

Sobrevivência e *parkour* marginal: as *performances* das participantes de uma batalha de *rap* feminina

Survival and marginal parkour: the performances of participants in a female rap battle

Lucas Felipe de Oliveira Santiago¹

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

RESUMO

O objetivo deste artigo é descrever, através da interação social microlocalizada de uma batalha de *rap* feminina, como os interagentes tematizam a sobrevivência como se de forma metafórica jogassem um *parkour* marginal através de suas expressões artísticas. *Parkour* marginal é entendido, nesta pesquisa, como metáfora para tratar de práticas que buscam driblar obstáculos encontrados na vida. Para esta finalidade, valemo-nos dos constructos teóricos e analíticos de enquadre (*frame*), *footing* e *performance* do sociólogo Erving Goffman. A metodologia de pesquisa é qualitativa, interpretativista com aspiração etnográfica em contexto *onlineOffline*. A partir dos versos de Jessie e Iza, as duelantes da batalha, percebemos como as MCs destacam a necessidade de superar diversos tipos de obstáculos na vida para sobreviver na cultura *Hip-hop*.

PALAVRAS-CHAVE:

Enquadre. *Footing*. *Performance*. Sobrevivência. Batalha de *Rap*.

ABSTRACT

The aim of this article is to describe, through the micro-localized social interaction of a female rap battle, how the interactants thematize survival as if metaphorically playing a marginal parkour through their artistic expressions. In this research marginal parkour is understood as a metaphor to deal with practices that seek to circumvent obstacles encountered in life. For this purpose, we use the theoretical and analytical constructs of framing, footing and performance by the sociologist Erving Goffman. The research methodology is qualitative, interpretive with ethnographic aspiration in an onlineOffline context. From the verses of Jessie and Iza, the duelants of the battle, we can see how MCs highlight the need to overcome different types of obstacles in life to survive in the Hip-hop culture.

KEYWORDS:

Frame. Footing. Performance. Survival. Rap Battle.

Recebido em: 24. 03. 2021

Aceito em: 21.06. 2021

¹ E-mail: lucas-felipe46@aluno.puc-rio.br |ORCID: 0000-0002-3646-3563

Agradeço ao CNPq pela bolsa de fomento concedida.

[...] Quem questiona, decide, justifica e define quem é ‘quem’? ... [...] Podem os membros exigirem o direito de homogeneidade para excluir outros? [...]
(Beck, 2002, p. 20)

1. Introdução

Goffman é um dos teóricos mais célebres da sociologia. O autor é um dos maiores contribuidores para a virada nos estudos linguísticos entre a modernidade e a pós-modernidade, como destaca Rampton (2006). Seus estudos direcionam a nossa atenção para a *situação negligenciada*. Esse termo surge em seu artigo de 1964 que, posteriormente, foi traduzido para o português no livro *Sociolinguística Interacional* publicado, em 1998, sob a organização de Pedro Garcez e Branca Telles Ribeiro. O que Goffman defende, em sua tese, é um foco de estudo que se volte para as microdinâmicas sociais localizadas dentro da ordem da interação. Nesse sentido, Goffman ([1964], 2013) nos conduz para o que está acontecendo no “aqui” e no “agora”, ou seja, no contexto e no momento da interação em curso (Ribeiro e Pereira, 2002, p. 50).

Apesar da abordagem microsocial de Goffman, questões inerentes às estruturas macrosociais estão sempre friccionadas nessas interações e no processo de contextualização. Tal aspecto não é deixado de lado na obra do autor. Conforme explica Bourdieu (2004), o sociólogo busca trazer o complexo mundo das macroestruturas da sociedade ao micromundo da ordem da interação. Ao refletirmos isso, vemos em Goffman a possibilidade de caminharmos em um projeto de sociolinguística contemporânea que mesmo trabalhando com o micro, “mobilidade, mistura, dinâmica política e incorporação histórica estão agora como preocupações centrais” (Blommaert e Rampton, 2012, p. 10).

Ao pensarmos nesse projeto de sociolinguística, dessa forma, é importante refletirmos sobre o processo de naturalização do caos de desigualdades e preconceitos que permeiam as questões sociopolíticas da contemporaneidade (Souza, 2019). Nesse sentido, a teórica política Mouffe ([2018]2020) nos chama atenção para uma união de vozes marginalizadas como um projeto político-social. Para a teórica, é necessário que haja uma radicalização que construa uma “expressão de diversas resistências” (p. 33). Assim, torna-se crucial reinventar a vida por meio de corpos em aliança (Butler, 2018), que questionem e provoquem reexistências (Souza, 2011) por aqueles que sofrem processos de precariedade.

É com esses pressupostos que este artigo buscou investigar a tematização da sobrevivência

em uma batalha de rap entre duas mulheres. A batalha em questão é a Batalha da Leste² que era realizada toda terça-feira no metrô de Itaquera, zona leste da cidade de São Paulo, antes da pandemia. Entendemos que, frente aos processos de desigualdade do mundo contemporâneo, fazer parte de um movimento da periferia pode produzir diversos obstáculos, principalmente, para mulheres. As dificuldades encontradas na vida dessas MCs acarretam o surgimento de discussões sobre os efeitos práticos e inventivos que elas fazem para sobreviver. Ao superar os obstáculos, entendemos que as rappers agem como se jogassem um parkour marginal — metáfora utilizada para falar das práticas que buscam superar dificuldades — em suas vidas.

Lançar mão das teorias goffminianas é uma tentativa de buscar nas práticas locais os aspectos inventivos que circunscrevem a sobrevivência nas formas sociolinguísticas das interações. Ao levantarmos essa questão, neste artigo, temos a intenção de advogar por uma por agenda política, transformadora, intervencionista e ética (Fabrício, 2006, p. 49) que traga as margens para o centro de discussão, possibilitando a criação de novas inteligibilidades sociais (Moita Lopes, 2006) através de nossas práticas microlocalizadas.

Portanto, conforme o objetivo deste artigo, temos como base teórica e analítica os constructos de enquadre, *footing* e performance do sociólogo Goffman ([1959] 2002, 1974, [1979] 2013). Além disso, tecemos algumas reflexões sobre sobrevivência (Lopes et. al., 2019, Bhabha, 1998) e o que seria a metáfora do parkour marginal (Pennycook; 2010; Moita Lopes e Fabrício; 2018). Tais escolhas apontam como, através da interação social, as interactantes enquadram, se alinham e performam as batalhas de rap de forma a tematizar um parkour marginal em prol da sobrevivência através da arte. A metodologia utilizada foi qualitativa, interpretativista (Denzin e Lincoln, 2006) e etnográfica em contexto *onlineOffline* (Hine, 2015).

A seguir, nos itens 1 e 2, trazemos as abordagens teóricas e analíticas de Erving Goffman para pensar na interação social. Logo após, tecemos nossas reflexões sobre sobrevivência, parkour marginal e nos posicionamos metodologicamente. Por último, explicamos nosso contexto de pesquisa, analisamos a batalha de rap feminina selecionada e traçamos nossas considerações.

