

Vinícius Teixeira Pinto

**SONS DO SUL**

Performances e poéticas do rap em Porto Alegre

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. María Eugenia Domínguez

Florianópolis  
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Pinto, Vinicius Teixeira  
Sons do sul : performances e poéticas do rap em Porto  
Alegre / Vinicius Teixeira Pinto ; orientadora, Maria  
Eugenia Domínguez - Florianópolis, SC, 2019.  
183 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa  
de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Inclui referências

1. Antropologia Social. 2. Hip Hop. 3. Rap. 4.  
Antropologia da música. 5. Performance. I. Domínguez, Maria  
Eugenia. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.





## AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, preciso manifestar minha profunda gratidão a todos os músicos e demais artistas que tive a sorte conhecer e entrevistar durante o período de pesquisa em Porto Alegre: peço-lhes licença para falar sobre suas músicas. Meus guias durante estes meses foram os MC's Índio e Sandrão que dispensaram muito tempo contando um pouco de suas histórias e respondendo às minhas curiosidades. Não posso esquecer do Rafa, em Esteio, que também não poupou gentileza e atenção comigo. Os caminhos pelos quais o texto desta dissertação enveredou não são obra do acaso, mas resultado da participação destes professores.

Agradeço ao apoio do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, e da CAPES, através de uma bolsa de mestrado, que possibilitou a realização desta pesquisa.

Agradeço à orientação da prof.<sup>a</sup> María Eugenia Domínguez, ao longo destes dois anos. Sou grato por sua confiança neste trabalho desde o dia em que enviei o primeiro esboço de projeto por e-mail; por suas palavras de tranquilidade e alento quando qualquer esforço parecia vão; por sua leitura atenta a cada linha deste texto; e por seus ensinamentos sobre escrita e antropologia.

Agradeço ainda aos colegas do Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe – o MUSA – por cada tarde compartilhada, trocando relatos de pesquisa e sugestões.

Em Florianópolis tive o prazer de ser aluno de Rafael José de Menezes Bastos – quanta sutileza e elegância -; de Vânia Zikán Cardoso e Evelyn Schuler Zea, que enriqueceram demais a qualificação do projeto desta pesquisa; e de Scott Head e Theophilos Rifiotis. Sou devedor de tantas contribuições que certamente serão percebidas nas páginas seguintes. Além dos professores, conheci na cidade, uma turma que me fará recordar principalmente as discussões durante a elaboração do projeto de pesquisa. Agradeço especialmente a Marcello Malgarin e Fabiana Stringini Severo, que também vieram de Santa Maria comigo na mesma barca.

Foram muitos os amigos que de perto ou de longe acompanharam este período passado na Ilha de Santa Catarina. Quero agradecer aos santa-marienses Julio Souto, Guilherme Passamani, Martín Rimondino, Iuri Muller, e Sebastián Ferrigno; aos santiguenses Pedro Mesquita Fonseca, Bianca Villanova, Thiago Lima, Fernando Furquim, Francisco Nunes, Filipe Manzoni, Rodrigo Silva, Leonardo Fabrin e Gerson Oliveira; aos santafesinos Dieisson Pivoto, Andrés Prato e Francesco Palmeri.

Sou infinitamente grato a meus pais Paulo e Vera e a meu irmão Rodrigo por toda a compreensão e pelo apoio incondicional, apesar de haver tanto continente entre Santiago e o mar.

Finalmente, a Magali Canton, minha companheira para as alegrias e os infortúnios. Agradeço pelo amor, pelo bom humor, pelo carinho e pelo riso. Agradeço também por toda a participação nesta pesquisa, sempre que me incentivou, sempre que descobriu todas as festas e shows de rap pela cidade, acompanhando-me de uma parte a outra. Agradeço pela parceria intelectual, fazendo o exercício de aprender sobre hip hop e duelos de rima junto comigo. Sou grato pela casualidade, pelo Vamp, por cada surpresa e cada passeio por estas ruas de Quintana.

(...)  
Vão invadir o seu barraco, é a polícia!  
Vieram pra arregaçar, cheios de ódio e malícia.  
Filhos da puta, comedores de carniça!  
Já deram minha sentença e eu nem tava na treta.

Não são poucos e já vieram muito loucos  
Matar na crocodilagem - não vão perder viagem:  
Quinze caras lá fora, diversos calibres, e eu apenas  
com uma treze tiros automática.  
Sou eu mesmo e eu, meu Deus e o meu orixá,  
no primeiro barulho, eu vou atirar.

*O homem na estrada, Mano Brown.*

\*\*\*

(...)  
Senti o calor do aço e o calor do aço arde.  
Me levantei - sem alarde, por causa do desaforo  
e soltei meu marca touro num medonho buenas-tarde!  
(...)  
Balanceei a situação, - já quase sem munição,  
todos atirando em mim. qual ia ser o meu fim:  
(...)  
E dali ganhei o mato, abaixo de tiroteio  
e ainda escutava o floreio da cordeona do mulato.  
E, pra encurtar o relato, me bandeiei pra o outro lado,  
cruzei o Uruguai, a nado, que o meu zaino era um capincho;  
E a história desse bochincho faz parte do meu passado!

*O bochincho, Jayme Caetano Braun*



## RESUMO

Partindo das contribuições de debates originados em torno da Antropologia da música, esta etnografia procura apresentar como o rap e alguns conceitos relativos a ele atualizam-se em diferentes performances musicais. Para tanto, amparou-se em pesquisa de campo, realizada em Porto Alegre e região metropolitana, durante a primeira metade do ano de 2014. Os esforços que este texto faz objetivam reportar as experiências de diálogo com alguns músicos locais, com o intuito de recriar as festas, os shows e demais momentos relativos à audição de músicas do gênero em questão. Os eventos escolhidos para as descrições detalhadas foram: duelos de rima, rodas de improviso, shows, gravações de cds e gravações de videoclipes. Todos eles foram abordados como atos comunicativos nos quais prevalece a função poética. A relevância deste tipo de proposta se dá ao considerar a música enquanto uma obra aberta, no sentido dado por Eco, isto é, algo que é construído entre um emissor e, ao mesmo tempo, um receptor. Assim, as músicas não podem existir de modo atemporal, mas apenas quando atualizadas em performances. Portanto, buscou-se relatar estas experiências musicais com a maior riqueza de detalhes possíveis, considerando o pesquisador também um participante destes eventos. Concomitantemente, discute-se os conceitos elaborados por músicos e apreciadores do gênero musical para classificar tais performances. A respeito deste ponto, foi percebida uma distinção – crucial para os artistas – entre músicas improvisadas e músicas memorizadas. Neste sentido, o texto procura salientar as expectativas que cada categoria de eventos proporciona aos *performers*, abordando as variedades de linguagens (verbal, musical, visual, etc.) e temas nas músicas. Além disso, discute-se com atenção especial o modo como a categoria “rap gaúcho” é usada para definir músicas do hip hop feitas em Porto Alegre. Finalmente, esta etnografia procura oferecer contribuições para analisar as poéticas do hip hop, chamando atenção para sua característica geral enquanto poesia oral, mas, também apontando de que maneira outras sensorialidades – além da auditiva – são fundamentais para construção destas narrativas musicais.

Palavras-chave: 1. Hip hop 2. Rap 3. Antropologia da música 4. Performance 5. Oralidade



## RESUMEN

Partiendo de las contribuciones de debates originados en torno a la Antropología de la música, esta etnografía busca presentar como el rap y algunos conceptos relativos al mismo se actualizan en diferentes performances musicales. Para ello, se amparó en investigación de campo, realizada en Porto Alegre y región metropolitana, durante la primera mitad de 2014. Este texto realiza esfuerzos para relatar las experiencias de diálogo con algunos músicos locales, con la intención de recrear las fiestas, los shows y demás momentos relativos a la audición de música del género en cuestión. Los eventos escogidos para las descripciones detalladas fueron: duelos de rima, ruedas de improvisación, shows, grabaciones de cds y grabaciones de videoclips. Todos ellos fueron abordados como actos comunicativos en los cuales prevalece la función poética. La relevancia de este tipo de propuesta se da al considerar la música como obra abierta, en el sentido dado por Eco, esto es, algo construido entre un emisor y, al mismo tiempo, un receptor. Así, las músicas no pueden existir de modo atemporal, sino únicamente cuando actualizadas en performances. Por tanto, se buscó relatar estas experiencias musicales con la mayor riqueza de detalles posibles, considerando, naturalmente, al investigador como un participante de estos eventos. Al mismo tiempo, se discuten los conceptos elaborados por músicos o aficionados del género musical para clasificar tales performances. Respecto a este punto, fue percibida una distinción – crucial para los artistas – entre músicas improvisadas y músicas memorizadas. En este sentido, el texto busca resaltar las expectativas que cada categoría de eventos proporciona a los *performers*, abordando las variedades de lenguajes (verbal, musical, visual, etc) y temas en las músicas. Además de eso, se discute con atención especial el modo como la categoría “rap gaucho” se usa para definir músicas hip hop hechas en Porto Alegre. Finalmente, esta etnografía busca ofrecer contribuciones para analizar las poéticas del hip hop, llamando la atención sobre su característica general como poesía oral, pero también apuntando la manera en que otras sensorialidades – además de la auditiva – son fundamentales para la construcción de estas narrativas musicales.

**Palabras clave:** 1. Hip hop 2. Rap 3. Antropología de la música 4. Performance 5. Oralidad



## LISTA DE FIGURAS

Página Nação Hip Hop Gaudéria.....	19
Foto de satélite da Região Metropolitana de Porto Alegre.....	39
Foto de uma Batalha do Mercado.....	43
Mapa do centro de Porto Alegre.....	60
Introdução a um <i>Flow Diagram</i> de Paul Edwards.....	88
Análise de <i>Loose Yourself</i> através de <i>Flow Diagram</i> .....	89
MC's em duelo na Batalha do Mercado.....	106
<i>Flyer</i> de divulgação da festa no Clube Silêncio.....	129
MC Índio apresenta a festa.....	130
Material de divulgação da banda D'Lamotta.....	134
Material de divulgação de Flow MC.....	135
Capa de <i>Êra Êra</i> .....	143
Capa de <i>O preto do bairro II</i> .....	148
Frame do videoclipe <i>Velas ao vento</i> .....	153
Frame do videoclipe <i>Resta 1</i> .....	155
Frame do videoclipe <i>Cartas do meu passado</i> .....	158
Frame do videoclipe <i>Cartas do meu passado</i> .....	160
Frame do videoclipe <i>Se o tempo permitir</i> .....	161



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	17
i. Descobrimdo hip hop pela cidade.....	28
ii. Rap e hip hop enquanto problemáticas acadêmicas.....	32
iii. Resumo do que há por vir.....	36
<b>Cap. 1 PEDAÇOS DE HIP HOP EM PORTO ALEGRE</b> .....	39
i. Batalha do Mercado.....	43
ii. Banca Clandestina.....	48
iii. Ponto Favela.....	54
iv. Na cena musical: situando a pesquisa.....	58
<b>Cap. 2 DISCUTINDO O RAP A PARTIR DA ETNOGRAFIA DA MÚSICA</b> .....	61
i. Música enquanto ato comunicativo.....	62
ii. Traficando informação: indefinições sobre o rap.....	66
iii. Performances e poéticas da oralidade para o estudo do rap.....	72
<b>Cap. 3 SE LIGA, É IMPROVISADO!</b> .....	83
i. Sangue!: O duelo entre G.R. e Abu.....	89
ii. Rodas de <i>freestyle</i> .....	107
<b>Cap. 4 RAP É O SOM: CONSERVANDO CANÇÕES</b> .....	123
i. O palco: análise de uma sequência de shows.....	125
ii. Gravando cds.....	136
iii. As narrativas de <i>Éra Éra</i> e <i>O preto do bairro II</i> .....	142
iv. Filmes musicais: uma sequência de videoclipes da banda Rafuagi.....	152
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	163
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	171
<b>SITES CONSULTADOS</b> .....	181
<b>REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS</b> .....	183



## INTRODUÇÃO

Há quem diga que nenhum grupo de rap do Rio Grande do Sul consegue fazer que suas músicas sejam tocadas no restante do país desde Da Guedes. Essa é uma opinião generalizada que cheguei a ouvir mais de uma vez durante os meses em que estive em Porto Alegre para a pesquisa de campo que originou esta dissertação. De acordo com estes interlocutores, a banda foi a última de uma geração que despontou no começo da década de 90 e conseguiu levar seus shows e suas músicas para uma audiência maior e mais heterogênea que aquela restrita aos apreciadores de rap da região.

Na época, o grupo Da Guedes formou-se no bairro Partenon e teve como integrantes ao longo de sua existência Baze, Nitro Di, Negro X, Gibbs, Spaw e DJ Deeley. Em 1999, lançou o cd *Cinco Elementos*, com a produção de DJ Hum, um dos precursores do rap no Brasil, também reconhecido pela produção da coletânea *Hip Hop: Cultura de rua*<sup>1</sup> de 1988. Da Guedes conseguiu difundir algumas músicas como *Minha cultura* e *Isso é Brasil*. Depois disso, vieram os cds *Morro seco mas não me entrego* e *DG vs. A luz falsa que hipnotiza o bobo*, de 2002 e 2004, respectivamente. É dessa época o ilustre refrão “Já tomei soro antiofídico/ dei tchau pros cobras e pros traíras/ Só ando com meus amigos: Z.N., Z.S., Z.L./ pode chegar!/ Chega, respeita, chega e representa/ Sente os back, sô, firmeza/ Sente os back, sô, firmeza/ Chega, respeita, chega e representa/ Tudo que o rap fez/ Tudo que o rap faz/ É a diferença”.

Entre 1999 e 2005, foram diversas indicações a premiações artísticas, com destaque para o Prêmio Açorianos, instituído pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre<sup>2</sup> e o Prêmio Hutúz, desenvolvido no Rio de Janeiro pela Central Única de Favela (CUFA)<sup>3</sup> e voltado

- 
- 1 Muitos reconhecem esta obra como o primeiro cd de rap lançado no país. O álbum tinha músicas dos grupos Código 13, Mc Jack, Credo e Thaíde e DJ Hum.
  - 2 O Açorianos se divide nas seguintes categorias: teatro e dança, literatura, música e artes plásticas.
  - 3 O Hutúz distribui premiações a artistas em dezenas de categorias. Algumas delas são: álbum do ano; música do ano; produtor musical; gravadora; personalidade do ano; grupo ou artista solo; e tantos outros. Mais informações sobre ele podem ser obtidas através de sua página online: <http://www.hutuz.com.br/10anos/in.php?id=home> (Acessado em 21/02/2015).

especialmente ao hip hop.

A tese defendida por muitos é a de que existe um hiato que já dura ao menos uma década. Um silêncio do rap gaúcho no mesmo momento em que MC's de Curitiba, Rio de Janeiro, Fortaleza e Brasília atravessam o Brasil ao lado dos grupos paulistanos. Essa narrativa assume contornos épicos, descrevendo apogeu e queda do rap gaúcho personificado no grupo Da Guedes; e, recriando os dias de outrora em comparação com os dias de hoje. Mas isso não é tudo: o rap em Porto Alegre é tratado como uma cena musical periférica e dependente de outros centros musicais. Não é à toa que a frase “o objetivo é fortalecer a cena” é outro termo repetido sempre por organizadores de eventos relativos ao hip hop.

No entanto, seria equívoco entender que estas afirmações sobre o Rio Grande do Sul e Porto Alegre descrevem um tempo de silêncio, ausência, falta ou vazio. Pelo contrário. Se por um lado a afirmação de que ninguém consegue sair das fronteiras do estado fala sobre o que seria e quem seriam os artistas do rap nacional, por outro, cria um conceito de rap gaúcho. A alegação de que os artistas locais não tem êxito em outras praças informa, ao mesmo tempo, que eles fazem parte de um grupo delimitado e estão em plena atividade.

Mas este senso de existência de uma coletividade não surge apenas em conversas cotidianas. São muitas as músicas em que os MC's fazem questão de cantar versos que enfatizem sua “gauchidade”, como, por exemplo, *Chama crioula* de Madyer Fraga: “Faça tua trilha, insista na vida/ sem mistério, rima ao jeito gaudério/ Não tendo medo de cara feia/ e jamais eu fujo da peleia”. Em outros casos, frases prontas que se repetem em festas e shows, por exemplo: “É rap gaúcho! Rap gaúcho!”; jornalistas especializados no gênero musical, como o jornal Rap Sul e pessoas que se reúnem em páginas de *Facebook*, como a “Nação Hip Hop Gaudéria” (*Figura 1*).

Definir o que afinal é o rap gaúcho talvez não seja a questão mais interessante para os fins propostos para este trabalho. Esta dissertação será uma narrativa sobre a diversidade de performances musicais que os artistas têm proporcionado à consolidação do gênero musical na cidade. Esta perspectiva inverte a lógica que pressupõe que todos os músicos da cidade fazem parte do chamado rap gaúcho e são portanto representantes dele. Em lugar desta postura universalizadora, é preferível ponderar obra por obra com o intuito de entender quais narrativas estão sendo construídas nas diferentes performances e, por consequência, quais raps estão sendo criados.



Figura 1: Criação do grupo "Nação Hip Hop Gaudéria" na internet

Afirmar que o rap produzido em Porto Alegre e arredores é o rap gaúcho ou o rap de Porto Alegre indica uma naturalização da relação entre música e espaço geográfico, ignorando a criatividade cultural destas práticas musicais, isto é, a capacidade que músicas e também outras artes têm para construir esta relação entre lugares e sonoridades (Domínguez, 2009: 17). Como apontado por Wade (2002: 32-3) muitas destas associações partem da ideia de que as identidades sociais são algo previamente dado e representável através da música. De acordo com esta linha de raciocínio, o rap cantado por gaúchos não poderia ser outra coisa senão rap gaúcho.

Embora este não seja o caso da apropriação de gêneros musicais enquanto típicos representantes da identidade nacional (Menezes Bastos, 2014; Vianna, 1995), a discussão pode tomar a direção de debater como estes músicos e apreciadores do rap criam nas práticas musicais a associação entre o gênero musical e o gauchismo, inventando, nos termos wagnerianos, o rap gaúcho.

Por rejeição a esta postura que considera a música um reflexo das identidades sociais, a preocupação central da pesquisa esteve sempre

em dissecar as tão diversificadas performances musicais acompanhadas na cidade com ênfase sobre a função poética destes atos comunicativos. Em outras palavras, tratando de realçar o que há de belo, engraçado, triste ou divertido nestas músicas, o que há de artístico nestas mensagens afinal (Jakobson, 2010: 118-9).

Para inferir o predomínio da função poética sobre outras funções comunicativas<sup>4</sup>, basta atentar para um detalhe. Todo processo de comunicação arranja mensagens *selecionando* e *combinando* significantes, de modo que sejam satisfeitos dois eixos fundamentais: sinonímia/antonímia e contiguidade. Isto é, a *seleção* de significantes escolhe equivalentes, semelhantes ou dessemelhantes, enquanto que a *combinação* com outros significantes constrói sequências. O que a função poética faz é projetar “o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação. A equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência” (idem: 130).

Desta forma, a sequência de significantes, fundamental para a construção da mensagem, passa pelo processo de seleção para que os significantes combinem entre si formando novos sentidos. Pensando especificamente no rap, é possível perceber melhor a relevância disso tudo, como exemplo, um trecho da música *Mun-Rá* de Sobotage:

*Menina Leblon, vermelho batom,  
Foi vista com o Joe, malhando na praça,  
Sabot Canão, convoca no som  
a paz dos irmãos de toda quebrada*

*Sabotage, mano Anísio  
Eu vejo diabólico: confiro, analiso  
Um branco e um preto unido:  
respostas que calam o ridículo.*

Trata-se de uma música muito conhecida, referência obrigatória para qualquer MC ou DJ. Um poema oral, como este, tem como sua qualidade principal a escolha de palavras e fonemas que combinam entre

---

4 Com isso, quero recordar que a função poética da comunicação é uma entre outras, a ver: referencial, emotiva, conativa, fática e metalinguística. Um mesmo ato comunicativo pode apresentar mais de uma das funções, no entanto, é possível destacar as que se destacam encontrando o ponto da comunicação é enfatizado. Poderá ser o remetente, o contexto, o receptor, o código ou o contato entre remetente e receptor.. No caso da função poética, o que se destaca no ato comunicativo é a ênfase sobre a mensagem (Jakobson, 2010).

si e o ritmo como é recitado. Mesmo o leitor/ouvinte que não saiba quem são “Menina Leblon”, “Joe”, “mano Anísio” ou ainda desconheça a que se refere por “Sabot Canção” ficará impressionado com a quantidade de rimas rápidas e com o efeito provocado pela sobreposição de um verso a outro. As palavras “Leblon”, “batom”, “Joe”, “som” ganham destaque em meio às outras, graças ao mesmo fonema que repetem combinados a outros, que mesmo diferindo, são pronunciados em um ritmo homogêneo. Portanto, uma das grandes preocupações desta dissertação está em recusar o pensamento de que a música apenas expressa ou reflete identidades culturais, sejam elas nacionais, étnicas, de classe ou de gênero. A música e as demais artes são muito mais do que isso.

A outra preocupação importante consiste em afastar-se do que Sahlins definiu, de forma bem-humorada, como a nova encarnação do funcionalismo na antropologia: a obsessão desenfreada por definir práticas como hegemônicas ou anti-hegemônicas (2013: 35-8).

Seria o caminho mais simplista abordar o rap em Porto Alegre com uma fórmula deste tipo. Evidentemente, isso não significa que as relações com outros gêneros musicais e mesmo entre os músicos não sejam atravessadas por poderes. Deve-se lembrar que no campo da arte existem distinções e hierarquias de gosto fundadas não somente em capital econômico, como também em capitais simbólicos (Bourdieu, 1996). Com relação a isso, é possível afirmar que o rap não ocupa com regularidade a maior parte das casas de shows de Porto Alegre, tampouco está presente em currículos escolares ou acadêmicos. A quantidade de músicos que conseguem se profissionalizar é pequena e talvez insignificante se comparada com outros gêneros musicais. Ele está longe de ser considerado a música que representa tipicamente a identidade brasileira ou a identidade gaúcha.

Sem dúvidas, estes fatores são constituintes do campo da música na cidade de Porto Alegre. O rap pode ser considerado um gênero periférico e até mesmo reprimido pelo estado. A Batalha do Mercado, principal evento acompanhado durante a pesquisa de campo, chegou a ser vítima de constrangedora abordagem policial. Segundo relato da Revista Bastião no *Facebook*, “Batalha do Mercado (...) sofreu ontem (28/07) sua primeira intervenção policial. Sob a alegação de 'estarem fazendo o trabalho deles', os policiais militares interromperam os duelos de rima e colocaram todos os presentes junto à parede. Após o contratempo, a Batalha continuou”<sup>5</sup>.

---

5 <https://www.facebook.com/revistabastiao/photos/a.537854212919269.1073741828.236406283064065/428438453860846/?type=1&permPage=1>

Sendo assim, músicos e organizadores de eventos musicais precisam se utilizar de estratégias que permitam a ocupação do espaço urbano. De modo geral, são negociações. É comum que aconteçam em troca de espaços em rádio e televisão também. Isso pode acontecer através da incorporação de elementos musicais de outros gêneros ou ainda através de acordos com partidos políticos. A fundação de um programa de televisão, na emissora estatal local, voltado ao hip hop foi, por exemplo, resultado de um acordo obtido com a campanha política que veio a eleger o governador do estado em 1998 (Maffioletti, 2013: 28-9).

A preocupação desmedida em aplicar termos que definam as práticas enquanto atos de resistência ou dominação diz pouco sobre as práticas em si, que deveriam ser o centro da discussão. O rap e também outras formas artísticas, como a break dance e o grafite, têm aparecido de tantas maneiras e através de tantos músicos, dançarinos e desenhistas em Porto Alegre que seria inútil generalizá-lo dentro de um esquema teórico deste tipo.

Em vez disso, o que é pertinente para o desenvolvimento desta dissertação é problematizar como reverberam as trocas linguísticas no campo pesquisado, enfatizando, é claro, que identidades e línguas nacionais não são compartilhadas universalmente. Estas trocas articulam relações de poder, resistência, dominação e negociação (Bourdieu, 2008: 23-4). Por esta perspectiva, cada campo linguístico exige uma série de competências comunicativas que autorizam ou censuram os locutores.

A luz destas considerações sobre as desigualdades linguísticas, é possível contextualizar o lugar do rap dentro da cidade de Porto Alegre e as relações que os músicos do gênero estabelecem com outros músicos, com a força repressiva do estado, através de sua Brigada Militar, com os moradores dos bairros centrais e demais agentes que possam contrastar (linguisticamente) com eles.

Não seria adequado ignorar a existência destas desigualdades políticas de um gênero discursivo para outro. Pelo contrário, deve-se considerar que produzem práticas classificáveis e sistemas de classificação de práticas, isto é, meios que possam garantir distinções de gosto; e que são oriundas do contraste (Bourdieu, 2007: 162). Em outras palavras, Lévi-Strauss (1980: 49-51) atribuiu a diversidade de culturas à aproximação entre elas que provoca aumento ou diminuição das diferenças a partir do contato. No caso, os diacríticos que garantem a organização das diferenças não são somente musicais. Podem ser linguísticos, visuais, principalmente pelo uso de determinadas

vestimentas, etc.

É possível aprofundar mais ainda as relações desiguais mediadas pelo acúmulo de diferentes capitais. No interior de cada gênero musical, seguem existindo distinções elaboradas a partir de classificações objetivas. Decorre daí a proposta geral desta dissertação: abordar o rap em sua pluralidade de performances em uma cidade como Porto Alegre.

Esta justificativa encontra suporte em uma onda de reportagens sobre o rap no Brasil em que o tema é a sua transformação nos anos recentes<sup>6</sup>. O principal argumento utilizado foi a existência de uma clivagem que garante uma divisão entre os antigos MC's e os jovens MC's. A maior ressalva a ser feita a este tipo de análise é que ela generaliza duas gerações em torno de alguns artistas mais reconhecidos. Por força da necessidade de separá-los em – apenas – duas categorias e estabilizá-los dentro delas, ignora a complexidade de quase 30 anos de rap no país. Segundo um destes textos, os novos artistas do rap não estão preocupados com militância política, temática única para os mais antigos.

Assim, o esforço realizado por esta pesquisa foi o de negar definições simplistas e monofônicas. Em vez disso, proponho-me a realizar uma busca pelas diferenças e pelas diferentes narrativas. Para tanto, a pesquisa de campo precisava primeiramente fazer um levantamento sobre os tipos de eventos musicais que existiam ou aconteceriam na cidade durante o ano de 2014. Naturalmente, seria impossível que esse levantamento fosse onisciente em função do tamanho da cidade, da arbitrariedade resultante das escolhas do pesquisador, da enorme quantidade de artistas de hip hop e do caráter dialógico que possui este tipo de pesquisa. Por consequência disso, só poderia se tornar uma espécie de recorte realizado em conjunto com alguns interlocutores que estiveram mais próximos a mim durante este período.

Em todo caso, foi possível obter uma diversidade considerável contando com uma riqueza de produções musicais. Os artistas que tive a sorte de acompanhar durante este período possuem trajetórias variadas e têm em comum o gosto pelo gênero musical em questão. As histórias, biografias, autobiografias, relatos e anedotas que me foram narradas são de todo tipo. Pude conhecer MC's “quarentões”, verdadeiros veteranos

---

6 O principal exemplo deste debate é o texto “O rap saiu do gueto” publicado pela Revista Época em abril de 2011. É possível acessá-lo em [http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI224532-15220\\_00-O+RAP+SAIU+DO+GUETO.html](http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI224532-15220_00-O+RAP+SAIU+DO+GUETO.html) (acessado em 27/01/2015)

do rap na cidade, e outros que ainda engatinham, participando do primeiro duelo de rimas, preparando a gravação da primeira música em estúdio. A variedade também se apresentou em termos estéticos: MC's que flertam com outros gêneros, como o rock, o reggae ou o samba.

Por conta dessa preocupação teórica, na análise do rap, tive o cuidado de evitar generalizações e definições estanques. Isto é, em lugar de classificar artistas no interior de categorias procurei abordar especificamente suas performances e os efeitos provocados por elas. Por outro lado, interessei-me por compreender quais categorias são utilizadas por músicos e ouvintes para classificar as músicas e os eventos musicais. Dito de outro modo: sem desmascará-las enquanto alguma espécie de ideologia sobre o mundo, mas tomando-as a sério, em uma proposta que busque perceber através de que maneiras são construídas (Viveiros de Castro, 2002)<sup>7</sup>. Não é possível esquecer que performances não são expressões de identidades preexistentes, mas práticas generativas e relacionais, ou seja, atos comunicativos dialógicos. O foco da pesquisa não pode estar no falseamento da categoria “rap gaúcho”, por exemplo; mas sim nas performances acompanhadas em campo e na poética do rap.

Porém, antes de apresentar o modo como a pesquisa foi realizada e o conteúdo desta dissertação, farei algumas pontuações que devem ser consideradas em torno do conceito de poética para a leitura do restante do texto. Inicialmente, é possível afirmá-lo como útil enquanto recusa ao modelo que opõe real e ideal e faz do segundo termo desta relação refém do primeiro. Em outras palavras, um modelo analítico que considera que só pode haver uma realidade e muitas formas de idealizá-la. O grande problema disso é a reiteração de hierarquias entre o conhecimento ocidental, notadamente as ciências modernas, e os chamados conhecimentos nativos. A partir desta separação entre real e ideal, caberia ao antropólogo ocupar uma posição privilegiada para comparar pontos de vista sobre a mesma realidade. Já o estudo da própria realidade ficaria a cargo de químicos, físicos, biólogos, entre outros (Ingold, 2000: 15). Assim se resolve a equação da razão universal, com ciências voltadas ao estudo da natureza e outras voltadas ao estudo da cultura. O importante é manter a separação entre

---

7 “Levar a sério uma afirmação como 'os pecaris são humanos', nesse caso, consistiria em mostrar como certos humanos podem levá-la a sério, e mesmo acreditar nela, sem que se mostrem, com isso, irracionais — e, naturalmente, sem que os pecaris se mostrem, por isso, humanos. Salva-se o mundo: salvam-se os pecaris, salvam-se os nativos, e salva-se, sobretudo, o antropólogo” (Viveiros de Castro, 2002: 134).

real e imaginado e afirmar a existência de um único conhecimento capaz de descrever as coisas como elas *realmente* são. Nas palavras de Ingold:

Whereas the biologist claims to study organic nature ‘as it really is’, the anthropologist studies the diverse ways in which the constituents of the natural world figure in the imagined, or so-called ‘cognised’ worlds of cultural subjects (Ingold, 2000: 14).

Afirmar a separação entre real e ideal implica considerar possível que algum conhecimento seja capaz de apartar-se da realidade com o fim de percebê-la sem interferências culturais. Por outro lado, poderia ser mais enriquecedor aceitar a qualidade fabricável da cultura, a criatividade, a improvisação e a experimentação sobre categorias já existentes (Conquergood, 1989), além da generatividade da realidade presente nas práticas comunicativas (Bauman, 2010).

Os usos mais banalizados dos termos “criatividade”, “inovação” e “invenção” referem a práticas extraordinárias capazes de substituir algo antigo e obsoleto por uma novidade; referem ainda ao ineditismo e à originalidade. No entanto, Wagner (2010) faz a seguinte ressalva: mesmo os cenários mais comuns e ordinários são compostos por um entrelaçamento de contextos. Estes contextos são, segundo o autor, de toda e qualquer espécie e, além disso, produtos da experiência, através do ato de relacionar diferentes elementos simbólicos (idem: 77-8) Estas características fazem com que o contexto seja sempre uma espécie de novidade, ou melhor, que cada rearranjo de contextos seja uma experiência minimamente inédita.

A consequência disso é o caráter de improviso cultural que as práticas comunicativas assumem. O mesmo valerá para os termos “cópia”, “imitação” e “repetição”, considerando os aspectos citados acima referentes aos contextos. Quanto a isso, Ingold e Hallam afirmam que

Copying or imitation, we argue, is not the simple, mechanical process of replication that it is often taken to be, of running off duplicates from a template, but entails a complex and ongoing alignment of observation of the model with action in the world. In this alignment lies the work of improvisation. The formal resemblance between the copy and the model is an

outcome of this process, not given in advance. It is a horizon of attainment, to be judged in retrospect (Hallam & Ingold, 2007: 5).

A repetição do ordinário é, neste sentido, a criação de uma cópia sob um novo arranjo contextual, e, portanto, também possui certa singularidade, ao seu modo. Pensando no hip hop, esta dissertação apresentará mais adiante alguns eventos musicais, entre eles a Batalha do Mercado. A realização deste encontro, que é um campeonato de rimadores, acontece mensalmente ao último sábado de cada mês. Quase todas as edições do torneio são realizadas no mesmo local da cidade, com o mesmo regulamento e os mesmos organizadores. Os participantes se conhecem de longa data, em sua maioria, bem como público. Essa é uma situação em que quase todos sabem a sequência dos acontecimentos. Mesmo assim, toda vez que alguém da plateia decide fazer uma piada em um intervalo entre um duelo e outro, sobre um MC, sobre um verso específico, ou o que seja, está sujeito ao risco comunicativo. Mesmo que essa pessoa do exemplo hipotético conheça a quase todos os outros presentes e saiba que o duelo está se encerrando, ainda assim caminha sobre um terreno parcialmente desconhecido, em função dos rearranjos, e se arrisca; podendo soar, aos demais, engraçado ou inoportuno.

É preciso, portanto, recusar posturas que consideram que comunicar é o mesmo que transmitir mensagens sem perdas ou transformações de significados. As agruras do processo comunicativo são originadas pelos aspectos perceptivos e sensoriais que formam a experiência. Aspectos que não podem ser transportados de um para outro, mas em vez disso, elicitados através de meios icônicos (Wagner, 1991: 37). Wagner detalha esse processo:

[Pain, pleasure, ecstasy, orgasm, melancholy] are perceptions locked into one's personal microcosm, never to be directly communicated. At best (but also at worst), such subjective perceptions can only be elicited in others through iconic means – by bodying them forth in the form of verbal or nonverbal imagery, substituting a felt-meaning for a feeling, which becomes an intended meaning in the process. But the type of synthetic meaning elicited by a trope is likewise hermetically sealed within the personal microcosm, in that there can never be any certainty as to the individual construing of it. It is the perennial uncertainty of

whether my “green” is the same as yours, 'or for that matter, my Prince Hamlet (Wagner, 1991: 37-8).

O importante salientar que o processo é na verdade o de construção de imagens verbais e não-verbais que serão remontadas na sua recepção, de forma individual. É a valorização da experiência por toda a singularidade que a envolve, tomando a poética enquanto uma forma pela qual a percepção interna se projeta a si mesma (*images itself*) para si e para outros (Brady, 1991: 33).

Há dois planos distintos: as experiências sensoriais e as diferentes formas de linguagem. Entre eles está uma espécie de faculdade mimética, nos termos de Benjamin, uma habilidade imitativa capaz de colar um plano ao outro. O caráter onomatopeico da linguagem faz com que sons e imagens – ambos sensíveis – produzam semelhanças extrassensíveis, sempre originais e inéditas (Benjamin, 1994: 110-1).

No que diz respeito a esta pesquisa, as práticas musicais estarão no centro do debate e serão abordadas a partir dos postulados considerados acima. Isto significa dizer que não serão tratadas como reflexo de identidades preexistentes, nem enquanto idealizações da realidade e tampouco como códigos a serem decodificados. Se, ao princípio, reporte a existência de uma categoria chamada “rap gaúcho”, interessa tão somente tentar perceber e narrar como ela aparece e se atualiza nas performances musicais. O período de interlocução com os músicos foi exitoso para evidenciar a existência de modalidades diferentes de rap que serão apresentadas durante o decorrer do texto. Por hora, antecipo que as descrições se orientam a partir da distinção entre o rap improvisado e o rap memorizado. Mesmo que seja possível contestar o conceito de improvisação, bem como o de cópia e repetição – como fiz questão acima – são categorias criadas por músicos e ouvintes do rap.

Teoricamente, este é um dos pontos basilares para esta dissertação, isto é, pensar as músicas não como as representações de uma realidade anteriormente dada, mas como as próprias criadoras das realidades. Ao mesmo tempo, abordando as maneiras pelas quais são atualizadas em diferentes performances contextualizadas espacial e temporalmente.

Voltando ao hip hop, significa dizer também que não há fórmula que garanta o sucesso de um MC perante uma audiência. Toda vez que estiver sobre um palco repetindo as mesmas músicas que se acostumou a cantar por anos, ou em uma roda de *freestyle*, improvisando versos a partir de uma característica física engraçada de algum outro rimador, estará invariavelmente diante do risco que é rimar.

## **I. DESCOBRINDO HIP HOP PELA CIDADE**

Dizer que, há anos, nenhum grupo de rap gaúcho deixa as fronteiras do estado não significa ausência. A afirmação é impactante e eficaz ao distinguir duas épocas a partir de um divisor de águas. Em todo caso, não quer dizer que haja pouca quantidade, qualidade e variedade de músicos do gênero.

Pelo contrário, já que basta uma rápida busca na internet para obter informações sobre festas e shows. É ainda muito provável que qualquer um, mesmo desavisado sobre estes eventos, esbarre eventualmente com algum deles, já que costumam ocupar locais públicos com grande circulação de pessoas. Além disso, eles possuem uma periodicidade irregular, podendo acontecer à noite, à tarde, durante fins de semana ou não.

Mesmo antes de iniciar a pesquisa de campo, já tinha alguma ideia sobre isso. Sendo assim, tracei como primeira meta conhecer de forma exploratória o ritmo destes eventos na parte da cidade que vim a morar, a região central e seus arredores. Este processo foi realizado entre os meses de dezembro de 2013 e janeiro de 2014 e teve como maior contribuição estabelecer os primeiros diálogos com os músicos que motivaram a escolha deste tema já que cheguei à cidade como um completo desconhecido para eles. Os primeiros contatos foram realizados pela internet e foram pouco frutíferos. Foi somente nas visitas aos eventos que conheci os interlocutores que passaram a fazer parte da pesquisa.

A incursão pela cidade de Porto Alegre se estendeu até o mês de julho de 2014 e possibilitou a produção de materiais de pesquisa de diferentes tipos: registros audiovisuais de performances musicais; coleta de diversos documentos como fotografias, entrevistas, cds, videoclipes musicais, materiais de divulgação de shows, entre outros; e, principalmente, entrevistas informais registradas através de diários de campo.

A maior parte do tempo decorrido em pesquisa foi dispensado a participações enquanto plateia de apresentações musicais. Foram ao menos oito presenças em Batalhas de rima e mais uma dúzia de shows em diferentes circunstâncias (em palcos improvisados na rua, em praça pública, em clubes noturnos). Esses eventos sempre foram longos, tendo uma duração variável entre quatro e até mesmo doze horas. Além desta tarefa, empenhei-me em visitar alguns músicos em seus locais de trabalho ou moradia, conseguindo momentos mais adequados para

conversas longas e detalhadas. Foi assim que mantive diálogo permanente com Índio e Sandrão, os personagens que mais participaram da elaboração desta narrativa antropológica. Adiante, no primeiro capítulo, os dois serão melhor apresentados. Por fim, a terceira parte do trabalho foi a pesquisa de documentos e performances musicais disponíveis através de gravações. Essa etapa exigiu a tarefa literal de buscá-los em diferentes partes da cidade, e, também, em endereços online, acessados via internet.

O mapa de Porto Alegre que aparece no decorrer desta narrativa é fruto de decisões pessoais e também de um pouco de casualidade. Faz parte da pessoalidade inevitável da etnografia, seja nas escolhas que fiz, preferindo conhecer um determinado evento em vez de outro, ou, na maior empatia desenvolvida com algum interlocutor específico que tenha passado a exercer uma influência grande sobre os caminhos que a pesquisa tomou.

Tendo atravessado a etapa exploratória que descrevi acima, estabeleci uma rotina que previa a presença recorrente em três pontos da cidade: a Batalha do Mercado, um duelo de MC's de periodicidade mensal, no centro da cidade; e as lojas Banca Clandestina e Ponto Favela. O duelo de rima me permitia acompanhar este tipo de disputa entre rimadores, além de me familiarizar com artistas locais. Por se tratar de um evento rotineiro, havia a garantia de voltar a assisti-la. Lá, ainda podia conversar com os músicos e obter seus contatos, tendo a chance de ouvir um pouco sobre suas trajetórias. Por sua vez, as lojas abriam diariamente e eram garantia de encontro com seus proprietários – os MC's Índio e Sandrão, respectivamente – e outros artistas.

Não obstante, tanto a Banca Clandestina quanto a Ponto Favela, além de venderem roupas e cds, ainda tinham papel fundamental na produção e organização de festas e shows de rap. A participação nestes eventos poderia ser através de um mero apoio com a venda de ingressos, com o fornecimento de prêmios e brindes ao evento, e, até mesmo, com a produção, escolha do lugar e dos músicos, etc. Assim, a importância de Índio e Sandrão é enorme, visto que orientaram de forma geral os alcances que a pesquisa pôde alcançar, apresentando-me o trabalho de outros cantores, narrando-me suas trajetórias e introduzindo-me à maioria dos eventos que acompanhei.

De modo geral, nada dessa pessoalidade chegou a alterar o objetivo principal descrito na elaboração do projeto desta pesquisa:

“realizar etnografia das performances do *rap*<sup>8</sup> em Porto Alegre (RS)”<sup>9</sup>. Pelo contrário, estas parcerias intelectuais foram indispensáveis, afinal meu conhecimento preliminar sobre o rap na cidade era muito incipiente e não havia nenhuma definição inicial sobre quais performances seriam observadas. Portanto, a pesquisa de campo foi um processo constante de descobertas musicais.

O maior interesse foi encontrar diversidade no desenvolvimento de narrativas e talvez a principal contribuição desta dissertação esteja na possibilidade de compará-las, problematizando suas contextualizações. A pesquisa foi conduzida de tal modo que pode ser enquadrada sob a chamada etnografia da música, visto que se preocupa com as relações musicais que são produzidas entre músicos e audiências em contextos específicos (Seeger, 2008).

A efetivação da relação entre músicos e ouvintes será considerada enquanto performances. Entre as implicações do uso deste conceito, considero fundamental salientar que ele obriga que a análise abandone o significado de uma determinada música e passe para o significado *performatizado* por ela (Cook, 2008; Finnegan, 2008; Madrid, 2009). Dissolve-se ainda outro dilema dos estudos sobre música: o que priorizar, texto ou música? A melhor resposta seria afirmar que os dois não podem ser separados, e precisam ser tratados da maneira como se apresentam: indissociáveis, enquanto elementos constituintes da performance musical (Finnegan: 2008).

As análises das diferentes performances contidas neste trabalho foram elaboradas a partir de descrições detalhadas. Nelas, procurei elencar a maioria dos estímulos sensoriais que me foram provocados enquanto participante das performances, considerando a posição de espectador, ouvinte, assistente, que ocupei durante a pesquisa de campo.

Estes eventos estão divididos no texto em duas categorias que os MC's usam para diferenciar tipos de canto do rap. Seriam os versos improvisados e os versos memorizados. O primeiro tipo, pressupõe que o público entenda que o rimador está cantando versos inéditos, enquanto que a segunda alegoria compreende versos que passaram por algum

- 
- 8 Àquela época, ainda escrevia o termo “rap” em itálico, como qualquer palavra estrangeira à língua portuguesa. Tal escolha implica uma posição de distância e exterioridade. A pesquisa, no entanto, aproximou-me tanto deste gênero musical, antes pouco familiar, que atualmente o que me causa choque e estranheza é ver e escrever sua grafia em itálico. O mesmo vale para a palavra “hip hop”.
- 9 O projeto foi apresentado à banca de qualificação no dia 02/12/2013, sob o título “*Cês quer mesmo ser mais rua que nós?*”: Uma etnografia sobre as performances no rap em Porto Alegre (RS).

processo de conservação (gravação, escritura ou memorização) e são também chamados como músicas.

Até seria possível questionar a pertinência da separação, visto que toda performance é original, no sentido que sua contextualização é sempre inédita de alguma maneira. No entanto, a contribuição antropológica reside em experimentar o uso das categorias que os músicos aplicam para ter clareza sobre as modalidades musicais no rap.

Entre o rap improvisado, acompanhei duelos de rimadores e rodas de *freestyle*<sup>10</sup>. Shows e gravação de cds e videocliques são tratados enquanto músicas memorizadas. Normalmente os músicos têm transito livre entre essas diferentes modalidades, ainda que a maioria deles se notabilize ou desenvolva preferência por apenas uma delas. Por se tratarem de eventos diferentes que, em muitas oportunidades, acontecem em dias e locais diferentes, há também diferenças quanto ao tipo de público e músicos que os frequentam.

A relação entre público e músicos é, por sinal, bastante relativa de acordo com os diferentes tipos de performances. Em shows, há uma demarcação mais clara, com o palco como um divisor. Além disso, o volume do som dos microfones e da música abafam em boa parte os outros sons provocados pela audiência. Os duelos de rimadores, por sua vez, têm uma maior proximidade, visto que os cantores estão cercados em uma roda formada pelo público. São as reações – sonoras na maior parte das vezes – que definem vencedor e derrotado, conformando uma participação imprescindível para o resultado da disputa. Já em rodas de improviso talvez não haja pertinência nesta distinção, dado que há um número reduzido de participantes, que em geral são todos cantores. Cada rimador escuta os versos dos outros e espera por uma oportunidade para começar a cantar logo em seguida. Por último, pode-se dizer que a audição de músicas através de cds e videocliques é um novo tipo de performance, que também altera a relação entre músico e audiência, provocando um deslocamento espaçotemporal entre um e outro.

