



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CARIRI – UFCA
INSTITUTO INTERDISCIPLINAR DE SOCIEDADE, CULTURA E ARTES - IISCA
CURSO DE LICENCIATURA EM MÚSICA

Júlia Rodrigues Shockness

**A BATALHA DA CASCAVEL: UM ESPAÇO DE MÚSICA,
IDENTIDADE E CULTURA URBANA**

JUAZEIRO DO NORTE- CE
2025

Júlia Rodrigues Shockness

A BATALHA DA CASCAVEL: UM ESPAÇO DE MÚSICA, IDENTIDADE E CULTURA URBANA

Monografia apresentada ao curso de Música
– Licenciatura da Universidade Federal do
Cariri como requisito parcial à obtenção do
título de licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Mattos Aragão
Madeira

**JUAZEIRO DO NORTE- CE
2025**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Cariri
Sistema de Bibliotecas

S559b Shockness, Júlia Rodrigues.

A batalha da cascavel: um espaço de música, identidade e cultura urbana /
Júlia Rodrigues Shockness. - 2025.

68 f. il. color.; 30 cm.

(Inclui bibliografia, p. 66-67).

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal do Cariri.
Instituto Interdisciplinar de Sociedade, Cultura e Artes, Curso de Licenciatura em
Música, Juazeiro do Norte, 2025.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Mattos Aragão Madeira.

1. Batalhas de Rima 2. Hip Hop. 3. Rap. 4. Batalha da Cascavel. I. Madeira,
Márcio Mattos Aragão - orientador. II. Título.

CDD 780

Bibliotecária: Maria Eliziana Pereira de Sousa – CRB 15/564

JÚLIA RODRIGUES SHOCKNESS

A BATALHA DA CASCAVEL:
UM ESPAÇO DE MÚSICA, IDENTIDADE E CULTURA URBANA

Monografia apresentada ao curso de Música
– Licenciatura da Universidade Federal do
Cariri como requisito parcial à obtenção do
título de licenciado em Música.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 16/05/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcio Mattos Aragão Madeira – UFCA
Orientador

Prof. Dr. Carlos Renato de Lima Brito – UFCA
Avaliador



Prof. Dr. Antônio Chagas Neto
Avaliador

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, de quem herdei não apenas um sobrenome, mas uma vida inteira de inspirações, alegrias, conselhos e uma coragem que nem sabia existir em mim. Pelo amor incondicional, pelo apoio em cada escolha, pelo exemplo de dedicação e resiliência que sempre me motivou a seguir em frente.

Aos meus amigos, obrigada por me fazerem rir nos momentos em que eu quis chorar, por me fazerem beber água, por ouvirem meus desabafos, celebrarem minhas pequenas vitórias e tornarem essa jornada muito mais leve. A amizade de vocês foi um refúgio nos momentos difíceis e um lembrete constante de que ninguém precisa caminhar sozinho.

Ao meu parceiro, por acreditar em mim nos momentos em que eu mesma duvidei, por me enxergar de verdade e me lembrar, todos os dias, que sou capaz. Obrigada por todos os cafés, chocolates e livros que vivenciamos e ainda vamos vivenciar juntos. Pelo carinho, paciência e força compartilhada em cada etapa desse caminho.

Aos meus professores, que não apenas compartilharam conhecimento, mas também me incentivaram a enxergar a música e a educação de formas que eu nunca imaginei. Cada aula, conselho e desafio proposto contribuíram para minha formação, tanto acadêmica quanto pessoal. Sou profundamente grata por todo o aprendizado e inspiração ao longo desses anos.

Ao meu orientador, por sua orientação generosa, pelo diálogo sempre aberto e pelas contribuições valiosas ao longo deste percurso. Agradeço por respeitar minhas ideias, por incentivar minha autonomia e por me acompanhar com sensibilidade e paciência. Sua presença foi fundamental para que este trabalho existisse.

A cada pessoa que, de alguma forma, fez parte dessa caminhada, meu sincero agradecimento. Esse trabalho carrega um pouco de cada um de vocês.

*“Aqui é o Cangaço, nunca brinque com o perigo
Tattoo da Cascavel e no peito um pingente do Cristo”
(MC Carcará)*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar os processos de aprendizagem no rap, com ênfase na Batalha da Cascavel, localizada em Juazeiro do Norte. A pesquisa busca compreender como os MCs dessa batalha constroem suas trajetórias artísticas, explorando as trocas de saberes que ocorrem nesse ambiente, tanto no que diz respeito aos aspectos técnicos da rima quanto às reflexões sobre questões sociais, políticas e raciais. A partir de entrevistas semiestruturadas com MCs significativos para a Batalha da Cascavel, o estudo analisa essa batalha como um espaço de formação técnica e cultural, que transcende a performance artística e se configura como um ambiente de aprendizagem informal. Utilizando uma abordagem qualitativa, a pesquisa propõe uma análise da dinâmica de ensino e aprendizagem que se desenvolve nesses contextos, nos quais práticas de improvisação, estudo de poesia, teoria musical e troca de experiências se entrelaçam. Além disso, o trabalho reflete sobre como essas relações colaboram para a perpetuação da cultura hip hop no Cariri, fortalecendo a visibilidade e a construção de identidades coletivas dentro dessa cultura e promovendo um ciclo contínuo de resistência, criatividade e transformação social.

Palavras-chave: Batalhas de Rima; Hip Hop; Rap; Batalha da Cascavel

ABSTRACT

This study aims to investigate the learning processes in rap, with an emphasis on the Batalha da Cascavel, located in Juazeiro do Norte. The research seeks to understand how the MCs of this battle build their artistic trajectories, exploring the exchanges of knowledge that occur in this environment, both with regard to the technical aspects of rhyming and reflections on social, political and racial issues. Based on semi-structured interviews with MCs who were significant to the Batalha da Cascavel, the study analyzes this battle as a space for technical and cultural training, which transcends artistic performance and is configured as an environment for informal learning. Using a qualitative approach, the research proposes an analysis of the dynamics of teaching and learning that develop in these contexts, in which practices of improvisation, poetry study, music theory and exchange of experiences intertwine. In addition, the work reflects on how these relationships contribute to the perpetuation of hip hop culture in Cariri, strengthening the visibility and construction of collective identities within this culture and promoting a continuous cycle of resistance, creativity and social transformation.

Palavras-chave: Rhyming battles; Hip Hop; Rap; Batalha da Cascavel

SUMÁRIO

1. POR QUE E PARA QUE ESTA PESQUISA?	7
2. MAPEANDO AS VOZES: O QUE JÁ FOI DITO?	13
2.1. As Batalhas de Rima	17
3. CAMINHOS METODOLÓGICOS	22
4. A CASCAVEL	25
4.1 DINIZ	33
4.2 NATAN	38
4.3 LS MC	44
4.4. MINATRIZ	49
4.5 RAFAEL FERREIRA	53
4.6 CARCARÁ	57
5. REVERBERAÇÕES DA PESQUISA	62
REFERÊNCIAS	66

1. POR QUE E PARA QUE ESTA PESQUISA?

A escolha do tema deste trabalho foi resultado de uma série de reflexões que se acumularam ao longo da minha trajetória acadêmica, como um mosaico construído a partir de várias conversas, vivências pessoais e leituras que, aos poucos, começaram a se conectar.

Uma das primeiras inquietações surgiu durante as aulas de Etnomusicologia, no curso de Música da Universidade Federal do Cariri (UFCA). Foi discutido quais são os gêneros musicais presentes na nossa cultura e que, geralmente, não são estudados nas universidades. Cada colega mencionou um gênero diferente, entre eles: o rock¹, o funk², músicas de tradição como o repente³, o baião⁴, o maracatu⁵ e o xaxado⁶, por exemplo. Ninguém mencionou o rap e, embora eu tenha cogitado citar esse gênero, senti um certo receio de expressar meu pensamento em voz alta, temendo que o rap⁷ não fosse reconhecido como um gênero legítimo naquele contexto. Essa ausência me levou a questionar, ainda que por alguns instantes, se o rap seria considerado "música o suficiente" para ser lembrado em discussões acadêmicas. Eu era a única que havia pensado nele?

Posteriormente, na mesma disciplina, debatemos alguns textos importantes, entre eles estava o trabalho de Tiago Oliveira Pinto (2005). Ao discutir a etnomusicologia como um campo em constante transformação, o autor afirma que se trata de uma disciplina:

[...] que busca entender o que é estranho, que valoriza o que é desprezado, além de essencialmente preocupada em aumentar o próprio horizonte do saber, através do re-conhecimento de um

¹ O rock surgiu nos Estados Unidos na década de 1950, a partir da mistura de vários estilos musicais. O termo "rock" é uma abreviação de "rock and roll", que significa "balançar e rolar"

² O funk brasileiro é um gênero musical que surgiu nas favelas do Rio de Janeiro, no final dos anos 1970. É um dos estilos musicais mais populares do país e uma das maiores manifestações culturais de massa.

³ O repente é um gênero de poesia cantada presente em todos os estados do Nordeste do Brasil, e naqueles que receberam imigrantes nordestinos. Em duplas, os cantadores se enfrentam, alternando-se na criação de estrofes, a partir de rígidas regras de métrica e rima e respeitando a exigência de coerência temática (oração).

⁴ O baião é um gênero musical e de dança do Nordeste brasileiro. Tem origem na cultura popular nordestina e foi popularizado por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira na década de 1940.

⁵ O maracatu é uma manifestação cultural pernambucana que apresenta origens africanas e contém elementos musicais e de dança.

⁶ Um dos ritmos do forró, o xaxado surgiu em Pernambuco na segunda década do século 20, executada originalmente apenas por figurantes masculinos.

⁷ Em música, "rap" refere-se a um gênero musical caracterizado por palavras faladas com ritmo e rimas, que é um dos pilares da cultura hip-hop. A tradução literal de "rap" para o português seria "ritmo e poesia", refletindo a essência da música

munho cada vez mais moderno, e, por isso mesmo, cada vez mais diversificado e múltiplo em seus sentidos (Oliveira Pinto, 2005).

Ora, se a etnomusicologia se propõe a valorizar expressões sonoras frequentemente marginalizadas pelos olhares tradicionais e se constitui como um campo de estudo da Música, por que não investigar o rap a partir dessa perspectiva? A partir dessa reflexão, percebi que poderia desenvolver um trabalho voltado para o rap no contexto do Cariri. Não se trata de um tema inexplorado: já existem pesquisas sobre rap e batalhas de rima em áreas como o Jornalismo e as Ciências Sociais. Contudo, até onde pude acompanhar, não encontrei trabalhos sobre isso no curso de Música da UFCA.

Pesquisar sobre o rap no Cariri ainda parecia um recorte muito amplo, era necessário delimitar o objeto de estudo para garantir uma investigação mais aprofundada e viável. Assim, surgiu a ideia de concentrar a pesquisa em torno de apenas uma batalha de rima, preferencialmente localizada em Juazeiro do Norte, cidade de grande relevância cultural dentro da região do Cariri cearense. Uma batalha de rima oferece perspectivas tanto sobre o fazer técnico do rap de improviso, quanto sobre os processos de aprendizagem que contribuem para o desenvolvimento dos participantes.

Nesse contexto, identifiquei duas possibilidades principais: a Batalha do Cangaço, realizada na praça do Memorial Padre Cícero, e a Batalha da Cascavel, que acontece na Praça do Giradouro. Ambas são espaços importantes de encontro e manifestação do rap local, cada uma com suas características próprias.

A escolha pela Batalha da Cascavel se deu, inicialmente, pela minha familiaridade com o evento: já havia acompanhado algumas edições, tanto presencialmente quanto através de vídeos divulgados nas redes sociais, e conhecia alguns dos MCs⁸ que participam ativamente da cena. Meu principal interesse era compreender como a Batalha da Cascavel surgiu e quais oportunidades ela tem proporcionado aos MCs participantes, tanto no âmbito artístico quanto no social.

As indagações aqui compartilhadas demonstram que meu objetivo não se limita à análise da estética da batalha de rima, mas também se estende à investigação de seus desdobramentos sociais, buscando entender de que maneira

⁸ MC: é abreviação para Mestre de Cerimônia. Nesse caso é utilizado para se referir a cantores de rap.

esse espaço contribui para a construção de trajetórias, aprendizados e formas de pertencimento dentro da cultura hip-hop⁹ no Cariri.

O esboço deste trabalho começou a se delinear a partir dos estudos realizados na disciplina optativa Etnomusicologia II. Ao final do semestre, foi proposto a escrita de um projeto que articulasse os campos da Etnomusicologia e da Educação Musical, o que me motivou a reunir e aprofundar reflexões que já vinham se formando ao longo da minha trajetória acadêmica.

Inicialmente, ao sugerir trabalhar com batalhas de rima, recebi do professor a orientação de considerar também o repente, dada a relação existente entre esses dois gêneros musicais, especialmente no que se refere à prática da rima e da improvisação. Essa perspectiva ampliou significativamente meu olhar sobre o tema. Como resultado, o projeto elaborado para a disciplina previa a realização de oficinas de improvisação em uma escola de ensino médio da região, reunindo repentistas e rappers¹⁰ locais. O objetivo era promover um diálogo entre os diferentes modos de improvisação presentes no repente e no rap, analisando as regras que orientam a criação dos versos e as trajetórias de vida dos músicos convidados. Entretanto, devido a uma série de desdobramentos que inviabilizaram a execução dessa proposta, o projeto não chegou a ser implementado.

Dois dos textos discutidos ao longo da disciplina foram especialmente significativos para a construção deste trabalho. O primeiro deles, intitulado "Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos", de Luiz Ricardo Queiroz (2010), contribuiu para o direcionamento da pesquisa. Durante a análise do texto, um dos principais pontos discutidos foi a importância de compreender o contexto social e cultural em que determinadas práticas musicais estão inseridas, os saberes que as atravessam e os modos como esses conhecimentos são transmitidos. Nesse sentido, Queiroz aponta que:

A transmissão musical envolve ensino e aprendizagem de música, mas também abrange valores, significados relevância, e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, conseqüentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico (Queiroz, 2010, p.115).

⁹ Movimento cultural multifacetado que surgiu no Bronx, Nova York, na década de 1970, como uma resposta às dificuldades sociais e econômicas enfrentadas por jovens afro-americanos, latinos e brancos. É caracterizado por quatro elementos principais: DJing, MCing (rap), breakdance e grafite, que se interligam e se expressam em diferentes formas artísticas e sociais.

¹⁰ Cantor(a) e/ou compositor(a) de rap.

A partir da leitura desse texto, emerge a primeira pergunta que orienta este trabalho: de que forma ocorre a transmissão dos saberes musicais entre os MCs, no contexto das batalhas de rima? Essa indagação se insere no debate proposto por Queiroz, ao considerar a importância de observar os contextos culturais específicos nos quais os saberes musicais são produzidos, compartilhados e ressignificados, especialmente em espaços que tradicionalmente não são reconhecidos pela educação formal, mas que desempenham papel central na formação musical de muitos sujeitos.

Outro texto importante foi o de Jusamara Souza (2004): “Educação musical e práticas sociais”. Nele, a autora reflete sobre as limitações enfrentadas no reconhecimento da música em sua complexidade sociocultural, especialmente no que diz respeito ao seu papel enquanto prática social. A autora ressalta a importância de considerar as vivências cotidianas dos alunos e seus vínculos com os espaços que habitam, pois é nesses contextos que se constroem sentidos e identidades relacionados à música. Souza destaca que:

A compreensão das práticas sociais dos alunos e suas interações com a cidade, o lugar como espaço do viver, habitar, do uso, do consumo e do lazer, enquanto situações vividas, são importantes referências para analisar como vivenciam, experimentam e assimilam a música e a compreendem de algum modo. Pois é no lugar, em sua simultaneidade e multiplicidade de espaços sociais e culturais, que estabelecem práticas sociais e elaboram suas representações, tecem sua identidade como sujeitos socioculturais nas diferentes condições de ser social, para a qual a música em muito contribui (Souza, 2004, p. 10).

Essas observações impulsionam uma das principais questões deste trabalho: de que forma as práticas musicais do rap, enraizadas em batalhas de rima, contribuem para a construção de identidades individuais e coletivas, bem como para o sentimento de pertencimento entre seus praticantes? Ao considerar o rap como mais do que gênero musical, mas, sobretudo, como forma de articulação simbólica, resistência e afirmação cultural, busca-se compreender os sentidos que ele adquire nas trajetórias dos sujeitos que dele participam.

A escolha de investigar a Batalha da Cascavel enquanto prática musical e social justifica-se por diversos fatores. Em primeiro lugar, as batalhas de rima configuram-se como uma das manifestações mais significativas da cultura do hip

hop na contemporaneidade, funcionando não apenas como espaço de expressão artística, mas também como ferramenta de resistência, de construção identitária e de circulação de saberes. Esses encontros não se limitam ao desenvolvimento técnico dos MCs: eles mobilizam reflexões sobre questões sociais, históricas e políticas, promovendo um ambiente de aprendizado coletivo. Os participantes, ao se prepararem para as batalhas, frequentemente buscam estudar temas diversos que emergem nos versos improvisados, como relações raciais, desigualdade social, eventos históricos e direitos civis, o que evidencia o potencial educativo dessas práticas.

Em relação a esse enfrentamento dos MCs de batalha, através de conhecimento e criatividade, a pesquisadora Gomes aponta que:

Podemos dizer que a expressão artística de improvisar rimas foi um fenômeno contíguo ao nascimento do Hip Hop enquanto movimento cultural. E o enfrentamento com outros MC's se tornou uma prática comum em São Paulo e em outras localidades do Brasil nos últimos anos. Ao nos depararmos com a historicidade do movimento Hip Hop vemos que tanto nos EUA quanto no Brasil, suas raízes possuem ideologias fundantes como a consciência, a informação, a disputa com criatividade e não com armas. As Batalhas de rimas queriam propiciar o enfrentamento de forma criativa, inteligente e propositiva na busca de combater a criminalidade (Gomes, 2019, p. 853).