2. Goffman e a Interação social I: enquadre e *footing*

Goffman (1974) define enquadre (*frame*) como o princípio básico para a análise da interação social. Segundo Ribeiro e Pereira (2002, p. 53), os enquadres podem ser definidos “como a maneira (em que) construímos e sinalizamos o contexto da interação em curso”. Ao fazermos

² O canal se encontra disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCFpVPIkAPhoy8eoM4ufgSRA>>

nossas análises, esse constructo foi de extrema importância, pois toda situação social depende da forma como enquadrámos a interação.

Em trabalhos recentes, Pinto (2019) revisita o trabalho de Goffman (1974) a respeito dos enquadres. A autora, em seu trabalho, traz-nos outra possibilidade de compreensão para esse constructo. Enquadre, segundo Pinto (2019, p. 226), com base em Goffman (1974) “é aquele recurso que coloca limites ao nosso ‘campo visual’ interpretativo, referenciado em valorizações culturais, em outras palavras, nas bases ideológicas do acesso ao significado”. Tal concepção de enquadre alinha-se com a noção de metapragmática³, pois entende o carácter reflexivo de nossas ações em curso como um princípio “para organizar o “contexto” de interpretação do que se acaba de ouvir” (p. 226) ou dizer.

Dando seguimento ao conceito de enquadre, Goffman, em 1979, publica o artigo “*footing*”. Para o autor ([1979], 2002), o conceito é definido como o alinhamento que determinada pessoa projeta para o “eu” de si mesmo, assim como para os outros nos atos discursivos. De acordo com Ribeiro e Garcez (2002) “*footings* são introduzidos, negociados, ratificados (ou não), co-sustentados e modificados na interação. Podem sinalizar aspectos pessoais, papéis sociais, bem como intrincados papéis discursivos” (p. 108). O conceito de *footing*, nesse sentido, parece ser bem próximo do que Joana Plaza Pinto (2019) defende ao falar de enquadre, pois segundo a autora

falantes orientam suas falas ou disputam a orientação das falas com as quais interagem, usando tanto formas linguísticas conhecidas quanto outros recursos localmente relevantes, de tal maneira a “restringir” ou “ampliar” sua “visão” do significado em construção, uma limitação estruturalmente mandatória (Pinto, 2019, p. 226).

A proximidade do conceito de *footing* com a definição de enquadre de Pinto (2019) nos mostra a ótima contribuição feita por Goffman ([1979], 2002) ao complementar a teoria dos enquadres. Trabalhar com esses recursos analíticos propostos por Goffman (1974; [1979], 2013) e Pinto (2019) nos propõe dar luz a como “as identidades se emergem, como se constituem no discurso e como afetam de forma sutil, porém definitiva, a interação em curso” (Ribeiro e Garcez, 2002, p. 108).

3. Goffman e a Interação social II: *performance*

Muitos estudos têm sido feitos em torno do que é chamado de *performance*, mas o que

³ Trata-se da capacidade que temos de refletirmos sobre os nossos usos de linguagem (v. PINTO, 2019).

nos interessa neste artigo será o posicionamento feito pelo sociólogo Erving Goffman ([1959] 2002; 1974). Influenciado pela escola de Chicago, Goffman nos convida a observar a *performance* no infinitamente pequeno (Bourdieu, 2004). Apostando em uma abordagem microssociológica, o autor lança mão de metáforas teatrais para abordar as construções da *performance* nas interações face a face. Goffman ([1959] 2002) trata a vida social como se fosse um palco em que estamos sempre encenando papéis de forma dinâmica. A figura do ator, da plateia, do bastidor, do cenário, que são próprias do mundo dramaturgico, ganham vida na obra do sociólogo. Nesse sentido, Goffman (1974) define *performance* como um

arranjo que transforma um indivíduo em um artista (performer) de palco, e o artista, por sua vez, é um objeto que pode ser observado por todos os ângulos e longamente sem ofensa. E dele é esperado um comportamento envolvente por pessoas desempenhando o papel de “público” (Goffman, 1974, p. 124).

O público se torna nessa conceituação um elemento muito importante, pois a *performance* dos atores é construída na relação do “eu” com os outros em interação. Os sujeitos, ao encenarem a vida social, parecem estar sempre preparados para os papéis que devem assumir no jogo da vida, na teoria goffmaniana. Nesse sentido, Goffman reflete que “a atividade do indivíduo tem de tornar-se significativa para os outros, ele precisa mobilizá-la de modo tal que expresse, *durante a interação*, o que ele precisa transmitir” (Goffman, [1959] 2002, p. 36-37, *grifos do autor*). Entendemos, assim, que Goffman,

ao invés de se preocupar com estruturas sociais abstratas (classe e gênero, por exemplo) e investigar como elas condicionam as ações sociais dos indivíduos de forma descendente, a sociologia goffmaniana se mostra mais interessada em como pessoas concretas em sua vida diária produzem, mantêm e interagem com essas estruturas de forma ascendente em suas performances cotidianas (Hanking, 2004, apud Borba, 2014).

Os indivíduos, nesse ato de “apresentarem” seu self (Goffman, [1959], 2002), estão na maioria das vezes manipulando e interferindo de forma a atenderem aquilo que é “aceito” ou requerido pela situação social. Goffman alerta, dessa forma, que “uma vez obtido o equipamento conveniente de sinais e adquirido a familiaridade na sua manipulação, este equipamento pode ser usado para embelezar e iluminar com estilo social favorável as representações diárias do indivíduo” ([1959] 2002, p. 41). No entanto, o sociólogo não descarta a possibilidade do sujeito se negar a assumir determinadas *performances*.

Consonante a essa teorização, Bauman (1975) reflete que

a performance envolve, por parte de quem a faz, assumir a responsabilidade perante um público pela maneira com que a comunicação se dá, para além do seu

conteúdo referencial. Do ponto do público, o ato do expressar-se por parte de quem está fazendo a performance é... marcado como estando sujeito a ser avaliado pela forma como é realizado, pela habilidade relativa e efetividade da exposição de competência por quem realiza a performance. Além disso, é marcado como estando disponível para o aprimoramento da experiência, por meio do prazer real proporcionado pelas qualidades intrínsecas do próprio ato de expressar-se. Assim, a performance chama atenção especial, aumenta a consciência do seu ato de expressar-se e permite ao público assistir com intensidade especial ao ato do expressar-se e a quem faz a performance (Bauman, 1975, p. 293).

As *performances*, seguindo a lógica de Goffman, apontam para um estilhaçamento de múltiplos fragmentos em que o *self* é construído na interação. Essa visão corrobora para a análise da interação de forma situacional em que o indivíduo pode assumir múltiplos papéis dependendo dos processos de contextualização. A *performance* é entendida dentro da famosa pergunta de Goffman, “o que está acontecendo no aqui e no agora?” (Ribeiro e Garcez, 2002, p. 7). Com isso, não existe *performance* que seja repetida sem que haja uma diferença, pois “difícilmente haverá uma representação, em qualquer área da vida, que não conte com o toque pessoal para exagerar o caráter de ineditismo das transações entre ator e plateia” (Goffman, [1959] 2002, p. 53).

Goffman, ao falar sobre *performance*, também recorre ao termo “fachada”. Para ele, alguns papéis tendem a se tornar institucionalizados e algumas *performances* os evocam durante a interação e as tarefas passam a ser feitas em nome desses papéis. Dessa forma, enquanto *performance*, a “fachada torna-se uma representação coletiva” (Goffman, [1959] 2002, p. 34).

