, 16/07/2018. André Luiz Fortes Carvalho, nasceu no dia 18/05/1966, na cidade de Salvador, Bahia. Mora em Delmiro Gouveia, desde 1985. Roqueiro e *headbanger* (metaleiro) integrante das turmas do *rock* e do grupo *headbanger* em Delmiro Gouveia nos anos 80 até os dias atuais. Amigo dos *punks* em Delmiro, tendo acompanhado a construção do movimento *punk* nos anos 80.

ouvidas de forma vazia, tinha que ter um propósito. Nas palavras de Luciano Bispo:

Tinha algumas pessoas que se reuniam com a gente, que tinha as mesmas ideias, porém não eram ativos, de vez em quando se encontrava, batia aquele papo, falava disso e daquilo, mas era uns caras que gostavam de ouvir. Com essa galera, a gente falava mais sobre música, quando a gente ia falar alguma coisa sobre fazer alguma coisa... alguma coisa, pra não ficar parado, fazer algum protesto, alguma coisa que tivesse haver com isso, a galera não queria saber dessas coisas, ficavam ali ouvindo, mas não queriam saber, saía um, depois outro, até ficar só a gente mesmo⁶⁷.

Como podemos ver no depoimento de Luciano Bispo, para além de escutar o som, o intuito era ser ativo e sempre estar em ação, criticando, questionando, defendendo e exercendo a sua liberdade, mesmo que isso acarretasse em más interpretações e repressão por parte da polícia e de populares que não entendiam e tinham o conceito de *punk* formado através dos telejornais, principalmente da Rede Globo, que estavam sempre criminalizando o movimento, por isso a maior parte dessas pessoas ignoravam e desviavam o caminho aovê-los na rua. Segundo José Roberto da Silva:

67 BISPO, Carlos Luciano. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Brasília, Distrito Federal, 15/02/2019.

O povo quando via nós na rua, cortava caminho! tinham medo da gente... ficava falando um pra o outro: “Passe por perto desses doidos aí, não. Essas porra são *punk!* não fique perto não, que essas porra são *punk!* Saim daí!”. O povo tratava a gente como se a gente fosse aqueles... como é? é... terrorista, sei lá, como se a gente fosse aqueles bandido. Ficava todo mundo cismado, todo mundo, sabe? O que eles pensavam, sabe? Já os caras que a gente conhecia, os caras falava: “E aí, como é que tá?” e a gente falava: “Tudo bem”. Já quem não conhecia, ficava tudo cismado, o povo, né? O nosso visual, né? O povo tinha medo⁶⁸.

Esse medo das pessoas era decorrente do que viam e ouviam através da mídia, que se utilizava de um discurso construído de forma preconceituosa para definir os jovens da periferia, pois historicamente o *punk* é um sujeito pobre, morador de periferia, que resolveu não mais se esconder, mas confrontar e mostrar para sociedade que eles existiam e resistiam, uma vez que, perceberam que não eram culpados pela condição de pobreza e marginalização, a qual eram submetidos. Então, o medo e a cisma das pessoas, ressaltado por José Roberto da Silva, não decorria apenas do visual e do comportamento, havia um preconceito e racismo embutido na visão dessas pessoas sobre eles, tendo em vista serem jovens pobres, trabalhadores, em sua maioria negros, moradores dos locais mais pobres dentro dos bairros

68 SILVA, José Roberto da. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Delmiro Gouveia, Alagoas, 27/01/2019.

afastados e próximos do centro de Delmiro Gouveia. Esse preconceito e marginalização diante dos *punks* na cidade fez com que houvesse uma tímida circulação das mulheres nesse grupo, sempre que se aproximavam, passavam por essas situações de forma mais agressiva, por isso não houve de fato uma inserção delas nesse meio, diferente do que ocorria em outras localidades.

Mas esses jovens estavam sempre promovendo o embate diante do preconceito, não se curvando diante das ameaças e perseguições. Estavam sempre mostrando que a realidade da cidade e do país estava pautada na pobreza e no descaso. Assim, criticavam principalmente as questões políticas e econômicas, estando a população à mercê de políticos, empresários e fazendeiros da região. Mas falar sobre essas questões em Delmiro Gouveia nos anos 1980, não agradava a muitos, sendo que, algumas pessoas não davam atenção, ignoravam e chamavam os *punks* de doidos, e outras pessoas agrediam ou tentavam agredi-los, pois os viam como um incômodo. Nas palavras de Luciano Bispo:

A gente não era bem visto pela população, por causa do nosso jeito. A gente era visto como vagabundo, sei lá... um termo pejorativo de se usar. Eu sempre era taxado na rua como: o *punk* doido. O cabelo espetado, botava uma calça jeans rasgada, um sapato velho, camisas com as mangas cortadas e com desenhos feitos à mão... ficava todo mundo me criticando. Eu me livrei muitas vezes de apanhar na rua

por estar vestido assim, me botaram pra correr, a população muito conservadora, total! Chamavam a gente de vagabundo, mas na verdade, a gente não tava nem aí pra o que tavam pensando... é tanto que a gente não tava nem aí pra sociedade, o que pensavam e o que não pensavam, não impedia da gente fazer nada⁶⁹.