É grande a quantidade de MC's e também de tipos de performance. Não foi difícil encontrá-los ao longo da pesquisa. O texto explorará as diferentes contextualizações descobertas durante este período inserido em campo, através de um trabalho de descrições detalhadas. Pretende-se comparar estes tipos de performances para que

---

10 Em tradução literal: estilo livre. Os músicos também usam o nome “roda de improviso” e são os momentos em que dois ou mais MC's brincam de improvisar versos. Não há uma disputa explícita e o tema das letras normalmente é livre, além disso não há juízes, nem limites de tempo e participantes.

se vislumbre quais sentidos são colocados em jogo. O momento de uma rinha, o momento do show, ou ainda o de uma composição exigem dos músicos competências e qualidades específicas para a satisfação das expectativas que eles carregam.

## II. RAP E HIP HOP ENQUANTO PROBLEMÁTICAS ACADÊMICAS

A pertinência das descrições das performances musicais pode ser enfatizada talvez pela pouca atenção dada a esse aspecto pela literatura existente sobre rap e hip hop no Brasil. Tal literatura abrange várias pesquisas que começaram a aparecer nos anos 1990 e se dedicaram a problemáticas diversificadas. Também é verdade que elas advêm de áreas diferentes da academia: antropologia, sociologia, educação, comunicação, entre outras. Em poucos casos, o foco principal esteve nas músicas. A seguir, comento alguns dos textos que dialogam de formas diversas com esta dissertação.

A coletânea, organizada por Micael Herschmann, *Abalando os anos 90: Funk, Hip-Hop, globalização, violência e estilo cultural* trouxe ao público brasileiro um artigo de Tricia Rose que fundamentou uma série de estudos sobre o gênero musical. Apresentando a história da constituição do rap nos Estados Unidos, a pesquisadora norte-americana argumenta em favor do potencial de engajamento político latente na música em situações de pobreza e decadência urbana através da conversão de tecnologias em prazer e poder (Rose, 1997: 192).

Há um certo alinhamento desta perspectiva com as pesquisas em antropologia urbana que voltavam seus interesses a temas como violência e pobreza a partir do estudo de festas e bailes, como no caso do funk (Vianna, 1988; Herschmann, 1997, 2005). A proposta teórica decorrente destes trabalhos sugere questionar a noção de consumo cultural alienado, ou, em outras palavras, pensar os participantes destas festas como sujeitos ativos na construção de sentidos próprios em vez de meros consumidores passivos. Além disso, considera a relação entre estilos de vida e política nos processos de produção e consumo simbólico.

Outras pesquisas aportaram outros referenciais teóricos para a discussão. João Batista Felix (2005) propôs o diálogo entre cultura e política em sua tese de doutorado *Hip Hop: Cultura e política no contexto paulistano*. Neste trabalho, o pesquisador apresenta o que define como história do hip hop nos Estados Unidos e no Brasil, conceituando-os; a importância da música rap para o hip hop; as poses,

ou núcleos de militância e organização do hip hop em São Paulo; as festas, bailes e clubes *black*; e, principalmente, trajetórias políticas de militantes, momentos onde houve a participação na política institucional, além de discutir o que seria política para estes grupos.

Em Porto Alegre, Cássio Maffioletti (2013) apresentou a dissertação de mestrado *Retomando a nossa esquina: “O movimento Hip Hop e suas formas de fazer política em Porto Alegre”*. Seu foco foi direcionado às atuações de lideranças políticas do Movimento Hip Hop em determinados momentos históricos. O pesquisador descreve o que chama de “sistema político do hip hop”, apresentando a existência de distinções fundadas em marcadores como geração, espaço e trajetória social. O texto também apresenta instâncias de participação política como as posses e fóruns, além dos processos eleitorais na militância de campanhas, negociações com partidos ou mesmo candidaturas de MC's.

Adjair Alves (2009; 2011) preferiu uma abordagem a partir de categorias como linguagem, cotidiano e reconhecimento. Sua pesquisa *O Rap é uma guerra e eu sou gladiador: um estudo etnográfico sobre as práticas sociais dos jovens hoppers e suas representações sobre violência e criminalidade* analisa linguagens sociais que insistem em denunciar e acusar o hip hop por apologia à criminalidade. Considera que nestas situações a historicidade é negada aos jovens MC's. Seu esforço consiste em contextualizá-los nas posições que ocupam em determinada estrutura social (2009: 13) para então problematizar suas concepções sobre juventude e relações de solidariedade. Ele ainda considera o inevitável dissenso linguístico, afinal

As linguagens com as quais cada um trata seu mundo, ou como cada um ritualiza o cotidiano da favela, são reveladores de características significativas, que nos conduz a pensar, primeiramente, não ser possível se falar dos hoppers como uma homogeneidade e, em seguida, afirmar que se trata de realidades plurais, cada uma delas referenciando a percepção de um contexto determinado (Alves, 2011: 34-5).

Rose Satiko Hikiji e Carolina Caffé (2009; 2010; 2011; 2013; 2014) foram responsáveis por um projeto que combinou o mapeamento de produções artísticas da Cidade Tiradentes (2009) e a produção e direção de uma etnografia audiovisual compartilhada. Os filmes *Lá do Leste* (2010) e *A arte e a Rua* (2011)<sup>11</sup> são textos sobre a experiência de

11 O livro *Lá do Leste* (2013) é composto por um compilado de treze cenas,

periferia urbana no maior complexo de conjuntos de habitações populares da América Latina. Os atores são MC's, grafiteiros e b-boys que falam e pensam suas vidas. Nos documentários, eles apresentam seus dilemas, narram histórias e conversam sobre as transformações na Cidade Tiradentes. Em artigos posteriores, as pesquisadoras problematizam estas produções artísticas como meios de mobilização política e as relações entre arte e espaço público (2014), além de fazerem a discussão sobre o uso de recursos audiovisuais em etnografias (2012).

Com outras preocupações acadêmicas, Jaison Hinkel (2013) teve como proposta abordar as relações entre apropriação musical do rap, cidade e reinvenção do sujeito. A sua tese de doutorado *Música(s), Sujeito(s) e Cidade(s)... Diálogos: O rap em Blumenau* considerou dados de sua pesquisa de campo no interior de Santa Catarina para pensar a mediação do rap na constituição de subjetividades dissonantes em relação ao discurso homogeneizador teuto-brasileiro.

A mesma cidade de Blumenau ambientou a pesquisa de Tatiane Scoz (2011) que até construiu seus problemas de pesquisa partindo de inquietação semelhante: entender os sentidos da categoria “espaço” para os Mc's de uma cidade marcada pelo mito da fundação alemã. Entender o que significa ter ou não ter “espaços” considerando seus contextos de emprego. A etnografia “*Blumenau também é cidade do rap: Pensando 'espaço' a partir dos rappers em Blumenau*” propõe uma cartografia do rap que perceba os usos, apropriações, diferenciações e identificações das elaborações deste conceito por parte dos rappers.

Em *A caminhada é longa... e o chão tá liso: O movimento Hip Hop em Florianópolis e Lisboa*, Angela Maria de Souza (2009) apresenta uma etnografia que reflete sobre a produção estética e a relação com a cidade de rappers no Brasil e em Portugal. Utilizando a pesquisa de campo e as músicas destes artistas, a antropóloga pensa a relevância da produção musical na determinação de fluxos destes rappers nas suas cidades; compara aspectos semelhantes e distintos nos dois países; e problematiza as formas de representação da cidade para a definição de estilos de rap. Em artigos, a pesquisadora discute os deslocamentos do Movimento Hip Hop na cidade considerando fatores como tempo e espaço para pensar nas formas de pertencimento (Souza,

---

tal como uma peça de teatro. Nele consta muitas fotografias de autorias variadas. Ele ainda traz em dvd anexo os dois filmes junto de extras, como debates nos lançamentos deles e videoclipes musicais de artistas locais. Todo este material foi disponibilizado em <http://www.ladoleste.org/> (Acessado em 15/10/2014).

2009). Além disso, apresenta o estilo gospel de hip hop a partir de reflexão sobre conceitos como performance e poética (Montardo & Souza, 2011).

Juciane Araldi (2004) apresentou ao Programa de Pós-Graduação em Música *Formação e prática musical de DJs: Um estudo multicaso em Porto Alegre*. Este texto traz um estudo sobre as técnicas utilizados por DJ's na produção musical. Também aborda os procedimentos de aprendizado destes músicos. Além disso, apresenta entrevistas e trajetórias de DJ's que eventualmente eu cheguei a conhecer em festas ou shows durante meu trabalho de campo, sendo então mais uma fonte de informações e dados a serem aproveitados nesta pesquisa.

Gustavo Marques de Souza (2013) também realizou pesquisa sobre os aspectos musicais do rap em *O som que vem das ruas: Cultura hip hop e música rap no duelo de MC's*. Seu trabalho aborda a produção poética e sonora no rap fazendo uma correlação com a contextualização social. Para esta etnografia será relevante a análise feita pelo autor sobre batalhas de MC's e aspectos do *freestyle*. De maneira pontual, ele destrincha alguns duelos considerando os usos dos sons vocais, os textos produzidos pelos MC's e as reações do público. Ele ainda faz este mesmo tipo de análise musical para alguns clássicos do rap com o fim de extrair características poéticas destas composições vocais. Para isso, considera diferentes técnicas de *flow*.

Em *Bohemian Rhapsody: Performance, ritual e relações de gênero no breaking*, Joana Brauer Gonçalves (2012) pensa a dança no Hip Hop através dos conceitos de performance e gênero. Sua etnografia realizada junto a *b-boys* e *b-girls*<sup>12</sup> aborda os diferentes momentos de performance<sup>13</sup> da dança. A preocupação da pesquisadora está na análise aprofundada dos aspectos comunicativos, considerando o *break* uma linguagem em ação do tipo não verbal:

Assim, é através dos gestos, dos passos, da indumentária, ou seja, da performance como um todo do *b-boy*, que o dançarino é capaz não só de

---

12 Estes termos designam os bailarinos de *break dance*. Esta dança é associada ao hip hop e é praticada muitas vezes no espaço público como praças, calçadas e esquinas. São comuns competições, no formato de batalhas, entre os dançarinos. Assim como as rinhas de MC's há o componente do duelo e do desafio de responder com danças a uma provocação do oponente.

13 Os momentos de prática da dança podem ser em rodas de *freestyle*, em palcos ou em batalhas.

expressar o que está sentindo como de se *comunicar* com seu oponente. Não só isso, mas em um embate de ‘bate-rebate’, no qual um dançarino tem de responder ao que o outro diz, por meio dos gestos, ambos conseguem alcançar complexos profundos e *dizer* por atos performáticos o que antes era indizível por palavras (Gonçalves, 2012: 124).

*“Na base do muque da onda”*: *Estudo etnográfico de performances entre Rappers da ALVO-Associação Cultural da Zona Norte de Porto Alegre* de Maria Andréa Soares (2007) se detém na análise da fala e do gestual de MC’s. Sua proposta objetiva interpretar a música e a dança enquanto “projeto de agenciamento étnico e social” a partir do viés da performance. Esta etnografia apresenta uma série de análises críticas sobre as falas e os usos da voz em diferentes contextos, como por exemplo entrevistas, momentos de ensaios e shows. Há ainda um esboço das técnicas corporais e repertório de gestos durante as performances de rappers. As análises são pontuais e detalhadas descrevendo a riqueza comunicativa destas circunstâncias.

### III. RESUMO DO QUE HÁ POR VIR

As páginas seguintes deste texto procuram dar conta de debater as músicas que descobri ao longo da pesquisa de campo, em face às problemáticas teóricas apresentadas anteriormente. Inicialmente, no Capítulo 1, descrevo um pouco dos lugares mais centrais para a pesquisa: são a Batalha do Mercado e as lojas Banca Clandestina e Ponto Favela. Neste ponto, a proposta é apresentar algumas pessoas que ocupam estes espaços e a maneira como elas participam na produção musical. Para tanto, penso estes locais que conheci como parte de uma cena musical do rap em Porto Alegre.

A validade de pensar a partir destes conceitos está em situar as pessoas, as lojas, as festas, os shows e os demais eventos em um contexto mais geral do hip hop. Além disso, possibilita apresentar as formas desiguais pelas quais estas pessoas participam da cena musical. Por fim, em sua leitura é possível recriar a cidade desta narrativa, a partir da contextualização de minha relação com os músicos e com os eventos assistidos.

O Capítulo 2 já introduz discussões mais pertinentes à antropologia da música e ao uso do conceito de performance para este tipo de pesquisa. Além disso, procuro situar o rap enquanto um gênero

musical, sem a pretensão de defini-lo em um esquema simples de regras. Pelo contrário, considerando sua flexibilidade. Ainda assim, é possível destacar a oralidade como uma de suas características básicas. Neste sentido, ressaltar a centralidade deste aspecto, considerando as propostas de Zumthor e Finnegan para uma abordagem da poesia oral.

O Capítulo 3, por sua vez, traz discussões a respeito do conceito de rap improvisado, utilizando-se de dois eventos acompanhados na cidade: a Batalha do Mercado e as rodas de *freestyle*. Neste trecho do texto, as descrições detalhadas dos cantos de improviso almejam trazer para a leitura a maior quantidade possível de aspectos perceptíveis sensorialmente nos momentos de atualização nas performances. É válido ressaltar que outros sentidos além da audição dos versos são imprescindíveis para a participação nestes eventos.

Ao mesmo tempo em que a proposta do capítulo procura identificar características dos raps improvisados, também objetiva compará-los entre si, abordando os modos como se relacionam as formas musicais com os conteúdos musicais. No caso, pensando a Batalha do Mercado enquanto uma festa que é uma troca de ataques entre rimadores em frente a um público, e o *freestyle* onde os temas dos cantos são outros e a distinção entre cantores e público é pouco clara.

Por fim, o Capítulo 4 tem como mote as descrições de músicas do rap memorizado, que tem como principal traço a possibilidade de sua conservação através da escrita, da memória ou da gravação. Os casos analisados são uma noite com diversos, dois cds de músicos diferentes e uma sequência de quatro videoclipes de um mesmo grupo musical. Estas performances se notabilizam por características diferentes entre si, mas qualquer uma delas se vale também de outros sentidos além da audição para a construção das narrativas musicais.



## Capítulo 1

### PEDAÇOS DE HIP HOP EM PORTO ALEGRE



*Figura 2: Foto de satélite da região metropolitana de Porto Alegre*

A maior parte do esforço exigido por esta etnografia foi destinado a descrever diferentes performances musicais do rap, buscando salientar suas peculiaridades formais quando comparadas entre si. Para isso, era preciso considerar toda classe de detalhes que fazem parte de suas contextualizações. Porém, antes de lançar estas descrições, parece pertinente uma apresentação mais ampliada sobre a pesquisa de campo em Porto Alegre e os interlocutores que a possibilitaram.

Quanto ao mapeamento do rap na cidade, é necessário pontuar que não haverá aqui uma espécie de catálogo musical que elenque todas as rinhas de MC's, estúdios de gravação, festas e shows de rap, mesmo que este tipo de tarefa pudesse ter algum tipo de validade, ainda que fosse o da curiosidade. A questão é que para o interesse específico desta pesquisa, isso seria inviável e pouco relevante. Tal abordagem

demandaria outro tipo de uso do tempo e não permitiria a produção de uma análise concentrada nas performances que, aqui, devem ser o foco do trabalho.

Neste caso, a descrição desta cena musical parte do diálogo desenvolvido com inúmeras pessoas – a maioria delas MC's – durante o período de pesquisa de campo. Como ficará claro, este recorte se dá por razões logísticas e metodológicas e produz efeitos sobre os resultados da etnografia. Explorar todos os cantos onde existe a produção da música rap, em uma cidade de aproximadamente 3,5 milhões de habitantes, como é o caso da região metropolitana Porto Alegre, exigiria mais tempo, além da necessidade de uma equipe composta por mais pesquisadores. Além disso, entendo que a validade das pesquisas antropológicas está no seu aspecto qualitativo. Não haveria muita contribuição aqui com a reunião de casos e exemplos sem o devido acompanhamento teórico.

Para tanto, fez-se necessário restringir o campo de pesquisa. Definir quais práticas musicais serão problematizadas mais adiante e por quais razões. Precisamente aqui, a prioridade foi para a diversidade musical, obtida através da participação assídua enquanto ouvinte na Batalha do Mercado e do aprendizado com os MC's e lojistas Índio e Sandrão.

Este capítulo que abre a dissertação se propõe a descrever a cena musical do rap na cidade a partir destes diálogos e situar as performances que serão avaliadas posteriormente. Entendo que o conceito de cenas musicais é válido a partir do contexto de crítica às pesquisas que cunharam termos como subculturas, culturas juvenis, tribos ou comunidades para o desenvolvimento teórico do estudo da música, das cidades ou da juventude (Bennett, 2004: 223-5). Diferentemente destas perspectivas rígidas que se constroem a partir das delimitações de grupos em categorias como etnicidade, raça, gênero ou classe, a proposta das cenas musicais inclui relações mais abrangentes e dinâmicas marcadas por maior complexidade (idem: 225). Deixar de definir grupos como subculturas rejeita que eles sejam pensados como desviantes em relação a uma suposta cultura estandardizada da sociedade (Bennett & Peterson, 2004: 3). Além disso, é interessante para desnaturalizar a relação entre determinados grupos sociais e gêneros musicais, como se as músicas fossem simples expressão de suas identidades.

A utilização do conceito de cena musical enquanto categoria analítica se volta para o contexto de produção, reprodução, audição ou consumo da música. Aproveitando as propostas de Howard Becker em

*Art Worlds*, deve-se considerar a criação artística como um processo social, econômico, coletivo, colaborativo e não um simples fruto da genialidade individual. É necessário andar em direção a um esmiuçamento da obra de arte incluindo os aspectos considerados propriamente extratextuais (Becker, 1982).

Nesse tipo de investigação, nada pode ser ignorado ou considerado irrelevante na obra de arte. O trabalho artístico é visto como uma atividade coletiva como as relações do mundo do trabalho. Sendo assim, uma das etapas da pesquisa é conhecer e identificar quem são as pessoas e que tarefas elas desempenham nos mundos da arte, ou, no caso desta pesquisa, na cena musical (1982: 11-3).

No hip hop, significa dizer que a música não é fruto apenas do trabalho de MC's e DJ's, aqueles que são considerados os artistas deste tipo de música. A construção das performances envolve outras pessoas que contribuem de várias maneiras. Um duelo de rimas, por exemplo, tem como centro os dois rimadores que se enfrentam em uma disputa. No entanto, para que ela aconteça, é preciso que outras pessoas participem como assistência, além de, pelo menos, um juiz como mediador do evento.

Sem dúvidas, há pontos interessantes a serem abordados referentes às configurações do contexto que pesquisei. No caso, chama a atenção como a maioria destas pessoas são, ou eventualmente foram, MC's. Os participantes da cena musical possuem como característica uma espécie de versatilidade. Uma mesma pessoa adquire com o passar do tempo experiência no desempenho de várias tarefas. É comum também que os produtores, promotores e divulgadores de festas sejam por vezes os próprios músicos.

As pessoas que aparecem na cena possuem diferentes trajetórias pessoais em função das oportunidades e escolhas que fizeram. Por consequência, suas participações e contribuições à cena musical são diferentes. É possível pensar esta cena como um campo simbólico, e, portanto, entender que há, nela, uma série de diferenças e hierarquias entre os atores (Bourdieu, 1989: 162)

Em decorrência disso, é preciso perguntar-se sobre quem são as pessoas inseridas no campo, o que foi que elas já fizeram e o que elas estão autorizadas para fazer. Pensando na cena musical, ainda, deve-se lembrar que há diferentes espaços que são ocupados por pessoas diferentes. Por exemplo, as expectativas que existem sobre um show ao vivo, uma gravação e uma disputa de improviso são diferentes, bem como as diversas competências que as pessoas podem ter para participar destes momentos.

Nesse sentido, há outro pressuposto que não pode ser ignorado: as convenções. A distribuição de conhecimento entre os membros de um grupo social permite o aprendizado de padrões e regularidades para a leitura de uma obra de arte (Becker, 1982: 41). Os ouvintes de uma música reconhecem sons e criam expectativas sobre eles a partir de experiências prévias. Se pensarmos assim a audiência de uma batalha de rimas, veremos que ela precisa encontrar sentido no que está sendo rimado pelos MC's que duelam. Do mesmo modo, os músicos precisam fazer uma leitura do que é ou não é pertinente na batalha. Eles precisam entender que tipo de argumento será aplaudido ou que tipo de entonação causará empolgação. Nesse ato comunicativo, todos os envolvidos, (MC's e ouvintes) fazem avaliações a partir de suas experiências passadas. Essas experiências consideram quem são as pessoas que estão ali, qual o carisma dos rimadores que batalharam e o que eles disseram durante o duelo, por exemplo.

Nas performances que o trabalho elenca – audições de shows ao vivo, gravações de áudio e vídeo, rodas de improvisação e duelos de rima – uma série incontável de critérios para avaliação de cantores e DJ's é considerada. Esses critérios não são elencados um a um por ninguém. Os juízos são feitos a todo momento e de forma espontânea pelas pessoas que participam da cena musical. Em cada tipo de performance há, naturalmente, competências diferentes que devem ser contempladas.

Esta sorte de detalhes faz com que hajam distinções consideráveis na cena musical, com relação a tipologias desenvolvidas para explicar as músicas. Assim, é plausível que algumas performances sejam bem-sucedidas em determinado contexto, mas não tenham a mesma eficácia em outros. Do mesmo modo, alguns MC's desenvolverão mais afinidade com modalidades diferentes de canto.

Com esta descrição da cena musical do hip hop, é possível situar ao longo do texto as relações entre os diferentes tipos de rap em Porto Alegre. Além disso, aproximar-se destas performances, fazer parte destes eventos, identificar quem são as pessoas que participam destas práticas musicais e tentar comparar as linguagens que estão sendo utilizadas em cada tipo de performance.

Com relação a esta questão das diferentes linguagens que são empregadas durante os atos comunicativos que são as performances, é importante notar a relevância que ganha o aspecto visual. As roupas são parte essencial do rap, de tal forma que as lojas de música voltadas a este gênero costumam vender também peças como bonés, calças, camisetas e outros acessórios.

Saliento este aspecto justamente porque foram nestes lugares de comércio musical que fui levado a conhecer a maioria das festas e shows que acompanhei durante a pesquisa. As lojas Banca Clandestina e Ponto Favela tinham grande importância no gerenciamento de alguns dos eventos e também na distribuição de músicas pela cidade. Mesmo assim, suas histórias divergiam relativamente, chegando também a terem formas de participação diferentes na cena musical.

Já o principal evento que acompanhei, tendo conhecido muitos músicos, foi a Batalha do Mercado, uma rinha de rimadores. Esta festa se estabeleceu de tal maneira na cidade que chegava até mesmo a organizar outras festas que não fossem necessariamente duelos entre MC's. Estes eventos eram muitas vezes shows e feiras com apresentações ao longo do dia. A seguir, apresento detalhadamente estas diferentes etapas da pesquisa, abordando a interlocução desenvolvida com os músicos, naquilo que constituiu a maior parte do tempo dispensado ao trabalho de campo.

## I. BATALHA DO MERCADO



As regras são simples: dois MC's se enfrentam em uma batalha de rimas que pode durar até três *rounds*. Antes de tudo, eles decidem em uma disputa de par ou ímpar quem começa e quem termina o duelo. Então, o primeiro MC tem 40 segundos para improvisar, depois vem a resposta do outro MC, também em 40 segundos. Faz-se um pequeno

intervalo em que o apresentador da batalha pergunta ao público quem é o vencedor do *round*. Ele pede barulho para o primeiro MC e depois pede barulho para o segundo. Se há dúvida sobre quem recebeu mais barulho, ele pergunta outra vez. Não raramente, ele precisa perguntar três ou quatro vezes para definir o vencedor.

Após o apresentador anotar em um caderno o resultado do primeiro *round*, tem início o próximo. A ordem se inverte e quem finalizou o *round* recém-disputado inicia o seguinte. Novamente são 40 segundos para cada MC. Ao fim das rimas, o apresentador volta a pedir ao público que faça barulho para quem acredita que se saiu melhor durante este último enfrentamento. Caso o mesmo MC venha a vencer outra vez, está encerrado o duelo. Do contrário, força-se o “terceiro”, isto é, um *round* de desempate. Quem inicia as rimas é aquele que encerrou o *round* anterior. São dados mais 40 segundos para cada. O tempo se encerra e o apresentador volta a perguntar ao público o vencedor do último *round* e por consequência do duelo.

Sem um palco ou algo semelhante, os MC's trocam versos em frente ao apresentador. Os demais se aglutinam formando um círculo em torno deles. O público não assiste de forma polida e silenciosa, pelo contrário. Entre uma rima e outra, se manifesta com risos ou expressões de surpresa e empolgação. Os risos podem ser tímidos e discretos ou então espalhafatosos. Podem ser provocados quando algum MC é mal sucedido no *flow*<sup>14</sup> ou quando é ridicularizado pelos versos de outro. Interjeições também são frequentes, sendo a principal delas “uou!” em várias intensidades, desde a manifestação isolada e discreta por parte de alguns até gritos eufóricos da maioria. Isso depende da qualidade dos versos.

Em razão da grande quantidade de pessoas no local, nem sempre é possível assistir e escutar com clareza o que está sendo dito. É preciso ter paciência e procurar um bom posicionamento em meio a tanta gente. Quanto mais perto dos rimadores, mais fácil se torna entender os versos e ver seus movimentos corporais e expressões faciais.

A participação eufórica é encorajada pela organização da Batalha do Mercado. É corriqueiro que o apresentador diga que o público está silencioso e que ele não consegue escutá-lo. Ele fala “hoje vocês estão com preguiça, hein!” ou frases semelhantes. Estes momentos acontecem principalmente quando é feita a escolha do vencedor, e se espera a participação de todos para esta definição.

---

14 No rap, o *flow* é o encaixe de versos em um ritmo específico. É um fator preponderante para a qualidade de um MC. Durante o Capítulo III, detalho melhor o uso deste conceito entre os MC's.

Após o fim de cada *round*, o público costuma gritar reiteradamente “Sangue!” “Sangue!”. Normalmente o apresentador ou qualquer pessoa em meio ao público começa o grito que é repetido em uníssono pelos demais. Nestes entreatos, muitos fazem comentários ou piadas relativas ao desempenho dos MC's. São momentos oportunos para uma conversa rápida antes que o apresentador peça barulho para o vencedor e os duelos recomecem.

Estes enfrentamentos fazem parte de uma espécie de torneio. Antes do começo de cada Batalha do Mercado, Aretha, a organizadora do evento, faz as inscrições dos MC's que pretendem participar. O número de concorrentes é variável de acordo com a quantidade de inscritos, mas, de costume, são oito candidatos. Os rimadores são distribuídos aleatoriamente em duelos eliminatórios. A cada rodada, o número de candidatos diminui de forma exponencial até que restem apenas dois que disputarão o último duelo, a grande final da Batalha.

Durante os duelos, os MC's precisam fazer seus versos *a capella*, isto é, sem o acompanhamento de instrumentos musicais. Também é incomum o uso de sons para marcação de um ritmo musical, incluindo o *beatbox*, técnica que imita baterias através do uso de sopros bucais combinados com as mãos. Pode haver ou não a utilização de microfones. Isto depende diretamente da disponibilidade destes aparelhos.

A Batalha do Mercado acontece desde 2012, normalmente no último sábado de cada mês. É marcada sempre ao lado do Largo Glênio Peres e em frente ao Terminal Parobé, tendo o Mercado Público de Porto Alegre como a principal referência. Nas imediações ainda está Prefeitura, além de outros prédios públicos. Em direção ao outro lado, ficam locais de grande circulação de pedestres durante o dia, em razão de importantes centros comerciais como o Camelódromo e os shoppings populares. A realização do evento é ao ar livre, independente de condições climáticas como frio e chuva. Nos dias chuvosos, os duelos são levados para baixo de alguma marquise que proporcione abrigo da água. Eventualmente, pode haver alguma edição comemorativa da Batalha em festas ou outros tipos de eventos ao ar livre.

O horário marcado é costumeiramente às 22 horas, mas os duelos somente têm início aproximadamente uma hora depois deste horário. Durante esse tempo os participantes, sejam eles MC's ou apenas assistentes da Batalha, chegam ao local. Além disso, são feitas as inscrições dos cantores que devem duelar e a organização das disputas. A duração total do evento é flexível já que depende da quantidade de competidores, sem contar que, não raramente, acontecem competições

adjacentes como rinhas de *break dance* ou então de *beatbox* sob as mesmas regras dos duelos de rima. Estes outros tipos de batalha podem ser marcados com antecedência ou não. Mais do que tudo, isso depende da existência destes outros artistas no momento destes eventos. Como também acontecem alguns intervalos, a Batalha do Mercado nunca encerra antes da meia-noite.

Nesse período que avança através da noite, estes jovens negros e brancos, homens e mulheres, aproveitam para escutar música, conversar, tomar alguma bebida, namorar e, claro, assistir às rinhas. Antes do início da Batalha, há sempre grupos conversando e fazendo rodas de *freestyle*, que são também jogos de improvisação de versos, em um formato diferente das Batalhas.

Isso costuma acontecer nos momentos anteriores e posteriores à Batalha. A maioria dos jovens toma bebidas em garrafas plásticas, normalmente vinho ou misturas como cachaça e refrigerante. Eles costumam trazer as bebidas de suas casas ou de mercados, já que nestes horários é relativamente caro conseguir comprar algo para beber nas imediações do Mercado Público.

Não há dúvidas de que a Batalha do Mercado também é um momento de encontro e que as rinhas de rima não são único atrativo. Entretanto, algumas vezes estes outros momentos que fazem parte desta festa podem provocar algum desconforto aos MC's que cantam ou ao público que tenta escutar os versos. Como o contingente de pessoas é grande, nem todos conseguem ficar perto o bastante para ouvir os rimadores. Muitos que vão à Batalha ficam no seu entorno, aproveitando o momento com amigos. Disso decorre um barulho que por vezes chega a atrapalhar durante os duelos. O apresentador e o público precisam com frequência pedir silêncio e respeito aos MC's que batalham.

Nas noites de Batalha do Mercado, ela é, sem dúvidas, a principal responsável pelo fluxo de pessoas na região. Ainda que o Centro Histórico tenha um movimento muito grande de pessoas durante o dia, pela parte da noite é praticamente deserto e a grande maioria das pessoas que chegam ao Largo Glênio Peres estão a caminho da Batalha. Mesmo que haja muitas bancas que sirvam comidas e lanches, apenas duas permanecem abertas até a madrugada. Além disso, algumas vezes circulam por ali vendedores ambulantes de cerveja (e quentão nos dias frios), espetinhos e cachorro quente. Ainda no Largo, há um restaurante de preços altos que por volta da meia-noite fecha as portas. Nos arredores, há uma grande quantidade de casas noturnas onde o funk é a principal música. Estas boates são chamadas pejorativamente de

“inferninhos” por parte de alguns meios de comunicação<sup>15</sup> e também de políticos<sup>16</sup>. Além disso, são permanentes os conflitos entre estes estabelecimentos e autoridades como a Secretaria Municipal da Produção, Indústria e Comércio (SMIC) e a Brigada Militar. A criminalidade é frequentemente alegada como motivo para fechamento destas casas noturnas<sup>17</sup>. De todo modo, o principal motivo alegado para a realização da Batalha em frente ao Mercado Público é a maior facilidade de mobilidade para chegar ou para ir embora. Além de existir uma estação de ônibus justamente atrás do local onde ocorre o evento, a

- 
- 15 O jornal *Diário Gaúcho* noticia dia 17/02/2014 que “em dois meses, quatro pessoas já foram assassinadas nos inferninhos do Centro de Porto Alegre” <http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/policia/noticia/2014/02/em-dois-meses-quatro-pessoas-ja-foram-assassinadas-nos-inferninhos-do-centro-de-porto-alegre-4421836.html> (Acessado em 23/09/2014) A publicação afirma: “Ainda não se passaram dois meses em 2014 e quatro pessoas já foram assassinadas na região dos inferninhos, no Centro. O problema só cresceu nos últimos 20 anos. Se de um lado as boates são oficialmente regulares no papel, de outro, autoridades de segurança denunciam o descontrole da área. Moradores e familiares das vítimas, por enquanto, só esperam uma solução.” A reportagem ainda narra o último episódio de fim trágico e prossegue “Se perguntar a quem mora nas proximidades da Rua Marechal Floriano Peixoto (entre a Avenida Salgado Filho e a Rua General Vitorino) qual é o problema dos inferninhos, a lista é longa. Vai desde o barulho, que já forçou muitos a abandonarem a região, passando pela sujeira, presença constante do tráfico e tiroteios. A solução é uníssona: fechá-los.” No dia 01/07/2014, a notícia é “Morte na saída de inferninho reacende o problema da insegurança no Centro de Porto Alegre” <http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/policia/noticia/2014/07/morte-na-saida-de-inferninho-reacende-o-problema-da-inseguranca-no-centro-de-porto-alegre-4540157.html> (Acessado em 23/09/2014). O texto diz que “Reabertos por liminares judiciais desde março, a região dos inferninhos no Centro voltou da ser palco de um crime violento na madrugada de ontem. De acordo com a Brigada Militar, o adolescente (...) reagiu a tiros a uma abordagem na Rua General Vitorino e foi morto com dois disparos dados por um PM.”

O jornal insiste em ligação com as casas noturnas e afirma: “Desde o fechamento de quatro inferninhos na Rua Marechal Floriano Peixoto pela Smic (...) iniciou-se uma queda de braço judicial entre a prefeitura e os proprietários dos estabelecimentos. (...) Conforme levantamento do Diário Gaúcho, desde o começo do ano passado, 11 pessoas já foram assassinadas no Centro, em crimes relacionados aos inferninhos.” Para finalizar faz um levantamento dos casos de homicídios no Centro.

Nesta breve nota do dia 02/09/2014, o mesmo *Diário Gaúcho* publica a manchete “Quatro são presos armados próximos aos inferninhos no Centro

poucos metros há, ainda, uma estação do Trensurb, a linha férrea que liga alguns dos municípios da região metropolitana a Porto Alegre. De fato, pouquíssimos participantes dos duelos moram nos bairros centrais. Quase todos eles vêm de outros bairros e mesmo municípios.

## II. BANCA CLANDESTINA

Criada no decorrer do ano de 2013, a Banca Clandestina se localiza na parte ocidental do Centro Histórico de Porto Alegre, estando a aproximadamente 800 metros de distância da orla do rio Guaíba em direção ao oeste. Este ponto da cidade não lembra em nada as ruas movimentadas e aglutinadas de gente da parte comercial do centro. Lá não há sequer o fluxo intenso de carros e ônibus. As ruas que descem em direção ao rio são compostas por casas e edifícios residenciais. Há pouquíssimos estabelecimentos comerciais, sendo que a maioria deles são minimercados, restaurantes e padarias.

O espaço físico da Banca Clandestina é uma casa com cinco peças. O MC Índio, ou Dioin Jpa, como também é conhecido, foi o principal idealizador e trabalhador deste projeto que ele mesmo definiu

---

de Porto Alegre”  
<http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/policia/noticia/2014/09/quatro-sao-presos-armados-proximo-aos-infernhos-no-centro-de-porto-alegre-4589016.html> (Acessado em 23/09/2014).

- 16 Neste caso, a assessoria de imprensa de um vereador noticia a comemoração do fechamento de *infernhos* no Centro  
[http://www2.camarapoa.rs.gov.br/default.php?reg=16457&p\\_secao=246&di=2012-02-13](http://www2.camarapoa.rs.gov.br/default.php?reg=16457&p_secao=246&di=2012-02-13) (Acessado em 23/09/2014). A nota afirma que “Esse, no entanto, não é o único problema nessa região. A rua Jerônimo Coelho é uma verdadeira concentração de infernhos. No número 363, de acordo com o alvará do local, deveria funcionar um bar/café/loja de bebidas. Porém funcionava como casa noturna, com o nome de “Casarão Vipclass”. Além do desacordo, não havia alvará do corpo de bombeiros, licença ambiental e carta de habitação”.
- Traz ainda no corpo do texto a declaração do vereador: “Aquilo lá era uma zoeira, ninguém dormia mais, o local não tinha acústica, além das brigas e badernas que aconteciam na rua”.
- 17 Este outro jornal, um pouco menos sensacionalista, traz a sugestão da Brigada Militar: “Audiência pública sugere antecipação do fechamento de casas noturnas no centro de Porto Alegre: Medida defendida pela Brigada Militar tem como fim diminuição da criminalidade na região”  
<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2013/07/audiencia-publica-sugere-antecipacao-do-fechamento-de-casas-noturnas-no-centro-de-porto-alegre-4205675.html> (Acessado em 23/09/2014).

como a primeira “*rap shop*” do Brasil. Uma loja totalmente voltada ao hip hop e qualquer tipo de produto que possa ter relação com o gênero musical. Ali se comercializam vestimentas e acessórios de marcas direcionadas ao público do rap, cds de rap e *beats*<sup>18</sup> prontas para a gravação. A loja ainda conta com estúdios musical e de tatuagem e, além disso, faz trabalhos de organização e promoção de shows de rap.

Além do MC Índio, trabalham lá mais três pessoas incumbidas de tarefas mais específicas: um tatuador, um produtor musical e um produtor cultural. Estes três realizam suas atribuições de forma especializada. O produtor musical, conhecido por Drow, produz as *beats* a serem vendidas por diferentes valores (as mais baratas custam em torno de cem reais) ou então se reúne com os MC's interessados na gravação de um cd. Drow concluiu recentemente um curso profissionalizante em produção musical. Além dele, há o Long que realiza contatos e agenda da Banca Clandestina e de artistas que trabalham ou que venham a trabalhar com a loja.

Durante o período da pesquisa, a loja ainda buscava se consolidar e passava por altos e baixos. O MC Índio não tinha nenhuma experiência semelhante a esta quando decidiu iniciar o projeto. Na verdade, ele havia chegado há pouco tempo ao Rio Grande do Sul vindo do Rio de Janeiro. Na capital fluminense, ele se tornou MC participando das batalhas de rima. No começo da sua adolescência, há mais ou menos dez anos, ele frequentava assiduamente a Batalha do Real, no bairro da Lapa. Nesse período, junto a outros amigos do bairro Jacarepaguá, ganhou e perdeu dezenas de vezes nas disputas de rima.

Sua aproximação ao hip hop aconteceu de forma acidental. Inicialmente suas músicas preferidas eram os funks que cantavam sobre a vida nas favelas do Rio de Janeiro. O rap apareceu depois. Havia uma vizinha que escutava música muito alto e ele parava para ouvir. Enquanto escutava, brincava de improvisar rimas. Com um gosto musical variado, que ia desde João Bosco à Cypress Hill, começou a conhecer os principais artistas do rap nacional.

O skate foi a etapa seguinte. Índio conheceu Gil Metralha, MC Chip e Bocão, amigos que vieram a se tornar MC's. Andando de skate com eles, descobriu o gosto em comum pelo rap. Mesmo sem

---

18 Também conhecidas por batidas, são a parte instrumental no *rap*. Podem ser feitas por um DJ ou até pelo próprio MC de forma simples ou mais elaborada. Sua produção requer inicialmente um aparelho capaz de gravar e reproduzir sons, como um computador, por exemplo, podendo ser complexificada com instrumentos musicais e mesas de mixagem sonora.

compreender o significado de termos como *freestyle*, ficou sabendo que eles também gostavam de improvisar rimas. A partir daí, começaram a fazer improviso juntos em uma praça próximo a suas casas, no Jacarepaguá.

No ano seguinte, eles descobriram a Batalha do Real e começaram a participar dela. Esse período durou entre os anos de 2003 e 2005. Já na primeira vez que foram, um deles venceu a competição. De acordo com seu relato:

A gente ouviu falar que tava rolando a Batalha do Real. Era a primeira batalha de MC's do Brasil. A batalha mais tradicional do Brasil também. Acontecia na rua Riachuelo, na Lapa. Rua Riachuelo, nº 73. Era chamada a Batalha do sete três, a Batalha do Real, lá no sete três. A gente ia lá, (...) tinha sinuca no ambiente devido a zueira, a zueira das festas antigas. Era um ambiente bem *underground*, tudo grafitado. A gente se sentia assim benzão, moleque. (...) Tinha uma outra galera da Freguesia que era o falecido Zé Bolinho, que é uma referência no rap do Rio de Janeiro também, e faleceu de câncer em 2007, e o Dudu Blackout. A primeira vez que a gente chegou na Batalha do Real, só batalhava Shawlin, Marechal, Don Negrone, Funkero, que era Funk na época, (...) só uma galera bem da antiga. Uma galera bem conhecidinha também que batalhava. Aí chegou um bando de moleque lá, no final de semana, e daí mermão, a gente nem sabia o que era batalha, a gente só fazia *freestyle* mesmo e o Dudu Blackout foi campeão na primeira vez. Pisou lá e foi campeão e a gente já chegou com respeito e moral na cena no Rio de Janeiro.<sup>19</sup>

Eles começaram a se destacar rapidamente e a receberem o respeito dos demais. Indo sempre juntos, vieram inclusive a criar uma denominação para o grupo deles. Era o JPA clã:

A gente já chegou sendo respeitado. Foi o início da nossa trajetória no rap. A gente conseguiu com isso botar um nome só para esse nosso grupo de amigos, que era JPA, o clã. JPA de Jacarepaguá porque era todo mundo de

---

19 Índio em entrevista gravada e concedida a mim durante a pesquisa.

Jacarepaguá e esses caras que eram os mais conhecidos (...) começaram a respeitar a gente como Mc logo que a gente chegou. Jacarepaguá é um grande bairro da zona oeste que tem vários bairros. Ele não chega a ser um município, tá. Mas tem vários outros bairros. É como se fosse Alvorada. Mas (digamos que) Alvorada não é ainda Alvorada, é Porto Alegre. Tem vários outros bairros. (...) tem vários outros bairros em Jacarepaguá, tem o Tanque, tem a Freguesia, tem a Cidade de Deus. E a gente formou o clã (...) Então tinha aquele selo ali, era Jacarepaguá. (...) A gente chegava na batalha e, sempre, ou o Gil ganhava, ou eu ganhava, ou o Zé Bolinho ganhava. Alguém de Jacarepaguá ia ganhar. A gente chegou a monopolizar a batalha.<sup>20</sup>

A participação nas batalhas por volta dos dezesseis anos de idade fizeram parte da formação de Índio como MC. Ele lamenta que existam poucos registros audiovisuais daquelas batalhas, afinal naquela época não eram muito comuns as câmeras digitais. Também conta que um amigo tinha uma filmadora com muitas fitas que foram perdidas em um assalto. Ainda assim, se recorda de vários episódios. Um deles é referido como a “batalha mais cabulosa que eu já fiz” e aconteceu contra seu amigo Gil. A disputa foi muito acirrada no último *round* e o apresentador não conseguia saber de modo algum quem estava recebendo mais barulho. Depois de pedir algumas vezes para o público gritar para o vencedor, desistiu. Ele decidiu pedir que o público levantasse a mão para o vencedor. Com a dificuldade de contar as mãos erguidas, finalmente ele mandou que o público se dividisse em dois. Os que achavam que o vencedor era o Gil deviam ir para um lado e os que achavam que o Índio era o vencedor, deviam ir para o outro lado. No fim, apenas Mc Chip, amigo de ambos, ficou indeciso sem escolher lado.

Essa fase das batalhas acabou quando Índio precisou buscar trabalho. Era difícil conciliar a rotina das batalhas com a necessidade de trabalhar. Como não havia nenhum retorno em dinheiro e ir às batalhas envolvia gastar com transporte, ele deixou de participar. Por algum tempo, participou de outras atividades sem vínculo direto com o hip-hop.

Até que em 2012, ele decidiu se mudar para o Rio Grande do

---

20 Idem.

Sul com sua esposa. No primeiro período, viveu em Canoas, cidade da região metropolitana de Porto Alegre, e trabalhou na indústria como serralheiro. Ainda no Rio de Janeiro, Índio já trabalhava nesta profissão.

Nos primeiros dias na nova cidade conheceu alguns MC's de um grupo chamado Anon. Ele procurava informações e reconheceu, através das roupas, outros jovens que gostavam de hip hop:

Cheguei aqui, (...) no primeiro dia, eu parei numa praça para perguntar sobre um bar, alguma coisa. (...) Eu conheci uma galera do hip hop pelas vestimentas como a gente sempre... eu posso estar em outro país que eu vou conhecer alguém, eu vou identificar alguém devido a isso. A gente tem um modo de se vestir, a gente tem uma linguagem própria. A gente se reconhece.<sup>21</sup>

Depois deste encontro Índio foi levado à Batalha do Mercado, onde descobriu muita gente que já trabalhava ou pensava em começar a trabalhar na produção musical e, aos poucos, foi desenvolvendo a ideia de iniciar o projeto que se tornaria a Banca Clandestina. Durante o ano de 2013, ele deixou Canoas e se mudou para Porto Alegre. Alugou a casa que viria a ser o espaço físico da loja e deste momento em diante passou a morar no próprio trabalho. Ele levou dois meses após a mudança para montar a loja. Esse período foi de planejamento, organização do espaço físico e negociação com fornecedores de produtos.