4. Cultura como Sobrevivência e *parkour* marginal

Ana Lúcia de Souza (2011) discute que no meio de diversos projetos homogeneizantes no que concerne à cultura, “a marginalidade” abre espaço para uma batalha de significados que busca reinventar novas formas de fomentar espaços na sociedade. A autora com base na arte periférica, especificamente o *Hip-hop*, discorre que novos contornos buscam compreender a cultura “como uma luta, como um campo de ações, atos e situações que no processo histórico, assume diversas formas” (p. 50). É nessa esteira que Chauí (1995) defende a cultura de base, aquela que emerge nas práticas sociais dos marginalizados. Chauí (1995, p. 81) aposta na cultura como formas de cidadania que rompem com noções tradicionais de sistemas que significam a arte apenas nas dimensões do *liberalismo* (cultura produzida por uma elite escolarizada); do estado autoritário (produtor oficial de cultura); do estado populista (versão popular das “belas artes”); neoliberalismo (produção cultural por meio de grandes empresários). Destaca-se, então, a

importância de pensar na cultura produzida por aqueles que estão à margem.

Alinhando a sobrevivência com a cultura, Bhabha (1998) nos traz a seguinte reflexão:

Nesse sentido salutar, toda uma gama de teorias críticas contemporâneas sugere que é com aqueles que sofreram o sentenciamento da história – subjugação, dominação, diáspora, deslocamento – que aprendemos nossas lições mais duradouras de vida e pensamento. Há mesmo uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social – como ela emerge em formas culturais não-canônicas – transforma nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d'art* ou para além da canonização da “ideia” de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, frequentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato da sobrevivência social. A cultura se adianta para criar uma textualidade simbólica, para dar ao cotidiano alienante uma aura de individualidade, uma promessa de prazer. A transmissão de culturas de sobrevivência não ocorre no organizado *muséeimaginaire* das culturas nacionais com seus apelos pela continuidade de um “passado” autêntico e um “presente” vivo – seja essa escala de valor preservada nas tradições “nacionais” organicistas do romantismo ou dentro das proporções mais universais do classicismo (Bhabha, 1998, p. 240-241).

As palavras expostas por Bhabha direcionam a reflexão sobre cultura como uma forma de sobrevivência quando se trata de pessoas marginalizadas, o que faz a arte fugir apenas de um critério estético. Lopes *et. al.* (2019, p.17), ao refletirem sobre este ponto, explicam que ao contrário da arte burguesa, a expressão cultural popular também “é vista como salvação, isto é, como uma prática que salva, ilumina, dociliza, civiliza, controla, ameniza e pacifica aqueles que têm contato com ela”. Além disso, os autores falam da cultura como uma “possibilidade de geração de emprego e renda e, portanto, como mecanismo pacificador” (p. 17).

A sobrevivência é o tema central de Lopes *et. al.* (2019). A produção caminha em uma proposta que busca entrelaçar cultura, linguagem e a política para pensar, entre outras coisas, nos movimentos criativos das periferias. Em meio à precariedade, os autores destacam o transbordamento da noção de sobrevivência nos lugares em que com muito pouco às vezes se faz muito. Sobreviver não é tido como escapar da morte, como rotineiramente é significado, mas sim como um *continuum* na busca por dignidade, o que envolve aspectos práticos e inventivos. Alinhados à Derrida, a sobrevivência é tida como “suspensão da vida e da morte [...] [e como] um *sursis* — a suspensão condicional de uma pena.” (Derrida [1979], 2004 *apud.* Lopes *et. al.* 2019, p. 20).

É nesse caminho que Lopes *et. al.* (2019, p. 20) traçam a sobrevivência como “um conjunto de táticas e estratégias que correspondem apenas em parte à noção corrente de resistência”. A concepção de sobrevivência envolve, assim, o plano da ação, da agência, um aspecto pragmático

da vida. Paralelamente, Souza (2011, p. 38), ao falar sobre outras formas de letramento, explana que a resistência envolve táticas que negociam e subvertem “a dribles de uma série de mecanismos mais ou menos visíveis de interdições, em confronto com uma estrutura política, econômica e cultural historicamente desfavorável”.

A ideia de drible aos mecanismos de interdição, faz com que alinhemos, nesta pesquisa, a sobrevivência à metáfora de *parkour* marginal. *Parkour* é um esporte que tem como objetivo deslocar-se através dos centros urbanos ou naturais, em que se faz um trajeto mais rápido através de um caminho alternativo. Os praticantes de *parkour* driblam obstáculos que possam se apresentar nessa trajetória para chegarem em seu objetivo. Segundo Caldeira (2012, p. 60), os praticantes de *parkour*, chamados de *traceurs*, “saltam de viadutos ou escalam fachadas, às vezes chegam aos mesmos topos de prédios nos quais os pixadores costumam deixar suas marcas”. No entanto, o que nos interessa, neste artigo, não é a prática literal do *parkour*, mas sim o uso metafórico utilizado por Pennycook (2010) e, posteriormente, Moita Lopes e Fabrício (2018).

Pennycook (2010) utiliza o *parkour* como metáfora para falar dos grafiteiros nos centros urbanos. O autor “compara essa forma de arte gráfica ao parkour, ressaltando que a reinterpretação de paisagens tem impacto indenitário nos/as artistas e nos habitantes dos espaços redesenhados” (Pennycook, 2010, p. 60 *ap.* Moita Lopes e Fabrício, 2018, p. 778). Ao se valerem dessa metáfora desenvolvida por Pennycook (2010), Moita Lopes e Fabrício (2018) falam de um *parkour* marginal ao fazerem uma etnografia de um grupo de dança das Filipinas. Eles destacam que mesmo possuindo poucos recursos financeiros, o grupo reinventa, de forma criativa, seu espaço para produzir seus vídeos de *funk*. *Parkour* marginal é visto, assim, como metáfora para tratar de situações em que os indivíduos podem “recriar, remodelar seu entorno e impactar aquele/as que com eles interagem ao questionarem, em suas performances multissemióticas, modos de comunicação, territorialização, e subjetivação sedimentados” (p. 777).

A metáfora surge no trabalho de Moita Lopes e Fabrício (2018) quando, com base em Butler, discorrem sobre o “como se”. Eles abordam que “ao invocarmos o “ser” – em formulações do tipo “alguém/algo é” –, o que fazemos é projetar a ideia de “como se alguém/[algo] fosse” (Butler, 1997, p. 68 *ap.* Moita Lopes e Fabrício, 2018, p. 770.). Dessa forma, eles metaforizam a produção dos vídeos de dança do grupo filipino como se fossem um *parkour* marginal, por driblar as dificuldades socioeconômicas encontradas para a publicação dos vídeos na internet. Ao vermos essa metáfora, entendemos que ela poderia ser interessante para analisar os vídeos de batalha de *rap* femininas que são publicados no *YouTube*, visto que percebemos, através das rimas, a

tematização de várias problemáticas encontradas para sobreviver na cena *Hip-hop*. Portanto, o que Moita Lopes e Fabrício (2018) propõem, ao se valerem da conceituação de Pennycook (2010) e desenvolverem a metáfora de “*parkour* marginal”, não é pensar nos esportistas que vencem construções e rochas, mas sim nos mecanismos utilizados por todos aqueles que sofrem processos de precariedade ao superarem obstáculos na vida, seja em qual prática for. Sendo assim, é nesse sentido que posicionamos nosso estudo em conjunto com a noção de sobrevivência.