Podemos perceber com essa citação e outras fontes, que os *punks* contestavam o preconceito que sofriam, ignorando-o, continuando a promover sua manifestação, tentando explicar para algumas pessoas o que eles eram e o que queriam, mas quanto mais agredidos, mais disposição tinham para continuar com o ativismo, pois havendo reação, significava que estavam sendo notados. Mas, não estavam sendo apenas notados, estavam sendo observados pela repressão institucionalizada, pois o ativismo insurrecional que praticavam atraía os olhares da polícia da cidade, que perseguia, vigiava e os expulsava de alguns estabelecimentos e lugares públicos da cidade, tendo casos de prisões realizadas de forma arbitrária por conta de algum questionamento contrário a essas ações, que eram praticadas nos moldes da ditadura militar. Segundo José Roberto da Silva:

Na época a polícia era enjoada, tinha um tal de um caçador, que tinha... era enjoado. Esse caçador andava num camburão preto, numa Veronez preta, era enjoado, nojento... qualquer

69 BISPO, Carlos Luciano. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Brasília, Distrito Federal, 15/02/2019.

pantinho, ele colocava pra cima do cara, colocava o cara pra correr na bala. A gente tava biritando na praça, ele passava e já deixava o aviso: “ó, pouco tempo aqui, se não levo tudo pro xadrez e ainda faço engolir os litros”. Era assim! Esses caras eram enjoados. Às vezes eles passavam e paravam, quando eles viam uma turma de 5, 6 pessoas, eles já paravam logo, naquele tempo não podia ficar mais de 3 pessoas reunidas não, porque eles paravam logo e já vinha revistar. Nossa turma ficava um monte reunido, então eles passavam e vinha revistar e ainda mandava o cara ir embora⁷⁰.

O caçador, tratava-se de um policial que trabalhava na cidade entre os anos de 1970 e 1980, responsável por vigiar, perseguir e agir de forma arbitrária e truculenta diante de pessoas – pobres e pretas – consideradas suspeitas pela polícia, agindo nos moldes da ditadura militar, não permitindo o agrupamento de pessoas no mesmo local sem ter algum evento na cidade, assim, os grupos eram desfeitos e as pessoas mandadas embora. Mas isso não acontecia com todas as pessoas, pois agindo de forma preconceituosa e racista, e em muitos momentos a mando de políticos e empresários da cidade, a polícia determinava quem eram os suspeitos, como por exemplo, os *punks*, que estavam sempre sendo vigiados.

Com o símbolo do anarquismo desenhado nas roupas, ressaltando serem anarquistas, os *punks* eram chama-

⁷⁰ SILVA, José Roberto da. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Delmiro Gouveia, Alagoas, 27/01/2019.

dos de bagunceiros e sem futuro por pessoas que tinham um entendimento de anarquismo na perspectiva conceitual burguesa, e por outras pessoas que não sabiam distinguir as ideologias socialistas, eram chamados de comunistas, causando medo e ódio nelas, tinham vidas em sua cabeça a propaganda e a construção imagética-discursiva do comunismo construído pela ditadura militar. Nas palavras de Luciano Bispo:

A gente saía na rua, muitas vezes fazendo provocação, para provocar mesmo, e as pessoas chamavam a gente de doidos, bagunceiros e arruaceiros! Porque a gente saía com uma bandeira e as roupas com o símbolo do anarquismo, então... ficava no meio da feira balançando a bandeira, e o povo passava chamando a gente de maluco, não entendiam porra nenhuma! E a nossa ideia era propagar, né. Porque a ideia de anarquismo pra sociedade, é de bagunça, a ideia que o governo e a sociedade tem. E a gente tava ali provando que não⁷¹.

Na análise das fontes observamos que a intenção de sair na rua com o símbolo do anarquismo desenhado nas roupas e em bandeiras, seria fazer provocação diante da sociedade, e também propagar o socialismo libertário, havendo reações da população diante das provocações, que já tinha um conceito formado sobre os *punks* e uma concepção construída pela classe dominante sobre o anarquismo.

71 BISPO, Carlos Luciano. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Brasília, Distrito Federal, 15/02/2019.

Nesse período, ainda em 1986, em meio aos acontecimentos de ativismo e repressão, os *punks* em Delmiro começaram a ter acesso a discos e fitas cassetes de bandas do movimento de São Paulo/SP, e também contato pessoal com o movimento *punk* de Paulo Afonso/BA, além do acesso aos *zines*. Todo esse acesso refletia informações vindas diretamente do movimento por meio do *underground*, possibilitando um maior entendimento do *punk* enquanto movimento, por isso as intenções começaram a mudar, e as estratégias para atuação social e cultural passaram a ser outras.