No contexto do Cariri, manifestações como as batalhas de rima ganham uma relevância ainda maior, especialmente quando consideradas à luz da rica tradição de oralidade e improvisação presente na cultura regional, como é o caso do repente e da literatura de cordel. Essa conexão entre o rap e as expressões culturais tradicionais é percebida por alguns dos MCs entrevistados, que reconhecem pontos de contato com essas formas de criação poética. Além disso, a Batalha da Cascavel incorpora elementos do cotidiano e da identidade local, com referências à forte religiosidade de Juazeiro do Norte, marcada pelas romarias, ao centro da cidade, às gírias e aos modos de vida da juventude caririense. Esses aspectos evidenciam o potencial das batalhas de rima como espaços de produção de saberes, de afirmação identitária e de construção de pertencimento cultural.

Embora na região existam estudos acadêmicos em áreas como Ciências Sociais sobre as batalhas de rima na região do Cariri, ainda são escassas as pesquisas no campo da Música que abordem essas práticas como fenômenos

musicais complexos, que articulam ritmo, métrica, improvisação e performatividade. Esses aspectos reforçam a pertinência deste estudo, que busca contribuir para o reconhecimento da batalha de rima como um espaço de prática musical contemporânea.

Na segunda seção, apresento um referencial teórico composto por autores que se dedicam ao estudo do rap e das batalhas de rima, assim como conceitos fundamentais para a compreensão do universo técnico e artístico dessa prática, incluindo definições de termos recorrentes na linguagem do rap improvisado.

A terceira seção é destinada à explicação da metodologia adotada. Trata-se de uma pesquisa de abordagem qualitativa, cuja principal estratégia de coleta de dados consistiu na realização de entrevistas semiestruturadas com MCs que possuem trajetórias significativas na história da Batalha da Cascavel. Essas entrevistas foram conduzidas com o intuito de alcançar o objetivo central deste estudo: compreender os processos de aprendizagem envolvidos na prática do rap, bem como o papel desempenhado pela Batalha da Cascavel na formação e no desenvolvimento artístico de seus participantes.

Na quarta seção, apresento e analiso os dados obtidos nas entrevistas. Considerando a riqueza dos depoimentos e a variedade de temas emergentes, optei por organizar a discussão em subseções individualizadas, cada uma dedicada a um dos entrevistados, de modo a respeitar as singularidades de suas experiências.

Por fim, na quinta seção, apresento as considerações finais, nas quais retomo os principais aspectos da pesquisa e aponto possíveis desdobramentos para investigações futuras relacionadas ao tema.

2. MAPEANDO AS VOZES: O QUE JÁ FOI DITO?

É possível compreender que o rap se comporta como um dos pilares fundamentais da cultura Hip Hop, que também inclui outras manifestações culturais urbanas, como o *breakdance*¹¹ e o grafite. A definição do gênero, segundo a pesquisadora Guimarães em sua tese de doutorado *Do Samba ao Rap: A Música Negra no Brasil*, é a seguinte:

A primeira coisa a se dizer sobre o rap é o significado dessa expressão. Rap significa “*rhythm and poetry*”, de modo que sua constituição é a de uma música discursiva (*poetry*), com a parte rítmica derivada do *reggae* e do funk e que também incorpora vários outros estilos musicais (*rhythm*). Os principais personagens do mundo do rap são os Djs (disc-jóqueis) que são os responsáveis por tocar as músicas que fazem a base para as letras do rap e os Mcs (mestres de cerimônia), que são os que cantam (declamam) as letras das músicas (Guimarães, 1998, p.153).

Nesse sentido, o rap (ritmo e poesia) é um gênero musical que, assim como outras manifestações da cultura oral, se utiliza da poesia cantada para transmitir suas mensagens. Além disso, o rap se caracteriza pela capacidade de incorporar elementos do cotidiano nas suas composições, abordando questões sociais, políticas e culturais. Através de suas letras, os rappers buscam explicitar a realidade em que estão inseridos, oferecendo uma reflexão crítica sobre as condições de vida, as desigualdades e as experiências vividas pelas comunidades urbanas, principalmente oriundas da periferia. Essa combinação de poesia e denúncia transforma o rap em uma ferramenta de expressão e resistência, como enfatiza Dayrell:

Nessa produção poética, a estrutura das letras, a fidelidade ao território e a explicitação de uma temática social são elementos identificadores do rap em qualquer lugar, seja no Brasil ou nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, o conteúdo poético tende a refletir o lugar social concreto onde cada jovem se situa e a forma como elabora suas vivências, numa postura de denúncia das condições em que vive: a violência, as drogas, o crime, a falta de perspectivas, quando sobreviver é o fio da navalha. Mas também cantam a amizade, o espaço onde moram, o desejo de um ‘mundo perfeito’, a paz (Dayrell, 2002, p. 127).

Nesse sentido, o rap se utiliza da poesia cantada e ritmada para abordar questões sociais, frequentemente relacionadas à realidade das periferias urbanas.

¹¹ O breakdance (também conhecido como breaking ou b-boying) é um estilo de dança urbana, parte da cultura do hip hop criada por afro-americanos na década de 1970 na cidade de Nova Iorque (Estados Unidos), normalmente dançada ao som do rap, funk, ou breakbeat.

Um aspecto relevante desse gênero musical é sua acessibilidade, pois não exige, necessariamente, equipamentos sofisticados para ser praticado. Na ausência de equipamentos de som, por exemplo, a base rítmica, conhecida como *beat*¹², pode ser reproduzida de forma oral pelo *DJ*¹³ ou pelo próprio rapper por meio da técnica do *beatbox*, em que os sons instrumentais são criados apenas com a voz. Essa característica evidencia a versatilidade do rap, permitindo que ele se manifeste em diferentes contextos, independentemente de recursos tecnológicos.

Dentre os diversos elementos que compõem o rap, a letra se destaca como o mais essencial, pois é nela que o discurso se constrói e se manifesta. Através das rimas, os artistas expressam suas vivências, críticas sociais e narrativas que refletem a realidade em que estão inseridos. Segundo Guimarães:

A característica mais distintiva do rap, com relação a outros estilos musicais, como o funk ou o próprio samba, então, é o fato de sua força residir mais nas suas longas letras do que no ritmo propriamente dito. Como os próprios rappers dizem 'o que o funk faz, o rap fala' (Guimarães, 1998, p. 160).

Diante desses aspectos, torna-se essencial compreender quais são as especificidades do fazer musical no rap, considerando suas características rítmicas, poéticas e performáticas. Para aprofundar essa análise, recorro ao livro *Se Liga no Som: As Transformações do Rap no Brasil*, do antropólogo e músico Ricardo Teperman (2015), que oferece uma perspectiva detalhada sobre a construção musical desse gênero, suas influências e a maneira como os artistas estruturam suas composições dentro do contexto cultural e social em que estão inseridos. Segundo Teperman:

A primeira lição que rimadores experientes transmitem aos iniciantes, de maneira informal ou nas oficinas de MC, trata do padrão rítmico da base sobre a qual serão construídas as rimas, o "bum-clap". A ideia é que a escansão dos versos seja calcada na levada dos breakbeats (no geral tiradas de disco de funk e soul) e construída com bumbo ("bum") no primeiro e terceiro tempos e caixa ("clap") no segundo e quarto tempos do compasso quaternário. As rimas frequentemente acontecem no quarto tempo de cada par de compassos [...] (Teperman, 2015, p. 45).

¹² No rap, "beat" refere-se à base rítmica de uma música, o fundo musical sobre o qual os rappers e MCs rimam.

¹³ A abreviação "DJ" significa "Disc Jockey", que, em português, é traduzido como "disco-jóquei" ou "discotecário". Um DJ é um profissional que seleciona e reproduz músicas para um público, seja em rádios, discotecas, eventos e outros locais.

Imagem 1: Exemplo de rimas, rap “Nome de Meninas”

1	2	3	4
Fiquei sabe-	endo tem um	tal de pe-	peu
que canta ra-	ap bem me-	lhor do que	eu

Fonte: Se Liga no Som: As Transformações do Rap no Brasil (Teperman, 2015)

Com base nessa tabela, o autor explica que:

Cada verso acima corresponde a um compasso de quatro tempos. As sílabas sublinhadas coincidem com cada um dos tempos do compasso, sendo que, no segundo tempo de cada compasso, o acento sobre as sílabas (“ben” — de sabendo; e “rap”) se deu em antecipação de semicolcheia. É claro que isso é apenas a estrutura formal, sobre a qual muitas variações rítmicas são possíveis, sempre buscando a rima a cada par de compassos. A importância das rimas no rap é tão grande que o verbo “rimar” é usado como sinônimo de “cantar”. “Rimar” parece ser o verbo que melhor define a ação dos MCs: eles não cantam nem falam, mas rimam (Teperman, 2015, p.45).

Dessa maneira, percebe-se que o rap apresenta uma organização rítmica estruturada, na qual as rimas devem se alinhar ao compasso musical. No entanto, essa disposição não implica rigidez absoluta. A depender da escolha vocabular e da distribuição silábica, podem ocorrer antecipações sutis, como deslocamentos de semicolcheia, ajustando a métrica à base instrumental. Além disso, essa estrutura rítmica não é invariável, podendo sofrer modificações a partir das escolhas estilísticas do MC, das características do beat e da intencionalidade discursiva do verso. Tais variações demonstram a complexidade do rap enquanto prática musical, evidenciando a diversidade de fluxos e cadências que caracterizam o gênero.

O termo *flow* é empregado para descrever essas articulações das rimas dentro de um instrumental, remetendo à ideia de fluidez e dinamismo na execução do rap. De acordo com Teperman (2015, p. 46): “Em inglês, a palavra quer dizer corrente ou fluxo e, metaforicamente, remete à fluidez com que o improvisador encadeia suas rimas”. Mais do que um simples encaixe de palavras no compasso, o *flow* envolve uma série de nuances rítmicas e estilísticas que conferem identidade à performance do rapper. Sua análise vai além da velocidade ou do posicionamento das sílabas, incluindo elementos como pausas estratégicas, variações sutis de ritmo, acelerações e desacelerações intencionais.

Além disso, o *flow* está diretamente relacionado à interpretação e à expressividade do artista, sendo um fator determinante na construção da estética sonora e na forma como a mensagem é transmitida ao ouvinte. No Brasil, o *flow* é frequentemente referido como “levada”, termo que “tem a particularidade de ser usado por músicos em geral para designar o ritmo do acompanhamento: uma levada de bateria, uma levada de violão” (Teperman, 2015, p. 46). Dessa maneira, cada rapper desenvolve um *flow* singular, combinando técnicas de pronúncia, respiração e entonação para criar um estilo próprio.

Outro aspecto importante está na utilização de *samples*. O *sample* é um recurso amplamente utilizado na produção musical, especialmente no rap e no hip-hop, consistindo no uso de trechos de áudio previamente gravados, que são manipulados e incorporados a novas composições. Esses trechos podem ser extraídos de diferentes fontes, como músicas antigas, discursos, trilhas sonoras, sons ambientes ou qualquer outro material sonoro que possa ser reaproveitado artisticamente.

A criação de um sample é uma seleção: escolhe-se um pequeno trecho, que pode durar alguns compassos ou apenas um segundo. Às vezes esse trecho já traz baixo, bateria e algum instrumento melódico. Às vezes o sample original escolhido trará apenas um som, que pode ser um piano ou uma voz. Em todo caso, esse trecho deverá ser suficientemente interessante para justificar sua repetição durante toda — ou quase toda — a duração da música (Teperman, 2015, p. 48).

Historicamente, muitos *samples* foram retirados de gêneros como funk, soul, jazz e R & B, estabelecendo uma conexão entre o rap e as tradições musicais que o antecederam. No entanto, o uso de *samples* não se limita apenas à reutilização de melodias ou batidas; ele pode envolver modificações como aceleração, desaceleração, recortes, repetições e efeitos de distorção, permitindo que os produtores transformem os trechos originais e os integrem de maneira única às novas músicas.

A produção musical no rap está intrinsecamente ligada à reutilização e ressignificação de materiais sonoros preexistentes. Longe de ser uma simples reprodução, a técnica de *sampling* possibilita a construção de novas camadas sonoras, transformando elementos já existentes em novas bases rítmicas. Dessa forma, a criação musical no rap se distancia do modelo tradicional de composição,

pois valoriza a sobreposição de texturas e a reinterpretação de referências musicais diversas. De acordo com Shusterman:

O *sampling* do DJ e o rap do MC também colocam em evidência o fato de a aparente unidade da obra de arte original ser, muitas vezes, construída artificialmente, ao menos na música popular contemporânea, onde o processo de produção normalmente é bem fragmentado: uma trilha instrumental gravada em Memphis, combinada com um fundo vocal de Nova York e uma voz solo de Los Angeles. O rap simplesmente dá continuidade a esse processo de composição artística por sobreposição de diferentes camadas, desestruturando e recompondo de maneira diversa produtos musicais pré-fabricados, sobrepondo a isso a letra do MC e produzindo assim uma nova obra (Shusterman, 1998, p. 151).

Esse método de construção musical evidencia o dinamismo do rap que se apropria de referências sonoras diversas para criar novas identidades musicais. A fragmentação da produção, mencionada anteriormente, não apenas reflete a complexidade da indústria fonográfica contemporânea, mas também reforça a característica experimental do hip-hop, ao unir trechos de diferentes gravações e reorganizá-los em uma nova estrutura.

Diante dessas estratégias de composição e estruturação do rap, é possível perceber como a oralidade continua desempenhando um papel central nesse gênero. Além do estúdio e das produções musicais, o rap se manifesta de forma espontânea e interativa nos espaços urbanos, especialmente nas batalhas de rima. Esses duelos poéticos, que remontam a tradições de improvisação presentes em diversas culturas, representam um importante meio de expressão artística e resistência, onde os MCs demonstram sua habilidade em métricas, rimas e flow em tempo real. A partir desse contexto, torna-se relevante analisar as batalhas de rima como um fenômeno sociocultural e um campo de aprimoramento técnico para os rappers.

2.1. As Batalhas de Rima

As batalhas de rima representam uma das manifestações mais dinâmicas dentro da cultura Hip Hop, funcionando como um espaço de confronto simbólico onde a criatividade, a agilidade verbal e a construção poética são postas à prova. Diante desse contexto, torna-se relevante compreender a origem desse movimento. Para isso, recorro ao trabalho de Amanda Gomes:

As Batalhas de MC's são uma vertente do movimento Hip Hop que teve sua origem em meados dos anos 1970 nos subúrbios de Nova York. Afrika Bambaataa precursor do movimento, intrigado com a crescente briga e violência entre gangues, propôs, por meio do Hip Hop que as disputas e os conflitos deixassem o campo das armas e passassem a ser enfrentado em campo simbólico, da representação, ou seja, por meio da cultura que ali se instaurava. Assim o movimento Hip Hop já emerge de uma problemática social (Gomes, 2019, p. 844).

Dessa forma, as batalhas de MC's emergem como um espaço onde a rivalidade entre os participantes se traduz em criatividade e habilidade de rima, substituindo o conflito físico pela disputa simbólica das palavras. Esse deslocamento da violência para o campo da cultura contribuiu para a construção de uma identidade coletiva dentro do Hip Hop, promovendo o respeito mútuo e a valorização da arte da improvisação. Além disso, ao oferecer um meio acessível de expressão para jovens das periferias, as batalhas se tornaram um instrumento de resistência e protagonismo social, permitindo que vozes marginalizadas ocupem o centro do discurso e tragam à tona temas relevantes para suas comunidades. Glaycon Silva complementa que:

Em relação as batalhas de rima, essas tratam-se de encontros abertos de um segmento da juventude, adepta ou apreciadora da cultura Hip-Hop, que territorializa espaços da cidade com o objetivo de praticar o rap de improvisação (rap freestyle) por meio de uma competição de rimas tendo como base o beat tocado pelo DJ e o microfone, popularmente conhecido como 'mic'. Esses encontros são organizados por coletivos e grupos formados, prioritariamente, por DJs e MCs desta cultura suburbana. Desta maneira, os MCs 'batalham' entre si para disputar quem será o melhor na arte do freestyle com a decisão do público ali presente. As batalhas de rima, também conhecidas como duelos ou rinhas, remetem aos guetos dos bairros nova-iorquinos do Bronx e Brooklyn, berços do Hip-Hop, durante os anos de 1960 e 1970 (Silva, 2022, p. 138).

As batalhas de rima se estruturam de diferentes maneiras, variando conforme os objetivos e as regras estabelecidas pelos organizadores e participantes. Algumas competições permitem total liberdade temática, valorizando a criatividade e a desenvoltura dos MCs, enquanto outras propõem desafios mais direcionados, estimulando reflexões sobre temas específicos:

Existem algumas formas de se organizar as Batalhas, as mais conhecidas variam entre duelo de sangue e duelo de conhecimento.

O primeiro formato consiste em abarcar todo tipo de rima, significa que o tema é livre, exceto assuntos que causem desrespeito aos adversários. No formato Batalha do conhecimento, a proposta incita uma reflexão por meio de versos improvisados, a partir de assuntos relevantes para a ocasião (Gomes, 2019, p. 850).

A distinção entre esses formatos evidencia a versatilidade das batalhas de rima, que podem tanto privilegiar a espontaneidade e a performance quanto incentivar um discurso mais engajado e reflexivo. Dessa forma, cada modalidade exige habilidades específicas dos MCs, seja na criação de metáforas e trocadilhos para surpreender o adversário, seja na construção de versos que transmitem conhecimento e provoquem o público a pensar. Independentemente da abordagem, as batalhas reafirmam o rap como uma manifestação artística que combina competição e expressão cultural, mantendo viva a tradição da oralidade no Hip Hop.

Lucas Machado, estudante de Ciências Sociais na URCA, realizou uma pesquisa sobre a Batalha do Cristo, um evento consolidado na cidade de Crato/CE. Em sua análise, ele descreve a dinâmica das rimas improvisadas e a importância do *flow* na performance dos MCs:

Era possível ouvir as rimas improvisadas pelos dois MC's, que demonstravam estar profundamente inspirados. Eles rimavam com um estilo fluido, conhecido como "flow" [...] Na rima e nos duelos, eles não têm tempo para pensar, devem rimar durante os quarenta e cinco segundos que lhes pertence. Então, esse flow é decisivo para a vitória, ou para a derrota do MC (Machado, 2024, p. 7).