5. A pesquisa qualitativa, interpretativista de aspiração etnográfica *OnlineOffline*

O método de pesquisa que guiou nossas análises foi a pesquisa qualitativa, interpretativista indo ao encontro dos pressupostos traçados por Denzin e Lincoln (2006). Esse método de pesquisa começou a ter muita influência a partir das décadas de 60 e 70 sob influência da nomeada “Escola de Chicago”, no âmbito da sociologia (cf. p. 20). A pesquisa qualitativa se situa de forma interdisciplinar, transdisciplinar, podendo até ser contradisciplinar, o que faz do pesquisador uma espécie de *bricoleur*⁴. A pesquisa possui, dessa forma, um foco multiparadigmático para compreender e interpretar de forma naturalista a experiência humana. Levando em consideração os objetivos deste artigo, essa é não só uma metodologia viável, mas também necessária.

Em uma virada tecnológica em que a internet passou a ser o tecido de nossas vidas (Castells, 2001, s/p), as bordas entre *online* e *offline* estão cada vez mais sendo apagadas. Isso é algo importante a ser destacado, visto que os dados foram gerados na plataforma *Youtube*. Sendo assim, “a internet constitui uma representação de nossas práticas sociais e demanda novas formas de observação, que requerem que os cientistas sociais voltem a fabricar suas próprias lentes, procurando instrumentos e métodos que viabilizem novas maneiras de enxergar” (Halavais, 2011, p. 13). Dessa forma, ao olharmos para gravações de eventos *offline* que são disponibilizados na plataforma *online*, além da pesquisa qualitativa, interpretativista, buscamos ter uma aspiração etnográfica *onlineOffline* (Hine, 2015). Essa perspectiva busca compreender como *incorporar* e *encarnar* a Internet cotidianamente (Hine, 2015, p. 57,66,71). Se pensarmos que os vídeos que constituem o canal da batalha de *rap* que analisamos são gravados fisicamente e posteriormente são transportados como vídeo para o *YouTube*, o que pode parecer apenas *online* ao se deparar com os conteúdos dos canais, na verdade são processos *OnlineOffline/FísicosDigitais*.

Utilizamos, como base metodológica para as transcrições, as convenções da Análise da Conversa Etnometodológica e os símbolos consubstanciados em Sacks, Schegloff e Jefferson

⁴ Termo utilizado por alguns teóricos para se referir a um trabalho que não é pré-estabelecido, ou seja, uma bricolagem.

(1974) e Atkinson, Heritage (1984). A seguir vemos a tabela de transcrição:

Tabela 1 – convenção de transcrição

(...) a pausa não medida; (.) entonação descendente; (?) uma entonação ascendente; (,) uma entonação de continuidade; (palav-) marca de corte abrupto; (sublinhado) ênfase; (MAIÚSCULA) intensidade maior; (colchetes) sobrepostas; (parêntese vazio) comentários do transcritor; (↓) mais agudo; (↑) mais grave.

6. Uma batalha de *rap* tematizando a sobrevivência e o *parkour* marginal

Nesta seção tecemos as análises da batalha de *rap*, revisitando os conceitos de Goffman ([1959] 2002, 1974, [1979] 2002) já discutidos. Além disso, buscamos, a partir dos dados, uma reflexão sobre cultura como possibilidade de sobrevivência (LOPES *et. al.*, 2019, BHABHA, 1998) e de *parkour* marginal (Pennycook, 2010, Moita Lopes e Fabrício, 2018). Antes disso, é importante contextualizarmos as batalhas de *rap* e os dados.

Nascida dentro da periferia, as batalhas de *rap* são parte do Movimento político e cultural *Hip-hop*. O Movimento *Hip-hop* tem como marca socio-histórica a luta alinhada aos jovens da periferia que, em sua maioria negra, ganhou grande força nos Estados Unidos na década de 70. O movimento rapidamente se espalhou para as grandes cidades de todo o mundo como, por exemplo, as brasileiras. Segundo Souza (2011, p.16), os espaços criados pelo *Hip-hop* mostram-se como parte de uma “produção cultural e política em que uma série de práticas de uso social da linguagem são mobilizadas em função de suas necessidades”.

Souza (2011), em sua pesquisa sobre os letramentos de reexistência no *Hip-hop*, compreende que no Brasil este movimento vem, desde a década de 80, aglutinando várias formas de reinventar a vida social que atribui diversos significados nas formas de se ver e agir no mundo. A autora vê em tais práticas caminhos de ampliar as “possibilidades de inserção em um lugar de crítica, contestação e de subversão, no qual, os sujeitos de direitos e produtores de conhecimento, possam forjar espaços e atuar dentro e fora da comunidade em que vivem” (p.17).

Apesar da luta deste movimento, a predominância masculina *Hip-hop* iluminou, em diversos estudos feministas, possibilidades de adentramento de mulheres como forma de reverberação do machismo na cena cultural. Freire (2018), sob esse ponto de vista, articula caminhos para um *Hip-hop* feminista que construa de forma interseccional questões de gênero, sexualidade, raça e classe social. A autora, apesar disso, aponta que o machismo como parte da sociedade atinge a todos, o que faz com que pensemos na “(re)educação para homens e

mulheres” (p. 183). Pensar nessa questão é importante e justifica o recorte de gênero feito por esta pesquisa, pois analisar uma batalha de *rap* feminina ilumina práticas que muitas vezes são destacadas como algo apenas do universo masculino.

Sobre as batalhas de rap em específico, podemos defini-las como uma competição de *freestyle*, ou seja, de rimas improvisadas. A disputa é feita, normalmente, entre dois MCs, apesar de surgirem competições em trios e até mesmo com quatro participantes. O público é o responsável por decidir quem é o vencedor. Conforme Teperman (2015), para os *rappers* a rima é um dos fatores fundamentais para uma batalha. Rimar torna-se o “que melhor define a ação dos MCs, eles não cantam e nem falam, eles rimam” (p. 47). Nesse mesmo caminho, Souza (2011) destaca que nesta

situação comunicativa, a arte verbal está estampada na batalha, na luta pela palavra, no padrão de fala mais *rapper de ser*: vence quem for mais rápido, o mais provocativo, o mais dinâmico e criativo. A vitória é individual, a palavra tem que trazer sentido. O rapper tem de arrancar do outro uma resposta, tem de instigar o desafio verbal. Tem que saber rimar para ser um bom MC. (*grifos da autora*) (Souza, 2011, p. 133).

A batalha analisada foi fruto de uma edição da Batalha Leste dedicada às mulheres, ou como dizem os interactantes: “as minas”. A batalha foi realizada em 25 de janeiro de 2020 e disponibilizada dois dias depois na plataforma *YouTube*. A batalha de *rap* em questão se define como um movimento independente que surgiu em 2011. Segundo a descrição da Batalha Leste no *Facebook*, nos encontros ainda são realizadas atividades de *freestyle*, lançamentos literários, musicais e de artes plásticas e várias outras formas culturais tendo como alvo a juventude periférica da cidade. Os eventos ocorrem no metrô de Itaquera, Zona Leste da cidade de São Paulo.