O convívio *underground* e o contato com o movimento *punk*

A produção material do movimento *punk* no Brasil e de outros países circulava em meio ao *underground*, por isso eram materiais trocados e vendidos entre os *punks* e pessoas próximas ao movimento, sendo feito esse processo entre o movimento nacional e o internacional através da troca de correspondências via correios. Isso significa que os discos, as fitas, os *zines*, entre outros materiais não eram comerciais, não estavam nas prateleiras das lojas de discos e revistas. Historicamente o movimento sempre foi contrário a qualquer ligação com a indústria cultural e da moda, sempre protestando contra essas esferas do capita-

lismo, por isso construíram sua própria cultura e meios de resistência⁷².

Os *punks* em Delmiro sempre estiveram no subterrâneo, mas recebendo poucos materiais e informações por esse meio, no entanto, em meados de 1986 em meio à movimentação que estavam fazendo na cidade, já explicitada no tópico anterior, começaram ter acesso aos materiais produzidos pelo movimento de vários estados. Isso se deu através de viagens que alguns *punks* fizeram para São Paulo/SP, por variados motivos, sendo um deles, encontrar com o movimento dessa cidade e tentar conseguir material e conhecer alguns dos integrantes, tendo acontecido as duas coisas. Em relação aos materiais, foram adquiridos os principais discos, *demo tapes*⁷³ e *zines* que o movimento tinha produzido até aquele momento, algumas produções raras como a coletânea gravada de forma independente pelos “Estúdios Vermelho de Rédson, em 1983, intitulado de *Sub*, com as bandas: Cólera, Psykóse, Ratos de Porão e Fogo Cruzado”⁷⁴, sendo esse disco considerado um registro histórico do mo-

72 TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. *O Movimento Punk no ABC paulista, Anjos: Uma vertente radical.* 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais, Antropologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 28.

73 *Demo tape*: Do inglês *demonstratin tape* (fita de demonstração). Fita que uma banda grava para mostrar o resultado inicial de seu trabalho, fruto dos primeiros ensaios e gravações. (O'HORA, 2005, p.186).

74 ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: O Rock e o Brasil dos anos 80.* DBA, Dórea Books and Art, 2013, SP, p. 64.

vimento do Brasil, mesmo constituído por bandas de São Paulo. Segundo Luciano Bispo:

O material *punk* não é comercial, geralmente você consegue com alguém, é material passado de mão em mão, e nessa época o material do movimento *punk* circulava no alternativo, então é aí que entra o Gordo de Natal. De vez em quando ele ia em São Paulo/SP e começou a trazer discos e fitas K7 pra nós... das bandas *punks* de lá⁷⁵.

Como ressaltado anteriormente e reforçado na citação acima, a produção material do movimento não dialogava com a perspectiva de mercado, pelo contrário, era uma criação subversiva contra o mercado, mas com a ida para São Paulo desse sujeito ressaltado por Luciano Bispo, através dele alguns elementos produzidos pelos *punks* paulistas foram levados para Delmiro Gouveia, circulando em meio aos *punks* da cidade. Esse sujeito é conhecido em meio ao movimento como, Gordo de Natal⁷⁶, mas o nome próprio é Valdir, que tinha feito parte do grupo *heavy metal* no início dos anos 1980, entretanto a partir de 1985 passou a conviver e a ter contato com a cultura *punk*, identificando-se com a identidade.

75 BISPO, Carlos Luciano. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Brasília, Distrito Federal, 15/02/2019.

76 Apelido – nome particular usado no lugar do nome próprio.

Com o propósito de estar mais engajado, Valdir não mediou esforços na construção de sua identidade, viajando para São Paulo em busca de encontrar com os *punks*, com o intuito de conhecer e conseguir material, pois os sujeitos envolvidos com essa vertente da contracultura em Delmiro, sabiam que os materiais vindos do movimento eram importantes para o seu aprendizado. Por isso esse sujeito sabendo que tinha alguns familiares que moravam em São Paulo, não mediou esforços para chegar até essa cidade, tendo como objetivo, encontrar-se com o movimento *punk*. Ao ser questionado sobre esse acontecimento, Valdir lembra:

Eu viajei pra São Paulo-SP, eu tinha uns parentes lá, até passei um tempo por lá na casa de uma tia minha, foi aí que eu tive acesso a discos, fitas e aos *punks* de São Paulo, então eu levava pra os caras em Delmiro, eu trouxe pra Delmiro... pra os caras, aquele LP que é uma coletânea da capa vermelha... o *Sub*, trouxe o *Ataque Sonoro*, o disco do Cólera, aquele... *Tente Mudar o Amanhã*, que é o primeiro dessa banda, e trouxe outros aí, não lembro se eu cheguei a trazer *fanzine*, acho que ainda trouxe alguns. Mas eu conheci os *punks* de São Paulo, não vivia com eles, mas sempre ia atrás de algum material. Quando eu chegava em Delmiro a gente copiava os discos nas fitinhas K7 e repassava pra galera. Disco ainda era um pouco caro, mesmo comprando com os caras, então os

caras de São Paulo faziam muita fita, eu trouxe mais fita do que vinil⁷⁷.