A montagem da loja com os equipamentos necessários para a mostra e venda de camisetas e bonés foi feita pelo próprio Índio. Ele construiu araras para pendurar cabides utilizando canos de PVC. Colocando estrados antigos de camas nas paredes, também conseguiu espaço para expor os bonés, por exemplo. Além disso fez a decoração com pintura e pequenas peças de artesanato. O estúdio foi inaugurado depois, e quem fez todo o trabalho de montagem do isolamento acústico com materiais como espuma e isopor também foi o MC Índio.

No começo do ano de 2014, ele ainda não sabia qual seria o futuro a longo prazo da loja e admitia que as coisas talvez pudessem dar errado. Quanto a isso, ele justificava que, em último caso, poderia voltar a exercer a sua profissão de serralheiro e trabalhar outra vez no setor industrial.

A Banca Clandestina sempre teve vinculação com artistas e com a promoção de festas e shows de rap. Foi inclusive no evento do

---

21 idem

aniversário de 2 anos da Batalha do Mercado que eu conheci o trabalho do MC Índio. Na ocasião, ele apresentava a festa realizada em frente ao Mercado Público. Por ser o aniversário da Batalha, o evento foi muito diferente do que costuma ser e se passou durante toda uma tarde de sábado no mês de janeiro. A festa foi marcada por muitas apresentações de grupos de rap, dançarinos de *break dance*, e concursos de rima. Mesmo não sendo um dos organizadores da Batalha do Mercado, Índio foi um dos convidados para trabalhar neste dia. Ele foi o mestre de cerimônias, gerenciando o palco e apresentando uma atração após a outra.

A ligação com a Batalha do Mercado não se encerra aí. Além das participações isoladas de MC Índio nos concursos, a Banca Clandestina estabeleceu uma espécie de parceria, oferecendo premiação aos vencedores das Batalhas. Como os MC's que participam da Batalha do Mercado são jovens ou iniciantes, Índio entendeu que esta seria uma boa premiação. Em algumas ocasiões é uma *beat* já pronta ou ainda uma gravação:

(...) eu comecei com a loja, onde é o estúdio era o meu quarto. Eu vivia aqui. Era minha casa e eu resolvi fazer assim...vou fazer tudo profissional, foi muito difícil, como tá sendo ainda, né. Montei a loja, trouxe um tatuador para cá (...) veio o estúdio logo em seguida. Hoje eu consigo contribuir muito apoiando a Batalha do Mercado. (...) Eu surgí ali, ganhei um público e eu consigo retribuir (...). Todo mês a gente destina ou um *beat*, que é a batida, o instrumental para o MC poder colocar a sua letra lá em cima e em outro mês a gente sorteia uma gravação. Então a gente tá proporcionando que o MC não batalhe só ali naquele momento e atinja aquele público que está ali naquele dia mas sim que ele possa gravar e eternizar a sua voz e possa fazer parte, possa contribuir com o crescimento da cena. Mais um MC é a cena mais forte para a gente.<sup>22</sup>

A participação da Banca Clandestina se intensificou na promoção, divulgação e venda de ingressos para shows de rap. Durante o período de campo, a loja esteve sempre trabalhando com um ou mais eventos, principalmente artistas vindos de fora do Rio Grande do Sul.

---

22 Idem

Normalmente alguma produtora de shows contratava o artista e a loja fazia a interface entre os dois, sendo a responsável por receber e dar o suporte necessário ao artista vindo de fora. Além disso, se encarregava de atender outra parte desta relação, o público.

Com uma notável habilidade para o entretenimento, Índio também foi chamado muitas vezes para este trabalho de mestre de cerimônias, sendo até mesmo convidado para fazer a apresentação de shows em outras cidades.

O trabalho se divide, portanto, em momentos de atendimento ao público que vai à loja buscando produtos ou ainda aos músicos que chegam para gravar ou precisam de suporte em shows e festas produzidos em parceria com a Banca Clandestina. Normalmente, a loja recebe muitas pessoas no decorrer da tarde, muitas delas não vão como clientes e aparecem ali apenas para fazer uma visita e passar a tarde conversando e escutando música. Há um cômodo que separa a parte frontal da loja do restante da casa e que acaba funcionando como uma sala de visitas. A maior parte dos momentos de diálogo que tive com Índio aconteceram em meio a estes tipos de circunstâncias.

### III. PONTO FAVELA

No mês de maio de 2014, a loja Ponto Favela comemorou seu aniversário de dez anos. Na ocasião foi realizada uma festa com apresentação de shows em um clube social do bairro Partenon. A festa foi planejada e organizada com meses de antecedência por Sandrão, o dono da loja. Sandrão é um MC com mais de dez anos de carreira e faz parte do grupo de rap CN Boys. Esta festa foi apenas mais uma entre várias que são organizadas e promovidas pela loja. No caso desta, a proposta era especificamente a comemoração do aniversário. Foram convidados muitos grupos, cerca de doze, junto a dois DJs que tocaram do começo ao fim da festa, além de um MC para apresentação do evento.

A loja foi responsável por toda a promoção do evento. O próprio Sandrão foi ao clube agendar a data e assinar um contrato que garantisse o aluguel do espaço e também o fornecimento de pessoal para a segurança e para a venda de bebidas no local. Além disso, ele convidou os artistas, todos de Porto Alegre e zona metropolitana, para os shows da noite. A divulgação da festa foi feita pela loja através de *flyers* distribuídos em suas imediações, além de postagens no *Facebook*. Os ingressos foram vendidos ao preço de vinte reais na própria loja.

O clube onde foi realizada a festa ficava em um bairro de

periferia da cidade, a uma distância do centro histórico de aproximadamente meia hora em viagem de ônibus em direção ao leste. O acesso não era difícil para alguém que não conhecesse o local, visto que estava precisamente na principal avenida da região. Além disso, há uma boa quantidade de linhas e horários de ônibus que passam pelo local. Mesmo assim, às 22 horas, no horário marcado para a festa, pouca gente havia chegado. Os primeiros que chegavam se mantinham em grupos, conversando do lado de fora do clube mesmo com o frio intenso.

O clube possuía um amplo espaço com, pelo menos, dois salões de festa. No piso inferior acontecia uma cerimônia bastante formal de aniversário de quinze anos. A festa da Ponto Favela acontecia no segundo piso. Bastava subir as escadarias para chegar ao local onde havia uma portaria que recebia os ingressos e um segurança que fazia revistas antes de liberar a entrada. Diferentemente de uma casa de shows, boa parte do espaço era destinado para mesas e cadeiras ao redor do palco e da pista de dança, lembrando um salão social de baile.

Enquanto as primeiras pessoas entravam e buscavam lugares para sentar, os DJ's Nezzo e Abu tocavam muito hip hop, principalmente de grupos nacionais. A maioria dos presentes eram amigos ou, pelo menos, conhecidos de Sandrão. Mais do que tudo, a festa foi uma homenagem à sua carreira musical e à consolidação de sua loja já com dez anos.

Somente por volta das 2 horas da madrugada as apresentações dos grupos de rap tiveram início. Isso aconteceu porque muita gente demorou para chegar e o salão de festas foi enchendo aos poucos. Maurício, jornalista da TVE, um canal estatal, e amigo de longa data de Sandrão, foi o mestre de cerimônias. Ele contou um pouco sobre a história da loja e comandou o palco apresentando os grupos e MC's que tocaram durante a noite. Como o salão de festas era muito grande para a audiência de aproximadamente cem pessoas, a primeira coisa que Maurício fez quando subiu ao palco foi pedir ao público que se aproximasse e ocupasse melhor o espaço, diminuindo os lugares vazios em frente ao palco.

Os grupos se apresentaram e já no começo tiveram alguns problemas com o som. Um dos equipamentos estava mal regulado e não suportava uma quantidade muito alta de decibéis. Ele suspendia o som dos microfones por um momento que durava dois ou três segundos. Mesmo tendo acontecido algumas vezes nas primeiras apresentações isso não foi impedimento para os músicos, que seguiam cantando como se nada houvesse acontecido. Após algumas recomendações do DJ Nezzo quanto ao uso do microfone, os problemas cessaram.

Dentre os shows, a banda Sintomas Clã se destacou animando bastante o público. O grupo é formado pelos MC's Biscoito e Galo Cinzento. Os dois não possuem DJ, portanto são os próprios responsáveis pela criação de *beats* das suas músicas. Alguns dias antes eles haviam lançado a Mixtape “Caixa de Pandora” e estavam começando o trabalho de divulgação. Em 2012, lançaram o álbum “Caótico estado” e com ele alguns videoclipes que já contam com quase dez mil visualizações<sup>232425</sup> através do canal do grupo no *Youtube*. Além do site de compartilhamento de vídeos, o grupo utiliza os sites *Myspace* e *Soundcloud* para divulgação de suas músicas e o *Facebook*, onde posta notícias, informações e agenda de shows.

Os MC's Biscoito e Galo Cinzento já têm uma trajetória de mais de dez anos na produção musical. Suas principais músicas são conhecidas, o que permite que o público cante junto nos shows e que eles sejam uma atração aguardada com expectativa. Eles frequentemente são convidados para apresentarem suas músicas em shows pelo interior do estado. Além disso, possuem um estúdio musical localizado na zona sul da cidade. Lá, trabalham nas suas músicas e também na de outros MC's. Galo aparece com frequência na Ponto Favela e muitas vezes chega até mesmo a ajudar no trabalho cada vez que Sandrão precisa fazer saídas breves para resolver algum problema na rua.

O movimento na loja é intenso já que ela ocupa um ponto no Hipo Fábricas, um shopping popular situado na principal rua para o comércio do Centro Histórico. Esta rua, que liga diretamente a rodoviária ao Mercado Público, está repleta de estabelecimentos comerciais que vendem roupas, utilitários domésticos e aparelhos eletrônicos. O Hipo Fábricas, no caso, fica precisamente em frente ao camelódromo e a uma das principais estações de ônibus interurbanos do centro. As lojas que ocupam o shopping são voltadas à venda de roupas de todo tipo e estão distribuídas em sete andares. A Ponto Favela é a única loja direcionada ao público do hip hop. Os produtos vendidos são cds, camisetas, jaquetas, casacos, bermudas, tênis, skates, bonés e ingressos para shows. Todos eles são produzidos por marcas brasileiras especializadas, algumas delas da própria cidade de Porto Alegre. As camisetas, em sua maioria, trazem estampas de rappers como Notorious

---

23 Videoclipe de *Preonso, logo existo*: <http://www.youtube.com/watch?v=-mNnSOL0Mpc> (19/09/2014)

24 Videoclipe de *Mudanças*: <http://www.youtube.com/watch?v=kE5OU6L5E1c> (19/09/2014)

25 Videoclipe de *Eu não consigo viver sem rimar*: <http://www.youtube.com/watch?v=JiaU9tntTkk> (19/09/2014)

B.I.G. e Sabotage e custam em torno de 60 reais. Alguns artigos como roupas de times da *NBA* e jaquetas *college*<sup>26</sup> são bastante procurados.

Em um bom dia de trabalho, os clientes chegam um após o outro. Eles olham os produtos com calma e Sandrão rapidamente se prontifica a apresentar as novidades que chegaram à loja. Ele explica tudo sobre os produtos e sugere um ou outro. A maioria dos frequentadores são rapazes bastante jovens, muitas vezes adolescentes acompanhados de suas mães.

Certa vez, mãe e filho chegaram à loja. A mãe perguntou pelas camisetas e Sandrão rapidamente atendeu apresentando as marcas, as estampas e os tecidos. O filho pedia para ver os calções de basquete e argumentava com a mãe que precisa levar um, por sua vez, a mãe respondia “não, não. Tu já tem bastante roupa, o teu irmão que está precisando de roupa agora”, “mas eu preciso de um calção para jogar basquete, eu não tenho nenhum” insistia ele e acrescentava “e também de um tênis”. Sandrão ajudava a convencer a mãe a comprar insistindo na qualidade das roupas. Depois de algum tempo, o adolescente escolheu camiseta, bermuda e tênis e a mãe seguia dizendo “mas não tem fundamento esse guri. De jeito nenhum que a gente vai levar tudo isso”, “mas eu preciso, eu não tenho nenhuma roupa” dizia o adolescente, “não, não, hoje eu já vou te dar a camiseta” dizia a mãe. Próximo ao caixa, Sandrão pegava a calculadora e dizia “aproveita e leva pro guri. A qualidade da roupa é boa, vale a pena e dá pra fazer em duas ou três vezes”, “sim, eu sei da qualidade da roupa de vocês, isso não tem problema. Dá pra fazer em duas vezes mas o preço ainda é o mesmo no fim e, além do mais, esse guri vai crescer um monte ainda. Ele já está desse tamanho, ele vai ter 1,90m, depois não serve mais nada. Então, de jeito nenhum...” dizia ela. “não cresce tanto assim, que idade ele tem?” “claro que cresce, tá com 15 agora”, e a negociação levou mais algum tempo, até que a mãe falou “tá bom, a gente leva só o calção e a camiseta”, “tá certo, na próxima vocês vêm buscar o tênis” disse Sandrão.

Mesmo com os preços consideravelmente mais caros que os de grandes lojas de departamento, a Ponto Favela vende em bom ritmo camisetas, bonés e roupas de basquete. No mês de abril foi lançada uma jaqueta *college* produzida pela marca local Perifa Streetwear e vendida por cento e setenta reais. Em apenas uma semana toda a remessa encomendada pela loja foi esgotada.

---

26 Estas jaquetas são os abrigos colegiais americanos popularizados em filmes.

#### IV. NA CENA MUSICAL: SITUANDO A PESQUISA

Quando músicos como o MC Índio se referem ao trabalho de fortalecer a *cena musical*, é importante questionar afinal sobre o que eles se referem: que cena musical? A cena musical do quê? No caso específico da fala do dono da Banca Clandestina, em que considera que sua participação como apoiador da Batalha do Mercado, além de outras ações, fortalecem a cena, ele quer dizer que existe uma cena do rap em Porto Alegre e que outras pessoas também reconhecem isso.

O termo “cena musical” é recorrente e costuma fazer referência ao rap na cidade, também entendido pelo sinônimo “rap gaúcho”. Ele é muitas vezes comparado ou tratado em relação a outras cenas musicais. É comum ouvir referência ao rap do centro do país, do eixo Rio-São Paulo. Porém, o que autoriza pensar esta questão pelo conceito de cenas musicais é a ideia recorrente de que há uma sonoridade típica de um local. Em outras palavras, a percepção de que o rap de Porto Alegre é único e particular em relação aos outros, sendo definido enquanto rap gaúcho.

É possível afirmar que entre os participantes de uma cena musical local há alguns valores musicais que são compartilhados mesmo em casos de gêneros musicais globalizados (Cohen, 1991; Bennett, 2004). Uma das propostas de pesquisa, neste sentido, pode ser problematizar a associação de determinadas músicas e um lugar em específico, salientando a capacidade territorializadora da música (Cohen: 1994), isto é, o poder que ela tem para criar este vínculo.

Por conseguinte, uma das vantagens na utilização do conceito desenvolvido aqui é que ele admite que os participantes de uma cena não se restringem dentro de variáveis como classe, gênero, etnicidade (Bennett, 2004: 225). Assim, práticas musicais não podem ser tratadas como expressões de identidades previamente existentes, já que ao contrário disso constroem locais e cenas musicais.

O que resta à pesquisa é abordar diretamente as músicas em performance, sendo produzidas em diferentes contextos. Neste sentido, a apresentação das duas lojas e da organização da Batalha do Mercado têm o interesse em situá-los em uma cena musical com grande diversidade de eventos musicais.

Os jovens participantes que fazem parte da Batalha enquanto músicos, organizadores ou audiência têm responsabilidade pela criação desta festa que ocorre mensalmente através da ocupação do espaço público nas noites de sábado. As músicas que podem ser escutadas neste contexto são majoritariamente rap de improviso. Os duelos de rimadores

são a principal atração, mas não a única. Antes e depois da competição, os MC's aproveitam para se reunir em pequenas rodas, ao longo da praça, para cantar versos de improviso. O grupo que frequenta esta festa não é homogêneo, mas é possível afirmar que a maioria canta apenas rap improvisado. O que não impede que qualquer um deles comece em algum momento outro projeto musical.

Além deste evento noturno aos sábados, estes jovens organizam eventualmente outras festas, em que acontecem rinhas entre rimadores. Porém, além do rap improvisado, é comum que façam o convite a grupos de rap para se apresentarem em shows. A festa que comemorou o aniversário de dois anos da Batalha, por exemplo, aconteceu durante uma tarde de janeiro, estendendo-se das 12 horas até as 20 horas, em um fim de semana. Na ocasião, os duelos de improviso ocuparam uma parte relativamente pequena do tempo total do evento. Em lugar disso, apresentações de *break dance* e shows foram as principais atividades.

A Banca Clandestina, por sua vez, tem uma participação importante na organização da Batalha do Mercado. Além do apoio através de premiações aos vencedores, o MC Índio já trabalhou como apresentador de festas que a Batalha organizou. No entanto, as principais atividades da loja, na cena musical, não têm relação com os duelos de rap. Durante o ano de 2014, ela participou da organização de shows de grupos musicais famosos e trazidos de fora da cidade. A participação nestes eventos consistiu em venda de ingressos ao público e assessoria aos músicos durante a estadia na cidade.

A atuação da loja também se estende para a produção musical de MC's locais. Um dos serviços fornecidos é a venda de *beats* prontas para a gravação, por exemplo. Além disso, o estúdio montado por Índio é usado com frequência para gravação de músicas.

Por outro lado, a loja Ponto Favela tem uma atuação maior nas vendas de roupas e cds, o que não significa que a participação de Sandrão se encerre aí. O MC também organiza shows e festas de rap, em que as músicas que podem ser escutadas são as bandas tocando ao vivo e o som de cds que os DJ's escolhem para o público ouvir.

O importante a ressaltar é a forma como estes grupos diferentes entre si têm participado na produção do “rap gaúcho”. Mesmo que eles conheçam todas as modalidades musicais que serão apresentadas nos capítulos III e IV, suas atuações têm relação maior ou menor com cada tipo de festa acompanhada durante a pesquisa. Além disso, não poderia esquecer que a minha participação enquanto pesquisador tem as influências destas pessoas nas escolhas dos eventos que ganhariam atenção.

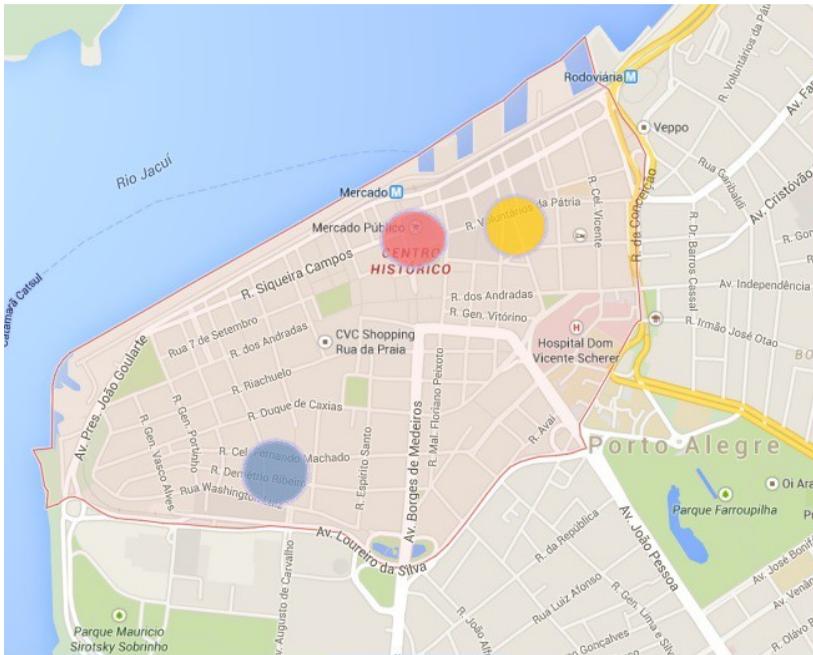


Figura 3: Mapa do centro de Porto Alegre

Texto 1: Na imagem, é possível localizar o Mercado Público ao centro, destacado pela cor vermelha. Mais próximo do Mercado, está a loja Ponto Favela, no Hipo Fábricas, e assinalada pela cor amarela. Em uma parte afastada do centro, fica a Banca Clandestina, realçada pela cor azul.

## Capítulo 2

### DISCUTINDO O RAP A PARTIR DA ETNOGRAFIA DA MÚSICA

A Batalha do Mercado, a festa de aniversário da Loja Ponto Favela, as feiras de hip hop ou os lançamentos de videoclipes dos grupos Sintomas Clã ou Rafuagi através de páginas na internet são alguns dos diversos eventos relativos à audição do rap. Em função disso, o grande interesse desta pesquisa sempre foi o mapeamento e a descrição detalhada destes diferentes contextos.

Os debates teóricos da área da etnomusicologia ou antropologia da música<sup>27</sup>, em especial, são muito frutíferos para esta abordagem. Entre as grandes contribuições que nos oferecem está a problematização de um paradoxo muitas vezes reiterado pela antropologia: a separação analítica em dois níveis de abordagem, que seriam o musicológico – voltado aos sons – e o antropológico – para os comportamentos – onde este último prevalece sobre o primeiro, agindo como determinante (Menezes Bastos, 2013: 32-3). Isso vedaria ao antropólogo o estudo da música.

Para evitar esta ideia de que as artes são resultados ou meras expressões de comportamentos sociais, em primeiro lugar apresentarei alguns conceitos principais a partir da etnografia da música que tomo como um ponto de partida para a pesquisa.

Será fecundo o diálogo com outras pesquisas que tratam as artes como linguagem ou como mensagens ricas de sentidos e sujeitas às mais

---

27 No artigo de título sugestivo, *Why I'm not an ethnomusicologist: a view from Anthropology*, Michelle Bigenho (2008) discute as implicações epistemológicas e metodológicas do uso de um ou de outro termo para a definição da área. De acordo com seu texto, muitas vezes os pesquisadores da área da música criticam a falta de conhecimentos técnicos em pesquisadores antropólogos. Para Bigenho, esse não necessariamente tem que ser um problema visto que a preocupação mais direta da etnografia são as considerações fundadas nas relações de alteridade. Ela prossegue afirmando que em alguns contextos o conhecimento técnico pode até ser algum empecilho para a realização do trabalho se o pesquisador não conseguir fazer o movimento de afastamento típico à antropologia.

Nicholas Cook (1998; 2003) corrobora com o questionamento do termo “etnomusicologia” por considerar desnecessário o sufixo “etno” já que toda musicologia não deveria ignorar fatores sociais e contextuais dado que são indissociáveis da performance musical.

diversas leituras. No caso deste trabalho, a atenção será voltada principalmente à poética da oralidade dos MC's com ênfase interpretativa nas experiências artísticas em momentos de batalhas, shows, festas e gravações. Essa discussão apresentará o emprego de algumas técnicas vocais no hip hop, além de usos de outros sons e até mesmo linguagens verbais e visuais. Isso tudo estará embasado em pesquisa etnográfica, registros audiovisuais e entrevistas.

Após uma introdução sobre as discussões trazidas pela antropologia da música, farei alguns apontamentos a partir do conceito de gênero discursivo, com o intuito de situar o rap a partir das contribuições de Bakhtin e Todorov. Antes de tudo, faz-se necessário pensar como este conceito utilizado para os estudos literários pode ser aproveitado para tratar gêneros musicais.

Havendo levado isso em conta, a proposta contida nas páginas seguintes será a de encontrar características básicas que aparecem como pontos de partida para a definição das músicas pesquisadas dentro de uma mesma categoria, que opera objetivamente nas classificações musicais. Por outro lado, é importante alertar para o aspecto movediço das mesmas, lembrando que as músicas do rap também são comparáveis entre si e que uma abordagem aprofundada do gênero musical permitirá atentar para distinções criadas entre elas.

Por último, o debate será em torno do conceito de performance e o modo como vem sendo apropriado para os estudos sobre música e poesia oral. Nesta etapa, cabe ressaltar as contribuições oferecidas para pesquisa do rap em Porto Alegre, e também de outras músicas, naturalmente.

## **I. MÚSICA ENQUANTO ATO COMUNICATIVO**

Anthony Seeger sintetiza com clareza uma forma programática para estudar a música. Para ele, toda prática musical envolverá músicos, audiência e contexto da execução musical (2008: 238). Desde seu princípio, esta proposta se opõe frontalmente a um senso comum de autonomia da arte, que atribui às genialidades individuais a responsabilidade pelas criações artísticas. A etnografia da música rompe com esta linha de raciocínio ressaltando a impossibilidade de se ignorar os aspectos sociais na música.

Dentre os aspectos negligenciados por uma análise que separa os sons dos contextos sociais, Seeger (idem) nos recorda que toda prática musical tem como ponto de partida a existência de uma tradição para o aprendizado musical, e também para a criação de expectativas

sobre a performance musical em músicos e ouvintes. Neste sentido, é impossível negar o papel de experiências anteriores, conhecimentos sobre música e ainda circunstancialidades espaciais e temporais. Nas palavras do autor:

Antes dos músicos iniciarem sua performance eles devem ter passado por um longo **treinamento em alguma tradição musical**; a música que eles executam deve ser significativa o suficiente para justificar a eles e à audiência o tempo, o dinheiro, a comida ou a energia utilizada no evento. Os músicos têm certas **expectativas da situação** em que estarão envolvidos, do seu papel e das ações do público. Este por sua vez também possui certas expectativas sobre o que irá acontecer, tendo como base experiências passadas, conceitos sobre o evento e, talvez, o conhecimento dos músicos em particular. A hora do dia e o local da performance podem ser significativos, assim como o gênero, idade e *status* dos executantes e da audiência. Ambos podem se preparar para a performance por meio de dieta, roupas ou atividades. Quando os *performers* iniciam, movem seus corpos de certa forma, produzem certos sons e impressões, eles se comunicam entre si por meio de sinais para coordenar a performance. **Sua performance tem certos efeitos físicos e psicológicos sobre a audiência, fazendo surgir um tipo de interação.** Na medida em que a performance avança, o envolvimento entre os *performers* e sua audiência continua, **surge a comunicação**, que geralmente resulta em vários níveis de satisfação, prazer e até êxtase. O que quer que isso signifique, quando o evento termina os *performers* e sua audiência têm uma nova experiência, através da qual eles avaliam suas concepções anteriores sobre o que aconteceria e sobre o que acontecerá na próxima vez. Isso pode ser formalizado em publicações, memorandos internos ou conversas. O fato de que sempre existirá uma próxima vez, aponta para o que podemos chamar de tradição. **O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança.** As descrições desses eventos formam a

base da etnografia da música. (Seeger, 2008: 238; grifos meus)

Fiz questão de destacar alguns pontos que julgo importantes nesta citação, visto que sinalizam uma maneira de encarar os eventos musicais. Além disso, estes pontos destacados devem aparecer, mais adiante, problematizados nas descrições sobre a Batalha do Mercado, os shows e a audição de cds e videoclipes musicais.

Como é possível reparar, Seeger dá destaque ao aspecto comunicativo das performances firmadas em um pêndulo que se movimenta entre tradição e mudança. Tanto uma quanto outra são parte da experiência musical, como dois lados da mesma moeda. Isso acontece porque a expectativa sobre novas performances proporciona esta ideia de repetição e tradição. Ao mesmo tempo, cada performance possui particularidades que fazem de si algo inédito em algum sentido. Isso acontece em razão de sua contextualização, que jamais pode ser reproduzida de forma idêntica a outra anterior.

Por muito tempo a antropologia ignorou ou relegou a um segundo plano as formas musicais. Além de desacreditar esta ideia de que a música é fruto da genialidade individual, foi preciso questionar a teoria sociológica clássica. Para Ruth Finnegan (2002: 22), a falta de relevância do estudo da música para a antropologia tem relação direta com as perspectivas que sempre colocaram a linguagem e as artes como parte da superestrutura social, isto é, como meras representações sobre realidade social. De acordo com esta linha de raciocínio as estruturas econômicas assumem primazia, provocando efeitos determinantes sobre a música.

Seeger (2008: 249-50) acrescenta a forte influência durkheimiana em antropólogos ingleses que pouco fizeram para dar centralidade à temática musical. Para eles, o objetivo era o de descobrir qual o funcionamento da música em relação ao sistema social. Alguns, com destaque para Alan Merriam, pensaram em distinções entre usos e funções. Afinal, a música poderia ser usada em algumas atividades, tendo ou não algum tipo de função. Como salienta Seeger, as funções poderiam ser as mais diversas para Merriam: expressão emocional, prazer, entretenimento, comunicação, entre outras (idem).

Entretanto, de alguns pesquisadores emergiram questionamentos a estas abordagens. Ruth Finnegan elenca uma série de trabalhos com diferentes linhas de argumento, desde Bauman, Hymes e Schechner a partir da perspectiva da performance, até Turner, Gell e Crapranzano pelo viés da antropologia da experiência e das emoções.

Ela ainda destaca alguns trabalhos publicados sob o recente rótulo da “antropologia sensorial”, onde sentidos como a audição e o olfato podem ter estatutos diferenciados para a percepção e para a cognição (Finnegan, 2002: 21-2).

A pesquisa de Anthony Seeger (1981) com os Suyá, no Brasil, indica que a fala e a audição seriam faculdades sociais e opostas à visão e ao olfato. Rafael Menezes Bastos (2012) faz incursões nas manifestações do poder em espaços não habituais ao olhar da teoria ocidental: nas sensibilidades, especialmente a audição e o olfato. Entre os Kamayurá, o mundo passa pela audição. O ouvir é treinado, educado como forma de percepção. Há uma sensibilidade que se mostra capaz de ouvir não apenas os animais, como ainda outros seres. Enquanto isso, o olfato kamayurá é fundamental em uma sociedade disciplinar que se vigia constantemente contra a modernidade (2012: 1-4). A sentença de Finnegan quanto a isso é direta:

(...) nos conduce a la idea, aún más radical, de que en algunas culturas la música proporciona, de algún modo, la principal dimensión en la que formular el universo y experimentar la «realidad»: por así decirlo, una «epistemología musical» en vez de lingüística. Si así fuera, habríamos de considerar seriamente la posibilidad de que la música, lejos de ser secundaria, debiera en ciertos casos ser colocada en un primer plano. Más que un elemento meramente iluminador en la cultura constituiría una dimensión central para la comprensión de un grupo o cultura particular (Finnegan, 2002: 22).

Ou seja, é importante reforçar que a música não é consequência ou mero reflexo das estruturas sociais. Ela não expressa algo preexistente, em vez disso, pode ser considerada uma prática criativa ou generativa do mundo. É preciso pensar a partir dos contextos sociais, assim como é preciso entender as artes como formas usadas por grupos para perceberem o mundo e a si mesmos (Shepherd, 2003). Isso é diferente de procurar pensar as músicas como veículos para expressão de questões de classe, raça, etnicidade, gênero.

Além do mais, o que motiva as pessoas a escutarem música não é nem uma qualidade artística inegável da música e tampouco a dominação da cultura de massas, mas exatamente uma espécie de experiência que transcende o ordinário e provoca uma relação especial

com a música (Béhague, 1994; Shepherd, 2003).

## II. TRAFICANDO INFORMAÇÃO: INDEFINIÇÕES SOBRE O RAP

Como, portanto, pensar o hip hop para além de mera expressão musical de um grupo social normalmente associado às periferias urbanas, à pobreza e à opressão racial? Ou, por que o rap não deveria ser tomado simplesmente como reflexo de uma realidade dada? Responder a isso é também falar sobre as propriedades da música e da arte.

Sugiro pensar estas questões a partir da problematização de uma ideia muito recorrente entre os MC's e DJ's, as frases que são repetidas à exaustão: “o rap é uma mensagem” ou “o rap precisa transmitir uma mensagem”. Sentenças como essas são usais entre estes artistas e estão reportadas em outras etnografias<sup>28</sup>, em entrevistas dadas a jornais e revistas e também em alguns poemas cantados, gravados ou não<sup>29</sup>. Além disso, não foram raras as oportunidades que escutei este tipo afirmação durante a pesquisa de campo.

Dizer que o rap precisa transmitir uma mensagem já é por si só um juízo sobre o gênero musical, e se ampara em uma narrativa que afirma existirem cinco elementos fundamentais no hip hop. Os quatro mais famosos seriam o canto, a discotecagem, o grafite e a dança. O quinto elemento seria a atitude. Já descrito em etnografias<sup>30</sup>, este quinto elemento é também chamado por conhecimento ou consciência e se traduz no que os jovens artistas consideram uma reflexão crítica sobre os temas do cotidiano. Segundo estas narrativas sobre o rap, é imprescindível ter esta atitude para “transmitir mensagens” sobre questões importantes que dizem respeito a suas vidas.

Ainda de acordo com estas narrativas sobre o hip hop, a mensagem a ser transmitida precisa ser inteligente, consciente e pedagógica. Considerando os termos utilizados por muitos dos artistas, seriam oportunidades essenciais para propor aos receptores que se

28 Conferir depoimentos de artistas em Felix (2005: 154), Alves (2009: 88), Scoz (2011: 111), Hinkel (2013: 65), Maffioletti (2013: 38) e Souza (2009: 137).

29 Há, por exemplo, uma modalidade especial de Batalha de MC's que acontece paralelamente à Batalha do Mercado. Chama-se Batalha do conhecimento. Nela, os MC's são desafiados a fazerem versos sobre temas pré-determinados como racismo, criminalização das drogas, educação e política. Vence aquele que for mais aplaudido e exaltado pelo público cumprindo o objetivo de “passar uma mensagem consciente”.

30 Consultar Gustsack (2004), por exemplo.

questionem, desnaturalizando e percebendo os problemas sociais mais vivenciados pelos jovens de periferia. O quinto elemento do hip hop seria este olhar crítico que jamais pode ser negligenciado.

Trago para a discussão destas categorias (consciente, inteligente, pedagógico) dois exemplos literários de intelectuais vinculados ao hip hop: O primeiro deles é uma crônica em coluna jornalística e o segundo trecho foi retirado de uma obra ficcional.

No texto *Pequenos gestos, grandes atitudes*<sup>31</sup>, o escritor André Ebner fala, em seus termos, sobre a consciência e a luta histórica do hip hop: “Um ser consciente é antes de tudo aquele que age de acordo com valores de humanismo. A consciência é considerada o quinto elemento do hip hop, o elemento que dá sentido aos demais. Ela é sustentada pela informação e pelo senso crítico” (Ebner). Para ele, não há como retirar da música esta característica da crítica e da militância política através de “pequenos gestos”. Afinal, “fazendo pequenos gestos com consciência, temos uma poderosíssima ferramenta para a luta pelos valores do hip-hop, de justiça, igualdade, paz e amor” (idem). O autor finaliza o texto afirmando a necessidade de vinculação entre forma e conteúdo literário: “A grande escolha nós já fizemos, que foi o hip-hop. Agora é hora de transformarmos cada vez mais os pequenos gestos em grandes atitudes. Rimando consciência com coerência, ninguém pode nos parar” (idem).

O outro caso escolhido é “O hip-hop está morto!”: A história do hip-hop no Brasil”, obra ficcional do escritor Toni C.. Ela narra a história do hip hop através da experiência de uma jovem estudante branca e rica que decide pesquisar o gênero musical. Na narrativa, o Hip Hop é transformado em personagem entrevistado pela pesquisadora.

A cada capítulo, os dois vão se encontrando e Hip-Hop (o personagem do romance de Toni C.) conta muitas histórias e responde às perguntas da pesquisadora, falando sobre sua chegada ao Brasil, sobre os lugares que frequenta e os diferentes estilos dos músicos, além de alguns episódios marcantes da história recente do Brasil, como o Massacre do Carandiru<sup>32</sup>.

A trama se desenrola e os dois se aproximam em razão da pesquisa dirigida pela jovem até que iniciam um relacionamento amoroso, que desde cedo começa a esbarrar em alguns percalços

---

31 Disponível de forma integral em [http://www.vermelho.org.br/hiphop/coluna.php?id\\_coluna\\_texto=2548&id\\_coluna=75](http://www.vermelho.org.br/hiphop/coluna.php?id_coluna_texto=2548&id_coluna=75) (Acessado em 03/11/2014).

32 Episódio trágico em que a Polícia Militar do Estado de São Paulo foi a responsável pela morte de 111 detentos, na tentativa de conter uma rebelião na Casa de Detenção de São Paulo, também conhecida por Carandiru.

provocados pelas diferenças sociais entre os dois. Deixando de lado essas curiosidades sobre o livro e retornando à questão colocada em discussão aqui, no capítulo 5 do romance os dois conversam sobre o quinto elemento:

- Você falou na semana passada sobre os quatro elementos que formam o Hip-Hop, mas e o chamado quinto elemento?

Ele deixa escapar uma risada.

- Eu disse alguma coisa engraçada?

Pergunta Samara encabulada.

Hip-Hop nega com a cabeça e devolve a pergunta:

- O que é o quinto elemento?

- Bem, estive lendo uns artigos e em alguma revista falava que o quinto elemento é a consciência, a sabedoria que liga os outros quatro, não é isso?

Hip-Hop suspira, fecha o livro de capa preta com um enorme X em branco e começa a falar de maneira pausada:

- Veja bem: nós dois concordamos que há quatro elementos estruturais no Hip-Hop, certo?

- Sim, nisso há acordo.

- E estes quatro elementos, DJ, MC, Graffiteiro e Breaker, são as quatro pessoas com função bem definidas, não é mesmo? Se é assim, não faz nenhum sentido dizer que há um quinto elemento. Pois quem seria ele? Um iluminado com uma consciência elevada? Besteira.

- Mas eu pensei...

- O que é consciência pra você, Samara?

Pergunta o Hip-Hop que teve de aguardar ela vasculhar a mente para responder.

- Consciência é a capacidade que a gente tem de saber o que é certo ou errado, oras, e assim decidir sobre as nossas atitudes.

- É como se fosse aquele diabinho e anjinho nos desenhos animados, não é, Samara? Sendo assim não é privilégio nem habilidade de uma pessoa como a arte de fazer desenhos com tinta spray.

Samara segue em silêncio, pensativa. Hip-Hop faz uma ponderação.

- De certa forma, ter um quinto elemento é o mesmo que dizer que o Hip-Hop não é feito só de técnica. Afinal eu sou uma espécie de consciência

social coletiva. Concorda comigo? Muitos podem dominar a técnica, mas se não se identifica nessa consciência não é Hip-Hop (Toni C., 2012, 43-4).

Há duas situações relevantes aqui: inicialmente, nega-se a existência do quinto elemento. Em seguida, justifica-se esta negação. Não haveria quinto elemento porque a consciência não possui natureza de mesma ordem que os outros quatro, já que cada um destes é praticado por algum artista específico (MC, DJ, b-boy ou grafiteiro). O conhecimento não existe da mesma maneira que a poesia ou a dança, porque possui outro estatuto dado que não é “privilégio da execução de alguém”.

Tal qual o primeiro exemplo, há uma definição importante: “Hip Hop não é feito só de técnica, muitos podem dominá-la, mas se não se identifica nessa consciência, não é Hip Hop”. Ora, ainda que seja possível colocar em questão as apropriações e significados que os termos “consciência”, “conhecimento” e “atitude” possam assumir, há uma definição sobre o gênero musical que é o rap no que diz respeito aos seus conteúdos.

Naturalmente, esse não é o único eixo importante para fazer esta consideração. De acordo com Mikhail Bakhtin (2011), qualquer campo da atividade humana é atravessado pela linguagem. As condições e as finalidades enunciativas é que são variáveis. No entanto, se um conjunto de enunciados compartilha conteúdo temático, estilo linguístico e construção composicional, pode ser categorizado enquanto um gênero discursivo.

Os elementos recém-referidos (tema, estilo e composição) são indissociáveis e têm relação direta com as circunstâncias do enunciado junto ao contexto do campo comunicativo. Ainda que possa existir um caráter individual em cada enunciado, é possível apontar um padrão mais ou menos estável que permite considerá-los semelhantes e pertencentes a uma mesma categoria (Bakhtin, 2011: 262).

Contra as críticas de Maurice Blanchot, que colocou em questão a validade do conceito<sup>33</sup> afirmando que muitas obras não se encaixavam nas fórmulas genéricas conhecidas, Tzvetan Todorov alerta que é justamente a transgressão dos limites genéricos que reafirma a existência de padrões ou leis. São as transgressões que, na verdade,

---

33 Para o filósofo francês, a literatura de James Joyce, por exemplo, desobedece as doutrinas já que combina características formais mistas ou inovadoras. Há uma ideia, na época, de que o *autêntico escritor moderno* não se enquadra nas separações de gênero (Todorov, 1980: 43).

visibilizam as normas. Combatendo a ideia anacrônica do escritor moderno acima do bem e do mal<sup>34</sup>, “não são pois 'os' gêneros que desaparecem, mas os gêneros-do-passado, tendo sido substituídos por outros” (Todorov, 1980: 44).

Não existe, portanto, uma quantidade pré-determinada de gêneros discursivos onde os enunciados devem ser distribuídos. O problema subsequente é pensar a origem de novos gêneros. Para Todorov (1980: 46), é um processo intertextual de transformações a partir de transgressão, combinação, deslocamento e inversão de outros gêneros. Assim, um gênero do discurso nunca é *apenas um* gênero. Melhor seria pensar em uma composição complexa repleta de recortes, sobreposições e combinações.<sup>35</sup>

Estas abordagens foram bastante utilizadas nos estudos literários, investigando as propriedades de formas como a poesia, a prosa, o romance, entre outros. De modo geral, investigou-se como os gêneros se compõem e se transformam dentro de sua complexidade e heterogeneidade. Parece-me frutífero aproveitar esta abordagem para os estudos relacionados às músicas.

Lembrando, é claro, que problematizar as músicas inclui avançar para além de seus aspectos sonoros ou estritamente musicais. Tal limitação reiteraria a separação, já apresentada anteriormente, entre matéria musical e comportamentos sociais. Seria mais pertinente se pensássemos os eventos musicais como um todo, onde existem músicos, audiência, circunstâncias espaçotemporais, etc.

Assim, o esforço necessário é o de incluir os diversos sujeitos participantes das performances, suas definições, as contextualizações performativas, etc. Haverá sempre regras e expectativas sociais. Os ouvintes não são sujeitos passivos, muito pelo contrário. A todo

---

34 Tomando por empréstimo o mesmo exemplo de James Joyce, Todorov critica a proposta de Blanchot de que possam existir escritores genuinamente imunes a categorizações genéricas. Mesmo que estes escritores produzam rupturas e transformações radicais, eles apenas criam novas categorias em comparação às antigas.

35 Apenas para não me estender mais e a título de curiosidade, Bakhtin (2011: 263-4) alerta contra o perigo em diminuir a inerente heterogeneidade dos gêneros discursivos. Esquemáticamente, distingue dois tipos de gêneros: primários ou simples e secundários ou complexos. Ele ressalta que a diferença não é funcional.

Os tipos secundários são fruto do convívio cultural complexo, são em maior ou menor grau organizados. Elaboram-se através da incorporação e modificação de gêneros discursivos simples. Estes últimos são forjados em situações de *comunicação discursiva imediata*.

momento negociam, disputam, interferem sobre a música a partir de suas experiências anteriores. Juliana Guerrero introduziu a temática dos gêneros musicais, como é possível ver na citação abaixo:

De todo lo expuesto, puede concluirse que cualquier intento por definir el concepto de género musical habrá de incluir necesariamente a los distintos sujetos que participan en el hecho musical. Las definiciones que se han ensayado en los estudios de la música popular consideran la práctica musical como un hecho social y, en este sentido, incorporan no sólo a quienes producen música sino también a quienes la escuchan. De manera que para poder comprender qué es un género musical, será necesario, por un lado, tener presente que la música es producto de, al menos, un sujeto cuya intervención hace a su definición. Por ello, las variables que se relacionan con los individuos, tales como la *performance*, el contexto social, los comportamientos de los músicos, entre otras, deben formar parte de su definición. Por otro lado, habrá que recordar que en el proceso de asignación de un género a una obra musical, la intervención del sujeto es activa (...) (Guerrero, 2012: 19-20).

Uma formulação como esta concorda com uma ideia mais geral sobre o discurso enquanto algo mais que frases ordenadas. Nesse sentido, um discurso é feito de enunciados (Todorov, 1980: 47), isto é, frases que se enunciam. E, além disso, enunciação, isto é, o momento que combina enunciador, receptor, tempo, espaço e contexto da enunciação.

Essa discussão teórica contribui para que tenhamos cuidado com as definições mais ortodoxas e inflexíveis sobre hip hop, por exemplo. A questão agora é repensar qual é, ou melhor, quais são *as mensagens que estão sendo passadas*, como os músicos insistem em dizer. Lembrando o aspecto compartilhado, contingente e criativo da experiência sensorial que são estes momentos musicais.