Dessa maneira, as batalhas de rima não se limitam a confrontos poéticos, mas evidenciam a complexidade técnica e a riqueza cultural do rap improvisado. A rapidez com que os MCs constroem versos, respeitando ritmo e métrica, reforça a necessidade de domínio técnico e criatividade instantânea. Esse dinamismo, aliado à interação com o público e com o oponente, faz das batalhas um fenômeno singular dentro da cultura Hip Hop.

Ao longo da pesquisa, foi possível observar que o processo de aprendizagem entre os MCs se dá, majoritariamente, por meio da convivência e do compartilhamento de saberes que ocorrem tanto durante batalhas quanto em outros encontros com os MCs. Essa circulação de conhecimentos evidencia formas de educação que extrapolam os limites das instituições escolares tradicionais e que estão profundamente enraizadas nas práticas culturais e nos vínculos comunitários.

Para compreender melhor esse fenômeno, é necessário recorrer à distinção entre os conceitos de educação formal, não formal e informal, conforme proposto pela pesquisadora Patrícia Oliveira:

De uma maneira geral, o aprendizado formal é caracterizado como o que ocorre em instituições oficiais de ensino e que gera diplomação ao final do curso, tais como conservatórios e instituições de nível superior. Na educação não formal, o ensino acontece em estabelecimentos não oficiais, como cursos livres de música, igrejas e organizações não governamentais – ONG. Por fim, a educação informal é aquela que ocorre ao longo da vida do aprendiz, entre colegas, amigos, familiares e de forma assistemática (Oliveira, 2023, p.14).

Com base nessas definições, é possível afirmar que, na Batalha da Cascavel, ocorre um processo de ensino musical informal, manifestado em práticas de aprendizagem espontâneas e mediadas por observações. De acordo com Gohn: “A educação informal não é organizada, os conhecimentos não são sistematizados e são repassados a partir das práticas e experiência anteriores, usualmente é o passado orientando o presente” (2006, p. 30).

Ainda relacionado a aprendizagem, Glaycon Silva afirma que:

[...] as experiências propiciadas pelas batalhas, no que tange ao seu aspecto musical, recebem a qualificação de espaços de aprendizagem ao gênero rap, aperfeiçoando o sujeito a essa vertente artística por meio do rap freestyle e, em muitos casos, sendo o primeiro palco de apresentação desses jovens artistas (Silva, 2022, p. 145).

A partir dessa perspectiva, é possível compreender que a Batalha da Cascavel, não é apenas um espaço de competição, mas também de ensino e aprendizado, nos quais os MCs desenvolvem habilidades musicais, performáticas e discursivas. A experiência do “primeiro palco” mencionada por Silva se reflete nos relatos dos participantes, que muitas vezes têm seu primeiro contato com o rap e o improviso nesses contextos. Assim, as batalhas tornam-se um espaço de iniciação artística e de reconhecimento coletivo, aspectos fundamentais para a formação de identidades musicais e culturais.

As batalhas de rima, geralmente realizadas em praças públicas, mobilizam uma rede de vínculos entre os participantes, que encontram ali um ambiente propício para a construção de pertencimento e de identidade coletiva. Nesse contexto, as batalhas operam como pontos de partida para trajetórias individuais no rap, mas também como territórios de sociabilidade e resistência cultural. Como

destaca Glaycon Silva:

Sobre as batalhas de rima, tratam-se de territórios prioritários de iniciação dos jovens nessa cultura suburbana por intermédio da música possibilitando desenvolver socializações primárias com os membros e frequentadores das batalhas, fomentando a finalidade social e cultural do Hip-Hop. Nesse sentido, um aspecto relevante das batalhas é a correspondência com o conceito de 'lugar'¹⁴ na Geografia, pois verifica-se as seguintes especificidades: projeção das relações no espaço urbano de forma concreta e simbólica por meio da música rap; suscita aos seus adeptos um sentimento de pertencimento para com o espaço apropriado para os encontros; e, além disso, há um sentido de irmandade entre os sujeitos que frequentam as batalhas. Logo, ao frequentarem batalhas distintas ou eventos da cena Hip-Hop local, os MCs tendem a referenciar à sua batalha de origem (Silva, 2022, p. 145).

A partir dessa perspectiva, é possível compreender as batalhas de rima não apenas como manifestações artísticas, mas como espaços educativos, culturais e territoriais profundamente significativos para os jovens que as protagonizam. Elas contribuem para a formação identitária, para a construção de redes de apoio e para a valorização de saberes que emergem da experiência vivida. Ao promoverem socializações, trocas de conhecimento e sentimentos de pertencimento, esses encontros reafirmam a importância do rap enquanto ferramenta de expressão, resistência e transformação social. Assim, as batalhas se consolidam como lugares de memória e criação coletiva, nos quais a arte se entrelaça com o cotidiano e com os direitos à cidade.

¹⁴ Para Tuan (1983), o Lugar é construído a partir da vivência subjetiva do indivíduo em um determinado espaço, sendo marcado pelas experiências sensoriais que ele experimenta, como aquilo que vê, ouve, toca, cheira e saboreia. Combinadas a estímulos externos como sons, imagens, aromas, sabores e texturas, essas percepções contribuem para a formação de símbolos e significados atribuídos a esse espaço vivido.

3. CAMINHOS METODOLÓGICOS

A metodologia adotada neste trabalho segue uma abordagem qualitativa, com ênfase em uma análise interpretativa dos dados coletados. Buscou-se compreender as dinâmicas e práticas envolvidas na Batalha da Cascavel, bem como as percepções dos participantes sobre o rap como forma de expressão artística e social. De acordo com a pesquisadora Duarte:

De um modo geral, pesquisas de cunho qualitativo exigem a realização de entrevistas, quase sempre longas e semi-estruturadas. Nesses casos, a definição de critérios segundo os quais serão selecionados os sujeitos que vão compor o universo de investigação é algo primordial, pois interfere diretamente na qualidade das informações a partir das quais será possível construir a análise e chegar à compreensão mais ampla do problema delineado (Duarte, 2002, p. 141).

Considerando o objetivo desta pesquisa de compreender as dinâmicas sociais, culturais e artísticas presentes na Batalha da Cascavel, optou-se pela realização de um estudo de caso. Segundo Godoy (1995), o estudo de caso é uma estratégia metodológica apropriada quando o interesse está em investigar fenômenos contemporâneos em profundidade, preservando as características contextuais da situação real. Como a autora afirma:

O estudo de caso tem se tornado a estratégia preferida quando os pesquisadores procuram responder às questões "como" e "por quê" certos fenômenos ocorrem, quando há pouca possibilidade de controle sobre os eventos estudados e quando o foco de interesse é sobre fenômenos atuais, que só poderão ser analisados dentro de algum contexto de vida real (Godoy, 1995, p. 25).

Ao adotar essa abordagem, a pesquisa busca compreender a realidade vivida pelos participantes, investigando suas experiências e as contribuições da Batalha da Cascavel para a formação de suas identidades artísticas e sociais. O foco está na análise de aspectos relacionados ao "como" essa batalha de rima é realizada, ao "porquê" ela se tornou um fenômeno cultural importante para os MCs e a comunidade, e de que maneira ela se insere em um contexto mais amplo de resistência cultural, expressão social e transformação pessoal. Dessa forma, o estudo de caso se configura como uma metodologia ideal para explorar a

complexidade dessas questões, considerando o contexto específico e os relatos dos envolvidos.

Além dos procedimentos qualitativos, adoto nesta pesquisa uma abordagem etnográfica, compreendendo-a como uma ferramenta metodológica importante para a investigação de práticas culturais em seus contextos próprios. A etnografia permite um olhar atento sobre os modos de fazer, de dizer e de significar que emergem nas relações sociais e nos espaços de performance. Como observa Queiroz:

A etnografia se tornou uma das mais utilizadas abordagens de pesquisa na atualidade, tendo diferentes usos e abordagens variadas em distintas áreas de conhecimento. Assim, tal perspectiva metodológica tem se popularizado com uma vertente importante da pesquisa qualitativa, haja vista suas contribuições para a compreensão de práticas culturais diversas em seus contextos de produção, circulação e performance (2019, p.3).

A pesquisa foi conduzida por meio de entrevistas semiestruturadas com participantes da Batalha da Cascavel, sendo eles Isaque Diniz, conhecido como MC DINIZ, fundador da batalha; Natan Pinheiro, DJ da batalha; Rafael Ferreira, fotógrafo; Lukas Gomes, também conhecido como LS MC, frequentador da batalha; Beatriz Farias, conhecida como Minatriz, ex-MC participante da batalha; e Wesley Miguel, também conhecido como MC Carcará, rapper que já organizou eventos importantes de Hip Hop, como o Risca Faca, que teve duas edições.

As entrevistas foram construídas com perguntas focadas na trajetória dos entrevistados, abordando aspectos como o processo de aprendizagem da rima, o momento em que tiveram contato com o rap e a maneira como se aproximaram da Batalha da Cascavel. Além disso, também busquei compreender a origem da batalha, os motivos que impulsionaram sua criação, a presença ou ausência de apoio financeiro e as contribuições da batalha para a formação dos MCs.

Por se tratar de entrevistas semiestruturadas, algumas perguntas foram direcionadas de forma mais específica aos participantes, a fim de explorar suas experiências e perspectivas individuais. Por exemplo, MC Carcará, que atualmente está produzindo um álbum, foi questionado sobre o processo criativo de suas músicas. Já Rafael Ferreira, teve sua entrevista voltada para a produção audiovisual e as estratégias criativas relacionadas à Batalha da Cascavel. No caso de Minatriz, a entrevista foi direcionada para entender os motivos que a levaram a deixar de frequentar as batalhas de rima. Para Natan Pinheiro, as perguntas se concentraram

em sua atuação como DJ, com ênfase na sua participação na organização da Batalha da Federal, evento vinculado à Pró-Reitoria de Cultura (PROCULT) da UFCA, o que possibilitou seu encontro com MC DINIZ e sua integração à Batalha da Cascavel.

Para a análise dos dados, optei por uma abordagem qualitativa, que permite explorar as nuances das vivências individuais, sempre considerando o contexto sociocultural que permeia essas manifestações. Durante as entrevistas, foram utilizados dois aparelhos celulares: um para gravação de áudio e outro para consulta das perguntas. Em dois casos, as entrevistas foram realizadas de forma remota, por meio da plataforma *Google Meet*. Para a gravação do áudio, foi utilizado um celular, enquanto a transmissão ocorreu por meio de um computador. Para a transcrição dos áudios, utilizei o *software TurboScribe*.

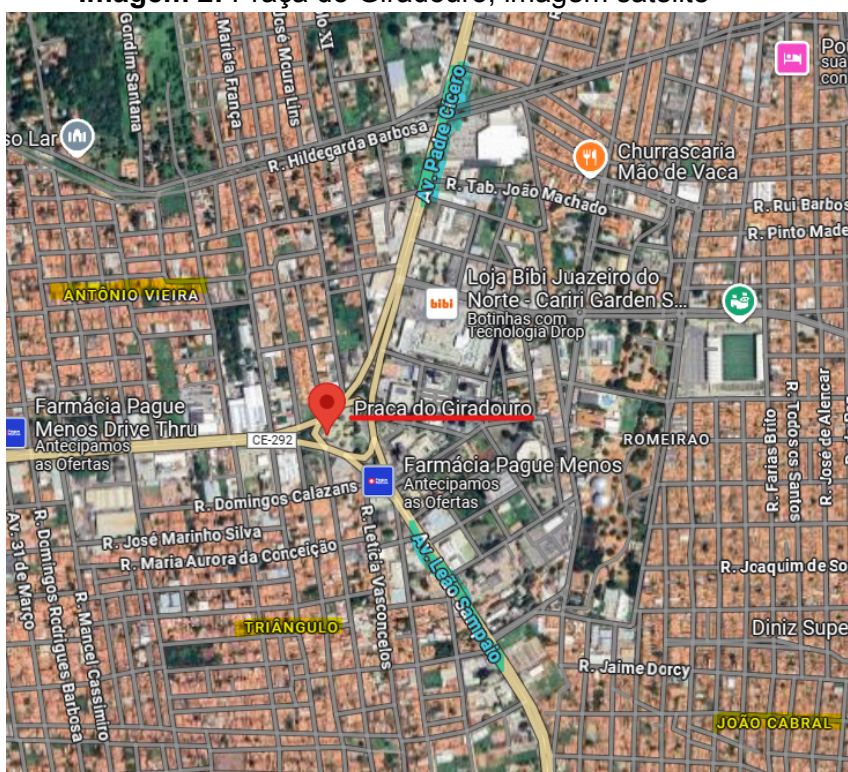
As entrevistas presenciais foram realizadas em locais públicos, como a Praça Padre Cícero e a Praça do Giradouro, sendo esta última o local onde ocorre a Batalha da Cascavel. Como essas praças são espaços públicos, houve interferência constante de barulho, como o som do trânsito e a presença de vendedores ambulantes. Na entrevista com MC Carcará, por exemplo, fomos interrompidos várias vezes por vendedores. Apesar disso, mantive a gravação e aguardei que o barulho diminuísse ou que os vendedores fossem embora para dar continuidade às perguntas, garantindo a integridade das informações coletadas.

4. A CASCAVEL

*“Rimamos num purgatório entre o inferno e o céu
O que acontece aqui?
Batalha da Cascavel”
(Rima de apresentação da batalha – DINIZ)*

Falar sobre a Batalha da Cascavel é, antes de tudo, falar sobre a Praça Feijó de Sá, popularmente conhecida como Praça do Giradouro, no município de Juazeiro do Norte. Esse espaço urbano tem grande relevância, não apenas por ser o cenário dos encontros da batalha, mas também por sua localização estratégica: trata-se de uma rotatória que conecta os municípios de Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha, além de interligar três bairros: João Cabral, Triângulo e Antônio Vieira, grifados em amarelo na imagem a seguir:

Imagem 2: Praça do Giradouro, imagem satélite



Fonte: Captura de Tela, Google Maps

Além de sua posição estratégica, a Praça do Giradouro está inserida em uma área de intenso movimento urbano, próxima ao Cariri Garden Shopping e ao Ginásio Poliesportivo, o que contribui ainda mais para sua visibilidade e facilidade de acesso. Com linhas de ônibus que atendem diferentes regiões da cidade, e situada entre duas das principais avenidas, Padre Cícero e Leão Sampaio

(destacadas em azul na imagem), a praça funciona como um ponto de convergência entre bairros, cidades e pessoas. A escolha desse espaço pelos MCs para a realização da Batalha da Cascavel expressa não apenas uma questão de acessibilidade, mas uma ocupação simbólica do espaço público: um lugar onde juventudes se encontram para construir narrativas e afirmar suas identidades através da arte.

A Praça Feijó de Sá também abriga outras manifestações culturais, o que reforça seu caráter multifuncional dentro do contexto urbano. Em 2023, por exemplo, foi palco da 2ª etapa do Circuito Juazeirense de Skate, evento promovido pela Secretaria de Esporte e Juventude (SEJUV). Iniciativas como essa evidenciam como o espaço tem se consolidado como ponto de encontro da cultura urbana local, atraindo públicos diversos, em especial adolescentes e jovens. Sob esses contextos, compreende-se melhor a escolha da praça como local para os encontros dos MCs de batalha.

É significativo observar que a Batalha da Cascavel não foi a primeira a acontecer ali: anteriormente, existia a Batalha da Irmandade, que representou, para muitos MCs da região, a porta de entrada no universo das batalhas de rima. Durante a entrevista, MC Carcará aponta que:

A primeira batalha que eu participei, acho que foi em 2016, 2017, não tenho a data exata não, mas foi por aí. Aí foi a Batalha da Irmandade, foi a primeira edição da Batalha da Irmandade, que hoje não tem mais. Era lá na Praça do Giradouro. Aí eu fui porque eu conhecia a galera já, o movimento, eu assistia muito e eu tava querendo ter essa vontade de batalhar, pra eu poder me sentir inserido na galera. Aí quando teve essa primeira edição, os caras me incentivaram a começar, tanto que eu comecei junto com outras galera ali, assim, nas batalhas (Carcará, 2025).

A fala de Carcará nos oferece uma perspectiva pessoal sobre a importância da Batalha da Irmandade, que, antes da Batalha da Cascavel, representava um marco importante nas batalhas de rima. Ele descreve como essa batalha foi o ponto de entrada para muitos MCs da região, incluindo ele próprio. Isso reforça a ideia de que, mais do que uma batalha de rima, a Batalha da Irmandade foi um espaço de socialização para os jovens da cidade, onde eles puderam se inserir no universo das batalhas de rima e construir sua identidade artística e pessoal. Além disso, a praça do Giradouro, por sua localização estratégica, funcionava como ponto de encontro para os MCs:

Comecei junto com o Batossai, que é o Wesley Thiago. [...] Eu, ele e também MCell. [...] Na época ele tinha o quê? 13 anos, tá ligado? [...] O Wesley Thiago era do Triângulo, eu era do Antônio Vieira e MCell era do João Cabral, tá ligado? E a batalha era lá no Giradouro. Aí nós conseguia, era o nosso ponto de encontro, tá ligado? Lá, aí quando nós ia pra outras batalhas, [...] Nós se encontrava no Giradouro, nós três a pé, tá ligado? [...] cada um no seu bairro.[...] Isso ele com 13 anos, eu com 16, 17. E o Wesley Thiago também, tá ligado? Esse foi o nosso início (Carcará, 2025).