Podemos ver no depoimento de Valdir, o nome de alguns LPs que influenciaram na construção do movimento em Delmiro. São discos gravados de forma independente a partir de selos⁷⁸ criados pelos próprios *punks* de São Paulo/SP. Não tendo o lucro enquanto finalidade, os discos eram vendidos apenas para cobrir as despesas das gravações⁷⁹, eram repassados a um preço de custo, entretanto ainda tinha sujeitos em meio ao movimento que não podiam comprar, por isso, além dos discos, era feita também a gravação de fitas cassetes, que podiam ser vendidas a um preço bem menor. Assim, Valdir conseguiu uma boa quantidade de fitas e alguns discos, que levou para Delmiro e repassou em meio aos *punks*, que gravaram várias fitas a partir dos discos.

77 Valdir. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Delmiro Gouveia, Alagoas, 15/01/2019. Valdir, 49 anos, nasceu na cidade de Delmiro Gouveia, Alagoas. Conhecido em meio ao movimento, como, Gordo de Natal: roqueiro, *headbanger* integrante do grupo *heavy metal* no início dos anos 80. Aderiu ao *punk rock* na segunda metade dos anos 80, identificando-se com a identidade *punk*, tornando-se *punk*, tendo feito parte do movimento em Delmiro Gouveia a partir de 1985. Aderiu à ideologia anarquista, tornando-se *punk* anarquista militante.

78 VICENTE, Eduardo. A voz dos independentes(?): um olhar sobre a produção musical independente do país. *Revista E-Compós*, Meios Eletrônicos, v. 7, pp. 1-19, 2006.

79 As gravações dos LPs eram custeadas com o dinheiro que os *punks* recebiam em seus trabalhos, estando boa parte desses sujeitos trabalhando como *office-boys*.

A partir desses materiais foi se dando uma maior compreensão da perspectiva política do *punk*, seus ideais e comportamento crítico e militante expressados nas músicas, e também nos pequenos textos escritos nos encartes dos discos, que abordavam questões relacionadas ao movimento e sua atuação sociocultural, além do seu engajamento político-ideológico com o anarquismo. Diante desse conhecimento, que partia também de discursos ácidos realizados pelos vocalistas das bandas, que falavam sobre união, organização, anarquismo, desigualdade social, repressão, capitalismo, entre outras questões sociais e de militância, fazendo um chamado para a luta social, os sujeitos em Delmiro Gouveia começaram a perceber melhor o sentido do movimento *punk*, enxergando com mais nitidez a identidade e os elementos da cultura de resistência. Nas palavras de Edmilson Ferreira:

O *punk rock* nacional foi muito importante... porque a gente entendia, porque além de gostar do ritmo do *punk rock* que me satisfazia muito, a gente entendia a letra das músicas. Pra mim tinha tudo a ver, as letras, que era contestadora... apendi muito com as músicas, e com a capa dos discos também, que sempre vinha informações sobre o movimento nos encartes. E o Gordo... o Gordo de Natal trazia muito material de fora também, ele trazia e recebia material de fora também. Então foi um cara que mostrou muita coisa pra nós em termos de som *punk*, ele trouxe LPs das bandas *punks* Vírus 27, Garotos

Podres, aquela banda Restos de Nada, e outras bandas também⁸⁰.

Alguns desses discos elencados na citação foram repassados em meio aos *punks* por intermédio de Valdir, mas não foram trazidos de São Paulo, pois esse sujeito não trouxe essa quantidade toda de vinil, no entanto eles continuavam vindo do movimento de São Paulo. Na capa dos LPs vinha o endereço de caixa postal das gravadoras independentes e dos *zineiros*⁸¹, e isso possibilitou a troca de correspondência entre o *underground* das duas cidades, distantes geograficamente, mas próximas humanamente, pois os *punks* dentro do movimento se consideram um só.