As considerações feitas acima são extremamente pertinentes. O rap tem, por um lado, uma série de características que possibilitam o agrupamento de uma série de enunciados em torno desta categoria. E não se limita apenas ao conteúdo temático, como o exemplo sugerido anteriormente. As formas linguísticas empregadas e as composições

também seguem determinado padrão. Por outro lado, no entanto, existem variações maiores ou menores dentro do gênero musical. E que, nesse sentido, são classificadas a partir das comparações feitas por músicos e ouvintes das músicas.

A preocupação seguinte não será a de delimitar o rap, mas pelo contrário: multiplicá-lo. Em vez de inventar uma série de regras gerais para a produção de tipologias musicais, os capítulos posteriores apresentarão descrições detalhadas de diferentes tipos de eventos, procurando salientar semelhanças e discrepâncias entre as performances musicais, ressaltando que uma mesma modalidade de rap pode admitir músicas completamente diferentes.

### III. PERFORMANCES E POÉTICAS DA ORALIDADE PARA O ESTUDO DO RAP

Neste sentido seria de suma relevância se questionar se, a partir de um ponto de vista distanciado, seria fácil saber o que é um momento de *freestyle* e o que é um rap composto através da escrita. Isto é, alguém que não conhece os artistas e tem pouca ou nenhuma familiaridade com as festas, os shows e os cds de hip hop seria capaz de dizer se aqueles versos cantados são alguma música conhecida previamente por todos ou se são o chamado improvisado? Na verdade, é muito provável que não. Muitas destas situações podem ser aparentemente indistinguíveis para quem não conhece o básico sobre rap.

Ao observar um MC cantando sobre um palco, com ou sem o acompanhamento de uma *beat*, é possível ver seu esforço em provocar reações de agrado e prazer no público presente. Também se vê como ele faz para enquadrar diferentes fonemas em um determinado ritmo, como ele usa os silêncios para fazer pausas, como modifica algumas palavras e como enfatiza algumas sílabas para que as rimas funcionem. Ele certamente estará ocupado, controlando os sons vocais que seu corpo produz. Mas não somente isso: para saber por que razões o público reage com gargalhadas ou com enfado a uma apresentação musical, necessita-se considerar outras informações que digam mais sobre as expectativas que foram criadas para um determinado evento.

De maneira geral, é possível fazer uma distinção básica em dois tipos de canto no hip hop: o improvisado e o decorado ou escrito<sup>36</sup>. A

---

36 Em outras palavras, um canto que não passa por processo de armazenamento e reprodução e outro que passa. Os recursos geralmente empregados para armazenamento podem ser a memória, a escrita e, ainda, instrumentos para gravação de áudio.

primeira questão que isso suscita é pensar quais as diferenças entre eles, quais características gerais cada um deles tem, em que circunstâncias será mais comum apreciá-los, quais músicos estão aptos à prática de um e de outro, etc.

É preciso tomar um cuidado com o uso destes marcadores. Trazendo isso para a experiência mais concreta, pode ser impossível garantir com segurança se uma música está sendo feita no improviso ou não. Um MC pode, por exemplo, publicar uma gravação amadora na internet, deixando para o seu público a dúvida se os versos foram improvisados ou se foram escritos e ensaiados com antecedência. Tampouco seria possível ter certeza disso quando um MC canta em uma roda de *freestyle*. Não é por casualidade que muitos artistas são invariavelmente acusados de repetirem versos prontos.

Pensar o contrário também seria cabível. Como seria possível saber, com segurança, que as músicas gravadas em cds não foram feitas através do improviso, naquele momento específico da gravação? Além disso, não seria simplista acreditar que essas duas modalidades são vertentes puras e não se mesclam? Os versos de um duelo de *freestyle* se repetem frequentemente. Há inúmeros clichês<sup>37</sup>, como “se liga, mano” ou “vou rimando”, utilizados para marcar um ritmo ou para ganhar tempo enquanto se procura ideias e palavras a serem utilizadas nos versos seguintes. Na produção de improvisos, também é comum que certos temas, palavras e rimas apareçam mais.

Seria ainda injusto dizer que a escrita não é um processo de improvisação através da escolha das palavras. Subir ao palco para cantar uma música já existente não deixa de ter seus momentos de singularidade. O cantor pode modificar algumas frases para fazer uma referência a uma circunstância específica, pode ainda cantar trechos e cativar o público para que cante junto. Sem contar, é claro, a impossibilidade de reprodução exatamente precisa de outra performance. O que acontece em um evento deste tipo é possivelmente algo semelhante a uma atualização de alguma música.

É, portanto, pertinente usar esta distinção? Entendo que considerando toda esta complexidade, sem cair em simplificações, ela pode ser bastante produtiva. Evidentemente, tratam-se de categorizações nativas, formas gerais operacionalizadas em tempo real, funcionando como marcadores basilares que orientam as expectativas sobre

---

37 Me refiro ao sentido mais primevo da palavra “*cliché*”, isto é, enquanto uma placa gravada em relevo para impressão tipográfica. São moldes prontos das palavras e expressões mais recorrentes muito utilizados na antiga imprensa.

diferentes performances.

Além disso, entre estes dois extremos, há uma infinidade de práticas musicais possíveis. Isto é, variantes que combinam partes de ambas modalidades. O rap de improviso, como pude perceber durante a pesquisa de campo, está majoritariamente associado aos duelos de rima. Ainda assim, seria equivocados restringi-lo a isso. Além das batalhas, é possível citar as rodas de *freestyle*, onde não há uma competição formalizada. Mesmo em shows, o improviso pode aparecer como uma apresentação lúdica ou demonstrativa. No mesmo estilo “exibição”, há ainda outros tipos de duelos como as chamadas Batalhas do Conhecimento, acompanhadas durante a pesquisa.

Os temas, os versos, os *flows*, as narrativas são diferentes em cada uma destas situações. Se nos duelos tradicionais tudo gira em torno da aniquilação moral de um oponente, com o emprego do narrador em primeira pessoa, nas Batalhas do Conhecimento há preferência para discursos teóricos direcionados a um público mais amplo. Os temas são preferencialmente questões políticas como o racismo, a descriminalização das drogas, entre outros. Nas rodas de *freestyle*, é mais provável um canto sobre a experiência pessoal e pontual de estar em um momento de lazer com outros amigos.

Para a música reproduzida, que passou por processo de armazenamento seja através da memória ou da escrita, também existe este caráter circunstancial. Ela pode ser cantada em um show por artistas considerados compositores da música, ou por uma banda *cover*<sup>38</sup>. O show em questão pode ser a atração principal de um evento, contratado por produtores e empresários, ou pode ser informal em uma festa entre amigos. É preciso incluir também as gravações de cds e videoclipes cada vez mais frequentes na internet.

Mas, afinal, o que se ganha com o emprego destas definições, visto que são escorregadias e pouco objetivas? Considerando que elas existem e são cruciais para o desenrolar dos eventos musicais, penso que podem ser elucidativas para a descrição das performances. Seria no mínimo descaso falar sobre os duelos de improviso sem atentar para suas propriedades intrínsecas, para suas peculiaridades. Pois se, dentro do rap, não houvesse distinções musicais e tudo fosse mais do mesmo, não haveria necessidade de existência para eventos diferentes, como a Batalha do Mercado e as rodas de *freestyle*. Trocando em miúdos: os artistas e os apreciadores da música fazem classificações e distinções para estes eventos que acompanham. Baseados em experiências

---

38 Grupo de artistas que se dedica a tocar músicas que não são de sua autoria, no sentido, é claro, o uso mais cotidiano do conceito autoria.

anteriores, eles se orientam na cidade, eles decidem participar de uma festa ou boicotar outra. Eles gostam mais de um MC ou de outro.

Possivelmente para alguém que não tem muito conhecimento sobre o rap ou sobre Porto Alegre (ou principalmente sobre o rap em Porto Alegre) será difícil compreender as minúcias contidas nos detalhes. Como antropólogo que desce do navio em terras longínquas, precisei fazer esforços para saber onde eu mesmo moraria na cidade, onde moram *os outros*<sup>39</sup>, onde acontecem os eventos. Foi preciso cartografar a cidade a meu modo. Foi preciso conversar com músicos, ouvintes, produtores musicais, etc, para conhecê-los, para acompanhá-los. Foi preciso aprender a perceber o mundo ao meu entorno<sup>40</sup>.

Há algum tempo, já estou me aproximando e usando de maneira livre um conceito muito caro a esta etnografia: performance. Seria o momento de fundamentá-lo para evidenciar melhor o que se quer dizer com ele.

O uso mais corriqueiro deste termo é como sinônimo de desempenho, muito empregado por atletas e treinadores em textualizações referentes ao mundo esportivo. Ele ainda é muito utilizado para classificar uma atuação ou um comportamento simulado por alguém, em uma clara oposição a um comportamento autêntico e espontâneo. Esse sentido é mais comum entre a classe artística.

Aqui, o emprego do termo não se restringe a isso. Alguns pesquisadores da temática musical têm investido neste conceito. Com seus trabalhos provocaram o chamado *giro performativo*, isto é, um movimento que desloca o direcionamento do problema de pesquisa. Deixa-se de fazer a pergunta sobre os significados codificados de forma intencional na música em nome de outra preocupação: os significados performatizados pela música (Cook, 2008). Para tanto, a análise de uma peça artística deve ser mais totalizadora, considerando a maior quantidade possível de detalhes perceptíveis no evento estudado. No caso específico desta pesquisa, cabe entender que não seria suficiente analisar uma letra ou uma *beat* de um rap, em isolado, buscando o chamado *sentido último* da obra e desconsiderando os contextos da produção musical, como se a música fosse atemporal.

O que é preciso enfatizar, portanto, é esta mudança de enfoque.

---

39 Entendendo a antropologia como um exercício da alteridade, “os outros” é uma expressão para designar meus interlocutores durante a pesquisa de campo.

40 No sentido que Ingold (2000: 20-2) dá a esta ideia, ou seja, através da descoberta de pistas e indícios (*clues*) pela experiência sensorial.

Estamos falando de princípios analíticos distintos. Nas palavras de Alejandro Madrid:

Mientras los estudios musicales (incluyendo la practica del performance) se preguntan que es la música y buscan entender textos musicales e interpretaciones musicales en sus propios términos de acuerdo a contextos culturales y sociales específicos, una mirada a la música desde los estudios de performance se preguntaria que es lo que la música hace y le permite a la gente hacer. Este tipo de acercamiento entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias y se pregunta como el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos en lugar de preguntarse como estos procesos nos ayudan a entender la música (Madrid, 2009: 3).

O emprego deste sentido para este conceito engloba música, músicos, audiência e contextualização em um determinado tempo-espaço. Uma das características fundamentais da performance é a sua irreprodutibilidade. Todo momento de performance é original haja vista a impossibilidade de repetição idêntica dos fatores citados anteriormente. Os efeitos provocados por ela podem ser os mais diversos possíveis. Tudo depende de uma imensa sorte de combinações.

Ademais, resolve-se um dilema antecedente e pouco útil para este tipo de pesquisa sobre canções: a separação entre texto (“letras”) e música. Ruth Finnegan (2008) aponta esta tendência, reproduzida por muitos pesquisadores, através do isolamento do texto, cristalizado pelo uso da escrita, separado do seu aspecto sonoro, e pensado enquanto poesia. Decorre daí a dificuldade em saber o que deve ser priorizado: texto ou música.

Para Finnegan (idem: 19) existe uma tradição ocidental que tende a reduzir a poesia à sua forma escrita e, por consequência, hierarquizar as formas poéticas. Um dos problemas disso é a associação da escrita a uma ideia de maior racionalidade, subjugando outras formas literárias como a oralidade, por exemplo.

O domínio da escrita não para por aí. Neste sentido, até mesmo a própria música pode ser transcrita em partitura. Esse processo permite que se faça uma separação concreta que divide os aspectos de uma música em duas formas de escrita: uma relativa à transcrição dos sons musicais e outra à transcrição do poema oral, as letras da música.

No entanto, o monopólio da escrita junto à separação (música/poesia) forjada por esta racionalidade contribui pouco se pensarmos que a única forma possível de existência da canção é em ação, pela sua atualização em uma performance, de maneira indissolúvel e irredutível. A poesia oral e a canção gozam de outro tipo de estatuto, nem melhor nem pior do que a poesia escrita. Fossem as coisas de outro modo, as leituras das partituras e dos poemas seriam o bastante para provocar as reações que os ouvintes de uma música sentem quando a escutam.

Está evidente, portanto, que são coisas diferentes. Não se trata de abolir a transcrição de letras e partituras, como se elas fossem inúteis. Tampouco é o caso de tratar a escrita como algo indiferente a qualquer contextualização, ou como se não fosse também um tipo de performance. É preciso, apenas, outro tipo de abordagem para uma descrição mais completa e mais rica em detalhes sobre eventos como a Batalha do Mercado, um show de hip hop, ou, até mesmo, a gravação de um videoclipe. Como consequência, pode-se pensar a arte enquanto ato comunicativo repleto de mensagens. Não é o caso de definir pontualmente o que um MC quis dizer com uma ou outra frase. É mais do que isso. O foco é na peça artística enquanto uma totalidade singular que produz efeitos e *performatiza* sentidos de maneira circunstancial e negociada entre os diferentes envolvidos em sua existência. Ou, nas palavras de Ruth Finnegan:

Analisar uma canção enquanto performance evita perguntas sobre o que vem, ou o que deveria vir primeiro, pois nessa perspectiva a existência da canção não se encontra no texto escrito, na obra musical ou na partitura nem em alguma origem primeva na história da humanidade ou na natureza humana. Ela se realiza nas especificidades de sua materialização em performance. **Nesse momento encantado da performance**, *todos* os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais. E nesse momento, o texto, a música e tudo o mais são *todos* facetas simultaneamente anteriores e sobrepostas de um ato performatizado que não pode ser dividido (Finnegan, 2008: 24, grifos meus).

Agora atentemos para esta definição feita por Finnegan: *momento encantado da performance*. Parece exagerado, mas não é. De

fato, esta proposta teórica é crítica ao modelo de racionalidade e desencantamento do mundo<sup>41</sup> que opera através da lógica da separação poesia/música. Reencanta o mundo a medida em que deixa de tomar a música enquanto uma mensagem pronta para a decodificação, para pensá-la a partir dos efeitos produzidos em ação, em performance.

Voltando por um instante ao hip hop, é muito mais interessante pensá-lo por este tipo de abordagem. Não seria justo ou fidedigno apresentá-lo por um esquema de transcrições. Pelo contrário, seria empobrecedor. A preocupação da etnografia não é com isso: na verdade, deve ser com os eventos enquanto processos comunicativos (Seeger, 2008: 239-41), ou ainda com o que é afinal a música em um dado contexto (idem: 250).

Obviamente, se um cd de rap fosse convertido, através da extração de suas letras, em um livro de poesia, teríamos outros efeitos e outros tipos de performances. Não seria simples responder aqui por quais razões esse fenômeno não é corriqueiro, ou por que a maioria dos MC's não aposta também na publicação de livros. Entretanto, é possível fazer inferências sobre as propriedades da *palavra cantada* e sobre as experiências vivenciadas por estes cantores e por seus ouvintes nos diferentes tipos de performances musicais conhecidos.

A ênfase que darei a partir de agora será neste sentido, considerando as qualidades orais do rap. A própria denominação do gênero musical faz questão de assinalar isso, lembrando que rap é uma sigla para *rhythm and poetry*. Nos vários formatos musicais presenciados durante o trabalho de campo persiste uma poética marcadamente oral. Segundo Paul Zumthor:

As convenções, regras e normas que regem a poesia oral abrangem, de um lado e de outro do texto, sua circunstância, seu público, a pessoa que o transmite, seu objetivo a curto prazo. Claro, isto pode ser dito também, de uma certa forma, da poesia escrita; mas tratando-se da oralidade, o conjunto desses termos refere-se a uma função global, que não se saberia decompor em finalidades diversas, concorrentes e sucessivas (Zumthor, 1997: 156).

Isso reitera a necessidade de atenção para o que já vínhamos enfatizando anteriormente, ou seja, o caráter singular, irreprodutível e indissociável da performance. Ele prossegue:

---

41 Como bem percebido por Max Weber (1982).

Este último termo [performance] adotado primeiro por folcloristas americanos, como Abrams, Dundes, Lomax, designa para eles **um acontecimento social criador irreduzível a apenas seus componentes** durante o qual se produz a emergência de propriedades particulares. A importância desse acontecimento e das propriedades que ele manifesta se dimensiona, segundo D. Hymes, pela distribuição de três características, das quais uma ou duas estão necessariamente na performance, mas jamais as três juntas: interpretabilidade, descritibilidade, interatividade. Esse critério amplo permite a princípio classificar toda forma de oralidade, poética ou não (idem, grifos meus).

No trecho destacado da citação, há mais uma característica importante das performances: são acontecimentos sociais criadores. Mas criadores de quê, afinal? Antes de tudo, é preciso recordar que estamos tratando de processos comunicativos e, sendo assim, uma performance não pode existir em isolado. Ela é precedida e sucedida por vários outros eventos linguísticos; além disso, carrega uma série de indícios sobre os usos da linguagem (Bauman & Briggs, 2008: 189) que não pode ser tratada como simples meio abstrato e intelectual em oposição a sensorialidade. A linguagem não é algo que existe em absoluto; pelo contrário, só pode ser pensada em prática, em uso, como *um equipamento para a vida* ou *um recurso para efetivação das vidas sociais*, nas palavras de Bauman (2010: 04-5).

Por consequência, é simplório demais separar as formas linguísticas dos seus conteúdos linguísticos, como se as primeiras preexistissem aos últimos à espera de mensagens que as preenchessem. O processo é muito mais complexo e, pela linha argumentativa apresentada acima, as formas têm papel determinante sobre os atos comunicativos, isto é, sobre a performance. Não podemos deixar de lado, ainda, o caráter ativo da experiência sensorial durante as efetivações das performances, afinal, é necessária a audição para escutar os versos que estão sendo cantados em um duelo de rimas, mas não somente: há ainda os odores do centro da cidade, dos moradores de rua e da descarga dos veículos; os gestos que cada cantor faz, as paisagens urbanas; as sensações de frio, calor ou arrepio; os sabores de vinhos e cachaças que fazem parte destes eventos, fazendo da palavra “ouvinte” um termo muito limitado e impreciso para definir aqueles que

participam como público da Batalha do Mercado.

De todo modo, essas questões referentes à sensorialidade, criatividade e generatividade serão melhor abordadas adiante. Por enquanto, lembremo-nos de outras ponderações sobre a poesia oral, sabendo que o aspecto sonoro não é o único relevante e tendo em vista que não se trata de algo menor que a literatura escrita; ou melhor, considerando que este conceito de literatura pode ser expandido.

Desde este tipo de perspectiva analítica, texto e performance não se opõem, pelo contrário, só existem em reciprocidade. Segundo Finnegan (2005: 175-6), há sempre o *aqui e agora* da performance e as leituras são singulares: “criada(s) no momento mágico da performance mas também expandida(s) nela; ou reverberando com algo mais abstrato” (Finnegan, 2005: 175-6, tradução minha). Nesse sentido, há uma inter-relação entre leitor, autor e texto que atualiza a obra de arte. Bem dizendo, a escrita também carrega consigo o caráter dialógico e negociado na experiência e na historicidade (Bizerril, 1999: 108).

Em outras palavras, este é um alargamento das possibilidades de entendimento da arte. Realizada esta primeira etapa em que recusa-se a ideia da oralidade enquanto *sobrevivência primitiva*<sup>42</sup> e, de volta ao hip hop, sempre capaz de proporcionar um número incontável de performances – não meramente musicais<sup>43</sup> —, cabe dar seguimento com descrições de alguns dos eventos acompanhados.

Antes, no entanto, farei algumas considerações sobre a oralidade, com o fim de justificar a decisão de apresentar o rap a partir de duas modalidades musicais: versos improvisados em duelos e *freestyle*; e versos que apresentam algum traço de conservação através da escrita, da memória ou da gravação de áudio.

As técnicas de conservação não dão fim à performance pelo simples fato de romperem as barreiras espaçotemporais. Na verdade, a

---

42 Para Zumthor (1997: 27), “É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem. Daí ser frequente, nos autores que estudam as formas orais da poesia, a ideia subjacente – mas gratuita – de que ela veiculam esteriótipos “primitivos””.

43 Por uma questão de recorte metodológico, esta etnografia não terá a devida proximidade e profundidade com as artes de dançarinos, grafiteiros e skatitas que também foram meus interlocutores durante a pesquisa.

mediatização apenas modifica a oralidade, produzindo outros tipos de eventos para estas leituras, mudando consigo as formas para sua percepção. Ela desloca a atualização do texto. Para Paul Zumthor:

O termo *mídia* designa várias maquinarias de efeitos distintos, conforme elas operem, por um lado, apenas no espaço da voz ou em sua dupla dimensão espacial e temporal ou, por outro, se dirijam apenas à audição ou à sensorialidade audiovisual. (...) Quanto àquelas que permitem a manipulação do tempo, nisto assemelham-se ao livro, embora a gravação do disco ou a impressão da fita magnética não tenha nada do que define, perceptível e semioticamente, uma escritura. Fixando o som vocal, elas permitem sua repetição indefinida, excetuando-se qualquer variação. Decorre daí um considerável efeito secundário: a voz se liberta das limitações espaciais. As condições naturais de seu exercício se acham assim alteradas. A situação de comunicação, por sua vez, sofre mudanças de forma desigual em sua performance (Zumthor, 1997: 29).

Ainda que possa haver uma repetição através do uso de aparato audiovisual, o ato comunicativo segue pleno de possibilidades contextuais. Toda leitura é sempre uma nova leitura. Lembrando deste detalhe, isto é, a possibilidade de adentrar outras modalidades orais, considero importante levar em conta as classificações feitas por MC's sobre seus cantos (talvez “versos” seja o termo mais utilizado por músicos e ouvintes) no Hip Hop. Os MC's fazem uma distinção entre os versos improvisados e escritos, respeitando, digamos, o *acordo coletivo* e separando os cantos em: linguisticamente imutável e relativamente mutável (Zumthor, 1997: 156-7).



### Capítulo 3

## SE LIGA, É IMPROVISADO!

Que significa ganhar ou perder uma guerra? É interessante o duplo sentido existente nas duas palavras. O primeiro, manifesto, refere-se com certeza ao desfecho; o segundo, porém, aquele que cria nela um estranho vazio, uma caixa de ressonância, contém a sua significação plena, indica como seu desfecho para nós altera o seu modo de existência para nós. E diz: o vencedor fica com a guerra, o vencido perde-a; o vencedor acrescenta-a ao que é seu, torna-a sua propriedade, o vencido deixa de tê-la, tem de viver sem ela. E isso não acontece apenas com a guerra em si mesma e em geral, mas com a mais insignificante das suas peripécias, as mais sutis das suas jogadas, a mais remota das suas ações. Ganhar ou perder uma guerra é qualquer coisa que, acreditar no espírito da linguagem, penetra tão fundo na trama da nossa existência que nos torna para sempre mais ricos ou mais pobres em quadros, imagens, descobertas (Benjamin, 2012:115).

Comecei a acompanhar a Batalha do Mercado e as rodas de rap improvisado a partir de dezembro de 2013, quando ainda começava a me ambientar em Porto Alegre. Essa participação enquanto ouvinte durou pelo menos até o fim do ano de 2014, mesmo já tendo encerrado oficialmente minhas atividades do trabalho de campo. Por sinal, deixar de comparecer aos duelos de MC's não é algo que me passe pela cabeça, independentemente do término da pesquisa, afinal foram experiências prazerosas de trabalho, mas também de diversão e lazer.

Na primeira seção do primeiro capítulo desta dissertação, já apresentei de forma mais generalizada este evento enquanto parte do circuito porto-alegrense, construído por apreciadores do hip hop. O momento agora é de aprofundar e detalhar esta festa, através de descrições sobre seus acontecimentos e sobre as músicas que podem ser escutadas ao seu decorrer. Seus participantes são, na sua grande maioria,

jovens na etapa final de suas adolescências (entre os 16 e 25 anos de idade). Ao mesmo tempo, salvo exceções, são músicos amadores.

Nesse período de aproximadamente um ano, pude presenciar uma diversidade de circunstâncias e uma grande variedade de vencedores e competidores com diferentes características. Esse texto de maneira alguma pode ser um manual sobre como se tornar um ganhador ou sobre quais táticas são eficientes ou não em duelos de rima e também rodas de *freestyle*. Isso seria muita pretensão, visto que existe uma quantidade inumerável de situações e contextos, sempre singulares e imponderáveis. O que é possível fazer são apontamentos, desde um ponto de vista que se reconhece enquanto parte do evento e se baseia em casos específicos. Além disso, parte do esforço em reunir a maior quantidade dos aspectos perceptíveis que compõem a riqueza das experiências destas performances.

Como já indicado ao longo das páginas anteriores (especialmente na introdução e no segundo capítulo), abordar os duelos de rima enquanto experiências multissensoriais complexifica a análise. Dito de outro modo, seria possível simplesmente transcrever os cantos, procurando conceitos nativos e representações sociais, ignorando a poética da oralidade, a aparência e o gestual dos MC's, e as reações do público. Mas, qual seria a grande contribuição deste esforço? Penso que pequena.

Fazendo uma comparação, será mais fácil perceber a pobreza de uma simples transcrição dos versos em um duelo de rimas. O exemplo empregado parte do mesmo duelo que será apresentado na primeira seção deste capítulo. Trata-se de um enfrentamento entre os MC's G.R. e Abu, ocorrida no mês de agosto de 2014. O vídeo deste duelo foi disponibilizado na internet através do *Youtube*<sup>44</sup> e me permitiu transcrever os versos. Primeiramente, o apresentador da Batalha Madyer Fraga – também conhecido por Amarelo – chama os dois cantores para o centro de uma roda formada pelo público. Como não há o uso de microfones, é imprescindível estar perto dos MC's para escutar seus versos. Além deles três, Aretha Ramos, uma das organizadoras, também está no centro do círculo. Ela é responsável por controlar o tempo que cada MC tem para cantar suas rimas.

O vídeo começa pouco antes do início do duelo, mesmo assim é possível perceber que logo após Madyer convocar os dois desafiantes, o público gritava *Sangue! Sangue!*<sup>45</sup>, o bordão típico da Batalha do

---

44 Pode ser acessado neste endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=xFXNCG7yu0Q> (acessado em 24/11/2014)

45 Pronunciado San-Guê! San-Guê!, com ênfase na segunda sílaba.

Mercado, sempre entoado em uníssono. Logo, o apresentador gagueja, mas consegue avisar que o duelo vai começar, através de uma frase tipicamente usada para isso:

- Quarent... Quarenta segundos, Abu!  
 Imediatamente, o Mc Abu inicia:

*Me deu a'portunidade, pode crê, começa aí,  
 vô mandá chamá no free, pode crê, só pra curtir*

*Tu tá de aniversário e eu não vou te esculachá  
 Parabéns para você, mais um ano,  
 você vai tá...*

*vai tá com nós, pode crê no improviso.  
 Chega na vibe agora, chamá no improviso  
 eu já rimei,*

*mano G.R., pode crê, gostei  
 então já falou. Vamo aqui de novo, outra vez*

*Batalha do mercado, é rap tá ligado  
 aqui tem conteúdo e quem não paga de arrogado*

*vai chegá aqui e botá uns freestyle para colá  
 o rap é pra curtir e o ar é pra respirá*

*cê vai de lá, cê vem de cá,  
 sai de coração, mais uma vez, parabéns  
 pra você, irmão.*

A simples transcrição das palavras pronunciadas por Abu não é o bastante para sabermos se a reação do público ao seu canto foi o êxtase ou a decepção. Tampouco nos permite saber quais são suas reais chances de vencer ou perder o duelo contra G.R.. De início, já se esbarra nos limites da forma escrita da poesia oral, como discutido anteriormente, a partir dos debates promovidos por Ruth Finnegan (2008) e Zumthor (1997). Graças a isso, farei uso de outros recursos para enriquecimento da leitura do evento, mas antes vejamos algumas considerações sobre o canto no rap.

Muita coisa pode se discutir a respeito do hip hop, mas dificilmente haverá graves dissensos quanto ao uso da voz do MC para cantar os versos de uma música. A propósito disso, vale lembrar que o termo “rimar” é muitas vezes empregado como sinônimo de “cantar”

pelos próprios músicos, como pude observar durante a pesquisa de campo e bem como já está relatado em pesquisas sobre o gênero musical<sup>46</sup>. Este gênero de canto que utiliza elementos da fala e às vezes é aproveitado até mesmo em canções de outros gêneros musicais é identificável por algumas particularidades principais, mesmo que possua diversos estilos que podem ser percebidos em suas diferentes atualizações.

Por estilo, é bom ressaltar, reporto-me diretamente às considerações feitas por Kaeppler (2013) quanto à aplicação deste conceito nos estudos relativos à dança. A autora faz um alerta quanto aos usos inadvertidos do mesmo. De acordo com ela, sua validade depende de uma contextualização a respeito de outros conceitos fundamentais: “estrutura” e “forma”. No caso da música, as estruturas dizem respeito aos aspectos que permitem categorizar determinadas canções dentro de um mesmo gênero musical ou de outro. Por sua vez, estilo tem relação com o modo pelo qual um canto é *performatizado* (Kaeppler, 2013: 90-3) neste ou naquele gênero musical. Enquanto isso, as formas são compostas por uma conjunção entre estrutura e estilo (idem).

Como é sabido, “rap” é uma sigla originária do inglês para *Rythm and poetry*, e possui, enquanto gênero musical, estruturas, eixos temáticos e características formais marcantes. É possível afirmar que a sua atualização em performances musicais exige do cantor a conciliação de duas preocupações principais: uma mais literária e outra mais musical.

Combinar esses dois aspectos é crucial para a performance de um MC. Paul Edwards, autor de “*How to rap: the art and science of the hip hop MC*”<sup>47</sup>, destaca isso, apresentado o *flow* como a técnica primordial para a realização desta tarefa. Segundo ele,

The flow of a hip-hop song is simply the rhythms and rhymes it contains. For some MCs, this defines rapping as the next stage in poetry. But rap is not just poetry spoken aloud, because unlike the rhythm of a poem, a song’s flow has to be in time

46 Ver Teperman, 2011: 83, por exemplo.

47 Paul Edwards é uma espécie de intelectual do hip hop. Seu livro “*How to rap*” é um grande manual de técnicas musicais, referentes à escrita, ao conteúdo lírico, à criação e à análise de um *flow*, além de outras. Ele foi elaborado a partir de depoimentos de mais de 100 artistas. O autor ainda possui o site <http://www.howtorapbook.com/> (acessado em 27/11/2014), em que publica notícias, análises técnicas sobre o trabalho de alguns MC's e entrevistas.

with the music—the rhythm of the lyrics must fit with the basic rhythm of the music. This basic rhythm is referred to as the *beat*, and the same term is often used as another name for the music itself (Edwards, 2009: 63).

Existe uma necessidade de sincronização da voz a uma *beat* (batida) que pode até ser imaginária, em casos de versos a capella, por exemplo, mas que precisa marcar o canto. Nesse sentido, não há como dizer o que é mais ou menos importante em uma performance. Isso é relativo. Em alguns casos, o plano musical chama mais a atenção, em razão do que é chamado “*flow*” pelos MC's. Em outras situações, o destaque é maior para as letras.

De qualquer forma, são aspectos indissociáveis, visto que este tipo de poema só pode existir enquanto música, através de atualizações performativas. Afinal, o rap é isso. Mesmo assim, estas distinções são pertinentes enquanto categorias nativas, já que os MC's e seu público são capazes de separar o *flow* das letras e avaliar, classificando performances conforme critérios que lhes permitem identificar o que consideram “qualidades” ou “deficiências”. Em todo caso, qualquer um sabe que uma boa letra não é o suficiente para se ter uma boa música, e vice-versa.

Obviamente, o *flow* não tem que ser feito de uma única forma. Há inúmeras maneiras de criá-lo. Mais lento ou mais rápido, com muitas ou com poucas palavras e sílabas. Isso depende do efeito que o artista quer provocar, mas também pode ser, muitas vezes, sua marca pessoal. Para evidenciar isso, Edwards (2009: 66) compara os americanos Eminem e Snoop Dogg. Enquanto que o primeiro prefere o uso de muitas palavras e esquemas complexos de rimas, o segundo aposta na melodia da sua voz, fazendo mais pausas para sons mais esparsos.

Traduzindo para termos mais informais, pode-se notar no rap, “um certo tipo de canto-falado, rimado e ritmado, (...) [com] uso 'precário' das alturas e uma organização rítmica baseada nos beats” (Teperman, 2011: 82). Partindo disso, veremos mais detidamente como estes cantos inspirados em falas se apresentam em performance e como são avaliados e classificados por MC's e apreciadores da música.

Eis aí o lugar em que os interesses desta pesquisa se aproveitam destes conceitos recém apresentados: as descrições detalhadas das diferentes formas (no sentido atribuído por Kaeppler (2011)) pelas quais o rap foi percebido em alguns pontos da cidade de Porto Alegre. Enquanto gênero musical, este canto *rapeado*, usando um neologismo, se atualiza em performances variadas e ricas em particularidades e

estilos próprios.

Antes, no entanto, há uma última lembrança a ser feita. Há uma espécie de método próprio para estudar os versos de um rap. Chama-se “*flow diagram*” e foi apresentado por Paul Edwards em seu livro “*How to rap*”. É um esquema criado com base na forma como alguns MC's fazem para escrever suas letras. É comum que elas sejam escritas com o auxílio de marcações que indiquem os tempos da batida, pausas para respirar, a ênfase em determinada sílaba, o deslocamento de acentos, etc. Basicamente, consiste em anotar os fonemas de uma música dentro de um quadro que realce estes detalhes (Edwards, 2009: 67-8). Com um exemplo, será mais fácil visualizá-lo. Abaixo trago o quadro analítico da música “*Loose Yourself*” de Eminem. Foi feito pelo próprio Paul Edwards e disponibilizado por meio de sua conta no *Youtube*<sup>48</sup>:

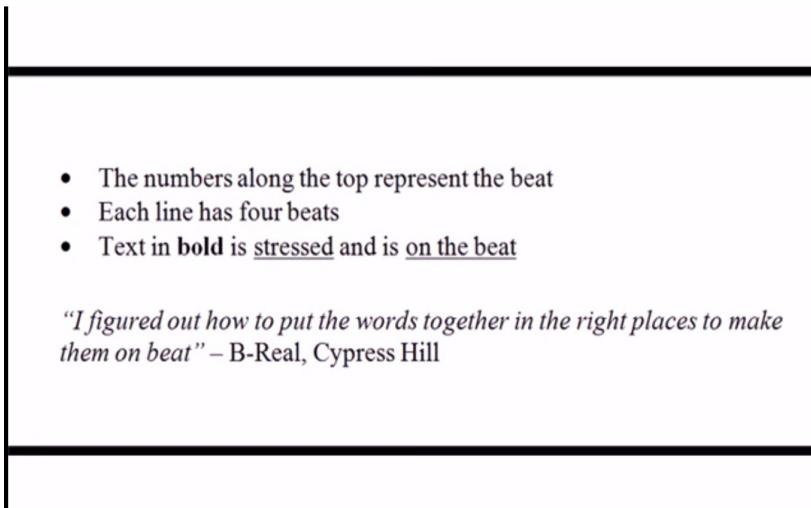


Figura 4: Análise de *Loose Yourself* por Paul Edwards

A primeira imagem (**Figura 4**) traz as instruções básicas para ler o diagrama. Cada número marca a batida, cada linha tem quatro batidas e o trecho em negrito marca o fonema acentuado. Na segunda imagem (**Figura 5**), estão os versos dispostos, linha por linha, e fica mais fácil perceber como o *flow* é criado a partir do uso da marcação da batida. As palavras não necessariamente rimam a todo momento, mas o

48 Pode ser acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=g4QOGxpt3a8#t=187> (acessado em 27/11/2014). É possível acompanhar a análise junto da música.

ritmo prevalece.

Look, if you had one shot, or one opportunity To seize everything you ever wanted in one moment Would you capture it? Or just let it slip?			
1	2	3	4
			His palms
are sweaty,	knees weak,	arms are	heavy, there's vomit
on his sweater	already,	mom's spa	ghetti, he's ner
vous, but on the	surface he looks	calm and	ready, to drop
bombs,	but he keeps	on for	getting, what he

Figura 5: Flow Diagram por Paul Edwards

Este tipo de esquema não precisa ser utilizado obrigatoriamente nas análises de todas as performances que apresentarei, pois sua contribuição é muito específica no sentido de permitir comparar melhor diferentes *flows*. Em um evento como o duelo de improviso a capella, nem sempre os versos obedecem com precisão a uma batida. Os tempos são mais flexíveis e variáveis. Muitas vezes, os versos extrapolam as marcações e se perdem em relação à batida musical que vinha sendo utilizada, assumindo um tom de divagação. Em seguida, o MC procura voltar à marcação estabelecida.

Nos duelos e no *freestyle*, o leitor perceberá que os MC's se equivocam, repetem frases iguais ou semelhantes. A versão escrita dos versos é pouco atrativa e lhes arranca sua marca principal: o suspense que o rimador consegue provocar sobre seu público. Esse aspecto assume uma preponderância em relação ao tempo da música, ao conteúdo lírico e às rimas utilizadas. Em seguida, trago o restante do duelo entre G.R. e Abu. Posteriormente, as descrições serão referentes às rodas de improviso que foram acompanhadas na Batalha do Mercado e ainda em um contexto inusual, o pátio de um *campus* universitário.

## I. SANGUÊ!: O DUELO ENTRE G.R. E ABU

Voltando ao encontro entre Abu e G.R., gostaria de retomar a

descrição dos eventos a partir de uma abordagem interpretativa, desde os primeiros versos já apresentados anteriormente. Abaixo, apresento uma versão sobre a sucessão dos acontecimentos de um duelo em específico. Reconstruo as rimas a partir de uma transcrição que procura elencar mais do que as palavras escolhidas pelos dois músicos. Desde já, deixo explicado que os trechos destacados em **negrito** indicam fonemas tônicos, enquanto que aqueles que estiverem em sublinhado reportam a enunciados produzidos por outros participantes da Batalha, que não sejam exatamente os MC's ao centro da disputa. Entre colchetes e na cor **vermelha**- [...] - estarão descrições minhas sobre enunciados não verbais durante as performances. Algumas notas de rodapé fornecerão outros detalhes.

Lembrando que Abu é quem inicia o duelo:

*Me deu a'portunidade, pode crê, começa aí,  
vô mandá chamá no free, pode crê, só pra curtir*

*Tu tá de aniversário e eu não vô te esculachá  
Parabéns para você, mais um ano, você vai tá...*

[No momento que fala a palavra “parabéns”, bate palmas, como se cantasse “Parabéns para você”.]

*vai tá com nós<sup>49</sup>, pode crê no improviso.  
Chega na vibe agora, chamá no improviso*

*eu já rimei, mano G.R., pode crê, gostei  
então já falou. Vamo aqui de novo, outra vez*

*Batalha do Mercado, é rap, tá ligado  
aqui tem conteúdo e quem não paga de arrogado*

*vai chegá aqui e botá uns freestyle para colá  
o rap é pra curtir e o ar é pra respirá*

*cê vai de lá, cê vem de cá,  
sai de coração, mais uma vez,  
parabéns pra você, irmão.*

[Enquanto fala “mais uma vez, parabéns”, Abu estende a mão em gesto de cumprimento a G.R.]

A maioria do público grita em coro: “Uoooôu!”<sup>50</sup>

49 Frequentemente o pronome “nós” é reescrito por MC's desta maneira. Opto aqui pelo uso rebelde da palavra. Além desta forma escrita “Nóis”, pode aparecer também como “Noiz”.

50 “Uoooôu” é a reação mais típica que alguém tem sempre que gosta de uma

Após o término da rima de Abu, o público segue empolgado e se escutam comentários de apreço. Iniciar um duelo talvez seja das tarefas mais complicadas, justamente porque a graça da disputa está na troca de respostas. Quem começa precisa ter criatividade para encontrar algum ataque que abra a disputa. Em compensação, o rimador que começa escutando para depois cantar pode aproveitar para as suas respostas a mensagem produzida pelo primeiro. Ele tem a chance de retrucar um deboche e refutar uma acusação, além de poder fazer piadas sobre os gestos e o *flow* do outro MC. Esse é o principal motivo para alguns rimadores afirmarem que já venceram duelos no par ou ímpar, isto é, no momento em que se define a ordem dos cantos. Segundo eles, é importante ser o último a cantar, para ficar sempre com a última palavra da disputa e não deixar acusações sem resposta.

Os primeiros versos de Abu funcionam principalmente para marcar o ritmo de uma batida. Ali ele não falou nada muito importante, apenas disse que começaria, que faria improviso – *chamaria no free* – e que seria por diversão, *só pra curtir*. Esquemáticamente, pode-se ver como há um encaixe rítmico, e como o cantor procura completar o verso com o número adequado de sílabas, usando para isso bordões como “pode cré”.

Assim que começa, o MC se movimenta como se dançasse ao som de uma música, movimentando os pés para frente e para trás. Além disso, usa muito os braços à medida que pronuncia as palavras. Com o braço esticado, balançado e ainda apontado para o adversário, ele indica a quem se dirige, certificando-se de que há um canal comunicativo entre ele e outro MC. Neste sentido, o gestual faz parte do ato comunicativo com destaque para sua função fática, isto é, provocando a definição de que a mensagem é endereçada diretamente a G.R.. Ao mesmo tempo também se destaca a função poética, pela escolha de gestos acintosos e intimidadores em combinação com a mensagem musical.

No terceiro verso, Abu lança a primeira ideia, que termina nortear suas rimas. No dia deste duelo, G.R. fazia aniversário: detalhe que não era de meu conhecimento até que Abu o falasse. Ao contrário de mim, a maioria dos que também assistiam ao duelo já sabia. Em razão disso, o MC avisa que vai “perdoá-lo apenas por este detalhe” e, portanto, não o humilhará. Dá os parabéns, salientando com o gesto de bater palmas, típico de aniversários, e reconhece a legitimidade de G.R. enquanto um MC de improviso, dizendo que ele estará junto (*com nós*)

por *mais um ano no improviso*.

Para fechar, Abu avisa que já rimou e que vai retomar a ideia, enfatizando o pertencimento de G.R. ao grupo. Fala de maneira positiva da Batalha do Mercado, usando o rap como um qualificativo para ela, dizendo que nela *tem conteúdo* e não *quem paga de arrogado*.

“Pagar de alguma coisa” significa se passar por algo que não se é. É um termo sempre pejorativo para dizer que alguém tenta parecer uma pessoa que esconde seus defeitos. É hipócrita. Arrogado, em tradução literal, é aquele que reclama ou reivindica algo. Só que, neste caso, Abu provocou outro sentido. Talvez tenha se confundido ou talvez quisesse usar outra palavra, mas se deu conta de que não encaixaria na batida do seu verso. Na falta de termo melhor, usou mesmo esta palavra, mas atribuindo outro sentido. *Pagar de arrogado*, como foi dito, significou principalmente o uso da primeira expressão, ou seja, de alguém que se passa por outrem, antes que propriamente o adjetivo “arrogado”.

Nesse momento Abu aumenta a velocidade dos seus versos, indicando que se dirige ao desfecho, normalmente a parte mais esperada em um duelo. O apresentador da *Batalha* é quem cronometra o tempo que cada MC tem para rimar. Ele jamais interrompe os versos. Em lugar disso, sinaliza visualmente que o tempo chegou ao fim e permite que o MC complete o canto em andamento. Isso cria um suspense, uma expectativa para saber se o MC vai conseguir concluir bem ou se vai se atrapalhar.

Na reta final, Abu ainda considera que para chegar ali (*colar*) é preciso fazer *freestyle* como diversão, já que o *ar é pra respirá e o rap é pra curtir*. Quando lhe indicam que o tempo acabou, ganha alguns segundos com *cê vai de lá, cê vem de cá* que, além disso, marca a batida. Finalmente, ele conclui, voltando a cumprimentar G.R. - desta vez com a mão estendida – e reiterando o sentimento de respeito pelo adversário, mas também companheiro de *freestyle*: *É de coração, mais uma vez, parabéns pra você irmão*.

O público mostra satisfação e surpresa que Abu tenha conseguido fechar justamente o último verso com uma última rima. Foi uma reação até bastante efusiva considerando que, durante as outras rimas, não houve nada parecido. Será possível agora comparar com a resposta de G.R. para que se tenha uma noção melhor disso tudo:

*É meu aniversário, mas eu vim pronto pro combate,  
se eu m'inscrevi na batalha, eu vim pra recebê ataque, en-ten-deu?*

[Quando fala “en-ten-deu”, G.R. se aproxima de Abu e faz expressões faciais interrogativas]

*Mas, **mó** satisfação, na humildade, meu parceiro  
colô, é união. Mas no chão,*

*eu **vou** te deixá, porque eu **vim** pra competi  
infelizmente, eu **vou** ter que te ganhá*

*Tu **sabe**, não é n'**meu** aniversário, é porqu'**eu** sou do coração e  
tu **sabe**, não é por **salário** então, tu **sabe**,*

*e fica até **sussu**,  
porque tu é um **urubu**, não é **mais** o tal de **Abu**.*

**O público ri de forma contida**<sup>51</sup>

*tá ligado meu **mano**, o **flow** aqui é insano  
mas tu **sabe**, o teu **flow** já vai pelo **cano**.*

**Muitas pessoas no público gritam com pouca ênfase, de maneira quase automática: “Uô”**

O primeiro apontamento que G.R. faz já é a resposta ao argumento central dos versos de Abu. *É meu aniversário, mas eu vim pronto pro combate.* A forma que ele indica que quer celebrar o momento é em um duelo com ataques e respostas e não com uma ode feita por seu oponente.