Nesse sentido, a praça funciona como um ponto de interseção de trajetórias de vida, onde, independentemente das diferenças de bairro ou idade, os participantes compartilham uma mesma linguagem: a rima. O fato de que a Batalha da Irmandade foi um marco para a iniciação de muitos desses MCs demonstra o papel fundamental dessas batalhas no processo de inserção social e de afirmação de identidade de seus participantes. Diniz, que também frequentou a Batalha da Irmandade, compartilha sua perspectiva:

A primeira vez que eu rimei foi na Batalha da Irmandade. Extinta. Hoje não existe mais. E a Batalha da Irmandade era meio punk, sabe? Era um lugar meio underground, assim. [...] E eu era um pivetinho que eu recém tinha feito 16 anos. Apesar de ser do João Cabral, meu negócio é jogar videogame, ler livros. Então foi meio assustador chegar lá. Mas, sinceramente, eu só queria fazer umas rimas (Diniz, 2025).

Outro MC que iniciou sua trajetória nas batalhas de rima foi o Lukas, também conhecido como LS MC. Ele aponta que:

Em 2018 eu comparecia muito numa [batalha] que tinha antigamente aqui, que era a Batalha da Irmandade. Foi uma das primeiras aqui no Juazeiro.[...] E aí o Diniz, que é um dos organizadores da Batalha da Cascavel, hoje em dia, me convidou pra rimar. E aí eu comecei a entrar nas rodas. E desde então eu continuo aí, nas batalhas. Hoje em dia eu tô com 21 anos, comecei lá com 15 anos (Lukas, 2025).

O relato de LS MC evidencia a importância das batalhas como espaços de iniciação e permanência na cultura hip hop. Sua trajetória, iniciada ainda na adolescência, demonstra como esses eventos não apenas despertam o interesse pelo improviso da rima, mas também oferecem um ambiente de crescimento, pertencimento e continuidade. A mediação feita por MCs mais experientes, como Diniz, também destaca o papel formativo das batalhas, que também funcionam como espaços de acolhimento.

Em um canal do YouTube, chamado Batalha do Cangaço, é possível encontrar vídeos com trechos da Batalha da Irmandade, sendo que a maior parte desses vídeos são de semifinais e finais, momentos que capturam a energia e a competitividade da batalha. No entanto, em 2021, a Batalha da Irmandade chegou ao fim, impactada pela pandemia de COVID-19, que interrompeu muitas das atividades culturais presenciais. A última postagem do perfil oficial no Instagram da batalha, datada de 16 de junho de 2021, marcou o fim de um ciclo para essa importante manifestação da cultura urbana local. Embora a Irmandade tenha se encerrado, o legado deixado por ela ainda reverbera na formação de novos MCs e na continuidade das batalhas de rima em Juazeiro do Norte.

Diante desse contexto, no dia 07 de julho de 2021, surge a Batalha da Cascavel, uma iniciativa que dá continuidade ao espírito de resistência e expressão artística presente na batalha anterior, mas com novas direções. A transição entre as batalhas evidencia a resiliência e a capacidade de reinvenção da comunidade hip hop local, que, mesmo diante das restrições da pandemia, encontrou meios de retomar os encontros e manter sua cultura viva. Perguntei a Diniz sobre o processo de criação da Batalha da Cascavel, e ele respondeu:

E pra fundar a Cascavel, sobre esse negócio que eu tava te falando aí. Primeiro que aconteceu um vácuo durante a pandemia. Várias batalhas pararam, né? Porque a gente faz em espaço público. [...] E aí só a que voltou, muito bem organizada, inclusive, na época, era a Batalha do Cangaço. Só que era uma batalha no Cariri inteiro funcionando. E a Praça do Giradouro, que na minha opinião é a melhor praça do Cariri pra se fazer batalha [...] não tinha batalha lá. E aí eu tava com o tempo livre. [...] E aí a gente tinha uma marca de roupa também, que chamava Sssnakes. Que era, tipo assim, uma marca que era toda baseada em cobra, sabe? E daí que veio o nome Batalha da Cascavel (Diniz, 2025).

Mais do que simplesmente preencher um vazio, a criação da Cascavel reflete um movimento de engajamento direto dos próprios MCs, que transformaram um evento pontual em um espaço contínuo de convivência e criação. A partir de uma ação voltada à divulgação de uma marca de roupas, a batalha ganhou novos contornos e assumiu protagonismo na dinâmica da cultura hip hop local.

A Batalha da Cascavel, portanto, se destaca por ter surgido com uma proposta estética e simbólica própria. Ao ser questionado sobre o que diferenciava a Cascavel de outras batalhas da região, como a do Cangaço, Diniz destacou a

necessidade de criar um ambiente mais receptivo ao estilo de rima que cultivava, que se distanciava das provocações mais convencionais. Segundo ele, “precisava de um lugar neutro para fazer o estilo de rima que eu gostava de fazer”, reforçando a importância de um espaço onde a experimentação e a diversidade de discursos pudessem coexistir. Ele continua, “Enquanto os caras estavam fazendo mais aquele feijão com arroz ali do... Ah, vou pegar a tua irmã. Eu tava lá citando Maquiavel, entendeu? Eu ganhava uma batalha fazendo isso? De jeito nenhum” (Diniz, 2025). Essa fala revela não apenas a busca por um espaço de pertencimento, mas também a existência de diferentes modos de construir a performance nas batalhas. A preferência de Diniz por um conteúdo mais reflexivo e literário contrastava com as fórmulas mais comuns nas demais batalhas, evidenciando a necessidade de um ambiente onde outras linguagens também pudessem se desenvolver.

Carcará também complementa:

Mano, eu vejo que a galera da Cascavel, eles gostam muito de brincar com flow e métrica, tá ligado? Flow e métrica. [...] E outra parada muito foda também é as referências, principalmente o Diniz. O Diniz gosta de usar muita metáfora, muita referência, tá ligado? Esse é um estilo que eu vejo muito da galera de lá (Carcará, 2025).

Carcará reforça o caráter musical da Batalha da Cascavel ao destacar a ênfase em elementos como o flow e a métrica, aspectos fundamentais da performance em batalhas de rima. Essas escolhas revelam um cuidado com a estrutura rítmica do improviso, evidenciando a rima como prática musical. A referência ao uso de metáforas e construções mais elaboradas por parte de MCs como Diniz, aponta para uma estética que valoriza tanto a invenção poética quanto a complexidade sonora. Assim, a Cascavel se configura como um espaço em que se cultiva uma musicalidade própria, que vai além da competição e se aproxima da composição, da escuta e do refinamento do improviso. Essas dimensões aparecem também na fala de Minatriz, ao descrever a Batalha da Cascavel como um espaço decisivo em sua trajetória:

A batalha que eu mais participei foi a batalha da Cascavel ela influenciou muito no início, então meus erros, vários e vários e vários erros foi lá na Cascavel e meus vários e vários e vários acertos também foram na Cascavel então a minha maior evolução foi na batalha da Cascavel, [...] era um lugar que tinha uma visibilidade bem legal pro pessoal, então tinha criança, tinha adulto, tinha idoso [...] muitas meninas também, as mulheres em geral se identificam muito quando vê outra mulher, [...] então me deu mais vontade de

participar de batalhas de rima. A batalha da Cascavel, ela me deu todo esse suporte, toda essa capacidade de evoluir (Minatriz, 2025).

Nesse sentido, a batalha funciona como um laboratório sonoro e performático, onde o improviso não é apenas uma técnica, mas uma forma de escuta, resposta e construção coletiva. Ao mencionar que seus “erros e acertos” aconteceram ali, Minatriz aponta para um processo formativo baseado na experiência prática, elemento central no fazer musical das batalhas. A presença de um público variado, que vai de crianças a idosos, contribui para o caráter comunitário desse fazer, gerando um ambiente em que a performance é ao mesmo tempo desafiada e acolhida.

Minatriz também ressalta a importância da representatividade feminina nesse contexto. Ver outras mulheres rimando, ainda que em batalhas de outras cidades, foi um fator determinante para que ela se sentisse motivada a ocupar esse espaço. No Cariri, no entanto, a participação de mulheres nas batalhas de rima ainda é bastante reduzida, reflexo de um ambiente predominantemente masculino, marcado por dinâmicas de exclusão e machismo, essas questões serão retomadas mais adiante.

Considerando esses aspectos, qual o papel das batalhas de rima na formação dos MCs? Carcará responde que:

É essencial, mano, é essencial. Porque muita gente que vem e conhece o rap, eles não conhecem a cultura em si do hip-hop, tá ligado? Aí o primeiro contato que eles têm com a cultura hip-hop é nas batalhas. Porque na batalha tem muita gente que é líder do movimento mesmo assim, que conhece a parada e quer realmente passar um ensinamento, tá ligado? (Carcará, 2025).

Sob essa ótica, as batalhas surgem como espaços introdutórios, onde se estabelece o primeiro contato com os valores e referências do hip hop. Mais do que um palco de improviso, elas funcionam como núcleos de iniciação cultural, orientando caminhos e fortalecendo a identidade coletiva. Diniz complementa esse ponto ao destacar os aprendizados musicais proporcionados por essas vivências:

Eu acho que a gente democratiza o palco, sabe? Porque muita gente começa a ir pra estúdio, começa a fazer música depois de um tempo frequentando batalha de rima, mesmo sem rimar. Então, começa a se familiarizar com a ideia do instrumental, com a ideia do plano melódico, com a ideia de saber o que é uma melodia, entender tempo, entender ritmo, tudo isso através do evento. Então, o cara vai lá pra ver o outro fazer umas rimas legais que ele acha divertido, e

daqui a pouco ele tá sabendo contar o tempo de 4/4, sacou? (Diniz, 2025)

O relato de Diniz demonstra como as batalhas de rima funcionam como espaços de educação musical informal, conforme definido anteriormente, nos quais os participantes, mesmo aqueles que não sobem ao palco, começam a desenvolver, senso de ritmo e domínio técnico. O simples ato de assistir a uma batalha possibilita que indivíduos se familiarizem com estruturas, métricas, tempos musicais como o 4/4 e variações melódicas. Esse aprendizado acontece de forma orgânica, incorporado à experiência coletiva e ao entretenimento, o que o torna acessível mesmo para aqueles sem formação prévia. Além disso, o envolvimento com esse universo desperta o interesse pela criação autoral: muitos jovens passam a compor, gravar e buscar meios de profissionalização a partir do impulso inicial vivido nesses encontros. Assim, as batalhas democratizam o acesso à linguagem musical e fomentam um ciclo de formação contínua, no qual o improviso deixa de ser um jogo verbal para se tornar uma ferramenta de experimentação sonora.

As batalhas de rima constituem espaços de significativa relevância para a formação musical dos MCs. No entanto, sua permanência e continuidade são atravessadas por diversos obstáculos, entre os quais se destaca a ausência de apoio institucional e financeiro. A Batalha da Cascavel, mesmo reconhecida pelo impacto formativo que exerce junto aos MCs da região, ocorre majoritariamente de maneira autônoma, viabilizada por meio do esforço coletivo de seus organizadores e participantes. Conforme relata Diniz:

Já teve um apoio, já teve alguns apoios. A gente já fechou com hamburguerias, já fechou com a Secretaria de Cultura, mas atualmente é o meu mano Natan. O Natan, ele é um cara, graças a Deus, abastado, tá ligado? A gente fazia a batalha com caixas emprestadas e sempre fez batalha com caixas emprestadas, a câmera do Rafa pra gravar e tal. E o Natan, graças a Deus, ele tem uma grana, ele tem um carro. [...] E é isso. Ele vai lá levar a controladora dele, o notebook, a caixa, eu levo a extensão e nós fazemos a Batalha. Mas assim, que a gente ganha alguma coisa, nem fudendo, a gente só gasta (Diniz, 2025).

A autossuficiência forçada desses eventos revela o contraste entre sua importância sociocultural e o reconhecimento que recebem. Embora promovam a formação artística, o engajamento comunitário e a inclusão de jovens das periferias, as batalhas como a da Cascavel persistem à margem das políticas culturais

vigentes, sendo realizadas por meio de improvisações técnicas e apoios pontuais.

Lukas reforça essa condição:

Assim, até onde eu sei da Cascavel, né, é o próprio Diniz que faz o corre todo. E daí ele desenrola som, ele desenrola o DJ e pá. E é o que eu estava dizendo, antigamente a gente rimava com uma caixinha de som no Bluetooth. Então, tipo, apesar de já ter melhorado bastante as coisas, a gente ainda sente falta do incentivo cultural e, tipo, governamental também. [...] E, tipo, acho que isso é o que falta hoje em dia dentro das batalhas (Lukas, 2025).

A limitação de recursos materiais compromete não apenas as condições técnicas das batalhas, mas também restringe seu potencial de expansão e consolidação. A ausência de uma estrutura adequada, com um palco, microfones e caixas de som, por exemplo, e de patrocínios consistentes, inviabiliza a ampliação desses eventos, dificultando a atração de novos públicos, a valorização dos artistas envolvidos e o desenvolvimento de ações mais contínuas.

Além disso, a precariedade com que essas práticas culturais são tratadas revela um cenário mais amplo de negligência em relação às manifestações periféricas, especialmente aquelas vinculadas ao hip-hop, apesar de representarem espaços musicais de cultura e sociabilidade. Nesse sentido, é importante refletir sobre os modos pelos quais essas iniciativas poderiam ser fortalecidas, seja por meio de políticas públicas consistentes ou editais específicos. A consolidação das batalhas de rima como eventos culturais estratégicos tem potencial não apenas para ampliar os horizontes formativos dos MCs, mas também para promover transformações sociais significativas em territórios historicamente marginalizados.

Dada a riqueza e diversidade das experiências relatadas, optei por organizar esta seção em subtópicos correspondentes a cada entrevistado. Essa estrutura visa tornar mais clara a contribuição individual de cada MC, evidenciando como suas trajetórias pessoais, percepções e práticas revelam diferentes dimensões da Batalha da Cascavel, especialmente no que diz respeito ao aprendizado musical e aos desafios enfrentados para a manutenção do evento. Essa escolha também permite aprofundar a análise sem diluir as singularidades de cada fala.

4.1 DINIZ

*“Falar das noites sem dormir,
falar das lutas que perdi.
Matar, depois se redimir,
Negar as vezes que menti”
(Diniz)*

Isaque Diniz, que utiliza seu sobrenome como vulgo¹⁵, relata que seu interesse pelo rap surgiu durante o ensino médio, quando teve contato com MCs que já participavam das batalhas locais. Influenciado pelo ambiente familiar, especialmente pela presença do pai, que lhe ensinou alguns instrumentos musicais, Diniz já nutria uma relação com a expressão artística, especialmente com a música e a literatura. Foi, contudo, no contexto escolar que teve seu primeiro contato com o improviso, momento em que percebeu a possibilidade de também se expressar por meio das rimas. Ele menciona, em especial, o impacto do encontro com o MC Mandacaru: “É um MC fenomenal aqui, espetacular. E... Ele começou a fazer umas rimas. E aí eu pensei, caralho, eu consigo fazer isso” (Diniz, 2025). A partir dessa experiência, Diniz acumulou 6 anos de vivências como MC de batalha.

Quando eu perguntei quais foram suas primeiras referências musicais ele respondeu:

Nossa, eu adorava rock. Eu ouvia muito Matanza, Raul Seixas. Essas ideias de MPB. Meu pai adorava Velha Guarda. Esses caras... Como que é? Ele gostava de colocar a bossa nova. Um negócio assim, meio diferenciado. Mas, enfim, música no geral. Hoje em dia eu gosto de música boa. Mas inicialmente era mais esse rock meio alternativo. Sabe? (Diniz, 2025).

Quando questionado sobre como se deu o aprendizado da rima improvisada, ele destacou que, devido às suas influências musicais e literárias, já possuía uma certa aptidão para a prática:

Foi uma coisa mais natural, sabe? Eu fui ver se eu conseguia e eu consegui. Não saiu uma nota dois, mas também não foi uma nota dez. Foi ali um quatro e meio, mas saiu uma rima. E aí a partir daí eu fiquei fissurado. Eu descobri que eu era apaixonado naquilo e... Eu fiquei fazendo tipo o dia todo, todos os dias. Sozinho, que nem um maluco. Rimando com parede, rimando com panela. E aí, daqui a pouco eu tava indo pra batalha de rima que nem doido. Andando quatro quilômetros pra ir pra uma batalha de rima (Diniz, 2025).

¹⁵ Nome artístico.

Diniz demonstra como o processo de aprendizagem da rima improvisada se dá, muitas vezes, de forma autodidata, impulsionado pelo envolvimento emocional e pela prática constante. Sua fala evidencia o quanto a experimentação cotidiana, mesmo sem mediação formal, pode ser um motor poderoso para o desenvolvimento artístico. A dedicação quase obsessiva às rimas, o esforço físico para participar das batalhas e a busca por um estilo próprio revelam não apenas o compromisso com a arte, mas também a importância do improviso como linguagem de pertencimento e afirmação identitária dentro do movimento hip-hop.

Como mencionado anteriormente, a primeira experiência de Diniz em uma batalha de rima ocorreu na Batalha da Irmandade. A partir desse momento, ele passou a se inserir mais ativamente na cultura hip hop, estreitando vínculos com outros MCs. Um dos nomes centrais nesse processo foi Chefinho MC, com quem formou uma dupla. Segundo Diniz:

[...] ele começou a me levar para as batalhas. A gente começou a fazer dupla. E ele era um cara diferente também. Ele não era diferente no conteúdo, mas ele era melodicamente diferente. Ele era muito bom no flow, sabe? A musicalidade dele era ótima. E aí, como ele era um cara que também era meio subversivo, a nossa dupla ficava legal. Porque ele fazia umas melodias legais, eu vinha com as referências meio complicadas e ficava uma dupla legal (Diniz, 2025).

Ao descrever sua parceria com Chefinho MC, Diniz chama atenção para a importância do *flow* como um diferencial estético nas batalhas. Mais do que a escolha das palavras ou a contundência dos argumentos, o modo como as rimas são entoadas, com fluidez, ritmo e musicalidade, pode impactar diretamente a recepção do público e dos jurados. O *flow* funciona como uma assinatura sonora do MC, articulando criatividade verbal e sensibilidade auditiva. No caso de Chefinho, Diniz reconhece uma habilidade melódica que tornava sua performance singular. Assim, a musicalidade não é um aspecto secundário, mas um componente estruturante da improvisação.