Não obstante, como destaca Souza (2011, p. 68), São Paulo é um dos maiores difusores do *Hip-hop* no Brasil. A partir de sua etnografia com MCs, a autora relata que muitos *rappers* utilizavam o *Hip-hop* como forma de trazer memórias que “dão conta da cidade [São Paulo] como cenário de sobrevivência, em que a busca por inserção no mercado de trabalho, a necessidade de lazer, sociabilidade, e circulação cultural”.

Quando adentramos nossos olhares de forma mais específica para o local que acontece as batalhas, vemos Itaquera, bairro da Zona Leste. Oliveira (2015), em seu estudo sobre a região, tece em sua pesquisa a seguinte questão: “Itaquera para quem?”. O questionamento feito pelo autor busca refletir sobre o sistema capitalista que produziu áreas “deixadas à margem da

ilegalidade, constituindo assim uma cidade [São Paulo] fragmentada e desigual, ao passo que nesse processo a periferia se constrói como um lugar heterogêneo, ainda que as desigualdades sejam mais visíveis do que nas regiões mais centrais da cidade” (p. 182) como, por exemplo, Itaquera. Caldeira (2011, p. 301-302) explica, então, que movimentos artísticos culturais nos anos 90 em São Paulo, “expressam alguns dos paradoxos dessa democracia violenta e dessa cidade segregada” e que “eles constroem uma postura de autorreclusão similar às práticas de reclusão das classes altas, e seu protesto contra a exclusão acaba contribuindo para a reprodução de espaços segregados e intolerância”.

Itaquera ainda sofreu com processos políticos devido à periferização da cidade de São Paulo. A prefeitura, por volta da década de 70, promoveu o desenvolvimento de conjuntos habitacionais em Itaquera (Oliveira, 2015, p. 69). O objetivo era “ ‘conter’ a crescente ocupação de áreas ilegais e dar uma resposta aos movimentos sociais que se fortaleceram nessa época” (p. 69). Nesse caminho, apesar de níveis elevados do bairro no que tange ao Índice de Desenvolvimento Humano, hoje, ele ainda carrega marcas de desigualdade, pois os conjuntos habitacionais - que ocupam grande parte da região - sofrem com a falta de serviços, de recursos, de equipamentos e de relação com o seu entorno, o que mantém e amplia a desigualdade.

Esses dados sobre as batalhas e sobre o espaço geográfico que elas circulam são de grande importância para entender os dados que analisamos. Conforme Bohn, é importante como um aspecto ético e político “procurar o universal na expressão e nos sentidos de palavras localizadas na cultura local” (Bhabha, 1994 ap. Bohn, 2005, p. 11). Seguindo os rastros do espaço local que este estudo direcionou este estudo para tematização da sobrevivência em vídeos de batalhas de *rap* femininas, visto o contexto social e histórico do *Hip-hop* - de predominância masculina - e de Itaquera pela desigualdade sociocultural.

Ao fazermos as pesquisas no canal Batalha da Leste, mais especificamente na edição especial feminina, deparamo-nos com o vídeo que analisamos. O vídeo expressa diversas formas de sobreviver ao ser mulher e produzir uma cultura pouco valorizada, o *Hip-hop*, o que justifica a escolha. A batalha é protagonizada por duas MCs, pelos apresentadores, que conduzem a batalha, e pela própria plateia. Por questões de ética chamaremos essas pessoas, respectivamente, de Jessie, Iza, Luiza e Matheus. Infelizmente, não conseguimos obter maiores informações sobre as MCs e nem sobre os outros participantes devido às dificuldades de acesso às informações em ambiente digital.

Vejamos o primeiro excerto da batalha:

Figura 1 – Excerto 1

1	Matheus	<i>as ideias, certo? Geral com a mão pra cima↑ geral</i>
2		<i>com a mão pra cima</i>
3	Areta	<i>oh</i>
4	Luiza	<i>↑Levanta a mão, levanta a ↑mão</i>
5	Jessie	<i>Oh, oh, oh, iou...</i>
6	Plateia	<i>[wow, wow, wow, wow]wow, wow, wow, wow, wow</i>
7	Jessie	<i>mata essa mina no trap</i>
8	Plateia	<i>EI</i>
9	Jessie	<i>Mata essa mina no trap</i>
10	Plateia	<i>EI</i>
11	Jessie	<i>mata essa mina no trap</i>
12	Plateia	<i>EI, EI, EI, EI</i>
13	Jessie	<i>E o quê? mata essa mina no trap</i>
14	Plateia	<i>EI</i>
15	Jessie	<i>mata essa mina no trap</i>
16	Plateia	<i>EI</i>
17	Jessie	<i>mata essa mina no trap</i>
18	Plateia	<i>EI, EI, EI, EI</i>

Fonte: O autor, 2021

A batalha se inicia com Matheus animando a plateia (l. 1-2), assim como Luiza (l. 4). Logo em seguida, a Mc Jessie assume tal posição com alguns versos que são repetidos (l. 7, 9, 11, 13, 15, 17) - “*mata essa mina no trap*” - o que gera um alinhamento da plateia (*footing*) ao responderem - “*ei*” - (l. 8, 10, 12, 14, 16). Ao mesmo tempo em que Jessie desenvolve esses versos, a outra Mc, Iza, dança passos próprios do “*trap*”, ritmo americano ligado ao *Hip-hop*. Nesse movimento, percebemos o que Bauman (1975, p. 293) diz sobre o *performer* “assumir a responsabilidade perante um público pela maneira com que a comunicação se dá”. Ao olharmos para esse trecho da interação, percebemos também que essas repetições, para animar o público, acionam um enquadre: *a batalha vai começar*. Dessa forma, Jessie começa a sua improvisação:

Figura 2 – Excerto 2

19	Jessie	<i>eu te conheço a pouco tempo, pode pra nós tem</i>
20		<i>talento, bagulho é louco, não é brisa, é questão de</i>
21		<i>sentimento, palavras se vão ao vento, ocupa cnj.</i>
22		<i>dia de luta, dia de glória, dinheiro. dia da sua</i>
23		<i>derrota. então você se prepara que é batida na sua</i>
24		<i>cara, então é só rajada, papapa que hoje nós</i>
25		<i>destrava. eu quero cash, eu quero grana, eu quero</i>
26		<i>sair da lama, na honestidade, com meu talento, eu</i>
27		<i>quero ter grana, grana. dólar, dólar, dólar↑. meu</i>
28		<i>sonho é conhecer o projota. por isso que eu vou</i>
29		<i>chegando na luta. bagulho é louco essa conduta. tem</i>
30		<i>dando risada sem maldade. quero ver tá aqui, por</i>
31		<i>que é fácil vir na plateia, mas quero ver tá aqui</i>
32		<i>fazendo o papel de mc↑</i>

Fonte: o autor, 2021

Nas linhas 19 e 20, Jessie inicia seus versos construindo um *footing* de seu próprio eu, assim como sua adversária na batalha: “*eu te conheço a pouco tempo, pode pra nós tem talento*”. A Mc prossegue rimando sobre o contexto da batalha de *rap* das linhas 20 a 23. Jessie, então, nas linhas 22 e 23, enquadra a interação em curso como “*dia de luta, dia de glória*” e “*dia da sua derrota*”. Das linhas 25 a 29, Jessie começa a construir a *performance* de outro *footing* para o seu “eu”. Esse alinhamento no discurso permite percebermos a busca por uma sobrevivência através de sua arte, corroborando para a ideia de uma “cultura que envolveria modos de vida permeados de solidariedade e de táticas para garantir direitos e acesso aos benefícios da modernidade” (Facina, 2020, p. 437). Assim, através da *performance* da *rapper*, podemos interpretar uma busca por superar os obstáculos de sua vida através da arte. Tal posição transforma essa produção cultural alinhada à metáfora do *parkour* marginal na busca por sobrevivência.