Isso remete a algo que acontece com alguma reincidência nos duelos, especialmente quando um MC mais jovem enfrenta alguém com mais trajetória e experiência na Batalha do Mercado. Enquanto o segundo se coloca na posição de favorito à vitória o primeiro aparece como desafiante e, em vez de partir para o ataque, começa com uma abordagem elogiosa, afirmando a sua admiração e o seu respeito. Outro tipo de situação em que esse comportamento pode aparecer com mais frequência é quando dois oponentes mais veteranos se encontram e compartilham juntos um histórico vasto de duelos prévios, com alternância do vencedor. Seriam os grandes clássicos da Batalha do Mercado.

Como a troca de gentilezas não é o momento aguardado com maior ansiedade na Batalha, a resposta mais habitual a essa postura é a de G.R.: *se eu me inscrevi na batalha, foi para receber ataque;* e para retrucá-los obviamente. Mesmo assim, ele reitera a paridade entre os dois, reconhecendo com *satisfação*, reafirmando a *união* entre os que duelam (*colam*).

51 O público ri de maneira discreta, sem exageros, após as rimas entre as palavras “Sussu”, “Urubu” e “Abu”.

Quanto a isso, há um aspecto que não pode passar batido. Não importa quais sejam os sentimentos entre os desafiantes, amizade ou rivalidade, quem vai à Batalha quer ver *sangue*, como o afirma no bordão repetido à exaustão. Naturalmente, não se trata da eliminação física do adversário, como muitos versos insinuam ou até afirmam. É uma questão moral, decidida pelas rimas.

Em seguida G.R. canta que a Batalha não possui relação com o seu aniversário, isto é, que se suspenda qualquer laço de cumplicidade por aquele momento. Batalhar é uma questão de *coração*, independente de receber ou não para isso. Nesse momento, começa a demonstrar uma certa dificuldade que quebra o seu *flow*, repetindo três vezes a expressão “tu sabe”. É importante notar que a simples repetição de uma palavra ou de um bordão não é necessariamente um problema. O detalhe é que neste caso quebrou radicalmente a métrica do verso, como é possível perceber na transcrição mais detalhada:

*Tu sabe, não é n'meu aniversário, é porqu'eu sou do coração e  
tu sabe, não é por salário então, tu sabe,*

*e fica até sussu, (...)*

As cores realçam a similaridade rítmica e sonora dos fonemas escolhidos por G.R.. Como se vê, as duas primeiras vezes em que ele fala “tu sabe” se sobrepõem com naturalidade. Em seguida, busca uma equivalência entre “não é no meu aniversário” e “não é por salário”, que funciona mesmo existindo diferença na quantidade de sílabas. Isso funciona porque ele acelera, diminuindo os silêncios entre um som e outro no primeiro momento, e depois compensa a menor quantidade de fonemas com maiores espaços na segunda parte. Porém, no fim da rima, G.R. não consegue colocar nada sobreposto ao trecho “é porque eu sou do coração”, deixando uma lacuna que não seria tão problemática se ele não houvesse antecipado a próxima estrofe que entra desencaixada.

Isso chama a atenção para uma característica desta resposta. Ela investe mais em uma qualidade melódica da voz do que propriamente em versos densos e complexos. Comparando diretamente com Abu, por exemplo, é possível perceber como utiliza menos palavras nos mesmos 40 segundos, compensando com a administração dos silêncios e das pausas para respiração.

Mesmo com essa dificuldade, no fim G.R. chega ao ápice da sua resposta, isto é, o momento que mais cativou o público. Enquanto procura reestabelecer uma marcação para seus versos, ele inventa uma palavra (*sussu*), que passa a ter sentido somente com o desenrolar do

verso, quando ela rima com urubu e finalmente Abu. Essa sequência surrealista, do MC que deixa de ser o *tal de Abu* e se torna um urubu, provoca um riso tímido do público muito mais em função da escolha provavelmente randômica das palavras.

O encerramento é protocolar, combinando alguns lugares-comuns com uma saída original. “Tá ligado, meu mano” e “o *flow* é insano” são duas expressões bem comuns, que já escutei algumas vezes em outros duelos. Em seguida, “mas tu sabe”, que já apareceu repetidamente acima, apenas marca a batida. Um silêncio para respirar, e *o teu flow já vai pelo cano*, sincronizando o verso e avisando o oponente da derrota.

O final tem por sequência o tradicional grito do público “Sangue! Sangue!”. Sem muita euforia, desta vez, cantado quase como formalidade. O apresentador espera o silêncio e grita “Aí, para decidir! Primeiro *round*: Barulho para o Abu:” o público responde fazendo barulho com o grito habitual. O apresentador pergunta depois “Barulho pro G.R.?” e o público voltar a responder. Como há uma indecisão sobre qual MC foi mais aclamado, a pergunta é repetida duas vezes mais, até que o apresentador finalmente decide pela vitória de Abu e o público repete “Sangue! Sangue!”.

O começo do segundo *round* é sempre uma obrigação daquele que finalizou o primeiro. Disso decorre outro bordão recorrente nas batalhas: *terminou, começa*. Portanto, é a vez de G.R. tentar se recuperar após a primeira derrota:

*E hoje é sábado, parceiro, e nem é sexta-feira  
o critério é a batalha, então, acabou a brincadeira*

[Quando começa a pronunciar a palavra “brincadeira”, G.R. se dirige a Abu usando as mãos. Neste momento, adota um comportamento mais agressivo e enfático se comparado ao primeiro *round*]

*porque tu sabe, vai tomá no teu cu  
tu veio não sei d'aonde, mas tu é o abu,*

*sussu, parceiro, veio com esse trapo,  
já te falei, parece uma puta da Farrapos.*

Além de alguns risos contidos, o público grita em coro: “Uoô”

*e pra ficá, mais neces...sário que tu é o abu,  
tu vem aí, dando voadeira com o teu cu*

[No começo da estrofe, G.R. se atrapalha durante a palavra “necessário”]

Os risos são mais descontrolados; o público volta a gritar: “Uoooô”

*veio mesmo, então aterriza no meu colo  
porque tu sabe, meu parceiro, que eu t'estoro*

*com uma palavra que vai bem na tua mente  
porque o underground é foda, meu irmão, independente.*

**O público grita mais discretamente:** “Uooô”  
**Depois, ainda grita em coro:** “Sangue! Sangue!”

Determinado a se recuperar, G.R. avisa que *acabou a brincadeira* e que não dará mais chances a Abu. Mesmo assim, parece um pouco confuso, usando uma expressão repetida (*porque tu sabe*) e completando com um xingamento sem elaboração alguma (*vai tomar no teu cu*). De todo modo, isso sinaliza que qualquer cordialidade entre os dois está oficialmente suspensa de agora em diante.

O início deste *round* foi um pouco difícil para G.R., afinal ele ainda não assinala um fio condutor para seus versos, utilizando algumas rimas muito isoladas e até sem muita clareza. Ele insiste nas agressões, com tom de menosprezo, dizendo que não sabe de onde o oponente vem e indicando que nem se interessa por isso; ele ainda brinca com o nome do adversário, chamando-o de *Abu Sussu* que, mesmo aparentemente sem sentido, é o tipo de deboche que funciona em razão de suas propriedades sonoras, equiparando o primeiro nome ao segundo<sup>52</sup>.

As ofensas continuam de forma aparentemente gratuita, sem uma maior contextualização ou pessoalização. G.R. se dirige a Abu, mas poderia falar de qualquer outro com os mesmos versos. Ele afirma que Abu está mal vestido, já que ele *veio com esse trapo*, mesmo sem se referir a alguma peça de roupa específica. Fala que Abu se parece com uma *puta da Farrapos*<sup>53</sup>, em sobreposição à *trapo* na marcação da batida. Pela primeira vez o público reage, ainda que de maneira discreta.

G.R. está com problemas e provavelmente sabe disso. Ele precisa compensar os momentos em que se atrapalhou, o mau começo e a pouca empolgação do público até o momento. Assim como no primeiro *round*, ele mostra pouco compromisso com o ritmo da batida, chegando ao ponto de ignorá-la às vezes. A única chance de vitória passa por uma boa recuperação com um grande desfecho.

Apesar de começar com mais uma frase confusa, (*pra ficar necessário que tu é o Abu*), G.R. consegue tirar do público gritos, risos e

52 Esse é um tipo de eufonia, como o típico caso dos apelidos infantis; por exemplo, “Ana Banana”.

53 A Avenida Farrapos está na região central da cidade e é informalmente conhecida pela prostituição, pelo consumo de crack e pela decadência urbana.

gargalhadas com *tu vem aí, dando voadeira com o teu cu*. O êxito desta estrofe perante o público talvez tenha dois motivos principais que se combinam. Primeiramente, a forma como ele consegue criar uma equivalência rítmica e fonética entre “necessário que tu é o Abu” e “dando voadeira com o teu cu”. Em seguida, o caráter extremamente insólito do que acabou de ser dito. “Voadeira” é o termo popular para um golpe marcial mais comum em brigas de rua. Ele consiste em correr e se jogar contra outra pessoa com um dos pés esticados, tentando acertá-la. Essa metáfora com retoques de absurdo indica um xingamento homofóbico de G.R. a Abu. O tema da virilidade, muito recorrente em duelos musicais – não apenas no rap – não fica por aí. G.R. manda Abu sentar (*aterrizar*) no seu colo, mostrando sua posição dominadora.

Finalmente, G.R. chega à conclusão, bastante aclamada. Ele afirma que *estoura* o oponente. É interessante porque há mais de um significado neste termo, já que uma pessoa não pode ser estourada senão de forma figurada. Neste sentido, é um termo informal para traduzir homicídio cometido através de arma de fogo, especialmente, com um tiro na cabeça. No entanto, G.R. usa outra metáfora. Nada de armas de fogo, ele afirma que precisa apenas de *uma palavra* ou então de seus versos para conseguir fazer o mesmo estrago, *estourando miolos*. Tudo isso graças ao *underground*, ou seja, ao rap independente.

É preciso considerar alguns detalhes importantes, já que há muitas informações sendo ditas de forma breve. Segundo G.R., a única arma que garante poder no rap independente são as *palavras*. O sucesso ou o fracasso nas *rimas* são, segundo ele, mediadores que produzem as hierarquias entre MC's. Essa é a maneira legítima de subjugar alguém. Isso seria válido apenas no *underground*, ou independente, onde não existiriam outras influências como o dinheiro, por exemplo. Por outro lado, o chamado *rap comercial* deixaria em segundo plano a qualidade em nome de êxito econômico, fama e outras recompensas que não dizem respeito ao trabalho musical. Não à toa, são muitos os jargões que valorizam o chamado rap independente: “O rap é compromisso”; “o underground é foda”; “não é por salário”; e outros.

Pela reação do público, é visível o aumento das chances de G.R., especialmente pela forma como terminou sua participação desta vez. Por outro lado, Abu tem a vantagem de fechar o *round*, sabendo que pode encerrar a disputa. Ele começa assim que Madyer, o apresentador, sinaliza o tempo de 40 segundos:

*vô liberá meu cronômetro, por favor não me leve a mal,  
mas não é só tu que veio com instinto animal  
Uma pequena parte do público grita: “Uooô”.*

*quero vê pagá uma de pá, eu sou negão e tal  
mas e aí G.R., que ir ver o tamanho do meu....?*

[Abu se aproxima gradualmente de G.R., até que suspende o canto, no momento da marcação da última batida. A reação do público é tão exaltada através de risadas e gargalhadas que impossibilita escutar a sequência. Além disso, o adversário G.R. deixa escapar um riso discreto]

[Momento ininteligível]

*...cadeira de roda e chorando um pouco,*

*mas tá ligado, só não vai reclamá,  
porque o bagulho tá no sangue, no D.N.A.*

O público grita de novo, ainda que um pouco menos exaltado: “Uoooô”

*o rap sabe, que o rap faz quem é de verdade,  
quem não bota a cara e cola aqui no centro da cidade*  
Algumas pessoas gritam sem muito exagero: “Uô”

*tá ligado, aqui não mando pra covarde,  
aí eu já falei malandro, aí só vai, então aí G.R.*

[Abu se atrapalha neste momento, repetindo a expressão “aí”. Alguns riem disso.]

*então, aí G.R., mandou a fita então,  
falou que era o tal e eu não vi não*

*o rap tem conteúdo, não pago de escudo,  
se tu quer puta, irmão, então vai ali do outro lado: te pago,*

*empresto cinquenta pila pra ti ficar satisfeito.*

Alguns reagem após o desfecho: “Uô”;  
Alguém no público faz uma piada: “É crônica, não é poesia”

Em certo sentido, esta participação de Abu parece espelhada na última de G.R., equivalente porém de modo invertido. Abu começa muito bem mas declina na reta final, chegando até a se atrapalhar. *Liberando o cronômetro*, ou seja, iniciando e pedindo licença para o seu *instinto animal* arredio e não domesticado. Como no primeiro *round*, ele marca bem as batidas, pronunciando palavras mais longas de forma abreviada, e ainda consegue boas rimas, que lhe valem o reconhecimento do público através da saudação discreta.

Em seguida, ele consegue provocar o momento de maior euforia

coletiva através de uma manobra pouco frequente. É possível afirmar que os MC's tentam sempre surpreender o público e o oponente, conjugando dois quesitos: eles precisam dizer algo com sentido, ou melhor, com múltiplos sentidos (no caso dos duelos, algo que menospreze o adversário); de maneira eufônica, isto é, de forma esteticamente bela e agradável aos ouvidos. Quanto ao segundo ponto, há uma série de aspectos a considerar, mas é possível falar de forma resumida em uma combinação entre uma boa *levada* ou *flow* e rimas criativas.

Em todo caso, o suspense é sempre fundamental para o êxito em um duelo. O público e o adversário não podem saber (ou principalmente antecipar) o que será dito, ou como o verso será completado. As palavras utilizadas para compor rimas não podem ser previsíveis. Esta previsibilidade significa anular o caráter de improviso daquele canto e transformá-lo em rima ordinária ou, pior ainda, decorada. Essa é sem dúvidas uma boa forma de minimizar o sucesso do rival. MC's mais experientes são capazes, em alguns casos, de prever qual palavra será usada para fechar determinado verso. Eles interferem durante o canto do oponente, cantando junto ou pronunciando para o público a palavra em questão para mostrar a falta de criatividade do adversário. Isso até acontece com alguma recorrência.

Portanto, o esforço habitual de um MC consiste em provocar o suspense sobre o desfecho do verso; em deixar o público em dúvida sobre sua capacidade de conseguir dizer frases condizentes e ao mesmo tempo esteticamente harmonizadas. A capacidade de surpreender termina sendo a grande qualidade que um MC procura melhorar e desenvolver.

Voltando ao caso de Abu: no ponto alto do duelo, precisamente neste trecho que me detenho agora, ele adota uma estratégia inversa a tudo que foi detalhado acima, além disso, pouco corriqueira. Naturalmente, ele mantém o suspense sobre o que deve acontecer na sequência dos seus versos, mas resolve a situação de outro modo. Ele canta que quer ver G.R. *pagando uma de pá*, isto é, tentando se passar por alguém melhor que os outros, quando comparado a ele, que é *negão e tal*. Abu se refere a sua própria cor se valorizando. Enquanto isso ele adota gestos mais agressivos e avança em direção ao rosto do adversário, devolvendo a provocação da virilidade: *mas e aí G.R. que ir ver o tamanho do meu...?*

Abu não chega a cantar a última palavra que encaixaria perfeitamente na batida dos seus versos, mas todos entendem qual seria ela, sabendo que só poderia ser alguma que rimasse com as antecessoras

“mal”, “animal” e “tal”. Ora, a ele, restavam somente três opções: dizê-la, não dizê-la ou dizer outra palavra. Provavelmente, se houvesse falado a palavra em questão, a reação seria menos eufórica; afinal teria feito uma rima a mais utilizando um termo vulgar, nada muito raro; se tentasse outra palavra, possivelmente haveria uma reação parecida, já que houve o desenvolvimento de um suspense, quebrado no último momento, restando ainda sua riqueza polissêmica.

A sua decisão preserva a surpresa. Todos percebiam em que direção seu verso se encaminhava mas ninguém poderia prever com antecedência que seu *flow* fosse tão bom, encaixando as palavras certas nos momentos certos. Seu gestual combinado à afirmativa anterior abrem esse caminho interpretativo. Ele diz que quer ver G.R. *pagar uma de pá* e diz que *é negão e tal*. Há, no senso comum, uma ideia de que homens negros possuem órgãos genitais maiores que os de homens brancos. No caso, G.R. é o branco, e Abu aproveita essa ideia para rebater a provocação homofóbica, diminuindo a virilidade do adversário.

Na sequência, fica difícil entender o que mais foi dito, graças à resposta do público. De todo modo, Abu segue no mesmo ritmo, avisando que não adianta reclamar, reafirmando a sua negritude, já que é uma questão genética, presente *no sangue e no D.N.A.* Ele ressalta o rap novamente como um parâmetro classificatório, lembrando a importância de *colar* na Batalha do Mercado.

Ele se mantém na mesma batida, finalizando seus versos com rimas, que o público reconhece. No entanto, chega finalmente ao momento em que se atrapalha e provoca um desencaixe parecido com aquele analisado anteriormente em G.R.. Ele repete várias vezes as expressões “aí” e “então”, sem conseguir falar nada interessante. O público acha graça do momento de confusão. Nada exagerado. É comum que isso aconteça quando um MC se perde.

Abu finalmente volta a encaixar no mesmo ritmo seus versos, mas ainda canta versos que apenas rimam, mas não têm muito sentido: *o rap tem conteúdo e eu não pago de escudo*. De repente, retoma a acusação de G.R. sobre sua virilidade, dizendo que se ele quiser prostituição, pode até ganhar um dinheiro emprestado. O desfecho não apresenta rimas, nem ao menos um bom *flow*. A reação do público é desanimada se comparada com o ápice da sua apresentação. Alguém mais exaltado chega até mesmo a fazer um comentário irônico, debochando das dificuldades de Abu e avisando-o que o duelo é de poesia e não de crônicas.

O bom começo não chegou a ser suficiente para que Abu vencesse o *round*. É difícil saber se todos que preferiram G.R.

concordaram que ele havia se saído melhor desta vez, ou se apenas queriam assistir a um duelo desempate, para tirar todas as dúvidas. De qualquer jeito, não há como escolher um vencedor de forma técnica e objetiva. Assim, tocava a Abu começar o embate decisivo:

*ai, cê já falou, quero ver pagá afú  
pra mim tu é samurai, tu grita vô dá com o cu*

[O público reage com risadas que chegam a dificultar a audição do verso posterior]

[O barulho das risadas impede-me de escutar o começo do verso]

*ai moleque loco, eu sou macaco e não como banana*

*quer pagá, que falá que pá e pum,  
volta pro recreio, já acabou, vou te dá um zoom*

*cê tá ligado G.R., não fica brabo,  
aqui tá ligado, isso aqui faz improvisado*

*quem tem (...) dinheiro no sangue e no suor  
quem escorre e faz o rap do bom e do melhor*

Uma reação do público bem tímida após o verso: “Uoô!”

*tipo cabuloso e cola aqui um pouco  
mandando freestyle tá ligado, p' entrar no teu coco,*

*fala aqui entra por ali  
freestyle é pra curtir e pra quem sabe*

*já chegou aqui no patamar de quem faz um rap bom  
cola na frente do mercado e aproveita quem manda um som*  
Agora a reação do público é um pouco mais enfática: “Uooô!”

Como já vinha acontecendo, os ânimos se acirram cada vez mais. As provocações contribuem para o desenvolvimento de um clima belicoso entre os dois, não havendo mais resquício algum da ode feita por Abu para o aniversário de G.R..

O começo deste último *round* apela novamente para uma rima mais fácil e vulgar, com um tom homofóbico. A sequência é um pouco confusa. Abu chama a si mesmo de macaco, contanto que *não coma banana*. Há uma referência que poderia passar despercebida aqui: ainda que eu não possa precisar com segurança a origem do apelido “Abu”, sei que este é o nome de um macaco personagem do filme *Aladdin* (1992), uma animação muito conhecida da *Walt Disney*. Existem no mínimo

dois sentidos portanto para esse trecho: em um deles, Abu compara-se e distingue-se do animal macaco, considerando o conteúdo racial do termo; em outra leitura – e talvez a mais pertinente se levarmos em conta a disputa de virilidades – *comer banana* é sinônimo de submissão sexual.

Abu ainda trata G.R. como criança quando diz que ele quer *falar que pá e pum*, ou seja, o que lhe entender, mas que seu lugar é no recreio da escola. Sua voz é cada vez mais alta e agressiva. Os movimentos com as mãos são mais ríspidos, como se demonstrasse impaciência com o adversário. Ele ainda correlaciona *fazer um rap do bom e do melhor com sangue e suor*; e repete algumas expressões que já apareceram de forma semelhante em outros momentos: *freestyle é para curtir; fazendo um rap bom; mandando um som*.

Ainda que Abu mantenha seu *flow* em uma batida regular, com muitas rimas e poucos momentos de oscilação, ele não consegue repetir as outras participações. Em seguida, falta apenas a resposta de G.R., que pode vencer após ter perdido o primeiro *round* e ter tido outros momentos de dificuldade. Sua última participação:

*Som, parceiro,*

*é coisa de rima decorada. Aqui não é som,  
é freestyle; e se chama rima improvisada  
Em coro, o público grita: “Uoô”*

*se tu não sabe, até te dou uma aula  
é a criança, parceiro, que tá te deixando na jaula*

*que nem um animal né, que nem tu falou, né: macaco,  
mas te falei parceiro, esse não é o meu papo,*

[G.R. se aproxima de Abu, salientando o caráter interrogativo do verso através da expressão facial].

*nem ligo pra tua cor, nem ligo pra estética*

[Aponta o dedo para Abu]

*eu ligo pra quem tem conteúdo e mantém a ética  
[Em seguida, aponta o dedo para a própria cabeça]*

[Abu aplaude]

Muitos aplaudem e alguém comenta: “Boa!”

*não preciso de nada que eu visto, parceiro, só do meu sentimento  
é'o rap que eu exponho tudo aquilo que sai aqui de dentro*

*e por isso, que tu vai ficá lá do outro lado*

porque tu **nunca** vai ter o sentimento que eu **tenho** pelo **porra** do improvisado!  
 A reação do público é mais enfática agora: “UOOÔ!”

[Ininteligível em razão do ruído do público]- mais sereno  
 cuidado, tu falou tanto, vai te afogá no próprio veneno!  
 Em coro, mais um grito do público: “Uooô!”

Este é o momento da reviravolta. G.R. inicia seu canto utilizando a mesma palavra que Abu usou para fechar seus versos: “som”. Como esse é também um sinônimo para “música”, G.R. aproveita para acusar o rival de admitir que faz rima decorada. Ao contrário de *som*, *freestyle* é rima improvisada, no jargão local.

A criança (do recreio) reaparece para colocar Abu na jaula como um animal. G.R. faz um gesto importante em um duelo de rimas, não deixar os ataques do oponente passarem sem resposta. Abu já havia dito que era *macaco, negão e tal*, e que, em razão disso, subjugava a sexualidade de G.R.. O troco veio através de uma separação entre aparência e essência, ou em outros termos, *estética e ética*. Esse é o momento em que G.R. se mostra indignado, aumentando o tom de voz.

Ele se coloca como alguém que não julga ninguém pela cor, mas sim pelo *conteúdo*. O próprio Abu reconhece que havia dado margem para isso e aplaude o verso de G.R. que insiste nessa direção: *não preciso de nada que eu visto, só do sentimento*.

Com isso, ele mantém o que já vinha falando. A autenticidade do rap mora nessa romantização da obra de arte. Existe o *sentimento verdadeiro* necessário e existem componentes que atuam de forma negativa, isto é, enquanto deturpação do rap. O oposto de fazer rap por *sentimento* é fazer rap de maneira utilitarista, em busca de dinheiro, conforto, fama e o que mais a indústria da música possa oferecer.

Ao mesmo tempo, G.R. não se atrapalha mais como havia acontecido nas outras tentativas. Desta vez, consegue manter uma certa regularidade, ainda que às vezes não obtenha sincronia rítmica em alguns versos. De todo modo, não engasga ou gagueja, chegando ao ápice perto do fim dos seus quarenta segundos. Quando ele rima os últimos versos – *é por isso que tu vai ficá lá do outro lado/porque tu nunca vai ter o sentimento que eu tenho pela porra do improvisado* – consegue uma reação bastante exaltada, que chega até a atrapalhar a audição do final, este um pouco mais modesto, apenas avisando que Abu precisa se colocar no seu lugar, ficando *sereno*, senão vai sofrer as consequências do que falou.

G.R. foi o vencedor de um duelo que pode ser considerado controverso, afinal houve uma vitória tranquila de Abu no primeiro

*round* e uma vitória apertada de G.R. no segundo. Em todo caso, esse é o tipo de situação que acontece na Batalha do Mercado. Como é possível ver, as ofensas e os deboches são os temas mais recorrentes nestes duelos.

As avaliações que definem o vencedor e o derrotado de um duelo são feitas pelo apresentador da Batalha, que se baseia nas respostas que o público dá ao fim de cada *round*. A controvérsia e a polêmica em torno da decisão final sobre a disputa fazem parte do jogo e são aceitas pelo grupo de ouvintes e pelos competidores. Em relação a isso, alguns MC's serão acusados dentro dos duelos por levarem torcidas organizadas que os ajudem a vencer.

Esta discussão é inevitável, visto que os participantes da Batalha do Mercado mantém laços de amizade ou até inimizade entre si. Este aspecto da personalidade está presente e talvez seja uma (dentre várias outras) das razões pelas quais os mesmos jovens se encontram no centro da cidade para assistir aos duelos. Ao mesmo tempo, as regras que legitimam a competição enquanto justa, exigem do público um voto baseado em parâmetros de qualidade e não de afinidade. Assim como exigem do apresentador a capacidade de apontar, a partir das respostas do público, o resultado do embate.

Como o duelo entre G.R. e Abu mostra, as ofensivas passíveis de utilização nestas competições são incontáveis e produzidas não apenas pela linguagem verbal. Em resumo, é possível destacar os principais ataques do duelo para exemplificação: Abu inicia seu canto diminuindo as qualidades do adversário, quando afirma que vai perdô-lo, em virtude de seu aniversário. G.R. responde que não precisa de nada do gênero e ainda faz uma brincadeira fonética que ridiculariza o nome do rival. Em seguida, usa xingamentos primários, sem elaboração, mas procurando colocar Abu em uma condição de subjugação sexual. Em resposta, Abu mantém o tema da virilidade, fazendo gestos que remetem ao órgão genital. Além disso, o narrador procura associar sua suposta genética privilegiada a uma maior masculinidade em comparação com G.R., que por sua vez, prefere mudar de tema, afirmando que não julga ninguém em razão da aparência, indicando que mesmo sendo o MC branco do duelo, é Abu quem faz distinções fundamentadas na cor da pele.

Note-se que há uma aparente liberdade de mensagens que os MC's podem cantar durante uma Batalha. Jamais presenciei algum evento deste tipo que tenha terminado em eliminação de algum rimador em razão de ter cantado alguma frase ou de ter feito algum gesto proibido. No entanto, a liberdade é apenas aparente. Ela é oriunda

unicamente das capacidades que os MC's têm para perceber quais são as expectativas por parte dos outros participantes do evento, isto é: público, juiz e adversário. Neste sentido, os rimadores procuram provocar mensagens que ofendam apenas a seus oponentes, mas jamais às regras da Batalha e, por consequência, o juiz e o público dela.

Várias mensagens são inadequadas e dificilmente seriam toleradas durante este evento. Em hipótese alguma a organização da Batalha autorizaria que algum rimador tentasse agredir fisicamente outro porque se sentiu ofendido em algum sentido, por exemplo. Evidentemente, estou desconsiderando neste momento as agressões verbais que aparecem nos cantos dos MC's, já que sua autorização está relacionada diretamente com a anuência da plateia através de seus gritos, aplausos, risos ou silêncios. Deste modo, ela regula o que pode e o que não pode ser comunicado (incluindo outras linguagens, além da verbal).

A respeito disso, é fundamental salientar a importância dos conflitos enquanto formas positivas de sociação, usando o jargão de Simmel (Oliveira, 2007: 314). De acordo com esta postura, em vez da desagregação, competições permeadas pelo conflito reúnem pessoas em torno de um interesse, produzindo coesão (idem). Além das rimas de rimadores, outros jogos possuem o mesmo caráter. Para Teperman (2011: 51-2), que analisou a Batalha de rimas da Santa Cruz em São Paulo, a participação em duelos tem relação também com um interesse em pertencer a um grupo que se distingue de outros através de determinadas práticas sociais.

No entanto, ao mesmo tempo em que produzem coesão, as competições entre rimadores também produzem tensões, hierarquizações, verticalizações entre os cantores que têm relação com posições sociais que os mesmos ocupam, mas também com as atualizações das performances musicais durante os eventos (Oliveira, 2007).

Assim, as competições entre rimadores já foram apontadas como práticas que exigem reciprocidade nas trocas de palavras e versos (Oliveira, 2007; Sautchuk, 2009) entre os cantores. Baseando-se em Mauss (2003) seria possível considerar que o objetivo de um MC em uma Batalha do Mercado jamais será a eliminação física do oponente, mas em vez disso, a sua superação. As dádivas (neste caso, os versos) requerem retribuições à altura para a manutenção da tensão entre os cantores. Elas precisam ser adequadas para aquele evento naquelas contextualizações.

Toda e qualquer ofensiva por parte de um cantor precisa

permitir ao oponente a chance de retribuição, dentro das regras estabelecidas do confronto musical, sob pena de encerramento dos duelos a partir do declínio da tensão. Em parte, o que importa nas Batalhas é o seu resultado final: o reconhecimento de um vencedor por parte dos juízes, do público e dos derrotados – mas apenas em parte. Por outro lado, a certeza de que haverá um próximo encontro, uma chance futura de devolver uma derrota sofrida, faz com que não exista um caráter agonístico nestes duelos, como observou Oliveira (2007: 330-1). Do contrário, faz com que vitórias e derrotas sejam perceptíveis apenas a partir da separação de uma noite em específico das demais. Afastando-se um pouco, e olhando para uma sequência de Batalhas, o que prevalece é sempre a controvérsia entre os mesmos cantores que se enfrentam e voltam a se enfrentar ao longo de meses.



*Figura 6: Dois MC's se enfrentam no centro do círculo*

## II. AS RODAS DE *FREESTYLE*

Ainda que os momentos mais aguardados em uma Batalha do Mercado sejam os duelos de rima – especialmente aqueles que envolvam os MC's mais conhecidos e reconhecidos pela participação em rinhas memoráveis – eles não são os únicos episódios relevantes quanto ao canto dos versos de improviso. *Freestyle* é uma palavra original da língua inglesa e em uma tradução literal significa “estilo livre”. Seu emprego mais corriqueiro serve para descrever qualquer tipo de verso improvisado. Não está incorreto chamar as batalhas de MC's por duelos de *freestyle*. No entanto, farei uma distinção analítica entre duelos de improviso e rodas de *freestyle*, para que não haja confusão terminológica no decorrer da leitura do texto.

Nos momentos que antecedem e sucedem o torneio de rimadores, é comum ver um ou mais grupos reunidos em círculos para a prática do *freestyle*. Diferentemente dos duelos previamente organizados, não se trata de um campeonato em que se busca a definição de vencedor e perdedores – pelo menos, não de forma explícita e oficial. Em tese, portanto, não há competição. Não há um número determinado de participantes e não se requer a realização de uma inscrição que garanta a participação de cada um. Sequer há uma organização formalizada, capitaneada por um apresentador ou por um mediador.

As rodas de *freestyle* são radicalmente diferentes de duelos de improviso. Comparativamente, a primeira característica assinalável talvez seja quanto à forma como as pessoas participam dela. Nas batalhas, há uma demarcação bem clara do papel de cada um. Poderíamos distinguir três formas principais e obrigatórias de atuação: enquanto MC; enquanto mediador; e enquanto plateia. Naturalmente há muitas outras agências em um duelo de MC's, já que pode-se considerar as reclamações de algum vizinho incomodado, as interrupções provocadas por bêbados inoportunos, a presença de um cinegrafista ou até mesmo a ronda noturna da Brigada Militar<sup>54</sup>.

Em todo caso, prefiro me deter naquelas três primeiras apontadas acima, haja vista que são invariáveis, isto é, imprescindíveis para a atualização dos duelos de rima. Em qualquer tipo de desafio de versos, as pessoas envolvidas podem desfrutar destes três estatutos desiguais e simultaneamente excludentes. Se elas ocupam o centro das atenções são os desafiantes, senão só podem ser o apresentador e

---

54 Isso tudo e mais um pouco, sem mencionar ainda agentes não-humanos como, por exemplo, cachorros de rua, instrumentos de amplificação sonora ou condições climáticas, etc.

mediador do evento ou finalmente o público.

Quem ocupa qualquer uma destas posições não pode acumular outra ao mesmo tempo. Os únicos que votam para a escolha do vencedor são aqueles que fazem parte do público; os únicos que cantam são os dois MC's que duelam; bem como, aquele que define, ou melhor, sanciona o vencedor a partir da votação do público é o apresentador da rinha. Esses papéis não chegam a ser perpétuos, afinal alguém que acabou de vencer ou perder um duelo volta a ser parte do público para assistir a próxima eliminatória e, como tal, grita e ri tentando influenciar no resultado final do duelo.

Essas regras têm uma relação direta com o caráter de competição oficialmente formalizada pelo grupo. Afinal, para que uma disputa tenha valor e legitimidade, precisa de uma espécie de normatização que garanta que nenhum dos oponentes seja favorecido arbitrariamente. Passa, portanto, por aí, a necessidade de controle sobre estas variáveis da disputa: a instituição destas interdições constitui uma espécie de regulação do evento.

Neste sentido, uma primeira diferença entre uma roda de duelo e uma roda de *freestyle* diz respeito à sua regulação. Nesta última, não estão demarcadas rigidamente atribuições a cada um, ainda que, obviamente, também existam interdições aos participantes. Para que aconteça uma roda de *freestyle*, são vedadas algumas atitudes: ninguém pode interromper um cantor ou atrapalhá-lo, por exemplo.

De qualquer modo, aquelas distinções entre cantores, mediador e público que são evidenciadas nas batalhas, não operam do mesmo modo em rodas de *freestyle*. Primeiramente, suprime-se a figura do apresentador: não é dado a ninguém o poder de decidir quem pode cantar e quem deve escutar. Em segundo lugar, não há distinção clara entre público e cantores: quem assiste a tudo pode ser convidado a rimar ou pode acompanhar as cantorias produzindo uma batida com técnicas de *beatbox* ou através de qualquer tipo de reproduzidor musical portátil, mesmo que jamais tenha se aventurado a cantar rap improvisado.

Ainda que todos que participam de uma roda de *freestyle* precisem estar atentos ao MC que canta, não seria possível considerá-los uma mera audiência, afinal, todos eles estão sempre preocupados com a produção musical, procurando uma brecha para continuarem a música ou produzirem outros sons. Se nos duelos de rima seria como se apenas dois oponentes estivessem sobre um palco, nas rodas de *freestyle* todos estariam sobre ele. Ou, melhor dizendo, talvez não houvesse palco, pensando nele enquanto algo que evidencia diferenças entre músicos e auditório.

Ao mesmo tempo, isso não significa diminuir a participação do público em um duelo de rimas. A propósito disso, a seção anterior trouxe descrições aprofundadas sobre a Batalha do Mercado e, a título de exemplo, bastaria ignorar as intervenções do público sobre os cantores e seus versos para produzir mudanças consideráveis sobre os sentidos produzidos em um evento destes.

A rigor, as distinções mencionadas aqui direcionam para um esforço de examinar como os próprios participantes das performances as descrevem e as classificam. No momento em que um duelo de rimas se estabelece, todas estas regras são aceitas e cada um sabe o que lhe toca fazer. O descumprimento das regras de etiqueta pode provocar transtornos de variadas proporções, sendo, até mesmo, irremediáveis.

Em determinada ocasião, ao longo do período em que acompanhei a Batalha do Mercado, testemunhei uma rara situação de estremecimento. Não que não aconteçam quebras de protocolo com alguma frequência, sobretudo quando há participação de novatos, entretanto desta vez foi diferente.

Dois MC's chegavam pela primeira vez ao Mercado Público para participar dos duelos da noite. Por algumas razões era possível perceber que se tratava de pessoas que não conheciam este formato de duelo, especificamente o da Batalha, ainda que demonstrassem experiência em outros duelos de rima. Apenas um deles se inscreveu na competição. Sem apresentações, iniciou seu duelo contra alguém também desconhecido por ele. A primeira gafe aconteceu quando este MC teve que finalizar seu verso no primeiro *round*. Sem perceber o sinal visual feito pelo apresentador, ele seguiu rimando, sem dar indícios de que pararia. Um novo sinal foi dado, e igualmente ignorado. O oponente e outras pessoas do público tentaram avisar que já havia acabado o tempo, mas ele não entendeu e adotou uma postura ainda mais agressiva ao proferir seus versos, se aproximando da face do rival. Por um instante, pareceu que poderia ser o começo de uma briga. No entanto, o MC finalmente compreendeu o que estavam tentando lhe dizer.

Como mostrou desenvoltura ao elaborar o *flow* e as rimas, notava-se que não era sua primeira vez em um duelo de rimas. Ao mesmo tempo, o desconhecimento do controle do tempo na Batalha do Mercado indicava sua participação em outros desafios de improviso. Enquanto tudo isso acontecia, a sensação de que poderia acontecer uma briga se intensificou, não apenas para o antropólogo, mas também em outros frequentadores mais antigos. Explico-me: ouvia-se conversas paralelas e comentários sobre a atitude mais agressiva do que de costume daquele desconhecido da grande maioria. Para agravar a

situação, seu único conhecido falava discretamente sobre como ele, às vezes, arrumava confusão. Muitos se afastaram, esvaziando a roda que cercava os dois MC's. Além disso, as reações eram muito mais tímidas do que o habitual, beirando o tom de espanto algumas vezes.

Esse MC venceu o primeiro duelo que participou. Depois disso, ficou o tempo todo com o amigo que veio acompanhá-lo durante aquela noite e disputou mais uma eliminatória, só que, desta vez, perdeu. Havia, ao mesmo tempo, um receio sobre como seria sua reação quanto a duas situações: as ofensas proferidas contra ele durante o duelo e quanto a uma possível derrota.

Ao fim, *não embaçou*, isto é, não houve nenhum problema de briga ou confusão. Na verdade, aconteceu o contrário. Quando a Batalha terminou, seu amigo pediu para falar um pouco sobre sua presença ali. Ele explicou que era organizador de uma rinha de rimadores itinerante, realizada preferencialmente em grandes bairros da periferia de Porto Alegre. Convidou todos a conhecerem o evento, fornecendo as datas e os endereços. Ainda falou um pouco sobre seu MC, explicando que se tratava de um vencedor de alguns dos duelos organizados por eles.

Na verdade, possivelmente tudo esteve longe de se tornar uma briga. A confusão só aconteceu porque a presença de um MC estranho ao grupo fez com que os demais se questionassem quanto ao conhecimento que ele pudesse ter ou não a respeito das regras da Batalha. A violência e a agressividade permitida e estimulada nos versos dos cantos e também nos gestuais está regulamentada. Como afirmado anteriormente, não cheguei a presenciar casos rimadores expulsos de duelos por utilizarem xingamentos inapropriados ou excessivos. Mesmo nas situações em que as ofensas passam do limite, a única sanção ao cantor é feita pelo público, que simpatiza ou não com o MC, escolhendo qual deve ser o vencedor.

Ser agressivo, procurar ofender e ridicularizar o adversário, tentar intimidá-lo através de gestos e expressões faciais; nada disso configura um problema dentro de um duelo de rimas. Por outro lado, brigas e agressões físicas não fazem parte da festa.

Especificamente no exemplo citado, a presença daqueles dois MC's nada mais era do que um gesto de estreitamento entre as batalhas de rima da cidade. No entanto, o desfecho da história é um detalhe, já que certamente poderiam existir muitas outras histórias com muitas outras resoluções. Há outro fator a ser pensado: quais indícios, ou quais mensagens, produziram este efeito comunicativo; afinal, como chegou-se a este clima de desconforto, temor e suspense?

Tudo requer que o foco analítico recaia sobre os atos

comunicativos desta peça em isolado, chamando atenção para a ruptura de algumas expectativas, especialmente no momento ápice da tensão, quando apresentador, adversário e público confrontam o cantor sobre o fim do seu tempo e ele reage de maneira arredia, além dos outros detalhes apresentados acima.

Fechando este parêntese, apenas quis recordar sobre estas regulações dentro de cada evento. A roda de *freestyle* também tem suas minúcias que a diferem dos duelos de rima improvisada. Passarei a um exemplo dela. Esquemáticamente, apresento-a de maneira semelhante àquela empregada para a descrição de um duelo na Batalha do Mercado.

A descrição a seguir é oriunda da mesma noite em que acompanhei também o duelo entre G.R. e Abu. Um vídeo da roda de *freestyle* foi disponibilizado no *Youtube*, facilitando o trabalho de transcrição e descrição do evento<sup>55</sup> que, como de costume, começou imediatamente após a final da Batalha do Mercado. Quem assistir ao vídeo reparará que o mesmo se passa em um lugar diferente se comparado com o primeiro deles, apresentado em seção anterior para a descrição do duelo entre G.R. e Abu. Isso se deve à chuva que começou a cair e forçou o deslocamento de todos para baixo de uma grande marquise alguns metros ao lado do largo do Mercado Público.

G.R. sagrou-se como o grande campeão e foi convidado para dar início ao *Freestyle* do vencedor. Nesse momento muita já gente começava a ir embora das imediações do Mercado Público, afinal a Batalha havia chegado ao fim, porém outros tantos permaneciam. Como não há mais um evento central acontecendo, o grupo que antes se aglutinava em torno dos duelo se fragmenta, formando rodas maiores ou menores, com diferentes finalidades: ficam aqueles que pretendem seguir ouvindo música e cantando, até outros que andam de skate, ou apenas se juntam para conversar e beber alguma coisa.

Em todo caso, para alguns, esse momento é tão ou, até mesmo, mais relevante que os duelos de rima. Muitos que jamais disputaram a competição de MC's mostram ali que também sabem cantar rap improvisado.

No exemplo que vou utilizar, G.R. se prepara para começar o *freestyle* enquanto outros já fazem uma batida musical através de *beatbox*. Todos se aglomeram ao redor dele. Mesmo não havendo uma ruptura clara que demarque o fim do verso de cada MC, optei por apresentar o canto desta roda de *freestyle* por etapas. Ao contrário da *Batalha*, o silêncio não é exigido aos que escutam. Pelo contrário, há

---

55 Pode ser acessado através do seguinte endereço:  
<https://www.youtube.com/watch?v=wseocSJa9AA>

muitas vozes simultâneas, muitas conversas paralelas e, além disso, o momento é de descontração. Ninguém parece muito preocupado em conseguir escutar tudo da melhor maneira possível, assim como nenhum cantor parece tenso ou concentrado. O clima belicoso simplesmente se dissipa no ar. Abaixo, a transcrição:

**G.R.:**

*E tu sabe meu parceiro, o rap é cru,<sup>56</sup>Hey-Ho<sup>57</sup>  
é a nossa matriz, eu sou feliz*

*sei que tu é meu amigo e,  
com o rap corre mas na hora nós tamo até envolvido*

[G.R. aumenta a velocidade do verso, tentando encurtar os silêncios para encaixar uma frase longa. Com dificuldades, ele gagueja um pouco].

*até me atrapalho mas tu sabe,  
o som não é por salário*

*a gente passa de fase, então  
agora representa aqui comigo*

*já falei e vou repeti,  
ganhamo junto e somo amigo “Aê”<sup>57</sup>*

[O MC Slashin se dirige a G.R. e estende a mão em cumprimento].

Já no começo, G.R. indica que vai falar do rap. Ele aponta seu caráter cru, que pode ser lido também como selvagem, puro ou intocado. Ao mesmo tempo já reitera seu respeito a todos que estão ali, assinalando um sentido de comunidade e irmandade, já que todos advêm da mesma *matriz*. Alguém grita “Hey-Ho”, um som que MC's fazem principalmente em shows para chamar a participação do público através do canto ou da dança.

O tom é de reconciliação já que o *freestyle* começa imediatamente após o término da *Batalha*, deixando o vencedor começar, seguido pelo MC derrotado na final. De frente para G.R. está Slashin, o adversário vencido minutos antes. Os versos mantêm o tom de reconhecimento da legitimidade do adversário enquanto MC: *sei que tu é meu amigo, na hora tamo envolvido*.