Assim, Valdir começou a escrever e fazer pedido de discos e fitas ao movimento em São Paulo, que mandava esse material pelos correios, sendo o intuito propagar o movimento e seus ideais. Em alguns momentos não era cobrado um valor em dinheiro pelos materiais que eram enviados, eram feitas trocas, mas os *punks* em Delmiro tinham pouco material. Assim sendo, em alguns momentos os materiais

80 FERREIRA, Edmilson Alves. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Brasília, Distrito Federal, 15/02/2019. Edmilson Alves Ferreira, nasceu no dia 30/05/1967, na cidade de Paulo Afonso, Bahia. Tendo vários parentes em Delmiro, estava sempre na cidade, indo morar por definitivo em 1986. Por viver sempre em Delmiro no início dos anos 1980, fez parte das turmas do *rock*, tornando-se *punk* e anarquista integrante do movimento na cidade. Atualmente é *punk*, anarquista e artesão.

81 *Punks* que produziam *zines*.

chegavam para esses sujeitos de forma gratuita, pois o movimento preferia o escambo, sendo raras às vezes em que pediam alguma contribuição em dinheiro para o custeio da produção, isso acontecendo quando se tratava de LPs. No entanto, isso não quer dizer que os discos não faziam parte do escambo, e também que os *punks* nunca faziam essa contribuição em dinheiro para ter o LP.

Além de escrever para o endereço exposto nos encartes de discos e fitas, Valdir tinha trocado endereço com os *punks*, para que ficassem sempre em contato, então não hesitava e sempre escrevia cartas para esses sujeitos, pedindo algum material. Isso possibilitou que Valdir estivesse sempre tendo acesso a algum material referente ao movimento, explicando aos seus companheiros em Delmiro como adquiri-los, fazendo com que muitos deles começassem a fazer a mesma coisa. Nas palavras de Valdir:

A gente pegava o endereço dos *punks* de São Paulo nas capas dos discos, nos encartes das fitas, e escrevia pros caras – *punks* – pedindo material, então... demorava um pouco, mas os caras sempre nos respondiam e mandavam material, era disco... mas era sempre mais fita K7... fitas *demos*. E começaram a mandar *zines* também... mas nesse tempo, tava chegando muita coisa pra nós de todos os cantos. Não era muita coisa comparado a hoje, mas pra aquele tempo... era muita coisa. E depois do contato com Paulo Afonso/BA, foi que as coisas ficou boa pra nós, porque São Paulo é longe, né!? E Paulo Afonso é bem

aqui... e os caras – *punks* – de Paulo Afonso já tinham contato com o movimento em São Paulo/SP, então ficou mais fácil pra nós⁸².

Podemos ver na citação que os *punks* em Delmiro não estavam isolados, nunca estiveram, mas nesse momento estavam sendo criadas relações com os seus pares de forma direta e pessoal, pois a troca de correspondência se tornou frequente, e nesse mesmo período se deu o contato e a relação com os *punks* da cidade de Paulo Afonso/BA. Porém, na citação ainda é elencada a questão dos *zines* e dos materiais chegando de outros locais, para além de São Paulo.

Diante da análise e do cruzamento das fontes, a explicação que se tem em relação à chegada de discos, fitas e *zines* de outras cidades e estados em Delmiro Gouveia, partiu das trocas de correspondências, pois começaram a escrever para os endereços dos *zineiros*, que não hesitaram e mandaram seus *zines* para os *punks* em Delmiro. Inicialmente vindo de São Paulo, mas ao mesmo tempo começando a chegar de outras cidades. Os *zines* sempre vinham com espaços reservados para a divulgação – a caixa postal – de outros *zines*, assim, os *punks* em Delmiro começaram a escrever para os vários endereços que viam nesse material.

82 Valdir. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Delmiro Gouveia, Alagoas, 15/01/2019.

Alguns *punks* tinham feito parte do grupo de *heavy metal* e tinham feito escambo entre (*fan*)*zines* e cartas com outros grupos, então já sabiam como fazer para expandir os contatos e ter acesso aos *zines* e outras produções. No *heavy metal* é usado a expressão *fanzine* – revista artesanal do fã –, pois são fãs dessa vertente musical que fazem essa revista artesanal e tratam especificamente sobre as bandas e artistas desse meio. Já no movimento *punk*, usa-se o termo *zine* – sendo retirada a palavra *fan* –, tendo em vista que no movimento não existem fãs, mas sim, *punks*. E a maior parte do conteúdo dos *zines* trata de questões políticas, deixando um pequeno espaço para divulgação das “*Gigs*”⁸³ e das bandas.

No início dos anos 1980, Luciano Bispo tinha feito parte do grupo *heavy metal*, sendo um dos sujeitos a produzir *fanzines* *heavy metal* e trocar com outros grupos, mas desde 1985 estava se aproximando da cultura *punk*, identificando-se e se afirmando como tal⁸⁴, tendo a experiência de como trocar e fazer para ter acesso aos variados *zines* *punks* que estavam sendo produzidos no Brasil. Um de seus aprendizados era enviar o máximo de cartas possíveis sem ter que comprar selo, isso sendo possível a partir da extra-

⁸³ Palavra do inglês que significa “show”, alguns, no Brasil, a pronunciam como substantivo feminino (uma gig), mas a maioria dos punks se refere ao termo como um substantivo masculino (um gig, o gig). Pode reunir uma ou mais bandas (O’HARA, 2005).