O envolvimento progressivo e espontâneo com o movimento se intensificou rapidamente, a ponto de Diniz perceber que já estava completamente inserido na cultura. Quando menciona que estava “colando em todas as batalhas”, ele não exagera: “Cristo, Cangaço, Cascavel, Irmandade, Santo, Relógio, Estação, todas elas. Eu rimei em todas, porque acaba que como você faz o negócio todo dia, se tem um evento você vai, cara”.

Além de funcionarem como espaços de experimentação artística, as batalhas de rima configuram-se também como ambientes de compartilhamento de saberes. Nesses encontros, diferentes formas de conhecimento são mobilizadas e transmitidas de maneira informal, abrangendo não apenas técnicas de improviso, mas também referências culturais, sociais e políticas.

Ao ser questionado sobre os tipos de conhecimento que circulam nesses espaços, Diniz enfatiza a diversidade de estilos e conhecimentos que circulam nas batalhas, mencionando, por exemplo, o MC Dantaz, que se distingue por sua abordagem estruturada e poética. Ele destaca que, enquanto Dantaz segue a tradição parnasianista, focando em métricas e estrofes bem definidas, ele próprio aprende a olhar para o mundo de uma forma diferente, desafiando suas próprias percepções. Essa troca de pontos de vista não se limita à técnica de rima, mas também se estende às ideias e interpretações de temas variados. Segundo Diniz, essas diferenças se tornam momentos ricos de aprendizado, onde até as discordâncias são vistas como uma oportunidade para aprimorar a prática e o pensamento crítico. Ele observa que as batalhas não apenas são espaços para mostrar habilidades de improvisação, mas também para discutir, questionar e expandir os próprios conhecimentos sobre a arte da rima.

Eu acho que a pergunta é quais não, né? [...] Então a gente vira e mexe, tem que lidar com um discurso de ódio, vira e mexe, tem que lidar com a misoginia, mas a gente geralmente tá lidando com um conhecimento bem enriquecido mesmo. Não sou acadêmico, então, às vezes eu vou aprender sobre a vivência de um mano que trabalha na roça, porque ele tá fazendo rima sobre o dia a dia dele, e eu nunca ia ter isso, porque eu sou um cara urbano e tocar nisso não dá. [...] Então, assim, é tanto assunto livre, com tanta referência, com tanto estilo de rima diferente, e é uma diversidade de conhecimento gigantesca, sabe? (Diniz, 2025)

Esse constante intercâmbio de ideias e estilos descrito por Diniz evidencia a diversidade de influências presentes nas batalhas de rima, que vão além da técnica e alcançam o campo das referências culturais e filosóficas. As rimas não são apenas ferramentas de competição, aqui elas também se comportam como instrumentos para ampliar o vocabulário, perspectivas e até mesmo as concepções de mundo de quem as pratica. O fato de que até as divergências de opinião entre os MCs geram momentos de reflexão e ajustes nas performances reforça a ideia de

que, mesmo em um contexto de disputa, a colaboração e o aprendizado mútuo são elementos centrais no desenvolvimento do fazer musical.

Continuando sob essa perspectiva de aprendizado mútuo, indaguei se ele já havia ensinado outros MCs:

Já. Eu, inclusive, já ministrei alguns cursos, graças a Deus. [...] já dei um curso de Estrutura de Poema, já ensinei alguns MC's, algumas coisas, já ministrei uma oficina de rima na gravadora que eu participava. Eu falo gravadora, assim, porque ela só se chamava de gravadora e tinha um estúdio, mas eu não recebia dinheiro não, tá? Só avisando aí. Porque parece uma banca do caralho, né? Nossa, eu tô dando aula. Porra nenhuma, tava ensinando os mano de graça, mas é que nós amamos isso, né? (Diniz, 2025)

A menção às oficinas e aos cursos oferecidos por ele revela um compromisso com a partilha de saberes e a valorização da cultura periférica enquanto espaço legítimo de produção de conhecimento. Mesmo que o relato carregue certa informalidade e autocrítica, ao ironizar o termo “gravadora” ou relativizar o status de “professor”, suas ações demonstram um processo formativo significativo, baseado na experiência vivida, na escuta e no desejo genuíno de fortalecer a cena por meio da troca. Ensinar os “mano de graça”, como ele diz, não é apenas uma prática de generosidade, mas uma forma de resistência e manutenção de uma rede que se sustenta na solidariedade e no compromisso com a coletividade.

Dando continuidade à discussão sobre os processos de aprendizado e troca de saberes entre os participantes, questionei se, em sua vivência, haveria uma espécie de tradição que se transmite entre os MCs ao longo do tempo. Em resposta, ele afirmou:

No cenário daqui do Cariri, eu acho que a gente é mais virtuosista do que nos outros cenários. Tipo assim, por exemplo, em São Paulo, se preza-se muito mais pelo jogo, né? Por essa ideia de entreter a plateia e tal. Eu já vi até o Mandacaru falando sobre isso, que aqui a gente preza muito mais pela rima mesmo. Então, vai ser uma rima em cima de outra rima, e o cara que vai passar, teoricamente, é o que mandou a rima melhor (Diniz, 2025).

Na sequência, propus uma reflexão sobre a possibilidade de esse caráter mais 'virtuosístico' e elaborado na construção das rimas estar vinculado a tradições de cultura popular da região, como o repente e os cordéis, por exemplo. Diniz, então, observa que:

Eu acho que tem a ver, sim, definitivamente, tem a questão dos cordéis, né? A rima no Cariri já é uma coisa comum, mesmo que não na linguagem do rap, mas eu acho que também tem a ver com os

expoentes que a rima tem aqui. O MCharles, o Mandacaru, o Dantaz, que são os caras que levantam bandeiras [...] de virtuosismo, aí. [...] Foca em fazer um bagulho bonito. E é isso que a gente tenta fazer por aqui, e acaba que isso, mesmo que pra pessoas de maneira inconsciente, isso vai se reverberando, sabe? (Diniz, 2025)

A partir de suas observações, é possível encontrar ressonâncias entre as músicas de tradição com o hip hop no Cariri. Ao mencionar MCs como MCharles, Mandacaru e Dantaz, artistas que valorizam uma construção mais elaborada da rima, é possível perceber que certos elementos, como a valorização da métrica, do improviso e da expressividade, atravessam gerações e reaparecem em novos formatos. Assim, o rap caririense se constrói em diálogo com uma herança cultural rica, reelaborando-a de forma contemporânea.

A partir da escuta atenta da trajetória de Isaque Diniz, torna-se evidente como diferentes formas de conhecimento, musicais e literários, se entrelaçam nas práticas do improviso e na participação em batalhas de rima. Sua experiência evidencia não apenas a riqueza de referências que circulam nesses espaços, mas também a presença de uma estética própria, que se reinventa constantemente por meio da atuação de sujeitos que, como ele, contribuem ativamente para a formação de novos MCs e para a consolidação de uma cena artística plural. Com Diniz, observa-se um fazer musical que se constrói na escuta, na experimentação e na partilha, apontando para os modos pelos quais o rap no Cariri se articula como prática cultural situada, marcada por trocas geracionais, influências múltiplas e um compromisso ético com a construção coletiva.

4.2 NATAN

É inviável abordar a Batalha da Cascavel e, em seguida, tratar de Diniz sem mencionar Natan Pinheiro, figura igualmente fundamental na consolidação desse espaço. Natan é estudante do curso de Ciência da Computação na UFCA, além de atuar como produtor musical e DJ. Sua aproximação com a Batalha da Cascavel se deu, inicialmente, por meio da criação da Batalha da Federal, evento realizado na UFCA, com apoio institucional da PROCULT.

Durante uma das reuniões de planejamento da Batalha da Federal, emergiu a necessidade de se conectar com o rap local, como o próprio Natan aponta: “não fazia sentido ter uma batalha sem ter uma conexão”. Foi a partir dessa inquietação que ele passou a frequentar a Batalha do Cangaço, com o intuito de conhecer mais MCs e compreender melhor as dinâmicas das batalhas. A partir desses encontros, desenvolveu uma relação com Diniz, como ele narra:

Certa edição da Batalha do Cangaço, eu tinha marcado de sair com um amigo meu e esse amigo sumiu. E aí, depois de um tempo, eu estava conversando com Diniz, aí eu perguntei, ah, tu mora onde? E ele falou: “moro no João Cabra”. Eu moro no Antônio Vieira, que é perto. Eu falei “tu quer que eu te deixe em casa?” Aí ele falou, “ah, se não foi incômodo”. Aí a gente foi conversando, ele me deu a ideia. E aí eu falei “pô, vamos ver, pode ser legal”. A gente conversou, ajeitou as coisas e a batalha voltou. Isso foi em dezembro, assim, no meio de dezembro mais ou menos (Natan, 2025).

A expressão “a batalha voltou” refere-se ao retorno da Batalha da Cascavel após um período de hiato em 2024. Posterior a essa conversa, Natan aceitou integrar a equipe como DJ, passando a participar ativamente da retomada do evento. Ele complementa:

E eu lembrava da batalha. Eu nunca tinha frequentado ela, mas eu lembrava de passar lá e ver. Porque é perto de casa, né? Então eu via, tipo, uma ruma de gente na mesma praça e eu pensando, nossa, o que é isso? Ah, é batalha de rima (Natan, 2025).

Perguntei a ele como se deu a criação da Batalha da Federal e o que motivou sua realização. Em resposta, ele compartilhou que a ideia surgiu após uma experiência frustrante durante o Congresso Nacional da União Estadual dos Estudantes (UEE), evento estudantil ocorrido em Sobral, em dezembro de 2023. Ele relembra:

No Congresso Nacional da UEE, que é a entidade que representa os estudantes de graduação do Ceará inteiro. Foi em Sobral. Em 2023. Dezembro de 2023. No começo de dezembro. Teve uma batalha

de rima e a organização foi desastrosa. E aí ficou esse sentimento coletivo de, “eu faria melhor”. E aí isso gerou um sentimento de, “queremos fazer uma coisa legal”.[...] Então a gente pensou, tá bom. Vamos fazer um negócio diferente aqui (Natan, 2025).

A proposta de criação da batalha já vinha sendo discutida, especialmente durante o período de campanha para o Diretório Central dos Estudantes (DCE), Com os equipamentos necessários já disponíveis e a articulação entre estudantes avançando, a ideia começou a ganhar forma concreta. Natan relata que, ao apresentarem o projeto à PROCULT, a receptividade foi imediata: “A Aglaíze, Pró-Reitora de Cultura, ficou muito animada”. A partir desse apoio institucional, a iniciativa passou a ser estruturada.

Minha próxima pergunta foi sobre como ele passou a se interessar pelo rap, ao que respondeu:

Pra ser sincero... Assim, é engraçado. Eu sempre gostei muito de música. Sempre é difícil de falar, né? Mas eu toco violão desde os 13 anos. E aí depois de um certo ponto eu fico “Tá, tô tocando aqui. Mas eu queria fazer uma coisa minha”. E aí, no “fazer uma coisa minha” eu olhava pra produção musical, que era uma coisa que eu gostava, tecnologia, computador e tal.[...] Aí eu falei, “eu vou lidar com o hip hop”. Tipo, eu tinha interesse. Principalmente pelo fato de ser feito em computador. Ser sampleado. E aí eu comecei a gostar disso. Mas foi um gosto adquirido, assim. Acho que eu tinha 16, 17 anos (Natan, 2025).

Apesar de considerar o interesse pelo rap um “gosto adquirido”, Natan já demonstrava uma relação profunda com a música desde muito jovem. Seu primeiro instrumento foi a flauta doce, que aprendeu aos sete anos, e desde então desenvolveu um apreço especial pela música brasileira, pelo rock nacional dos anos 1980 e, sobretudo, pela produção musical do Nordeste.

[...] Tipo, eu sempre gostei muito de Geraldo Azevedo. Por algum motivo. Eu sempre fui meio apaixonado, assim. Eu acho que o que me move na música é a harmonia. Eu acho que ele é um excelente escritor de harmonia. Tipo, as harmonias dele são... Eu acho muito mágicas, assim (Natan, 2025).

Com o tempo, esse repertório foi se ampliando, incorporando referências de gêneros como o jazz, a bossa nova e o samba, elementos que, segundo ele, dialogam de forma orgânica com o rap, especialmente com o *boombap*, subgênero com forte presença dessas influências harmônicas e rítmicas.

Como produtor musical e DJ, Natan demonstra uma escuta atenta e um conhecimento técnico aprofundado sobre os subgêneros que compõem o universo

do rap. Ao longo da entrevista, menciona com frequência estilos como *boombap*, *drill* e *trap*, enfatizando como cada um deles carrega características próprias e diferentes impactos dentro das batalhas de rima. Para aprofundar o entendimento desses estilos, pedi que ele explicasse brevemente o que distingue o *boombap*, um subgênero que, segundo ele:

Tá, o *boombap* surgiu, ele é associado à costa oeste dos Estados Unidos, ele surgiu em Nova York. E ele é o estilo meio original do hip hop. Então, ele é um break¹⁶ de batalha de música dos anos 60, 70. Então, por exemplo, tem uma música chamada Amen Brother, esqueci o nome da banda. Mas nessa Amen Brother tem uma parte que é só o instrumental dele de bateria. E o nome é o apelido Amen Break¹⁷. [...] E aí os DJs começaram a tocar esse break e fazer loop com esse break em cima de algum instrumental de jazz. E aí surgiu o hip hop. O hip hop meio que se misturou de um break sampleado com essa coisa meio instrumental, com jazz, mudando o tempo um pouquinho para encaixar os dois. E isso gerou o som do *boombap*. O *boombap* degringolou, se modernizou bastante. Ele ainda tem essa influência de jazz e tal, mas hoje em dia ele tem uma coisa muito mais lo-fi¹⁸. Ele pode ir para um lado mais agressivo, ele pode ir para um lado mais melódico. Eu acho que é o gênero que ele tem mais amplitude. Para uma batalha de rima especificamente (Natan, 2025).

A explicação de Natan sobre o *boombap* revela não só seu conhecimento técnico, mas também o modo como ele compreende os vínculos entre estética, história e prática musical. Ao destacar as origens do estilo e sua relação com o *sample* de baterias e instrumentais de jazz, ele oferece uma leitura importante para entender por que esse subgênero é tão presente nas batalhas. Depois de abordar o *boombap*, Natan segue explorando outros estilos que também marcam presença nas rodas de rima, como o *trap* e o *drill*, que carregam sonoridades mais recentes:

Se o *boombap* é sampleado, o *trap* é sintetizado. Então, por exemplo, ele vai usar muito o TR-808, que é um sintetizador de bateria. Ele não vendeu nada nos anos 80. E aí as pessoas começaram a comprar ele porque ele era barato. E aí isso deu origem a esse som do *trap* e tal. Principalmente o prato e a caixa dele são muito característicos do *trap*. E o clap também. Que faz o dois e o quatro, a marcação do tempo. Um, dois, três, quatro e assim. E aí isso gerou um... Todo um certo subgênero. E aí também o kick dele, o bumbo, ele virou um baixo (Natan, 2025).

¹⁶ No rap, "break" refere-se a um segmento curto de música (geralmente 4 compassos ou menos) que pode ser sampleado e repetido. Também pode ser uma pausa ou interrupção do ritmo.

¹⁷ "Amen break" é um solo de bateria apresentado em 1969 por Gregory C. Coleman, na canção "Amen, Brother", da banda de funk e soul The Winstons.

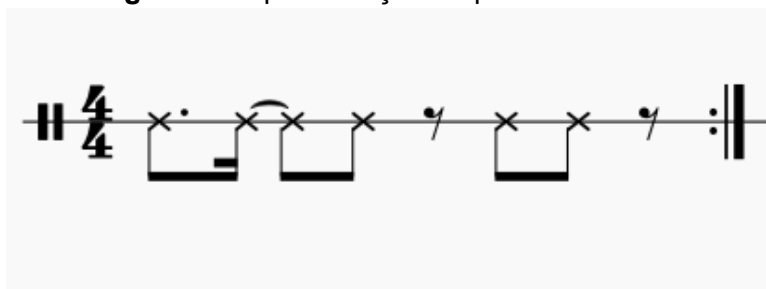
¹⁸ "Lo-fi" significa "low fidelity". O termo refere-se a uma qualidade musical ou de produção onde elementos geralmente considerados imperfeições de uma gravação ou performance são audíveis, e às vezes até deliberadamente incorporados para criar uma estética específica.

Por fim, ao tratar do *drill*, Natan destaca que esse subgênero possui uma estrutura rítmica mais específica:

O drill é mais específico. Em vez dele ser um, dois, três, quatro, um, dois, três, quatro, um, dois, três, quatro, um, dois, três, quatro. Ele tem esse... É tipo o ritmo do funk.

Durante a entrevista, ele reproduziu com as mãos sobre a mesa a batida característica do estilo, o que tornou sua explicação ainda mais didática. Para ilustrar esse momento, inseri uma imagem representando a célula rítmica mencionada:

Imagem 3: Representação da percussão do Drill



Fonte: Elaboração própria

Natan complementa sua explicação pontuando que, ao contrário da caixa do *trap* ou do *boombap*, que costuma marcar os tempos três e quatro, ou dois e quatro, no *drill* essa marcação é esticada, criando uma sensação de deslocamento do tempo. Ele exemplifica dizendo:

E aí em vez dele bater no... Em vez da caixa ser no três e no quatro. Ou no dois e no quatro. Ela é esticada. Ela vai assim, em vez de ser um, dois, três, quatro. Ela vai um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito. Então ele é mais esticado e o tempo muda e tal. Às vezes ele é mais acelerado também. Ele tem essa característica mais rápida. E ele se tornou muito popular no Reino Unido. Também com essa coisa do meio, tipo... “Ah, isso aqui é música de gangue”. E aí depois virou outra coisa, foi reapropriado (Natan, 2025).