Ao final de seus versos, Jessie constrói um *footing* para a plateia: “*tem dando risada sem maldade*” e ao mesmo tempo que para si: “*quero ver tá aqui fazendo o papel de mc*”. Esse movimento reenquadra a situação social, visto que redireciona sua rima para a plateia, ressaltando a dificuldade que é *performar* em uma batalha de *rap*. Isso entra em consonância ao que destaca Goffman ([1959], 2002) sobre a performance “embelezar e iluminar com estilo social favorável as representações diárias” (p. 41).

Figura 3 – Excerto 3

32	Plateia	WOW..... MATA ELA, MATA ELA, MATA ELA
33	Iza	WOW, WOW, WOW
34	Luiza	levou uma pá de grossa, hein, já vi morrer por menos
35	Iza	falou nada, só visão.
36	Luiza	ain....
37	Plateia	chama as mc pra fazer aquele flow, aquele flow,
38		flow, flow. chama as mc pra fazer aquele flow, flow
39		flow

Fonte: o autor, 2021

Seguindo a batalha, a plateia se alinha, positivamente, à rima feita por Jessie (l. 32). Relembrando as palavras de Goffman ([1959] 2002, p. 36-37), vemos o que ele diz sobre o indivíduo precisar mobilizar a *performance* “de modo tal que expresse, *durante a interação*, o que ele precisa transmitir”, nesse caso, uma rima que mobilize a plateia. Jessie passa o microfone para Iza e elas protagonizam um abraço entre si. Luiza, linha 34, enquadra as rimas de Jessie como “*pá de grossa*”, abreviação para “*groselha*”, termo utilizado para exprimir o significado de “*baboseira*”. Iza, linha 35, desalinha-se de Luiza – “*falou nada*” – e enquadra as rimas de

Jessie como “só visão”. Nesse momento, há outro enquadre em jogo: o fim dos versos de Jessie e a preparação para o início dos versos de Iza, sua adversária na batalha. A plateia (l. 37-39) assume a *performance* para animar: “chama as mc pra fazer aquele *flow*, aquele *flow*, *flow*, *flow*”.

Iza inicia seus versos direcionando a rima a sua adversária. Das linhas 40 a 42, a Mc ressalta que para sobreviver com essa arte é necessário superar os obstáculos, ou seja, fazer metaforicamente um *parkour* marginal. Nas linhas seguintes, a *rapper* projeta um *footing* que se alinha a Jessie “na mesma forma que você, não sou reconhecida, mas tenho caminhada”. Ela segue rimando sobre esse alinhamento. Na linha 49, vemos uma construção de outro *footing* para o seu “eu”: “eu sou da rua sem usar ice”. Nesse trecho vemos que ela se constrói como uma pessoa da “rua”, o que podemos entender como alguém ligado à cultura de rua. Ao mesmo tempo em que Iza constrói essa *performance*, ela enquadra a não necessidade de usar drogas ilícitas, nesse caso referenciada pelo termo “ice” que indicia metanfetamina. Ela segue projetando vários enquadramentos (l. 49-52): “não tem problema parceria”, “tá ligado na frequência”, “vou te falando qual que é a fita”, “tá ligado na maior postura”. Iza termina seus versos forjando uma “representação coletiva” (Goffman, [1959] 2002, p. 34) ao usar “nós” (linha. 53). Essa representação gira em torno do *footing* “nós é quebrada” e “vacilão nós nunca atura” para aqueles que frequentam as batalhas de *rap*. A plateia corresponde ao final desse primeiro *round* com “Wow...”.

Figura 4 – Excerto 4

40	Iza	Oh você quer cash, né, parceria, então eu vou te
41		explicar, não adianta você querer, tem que correr
42		pra poder conquistar. essa que é as ideias, se liga
43		parcero que nós já destrava. na mesma forma que
44		você, não sou reconhecida, mas tenho caminhada.
45		então respeita parceria, tá ligada muito respeito,
46		Oh. cê quer bater de frente, oh. tá ligada no
47		conceito, oh. vou te falando qual é a fita, tá
48		ligado sem alarde, oh. eu não preciso ser <i>trapstar</i> ,
49		eu sou rua sem usar ice, é. essa que é as ideias oh
50		tá ligado na sequência oh. não tem problema parceria
51		Oh, tá ligado na frequência oh. vou te falando qual
52		que é a fita, tá ligado na maior postura, não tem
53		problema nós é quebrada e vacilão nós nunca atura.
54	Plateia	Wow...

Fonte: o autor, 2021

Prosseguindo a interação, Iza e Jessie se olham e se abraçam. Jessie faz um sinal de coração

com a mão para Iza e seguram a mão uma da outra sorrindo, enquanto a plateia aplaude. Luiza dá prosseguimento, questionando a plateia sobre quem ganhou o round. A plateia grita em tonicidade mais alta “wow” para Jessie, fazendo de Jessie a ganhadora desse round. Luiza anima a plateia perguntando “tudo que vai?” e o público respondendo “volta”. Em seguida, a apresentadora pede para todos levantarem as mãos. Todos juntos, movimentando os braços para cima e para baixo, gritam repetidamente “wow”. Iza pega o microfone e diz “e se cês amam essa cultura como eu amo essa cultura grita *hip*” e a plateia responde “*hop*”, formando, assim, a palavra “*Hip-hop*”. Tal dinâmica se repete por três vezes até que Iza inicia, propriamente, seus versos do segundo round:

Figura 5 – Excerto 5

55	Iza	ah, tá ligado de coração isso é <i>freestyle</i> de rua
56		não de televisão, entende parceiro é sim que ninguém
57		viu. eu rimo de coração e não por <i>views</i> . essa que
58		é a fita tá ligado eu não tô louca eu vou falando
59		assim tá ligado sair da boca e essa que é as ideia
60		só pra mim te explicar, cala a boca dos manos e
61		ninguém vai te calar. Entende parceira aí na mó
62		postura, essa que é as ideias os fracos não nos
63		atura. Oh vou te falando foda-se as viatura, não
64		tem problema não, tá ligado eu tenho conduta. oh
65		eu rimo assim no maior conceito, o <i>hi-hop</i> é foda e
66		eu levo no meu peito. parceiro cê liga, eu rimo todo
67		dia, foda-se a gastação porque eu sou ideologia.
68	Plateia	ohhhhhhhhhhhh

Fonte: o autor, 2021

Iza começa sua rima do segundo round com (l. 55 e 56) com “cê tá ligado de coração, isso é *freestyle* de rua, não de televisão”. Nesse movimento discursivo, a MC projeta um enquadre que diferencia a interação em curso, de uma interação que acontece em programas televisivos. Em seguida, Iza constrói um *footing* que projeta para a sua *performance* identitária um “eu” que não está, como podemos perceber ao utilizar o termo em inglês “*Views*”, em busca de visualizações nas redes. Nas linhas 60 e 61, Iza demonstra uma tática de sobrevivência contra o silenciamento: “cala a boca dos manos e ninguém vai te calar”. Podemos interpretar, a partir disso, como o silenciamento provocado pelos “manos” na cena podem ser um obstáculo para que essas “minas” sobrevivam, visto que o *Hip-hop* em muitos contextos são de predominância masculina. Iza, dessa forma, parece demonstrar necessidade de realizar metaforicamente dribles em relação a essa adversidade como se jogasse um *parkour* marginal expresso por seus recursos sociolinguísticos.