⁸⁴ BISPO, Carlos Luciano. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Brasília, Distrito Federal, 15/02/2019.

ção da tinta do carimbo do selo das cartas que recebiam, usavam cola e gelo para fazer a retirada da tinta. Esse procedimento era chamado de selo batizado. Outro meio de enviar as cartas era através do programa do governo chamado de *carta social*, assim, através desses meios era possível enviar várias cartas e trocar material com o movimento de várias localidades. Segundo Edmilson Ferreira:

(...) a gente trocava e recebia *zine* e cartas através dos correios, aí foi fortalecendo, a gente começou a trocar ideia com o pessoal dos arredores que a gente nem sabia que tinha, né!? Tinha o movimento em Penedo/AL, tinha o pessoal em Petrolândia/PE, que a gente se encontrou em Paulo Afonso/BA com eles. Assim... sempre que a gente pegava um *zine*, a gente conseguia entrar em contato com mais gente. No *zine* vinha o contato de bandas e de outras pessoas que faziam *fanzines*, aí a galera já compartilhava *zines* e informações, a gente recebia os *zines* de São Paulo ou de Belo Horizonte, então eles já mandavam ali o endereço do movimento em Belém, do Recife, de Natal, então a gente começou a articular e conhecer as pessoas. A gente começou a conhecer o movimento *punk* do Nordeste através dos *zines*.

Através dos *zines* também a gente sabia que o pessoal – os *punks* – tava fazendo encontro com o pessoal de outras cidades, e nesses encontros eles gravavam fitas, reproduziam e mandavam pra gente pelos correios, então a gente foi conhecendo mais, e se fortalecendo assim. Foi através de contatos que a gente só conhecia através de cartas, né!? E os LPs era do mesmo jeito, a gente sabia que os caras tinha, e aí a gente fazia o pedido, mandava o dinheiro e recebia o LP,

mas a gente comprava mais fita K7, o LP era mais caro e a gente não tinha um poder aquisitivo legal para comprar, por isso era mais fita, a gente se comunicava e pedia pra gravar as fitas com as bandas que a gente sabia que fulano em São Paulo, Natal, Recife tinha, Salvador também, nós tínhamos acesso ao movimento lá, e os caras – *punks* – gravava as fitas e mandava pelo correio, era fita, fita K7⁸⁵.

Podemos perceber no depoimento de Edmilson Ferreira, o envolvimento e o conhecimento adquirido por esses sujeitos através da produção material do movimento *punk*, principalmente dos *zines* produzidos pelo movimento de São Paulo, que possibilitou a relação e o contato dos *punks* de Delmiro com o movimento de outras partes do país, fazendo com que percebessem uma atuação político-social que “perpassava o som, a musicalidade e o visual”⁸⁶, que também são importantes para o movimento. Nas palavras de Edmilson Ferreira:

Com o contato com os *zines*, e o *punk rock* nacional, nós fomos começando a entender, e aí todo mundo junto mesmo, nós *punks*, a entender que o *punk* não era só música. Tinha todo um movimento por trás, que era o movimento *punk* com a ideologia anarquista, aí eu fui entender que era uma coisa

85 FERREIRA, Edmilson Alves. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Brasília, Distrito Federal, 15/02/2019.

86 PEREIRA, Angélica Silvana. *Somos Expressão, Não Subversão!* – A Gurizada Punk em Porto Alegre. 2006. 163 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFRS, Porto Alegre, 2006, p. 64.

muito mais forte, que não era só fazer um som, do jeito que sabe fazer e quer fazer, e aí vomitar o som, não! Tinha uma ideia por trás ali, uma ideia muito libertária, né!? E... falida! Não era só música, era forma de expressão, satisfação, válvula de escape, contestação, sabe!? Tem todo esse conteúdo aí, esse contexto aí, como percebemos que não era só música, percebemos que não era só visual também, era ideia... e ação! Não só provocação⁸⁷.

Os zines que chegavam em Delmiro tinham um conteúdo de debate político, ideológico e informações de algumas bandas do movimento, que nesse “período já existia em várias regiões do país”⁸⁸, e em meio a esse conteúdo estava sempre sendo feito um pedido de união entre os *punks*, principalmente em relação ao movimento em São Paulo, que vinha sendo reestruturado – entre os anos de 1983-1985 – depois de um período de brigas⁸⁹. No entanto, com todos os problemas enfrentados, os *punks* em São Paulo continuavam atuando e produzindo material para promover o seu protesto, divulgar suas ideias e o movimento.