As explicações oferecidas por Natan acerca do *boombap*, *trap* e *drill* não apenas esclarecem os subgêneros do rap predominantes nas batalhas de rima, como também ajudam a compreender a importância das escolhas sonoras durante os duelos. Essas distinções rítmicas e estilísticas impactam diretamente na performance dos MCs, tornando o papel do DJ ainda mais estratégico dentro da dinâmica da batalha, e em específico na Batalha da Cascavel, e é justamente nessa função que Natan passa a atuar. Acerca do papel do DJ, ele responde que:

Varia, né? O DJ, ele pode ser apresentador. Mas é uma coisa que eu acho que eu não aprendi a fazer ainda. E ele exige um... também um... uma coisa que, às vezes, você fica meio louco. Você tem que contar os compassos que faltam. As entradas, no caso. Que faltam para a pessoa... Para o MC parar. Mas o papel do DJ, eu acho que ele é de seleção, principalmente. [...] Por exemplo, se uma pessoa der o play, e a pessoa vai puxar o grito da batalha e tal, aquele grito vai depender da hora que a pessoa vai entrar. Se o MC que está puxando, tipo, ele erra a entrada. A virada vai ficar estranha. Ela vai virar no meio do beat da pessoa (Natan, 2025).

Esses “gritos da batalha” são muito importantes, tanto para engajar a plateia quanto para facilitar a entrada dos MCs na “virada do compasso”. Conversando com Diniz, ele me mandou alguns gritos específicos da Batalha da Cascavel. Um deles aparece no Item 4. Os outros são: “Se for cobra corre campo vai dar tempo de correr. Vai morrer ou vai matar?”, ao que o público responde: “Vai matar ou vai morrer”. Então o apresentador da batalha continua: “Mas se for uma Cascavel nem adianta se tratar. Vai matar ou vai morrer?”, e o público responde: “Vai morrer ou vai matar”. Há então um breve momento de gritos da plateia, geralmente em “wow, wow”, com as mãos para cima. Quando o apresentador percebe que o público se engajou completamente, ele anuncia: “Rimas em três, dois, um” e, nesse momento, o DJ encaixa a virada de compasso e o primeiro MC começa a rimar.

Outro grito específico da Cascavel é: “Hoje eu vou subir a torre, joga a trança Rapunzel. O que acontece aqui?”, e o público responde: “Batalha da Cascavel”. O apresentador continua: “O friozinho é gostoso, mas a chuva é cruel. O que acontece aqui?”, e o público completa: “Batalha da Cascavel”. E, por fim: “Só funkeiro cult lendo Maquiavel. O que acontece aqui?”, com o público respondendo: “Batalha da Cascavel”. O apresentador conclui: “Melhor temido do que amado, concordo Maquiavel. O que acontece aqui?” e mais uma vez o público responde: “Batalha da Cascavel”.

Nesse sentido, é perceptível que o DJ precisa estar atento a tudo o que acontece no espaço da batalha: o que o apresentador diz, como a plateia reage e o desempenho dos MCs. Se o público parece desanimado, Natan escolhe um instrumental que possa reacender o entusiasmo coletivo. Se algum MC perde a entrada no beat, ele rapidamente se reorganiza para que a virada do compasso se alinhe novamente. Seu trabalho exige escuta ativa, precisão e sensibilidade artística. Ainda que exista uma estrutura prévia e preparação técnica, o papel do DJ

é também marcado pela improvisação, adaptando-se em tempo real às dinâmicas imprevisíveis de cada batalha.

Considerando esses aspectos, nota-se que Natan atua como mediador entre os diferentes elementos que compõem a batalha: instrumental, rima, público e MCs. Seus conhecimentos musicais, seu interesse por tecnologia e seu envolvimento com o rap, formam uma combinação que fortalece a qualidade estética e organizacional da Batalha da Cascavel. A presença de Natan, mostra que a rima improvisada só acontece com fluidez porque há, por trás, quem também improvise com técnica e cuidado, ainda que sem rimar.

4.3 LS MC

"Sacis pererês cuidado com monteiros lobatos"

LS MC - Fórmula mágica do caos

Lukas Gomes, que se apresenta artisticamente como LS MC, ingressou na Batalha da Irmandade em 2018, um marco importante em sua trajetória como MC. Atualmente com 21 anos, além de ser uma presença ativa nas batalhas de rima, ele também se dedica à composição, expandindo sua atuação no universo do rap. Suas primeiras referências musicais foram artistas de renome no cenário nacional e internacional, como Eminem, Mano Brown e Djonga.

Ao refletir sobre suas primeiras experiências nas batalhas de rima, Lukas compartilha que:

Assim, antes eu já gostava bastante do movimento, acompanhava bastante. E acho que foi uma das primeiras coisas que me influenciou, assim, na música também. E aí a primeira vez que eu fui participar, como eu disse, foi com a influência do Diniz, né? E aí eu costumava rimar sozinho ou então com amigos ali. [...] Aí a primeira vez fiquei bem nervoso, assim. Só que aí eu consegui ter um bom desempenho ali. Nesse tempo a minha primeira batalha foi até de trio, que foi um double trio. E aí eu consegui passar da primeira fase, fui pra final também (Lukas, 2025).

A menção ao nervosismo ao participar de sua primeira batalha, assim como o bom desempenho alcançado, revela não apenas o desafio e a superação pessoal, mas também o espaço de aprendizado prático que as batalhas oferecem, onde o desempenho e a adaptação são instantâneos e essenciais. Ao destacar a influência de Diniz, que o encorajou a participar, Lukas também reforça a importância da troca e da solidariedade dentro do movimento, que vai além da competição, funcionando como um suporte para o desenvolvimento artístico dos participantes.

A descrição de sua primeira batalha, em formato *double trio*, também revela as dinâmicas próprias e criativas que estruturam as batalhas de rima. Diferente do que o nome pode sugerir, o *double trio* não se refere à formação de equipes, mas a um arranjo competitivo utilizado quando o número de inscritos não corresponde a um número par, formato padrão em disputas de mata-mata (como 8, 16 ou 32 competidores). Nesses casos, para resolver a “quebra” numérica e garantir o equilíbrio da competição, três MCs se enfrentam em uma única batalha preliminar, disputando entre si uma vaga na fase seguinte. Esse tipo de organização evidencia

que, embora as batalhas ocorram em espaços muitas vezes informais, há uma lógica estruturada e previamente planejada que sustenta seu funcionamento. Assim, mesmo com um número reduzido de participantes, essa primeira experiência de Lukas foi marcante, consolidando o espaço como um lugar de expressão, aprendizado e construção identitária enquanto MC.

Assim como os outros entrevistados, Lukas também participa de diversas batalhas além da Batalha da Cascavel. Nesse contexto, questionei-o sobre a relevância dessas batalhas em sua trajetória enquanto MC, e ele respondeu:

Assim, a Cascavel, não só a Cascavel, mas como todas as batalhas aqui do Juazeiro, abriram portas não só pra mim como pessoa, mas como MC também. Comecei a ganhar mais reconhecimento através das batalhas, comecei a ter mais presença de palco também, a evoluir ali musicalmente, na rima também. Fui conhecendo pessoas ali, tanto que hoje em dia eu sou chamado pra outros estados, outras cidades, pra rimar, justamente por causa disso. [...] as batalhas têm um peso enorme pra gente, [...] acho que a importância pra gente é isso, você evoluir como pessoa e como artista também (Lukas, 2025).

Lukas evidencia como as batalhas de rima são fundamentais para seu desenvolvimento artístico, especialmente no que diz respeito à sua musicalidade. Ele destaca que, ao longo das competições, não apenas aprimorou suas habilidades técnicas, como também sua presença de palco e sua capacidade de interação com o público. Ao enfatizar o reconhecimento adquirido e as novas oportunidades profissionais, ele reforça a ideia de que esses espaços oferecem um aprimoramento da técnica de rima. Seguindo essa linha de reflexão sobre seu desenvolvimento artístico, perguntei a Lukas como se deu seu aprendizado na rima improvisada. Ele compartilhou que:

Demorou um pouquinho, porque no começo eu tinha muita insegurança também. E, tipo, tinha vezes que eu não conseguia entregar a ideia que eu tava querendo ali, porque a timidez não deixava. Aí eu fui começando a treinar ali em frente ao espelho. E aí eu fui me soltando mais. Aí fui, tipo, estudando dicionário também, aprendendo tal significado de tal palavra. E aí fui estudando visualmente todas as batalhas ali, como funcionava, como é que a galera se portava e tal. E aí fui aprendendo a fazer a divisão também de 45 segundos, de rima de 4, rima de 8. Enfim, aí com o tempo eu fui aprimorando mais (Lukas, 2025).

Parte desse processo envolveu o treino com diferentes técnicas estruturais, como a divisão das rimas em blocos de 4 e 8 versos. A "rima de 4" refere-se a um conjunto de rimas que devem ser completadas dentro de quatro versos. Nesse tipo

de estrutura, o MC precisa ser rápido e preciso para encaixar as palavras e ideias de forma eficaz em um espaço mais curto, geralmente com uma cadência bem definida e uma boa entrega. Esse tipo de rima exige uma certa agilidade mental e habilidade de condensar ideias e trocadilhos dentro de um tempo mais limitado, criando um impacto imediato no público e no oponente. As "rimas de 8" seguem a mesma lógica, o MC tem oito versos para estruturar a sua rima. Nesse formato, há mais espaço para desenvolver ideias, fazer jogos de palavras mais complexos e até mesmo construir um ritmo mais elaborado. A rima de 8 permite ao MC uma margem maior para brincar com a cadência da rima, mas também exige mais habilidade para manter a fluidez e o impacto durante um período mais longo de performance. Ela é especialmente importante em batalhas de rima mais avançadas, onde o tempo de resposta e a capacidade de construir uma narrativa ou resposta criativa fazem a diferença.

Em relação a oportunidade de ensinar outros MCs, Lukas ressalta que:

Eu me senti como eu tava ali no começo, tipo, aprendendo. E no comecinho eu tinha muito essa vontade de alguém chegar pra mim e falar, ah, vamos treinar hoje, então vamos aprender tal coisa. E aí quando eu tive a oportunidade de fazer isso também, eu me senti muito feliz, porque eu me via ali e falei, pô, do mesmo jeito que essa pessoa tá começando, eu já tive um dia aqui também. E do mesmo jeito do patamar que eu tô agora, essa pessoa pode chegar também e ir muito mais além ainda (Lukas, 2025).

Em vista disso, há um sentimento de reciprocidade e de valorização da transmissão de saberes dentro das batalhas de rima. Ao refletir sobre sua experiência de ensinar outros MCs, ele destaca como esse processo o conecta ao seu próprio início na caminhada, quando buscava aprender com outros. A oportunidade de repassar o conhecimento adquirido ao longo do tempo se traduz não apenas como uma maneira de reforçar o que já se sabe, mas também como uma forma de contribuir para o crescimento da comunidade.

Em seguida, questionei Lukas sobre as temáticas que geralmente permeiam suas composições, e ele me respondeu que:

Exatamente ideologia, a minha vivência da minha infância também. E um pouco da caminhada que eu trilhei nesses seis anos também. Porque, tipo, quando eu comecei lá em 2019, ainda tava ali no comecinho da minha transição e tal. E aí já foi outro fardo que eu tive que carregar nesse meio tempo também. Então, tipo, acho que pra mim pra se adaptar com isso tudo foi uma corrida. Só que aí a música foi exatamente o que me salvou. Porque é o que eu costumo

dizer, quando o Lucas nasceu, a partir desse momento nasceu o LS também (Lukas, 2025).

Dessa maneira, o rap se apresenta como um veículo para ele expressar não apenas suas experiências de vida, mas também sua visão crítica sobre o mundo. Pode-se destacar que as temáticas que ele aborda, como ideologia, sua jornada pessoal e crítica ao sistema, não só mostram uma busca por autenticidade e autoconhecimento, mas também uma atitude de resistência. A música, como ele mesmo menciona, foi sua “salvação”, oferecendo-lhe não apenas uma forma de expressão, mas também uma plataforma para afirmar sua identidade. E essa afirmação, ou talvez reafirmação, da identidade aparece desde a escolha do seu nome artístico:

Então, na verdade todo mundo acha que LS vem literalmente de Lukas. Só que não é. Assim, no começo da minha transição, eu e meus amigos, a gente tinha uma brincadeira de me chamar de Sebastian. E aí a gente ficava falando, vai ser Lucas, Sebastian. E aí um dia eu tava descendo pra casa, exatamente, vindo de uma batalha, quando ainda era o Luke. E aí eu pensei, rapaz, acho que eu vou mudar meu vulgo. E aí eu pensei, LS, LS fica massa. Aí, daí veio o LS (Lukas, 2025).

Perguntei ainda se Lukas percebia alguma relação entre o rap e as manifestações musicais tradicionais do Cariri. Em resposta, ele observou que:

Inclusive, um dos caras que eu gosto do Maracatu é o Chico Science. E, tipo, ele é uma das minhas referências também. E, tipo, uma coisa que a gente hoje em dia, quando fala de batalha de rima, a galera já associa logo. Ah, é parecido com Repente e tal. A gente fala, é tipo isso, porque o Repente, ele realmente é uma vertente da rima. E aí, tem muita associação, assim, não só com o Repente, mas com o Maracatu também. E se você pegar, tá com o rock também. eu vejo que aqui a gente gosta muito de citar nossas referências culturais, como, ah, falar de Luiz Gonzaga ou citar o Sertão. Então, tipo, a diferença que eu vejo é isso, da gente citar a nossa cultura em si. Por exemplo, o Rapadura, ele faz muito isso (Lukas, 2025).

O rap praticado no Cariri não apenas dialoga com as tradições musicais da região, como o repente, o maracatu e até o rock, mas também se constrói a partir de uma valorização consciente da identidade nordestina. Ao citar referências como Chico Science, Luiz Gonzaga e Rapadura, o MC destaca um movimento artístico que não busca se moldar a padrões externos, mas firma sua originalidade por meio da incorporação de elementos locais. Essa escolha estética carrega também um

sentido político: afirmar o pertencimento ao Nordeste, ao Sertão, à cultura popular, torna-se um ato de resistência diante de discursos que historicamente marginalizam essas expressões. Essa escolha estética, que se manifesta tanto nas letras quanto na performance, é também política: ao “deixar bem explícito de onde a gente vem”, como afirma Lukas, ele transforma a rima em território de resistência e de orgulho regional. Assim, sua trajetória exemplifica como o rap, ao ser atravessado por vivências locais e identitárias, se torna uma válida ferramenta de expressão cultural e afirmação subjetiva no contexto caririense.

4.4. MINATRIZ

*“Toda preta tem dom pra ser guerreira ou poeta, no topo sim.”
(Luedji Luna)*

Beatriz Farias, conhecida como Minatriz, é uma ex-MC cuja trajetória teve início por incentivo de uma amiga. Embora estivesse relutante, Beatriz aceitou participar de sua primeira batalha de rima após a amiga afirmar que também subiria no palco caso ela fosse. No entanto, ao chegar ao evento, a amiga desistiu e coube a Beatriz enfrentar sozinha o desafio. Ao relembrar essa experiência, ela comenta com bom humor:

Gente, minha primeira batalha foi terrível. Acho que minhas primeiras, a primeira, a segunda, a terceira, a quarta, a quinta, a sexta, foi tudo muito ruim. Aí eu melhorei. Passando o tempo, eu melhorei (Minatriz, 2025).

Pedi que ela compartilhasse um pouco do processo de aprendizado da rima improvisada. Sempre bem-humorada, Beatriz contou que já tinha certa afinidade com o improviso, por ser uma pessoa comunicativa, ainda que tímida. Para ela, “a batalha de rima também envolve muita comunicação”, o que fez com que esse aspecto fosse mais natural. O que precisou, segundo ela, foi apenas “fortalecer esse lado da comunicação”. Em seguida, comentou de forma divertida: “eu não gostava muito de estudar rima, né? Eu achava que tirava toda a graça da coisa. Então não sigam os meus conselhos. Porque não é bom. É bom estudar que você manda uma coisa melhor” (Minatriz, 2025).

Ela aponta a insegurança como seu principal obstáculo no início da trajetória. Apesar de ser comunicativa, o contexto da batalha com público, adversários, tempo e pressão, exigia dela uma postura que ainda estava em construção. Minatriz relata que, nas primeiras participações, sentia-se travada, o que afetava diretamente seu desempenho nas rimas. Com o tempo, à medida que se acostumava com o ambiente e passava a se sentir mais confortável no espaço da batalha, foi desenvolvendo mais confiança. Essa segurança, segundo ela, foi fundamental para sua evolução: “quando eu estava segura, eu conseguia rimar bem”. A experiência prática, somada ao enfrentamento constante do medo de errar ou ser julgada, foi o que permitiu a ela crescer dentro das batalhas.

Minatriz já participou da Batalha do Cangaço, da Batalha do Relógio, da Batalha do Cristo e da Batalha da Cascavel. Considerando essa trajetória, perguntei

qual foi a importância da Cascavel para sua formação como MC. Ela respondeu que essa foi a batalha que mais frequentou, tornando-se, portanto, o espaço onde aprendeu com seus próprios erros e acertos e onde mais interagiu com outros MCs. Ao perguntar que tipo de conhecimentos ela acredita que circulam nos espaços de batalha de rima, Minatriz respondeu:

Todo tipo de conhecimento porque, no geral, as batalhas de rima, são um reflexo do que é a sociedade do que a gente aprende. Se eu tô num ambiente meio que elitizado, eu tenho um tipo de conhecimento, se eu tô num ambiente que é mais marginalizado, eu tenho outro tipo de conhecimento, se eu tô num ambiente acadêmico é outro tipo de conhecimento então, quando esses conhecimentos se juntam, eles se propagam e aí é nisso que o público se enxerga (Minatriz, 2025).

Ao refletir sobre os tipos de conhecimento que circulam nas batalhas de rima, Minatriz evidencia como esses espaços funcionam como ambientes de troca e construção coletiva. O aprendizado ocorre por meio da escuta e do contato direto com diferentes vivências. Nesse sentido, os MCs também constroem e disseminam saberes que atravessam temas sociais, políticos e históricos. A partir desse processo, o público também se reconhece, aprende e participa.