Na linha 63 e 64, Iza nos traz o seguinte verso: “vou te falando foda-se as

viatura, não tem problema, tá ligado eu tenho conduta”. Nessas linhas, a *rapper* mobiliza a questão da violência policial ao utilizar a figura da “viatura”. Nesse movimento discursivo, Iza constrói um *footing* de uma pessoa que tem “conduta”. Seguindo sua *performance*, Iza enquadra sua rima naquela interação como “no maior conceito” (l. 65). No próximo verso, linhas 65 e 66, a mc constrói uma fachada positiva para o Movimento *Hip-hop* – “O Hip-hop é foda e eu levo no meu peito”. Para finalizar, Iza destaca como essa arte está presente em sua vida cotidianamente. Além disso, destaca o caráter ideológico de suas rimas, o que pode ser interpretado como um movimento de resistência. A plateia reage gritando “WOW, WOW, WOW, WOW” (l. 69). Iza passa o microfone para Jessie, que começa os seus versos.

Na primeira linha de seu verso (l.70) Jessie começa a contar uma história de vida ao falar sobre sua depressão frente a comentários referentes a sua arte. Após expor tal questão, ela *performa* um *footing* de uma pessoa que tem muito talento – “tenho talento pra caralho”. Com base nessa afirmação, a mc começa a construir uma *performance* de sobrevivência “não vou desistir, se eu cair eu me levanto”.

Figura 6 – Excerto 6

69	Platéia	WOW, WOW, WOW, WOW
70	Jessie	quase entrei em depressão pelos comentários só que
71		eu sei que tenho talento pra caralho, não vou
72		desistir, se eu cair eu me levanto, se pode pah que
73		Não ficar não vou ficar no planto. Jesus é meu
74		manto, ele é minha salvação, por isso que eu vou
75		Por isso que eu vou chegando no refrão. É difícil
76		tá aqui, um dia eu queria ser... metade da Dina Di
77	Plateia	[wowwww]
78	Jessie	sem maldade, ela representou, fora a matos no mar
79		(trecho não compreensível)ela também chegou no <i>beat</i>
80		O bagulho é louco e nós faz no <i>feat</i> . Eu não quero
81		ice, quero que se foda, o bagulho é louco e não
82		quero que o ser humano morra. Eu vou pregar a
83		salvação, porque eu acredito em jesus, tá ligado né
84		trutão. Aeh não quero ganhar falando de
85		pederastia. Salve pros mano, pras mana e sempre
86		pra minas.
87	Plateia	wowwwwwwww

Fonte: o autor, 2021

Os comentários negativos, a partir das rimas da rapper, parecem ser um dos obstáculos para sobreviver nessa cena cultural, precisando resistir. Na busca por sobrevivência e por driblar os obstáculos, Jessie forja uma *performance* de uma pessoa ligada ao cristianismo, utilizando a imagem de Jesus como forma de salvação (l.74-75). Nos versos seguintes, ela faz referência a uma rapper. Ao formular esse verso, a Mc formula um *footing* a Dina Di, como uma pessoa que lançou

uma luz favorável a uma representação coletiva, o *Hip-hop*. Jessie, então, reconhece a luta e a sobrevivência de outras mulheres no *Hip-hop*. Assim como Iza em rimas anteriores nesta batalha, Jessie constrói um *footing* que não está ligado ao uso de drogas ilícitas – “Eu não quero *ice*” e, logo em seguida, produz um *footing* sobre sua forma de rimar – “não quero ganhar falando de pederastia” (l. 84-85). Jessie termina seus versos com “salve pros manos, pras manas e sempre para as minas”. O enquadre projetado nessa rima de despedida indexa diversas performances de gênero. O “sempre” intensifica, além disso, um alinhamento a uma sobrevivência de mulheres na cena. A plateia reage ao fim do round com “wowwwwww” (l.87) e assim termina a batalha.

7. Considerações em curso

Retomando a pergunta localizada na epígrafe que abre este artigo em tela, “[...] Quem questiona, decide, justifica e define quem é ‘quem’?... [...] Podem os membros exigir o direito de homogeneidade para excluir outros? [...]” (Beck, 2002, p. 20). Essa indagação nos leva a refletir como as relações de poder fazem com que diversos indivíduos lutem constantemente pela sobrevivência, principalmente, em expressões culturais marginalizadas e silenciadas. Esses indivíduos, como observamos com Jessie e Iza, lutam para superar as adversidades que surgem em suas vidas como se jogassem um *parkour* marginal.

Sobrevivência foi utilizado para falar de práticas em que pessoas ultrapassam obstáculos como se jogassem metaforicamente um *parkour* marginal, como este artigo que analisou uma batalha de *rap* feminina. Esses conceitos são importantes, pois mostram a luta e a contestação enfrentadas por aqueles que praticam essa forma de cultura. Para nós, neste artigo, as concepções de sobrevivência e *parkour* marginal se retroalimentam em ambientes de precariedade, visto que para sobreviver é preciso inventar em aspectos práticos formas de driblar os obstáculos encontrados na vida. Para perceber tais questões, procuramos investigar a tematização dessas problemáticas nos recursos sociolinguísticos microlocalizados com a ajuda do arcabouço teórico de Goffman.

Conforme o objetivo desta pesquisa, pudemos observar como as *performances* nesta batalha de *rap* constroem enquadres e *footings* de forma a tematizar a sobrevivência nessa cena cultural. Destacamos a importância de darmos continuidade aos estudos goffmanianos, pois ao lançar luz nas micro dinâmicas discursivas, seu legado propicia caminharmos nas franjas de um mundo globalizado cada vez mais dinâmico para analisar as sobrevivências diárias. Além disso, a

junção de enquadre, *performance* e *footing* torna-se um poderoso conjunto teórico que abre janelas para vermos desde interações presenciais até *OnlineOffline/FísicosDigitais*, como fizemos. Com Goffman, afastamo-nos de possíveis ideais representacionistas para vermos as *performances* digitalizadas de evento um periférico de forma localizada, em um canal do *Youtube*, o que é muito importante para uma sociolinguística contemporânea.

Goffman demonstra uma imensa atualidade que permite perseguir as microrresistências encontradas em nossas interações cotidianas. Como ressalta Gastaldo (2008),

silenciosos campos de batalha, onde a luta de classes ocorre na nossa frente, nós temos no quadro teórico de Goffman uma magnífica ferramenta para estudar as relações entre pessoas, que geralmente são bastante problemáticas, que raramente não envolvem uma relação de ascendência de poder ou de desigualdade. (Gastaldo, 2008, p. 153).