Eram materiais produzidos dentro dos princípios e pressupostos do *hard core*, o que serviu de influência para a construção do movimento em Delmiro a partir dessa vertente – com os pressupostos sociais, políticos, ideológicos

⁸⁷ FERREIRA, Edmilson Alves. Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Brasília, Distrito Federal, 15/02/2019.

⁸⁸ KEMP, op. cit., p. 19.

⁸⁹ TEIXEIRA, 2007, *passim*.

e culturais –, tendo permanecido os elementos do *punk rock* que mais se assemelhavam aos pressupostos do *hard core*.

Esse período foi um momento de efervescência para o movimento *punk* no Brasil, momento que se estava havendo uma reorganização do movimento em São Paulo e a formação e agitação em várias cidades dos estados nortes-tinos, sendo o movimento de Paulo Afonso/BA muito ativo, formado desde 1984, que também influenciou e contribuiu para a formação do movimento em Delmiro Gouveia, haja vista serem cidades vizinhas que fazem fronteira entre os estados de Alagoas e Bahia.

Considerações finais

O debate realizado neste capítulo evidencia a participação de uma parcela de jovens pobres nas manifestações político-culturais no alto sertão alagoano, tendo esses sujeitos, construído essa identidade de militantes a partir do contato com os elementos da cultura *punk* e da sua experiência em meio ao movimento sociocultural formado por essa identidade coletiva. Ao terem conhecimento e entrarem em contato com esse movimento, esses jovens já tinham uma experiência em meio à cena *rock'n'roll underground* – de contracultura – em Delmiro Gouveia, sendo a condição de classe trabalhadora, a irreverência e a atitude contestadora o que possibilitou a identificação desses in-

divíduos com o *punk*. Assim, passaram a se reconhecer e se afirmar *punks*, no entanto, foram construindo essa identidade a partir da prática vivenciada em meio ao movimento. Com isso, os princípios éticos militantes do movimento e a filosofia *punk* do faça-você-mesmo foram exercidas pelos *punks* em Delmiro.

Dessa forma, a pesquisa possibilitou o entendimento das relações cotidianas desses jovens na cidade, que se comportavam, trabalhavam, moravam e mantinham relações pessoais com outras pessoas a partir dos pressupostos políticos do movimento, este engajado ideologicamente, em determinado momento, ao anarquismo. Assim, o movimento proporcionou a reinvenção das formas de existência e resistência desses jovens.

Com a formação da banda Classe Suburbana, em 1987, o movimento começou a crescer e a se consolidar, haja vista a banda conseguir atrair pessoas de fora do movimento para as suas manifestações, fazendo com que algumas dessas pessoas começassem a se aproximar e a ter contato com a cultura *punk*. A partir de 1988, a Classe Suburbana passou a ser uma das principais ferramentas de propaganda e agitação do movimento, tornando-se o centro gravitacional para o movimento, sempre organizando as ações e atividades da militância.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: O Rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: Dórea Books and Art, 2013.

BISPO, Carlos Luciano. *Carlos Luciano Bispo: Entrevisita* cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Brasília/DF, 15/02/2019. 1 arquivo audiovisual (125min.).

BIVAR, Antonio. *O que é Punk?* São Paulo: Brasiliense, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Limitada, 1983.

BRASIL. Decreto-Lei nº 2284, 10 de março de 1986. *Diário oficial da União*. Brasília, DF, 11 mar. 1986. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Decreto-Lei/Del2284.htm. Acesso em: 20 dez. 2019.

CARVALHO, André Luiz Fortes. *André Luiz Fortes Carvalho*: Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Delmiro Gouveia/AL, 16/07/2018. 1 arquivo audiovisual (80 min).

CORRÊA, Laura Josani Andrade. Breve história do video-clipe. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Centro-Oeste, Cuiabá, MT. *Anais eletrônico*, Cuiabá: Intercom, 8, 2007. p. 1-15.

Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/centrooeste2007/resumos/R0058-1.pdf>. Acesso em: 25 out. 2018.

FERREIRA, Edmilson Alves. *Edmilson Alves Ferreira: Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima*. Brasília/DF, 15/02/2019. 1 arquivo audiovisual (143 min.).

KEMP, Kênia. *Grupos de Estilo Jovens: o “Rock Underground” e as práticas(contra) culturais dos grupos “punks” e “trashs” em São Paulo*. 1993. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

LIMA, José Rinaldo Queiroz de. *O Sertão também é punk: a trajetória do movimento punk em Delmiro Gouveia (alto sertão alagoano – 1984 a 1996)*. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2020.

MCNEILL, Legs, MCGAIN, Gillian. *Mate-me, Por Favor: uma história sem censura do punk*, Porto Alegre: L&PM, 2004.