A característica das rimas de G.R. segue parecida àquelas do duelo contra Abu. Ele tenta encaixar um verso muito longo, com muitos

56 Alguém no entorno dos MC's grita “Hey-Ho”.

57 A maioria das pessoas saúda G.R. com um grito de aprovação. Alguns aplaudem e outros assobiam em tom de ovação.

fonemas, e gagueja por um momento. Mesmo assim, não se perde por completo e tenta voltar à batida. Justifica-se: *até me atrapalho*, mas isso não importa, porque ele canta por prazer, repetindo um bordão: *não é por salário*. Juntos, cantando rap, todos ali aprendem e se aprimoram, *passando de fase*<sup>58</sup>. Abaixo a resposta de Slashin mantém o mesmo tom:

**Slashin:**

*Mais uma vez, tamo aqui  
na Batalha, no improvisado*

*ei, mano, tamo sempre acostumado a batalhá  
a verdade prevalece entre nós, bem a calhá*

*O bagulho é muito sério, o papo é reto, tamo aí,  
só os mano que sabe, mano, a porra do free*

*Mano, chega,  
mano, representa aí*

[A conclusão do verso é ininteligível porque há muito ruído provocado por conversas paralelas].

A conversa segue sendo sobre o rap e a *Batalha*. Slashin se mostra um *mano* presente, assim como os outros. Ele ressalta a reincidência ali, como um comprovante objetivo da qualidade de um MC. A experiência em batalhar atesta o compromisso com o hip hop. Batalhar é coisa muito séria. É uma questão de dizer a verdade e estar exposto a ela. Ao mesmo tempo, é só para quem tem coragem e capacidade. Tem que *saber a porra do free*.

Muita gente se aproxima para participar também. O único requisito necessário para cantar junto é perceber quando um verso está chegando ao fim, esperar por um silêncio que signifique a passagem de microfone e fazer-se perceber, para que todos saibam quem começará a rimar. Dificilmente acontecem confusões, e todos sabem quem se prepara para iniciar a cantar.

No momento em que Slashin vai se encaminhando ao desfecho de seus versos, o ruído é muito grande, dificultando a audição. Alguns fazem *beatbox* e outros dançam discretamente ao estilo hip hop<sup>59</sup>.

58 *Passar de fase* é uma expressão oriunda dos videogames, significa avançar, melhorar e se aproximar de um objetivo.

59 Que fique claro que não se trata de *break dance*. É na verdade uma dança que apenas acompanha o ritmo da música com movimentos curtos: balançando a cabeça e um dos braços de cima para baixo.

Madyer, o apresentador da *Batalha* aproveita a oportunidade e começa:

**Madyer:**

(...)

*Chegando bem loco,  
mandando procedê*

*tá ligado, eu vou rimando aqui e nunca para  
tu tá ligado, aqui nem a chuva nos para*

*a gente segue (...) o bagulho é igual  
nem a chuva e, muito menos, a porra de...poli-cial*

[Para encaixar ritmicamente o verso, Madyer pausa antes da última palavra, e a pronuncia de forma hifenizada por um silêncio]

*bagulho é doido, tá ligado, não é pop  
bagulho mais loco é os loco do hip hop... "Hôô!"<sup>60</sup>*

O primeiro verso de Madyer é sobre outro conceito muito utilizado por MC's e que aparecerá mais adiante: a loucura. De toda forma, ele começa repetindo apenas bordões, como *tá ligado, vou rimando, nunca para*. A novidade que ele traz é lembrar que choveu durante aquela noite, e nem isso foi capaz de atrapalhar o duelo de rimas ou de esvaziar o Mercado Público.

Na sequência, aproveita que está falando de adversidades e lembra outra, o conflito com o Estado, personificado na Brigada Militar. De forma breve, ele consegue fazer com que todos entendam que está se referindo ao preconceito institucionalizado e à violência gratuita contra o hip hop.

Nas palavras de Madyer, o rap é *doido, não é pop*. Isto é basicamente uma definição feita a partir do contraste. Se o pop é considerado tudo aquilo que é deformado pelas forças mercadológicas com fins meramente utilitários, de preferência, auferir o maior lucro econômico possível, o hip hop não é isso. Pode-se dizer que se trata de um princípio classificatório, distinguindo dois extremos opostos: *autêntico e forjado*. De um lado, a música encarada de forma afetiva e de outro como questão racionalizada<sup>61</sup>. Ao mesmo tempo, o conceito de

60 Ao perceberem que o desfecho do verso seria “hip hop”, todos gritam “Hôô”, uma expressão recorrente em shows para cativar o público.

61 No mundo da música, os MC's certamente não são os primeiros a fazerem esta distinção romântica, colocando o dinheiro (as relações de trabalho) como fator negativo para a produção musical. Pesquisas relativas ao rock apontam como os músicos se pautam em concepções de pureza para

loucura também é oposto a esta racionalização utilitária da música; mas não somente dela: também da vida. *Os loco do hip hop* são loucos porque fazem rap mesmo sabendo da dificuldade de inserção do gênero musical em rádios e gravadoras e, por consequência, dificuldade em garantir uma fonte de renda a partir da profissionalização musical. São loucos porque ocupam territórios que sempre lhes foram negados, seja pela presença da polícia ou pela ausência do dinheiro. Mesmo assim, eles rejeitam o caminho que consideram mais lógico e racional – o *caminho do pop* – enviando mensagens de rebeldia, ouvindo e cantando rap ou vestindo calças largas e bonés de aba reta.

O tom geral desta roda de *freestyle* gira em torno da aclamação do hip hop e da Batalha do Mercado, afirmando alguns conceitos e ressaltando o sentimento de pertencimento coletivo daqueles que ocupam o centro da cidade para cantar rap aos fins de semana. Entretanto, não é regra que os versos tenham que tratar disso. Outros tipos de narrativas podem aparecer com o predomínio de aspectos mais cômicos. O segundo exemplo apresentado foi extraído de uma edição especial da Batalha do Mercado que aconteceu pela primeira vez em ambiente acadêmico, no *campus* da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, a convite de estudantes da casa.

Na oportunidade, alguns MC's e b-boys foram até a universidade, munidos de equipamentos de som como amplificadores e microfones. Totalizavam um contingente de aproximadamente dez artistas, uma quantidade minoritária se comparado com o número de estudantes que assistiram ao evento. Além de agradecerem pelo convite, falaram muito sobre o prazer que era estar ali, ocupando aquele espaço. Rapidamente, apresentaram as regras da Batalha e contaram sobre o costume de se encontrarem ao menos uma vez por mês no centro da cidade, convidando os demais para que conhecessem o evento. Explicaram, ainda, ao público de estudantes e professores universitários sobre o tradicional grito “Sangue!”, que abre e encerra duelos, e disseram que para participar da Batalha era preciso fazer bastante barulho.

Os primeiros duelos aconteceram normalmente, de acordo com as regras da Batalha do Mercado. Havia, no entanto, uma diferença sutil e outra mais sensível em relação a estas regras. A Batalha não foi *a capella*, isto é, havia um som portátil com *beats* variadas. Algo assim

---

classificar a produção musical (Cohen, 1991; Jacques, 2007). Neste sentido, eles são capazes de opor, com base nestas categorias, gêneros musicais autênticos a outros, corrompidos pela influência de gravadoras do *mainstream* (Jacques, 2007).

pode acontecer eventualmente, mas é mais comum em situações com palco ou em prévias de shows. Além disso, a consideração mais importante a ser feita é de que havia uma distância atípica do público para o duelo. Não que os professores e estudantes não tenham tido empatia com a Batalha, pelo contrário. Houve muito interesse. Como tudo se passava em uma área aberta, no pátio do *campus*, além daqueles que haviam ido à universidade apenas para assistir aos duelos, haviam outros que descobriram o evento por acaso e ficaram retidos ali pela simples curiosidade ou pelo interesse, deixando de lado outras atividades. No entanto, a estranheza pelo comportamento diferente do público pode ter relação com a recontextualização da Batalha do Mercado. Em vez de as pessoas cercarem os MC's, como de praxe nos sábados a noite no centro da cidade, elas se mantiveram a distância, como se os artistas estivessem sobre um palco, mesmo não existindo palco algum. Além disso, custou para que todos gritassem “Sangue!” demonstrando o mesmo sentimento de euforia dos outros artistas do hip hop.

Na verdade, algo curioso acontecia nos momentos de maior tensão e atenção dos duelos. Enquanto os habituais frequentadores do Mercado Público demonstravam excitação a alguns versos com os gritos mais comuns, principalmente “Uooó!”, os estudantes, em sua maioria, riavam com risos silenciosos e aplausos.

Ora, talvez seja muita pretensão buscar uma explicação pontual para os motivos dos aplausos e não dos gritos, produzindo diferença tão perceptível. Optar por isso seria cair em conjecturas pouco frutíferas. De fato, a relevância deste dado não reside aí. Seria mais enriquecedor pensar neste exemplo enquanto um caso de releitura e atualização da obra de arte. Sendo assim, entendo que vale a pena investir no realce do contraste:

Naquele *campus* universitário, os duelos pareciam uma exibição ou uma amostragem da Batalha do Mercado. Isso não significa tratá-los enquanto representação (ou pior ainda, simulação) de um tipo de evento original. Pelo contrário, o mais adequado é abordá-lo enquanto um novo tipo de performance. Pode-se dizer que o comportamento do público na 1ª Batalha do Vale<sup>62</sup> se assemelhava àquele que se exige dele em uma peça teatral ou em uma sala de aula, restringindo ao máximo os sons vocais.

Obviamente, os aplausos também ocorrem durante os duelos realizados no Mercado, mas são pouco recorrentes. A principal

---

62 Em alusão a Campus do Vale, a forma como é conhecido o local onde o evento foi realizado.

manifestação por parte do público é sempre através da voz, aos gritos, risos ou gargalhadas. Os sons vocais são usados por apresentador, artistas e público, chegando ao ponto extremo de provocarem até mesmo incômodo ou inconveniência. Afinal, o ruído que dificulta a audição dos versos advém principalmente de conversas paralelas; outras vezes, uma piada ou um comentário pode provocar mal-entendido. Em todo caso, acontece o oposto da restrição. A intervenção através da voz é estimulada constantemente pelo apresentador que pede mais barulho, por alguém mais exaltado e que pede que os outros gritem e pelos próprios MC's, afinal *faz barulho aí quem gostou*.

Nada disso diminui valor, riqueza ou qualidade daquelas rimas por terem acontecido em ambiente acadêmico. Talvez para os cantores do evento, ganhar ou perder ali não tenha a mesma importância se comparado ao contexto do Mercado Público, repleto de MC's e pessoas conhecidas, com toda a expectativa por aquela noite, aguardada durante o mês inteiro. Talvez ir ao *campus* universitário tenha outro tipo de importância, mais diplomática possivelmente. Um gesto de estreitamento de relações entre estudantes de alguns cursos da UFRGS e artistas do hip hop. Em todo caso, é um novo tipo de performance em vez de uma demonstração da Batalha.

Depois dos duelos de rima, houve uma apresentação de b-boys ao ritmo de alguns clássicos do funk americano. A última participação dos MC's foi para a roda de *freestyle*. A essa altura, os músicos que foram até o Campus do Vale se reuniam próximos aos equipamentos de som enquanto os estudantes se mantinham a uma certa distância. Após apresentarem o funcionamento do *freestyle*, colocaram uma *beat* e começaram a rimar. Aproveitei para fazer a gravação em áudio e vídeo, proporcionando a transcrição dos versos<sup>63</sup>:

**MC nº 01:**

(...) *Chega por aqui,*

*a mina do cabelo verde, que tá ali*

[O MC dirige o olhar para uma estudante da plateia]

*com a outra, se estragando,*

*fumando um cigarrinho*

*perdendo um dia de vida,*

*se liga, meu anjinho*

[Provoca risos e aplausos do público].

---

63 Como esta documentação foi produzida por mim e não está disponível publicamente, optei por preservar a identidade dos MC's,

*Isso é Hip Hop,  
essa é a nossa história.*

*O maluco barbudo  
com cabelo de miojo,*  
[Aponta o dedo e dirige o olhar a um rapaz do público].

*ai, não m'imita,  
então não pinta de loiro*  
[O público reage com risos]

*vamos embora lá,  
falaram que é miojo, mas ai  
é som rapaz*

*é estilo,  
é desse jeito*

*esse é meu jeito; sou preto,  
sem preconceito, sem exagero,*

*Hip Hop verdadeiro, estilizado  
Eu gosto de fazer, isso aqui é um barato*

*Ela que dança,  
com um lance vermelho,*  
[O MC aponta para mais uma pessoa da plateia].

*um vestido azul,  
combinando com o cabelo*

*então vamo s'embora  
assim é que se faz*

*a outra tá de óculos,  
será que é pra disfarçar?*  
[Desta vez, se dirige a mais uma estudante entre o público]

*Falt'o colírio,  
tu tá mesmo com cara, demais*  
[Se escutam muitas risadas neste momento].

*aqui segue na paz  
na batalha do vale*

*eu só vejo paz*

*e aqui eu deixo a rima para meus iguais*

[Assim que o MC entrega o microfone para o apresentador, o público reage com aplausos e assobios].

Comparando a primeira roda de *freestyle* apresentada para análise, há uma série de acontecimentos diferentes. Para começo de tudo, o MC sinaliza um diálogo com o público desde a primeira fala. Dirigindo-se para duas pessoas que desconhecia, ele rapidamente aponta para o detalhe do cigarro que elas fumam. Em tom paternal, alerta sobre o malefício e completa o verso no momento exato da marcação musical, com uma expressão um pouco fora de moda (*meu anjinho*), muito utilizada por professoras infantis. Isso arranca risadas de todos.

Na sequência, ele ganha tempo para pensar em algo interessante para cantar, usando uma expressão repetida (*isso é Hip Hop*). Com todo o cuidado, se mantém na batida da música e aponta para mais uma pessoa. Se na primeira vez que fez isso identificou o cigarro como uma característica para aproveitar, agora reparou no cabelo do estudante. O *maluco barbudo* tinha *cabelo de miojo*, isto é, cacheado. O MC faz outra brincadeira, mas desta vez consigo mesmo: *não me imita, não pinta de loiro*, fazendo uma referência ao seu cabelo *black power* com alguns trechos descoloridos. Ele satiriza a si mesmo, reconhecendo o inusitado em seu cabelo e o público ri mais uma vez da piada.

Mas isso não é realmente importante, é mesmo um momento de descontração, *é estilo, é preto, sem preconceito. O hip hop verdadeiro é um barato*. O MC se volta mais uma vez ao público. Desta vez, escolhe duas meninas que escutam a música. Enquanto que uma delas dança, a outra usa óculos escuros. Há uma piada corriqueira sobre óculos escuros, que diz que eles podem ser usados para disfarçar a vermelhidão nos olhos provocada pela maconha. Todos entendem isso rapidamente. Ele completa o verso dizendo que se ela usasse um colírio seria melhor<sup>64</sup>.

O cantor encerra sua participação reafirmando a importância do hip hop e do momento compartilhado ali no Campus do Vale, selando paz, tranquilidade e igualdade. Então, passa o microfone para o apresentador e recebe muitos aplausos. Passando para o próximo MC:

64 Existe até mesmo uma canção de Raul Seixas chamada “Como vovó já dizia” que cunha a expressão “quem não tem colírio usa óculos escuros”. Isso foi na época em que o governo militar censurava qualquer tipo de produção artística que tivesse como temas repressão, ditadura, sexo ou drogas.

**MC nº 02:**

*O que se cria, parceiro,  
não é fácil fazer improvisação.*

*Pra te mostrá que a mulher ali  
tá na gravação, então*

*eu tô bem ativo, e se tu quiser,  
menina, me dá uns pega desse crivo*

[Se dirige a mesma pessoa que foi alvo do MC nº 01, nos versos do cigarro].

*que eu também quero  
estragar o meu pulmão*

[Se escutam alguns risos discretos].

*enquanto isso, tu sabe  
eu faço aqui a união com meus aliado*

*fazendo a rima na hora  
porque aqui ninguém é moleque*

*cada um com seu flow  
cada um com a sua ideologia*

*cada um seguindo sempre a correria,  
do rap, da cultura, fazendo rima*

*deixando todo mundo na loucura,  
fissura. Sempre querendo mais.*

O segundo MC começa sua participação com versos comuns: *não é fácil fazer improvisação*. Ele endossa isso fazendo a primeira referência mais pontual, apontando para uma estudante que filmava o *freestyle*. Ele se lembra da brincadeira que o primeiro MC fez, sobre o cigarro e a jovem que fumava, e aponta para ela fazendo o contrário: dizendo que se ela quiser, pode deixá-lo fumar junto (*dar uns pega nesse crivo*), afinal ele afirma que também não se importa com o malefício. O primeiro MC percebe a referência à sua participação e sinaliza que reconheceu a lembrança.

O rimador prossegue enfatizando o *freestyle* e a *união entre os aliado*, isto é, este momento de diversão sem preocupações, em que o único interesse é seguir cantando e fazendo rimas. Ainda que haja diferenças entre os músicos, são detalhes pontuais, porque afinal todos

estão *na correria, ninguém é moleque*, ou seja, todos ali têm suas responsabilidades, seja ao fazer hip hop ou também a necessidade de trabalhar e pagar as contas.

Ainda assim, a ideia central que prevalece é esta ode ao rap de improviso, enquanto algo que é sério mas que também é diversão. Algo que, por sinal, se repetiu ao longo das transcrições, fosse em duelos de rima ou em rodas de *freestyle*. No entanto, há alguns apontamentos que podem ser feitos a partir da comparação destas peças musicais. Como visto, um MC pode dizer muito sobre os mais diferentes temas. A abordagem pode ser variada também. Não existem regras oficializadas sobre nada disso. Os MC's estão a todo momento lendo e interpretando as contextualizações destes eventos de produção do rap.

Não há uma fórmula confiável para saber o que pode ou não ser dito, até porque os cantores possuem trajetórias diferentes e desenvolvem subjetividades diferentes. Há versos que podem ser cantados por um MC negro, mas não por um MC branco. De qualquer forma, as atualizações musicais acontecem em meio a jogos de contextualizações. Somente alguém desde um ponto de vista muito distanciado não saberia quando aumenta o clima de tensão, quando se acirram as rivalidades ou quando ocorre o contrário e aparece espaço para o elogio em vez do deboche.



## Capítulo 4

### RAP É O SOM: CONSERVANDO CANÇÕES

O período de pesquisa de campo permitiu perceber a imensa dificuldade que é profissionalizar-se através do hip hop, isto é, conseguir transformar a atividade musical na principal fonte de renda. Ficou evidente que não existe um único caminho possível, pelo contrário. O seletivo grupo de músicos, em Porto Alegre, que retira do rap seu sustento econômico, o faz de diferentes maneiras; apenas uma minoria consegue trabalhar exclusivamente com a venda de shows e cds. Poderia afirmar que essa é somente uma parte do trabalho. As principais atividades que têm gerado empregos são produção de eventos, comercialização de produtos relacionados ao gênero musical, apresentação de programas de rádio e televisão, entre outros.

Definitivamente, no contexto da pesquisa de campo, não existia nenhum tipo de remuneração para MC's por cantarem em rodas de *freestyle* ou em rinhas de rima. Além disso, há outro dado importante: na Batalha do Mercado, a maioria dos rimadores são MC's que não atuam em palco, fazendo shows. Considerando também que o prêmio oferecido aos vencedores de duelos de rima, normalmente, é a oportunidade de gravação e produção de uma música autoral em estúdio, seria possível dizer que estes duelos possuem um caráter de iniciação.

No entanto, não encorajaria ninguém a pensar que o rap improvisado é tão somente uma etapa da formação musical do MC. Considerando depoimentos e entrevistas colhidas durante a pesquisa, é preciso recordar que a maioria dos cantores mais velhos da cena musical começou a cantar músicas de rap antes de tomar conhecimento da existência de duelos de improviso. Segundo estes artistas o surgimento das rinhas é algo recente e, na época em que começaram a cantar, o mais comum para eles era repetir músicas que já existiam ou tentar elaborar composições musicais através da escrita.

Neste sentido, é impreciso olhar de forma hierárquica para os diferentes eventos musicais que promovem o rap na cidade. Seria precipitado afirmar que a Batalha do Mercado e as rodas de *freestyle* são necessariamente a primeira etapa da carreira de um MC, baseado tão somente no fato de que elas não remuneram os músicos e que os participantes destes eventos costumam ser mais jovens.

Se, por um lado, os duelos podem ser a chance de aprendizado e, até mesmo, projeção entre pares, por outro é um momento de lazer e diversão para os jovens MC's e seus amigos. Assim, é pertinente pensar

o rap de improviso como uma modalidade musical do hip hop, assim como o rap que não é improvisado. Vale lembrar que cada uma destas modalidades exige dos músicos qualidades e competências específicas, além de possuírem critérios avaliativos diferentes.

Ressalto estes detalhes porque, de acordo com a pesquisa de campo, a profissionalização dos músicos exige deles que gravem músicas em cds e façam shows, deixando de lado o rap improvisado em razão da falta de tempo, principalmente. Um ponto de vista mais descuidado insinuaria um processo evolutivo da carreira do cantor, que demandaria começar no improviso, para depois apostar nas gravações e nos shows.

Como foi possível perceber rapidamente através da pesquisa, muitos artistas desenvolvem preferência por alguma das modalidades musicais e mostram melhores aptidões em algum estilo de canto específico.

Em todo caso, ainda não existem festas, shows ou apresentações que providenciem uma renda econômica estável aos cantores de *freestyle*. Pensando através de termos utilizados por MC's, o rap improvisado está associado à diversão e ao *underground*, a um circuito independente e não pautado por grandes corporações da indústria cultural. Dessa forma, é o rap feito por amor à música e *não por dinheiro*.

Estas categorias também são usadas por MC's que gravam suas músicas, distribuindo-as através de *cds*, videoclipes ou *mixtapes*, afinal, o rap não é o gênero musical preferido das multinacionais do ramo, segundo eles, fazendo com que a maioria da produção deste tipo seja independente. Entretanto, nesta complexa relação que envolve o entrelaçamento dos conceitos dinheiro/música/diversão, o rap improvisado pode ser pensado como um dos extremos, como *underground* dentro do próprio hip hop, visto que o retorno financeiro é praticamente nulo.

Deste cenário, pode-se problematizar o aparecimento de outro conceito utilizado por MC's: "profissionalização", retirado do mundo dos negócios. Alguns artistas, especialmente os mais experientes, salientam seu compromisso com o desenvolvimento do gênero musical através de atividades que oportunizem a qualificação de MC's mais jovens para atuação na produção artística. Entre os objetivos alegados, destaca-se a busca por expansão do mercado e a geração de renda e empregos relativos ao hip hop.

As atividades de incentivo são várias: festivais para novos artistas, promoções que disponibilizem equipamentos, produção musical

e estúdio para gravação, realização de festas com shows de grupos locais e pouco conhecidos, entre outras. De qualquer modo, estes eventos contribuem, mesmo que indiretamente, para a *profissionalização* de músicos.

Como afinal seria este processo? Ou melhor, o que é preciso para deixar o amadorismo e mudar de nível?

Percebi que para os cantores, em todas as situações, implicou na obrigatoriedade de começar a trabalhar com música através de letras escritas e gravações em detrimento do rap improvisado. Há uma demarcação das diferenças entre estas modalidades, assinalando sinais diacríticos para o amadorismo e a profissionalização.

Em seguida, apresento alguns casos através de uma análise interpretativa de materiais como shows, cds e videoclipes para debater estas modalidades de produção artística sem perder de vista suas particularidades dentro do gênero musical. Os exemplos analisados são uma festa que contou com shows locais, além da apresentação de um MC vindo de São Paulo; os cds *Êra Êra* de Nitro Di e *O preto do bairro II* de Kanhanga; além dos videoclipes do grupo Rafuagi.

## I. O PALCO: ANÁLISE DE UMA SEQUÊNCIA DE SHOWS

Não há necessariamente um ordenamento sobre o que vem ou deveria vir primeiro na trajetória de um MC. Alguns conheceram antes o *freestyle*, enquanto que outros começaram memorizando versos de artistas famosos. Dentro desta categoria chamada “rap escrito”, que engloba qualquer letra de música que tenha passado pelo processo de conservação – seja através de memorização, grafia ou gravação sonora – tampouco existe um currículo preparatório a ser seguido. Um grupo de rap pode começar gravando músicas ou se apresentando sobre palcos em shows e festas. Isso tudo é possível, porque nenhum grupo precisa obrigatoriamente gravar cds e fazer shows. Isso depende mais diretamente dos interesses dos músicos.

Na maior parte das vezes, o que se vê em Porto Alegre são grupos que começam a fazer shows e a gravar músicas autorais de maneira quase que simultânea. Diferentemente de outros gêneros musicais, no rap é extremamente incomum a existência de bandas *cover*, grupos que reproduzem ao vivo canções de autoria de outros artistas. Sendo mais específico, posso afirmar que não tenho conhecimento deste tipo de grupo musical, ao menos no Brasil. O que não significa a proibição de cantar esporadicamente algumas músicas mais famosas do rap nacional, já que isso até pode acontecer, mas de maneira isolada,

principalmente como uma homenagem a algum artista em um ou outro momento específico.

Pois bem, este detalhe me provocou um pouco de estranhamento a princípio: por quê, na maioria de festas e shows do gênero musical, os artistas que se apresentam são quase sempre bandas locais, com poucas ou nenhuma música conhecida do público geral? E ainda, por que são convidados tantos grupos? Algumas vezes, chega a haver mais de dez bandas para uma única festa. Finalmente, por que as pessoas vão a estes eventos, tendo muitas vezes que pagar para isso, mesmo sabendo que assistirão a vários shows e a várias músicas que não conhecem?

Ao longo da pesquisa, o estranhamento foi se dissipando. Existe uma espécie de dinâmica própria dos shows de rap que permite esse tipo de acontecimento. Desconsiderando as grandes apresentações com MC's famosos trazidos de outros estados do país, que normalmente são festas produzidas por empresas de entretenimento alheias à chamada “cultura Hip Hop”, é possível notar que há uma característica comum a eventos organizados e financiados por MC's ou grupos de rap: a alegação de um *compromisso com o Hip Hop*, ou seja, o comprometimento com o fomento do gênero musical utilizado como a principal justificativa para a realização da festa ou festival.

Utilizando as palavras dos MC's, são momentos para *fortalecer a cultura*. Assim, as iniciativas de incentivo ao rap local e aos jovens artistas sempre serão valorizados. A atitude que se espera de um artista mais velho, já reconhecido na cidade, é que sempre faça o que estiver ao seu alcance para ajudar e gerar oportunidades para aqueles que recém estão começando. Existem vários gestos que são entendidos como apoio a jovens artistas: alguns deles têm relação com o provimento de materiais e condições técnicas para produção musical, por exemplo. No entanto, o mais recorrente é, possivelmente, o convite para fazer um show em alguma festa.

Em vez de entender este tipo de situação como o mais puro altruísmo dos músicos, seria possível pensá-lo como a forma em que a cena musical está se regulando. Há, naturalmente, relações de troca e reciprocidade entre estes MC's, por trás do lema “fortalecer a cultura hip hop”. Um cantor mais experiente já passou pelas dificuldades do começo de carreira e ao longo deste período recebeu chances de cantar para públicos que não tinham conhecimento de suas músicas. A contrapartida, após receber oportunidades, é uma espécie de obrigação de retribuição destas dádivas, empregando o termo usado por Mauss (2003), aos demais.

Isso produz situações peculiares. Ainda que possa existir uma ou outra exceção, de modo geral, existe um padrão de organização que se repete nestas festas. Elas possuem um apresentador, DJ's e bandas de rap. O formato é parecido com os programas de auditório de televisão. O MC que apresenta a festa dirige todo o entretenimento, conversando com o público, contando anedotas e chamando as apresentações. Ele precisa ter habilidade para entender e também direcionar as expectativas do público, para saber o que combina com cada momento. Por sinal, tudo isso tem uma relação com uma boa capacidade para administrar o tempo, já que ele é finito e determinante para as performances musicais. Toda festa sempre tem uma data e uma hora para começar e para terminar. No entanto, não significa que existe hora marcada para um show começar; isso depende de alguns fatores, sendo a participação do público o principal deles. Se o local da festa ainda está vazio, é preferível retardar um pouco a sucessão dos acontecimentos, deixando que o DJ se estenda, fazendo o tempo passar com músicas conhecidas da maioria dos presentes.

Essa administração do tempo e do espaço, além da inter-relação que surge entre palco e público, são condições fundamentais para o andamento destas festas. Ao contrário, por exemplo, de outros eventos artísticos. Uma peça de teatro fecha as portas para o público e começa ao horário marcado, ainda que nem todos os lugares estejam ocupados. Um grande show de rock pode até não ter um horário marcado, mas, mesmo assim, existem expectativas baseadas em convenções que permitem saber com alguma precisão quando será o seu início. E, mesmo que, nesse caso, aconteçam atrasos, isso possivelmente tem uma relação maior com motivações imponderáveis ou problemas técnicos.

Em todo caso, a posição do público em qualquer um destes cenários é sempre ativa, e não passiva. Em outros gêneros artísticos, como os supracitados, o público também tem participação direta na atualização da performance. Isso ocorre, obviamente, do modo peculiar típico a cada gênero discursivo. No caso do hip hop, pode-se dizer que cada performance tem sempre uma grande dependência da contingência ou dos diálogos que se estabelecem a todo instante, havendo uma interferência enorme do público sobre o palco e vice-versa.

Durante o mês de abril de 2014, tive a oportunidade de acompanhar uma festa aguardada com muita ansiedade por várias pessoas que conheci durante a pesquisa de campo. Tratava-se de vários eventos condensados em um único lugar em uma única noite, como pude perceber rapidamente. Era possível referir-se a esta festa como o aniversário de dez anos da grife local Perifa Wear; bem como show do

rapper paulistano Flow MC; ou, ainda, como o duelo entre a Batalha do Mercado contra a Batalha de Nóia<sup>65</sup>.

Além disso, a organização da festa foi feita de maneira colaborativa entre vários coletivos artísticos da cidade, destacando-se a Batalha do Mercado, a Batalha de Nóia e as lojas Banca Clandestina e Ponto Favela. Como é possível ver no *flyer* de divulgação do evento (**Figura 7**), não é simples dizer com precisão do que se trata o mesmo, em razão da grande quantidade de informação em tão pequeno espaço. Para isso, foi fundamental conversar com os envolvidos na sua produção e organização. Segundo o MC Sandrão, proprietário da loja Ponto Favela e um dos distribuidores de ingressos, aquela era a festa de aniversário de dez anos de uma grife de roupas local. A comemoração seria uma grande homenagem a isso, com vários shows, incluindo a presença de uma MC mais famoso, trazido de São Paulo, para se apresentar no evento.

Índio, o proprietário da loja Banca Clandestina, destacava, por sua vez, o encontro de duas batalhas de rima: A Batalha do Mercado contra a Batalha de Nóia, a primeira delas, organizada no centro de Porto Alegre e a outra em Novo Hamburgo, uma das maiores cidades da região metropolitana. Para ele, a festa “também” teria os shows de bandas locais e de um MC paulista.

Os shows de hip hop são marcados por circunstâncias como esta. Como grandes programas de auditório, são espetáculos geridos pela apresentação de um MC, com muitas atrações diferentes. Com atenção para esta festa, especificamente, vejamos a sucessão dos acontecimentos: a casa noturna escolhida foi o Clube Silêncio, localizado na Cidade Baixa, o bairro considerado como o mais boêmio do centro da cidade. A boate é bastante conhecida por organizar várias festas diferentes, incluindo algumas de temática black music, soul ou funk americano.

Como havia imaginado previamente, o horário marcado para abertura dos portões e início da festa era apenas formalidade. Às 23 horas, pouca gente havia entrado na boate, e a maioria dos que já haviam chegado se concentrava do lado de fora da casa. Enquanto isso, os DJ's Edinho e Dick Jay se responsabilizavam por colocar música na festa. Aos poucos o local foi enchendo, até que, antes da 1 hora da madrugada, o apresentador da festa, o MC Índio, deu início aos duelos de rima que se estenderam por aproximadamente uma hora. Depois

---

65 A Batalha de Nóia é um duelo de rimas, assim como a Batalha do Mercado. Ela acontece em Novo Hamburgo, cidade da região metropolitana de Porto Alegre.

disso, durante algum tempo, o dono da grife Perifa Wear falou sobre a importância daquela festa, agradecendo aos presentes. Visivelmente emocionado, ainda distribuiu aleatoriamente algumas roupas como brindes ao público.

**BATALHA DO MERCADO**  
VERSUS  
**BATALHA DE NÓIA**

**Perifa Wear**  
COMEMORAÇÃO 10 ANOS DA MARCA  
APRESENTA  
**FLOW MC**  
PISA FOFIN

**12**  
ABRIL  
A PARTIR DAS 23:00

INGRESSOS ANTECIPADOS R\$ 20,00

Shows: MILIANOS HOT PLAYERS CREW IMPROVISO D'LAMOTTA  
Dj's: EDINHO DK / DICK JAY

LOCAL CLUBE SILÊNCIO  
RUA JOÃO ALFREDO, 449 / CIDADE BAIXA.

Figura 7: Flyer de divulgação da festa

Como havia imaginado previamente, o horário marcado para abertura dos portões e início da festa era apenas formalidade. Às 23 horas, pouca gente havia entrado na boate, e a maioria dos que já haviam chegado se concentrava do lado de fora da casa. Enquanto isso, os DJ's Edinho e Dick Jay se responsabilizavam por colocar música na festa. Aos poucos o local foi enchendo, até que, antes da 1 hora da madrugada, o apresentador da festa, o MC Índio, deu início aos duelos de rima que se estenderam por aproximadamente uma hora. Depois disso, durante algum tempo, o dono da grife Perifa Wear falou sobre a importância daquela festa, agradecendo aos presentes. Visivelmente emocionado, ainda distribuiu aleatoriamente algumas roupas como

brindes ao público.

Considerando estes fatores, já havia passado das 3 horas da madrugada quando teve começo o primeiro dos shows. O grupo local Hot Players Crew tocou duas músicas de um disco que havia lançado recentemente. Tudo isso acontecia com a mediação do MC da festa. Com o tempo espremido em razão da grande quantidade de apresentações, logo após o show do primeiro grupo subiu ao palco o grupo Improviso, que também tocou apenas duas músicas.



*Figura 8: MC Índio foi o apresentador da festa*

Após algum tempo de intervalo, Índio chamou o grupo D'Lamotta, até então desconhecido para mim, para o terceiro show da festa. É importante salientar que este show terminou provocando uma grande reviravolta na sequência dos acontecimentos da noite. Até o momento, a maior parte do público não acompanhava com muita atenção as bandas que já haviam subido ao palco para tocar. De fato, a maior parte das pessoas seguia como se o som continuasse sendo tocado pelos DJ's. No entanto, o começo do show do D'Lamotta foi muito

impactante, fazendo com que todos notassem sua presença. Primeiramente, os dois MC's subiram ao palco pulando bastante, sendo que um deles vestia uma touca que cobria todo o rosto, como aquelas tipicamente utilizadas por assaltantes para não serem identificados. O som neste momento estava muito mais alto, e os dois cantores poderiam até assustar alguém que não entendesse que aquilo era um show de rap. Eles pulavam de um lado para o outro, ao som da música, como se estivessem completamente descontrolados.

Foi possível perceber que mais pessoas conheciam este grupo em comparação aos anteriores. Já no começo, a multidão se aglomerou ao redor do palco, começando a cantar junto a primeira música. A excitação era grande por parte da maioria dos que ficavam perto do palco, sendo que em determinados momentos acontecia a chamada “roda punk”, mais comum em concertos de outros gêneros musicais.

Como o som estava muito alto, era praticamente impossível entender o que estava sendo cantado, excetuando-se pequenos trechos. Ainda assim, era perceptível que os MC's se notabilizavam por um *flow* muito rápido, encaixando frases enormes em pequenos espaços da música, fator que dificulta mais ainda para o público cantar junto. Entre as poucas coisas que se podia perceber com clareza, estava a notável quantidade de palavras.

Ao mesmo tempo em que a participação do público havia sido transformada radicalmente, algumas outras pessoas saíam de perto reclamando de exageros por parte dos músicos. Na performance da banda, eles jogavam água e cerveja a todo momento sobre o público, que em sua maioria respondia com aprovação. O som alto também foi queixa de alguns que se afastaram durante a apresentação do grupo.

Este show apresentado por D'Lamotta tinha como temática viver de forma inconsequente, *mais loco que a locura*, como diz uma de suas letras. Parando para escutá-las posteriormente, é possível ver que as performances giram em torno disso. Abaixo alguns trechos da música “*Flowda-se*”, que abriu o show:

*Eu sou o louco, que foi expulso do hospício,  
e de tanto bebê veneno, meu sangue é antiofídico  
Então, fi, avisa as naja, que aqueles que tentá  
Também vai corre perigo.*

*E eu quero que se foda, tu e tua laia toda,  
Vai pra puta que pariu quem conspira contra os manin,  
Quem não tá junto, tá contra, vai fica só na sombra,  
Esses comédia: eu to sempre no sapatin*

*Pra quem curte arrepiá, esses piá nem pia,  
a família é quadrilha, quadrilha é meus sócios.  
Usando o que tem, curtindo o que tem,  
esperando as de cem, trincando até os ossos*

O tom é bastante agressivo e endossado por uma *beat* bastante simples. Nela, se escuta apenas a repetição de um som que lembra muito os alarmes de evacuação de fábricas ou usinas nucleares, junto de outros sons similares àqueles de jogos de plataforma em videogames. Além disso, em muitos momentos a *beat* é suspensa, deixando apenas os vocais dos MC's que cantam praticamente toda a música simultaneamente sem preocuparem-se em alcançar uma sincronização perfeita para as duas vozes.

O grupo não procura uma reprodução “perfeita” - e sem ruídos - da música, como se cantassem exatamente igual à gravação, porque a ideia é justamente o oposto. Cantar como se não houvesse nenhuma regra, desrespeitando a própria música. Afinal, a *beat* é reproduzida por um aparelho eletrônico, mas as vozes não. A prioridade é a apresentação da loucura, sem limites, sem regras. A letra está falando sobre a falta de limites do narrador, que já avisa as *najas* - cobras traiçoeiras - que bebeu tanto veneno até ficar imune ao efeito, ou que chegou a ser expulso do hospício. O narrador dá um recado aos inimigos, já que *quem não tá junto, tá contra*, e que esteja atento, porque a própria *família é quadrilha*, salientando sua posição fora da lei.

Como qualquer apresentação artística, alguns saem agradados e outros não. Entre os músicos do hip hop existem muitas performances diferentes. Esta chamou um pouco mais a atenção, por não ser das mais comuns no evento que vinha acontecendo. Isto não significa que não exista nada semelhante ao tipo de performance criada por este grupo. Várias outras bandas já tematizaram a violência urbana a partir do ponto de vista do criminoso, formando o chamado *gangsta rap*. No Brasil, um dos grupos mais notáveis deste sub-gênero foi Facção Central<sup>66</sup>, surgido no decorrer dos anos 90. Recentemente até mesmo o famoso grupo Racionais MC's lançou um novo *cd* e imagens de divulgação em que os

66 Em 2000, houve uma grande polêmica em torno de um videoclipe do grupo. O debate aconteceu em muitos meios de comunicação após determinação, emitida pela Justiça, de apreensão da fita original. Na época, acusou-se o grupo de incitação à violência através da música. É possível ler mais sobre o assunto neste texto: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u1598.shtm1> (Acessado em 24/12/2014).

integrantes do grupo empunhavam armas, como metralhadoras, por exemplo.

Dentro do rap, cada grupo compõe suas músicas, através da elaboração de *beats* e da escrita de letras. Da mesma maneira, cada grupo também elabora suas apresentações através da escolha do vestuário, dos gestos e movimentos, da dança ou da ausência dela. Todos estes detalhes fazem parte do ato comunicativo que é um show e não são frutos do acaso. Além disso, não são ignorados pela audiência.

A reação mais efusiva do público tem relação direta com o tipo de música que está sendo apresentada ali, levando em consideração o conjunto de detalhes que faz parte da performance enquanto um momento único e irreproduzível dentro de toda sua riqueza sensorial. Afinal, o show do grupo D'Lamotta combina com rodas punk, gritos em excesso, chuvas de cerveja sobre o público e reações semelhantes.

Com o término desta apresentação, Índio chamou ao palco a última banda local, o grupo Milianos. Assim como os anteriores, este show foi breve, durando aproximadamente quinze minutos, com a execução de três músicas. Eles fizeram um show mais calmo que o do grupo D'Lamotta, ainda que o envolvimento do público fosse o mesmo, talvez até maior.

As músicas, neste shows, não levavam *beats* muito pesadas. Ao invés disso, eram *samples*<sup>67</sup> de fragmentos de outras músicas. Evidentemente, esta sonoridade não chegou a provocar o tipo de desconforto vivenciado por alguns ouvintes durante a banda D'Lamotta. Além disso, era muito mais fácil conseguir escutar o que cantavam os MC's, junto das pessoas no público que também conheciam as letras.

A participação do público foi, por sinal, responsável pelo ponto culminante da apresentação. Em alguns momentos os MC's deixavam de cantar, permitindo que se ouvisse apenas o canto em coro da plateia. Ao mesmo tempo, havia por parte da banda a expressão de sua gratidão por poder tocar ali, tendo as músicas cantadas por muita gente. Essa manifestação acontecia nos intervalos entre uma música e outra.

Com o encerramento da participação da última banda local, finalmente seria a hora do show mais esperado, de Flow MC, o artista trazido da capital paulista. Seu começo foi em duelos de rima, na Batalha da Santa Cruz, evento que inspirou a criação da Batalha do Mercado. De lá, já saíram músicos famosos, como Emicida, por

---

67 O termo é original da língua inglesa e, no rap, refere-se ao método de retirar fragmentos sonoros de um contexto e reproduzi-los em outro. Normalmente, a técnica recorta sons e os cola, produzindo novas sequências musicais.

exemplo. A reputação de Flow MC no rap era recente, mas promissora. Com alguns videoclipes gravados e distribuídos através do *Youtube*, ficava cada vez mais conhecido, chegando ao ponto de poder se dedicar exclusivamente ao hip hop, em razão da venda de seus shows. Ele já conseguia fazer uma média de mais de uma apresentação por semana, sendo elas em diferentes lugares, a maioria fora da cidade de São Paulo. Ao mesmo tempo, a nova rotina impossibilitava a participação nos duelos de rima.



*Figura 9: Foto de divulgação da banda D'Lamotta*

Ter um currículo como este não significa fazer um show melhor, agradando mais ao público, do que os artistas locais, por

exemplo. Estas comparações podem ser extremamente problemáticas, já que se trata de uma avaliação tão arbitrária. Um grupo de pessoas pode gostar mais de um dos shows, enquanto que outro não. Os organizadores da festa podem embasar a sua preferência em razões utilitárias, através de cálculos que indiquem qual apresentação é mais rentável economicamente. Considerando a descrição acima, é possível afirmar que os dois primeiros grupos a se apresentarem não conseguiram a mesma participação do público que os dois últimos grupos locais. Não devemos esquecer a contextualização da sequência de shows da noite. Quando os primeiros grupos começaram a tocar, a música da festa ainda era colocada pelo DJ, de forma que provavelmente muitos que estavam longe do palco sequer perceberam a mudança. A entrada da banda D'Lamotta foi um marco no decorrer da festa porque fez até os mais desatentos perceberem sua presença. Deste momento em diante, o palco passou a concentrar a atenção do público.

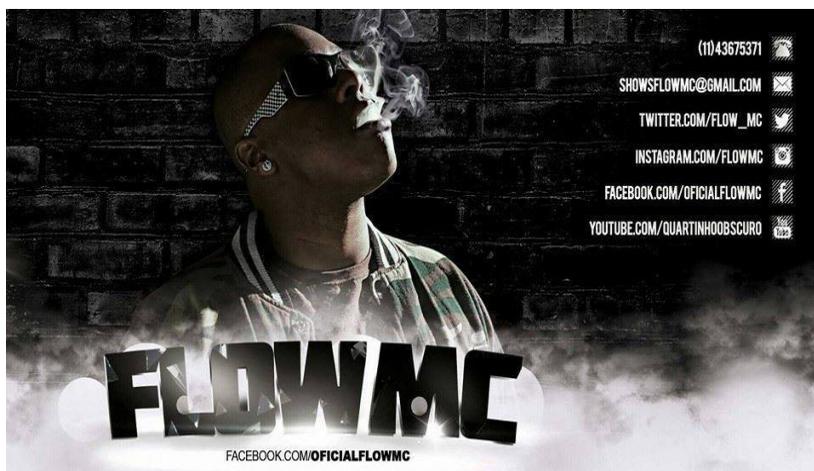


Figura 10: Material para divulgação de shows de Flow Mc

Quando o show de Flow MC começou, já era tarde, próximo às 5 horas da manhã. A demora para o grupo subir ao palco combinado com o horário já fazia com que muitas pessoas fossem embora da festa. O show foi iniciado pelo DJ da banda, que tocou por alguns minutos uma espécie de música improvisada utilizando seus equipamentos de som. Depois disso, começaram as músicas mais conhecidas do grupo,

que foi acompanhado de perto pelo público que ainda permanecia ali. A grande diferença para as apresentações anteriores foi mesmo a quantidade de gente que assistiu ao show, em função do horário e da proximidade do fim da festa.