Em seguida, questioneei Minatriz sobre sua experiência em ensinar MCs mais novos. Ela relata que, apesar de nunca ter se profissionalizado ou planejado seguir uma carreira dentro das batalhas de rima, costumava oferecer orientações pontuais a quem estava começando:

Eu nunca pensei em me profissionalizar [...] mas dava umas dicas, eu falava que existe uma forma métrica que você precisa usar nas batalhas de rima pra poder fazer uma construção legal, em questão de conhecimento, sempre colocar nos últimos versos, a contagem dos versos também, que é interessante você fazer, você buscar novas formas de rimar, também ter a sua própria forma mesmo, para as pessoas identificarem você [...] então é basicamente isso, eu sempre dava uma dica ou outra mas eu não seguia não (Minatriz, 2025).

Mesmo retratando a batalha de rima como um espaço de lazer, Minatriz demonstra consciência sobre as técnicas mobilizadas nesse contexto e reconhece a importância de compartilhá-las com quem está começando. Ao oferecer dicas sobre métrica, contagem de versos e construção de estilo próprio, ela atua como referência para outros MCs, ainda que não siga esses conselhos em sua prática

peçoal. Esse gesto de troca revela uma dimensão formativa das batalhas, onde o conhecimento circula de maneira horizontal, construída através da convivência.

Outro aspecto importante é que a presença feminina nas batalhas de rima ainda é significativamente reduzida, o que impacta diretamente a experiência e a permanência das mulheres nesses espaços. A falta de outras MCs pode gerar um sentimento de isolamento, além de intensificar pressões e inseguranças já presentes no ato de se expor publicamente por meio do improviso. Em contextos onde o ambiente é majoritariamente masculino, a permanência feminina depende não apenas de habilidades técnicas, mas também de um suporte emocional e de redes de acolhimento. Ao compartilhar sua vivência, Minatriz revela os efeitos dessa ausência de representatividade e os desafios enfrentados ao longo de sua participação nas batalhas:

Falta. Só tinha eu. Eu fazia de tudo para não sair dali, só que eu acabei tendo alguns problemas com insegurança, muitos problemas com insegurança. Então, eu acabei me desestabilizando muito depois de um tempo. E aí eu não conseguia mais ter aquela emoção, aquela alegria, aquela coisa, tipo, “como é bom rimar” Tentava voltar de novo, mas acabava me afastando. Em algumas batalhas, inclusive, eu saí chorando, porque eu não estava me sentindo bem. [...] eu achei até muito mais vantajoso para mim, para minha saúde mental, me afastar. E aí acabou que ficou sem nenhuma representante feminina (Minatriz, 2025).

A ausência de representatividade e acolhimento não se restringe às mulheres nas batalhas de rima, mas também se estende a MCs LGBTQIA+. Assim como Minatriz sentiu-se isolada enquanto única MC mulher, ela também percebe e denuncia os desafios enfrentados por artistas queer nesses espaços. A batalha de rima, como forma de expressão e liberdade, deveria ser acessível a todos. Entretanto, ainda carrega traços estruturais de preconceito, que afetam diretamente a participação, o reconhecimento e o bem-estar desses MCs:

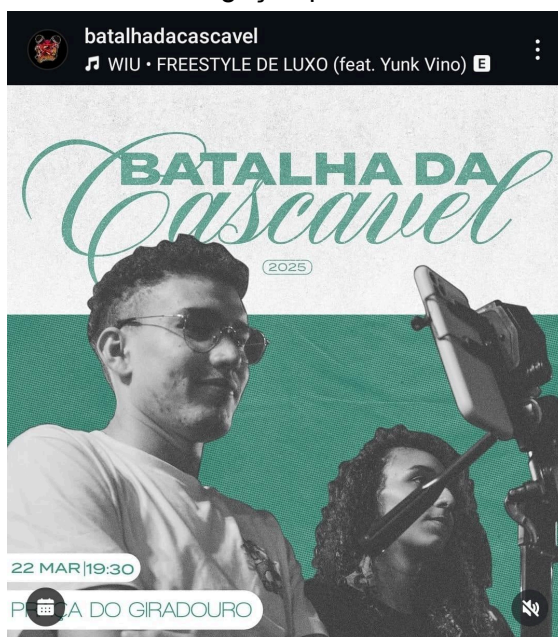
E aí LGBT, a gente tem o LS. [...] Porque existe a parte ruim do rap. E a parte ruim do rap é o preconceito. Existe preconceito dentro do rap. Assim como existe racismo, existe machismo, existe a homofobia. E a homofobia, posso dizer que a homofobia é o pior. Porque [...] a galera não ganha. Começa daí, porque acham que tudo é vitimismo. Ele ganha em uma batalha de rima, e quem não concorda fica a todo momento, fazendo aquela pressão psicológica para a pessoa entender que ela não merece. [...] E aí tem isso também. Porque a batalha de rima e hip hop é para todos. Mas até que ponto? [...] a galera tem que se juntar e tem que falar sobre isso com o público (Minatriz, 2025).

A trajetória de Minatriz revela um percurso de inserção e permanência nas batalhas de rima e, especialmente, na Batalha da Cascavel. Embora não almejasse a profissionalização no rap, sua participação recorrente nas batalhas foi fundamental para seu desenvolvimento artístico e musical. Seu aprendizado se deu prioritariamente pela prática e pela convivência, evidenciando como esses dois eixos são importantes nesses contextos. Além disso, sua atuação colaborou para a circulação de saberes essenciais à performance nas batalhas. Tal dinâmica configura uma forma de educação musical informal, sustentada pela construção coletiva de conhecimento.

4.5 RAFAEL FERREIRA

A atuação de Rafael, fotógrafo e videomaker de 24 anos, natural de Juazeiro do Norte, representa outra dimensão importante das batalhas de rima: o registro audiovisual como forma de preservação, divulgação e fortalecimento desses eventos. Seu envolvimento com a Batalha da Cascavel surgiu de um interesse prévio pelas batalhas da região, como a Batalha do Cangaço, que já frequentava como público. Com a aquisição de uma nova câmera e o desejo de explorar trabalhos na área de imagem, Rafael encontrou na batalha um espaço fértil para desenvolver sua prática. Após registrar um evento por iniciativa própria, passou a colaborar diretamente com Diniz, assumindo a função de registrar e auxiliar na organização da Batalha da Cascavel. Rafael compartilha que: “Aí, o meu papel na Cascavel é esse. Eu faço as artes da batalha, de divulgação. E aí, quando estou disponível, eu até vou lá e gravo as edições e tal.”

Imagem 4: Arte de divulgação para a Batalha da Cascavel



Fonte: Instagram da Batalha da Cascavel

Ele também destaca como essa rotina foi se consolidando, mesmo sem grandes expectativas de retorno imediato:

A gente manteve esse ritmo. Fui uma semana e deu certo. E aí, outra semana eu fui de novo. Deu certo de novo. Assim, deu certo no sentido de gravar. A gente não tinha muito resultado, não. Porque a gente postava as batalhas no YouTube, inicialmente. E aí, era mais pros MCs mesmo assistirem. Eles verem se estavam evoluindo ou

não. E aí, às vezes, tinha a chance de algum dos MCs aparecer. Nessas compilações de rimas e tal (Rafael, 2025).

Imagem 5: Batalha da Cascavel



Fonte: Canal do youtube “Batalha da Cascavel”

Na imagem acima, é possível identificar Diniz à esquerda e LS MC ao centro, segurando uma placa com os dizeres “Batalha da Cascavel”. Os registros audiovisuais desempenham um papel fundamental na consolidação e na memória da Batalha da Cascavel. Para além de documentar os encontros semanais, as gravações funcionam como instrumento de análise, visibilidade e valorização dos MCs que participam das disputas. Ao revisitar seus próprios vídeos, os participantes conseguem reconhecer sua evolução artística. Além disso, a publicação desses conteúdos nas redes sociais amplia o alcance do evento e favorece a inserção dos MCs em eventos ainda maiores de rap e hip hop. Nesse sentido, o trabalho de Rafael como fotógrafo e videomaker não apenas contribui para a estética e divulgação da batalha, mas também para a construção de narrativas e memórias coletivas em torno da Batalha da Cascavel. Ele compartilha que:

Eu gosto muito das expressões da galera quando tá batalhando. Tipo, parecem ferozes. Porque tá naquele rolê da batalha, de sangue. De um contra o outro. Só que eu acho que muito mais que isso. Eu acho que eu gosto muito mais do valor do registro. De você... Sei lá, é uma rima legal que o cara rimou. E aí, ele quer ir assistir de novo. E aí, esse trequinho tá lá registrado. E a galera pode ir lá e assistir quando quiser. Ou, tipo, no começo, quando a gente postava muito no YouTube. Até pra gente tentar fazer voltar a postar vídeo. Porque era legal. Os MCs daqueles podiam parar. E já assistir as batalhas deles depois. E ver onde é que eles estavam errando (Rafael, 2025).

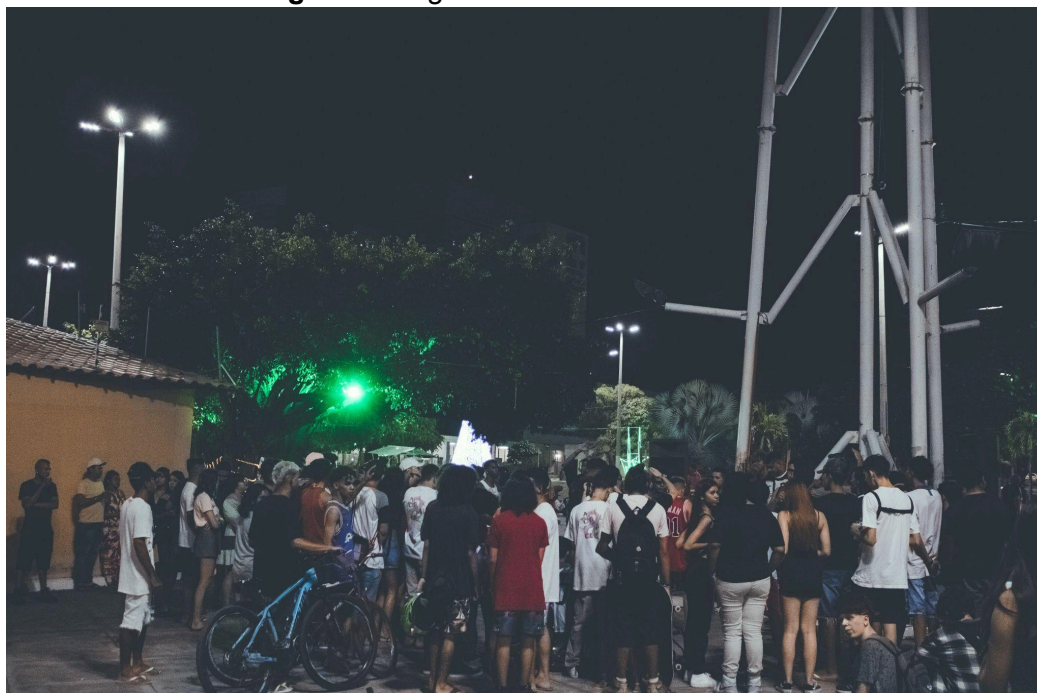
A construção dessa memória coletiva, ao ser compartilhada nas redes, também amplia o diálogo entre gerações de MCs e fortalece a identidade cultural da

Batalha da Cascavel. Perguntei ainda se Rafael costuma levar algum equipamento além da câmera para realizar os registros, e ele explicou:

Eu não gosto muito dessa ideia de montar uma luz toda pra ficar bonito. Eu acho que sim pra coisas pontuais e específicas. Mas, na batalha, principalmente nesse momento documental, é muito isso. É o que tá lá. É a luz que tá lá. É o espaço que tá lá. São as pessoas que tão lá. Tem um rolê de improviso, porque o que ele tá dizendo tá sendo naquela hora, especificamente. Ele tirou a coisa da cabeça. [...] eu acho que a batalha me ensinou muito isso. Eu vou lá e faço coisas de improviso também. Acho que faz parte do *feeling* de tá lá. Ver todo mundo fazendo de improviso, e eu fazer algo decorado, seria injusto da minha parte. Eu aprendi muito a lidar com problemas e com imprevistos na batalha (Rafael, 2025).

A escolha de não interferir na iluminação ou na composição das imagens revela uma postura estética alinhada ao espírito das batalhas de rima: o improviso, a espontaneidade e a valorização do momento presente.

Imagem 6: Registro da Batalha da Cascavel



Fonte: Rafael Ferreira

Imagem 7: Registro da Batalha da Cascavel



Fonte: Rafael Ferreira

Para Rafael, registrar a batalha é mais do que produzir imagens “bonitas”, é preservar a autenticidade da Batalha da Cascavel, com tudo o que ela carrega de imprevisível, imperfeito e verdadeiro. Seu olhar documental contribui para manter viva essa essência da batalha, respeitando seus códigos, ritmos e dinâmicas próprias. Assim como os MCs improvisam suas rimas com base na escuta e na resposta imediata ao que está ao redor, ele também improvisa com a câmera, compondo imagens que traduzem o ambiente em sua forma mais honesta e pulsante. Ao adotar uma abordagem sensível às condições do momento, Rafael transforma o registro audiovisual em parte integrante da experiência coletiva, fortalecendo o elo entre arte e memória.

4.6 CARCARÁ

*“Sou do Nordeste, traz cash
Cabra da Peste pivete
Pra ignorante dou punch
Aprendi muito com Seu Lunga
Pro Padim Ciço uma prece
E Carcará me protege
Minha baladeira tá pronta
Pra acertar tua nuca”
(MC Carcará)*

Wesley Miguel, conhecido artisticamente como Carcará, é um jovem de 25 anos que iniciou sua trajetória nas batalhas de rima com o vulgo WNMC. No entanto, o nome rapidamente se tornou comum no meio. Por conta disso, Wesley optou por adotar um novo nome, inspirado na cultura nordestina, assim como o Mandacaru, outro MC de Juazeiro do Norte. A escolha de "Carcará" reflete não apenas uma busca por autenticidade, mas também uma afirmação de pertencimento ao contexto regional:

Aí tinha aquela novela Corda Encantada. Aquela novela Corda Encantada eu lembro das antigas. Aí eu lembrava dessa música do Carcará na novela. Aí eu fui atrás de saber sobre o Carcará, sobre o que era o animal, sobre a simbologia dele aqui no Nordeste. Que muita gente não sabia, até eu não sabia, porque eu fui pesquisar recentemente. Porque Carcará também significa, é um símbolo dos nordestinos que saíram daqui e migraram para o Sudeste, tá ligado? Porque como o Carcará tem um símbolo de sobrevivência, que até tem o ditado dele lá, Carcará não passa fome (Carcará, 2025).

Nesse sentido, Wesley Miguel se aprofundou no significado cultural e simbólico do Carcará, entendendo que o nome não só remetia ao animal, mas também carregava consigo uma forte conexão com a história de resistência e adaptação dos nordestinos. Wesley passou a incorporar não apenas o nome, mas toda a simbologia do Carcará em sua identidade artística, fazendo com que ele transcendesse as fronteiras do simples vulgo e se tornasse um símbolo de sua luta e resistência dentro do rap.

Em relação ao seu interesse pela arte, Carcará explica que surgiu desde a infância, com um vínculo inicial com a música no ambiente da igreja. Segundo ele:

Eu sempre gostei de arte, tá ligado? Tanto que eu comecei na música gospel, eu comecei na igreja, tá ligado? Eu aprendi a tocar. As primeiras coisas de arte que eu aprendi foi na igreja. Aprendi a tocar violão, aprendi a tocar outros instrumentos. Aí eu conheci o teatro, que o teatro foi o que mais me ajudou, tá ligado? Em questão

de performance, de saber me portar, de saber como lidar com o palco, como lidar com o público, como me expressar melhor (Carcará, 2025).