As *rappers*, que vimos na batalha, construíram alinhamentos a um “eu” que busca sobreviver na arte e na vida de maneira geral. De forma mais específica, podemos citar como Jessie rima sobre driblar os obstáculos que se materializam nos comentários negativos e no uso de drogas. Enquanto Iza rima sobre a necessidade de “calar a boca dos manos” nesta cena cultural. Elas produzem enquadres que contextualizam a interação-em-curso como algo difícil. No entanto, apesar das dificuldades, projetam diversas fachadas favoráveis que tratam o Movimento *Hip-hop* como um importante mecanismo de luta.

Observar as rimas construídas por Jessie e Iza, a partir de Goffman, é um esforço para direcionar nossos olhares para as vozes marginalizadas e valorizarmos outras formas de ver o mundo nas práticas locais. Conforme preconizou Mouffe ([2018] 2020), na construção de uma sociedade mais justa e igualitária, é necessário construir vozes que em um uníssono forme um coro de “nós” e de um “povo”. Tal posição pode formular uma nova hegemonia contra sistemas oligárquicos que governam várias sociedades contemporâneas. Pensar dessa forma, faz com que lutemos por “um futuro radicalmente diferente” (Lear, 2006, p. 68). Um futuro em que driblar obstáculos em nossa vida sejam mais no nível do esporte (i.e., um *parkour* no seu sentido básico, da brincadeira, do jogo) do que no nível metafórico na busca por sobrevivência - sentido utilizado neste artigo - (i.e., *parkour* marginal).

Referências

ATKINSON, J. M; HERITAGE, J. Transcript notation. In: _____. Structures of social action. Studies in conversation analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

- BAUMAN, R. Verbal art as performance. *American Anthropologist*, n. 77, p. 290-311, 1975.
- BECK, U. The cosmopolitan society and its enemies. *Theory, Culture and Society*, v. 19, n. 1-2, p. 17-44, 2002.
- BLOMMAERT, J; RAMPTON, B. Language and superdiversity. MMG Working Paper, 2012.
- BHABHA, H. K. O local da cultura. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOURDIEU, P. Goffman, o descobridor do infinitamente pequeno. In: Gastaldo. (Org.). Goffman: desbravador do cotidiano. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.
- BORBA, R. A linguagem importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *Cadernos Pagu*, 43, p. 441-474, 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/cpa/n43/0104-8333-cpa-43-0441.pdf>>. Acesso em 19 de janeiro de 2021.
- BUTLER, J. Corpos em aliança e política das ruas: notas para teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CHAUÍ, M. Cultura Política e política cultural. *Estudos Avançados*, v. 9, n. 23, p. 71-84, 1995. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/FKYqvPJSw3ChWVF6dbkJDv/?lang=pt>>. Acesso em 19 de janeiro de 2021.
- CALDEIRA, T. O rap e a cidade. In: KOWARICK, L.; MARQUES, E. (Org.) São Paulo: novos percursos e atores. Sociedade, cultura e política. São Paulo: Editora 34, 2011.
- CALDEIRA, T. Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo. *Novos Estudos - CEBRAP*, p. 31-67, 2012. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/nec/a/CntcCWDqwGFNFFqLYTYvMRG/?lang=pt>>. Acesso em 19 de janeiro de 2021.
- CASTELLS. M. A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- DERRIDA, J. [1989]. Living On. In: BLOOM, H. et al. Deconstruction and criticism. London & New York: Continuum, 2004.
- FABRÍCIO, B. F. Linguística Aplicada como espaço de "desaprendizagem". In: MOITA LOPES, L. P (Orgs.). Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar. São Paulo: Parábola, 2006.
- FACINA, A. "A Escada da Memória": Arte e sobrevivência no Complexo do Alemão. *Iluminuras*, Porto Alegre, v. 21, n. 54, p. 428-446, 2020. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/104698/pdf>>. Acesso em 15 de janeiro de 2021.
- FREIRE, R. S. Agora os meninos precisam saber que coisa de menina também é coisa de menino! Hip-hop feminista? In: _____. Hip-hop feminista? Convenções de gênero e feminismos no movimento Hip Hop soteropolitano. Salvador: EDUFBA/NEIM, n. 20, p. 163 - 189, 2018.
- GASTALDO, E. Goffman e as relações de poder na vida cotidiana. *Rev. bras. Ci. Soc.* v. 23, n. 68, p. 149-153, 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/GSnnXYtjYwVXYpLLkDWRW4w/?lang=pt&format=pdf>> Acesso em 15 de janeiro de 2021.
- GOFFMAN, E. [196]. A situação negligenciada. Trad. Pedro M. Garcez. In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (Org.). Sociolinguística Interacional. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- _____. [1979]. Footing. Trad. Beatriz Fontana. In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (Org.).

Sociolinguística Interacional. 2.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

_____. (1959). A representação do eu na vida cotidiana. 10.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

_____. Frame analysis. New York: Harper and Row, 1974.

HALAVAIS, A. Prefácio. In: FRAGOSO, S; RECUERO, R; AMARAL; A. (Org.). Métodos de pesquisa para a internet. Porto Alegre: Sulina, 2011.

HACKING, I. Between Michel Foucault and Erving Goffman: between discourse in the abstract and face-to-face interaction. *Economy and Society*. Londres: Taylor and Francis, v. 33, n. 3, p. 277-302, 2004.

HINE, C. *Ethnography for the internet: embedded, embodied and everyday internet*. Huntingdon: Bloomsbury Publishing, 2015.

LEAR, J. *Radical Hope: Ethics in the face of cultural devastation*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

LOPES, A. C.; FACINA, A.; SILVA, D. N. (Org.). *Nó em pingo d'água: sobrevivência, cultura e linguagem*. Rio de Janeiro/Florianópolis: Mórula/Insular, 2019.

MOITA LOPES, L. P. *Por uma linguística INsdisciplinar*. São Paulo: Parábola, 2006.

_____.; FABRÍCIO, B. F. Viagem textual pelo sul global: ideologias linguísticas queer e metapragmáticas translocais. *Linguagem em (Dis)curso*, p. 759-784, 2018.

MOUFFE, C. *Por um populismo de esquerda*. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

OLIVEIRA, F. V. "Itaquera pra quem?": Projetos Urbanos e Mudanças Socioespaciais Na Periferia de São Paulo. 2015. 193f. Dissertação (Mestrado em Ciências). Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

PENNYCOOK, A. *Language as a local practice*. New York: Routledge, 2010.

PINTO, P. J. É só mimimi? Disputas metapragmáticas em espaços públicos online. *Interdisciplinar, São Cristóvão*, v. 31, p. 221-236, 2019. Disponível em <<https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/11847/9033>>. Acesso em 7 de setembro de 2020.

RIBEIRO, B.T. GARCEZ, P.M. *Sociolinguística Interacional*. 2.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

RIBEIRO, B. T.; PEREIRA, M. G. D. A noção de contexto na análise do discurso. *Veredas, Juiz de Fora*, v. 6, n. 2, p. 49-67, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufjf.br/index.php/veredas/article/view/25284>>. Acesso em 18 de dezembro de 2020.

SACKS, H., SCHEGLOFF, E., JEFFERSON, G. A simplest systematics for the organization of turn taking for conversation. *Language*, v. 50, n. 4, p. 696-735, 1974.

SOUZA, A. L. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança: Hip-hop*. São Paulo: Parábola, 2011.

SOUZA, J. *Elite do atraso*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

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