## II. GRAVANDO CDS

O rap em sua modalidade “escrita”, ou seja, as músicas que não são improvisadas, possui outros espaços além dos shows. Destaquei dois destes espaços muito recorrentes durante o período em que a pesquisa de campo foi realizada. A seguir, farei uma abordagem mais detalhada de cada uma, apresentando descrições que possibilitem evidenciar suas particularidades dentro da cena musical.

Ainda que a gravação de músicas em *cds*, videoclipes ou através da participação em programas de televisão possam parecer situações bastante diferentes entre si, é possível salientar algo em comum: em todos estes casos, são gravações, em áudio, ou áudio e vídeo, que podem ser reproduzidas outras vezes em diferentes ocasiões. Essa potencialidade da conservação e consequente reprodução em outros contextos não diminuem suas características enquanto performances. A principal diferença que o processo de conservação provoca é que a performance acontece a cada leitura destas gravações, sendo dependente das condições em que está sendo atualizada.

É claro que um show ao vivo pode ser gravado, no entanto, toda e qualquer reprodução sua será uma nova performance, considerando sempre a relação com o leitor da gravação, que pode ser os próprios artistas revendo sua apresentação, alguém que esteve no show, ou, quem sabe, alguém que conhece pouco ou nada sobre aquelas músicas que estão ali.

Fazer a análise das possíveis recepções de *cds* de rap não está dentro dos alcances desta pesquisa. O que se oferece, por outro lado, é uma descrição detalhada sobre as escolhas feitas pelos artistas para a composição de peças musicais, como as recém referidas, e o modo como se articulam enquanto discursos dentro de um álbum ou dentro de um videoclipe disponibilizado na internet. Evidentemente, não me restrinjo aos aspectos sonoros destas criações artísticas. Isso seria desprezar a natureza multissensorial das performances, como já discutido em capítulos anteriores (especialmente durante a introdução e os capítulos 2 e 3).

Durante a pesquisa de campo foi fácil chegar aos álbuns de grupos locais, mesmo em se tratando de edições de pequena tiragem,

promovidas por gravadoras independentes. A distribuição deles é feita através de várias maneiras que são perenes ou sazonais. É possível encontrá-los regularmente em lojas voltadas a produtos musicais, ou ainda esperar por festas, shows e outros eventos esporádicos do mesmo tipo. No caso da segunda opção, é comum que os organizadores providenciem tendas com vendas de produtos variados, incluindo os cds. Além disso, existem várias páginas na internet que disponibilizam a audição ou o *download* das músicas. Outra maneira é a obtenção através do próprio músico, algo que não chega a ser raro.

Antes de tudo, é preciso considerar que existe uma produção musical bastante heterogênea, com artistas que buscam atingir objetivos diferentes. É preciso um conhecimento específico sobre a cena musical que permita entender quais distinções existem entre os MC's locais para chegar à conclusão sobre qual a melhor forma, entre as supracitadas, para conseguir determinado cd.

O trabalho de artistas mais antigos e conhecidos é mais fácil de ser encontrado, estando até mesmo em grandes lojas especializadas em música. Esta situação é compartilhada pela minoria dos músicos, verdadeiras exceções. Por outro lado, a grande maioria depende do espaço físico disponibilizado por lojas especializadas em rap ou páginas pessoais criadas na internet. Em todo caso, como estamos tratando de projetos realizados através de gravadoras independentes, significa que o processo termina dependendo da iniciativa dos músicos, que se responsabilizam por todas as etapas que envolvem a produção de um álbum, incluindo gravação, promoção, divulgação, distribuição e vendas.

Em comparação com as demais performances acompanhadas em Porto Alegre, as gravações têm algumas particularidades. Nas outras seções do texto, especialmente quando foram apresentadas as rinhas de MC's, rodas de *freestyle* e os shows de rap, foi possível perceber a dificuldade em realizar uma análise de peças musicais isoladas. Isso é muito difícil em função da riqueza comunicativa destes eventos. Separar para a descrição apenas um show dentro de uma série de shows é optar por ignorar sua contextualização e as possíveis interlocuções provocadas por outros participantes do evento. Isso vale mais ainda para as disputas de rima, onde os cantos são normalmente provocações e respostas entre os participantes.

Isso não significa a impossibilidade de se analisarem peças musicais isoladas. Podem acontecer situações em que este seja o único recurso disponível ao pesquisador em razão de dificuldades para registro dos eventos musicais, por exemplo. Neste tipo de caso, perdem-se

muitos detalhes, alguns mais cruciais e outros menos, para uma descrição aprofundada do evento.

Ora, no fim, trata-se da importância em considerar as peças musicais enquanto um conjunto de partes em sequência. Tal conjunto não é a mera soma das músicas. Pelo contrário, é uma experiência musical singular (Seeger, 2013: 11), o que significa que seus efeitos comunicativos têm um vetor temporal. O sequenciamento dos shows em uma festa de rap, por exemplo, não segue uma tabela de horários preestabelecidos. Em vez disso, é feito através do diálogo entre o apresentador do evento, o público, os DJ's e outros grupos da festa, seguindo um roteiro relativamente flexível.

Considerar a forma como foram sequenciadas as peças musicais permite chegar a uma perspectiva mais ampla e mais detalhada das performances musicais, de uma forma que permita perceber quais efeitos estão sendo produzidos durante o ato comunicativo ou quais são as expectativas sobre a performance. Parafraseando Menezes Bastos, Seeger afirma que:

(...) O que espero ter mostrado é que peças isoladas não parecem fazer muito sentido em muitas regiões [do mundo], ou, pelo menos, não comunicam toda a história. Canções indígenas e melodias de rabeca podem ser unidades analiticamente distintas, mas a maneira que elas são juntadas faz parte da eficácia de sua performance. (...).

Se a antropologia e a etnomusicologia estão, até certo ponto, aprendendo a olhar e ouvir o mundo através dos olhos e ouvidos dos nossos professores, eu espero que o leitor e a leitora adotem a perspectiva dos índios das terras baixas da América do Sul em relação às unidades individuais (de que o importante são os agrupamentos destas unidades), e procurem as estruturas maiores e estratégias de sequenciamento nos assuntos que pesquisem, executem ou ouçam em gravações. Pois, pode ser que as estruturas sequenciadas maiores sejam a parte essencial da habilidade que a música tem de comover as pessoas, e da habilidade das pessoas – quando comovidas – de participarem das performances (Seeger, 2013: 40-1).

Por este viés, os sequenciamentos podem ser fundamentais em

performances musicais de todo tipo, ainda que o próprio autor reconheça que em alguns casos também possam ser pouco significativos (idem: 12). De toda forma, no rap, parece muito palpável sua importância, especialmente no que tange ao que Seeger define como “habilidade que a música tem de comover e a habilidade das pessoas de participarem das performances” (Seeger, 2013: 40-1).

Por enquanto apresentei sequências musicais na Batalha do Mercado, em rodas de *freestyle* e em shows. Mas, considerando que a audição das peças musicais gravadas é feita principalmente de forma isolada, seria pertinente pensar as sequências em cds de rap e videocliques? Esta questão é importante. Mesmo que as bandas de hip hop disponibilizem suas músicas gravadas em uma sequência estabelecida, é impossível assegurar que o ouvinte irá respeitá-la. Além disso, o cd sequer é a única forma de ter acesso às músicas. Elas podem ser encontradas na internet, em sequência ou não.

Esta situação não representa a ausência de sequenciamento. Sem fazer um alarde pessimista, Seeger (idem: 39) antecipa esta questão salientando que se, por um lado, perde-se a sequência elaborada pelo artista, por outro, criam-se novas sequências individuais, em que cada um pode tomar a liberdade de fazer suas listas de músicas de acordo com seus interesses. Do mesmo modo, não é o fim da performance, já que é apenas um deslocamento. A sua atualização acontece nos momentos de audição da música, que podem ser incontáveis, variando em função das contextualizações.

Quanto a isso, a pesquisa poderia abordar este ponto diretamente nestes momentos de leitura das peças musicais. No entanto, são momentos tão diversificados e inumeráveis que cada um deles pediria uma descrição meticulosa. Como foi possível perceber durante a pesquisa de campo, as pessoas podem estar ouvindo rap em uma festa sem dar muita atenção à música, podem se juntar com amigos para escutar músicas conhecidas por todos ou novas músicas, ainda desconhecidas. A audição pode acontecer em um momento de solidão, ou ainda, enquanto trabalho, no caso de jurados que avaliam músicas de novos MC's.

Por esse motivo, parece-me mais interessante que o foco esteja na outra ponta da interlocução: é possível separar cds e videocliques mirando a forma como foram “montados”, isto é, pensando quais obras foram concebidas por aqueles artistas e que formas são utilizadas para produzir determinados efeitos sensoriais.

A composição das músicas exige dos artistas muito mais do que a escritura de letras e a escolha de *beats*. Em um cd, outros detalhes não-

sonoros produzem efeitos importantes na performance. Os aspectos visuais são fundamentais, por exemplo. Em videoclipes musicais, esta preocupação fica mais evidente ainda, assim como na participação em programas de televisão. As imagens não só permitem que alguém identifique o gênero musical dos artistas, como ainda fazem parte das narrativas performatizadas.

A partir disso, é possível traçar um paralelo com a proposta de Calvino sobre os níveis de realidade no interior de uma obra literária. Sobre este ponto, diz o autor: “Os vários níveis de realidade existem também em literatura, mais que isso: a literatura é regida por essa distinção de vários níveis de realidade e ela seria impensável sem a consciência dessa distinção” (Calvino, 2006: 368). Ele prossegue: “(...) não podemos parar por aqui, é preciso considerar a obra de arte na sua natureza de produto, na sua relação com o que está do lado de fora, com o momento de sua elaboração e com o momento em que chega até nós” (idem: 370). Eis uma ponderação interessante: tratar a obra de arte enquanto algo que foi produzido em um determinado momento e, mais do que isso, um elo entre sua produção e sua leitura.

Para isso funcionar, exige-se o cumprimento de um pacto de leitura, dito em outras palavras, um acordo em que assume-se que o único “universo da experiência” acessível ao leitor de uma obra literária é o universo da escrita, e jamais aqueles presentes *na* escrita. Para Calvino (idem), o primeiro nível de realidade é o reconhecimento de que alguém escreveu aquela obra literária. O pacto é apresentado por Calvino da seguinte forma:

Tu que lês, és levado a crer numa só coisa: que isso que estás lendo é alguma coisa que num momento anterior alguém escreveu, aquilo que lês vem de um universo particular que é o da palavra escrita. Pode dar-se que entre o universo da palavra escrita e outros universos da experiência venham a se estabelecer algumas correspondências de natureza diversa e que tu sejas chamado a intervir com teu discernimento nessas correspondências, mas o teu juízo seria em todo caso errado se, lendo, tu acreditares entrar em relação direta com a experiência de outros universos que não sejam aquele da palavra escrita (Calvino, 2006: 370-1).

Para exemplificar, na análise da *Odisseia*, Calvino (idem: 370-4) sugere que onde se lê “Ulisses escuta o canto das Sereias”

subentenda-se que alguém escreveu que Ulisses escuta o canto da sereia; em outras palavras, “eu escrevo que Ulisses escuta o canto das Sereias”. Pois bem, desta maneira, verificam-se dois níveis de realidade distintos: aquele que refere ao ato de escrever e aquele que refere a Ulisses, no plano mítico.

É possível avançar destrinchando os níveis que se sobrepõem entre si, compondo a obra de arte. Um olhar mais distanciado pode considerar ainda a criação da autoria como parte da obra literária. Assim, o enunciado poderia ser mais detalhado e transformado em “eu escrevo que Homero narra que Ulisses escuta o canto das Sereias”.

Calvino insiste nesta operação que desvela os níveis de realidade apontando ainda que não é possível saber se Ulisses escuta o canto das Sereias, já que apenas o próprio Ulisses pode saber se escuta ou não escuta o canto. Em razão disso, o texto poderia ser lido como: “**eu escrevo que Homero narra que Ulisses diz que** escuta o canto das Sereias”, com ênfase para os trechos destacados. No entanto, no texto em questão, a “Odisséia”, a utilização de um narrador onisciente é efetiva e oferece as garantias necessárias para que o leitor saiba que Ulisses realmente escuta o canto das Sereias.

Ora, no fim, tudo isso diz respeito a eficiência do texto enquanto obra literária. O pacto exige este achatamento dos níveis de realidade, fazendo com que eles já não sejam perceptíveis, mesmo no caso da metaliteratura, onde procura-se a produção de efeitos aparentemente inversos. A confusão se constitui, portanto, como elemento indispensável.

É desta forma que pretendo tratar a produção de cds, vídeos e programas de televisão: enquanto obras, no sentido dado por Calvino. Para isso, a análise será em torno da elaboração destes produtos vistos como composições ou montagens de sons e imagens, ressaltando a importância da inter-relação entre estes dois aspectos sensoriais para estes tipos de performances musicais.

Gostaria de insistir neste ponto: as imagens também são mensagens podendo cumprir diferentes funções comunicativas, do mesmo modo que a linguagem verbal, por exemplo. A escolha delas jamais é fortuita e, no caso do hip hop, tem predominância sua função poética. Isto é, a seleção de imagens obedece a uma sequência narrativa, mas que prima pela combinação entre os significantes escolhidos.

Como análises sobre ensaios fotográficos mostraram (Reed, 1988; Mitchell, 2002), a linguagem visual pode ser utilizada junto da linguagem verbal, onde as duas se retroalimentam, fornecendo indícios de uma para outra, ou não. Pode ser que elas apareçam também

desacompanhadas de outras formas de linguagem. Em todo caso, fotografias e desenhos não podem ser tratados como simples representações. O melhor seria pensar neles enquanto textos capazes de provocar outra ordem de efeitos durante as performances.

No rap, a relação entre imagens e sons se apresenta de forma estreita em qualquer uma de suas modalidades. Em duelos de rima, por exemplo, fenótipo e vestuário não podem ser ignorados por MC's. Características físicas são utilizadas nos versos com fim de deboche frequentemente, assim como o uso de roupas inadequadas para a ocasião pode causar estranheza entre os frequentadores da festa.

Neste sentido, é possível inferir uma relação estreita entre as formas musicais e os conteúdos musicais. Uma alteração das formas produz também alteração nos conteúdos. A performance de uma música tocada ao vivo em um show não será a mesma que a performance da audição do cd em que a música está inserida. Em seguida, apresentarei descrições sobre dois álbuns, descobertos durante a pesquisa de campo, e uma sequência de videoclipes lançada por uma banda local.

### III. AS NARRATIVAS DE *ÊRA ÊRA* E *O PRETO DO BAIRRO II*

Alguns MC's sequer chegam a lançar álbuns em seu formato *compact disk*, contudo este formato musical parece longe do fim. O cd pode até ser um item dispensável para a distribuição de músicas, mas os músicos, em sua maioria, insistem em criar *setlists* que incluem capas, contracapas e encarte, ainda que o meio utilizado para a obtenção do álbum seja a internet. Além disso, estas sequências musicais raramente extrapolam os oitenta minutos, tempo aproximado de duração de um cd. A quantidade de canções é variável, oscilando entre oito e vinte e cinco.

Separei três discos que conheci durante a pesquisa de campo para descrevê-los durante esta seção. Eles diferem bastante entre si, apresentando propostas estéticas diferentes. A comparação pretende fazer perceptível quais pistas são disponibilizadas para a leitura destas obras.

O primeiro deles, *Êra Êra* de Nitro Di, tem na capa (*Figura 11*) desenhos e nomes do disco e do artista. No centro, há a ilustração de um homem que veste um boné e ao mesmo tempo camisa e lenço. Ao fundo, um portal com a inscrição “Êra-Êra” e uma série de edifícios em frente a um morro. Na contracapa há outro desenho, desta vez um quero-quero<sup>68</sup> em uma das laterais. Na outra uma lista de músicas, e, finalmente,

68 O quero-quero, ou *Vanellus chilensis*, é uma espécie de ave presente em boa parte da América do Sul.

abaixo, uma seção chamada “apoio cultural”, que traz diferentes logotipos; código de barras, informações sobre a fabricação do cd e um e-mail para contato. Na parte interna do encarte, há mais créditos sobre a produção do cd, agradecimentos e dedicatórias. Ao lado, há o desenho de um cachorro.

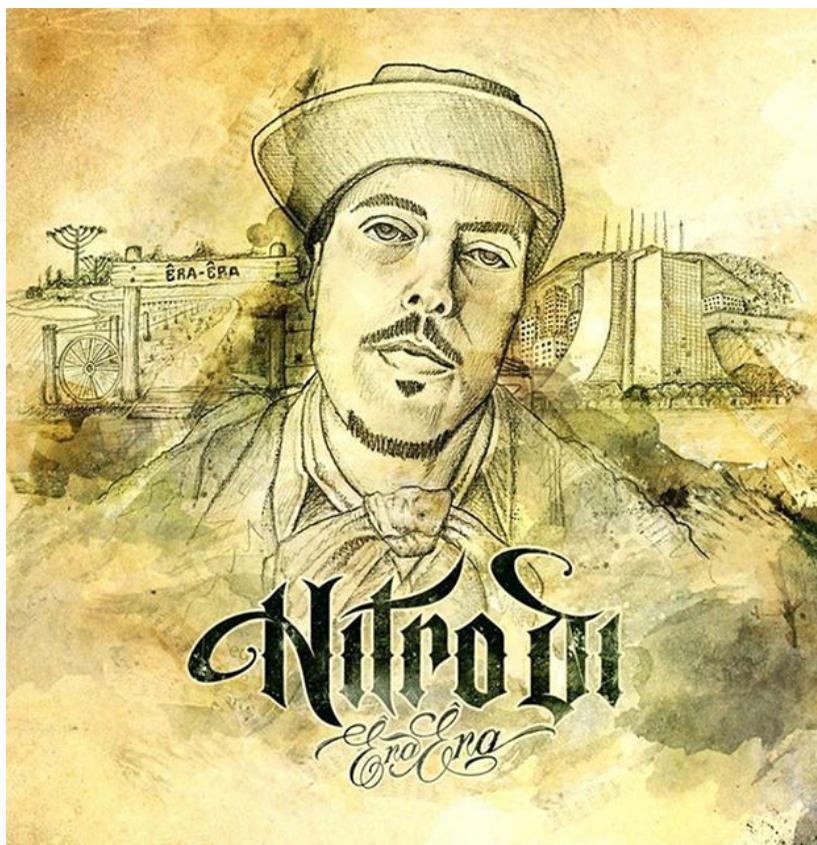


Figura 11: Capa do cd *Êra Êra de Nitro Di*

A imagem pode ser óbvia para qualquer um que conheça o rap gaúcho e, ao mesmo tempo, enigmática para alguém que não tenha afinidade com o gênero musical. Sob um olhar afastado, seria difícil saber qual a relação entre as duas paisagens desenhadas ao fundo, uma rural e outra urbana, além da identidade do homem desenhado. Seria o

autor do cd ou seria uma pessoa qualquer, um homem indefinido?

A produção de um cd passa por todo este estado de risco comunicativo, perceptível durante as performances. O cd precisa fornecer índices para sua leitura. Primeiramente, cria seu nome e sua autoria. É possível saber que o cd é de Nitro Di e que ele é o homem que aparece no desenho da capa. As pessoas que conhecem Porto Alegre reconhecerão uma das paisagens da capa como o prédio do Centro Administrativo do Estado à frente do Morro das Antenas. A outra paisagem pode ser identificada como o portal de uma fazenda chamada “Êra-Êra”. Além disso, as vestimentas do homem ao centro da capa podem ser reconhecidas como uma mistura de roupas do folclore gaúcho com o hip hop, através do uso de boné e lenço.

Pode-se dizer que o cd cria Nitro Di enquanto um MC que está na fronteira entre a paisagem urbana e a paisagem rural. Mas isso não é tudo, ele é apresentado como a fusão entre a música gauchesca e o rap. Já na contracapa reforça-se isso com o quero-quero, pássaro associado à vida no campo, ao lado da lista de músicas.

A primeira música do cd tem, no começo de seu *sample*, o recorte de uma gravação de voz sobreposta ao som de um acordeão. A voz diz em espanhol “para el género de milonga, la evolución de la milonga, totalmente, de los payadores, de manera que esto fue lo que renovó nuestra milonga”. Em seguida, encerra-se o trecho desta voz e inicia o canto do MC, tendo como *beat* o som de acordeão além de uma bateria. A música começa com o seu refrão: “Algo de original, pros ouvidos não é mal/ toca algo que preste; a milonga encontra o rap, então/ Do sul do Brasil, pura nitroglicerina/ quando toca, explode: boom! Quando toca, explode: boom!”.

A abertura do álbum mantém o mesmo tema percebido em capa e contracapa: a proposta de hibridação, realizada com o uso de instrumentos musicais e sons atípicos dentro do hip hop. Se, por um lado, o rap tem sido um gênero musical globalizado e com diferentes narrativas sobre racismo, criminalidade, violência urbana e segregação social; a milonga foi apropriada por outros sujeitos sócio-históricos. No Rio Grande do Sul, o gênero musical associou-se a outros sob o conceito de música gaúcha ou gauchesca, elaborando narrativas sobre a vida rural.

A música subsequente a esta primeira mantém o uso de sons de acordeão na *beat*. Desta vez, outros instrumentos aparecem, como guitarras elétricas. É nesse momento que aparece também o primeiro artista convidado nas músicas do cd, no caso, a cantora Lindseyara. No rap, estas parcerias artísticas são recorrentes, chegando a ser difícil

encontrar algum cd onde isso não aconteça. As associações deste tipo podem ser variadas, como é possível perceber no cd *Éra Éra*.

No local do encarte onde são colocadas as informações sobre o *setlist* de músicas, agrega-se ao nome da canção o nome dos convidados. A autoria do cd não lhes é atribuída, mas apenas os créditos por sua colaboração. Se a cantora que participa da segunda música é uma artista local, na terceira aparece Marcelo D2, um músico que ganhou notoriedade nacional com a banda Planet Hemp, na década de 1990.

A música que os dois cantam juntos se chama *Pq não misturar?! Part. Marcelo D2* e tem uma *beat* semelhante às anteriores, combinando o som de acordeão com violão e bateria eletrônica. Nitro Di começa seus versos: “Sonoridade gaúcha, convite pra te envolver/ mais uma mistura que pode surpreender, pode crê/ sem preconceito pra atrapalhar, então tá/ quem disse que não pode combinar? Mas ba/ já vejo as gurias com a mão pro ar/ garotas do sul, todas lindas”. Outra vez, está se referindo a possibilidade de misturar os gêneros musicais tão diferentes, através da superação de possíveis preconceitos. Marcelo D2, por sua vez, canta: “sou maloqueiro, cidade Rio de Janeiro/ que é festa ano inteiro, só vive se puxar primeiro/ a ponta do meu cinzeiro, batuque pra batuqueiro/ que tal virar terreiro? E bota as minas pra sambar”.

O sotaque carioca do MC contrasta com o sotaque de Nitro Di. Do mesmo modo, a diferença aparece na escolha de expressões e palavras. O gaúcho utiliza termos regionais como, por exemplo, “mas ba” ou “as gurias” que ganham realce quando comparadas com o canto de Marcelo D2. Do mesmo modo, a “sonoridade gaúcha” pode ser contrastada com o convite para o samba no Rio de Janeiro.

A insistência na proposta regionalista do rap retorna na música *Som do sul Part. Tuty*. Neste tema, Nitro Di canta “Esse é o som do sul/ som do sul/ som do sul do Brasil”, enquanto o *sample* de um acordeão toca repetidamente. A sequência da letra aborda as peculiaridades que o cantor atribui ao Rio Grande do Sul, em comparação com o restante do país: “Não te assusta com o clima frio/ quando a gente canta causa arrepio/ A gente é fora do eixo São Paulo e Rio/ do extremo sul até o Paraná/ não esqueço Santa Catarina”. O ponto culminante da música é o refrão “para nós é tudo igual, viu/ todos têm a cara do Brasil/ tudo brasa, tamo em casa, hoje é festa/ deixa o som tocar, escuta essa/ Esse é o som do sul, som do sul, som do sul do Brasil”.

Avançando no cd e chegando à sua sexta música, aparece a primeira parceria com um músico gauchesco, o violonista Marcello Caminha. A música chamada *Éra Éra* ganha destaque quando comparada às outras por ser homônima ao cd. Seu início tem uma

introdução feita por um dedilhado de violão acompanhado por um canto de voz masculina: “Êra Êra Iaiá Iaiá”. Abaixo, a transcrição da letra:

*Êra Êra, acorda, levanta, sobe a poeira  
 Êra, arregaçá as manga, não te bobeia  
 Lembra, pelê-pelê-peleia, o sangue corre na veia  
 mais quente que a água da chaleira  
 pro mate, sou daqueles sempre pronto pro combate  
 é verdade, criativo pra enfrentar dificuldades,  
 faz parte, só que eu vivo da minha música,  
 eu vivo da minha arte. Levo ela por toda parte.  
 Afinal, eu sigo na pegada original  
 até me leva a mal, sou da terra de Jayme Caetano Braun.  
 Bagual dos que lutam até o final,  
 misturo um pouco de nativismo com o rap que é universal.  
 Pode crê, quem sabe algo original.  
 Pra valer, é desse jeito que vão me reconhecer.  
 Eu quero ver cantando junto:  
 Canta “ê”. É só querer.*

*É tri afu, que nem me disse um velho xiru.  
 Quem tem família, tem raiz, quer ser do mundo,  
 seja tu mesmo. Costumes, tradição, minha prenda, um violão,  
 gaita, acordeon, churrasco com chumarrão:  
 Isso mesmo, segura a pressão. Mc, milongueiro,  
 minha ação que é pra arrasta a multidão.  
 É tudo de coração, mas se prefere uma cópia, procura em outra composição.  
 Ganhei a benção. Ouço quem originou, quem nosso rap resgatou.  
 Antigas, antigas têm seu valor.  
 É bom pesquisar quando for compor,  
 tem muita coisa que o tempo não apagou.  
 Da raiz não vou me esquecer. Nossa história vamos escrever.  
 Então, vamos se mexer, quem quiser pode se envolver.  
 Pra ser bom tem que ter prazer,  
 se não tá fazendo o quê? Mas ba, oigale tche!*

A letra é cantada do começo ao fim pela voz de Nitro Di. Os violões podem ser escutados repetidamente por toda a música e podemos inferir que a autoria é de Caminha, já que o músico é reconhecido como violonista. Neste rap, o narrador refere-se a si mesmo como alguém que se esforça, enfrentando as dificuldades, para conseguir “viver da própria arte”. Para dizer isso, utiliza gírias que entende como gaúchas: “oigale tche”, “peleia”, “xiru” e “tri afu”, por exemplo. Além disso, algumas comparações e metáforas que aparecem

na letra são com referências conhecidas apenas por sul riograndenses, da capital ou do interior do estado. O narrador é, afinal, um *bagual* vindo da mesma terra do *payador* Jayme Caetano Braun<sup>69</sup>.

Por um lado a letra aborda a sugestão feita sobre as vantagens em misturar o rap ao regionalismo para escrever a *nossa história*. Por outro, ressalta um compromisso com o passado, rendendo homenagem a Jayme Caetano Braun, um nome pouco conhecido da maioria dos MC's. Além disso, faz um paralelo entre o regionalismo e o hip hop, visto que as *payadas* também são longos poemas cantados.

Em seguida, o cd possui uma música com a participação do acordeonista Renato Borghetti, outro músico regional. A faixa chamada *Muita calma Part. Renato Borghetti* não tem em sua letra referências entre Rio Grande do Sul e hip hop. Desta vez, o tema é violência no trânsito e os perigos da bebida alcoólica. As outras músicas ainda trazem participações de MC's locais como Mark B. e Rafuagi, além de outros de fora do estado, como RAPadura Xique Chico e Renan Inquérito. O desfecho do álbum é com a repetição de *Êra Êra*, no entanto, apenas com os sons de violão da música, sem nenhum dos versos.

Ainda que a questão sobre mistura entre música gauchesca e rap não apareça em algumas músicas do cd, prevalece sobre as demais temáticas em função da centralidade que assume. A repetição de uma das músicas a reforça perante as outras. Assim como o paralelo entre rap e milonga ou vida urbana e vida rural, feito pela arte gráfica do encarte, aponta o direcionamento do cd. Além disso, a escolha dos artistas convidados a participar como colaboradores das músicas faz parte da composição da obra de arte, especialmente a aparição de Marcello Caminha e Renato Borghetti, que fazem parte de um tipo de artista raro no cds de rap. O cearense RAPadura, o carioca Marcelo D2 e o paulista Renan Inquérito são indícios de uma escolha por diversidade de sotaques no rap brasileiro. Vale ressaltar a importância da análise se concentrar no conjunto das músicas em vez de seu isolamento. Separá-las ignoraria detalhes perceptíveis apenas na combinação entre as músicas e a arte gráfica.

Outro álbum separado para descrição foi *O preto do bairro II* de Kanhanga, que traz uma narrativa muito diferente daquela feita por *Êra Êra*. A capa do cd é composta por uma foto em preto e branco. Nela se vê um homem negro sentado e acorrentado sobre uma cadeira. Ele veste

---

69 Natural do interior do Rio Grande do Sul, o músico Jayme Caetano Braun foi considerado um dos principais cantores de *payadas* no sul do Brasil.

apenas uma calça, tendo o peito desnudo, os braços caídos e a cabeça levemente inclinada para baixo. Atrás dele há um muro com resquícios de grafite, enquanto que no chão é possível ver objetos descartados como lixo. Não fica claro se se trata de um local fechado ou a céu aberto. Acima da cabeça do homem acorrentado, lê-se “Kanhanga”, “O preto do bairro II” e “Filho de pais falecidos”. A contracapa traz uma lista de músicas com seus devidos créditos, além de informações sobre gravação e endereços para contato na internet.

A capa sugere que Kanhanga é o autor do cd, o homem acorrentado, o preto do bairro e o filho de pais falecidos. Desta vez, o que se desprende da capa é uma narrativa do seu sofrimento pessoal. As motivações que provocam o acorrentamento não são reveladas.



Figura 12: Capa de *O preto do bairro II* de Kanhanga

A primeira música, chamada *Pai (o adeus)*, narra a experiência de perda de um familiar: “Eu sei que é destino, mas que destino cruel!//

A dor de ontem, eu trago hoje na folha de papel/ porque saudade eu tenho sempre que olho pro céu/ Pai, foi difícil suportar o adeus”. A *beat* é monótona e traz uma voz gospel que cantarola de modo agonizante. A canção é breve, durando pouco mais de dois minutos. Uma curiosidade chama a atenção: o MC tem um sotaque luso-africano que se destaca e provoca interesse sobre sua origem.

Na sequência, *Reflexos* apresenta mais informações sobre este personagem que narra sua própria história. Ele canta “fui abençoado e me tornei bolsista/ Brasil era o destino pelo Centro Metodista/ no qual me formei e hoje sou um homem graduado/ vergonha, por quê? Orgulho do meu passado/ Trouxe em mim as raízes que germinaram em Porto Alegre”. Com isso, confirma que é estrangeiro e veio ao Brasil para estudar. Além disso, o tempo decorrido na cidade já é longo, tendo proporcionado experiências diferentes, muitas provocadas por dificuldades: “Distante da família, rap, minha vida/ só eu sei o que passei quando faltou comida/ Quando faltou dinheiro para pagar o aluguel/ e ainda assim depositei todo o esforço no papel”. Ao mesmo tempo, assume aceitar a cidade e ter sido aceito por ela, fazendo um balanço entre as situações agradáveis e desagradáveis: “Filho de pais falecidos, adotado por essas ruas/ Becos perigosos, drogas e prostitutas/ crime obsoleto e churrasco no espeto/ e, assim, eu prego a vida, união entre os pretos”.

A terceira faixa do cd, *Libertação Part. Nega Fyah*, é outra música onde predomina a narrativa do drama pessoal, do sofrimento e das adversidades: “Trinta anos de idade, já vivi quase tudo nessa vida/ Vi minha mãe comendo cada vez menos pra nos dar um prato de comida/ Meus irmãos saindo de casa, procurando uma vida melhor/ Atrás do futuro, um porto seguro, tentando encontrar o menos pior”. Desta vez, aparece a primeira participação do álbum, com a cantora Nega Fyah, que canta um refrão dramático: “Chorei, lagrimei, não suportei/ toda essa dor que veio em mim/ Ó, meu senhor, me libertei, mas/ chorei (...)”. O restante da letra ainda fala do falecimento da mãe e dos problemas com falta de dinheiro e emprego, temas que se repetem ao longo do cd. A experiência com o racismo sofrido cotidianamente é relatada na música que dá nome ao cd:

*Yeah...Preto do bairro! Vamo!  
Pão com mortadela pra essas ruas!  
Porto Alegre, R.S., Brasil!  
Preto do bairro! Angola! Kay B.!  
Vamo! Vamo! Vamo!*

*O preto passou, o tiozinho andou  
 As veínhas aceleram e o sinal parou  
 Se distanciou com a presença do preto  
 No próprio bairro onde moro ainda sou um suspeito  
 Tênis Nike no pé, o caminhar é só meu  
 As ruas ditam regras sujas contra o filho de Deus  
 Contra mim e pros meus: desconfiança  
 Viu que a maldade só reina pra vizinhança, é como  
 se o crime estampasse o rosto que vive no preto  
 Caminho o asfalto, mas claro, sou pelo gueto  
 No meio dos becos, debaixo de um teto  
 Orgulho de ser, ser, ser, ser um preto  
 Vejo os olhos verdes implicando com a minha cor  
 O vigilante do super me segue com seu visor  
 E se o valor enobrece, vou na contramão  
 De rua em rua vagueio pregando a mesma missão, porque...*

*Mesmo com racismo, e capitalismo  
 Sou filho de Angola: vítima do estrangeirismo  
 E esse socialismo, que desperta ninguém  
 O preto do bairro vive na tua rua também  
 Tem um preto que teus olhos nunca perderam de vista  
 Quem sofre na pele, já cumprimentou um racista  
 Já foi confundido, com pior bandido  
 Já entrou numa farmácia e foi muito mal atendido  
 Porque meu bairro é pequeno mas o preconceito é grande  
 Discriminação que não tem no jornal da Band  
 Tem na Babilônia, que cresce ao meu redor  
 Cheia de pessoas ricas mas sem um pouco de amor  
 Sou preto trabalhador e batalhador  
 Sou preto sou ser humano sou um pobre sonhador  
 Lutando com a mesma força e tentando ser alguém  
 O preto do bairro vive e viverá por Deus, amem!*

Diferentemente das músicas anteriores, a *beat* e a forma como Kanhanga canta não produzem a sensação de lamentação, mas sim de indignação e revolta. No começo já é possível perceber isso. A música inicia com apresentação aos ouvintes: “Preto do bairro! Pão com mortadela pra essas ruas”; com saudações às suas origens: “Porto Alegre e Angola”; e ainda a um parceiro musical: “Kay B.”. Já nos primeiros versos, fala do racismo sofrido por pessoas desconhecidas que lhe atribuem um rosto suspeito, mesmo no próprio bairro em que vive, situação que resume a um sentimento: *desconfiança*. Ainda que os *olhos verdes* e os *vigilantes* se sintam atraídos por sua presença, nada abala

seu orgulho por *ser preto*. Além disso, acrescenta outro agravante à sua condição: sua origem estrangeira. Finalmente, nos fornece mais informações sobre a biografia do narrador do cd. Ele é um angolano que veio ao Brasil com a oportunidade de fazer um curso superior.

Mesmo assim, *o preto do bairro* se mantém *trabalhador e batalhador*. Ele persistirá apesar das várias faces em que viu o racismo se apresentar. Não obstante, o nome da música e do cd *O preto do bairro II*, indica através da numeração romana que já há um primeiro cd ou uma primeira música com esse mesmo nome, ou seja, que esse trabalho se trata de uma sequência e possivelmente uma conquista contra todas as oposições impostas ao MC. Mais do que a indignação, Kanhanga produz o efeito da persistência e do esforço.

Obviamente o cd tem mais nuances do que estas que foram realçadas acima. No entanto, a escolha por destacá-las se baseia em sua predominância. Se o cd iniciou com uma música que narra o falecimento do pai, encerra-se com outra do mesmo tipo, porém dedicada à perda da mãe. O clima dramático retorna na música *Mãe Part. Deko*, a vigésima segunda faixa.

Além dos versos cantados por Kanhanga, há um refrão repetido por um cantor que nos lembra a música pop norte-americana: “Mãe, tu és o meu viver/Mãe, tu és todo meu ser/ Mãe, tu és a minha vida”. Não é possível saber as causas da morte da mãe, afinal a música é antes de tudo uma homenagem: “Não deixaste ouro, nenhuma finança/ mas deixaste amor que eu tenho como uma herança/ me deixaste a vida como uma maior lembrança/ Obtive o aprendizado da vida enquanto criança”.

Tanto *Êra Êra* quanto *O preto do bairro II* estão sendo abordados enquanto ficções, mesmo que estilisticamente elas produzam efeitos de realismo. Tratá-los assim não é o mesmo que considerá-los retrato da realidade, ou o contrário, simulação dela. Essa perspectiva da elaboração da obra de arte permite perceber a capacidade que estas peças possuem de superar as limitações espaçotemporais através da conservação da voz, como antecipou Zumthor (1997: 33-4) ao afirmar cinco fases da performance, a saber: produção, transmissão, recepção, conservação e repetição. Estas duas últimas etapas (conservação e repetição) não são obrigatórias, mas uma vez realizadas através da gravação audiovisual ou de outro meio permitem deslocamentos inimagináveis que produzem diversidade performativa.

Em outras palavras, este texto não analisa as biografias dos dois MC's como se os discos fossem documentos sobre as existências de ambos ou atestados sobre suas concepções acerca do hip hop, da música,

do racismo, etc. Em lugar disso, dirige-se à forma como estas autorias foram construídas: como Nitro Di e Kanhanga foram elaborados enquanto narradores.

Ainda que os dois cds tenham propostas tão distintas, são efetivos ao produzirem confusão através do achatamento dos níveis de realidade apresentados por Calvino. Ambos conseguem o efeito realista de fazer crer que as músicas são relatos autobiográficos de Nitro Di e Kanhanga, mesmo que os dois também façam parte da ficção.

Em seguida, a descrição de uma sequência de videoclipes do grupo Rafuagi pretende aproveitar esta proposta analítica, com o intuito de destacar as peculiaridades do uso da gravação audiovisual na construção de narrativas musicais.

#### **IV. FILMES MUISCAIS: UMA SEQUÊNCIA DE VIDEOCLIPES DA BANDA RAFUAGI**

Durante o ano de 2014, o grupo Rafuagi lançou o cd *Parte do ciclo* em conjunto com uma série de videoclipes de músicas que compuseram o já referido disco. O projeto da sequência de videoclipes teve início no mês de abril, com a primeira publicação. Até dezembro foram nove lançamentos separados por um intervalo de trinta dias entre um e outro. Para tanto, foi utilizado o *Youtube, site* que armazena e transmite produções audiovisuais deste tipo. O cd só foi disponibilizado para *download* na internet e para compra em diferentes lojas no mês de agosto, quando já era de conhecimento do público ao menos quatro de suas doze músicas.

Pode-se dizer portanto que a primeira audição destas músicas aconteceu através do videoclipe, em publicações isoladas do conjunto do disco. No entanto, em vez de isolamento, talvez, o termo mais adequado para definir esse formato adotado para a publicação das músicas seja um reordenamento da sequência musical.

Para justificar essa afirmação, basta dizer que para o ouvinte da banda Rafuagi a noção de um conjunto de músicas chamado *Parte do ciclo* ainda prevalece. O grupo possui uma audiência muito localizada em Porto Alegre e arredores, tendo como principais meios para divulgação musical sua página no *Facebook*, jornais regionais e shows. Essa proximidade com o público permite que a maioria das pessoas compreenda a dinâmica deste processo dos lançamentos distribuídos aos poucos, a médio prazo.

Nesta configuração, há uma modificação provocada por uma alteração temporal. Enquanto que a audiência de um cd pode ser feita de

uma só vez, os videoclipes estão demarcados por um intervalo de um mês entre cada um deles. Neste caso, a leitura da obra é feita de outra maneira. Criam-se expectativas sobre o próximo “capítulo”, baseadas no suspense e nos lançamentos anteriores.

No entanto, esta não é a única maneira pela qual é possível escutar as músicas. Alguém que deixou de acompanhar os lançamentos na época em que aconteceram pode fazer a audiência a seu próprio modo, produzindo inclusive uma sequência alternativa para as músicas.

Nestas situações, retorna-se a um panorama de impossibilidade em limitar as performances possíveis sobre a conservação do som e do vídeo através de aparelhos de gravação e armazenamento de dados. Como na seção anterior do texto, as descrições seguintes se detêm em torno da maneira como esses videoclipes foram produzidos enquanto ficções e se concentram naqueles que foram lançados antes do aparecimento do cd *Parte do ciclo*.

A primeira música a tornar-se pública foi *Velas ao vento* FT. Daniel Drexler<sup>70</sup>, lançada em 11 de abril. Como de costume, esta sigla “FT” indica a participação de outro artista, no caso, Daniel Drexler. O convidado é um músico uruguaio conhecido por outros gêneros musicais diferentes do rap e por ser irmão de Jorge Drexler, um artista de reconhecimento internacional.



Figura 13: Frame do videoclipe *Velas ao vento*

70 O vídeo pode ser acessado através deste link: <https://www.youtube.com/watch?v=URy2pH7-Tzo> (Acessado em 19/02/2015).

Antes de tudo, surge a curiosidade sobre qual seria o resultado deste encontro inusitado e talvez inédito. As primeiras cenas do videoclipe são paisagens litorâneas: pôr do sol em mar aberto; rochedos e água em movimento; areia e farol. No som, apenas um violão que repete as mesmas notas em ritmo lento. As cenas litorâneas seguem e são entrecortadas pela aparição de uma placa em que está escrito “República Oriental del Uruguay”. Estas imagens de tranquilidade e calma duram até a aparição de um MC que começa a cantar os primeiros versos da música. Ele é branco e veste boné e uma camiseta folgada. Ao mesmo tempo, acrescenta-se ao som do violão as batidas eletrônicas do hip hop.

As imagens seguem sendo entrecortadas, mostrando o MC que canta à frente de diferentes paisagens de veraneio. A filmagem não é contínua, pelo contrário. O vídeo é composto por uma colagem de diferentes sequências visuais, diferentemente da música que não tem interrupções de um corte de cena para outro.

Nas letras, muitas figuras de linguagem da vida marítima aparecem: “Um porto seguro, quem não quer? O que tu faz pra ter?/ Luz vai clarear, melhorar pra quem merecer/ Chega de deserto, prefiro oceano/ Não viver de migalhas está no meu plano/ Todos desejos, milhares, encontro vários lugares/ Navegante errante, cruzando os mares”.

Neste momento, começa o refrão da música. Um homem sem camisa aparece caminhando em frente ao mar. Ele canta em espanhol: “Navegar en los mares, soltar las velas al viento/ seguir el punto cardinal, la luz de cada momento”. É possível entender que este cantor é o uruguaio Daniel Drexler, especialmente pelo idioma e pelo fato de cantar apenas o refrão da música.

Um segundo MC surge na sequência das cenas. Ele está sentado sobre rochas, tendo o mar ao seu fundo. Ele lê um livro, que pode ser facilmente identificado como a biografia de Sabotage, um dos MC's brasileiros mais famosos; em seguida, deixa o livro de lado e começa a cantar seus versos: “Faz parte do ciclo manter-se firme/ Passa o momento e o agora é o que nos define/ O mar que está aberto é pro time/ Egos em declive, méritos de quem foi sempre humilde”. As imagens seguem sendo entrecortadas e coladas lado a lado, de forma a inibir a sensação de descontinuidade. O MC aparece à frente do mar e logo em seguida ao lado de uma rua em que passam carros.

O refrão se repete, com novas imagens do cantor uruguaio. O fim do segundo refrão dá início à fase final da música. Nessa etapa, nenhum dos MC's canta versos. Há apenas algumas saudações:

“Rafuagi! Dani Drex!”. Finalmente o DJ aparece no videoclipe. Ele faz alguns *scratches* que se alternam com cenas de jovens dançando *break*. O desfecho traz um grupo de crianças cantando em coro o refrão da música.

O segundo filme musical foi lançado quase um mês após o primeiro, no dia 10 de maio. O título da música, *Resta 1 FT. Emicida*<sup>71</sup>, já indica uma nova participação. Se da primeira vez tratava-se de um nome pouco conhecido para os apreciadores do rap, desta vez é o contrário. Gostando mais ou gostando menos, qualquer um reconhece que esta referência sinaliza a participação musical de um dos *rappers* mais ilustres do Brasil.

Em vez de músicos, o vídeo tem como introdução a fala de uma mulher negra. Ela está em frente a uma estante de livros e diz para a câmera: “Resistência negra são todos os movimentos que lutaram e lutam contra a escravidão, opressão, exploração e racismo. Resistir é acreditar que as lutas não foram e não serão em vão. Sempre resta um trabalhador, artista, guerreiro, ativista e sempre resta um rimador para dizer que cada dia é mais um dia na luta de todos os dias”. Por fim, encerra sua fala erguendo o punho fechado em cumprimento aos ouvintes.