Essa vivência artística inicial, marcada pelo aprendizado musical e pelo contato com o teatro, contribuiu significativamente para sua desenvoltura no rap e para sua expressividade enquanto MC. Foi a partir dessas bases que Carcará começou a explorar a linguagem das batalhas de rima, desenvolvendo sua técnica e seu estilo próprio com apoio coletivo. Perguntei a Carcará como se deu seu processo de aprendizagem na rima, e ele relata que esse percurso foi marcado por trocas entre amigos e parceiros de batalha:

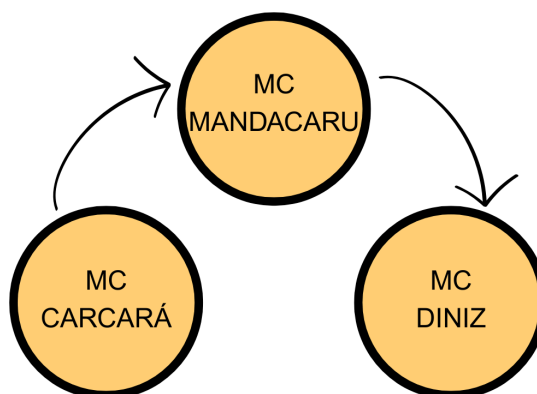
Mano, essa galera que eu comecei, MCEL e Batossai, nós dava um jeito de estudar, tá ligado? Sobre a batalha. Tanto que nós que se ajudava e se ensinava, tá ligado? Tanto nós como toda a galera. A galera é muito de se ajudar, tá ligado? Principalmente antigamente. Aí tinha MT, tinha Panda, tinha AZ, tinha outra galera que nós era, tipo, tudo do mesmo nível. Tava todo mundo ali querendo crescer, tá ligado? Tinha os melhores e tinha nós, tá ligado? Aí nós tava sempre ali, se ajudando, tá ligado? (Carcará, 2025)

O relato de Carcará evidencia que o aprendizado nas batalhas de rima se dá, sobretudo, por meio da partilha de saberes e da vivência coletiva. A troca constante entre participantes que, segundo ele, estavam “no mesmo nível”, possibilita um ambiente de crescimento mútuo, em que cada integrante contribui com seus conhecimentos e aprende com os demais. Essa dinâmica colaborativa fortalece os laços entre os participantes e contribui para a construção de uma identidade coletiva, baseada na solidariedade, no respeito e no desejo comum de evolução. Diante dessa relação entre ensinar e aprender, questionei Carcará se já havia ajudado algum MC mais novo e ele compartilhou:

[...] a gente sempre tem essa parada de levar a batalha de rima para as escolas. Porque sempre quando a gente leva para as escolas, para a faculdade, tem uma galera que conhece o movimento e possivelmente algum MC surge dali, tá ligado? Muitas vezes aconteceu isso. E um deles foi Mandacaru, que eu levei o projeto da batalha de rima lá para o Saraiva. A gente fez um movimento lá e Mandacaru, na hora, ele pediu para rimar. Aí ele rimou contra eu, tá ligado? Eu não ia nem rimar, ele rimou contra eu. Aí ganhei a batalha, só que a gente convidou ele. A gente disse: “nós vamos para as batalhas, tem batalha em tal canto, tal dia, tal horário, a gente te ajuda. A gente quer crescer o movimento e você é muito bom, tá ligado?” E hoje Mandacaru é o que é, tá ligado? (Carcará, 2025)

Isso evidencia o impacto transformador que as batalhas de rima podem exercer quando levadas a espaços educativos, como escolas e universidades. Ao relatar a descoberta de MC Mandacaru durante uma atividade realizada na Escola Estadual de Educação Profissional Raimundo Saraiva Coelho, ele destaca como esses ambientes funcionam como pontos de contato e aproximação entre jovens e o rap. A trajetória de MC Mandacaru, que hoje mora em São Paulo, torna-se exemplo concreto do resultado dessas ações. Além disso, a influência entre gerações reforça a natureza circular e comunitária da transmissão de saberes: Carcará influenciou Mandacaru, que por sua vez, influenciou Diniz, formando uma cadeia contínua de inspirações e aprendizagens. Nesse sentido, as batalhas em espaços escolares ultrapassam o entretenimento, tornando-se estratégias de formação, pertencimento e transformação social.

Imagem 8: Representação gráfica desse ciclo de inspirações entre os MCs



Fonte: Elaboração própria

Atualmente, Carcará não atua mais como MC de batalha, mas segue comprometido com a cultura hip hop, compondo músicas autorais e organizando eventos ligados ao rap. Ao ser questionado sobre seu processo criativo, ele compartilha uma abordagem sensível e intuitiva da composição musical, destacando a importância do sentimento na criação artística:

Tipo assim, quando eu tô compondo, ou quando eu tô fazendo alguma música, primeiro eu sinto ela, tá ligado? Eu começo sempre pelo instrumental, nunca escrevo antes, é errado, tá ligado? Aí ou eu faço junto com o beatmaker, ou eu faço organicamente. Na hora que

eu vou pro estúdio, eu vou trocando ideia com o cara. [...] Muita gente que escuta meu trampo, principalmente quando vai escutar ao vivo em um show, eles dizem isso, mano, eu senti alguma coisa diferente, ou eu me emocionei em certa parte, ou eu entendi essa referência aqui, que tocou muito comigo, tá ligado? Aí isso é o que eu gosto de fazer quando eu tô compondo minhas músicas (Carcará, 2025).

Nesse sentido, o instrumental não funciona apenas como base, mas como guia expressivo da composição. Mais do que uma preocupação técnica, Carcará busca produzir experiências significativas para o público, apostando em uma estética que valoriza a emoção e a identificação. Esse modo de criação revela como sua atuação musical se mantém enraizada nos princípios da autenticidade e da comunicação direta com o ouvinte, princípios que também atravessam sua trajetória nas batalhas de rima.

Entre os projetos que ainda deseja realizar, Carcará destaca o sonho de gravar um show ao vivo em formato acústico. Esse desejo está intimamente ligado à sua trajetória como multi-instrumentista, desenvolvida a partir de uma relação autodidata com a música, fortalecida pela vivência na igreja e pelo contato direto com outros músicos. Ele compartilha:

Tipo assim, no início, como eu gostava muito de música, eu gostava muito de estudar música, muito mesmo, tá ligado? Tanto que, quando eu aprendi violão, eu já aprendi teclado junto, tá ligado? Violão, teclado, aí já foi, aprendi guitarra, aprendi baixo, aí aprendi percussão, sei tocar muito instrumento de percussão também, tá ligado? [...] Esses instrumentos eu aprendi sozinho, tá ligado? Porque antigamente não tinha muita internet, a gente tinha o Cifra Club, e tinha o ouvido, tá ligado? Algumas músicas eu pegava de ouvido e algumas eu ia aprendendo com outros músicos, tá ligado? Que a maioria dos músicos, principalmente antigamente, foi aprendendo a tocar assim, né? De músico passando para músico (Carcará, 2025).

Seu relato evidencia um tipo de formação musical não institucionalizada, baseada na escuta e na experimentação. A igreja aparece como um espaço formativo importante, funcionando como ambiente de iniciação artística onde o aprendizado acontece na prática, entre cultos, ensaios e rodas informais de música. Além disso, ferramentas digitais como o Cifra Club foram recursos complementares fundamentais. Carcará destaca o papel do ouvido como principal instrumento de aprendizagem, elemento central no universo das músicas populares, em que a intuição e a sensibilidade sonora guiam o processo de domínio dos instrumentos e da linguagem musical. Ao aprender múltiplos instrumentos sem recorrer a métodos

acadêmicos tradicionais, ele não apenas amplia sua capacidade expressiva, como também reafirma os saberes musicais construídos fora da escola, legitimando outras formas de conhecimento que emergem dos contextos populares e periféricos.

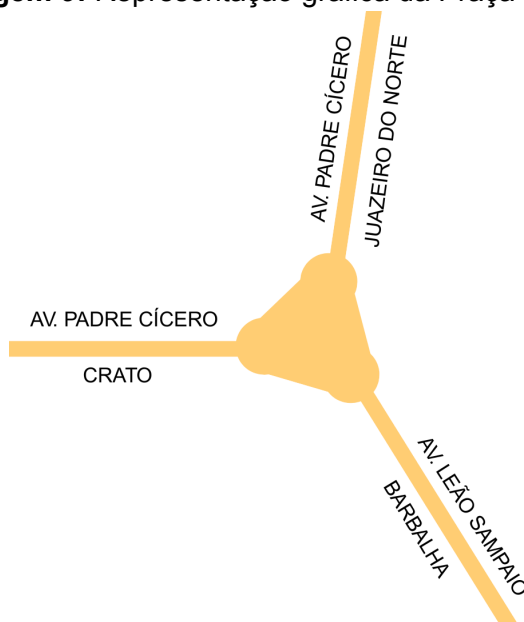
Essa relação orgânica com a música atravessa toda a trajetória de Carcará, influenciando sua atuação como compositor e produtor dentro do movimento hip-hop. Seu desejo de realizar um show acústico ao vivo, onde ele mesmo possa tocar os instrumentos, não é apenas um objetivo estético, mas também simbólico: representa a celebração de um caminho musical traçado com autonomia, sensibilidade e resistência. Ao reunir voz, palavra, ritmo e melodia em sua prática, Carcará afirma que sua arte não vem apenas da técnica, mas da vivência e é precisamente dessa vivência que nasce a emoção que ele deseja provocar em quem o escuta.

A história de Carcará se entrelaça com a de muitos outros MCs da Batalha da Cascavel. Assim como ele, diversos participantes do movimento aprenderam pela prática, observando, ouvindo e trocando experiências dentro das batalhas e dos espaços culturais que frequentavam. O conhecimento é transmitido não apenas pelas rimas, mas pelos olhares, pelos conselhos informais, pelas críticas construtivas e, sobretudo, pela presença. Esses aspectos são marcas fortes do movimento: não há manuais nem currículos oficiais, o aprendizado se dá no coletivo, nos erros e acertos compartilhados, nas rodas de conversa antes e depois das batalhas, nas oficinas espontâneas e nas amizades que se constroem ao longo do tempo. Ao longo desta pesquisa, ficou evidente que o aprendizado e desenvolvimentos dos MCs é comunitário, onde todos ensinam e todos aprendem, criando um ambiente fértil para o desenvolvimento artístico, político e afetivo de cada integrante.

5. REVERBERAÇÕES DA PESQUISA

Falar da Batalha da Cascavel é, inevitavelmente, falar também da Praça do Giradouro, da Batalha da Irmandade e da Batalha da Federal. Esses elementos se entrelaçam na configuração simbólica e concreta do hip hop na região do Cariri. A Praça do Giradouro, situada em Juazeiro do Norte, é mais do que um espaço urbano funcional; embora tenha como finalidade primeira a de rotatória, servindo como um ponto de circulação viária entre os municípios de Crato, Barbalha e Juazeiro, ela também se tornou um lugar de convergência de trajetórias e expressões artísticas.

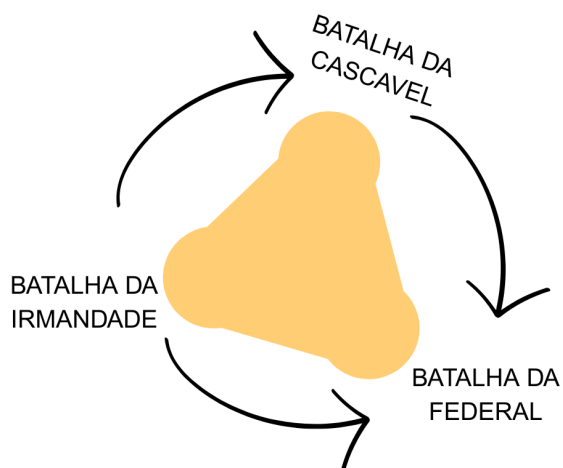
Imagem 9: Representação gráfica da Praça do Giradouro



Fonte: Elaboração própria

Mas, para além de sua funcionalidade prática, a praça também se comporta como uma rotatória simbólica de saberes, cultura e música. Foi através dela que batalhas se criaram e se mantiveram, servindo como ponto de encontro para vários MCs. A presença das batalhas de rima nesse lugar reconfigura a lógica da praça: de zona de passagem, ela se transforma em espaço de permanência, escuta e afirmação. Nesse contexto, a Batalha da Cascavel não existe isoladamente, mas em diálogo com outras iniciativas, como a Batalha da Irmandade, que contribuiu para a formação de MCs como Diniz, Carcará e LS, e a Batalha da Federal, cuja proposta partiu de Natan Pinheiro, e essa experiência o aproximou de MCs locais, fazendo com que hoje ele integre a equipe de organização da Cascavel.

Imagem 10: Rotatória simbólica das três batalhas de rima



Fonte: Elaboração própria

É possível identificar, entre os próprios MCs entrevistados, um ciclo formativo sustentado por relações de troca, inspiração e cooperação mútua. Carcará, por exemplo, ministrou uma oficina de batalha de rima em uma escola na qual Mandacaru era estudante. A partir dessa vivência, Mandacaru passou a frequentar batalhas de rima e estabeleceu uma relação de amizade com Carcará. Posteriormente, Diniz, ao assistir Mandacaru rimando no ambiente escolar, sentiu-se motivado a integrar a Batalha da Irmandade e, mais adiante, fundou a Batalha da Cascavel, tornando-se uma figura de referência para outros MCs, como a Minatriz. No caso de Natan, o contato inicial com a Batalha da Cascavel ocorreu de maneira indireta, por residir próximo ao local das apresentações e observar as batalhas à distância. Anos depois, ele idealizou a criação da Batalha da Federal e, nesse contexto, conheceu Diniz, com quem estabeleceu uma parceria que resultou na co-organização da Batalha da Cascavel. Natan também passou a articular a participação de outros MCs na Batalha da Federal, ampliando os circuitos de atuação artística local.

Esse fluxo contínuo de iniciativas, vínculos afetivos e referências mútuas configura um campo de sociabilidade e aprendizagem que fortalece a difusão, a permanência e a visibilidade da cultura hip hop no contexto regional do Cariri.

Ademais, esse movimento cíclico também evidencia um processo contínuo de troca de saberes entre os MCs, que se manifesta tanto na construção técnica da rima, envolvendo aspectos como métrica, entonação, flow e performance, quanto na assimilação e difusão de temáticas políticas, raciais e sociais. As batalhas de rima configuram-se, assim, como espaços de aprendizagem informais, nos quais os sujeitos desenvolvem competências múltiplas, que transcendem a dimensão artística e reverberam em sua formação crítica e cidadã.

Nesse contexto, o MC que participa ativamente das batalhas está, em geral, motivado a se destacar nas rodadas, conquistar reconhecimento artístico e tornar-se uma referência dentro desses contextos. Tal objetivo implica o investimento em processos de autoformação, muitas vezes marcados por uma postura autodidata e intensa. Conforme apontado nos relatos dos entrevistados, esse esforço pode incluir desde práticas solitárias de improvisação, como rimar sozinho, treinar frente ao espelho ou para as paredes, até o estudo sistemático de poesia, teoria musical, literatura e outros conteúdos que ampliam sua bagagem cultural.

Esse empenho individual, por sua vez, reverbera coletivamente: ao se desenvolver, o MC influencia os demais participantes, despertando neles o desejo de aprimoramento. Além disso, em consonância com os princípios da cultura hip hop, muitos artistas compartilham diretamente seus conhecimentos com os mais novos, oferecendo orientações, conselhos técnicos e incentivos. Tal dinâmica reforça o caráter comunitário das batalhas, sustentando um ecossistema de aprendizagem que articula criação estética, resistência cultural e solidariedade entre os envolvidos.

Os resultados desta pesquisa abrem caminhos frutíferos para desdobramentos futuros, tanto em termos de aprofundamento teórico quanto de ampliação empírica. Ao tomar a Batalha da Cascavel como objeto central, foi possível observar dinâmicas específicas de transmissão de saberes, construção de identidade e circulação de conhecimento no contexto do rap freestyle. No entanto, essas dinâmicas não se restringem a essa batalha. Estudos posteriores podem expandir o olhar para outras batalhas da região do Cariri, promovendo análises comparativas que revelem convergências e singularidades nos modos de aprender, ensinar e criar dentro da cultura hip hop.

Além disso, o aprofundamento das reflexões iniciadas neste trabalho em programas de pós-graduação, como mestrado e doutorado, permitiria uma

investigação mais detalhada das relações entre oralidade, território, pertencimento, performance e educação, por exemplo. Com isso, seria possível fortalecer os debates sobre a legitimidade de saberes produzidos nesses contextos, contribuindo para a valorização da cultura hip hop como espaço de resistência, criatividade e formação.

REFERÊNCIAS

BATALHA DA CASCAVEL. [Sem título]. [S.l.], [s.d.]. Instagram: @batalhadacascavel. Disponível em: <https://www.instagram.com/batalhadacascavel/>. Acesso em: 2 maio 2025

BATALHA DA CASCAVEL. [Sem título]. [S.l.], [s.d.]. YouTube: @BatalhadaCascavel. Disponível em: <https://www.youtube.com/@BatalhadaCascavel>. Acesso em: 2 maio 2025.

DAYRELL, Juarez. *O rap e o funk na socialização da juventude. Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 117–136, 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ep/a/rqhzvRzXfWjTT4kqS7Swzfn/>. Acesso em: 21 mar. 2025.

GODOY, Arilda S. *Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais*. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/e5a3d468-b6ff-4c6d-9497-46fef633f168>. Acesso em: 28 abr. 2025.

GOHN, Maria da Glória. *Educação não-formal, participação da sociedade civil e estruturas colegiadas nas escolas*. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ensaio/a/s5xg9Zy7sWHxV5H54GYydfQ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 5 maio 2025.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. 1998. 271 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1586959>. Acesso em: 25 mar. 2025.

JUAZEIRO DO NORTE. Prefeitura realiza 2ª etapa do Circuito Juazeirense de Skate. Disponível em: <https://www.juazeiرونorte.ce.gov.br/informa.php?id=28408>. Acesso em: 3 maio 2025.

MACHADO, Lucas F. O. L. Alves. *Batalha do Cristo: um estudo sobre desvio, hip-hop, jovens e urbanidades*. 2024. 24 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Ciências Sociais) – Universidade Regional do Cariri, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Crato, 2024.

OLIVEIRA, Patrícia Fernanda da Paixão e. *A relação entre as práticas informais de aprendizagem musical e os conteúdos da disciplina Percepção Musical: uma proposta pedagógica baseada na Teoria do Engajamento Musical Transformativo*. 2023. 75 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2023. Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/75004>. Acesso em: 7 maio 2025.

PRAÇA DO GIRADOURO. Av. Pe. Cícero, Av. Leão Sampaio, 2744, Juazeiro do Norte - CE, Brazil. Disponível em: https://www.google.com/maps/place/Pra%C3%A7a+do+Giradouro/@-7.2259721,-39.3300639,864m/data=!3m2!1e3!4b1!4m6!3m5!1s0x7a1827b756835e3:0x7c231acaf0089aa18m2!3d-7.2259721!4d-39.327489!16s%2Fg%2F11c75xscrf?entry=ttu&g_ep=EgoyMDI1MDUwMy4wIjKXMDSoASAFQAw%3D%3D. Acesso em: 3 maio 2025.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos*. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113–130, dez. 2010. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/221>. Acesso em: 7 maio. 2025

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. *Pesquisa etnográfica, cultura popular e educação musical: uma “embolada” de desafios na contemporaneidade*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL (ABEM), 24., 2019, Natal. *Anais eletrônicos...* Natal: ABEM, 2019. Disponível em: <https://abem-submissoes.com.br/index.php/xxivcongresso/2019/paper/viewFile/351/154>. Acesso em: 20 maio. 2025.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, G. de S. A. E. *Resistência cultural: a importância das batalhas de rima como territórios fundamentais do hip-hop em Belo Horizonte – MG*. *Boletim Alfenense de Geografia*, v. 2, n. 4, p. 134–157, 2022.

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