O'HARA, Craig. *A Filosofia do punk: mais do que barulho*. São Paulo: Radical Livros, 2005.

PEREIRA, Angélica Silvana. *Somos Expressão, Não Subversão! A Gurizada Punk em Porto Alegre*. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) – UFRS, Porto Alegre, 2006.

SILVA, José Roberto. *José Roberto Silva*: Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Delmiro Gouveia/AL, 27/01/2019. 1 arquivo audiovisual (209 min).

TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. *O Movimento Punk no ABC paulista, Anjos*: Uma vertente radical. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais, Antropologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

THOMPSON, Edward Palmer. A história vista de baixo. In.: NEGRO, Antônio Luigi; SILVA, Sérgio (org.). *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2001. p. 185-201.

VALDIR. *Valdir*: Entrevista cedida a José Rinaldo Queiroz de Lima. Delmiro Gouveia/AL, 15/01/2019. 1 arquivo audiovisual (105 min.).

VICENTE, Eduardo. A voz dos independentes(?) um olhar sobre a produção musical independente do país. *Revista E-Compós, Meios Eletrônicos*, v. 7, pp. 1-19, 2006.



SOBRE AUTORES/AS

Ari “Consciencia” de Oliveira

Articulador cultural, produtor e militante do movimento negro. Pesquisador autodidata vinculado ao GRUPPAES e educador social junto à SUMESE/SEPREV. Também integra o projeto de extensão “Ler e escrever as vozes da periferia”, que apoia o letramento, comunicação e expressão de crianças e adolescentes na Grotá Santa Helena, em Maceió.

e-mail: ariconsciencia@gmail.com

Adson Ney dos Santos Amorim

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar); Mestre em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e Bacharel em Ciências Sociais pela mesma instituição. Membro do Núcleo de Pesquisas Urbanas (NaMargem - UFSCar).

e-mail: adsonthrash@gmail.com

Fernando de Jesus Rodrigues

Integrante do INCT-INVIPS (Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia Violência, Poder e Segurança Pública). Professor do Instituto de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas. Líder do GRUPPAES (Grupo de Pesquisa Periferias, Afetos e Economias das Simbolizações). Integrante da REAJ (Rede de estudos e pesquisas sobre ações e experiências juvenis). Foi Visiting Fellow no Latin American and Caribbean Centre na London School of Economics. Coordenador do projeto de extensão “Ler e escrever as vozes da periferia”, que apoia o letramento, comunicação e expressão de crianças e adolescentes na Grotá Santa Helena, em Maceió.

e-mail: ferssa@gmail.com

Ibrahim Serra

Mestre em Sociologia e bacharel em Ciências Sociais pela UFAL Membro do Laboratório das Juventudes (LabJuve). Pesquisador do Dieese. Docente em ensino técnico em escolas da rede estadual pelo PRONATEC.

e-mail: ibrahim.barroso@ics.ufal.br

João Batista de Menezes Bittencourt

Professor do Instituto de Ciências Sociais e dos Programas de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia Social da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). É líder do grupo de pesquisa LABJUVE - Laboratório das Juventudes e membro fundador da REAJ (Rede de estudos e pesquisas sobre ações e experiências juvenis). Membro do CP 30 - Sociologia da Juventude, da Sociedade Brasileira de Sociologia. É coordenador da Rede Punk Scholars Network Brasil e autor do livro “Sóbrios, firmes e convictos: uma etnocartografia dos straightedges em São Paulo. Pesquisador Visitante na Universidade do Minho, Portugal.

e-mail: joao.bittencourt@ics.ufal.br

José Rinaldo Queiroz de Lima

Possui graduação em História pela Universidade Federal de Alagoas, especialização em História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena pelo Centro Universitário Internacional, especialização em Ensino de História pela Faculdade Anísio Teixeira e mestrado em História pela Universidade Federal de Alagoas.

e-mail: rinaldoseixas@gmail.com

Leila Samira Portela

Graduada em Ciências Sociais, especialista em Antropologia e mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Alagoas. É membro do Xingó (Núcleo de Estudos e Pesquisas em Ciências Sociais - UFAL). Atua como professora de Sociologia do ensino médio da rede pública estadual de Alagoas.

e-mail: leilasamirap@gmail.com

Nido Farias

Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Alagoas. Membro do grupo de pesquisa Afetos, Ambiente e Economia das Simbolizações. (GRUPPAES/UFAL) e do Grupo de Pesquisa em Artes, Culturas Contemporâneas e Outras Epistemologias - Macondo UFRPE. Bolsista Pós-doc PDCTR/FAPEAL/CNPQ

e-mail: nidofarias@gmail.com

ISBN: 978-65-5624-446-4



9 786556 244464