Figura 14: Frame do vídeo de *Resta 1*

A cena é cortada e se ouve o primeiro instrumento musical. Imediatamente, uma sequência de novas imagens fragmentadas são apresentadas. É possível perceber que as pessoas que aparecem em

71 O vídeo pode ser acessado através de <https://www.youtube.com/watch?v=nHy8tC86-S4> (Acessado em 19/02/2015).

frente a microfones e mesas de som são os MC's e músicos em um estúdio. Uma série de legendas surge no centro do vídeo. Primeiro “Resta 1”, depois “Rafuagi” e por último “Emicida”. Em seguida, os músicos aparecem em diferentes momentos escrevendo, cantando, conversando e sorrindo.

Se o videoclipe anterior foi capaz de criar um cenário que permitiu chamá-lo de “litoral uruguaio”, desta vez, coloca a todos os músicos dentro de um estúdio de gravação. A narrativa construída através da sobreposição dos fragmentos de imagens é sobre o processo de composição musical e consequente gravação. De acordo com ela, os momentos vivenciados ali são de trabalho e concentração, mas também são de intimidade, amizade e descontração entre os músicos.

A música possui três séries de versos, sendo que cada uma delas é cantada por um MC diferente. Marcando uma separação entre elas, há um refrão cantado por mais de uma voz: “Cada lugar que pisar, pisei/ passar, passei, irmão/ Deixei um pouco do coração/ e ele me respondeu com um tum/ Cada lugar que pisar, pisei/ passar, passei, irmão/ Deixei um pouco do coração/ porque aqui ainda resta um”.

Os versos que abrem a música são cantados por Emicida. O tema da letra corrobora a fala que abre o vídeo, enfatizando o ato de resistência e dedicação que é ser um MC: “Mestre de cerimônia/ filho do mestre de obra/ Vem daqui, pós-insônia/ a resposta dobra/ Meus mano trampa feio/ de Sampa a Esteio, morô/ É o tratorzão mesmo, sai do meio/ Pra todas quebradas, todas periferias/ A rima invade igual as brechas da alvenaria”.

O MC mais famoso fala sobre a música que invade *todas as periferias* e se põe em pé de igualdade com Rafuagi, quando coloca São Paulo e Esteio, a cidade metropolitana de onde vem o grupo, lado a lado. Seria a mesma dificuldade para os dois que repetem a sina do *mestre de cerimônia* (MC), isto é, a origem subalterna do *filho de mestre de obra*.

Na voz dos outros dois MC's, a letra da música segue falando sobre as adversidades e sobre a necessidade de insistir e persistir que faz parte da vida do MC. O primeiro deles canta: Eu juntei ensinamentos de todos os tempos/ me fiz maior com o que restou de melhor aqui dentro/ Focado, persistente, ousado, paciente/ Não foi em vão e a geração que segue é chapa quente”; e o segundo: “Resta um, resta mais, restam muitos de nós/ Sagaz com gás, sentimento na voz/ Feroz, tem que ser monstrão, daquele jeito/ fazendo quem tá? Muitos pra botar defeito”.

Há uma combinação de linguagens no videoclipe que se combinam em uma narrativa. O trecho de abertura fala sobre *resistência negra*. Há mais de uma forma de entender esta categoria. É possível

pensá-la como movimentos sociais organizados em luta contra racismo, opressão e escravidão. Por outro lado, o texto ainda permite enxergá-la no cotidiano de cada artista, guerreiro, trabalhador ou rimador. A letra da música envereda pelo destaque às adversidades vivenciadas por um MC enquanto trabalhador – o rimador – na *luta de todos os dias*. Combina-se a isso a escolha das cenas para o videoclipe. Trata-se de músicos no local de trabalho, estudando a melhor maneira de cantar um verso ou outro, escolhendo minuciosamente os sons que farão parte da música. No entanto, o trabalho no rap não é apenas obrigação. As cenas de descontração entre os músicos falam sobre este trabalho enquanto algo difícil, mas também prazeroso. Em outras palavras, um trabalho motivado por razões que não são apenas a necessidade de ganhar dinheiro e garantir segurança econômica.

O terceiro videoclipe da série foi apresentado um mês depois, em 10 de junho. *Cartas do meu passado*<sup>72</sup> não sugere nenhuma participação especial. A propósito, trata-se de uma narrativa bastante diferente da antecessora em muitos aspectos. Pela primeira vez, apenas um dos MC's do grupo canta os versos da música. Esse detalhe dá mais personalidade à composição, afinal tudo indica que há apenas um autor e não mais um coletivo de autores. A letra corrobora com isso, como no primeiro trecho destacado abaixo:

*Cartas do meu passado estão jogadas na gaveta  
Escritas a caneta, empilhadas com as letras  
Do antigo caderno, do tempo do colégio  
Passado imperfeito, perfeito pretérito  
Junto as fotos, “how” dos amigos chegados  
Parceiros aliados, irmãos de vários lados  
Cd’s, Dvd’s, K7’s de aniversário  
Do tempo em que os malandros eram a Gang do Berçário  
Eu sigo ligado, observando a tudo, sem agir no impulso.  
Na gaveta, eu vi uma parte do meu mundo  
Por um segundo sentimentos misturados  
Flashes, fados, um filme montado  
Amores que chegam, amores que vão  
Dor, desilusão, felicidade, união  
Será que é bom pra mim? Ver tudo isso assim  
Sei lá mas eu mexi, chorei e me diverti!*

No texto, o narrador descreve experiências pessoais. De modo

---

72 O vídeo pode ser acessado em [https://www.youtube.com/watch?v=WViC9MUH\\_80](https://www.youtube.com/watch?v=WViC9MUH_80) (Acessado em 19/02/2015).

geral, são memórias dos tempos mais infantis. Há o predomínio de um sentimento de nostalgia que relativiza os problemas do passado em comparação aos atuais, *quando os malandros eram a Gang do Berçario*. A escolha das imagens que compõem o vídeo produzem um efeito de recordações. São fragmentos que mostram o MC em diferentes ocasiões. Outras delas podem ser identificadas como filmagens amadoras realizadas em momentos de reunião familiar, na infância do músico. É impossível saber se as imagens foram retiradas de um acervo pessoal e editadas para o videoclipe ou se são uma produção realizada para provocar este efeito de filmagens antigas.

Além disso, todo o vídeo é apresentado em preto e branco. A escolha deste padrão de cores reforça o caráter de relíquia das imagens escolhidas, indicando um pretérito perfeito, isto é, algo que aconteceu em um tempo distante e já teve seu desfecho. Não há suspense ou agonia, pelo contrário. É possível saber que o narrador fala desde um tempo em que nada disso existe mais, empregando um tom de saudade do passado.



Figura 15: Frame do videoclipe de *Cartas do meu passado*

Para que se tenha mais clareza, há uma variedade de cenas. A maioria delas trazem diferentes aparições do MC, seja em shows, entrevistas, momentos de gravação, encontros de família. Em uma delas, ele aparece sobre um palco se divertindo com o Guri de Uruguaiana, um

humorista local. Em outra, aparece em conversa com o sociólogo Boaventura de Sousa Santos. Uma festa de aniversário infantil indica que uma das crianças é o MC.

A escolha pelo uso de fragmentos e colagem de imagens sem conexão aparente reforça o efeito de memória pessoal, ou seja, uma narrativa visual em que indícios são o suficiente para que a audiência reconheça aqueles momentos da trajetória do MC e elabore uma biografia sem introdução, desenvolvimento e conclusão.

A música se encerra, mas o vídeo ainda não. Há um corte que finaliza as cenas em preto e branco. No silêncio, surge uma nova imagem, colorida desta vez. É um muro repleto de grafites em que é possível distinguir um deles, no qual está escrito “Luz no cárcere 2012”. Há outros desenhos como, por exemplo, uma mulher que olha para o horizonte. A câmera completa um giro de aproximadamente 180° e focaliza um grupo de aproximadamente quinze homens. Entre eles é possível perceber os dois MC's e o DJ do grupo Rafuagi, que já haviam aparecido nos outros videoclipes. Os outros homens aparentam ser adultos de diferentes idades entre vinte e cinco e cinquenta anos, com a exceção de um idoso. Eles são brancos e negros. Dois ou três deles começam a fazer o som de *beatbox*, enquanto quase todos os outros cantam em coro o refrão da música: “Amores que chegam, amores que vão/ Valores são como flores, ao vento caem no chão/ e quando tudo passa, vira recordação/ guardadas na gaveta para histórias que virão”. Eles caminham lentamente em direção à câmera enquanto cantam. Não há cortes, trata-se de uma sequência visual sem interrupções. O som vai diminuindo gradativamente, a imagem escurece e o vídeo finalmente se encerra.

O corte demarcado por um intervalo considerável sinaliza uma distinção entre as duas partes do vídeo: a primeira, composta por imagens de arquivos, utilizando diversos recortes e colagens, produz uma narrativa não-linear. Há uma noção de passado e de história encerrada. O segundo momento do videoclipe, após o fim da música, utiliza uma sequência gráfica contínua acompanhada pelo som ambiente, sendo capaz de provocar um efeito de realidade e não mais de memória.

Por último, há um quarto videoclipe chamado *Se o tempo permitir FT. RAPadura Xique Chico*<sup>73</sup>. Seu lançamento foi em 10 de julho através do *Youtube*, novamente. Assim como o primeiro videoclipe lançado, o cenário das imagens é ao ar livre. No entanto, desta vez não

---

73 O vídeo pode ser acessado através de <https://www.youtube.com/watch?v=JC3hgDRIGqM> (Acessado em 19/02/2015).

se trata de praia e veraneio. Roupas de inverno, céu nublado, vegetação rala e ressecada e cânions ao horizonte indicam que se trata de uma serra durante os meses de outono.

A abertura do vídeo enfatiza estas paisagens. Legendas são lançadas neste momento: primeiro “Rafuagi”, depois “RAPadura Xique Chico”, em seguida “Se o tempo permitir”, e, finalmente, “Direção: Bruna Williana”. Enquanto isso, os primeiros versos já são cantados. Trata-se de um refrão que se repete ao longo da música: “Se o tempo permitir, deixe-me fluir/ Se o tempo permitir, Rafuagi vai surgir/ Pro mundo inteiro aplaudir, oxente/ Se o tempo permitir, Rafuagi vai fluir/ Se o tempo permitir, pro mundo inteiro aplaudir/ Se o tempo permitir, RAPadura vai surgir/ Pro mundo inteiro aplaudir”. Os músicos finalmente aparecem no vídeo e quem canta é RAPadura. É possível chegar a esta conclusão percebendo que ele é o único que não aparece em nenhum dos videoclipes anteriores.

O refrão chega ao fim e o primeiro MC do grupo Rafuagi começa a cantar seus versos. As cenas alternam momentos em que é possível vê-lo cantando continuamente em muitos lugares: em frente a um penhasco, em seguida, em um campo aberto e, logo depois, em um túnel formado por árvores. Essa escolha pela colagem de cenas acontece também no restante da música, nos refrões em que todos cantam ao mesmo tempo e nos versos cantados individualmente pelos demais MC's.



*Figura 16: Frame da última cena de Cartas do meu passado*

A montagem do vídeo desta forma, isto é, com muitos cortes, mas, ao mesmo tempo, em sincronia com a música, acaba salientando a presença dos cantores em todas aquelas paisagens. Se, em vez disso, se tratasse de um filme linear e sem cortes, haveria perda na composição do ambiente que faz parte do videoclipe. Ou seja, não seria possível um cenário tão rico com cânions, árvores e vegetação. O lugar construído pelo vídeo contaria com apenas parte de tudo aquilo que o videoclipe foi capaz de construir.

A letra, desta vez, não narra mais um passado distante como na música *Cartas do meu passado*, mas, em vez disso, o tempo futuro no condicional: “Se o tempo permitir, eu quero descobrir lugares/ Os muitos que não vi e que de fatos são milhares”, ou ainda, “Se o tempo permitir, na vida eu quero mais/ honrar a negritude e também nossos ancestrais”. Enquanto que a música antecessora descreve experiências antigas, embasadas na memória pessoal, esta faz projeções dentro do que for possível para a banda.

Separar cada uma das músicas permitirá um maior destrinchamento delas, com uma abordagem mais profunda. É possível deter-se sobre uma infinidade de detalhes. Por outro lado, considerar seu sequenciamento, como a descrição elaborada acima procurou fazer, dá uma noção de conjunto, algo que supera a simples soma das partes.



Figura 17: Frame do vídeo de *Se o tempo permitir*

Desde uma posição que se aproxima cada vez mais dos videoclipes de Rafuagi, através do tempo decorrido entre um lançamento e outro, fica mais fácil perceber a forma como estes videoclipes vão se retroalimentando, fornecendo mais e mais indícios para a leitura do posterior. Eles se relacionam como diferentes episódios de uma sequência de filmes.

Dentre as particularidades deste tipo de produção artística está o uso das linguagens visual, verbal e musical, em combinações que variam de um videoclipe para outro e provocam efeitos sobre as narrativas que estão sendo criadas. Esta sequência de quatro músicas fornece uma mostra de variedade no repertório do grupo Rafuagi.

Em comparação com os cds que foram analisados em seção anterior deste trabalho – *Éra Éra* de Nitro Di e *O preto do bairro II* de Kanhanga – não há um monopólio temático. Tanto mistura de gêneros musicais diferentes quanto o sofrimento provocado por racismo e pobreza também estão presentes na sequência de filmes musicais de Rafuagi, mas de forma secundária. Se houver um eixo central entre este conjunto de videoclipes, talvez seja possível afirmar que se trate da celebração da carreira musical do grupo. De modo geral, todas as músicas tocam neste ponto, seja através das recordações do passado; da narrativa do trabalho; ou, ainda, dos desejos e planos do grupo. *Faz parte do ciclo*, nome escolhido para o cd, sugere, ainda, que a banda tenha chegado ou esteja chegando ao ponto em que completa um ciclo de aprendizado, desenvolvimento e crescimento.

Além disso, os lançamentos de videoclipes mensais enquanto o cd ainda é guardado sob sigilo não são o tipo de prática mais comum entre os MC's, muito pelo contrário. Os grupos não costumam lançar os vídeos musicais antecipadamente. O mais recorrente é a divulgação destas músicas antes de qualquer filme musical. Em alguns casos, o primeiro cd só é realizado após o artista desenvolver uma coletânea de músicas próprias. Neste sentido, a divulgação das músicas de um cd desta maneira é inédita para o rap, ao menos no Rio Grande do Sul.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como principal objetivo tecer uma narrativa sobre algumas das maneiras através das quais o rap é cantado e escutado na cidade de Porto Alegre. Há duas razões fundamentais que motivaram esta escolha: primeiramente, porque existem muitas pesquisas acadêmicas que valorizam o hip hop enquanto arte, mas normalmente se restringem a tratar questões de engajamento político e luta contra o racismo na vida dos seus artistas, sem descrever que arte é esta afinal; em consequência disso, sinto uma espécie de desconforto com um certo utilitarismo que surge nestas mesmas interpretações, generalizando o rap e o percebendo apenas enquanto algo que serve a alguma luta política.

Parte disso tem a ver com o antigo, mas também atual senso comum de que as artes e outros costumes enobrecem e civilizam os homens, afastando-os do estado de selvageria (Elias, 1994). Segundo este imaginário que se atualiza em políticas de estado, em conversas cotidianas e também em ambientes universitários, o rap, o samba, o funk e outros gêneros musicais têm algum tipo de função social.

Optar por estes caminhos de análise é optar por relegar o aspecto poético que existe no hip hop a um plano secundário. Além disso, é diminuí-lo perante as formas canônicas de música e literatura, estas sim, dignas de preocupação estética por parte das disciplinas acadêmicas. Dito de outra maneira, seria como se as verdadeiras motivações para as pesquisas sobre rap fossem originadas em torno de seu exotismo enquanto uma “música dos outros” que os educa de algum modo. E, finalmente, que permite apenas simpatizar com ela, porém jamais destrinchá-la por seus valores poéticos.

Assim, a decisão por abordar diferentes performances musicais na cidade foi também uma escolha por conhecê-las, compará-las e debatê-las, abandonando de antemão fórmulas generalizadas, para dar destaque para as maneiras como estas narrativas são elaboradas conjugando aspectos sensíveis principalmente a audição e a visão, em suas performances.

Perceba-se que o modo como estas músicas foram tratadas ao longo desta dissertação as indicou enquanto obras de arte, no sentido conferido por Eco (1991: 22), isto é, mensagens ambíguas e ricas em pluralidade de sentidos sobre um só significante. Fazer uma afirmação desse tipo implica considerar que elas são inacabadas e abertas (Domínguez, 2012: 282). Esta abertura diz respeito a ambiguidade da

obra revivida a cada leitura, na conjunção entre sua produção e sua consumação (Eco, 1991: 28).

Em outras palavras, significa afirmar que a existência de uma música enquanto tal exige o estabelecimento de um ato comunicativo com produtor, mensagem e receptor, em uma determinada contextualização. Porém, a construção da mensagem não depende apenas do seu emissor. Na verdade, ela é completada pelo receptor, que possui um papel ativo nesta construção.

Neste sentido, as músicas, mesmo que repetidas ou já conhecidas, serão sempre originais em algum aspecto, já que suas performatizações aglutinam em um único momento uma série de elementos novos que produzem sempre contextos inéditos. Por outro lado, a repetição destes eventos produz uma tradição musical, no sentido em que músicos e ouvintes criam expectativas futuras sobre os próximos atos musicais (Seeger, 2008).

Procurei, nos capítulos desta dissertação, trabalhar com as músicas conhecidas durante a pesquisa em torno destes dois eixos: de um lado as semelhanças e as tradições e de outro as mudanças e inovações. Naturalmente, pensando a forma como os conceitos utilizados por músicos e ouvintes operam nestas dinâmicas. Dito de outra maneira, a pesquisa buscou perceber como determinados eventos musicais criam expectativas adequadas a formas musicais específicas, porém comparáveis entre si, assemelhando-se ou diferenciando-se.

As músicas são classificáveis e estão classificadas dentro desta cena musical em específico. É sabido, por qualquer um, quais são as diferenças entre as rodas de *freestyle* e os duelos de rima, bem como as diferenças entre um show e uma música gravada. Estas classificações partem da organização de uma série de normas e características em comum para modalidades musicais. Fatores como espacialidade e temporalidade também são fundamentais para estas definições, orientando os músicos na cena. Por exemplo, os duelos de rima têm uma periodicidade mensal e acontecem em praças e calçadas, no espaço público, enquanto que, os shows têm uma irregularidade maior no que diz respeito a temporalidade. Podem ser semanais, podem acontecer com o intervalo de apenas um dia; podem durar um dia inteiro, se estendendo da manhã ao fim da tarde, ou podem durar poucas horas, do fim da noite ao começo da madrugada; os lugares são principalmente casas de show, mas muitas vezes são praças públicas.

A questão importante a respeito disso é que estes eventos possuem expectativas compartilhadas pelos seus participantes sobre as seqüências de acontecimentos, que costumam ser muito semelhantes

para cada evento acompanhado. No entanto, é necessário afirmar que estas expectativas são desiguais ao menos em partes, dado que cada participante de uma festa possui trajetórias diferentes e se relaciona com ela a seu modo. Assim, enquanto que alguns tem sua experiência baseada na participação como músicos, outros a tem na participação como ouvintes. Enquanto que alguns são frequentadores de longa data, outros participam pela primeira ou pela segunda vez.

Portanto, a experiência de um participante para outro em uma determinada performance é sempre variável. Além disso, não é porque estes eventos musicais repetem sequências de acontecimentos parecidas – e às vezes até mesmo idênticas – que eles não possuem singularidade. Pensando na Batalha do Mercado, é uma festa que começa por volta das dez horas da noite, os participantes se inscrevem na competição, enquanto que pequenos grupos se formam, fazendo rodas de *freestyle*. A Batalha começa com oito participantes, que logo se tornam quatro. Depois da definição dos finalistas faz-se um intervalo de mais ou menos 10 minutos. Finalmente acontece o duelo final e, por fim, o *freestyle* do vencedor, isto é, uma roda de improviso com a participação de todos que quiserem participar.

Mesmo que os duelos tenham acontecido entre MC's que já se enfrentaram outras vezes, há uma nova contextualização. O mesmo vale para músicas não improvisadas: em um show, uma banda pode tocar as mesmas músicas, produzindo um efeito de repetição. No entanto, trata-se de atualizações sob novos contextos que são produzidos por estas performances enquanto totalidades únicas (Ben-Amos, 1993). Significa que para analisar estas músicas – improvisadas ou não – é fundamental abarcar a maior variedade possível de aspectos que as constituem.

Disso decorre outra característica importante das músicas que foram descritas durante a pesquisa. Elas não são somente expressões sonoras: suas leituras enquanto obras de arte exigem também outros sentidos além da audição, que acabam sendo imprescindíveis para as performances. Muitos teóricos fizeram questão de assinalar esta natureza sensível da comunicação<sup>74</sup>, rejeitando concepções que consideram a sensibilidade como deturpação da realidade<sup>75</sup>.

---

74 Durante esta dissertação, amparei-me nas contribuições de Wagner (1991), quando abordou especificamente questões relativas à comunicação de sensações subjetivas; além de Finnegan (2002; 2005; 2008) e Zumthor (1998) quando destacaram as propriedades específicas da poesia oral, mostrando que ela não é equivalente a poesia escrita, de modo algum.

75 Ingold (2000: 14) aponta para uma distinção, forjada pela modernidade, que separa a razão dos sentidos, segundo a lógica de que os últimos não são

Naturalmente, estas audições reconstróem as músicas de maneiras particulares. As formas como elas completam a “obra aberta” é incontável. Em razão disso, a preocupação principal, nas descrições que protagonizaram os capítulos III e IV do texto, esteve nas maneiras como estas performances são construídas. Nas palavras de Umberto Eco (1991: 24), trabalhar a poética “como programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto de obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente pelo artista”. Assim, o foco foi na maneira pela qual se organizaram os elementos musicais – majoritariamente sonoros e visuais – em diferentes performances do rap.

Este é um dos pontos basilares para a pesquisa. Em sucessão a isso, era ainda necessário perceber como eram feitas as classificações sobre as músicas. Ao longo do tempo, foi possível notar uma divisão entre o “improvisado” e o “som”. Uma modalidade de canto em que se pressupõe que o rimador canta versos inéditos e outra em que se entende que as músicas têm existência prévia à performance.

Mesmo dentro destas duas categorias, apareceram outras que dei destaque: rodas de *freestyle*, duelos de rima – dentro do “rap improvisado” - e shows, cds e filmes musicais – entre o “rap memorizado”. Inicialmente, trabalhei estas músicas nos principais contextos em que pude acompanhá-las. Com base nisso, foi possível apontar algumas qualidades típicas a cada uma das modalidades.

Comparando o *freestyle* com a Batalha do Mercado, é possível fazer apontamentos sobre a relação entre músicos e assistentes da performance musical. Os duelos de rima têm uma separação clara entre os cantores e o público. Além destas duas formas de participação no evento, há ainda um juiz, que funciona como mediador. Enquanto que os rimadores disputam o duelo, ao centro de uma roda formada pela audiência, tentando derrotar um ao outro, o público dá seu veredicto sobre os desempenhos dos dois através de gritos e risos, principalmente. O juiz precisa adotar uma postura que provoque o efeito de neutralidade para avaliar a participação do público na definição do vencedor e do derrotado.

Por sua vez, as rodas de improviso não fazem uma divisão tão marcada entre os cantores e o público. Cada participante de uma roda destas é um cantor em potencial. Naturalmente, apenas um rimador canta por vez, enquanto que os demais participantes esperam por uma oportunidade para dar continuidade à música. Além disso, qualquer um

---

confiáveis por serem subjetivos, enquanto que a razão pode ser objetiva. A mesma lógica considera a existência do real e do idealizado, e que somente a razão universal pode aceder o universo da realidade.

que participe na roda pode participar na construção das músicas, fazendo sons secundários para o canto dos MC's, ou ainda colocando *beats* em um reproduzidor de som. Sem contar ainda que os gritos de empolgação após uma boa rima também fazem parte de música que está sendo produzida.

Os dois casos são oriundos do canto do rap improvisado. Mesmo assim, há demarcações notáveis entre eles. As temáticas que costumam aparecer nestas músicas também tendem a uma padronização. Os duelos têm predomínio de versos sobre demérito e menosprezo do adversário, enquanto que, nas rodas de *freestyle*, as rimas giram em torno dos momentos de lazer, com o rap entre amigos.

O mesmo foi válido para as outras músicas que acompanhei para a pesquisa. O rap não improvisado apareceu em shows, cds e videoclipes. Nesta primeira subcategoria, as performances têm esta peculiaridade de serem os cantos de músicas já conhecidas pelos cantores e por muitos do público. Elas não podem ser tratadas como uma apresentação destas músicas, mas, em verdade, como uma atualização delas, em relação direta com um público que participa da festa. O mesmo é válido para cds e filmes musicais. Por mais que eles possam romper com as limitações espaciais e temporais, através da conservação por meio de gravações de áudio e vídeo, são sempre inéditos de algum modo, a cada vez que são performatizados por novas leituras.

Com relação ao modo como acontecem, é possível afirmar que os shows são narrativas musicais construídas por bandas em conjunto com um público. A escolha das canções, das roupas, dos estilos de canto compõem a música dos shows, assim como a participação do público, contribuindo com entusiasmo ou enfado, com atenção ou indiferença.

Cds e videoclipes possuem a particularidade de deslocarem a música, reconfigurando a relação entre músicos e audiência. Essa separação não anula a performance musical, já que ela acontece sempre que as músicas são atualizadas a cada nova audição ou visualização por receptores. A indeterminação dos possíveis públicos destas formas musicais obriga que as descrições se restrinjam às narrativas que foram criadas nestas músicas.

Mesmo que estas categorias pareçam sólidas e estabilizadas, não significa que não existam casos limítrofes, que provoquem discórdia entre os próprios MC's e apreciadores do gênero musical. Não é possível – e talvez nem seja relevante – saber o quanto uma rima é genuína ou é parte de um repertório, no canto de improviso: não faltam acusações entre cantores em relação a isso. Pode-se distinguir uma quantidade

inumerável de shows, que possibilitam até mesmo questionar o conceito de show: ele necessita acontecer sobre um palco? Ele pode ou não pode prescindir de instrumentos musicais e microfones?

O mais relevante em relação a isso é que estas categorias têm existência concreta. A dúvida provocada por uma performance que se aproxima de uma fronteira só alimenta a existência das distinções. A variedade é uma condição básica, e a descrição de muitas músicas e de muitos MC's procurou salientá-la ao longo dos capítulos.

Além disso, é plausível atentar para o modo como se relacionam formas e conteúdos musicais. Há uma importante inter-relação entre os dois, considerando que cada evento musical produz expectativas muito próprias sobre seus participantes. Os cantos de versos improvisados podem ser muito diferentes: os duelos tendem às trocas de agressões musicais, enquanto que o *freestyle* é mais propício ao humor e à troca de elogios. Músicas gravadas em cds procuram eliminar ruídos indesejados, ao contrário do shows. Há variações em relação ao tempo também, considerando que a maioria das apresentações são mais curtas – algo em torno de quinze minutos por grupo – se comparado com álbuns que podem alcançar sequências musicais de até oitenta minutos.

De modo geral, o que há em comum entre duelos de rima, rodas de *freestyle*, cds e shows de rap são suas qualidades enquanto performatizações de músicas. Em outras palavras, significa dizer que são construções sempre contextualizadas em atos que envolvem os músicos e outras pessoas em um dado tempo, em um dado espaço.

Assim, para tentar afirmar quais eram os músicos, quais eram os ouvintes e quais eram estas músicas, amparei-me na proposta de pacto literário. Isto é: para que uma obra seja lida enquanto tal é imprescindível que haja um acordo de que ela é literatura, aceito pela parte que lê (Calvino, 2006). No caso, procurei pensar isto na música e nas maneiras como elas são compreendidas enquanto tal. Esse olhar permitiu perceber como são criadas as autorias das músicas e também os públicos delas.

Pensando no pacto literário, um dos primeiros acontecimentos da leitura é justamente a atribuição desta autoria à obra. Levando isso ao rap, significa dizer, às músicas. A autoria até pode ser considerada desconhecida ou coletiva em algumas situações, mas no hip hop normalmente é dada a algum MC ou grupo musical, mesmo que as performances musicais tenham a participação de muitas outras pessoas. Como já referimos ao longo do texto, um duelo de rimas ou uma roda de *freestyle*, por exemplo, tem participação direta do público na

composição da música. Mesmo assim, a música é atribuída a um único cantor. O mesmo vale para pensar cds, videocliques e shows. Ainda que apenas o MC ou a banda sejam considerados os autores de uma música, há produtores musicais, desenhistas, técnicos de som, e outros participantes que são invisibilizados.

Ora, qual deveria ser o objetivo das descrições dos eventos acompanhados, então? Buscar encontrar todos os participantes das performances musicais? Entendo que não. Naturalmente, esta abordagem proposta durante a pesquisa é oposta a buscar quem é afinal a pessoa que criou a música e é, em razão disso, anterior a ela. Neste sentido, são as próprias performances que criam a autoria das músicas.

Além disso, não se trata de entender os significados sobre o autor e sobre o mundo que são projetados (ou expressados) na obra musical. Como proposto nos capítulos anteriores, nenhum tipo de identidade (étnica, nacional, de classe, de gênero, etc.) é exposto, expressado, ou representado em músicas. Pelo contrário. Pensar estas músicas enquanto performances inverte a proposta analítica e propõe que a cultura e as identidades são inventadas e reinventadas por estas narrativas.

Como procurei evidenciar nas descrições, os autores, os MC's e os grupos de rap são criados através de leituras multissensoriais, em performances. Usa-se majoritariamente a audição e a visão para associar o som de uma voz a um cantor, e ainda a aparência, as roupas que veste, o gestual, etc. É somente nas performances, algo que inclui muito mais do que utilizar a audição, que um cantor é criado enquanto um MC que possui bom *flow*, que representa o Rio Grande do Sul, que é oriundo da periferia da cidade, que é branco ou negro, e assim por diante.

Por isso procurei negar duas respostas pré-fabricadas para os interesses desta pesquisa: uma que naturaliza a relação entre músicas e lugares, considerando o primeiro termo desta equação como derivado do segundo; e outra que faz o contrário, que objetiva falsear a primeira explicação, atribuindo-a ao plano da idealização sobre a realidade. Nem uma coisa, nem outra. Em vez disso, tentei trabalhar com alguns conceitos, principalmente “rap gaúcho”, e as formas pelas quais se atualiza em performances tão variadas, produzindo músicos de Porto Alegre e sons do sul do Brasil.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Adjair. 2004, *O rap é uma guerra e eu sou gladiador: um estudo etnográfico sobre as práticas sociais dos jovens hoppers e suas representações sobre a violência e a criminalidade*. Tese de doutorado. Recife: Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE.

\_\_\_\_\_. 2011, “Hip-hop e linguagem, hip-hop é linguagem”. Em *Diálogos*, Garanhuns, n.º 4, março/junho, pp. 30-48. Disponível em: [http://www.revistadiálogos.com.br/Dialogos\\_4/Dial\\_4\\_Adjair\\_Hip\\_hop.pdf](http://www.revistadiálogos.com.br/Dialogos_4/Dial_4_Adjair_Hip_hop.pdf)

ARALDI, Juciane. 2004, *Formação e prática musical de Djs: Um estudo multicaso em Porto Alegre*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música – UFRGS.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. 2011, *Estética da criação verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

BAUMAN, Richard. 2010, “A poética do Mercado Público: gritos de vendedores no México e em Cuba”. *Ilha: Revista de Antropologia* Florianópolis: v.11, n.º1, pp. 17-39. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/viewFile/2175-8034.2009v11n1-2p17/17733>

\_\_\_\_\_. & BRIGGS, Charles. 2008, “Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social”. Em *Ilha: Revista de Antropologia*, Florianópolis: v. 8, n.º1, pp. 185-230. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18230/17095>

BECKER, Howard Saul. 1982, *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

BÉHAGUE, Gerard. 1994, “Hacia un enfoque etnomusicológico para el análisis de la música popular”. Em RUIZ, I.; ROIG, E.; & CRAGNOLINI, A. (org.) *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega. pp. 303-3017.

BEN-AMOS, Dan. 1993, “Context' in context”. Em *Western Folklore*, 52, pp. 209-226

BENJAMIN, Walter. 1994, “A doutrina das semelhanças”. Em: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, pp. 108-113.

\_\_\_\_\_. 2012, “Teorias do fascismo alemão”. Em BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, pp. 109-122.

BENNETT, Andy. 2004, “Consolidating the music scenes perspective”. Em *Poetics*, 32, pp. 223-234. Disponível em: <https://www.sfu.ca/cmns/courses/2011/488/1-Readings/Bennett%20Consolidating%20Music%20Schenes.pdf>

\_\_\_\_\_ & PETERSON, Richard. 2004, “Introducing Music Scenes”. Em BENNET, A. & PETERSON, R. (Org.) *Music scenes: local, translocal & virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, pp. 1-16.

BIGENHO, Michelle. 2008, “Why I'm not an ethnomusicologist: a view from anthropology”. Em STOBART, H. (Org.) *The new ethnomusicologies*. Maryland: Scarecrowpress, pp. 28-39.

BIZERRIL, José. 1999, “O território da confluência: poética e antropologia”. Em *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: Ano 5, n.º 12, pp. 103-132. Disponível em <http://www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n12/HA-v5n12a07.pdf>

BOURDIEU, Pierre. 1989, *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

\_\_\_\_\_. 1996, *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. 2007, *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp.

\_\_\_\_\_. 2008, *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp.

BRADY, Ivan. 1991, “Prelude to chapter two”. Em BRADY, I. (Org.). *Anthropological Poetics*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, pp. 33-36.

C., Toni. 2012, *“O hip-hop está morto!” A história do hip-hop no Brasil*. São Paulo: Edição do autor.

CALVINO, Italo. 2006, “Os níveis de realidade em literatura”. Em CALVINO, I. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 368-384.

COHEN, Sara. 1991, *Rock culture in Liverpool: popular music in the making*. Oxford: Oxford University Press.

\_\_\_\_\_. 1994, “Identity, place and the 'Liverpool Sound'”, Em STOKES, M. (org.) *Identity and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg, pp. 117-134.

CONQUERGOOD, Dwight. 1989, “Poetics, play, process and power: the performative turn in anthropology”. Em *Text and Performance Quarterly*. v. 1, pp. 82-95.

COOK, Nicholas. 2008, “We are all ethnomusicologists now”. Em STOBART, H. (org.). *The new ethnomusicologies*. Maryland: Scarecrowpress, pp. 48-70.

DOMINGUEZ, María Eugenia. 2009, *Suena el río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. Tese de doutorado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – UFSC.

\_\_\_\_\_. 2012, “Irreverência e tradição em uma orquestra de tango: a versão como transgressão” Em *Ilha Revista de Antropologia*. Florianópolis: v. 13, n. 2, pp. 269-288. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/viewFile/2175-8034.2011v13n1-2p269/23946>

ECO, Umberto. 1991, *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva.

EDWARDS, Paul. 2009, *How to rap: the art and science of the hip-hop MC*. Chicago: Chicago Review Press.

ELIAS, Norbert. 1994, *O processo civilizador. Vol. I: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

FELIX, João Batista. 2005, *Hip-hop: cultura e política no contexto paulistano*. Tese de doutorado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – USP.

FINNEGAN, Ruth. 2002, “¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”. Em *TRANS-Revista Transcultural de música*. n. 6. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200602>

\_\_\_\_\_. 2005, “The how of literature”. Em *Oral Tradition*. 20/2: 164-187.

\_\_\_\_\_. 2008, “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance” Em MATOS, E. T. & MEDEIROS, F. T. de (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

GONÇALVES, Joana Brauer. 2012, *Bohemian Rhapsody: performance, ritual e relações de gênero no Breaking*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – UFMG.

GUERRERO, Juliana. 2012, “El género en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. Em *TRANS-Revista Transcultural de música*, 16. Disponível em <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n>

GUSTSACK, Felipe. 2004, *Hip-hop: educabilidades e traços culturais em movimento*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Educação – UFRGS.

HALLAM, Elizabeth & INGOLD, Tim. 2007, “Creativity and cultural improvisation: an introduction”. Em HALLAM, E. & INGOLD, T. (Org.). *Creativity and cultural improvisation*. Oxford: Berg, pp. 1-24.

HERSCHMANN, Micael (Org.). 1997, *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.

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

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana & CAFFÉ, Carolina. 2012, “Film as shared ethnography – in the field, in the editing suite, on the air”. Em *Vibrant*, v. 9, pp. 320-344. Disponível em: [http://www.vibrant.org.br/downloads/v9n2\\_caffe\\_hikiji.pdf](http://www.vibrant.org.br/downloads/v9n2_caffe_hikiji.pdf)

\_\_\_\_\_. 2013, *Lá do Leste: uma etnografia audiovisual compartilhada*. São Paulo: Humanitas.

\_\_\_\_\_. 2014, “A arte e a rua: audiovisual ethnography on the outskirts of São Paulo”. Em *Alter/nativas – Latin American Cultural Studies Journal*, v. 2. Disponível em: <http://www.alternativas.osu.edu/en/issues/spring-2014/visual-culture/hikiji-caffe.html>

HINKEL, Jaison. 2013, *Música(s), sujeito(s) e cidade (s)...diálogos: o rap em Blumenau*. Tese de Doutorado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Psicologia – UFSC.

INGOLD, Tim. 2000, *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge.

JACQUES, Tatyana de Alencar. 2007, “O puro e o impuro no universo das concepções musicais de bandas de rock independente de Florianópolis (SC)”. Em *Revista de Antropologia*, São Paulo: v. 50, n.2. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/viewFile/27278/29050>

JAKOBSON, Roman. 2010, *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.

KAEPLER, Adrienne. 2013, “Dança e o conceito de estilo”. Em CAMARGO, G. G. A. (org.). *Antropologia da dança*. Florianópolis: Insular.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 1980, *Raça e história*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural.

MADRID, Alejandro. 2009, “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?” Em *TRANS-Revista transcultural de música*, 13. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946004>

MAFFIOLETTI, Cássio. 2013, *Retomando a nossa esquina: “O movimento Hip Hop e suas formas de fazer política em Porto Alegre”*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – UFRGS.

MAUSS, Marcel. 2003, *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2012, “Audição do Mundo Apùap II Conversando com animais espíritos e outros seres. Ouvindo o aparentemente inaudível”. Em *Antropologia em Primeira Mão*. v. 134, pp. 5-21. Disponível em: [http://apm.ufsc.br/files/2012/11/134\\_rmbastos\\_audicao.pdf](http://apm.ufsc.br/files/2012/11/134_rmbastos_audicao.pdf)

\_\_\_\_\_. 2013, *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Ed. da UFSC.

\_\_\_\_\_. 2014, “Para uma antropologia histórica da música popular brasileira”. Em *Antropologia em Primeira Mão*. v. 142, pp. 5-61. Disponível em: [http://apm.ufsc.br/files/2014/12/142\\_Menezes\\_Bastos\\_Brasil.pdf](http://apm.ufsc.br/files/2014/12/142_Menezes_Bastos_Brasil.pdf)

MITCHELL, William John Thomas. 2002, “O ensaio fotográfico: quatro estudos de caso”. Em *Cadernos de Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: 15 (2), pp. 101-131.

OLIVEIRA, Allan de Paula. 2007, “Quando se canta o conflito: contribuições para a análise de desafios cantados”. Em *Revista de Antropologia*. São Paulo: v. 50, n. 1, pp. 313-345. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27263/29035>

REED, T. V. 1988, “Unimagined existence and the fiction of the real: postmodern realismo in *Let us now praise famousmen*”. Em *Representations*. v. 24, Fall, pp. 156-175.

ROSE, Tricia. 1997, “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e cidade pós-industrial no hip-hop”. Em HERSCHMANN. M. (Org.). *Abalando os anos 90: Funk e Hip-Hop, Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.

SAHLINS, Marshall. 2013, *Esperando Foucault, ainda*. São Paulo: Cosac Naify.

SAUTCHUK, João Miguel. 2009, *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Tese de Doutorado. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – UnB.

SCOZ, Tatiane. 2011, *Blumenau também é cidade do rap: pensando espaço a partir dos rappers em Blumenau*. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – UFSC.

SEEGER, Anthony. 1980, *Os índios e nós: estudos sobre as sociedades tribais brasileira*. Rio de Janeiro: Campus.

\_\_\_\_\_. 2008, “Etnografia da música”. Em *Cadernos de campo*. São Paulo: n. 17, pp. 237-260. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/47693/51431>

\_\_\_\_\_. 2013, “Fazendo parte: sequências musicais e bons sentimentos”. Em *Revista Antropológicas*, 17, v. 24 (2), pp. 7-42. Disponível em: <http://www.revista.ufpe.br/revistaantropologicas/index.php/revista/article/view/320/211>

SHEPHERD, John. 2003, “Music and social categories”. Em

CLAYTON, M.; HERBERT, T. & MIDDLETON, R. (Org.). *The cultural study of music. A critical introduction*. London: Routledge.

SOARES, Maria Andréa dos Santos. 2007, “*Na base do muque da onda*”: *Estudo etnográfico de performances entre Rappers da ALVO-Associação Cultural da Zona Norte de Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – UFRGS.

SOUZA, Angela Maria de. 2009, *A caminhada é longa... e o chão tá liso: o movimento hip-hop em Florianópolis e Lisboa*. Tese de Doutorado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – UFSC.

\_\_\_\_\_ & MONTARDO, Deise L. Oliveira. 2011, “Music and musicalities in the hip hop movement: *gospel rap*”. Em *Vibrant*, v. 8, n.1. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/vb/v8n1/a01v8n1.pdf>

SOUZA, Gustavo Marques. 2013, *O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no duelo de MCs*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: Escola de Música – UFMG.

TEPERMAN, Ricardo Indig. 2011, *Tem que ter suingue: batalhas de freestyle no metrô da Santa Cruz*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – USP.

TODOROV, Tzevetan. 1980, *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes.

VIANNA, Hermano. 1988, *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

\_\_\_\_\_. 1995, *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002, “O nativo relativo” Em *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, pp. 113-148. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v8n1/9643.pdf>

WADE, Peter. 2002, *Música, raza y nación: musical tropical em Colombia*. Bogotá: Multiletras.

WAGNER, Roy. 1991, "Poetics and the recentering of anthropology".  
Em BRADY, I. (Org.) *Anthropological Poetics*. Maryland: Rowan &  
Littlefield Publishers.

\_\_\_\_\_. 2010, *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

WEBER, Max. 1982, *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Editora  
LTC.

ZUMTHOR, Paul. 1997, *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Editora  
Hucitec.



## SITES CONSULTADOS

Câmara Municipal de Porto Alegre. Em:  
[http://www2.camarapoa.rs.gov.br/default.php?  
 reg=16457&p\\_secao=246&di=2012-02-13](http://www2.camarapoa.rs.gov.br/default.php?reg=16457&p_secao=246&di=2012-02-13)

Diário Gaúcho. “Em dois meses, quatro pessoas já foram assassinadas nos inferninhos do Centro de Porto Alegre” Em:  
<http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/policia/noticia/2014/02/em-dois-meses-quatro-pessoas-ja-foram-assassinadas-nos-inferninhos-do-centro-de-porto-alegre-4421836.html>

Diário Gaúcho. “Morte na saída de inferninho reacende o problema da insegurança no Centro de Porto Alegre” Em:  
<http://diariogaucha.clicrbs.com.br/rs/policia/noticia/2014/07/morte-na-saida-de-inferninho-reacende-o-problema-da-inseguranca-no-centro-de-porto-alegre-4540157.html>

Facebook Revista Bastião Em:  
<https://www.facebook.com/revistabastiao/photos/a.537854212919269.1073741828.236406283064065/428438453860846/?type=1&permPage=1>

Folha de S. Paulo “Justiça veta vídeo de grupo Fação central na MTV”. Em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u1598.shtml>

How to rap . Em: <http://www.howtorapbook.com/>

Hutúz Em: <http://www.hutuz.com.br/10anos/in.php?id=home>

Lá do leste Em: <http://www.ladoleste.org/>

Revista Época. “O rap saiu do gueto” Em:  
<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI224532-15220,00-O+RAP+SAIU+DO+GUETO.html>

Vermelho. “Pequenos gestos, grandes atitudes” Em: [http://www.vermelho.org.br/hiphop/coluna.php?id\\_coluna\\_texto=2548&id\\_coluna=75](http://www.vermelho.org.br/hiphop/coluna.php?id_coluna_texto=2548&id_coluna=75)

Youtube “Cartas do meu passado” Em: [https://www.youtube.com/watch?v=WViC9MUH\\_80](https://www.youtube.com/watch?v=WViC9MUH_80)

Youtube. “Abú x GR - Batalha do Mercado - Porto Alegre (30/08/2014)” Em: <https://www.youtube.com/watch?v=xFXNCG7yu0Q>

Youtube. “Eminem – Loose Yourself” Em: <https://www.youtube.com/watch?v=g4QOGxpt3a8#t=187>

Youtube. “Eu não consigo viver sem rimar” Em: <https://www.youtube.com/watch?v=JiaU9tntTkk>

Youtube. “Mudanças” Em: <https://www.youtube.com/watch?v=kE5OU6L5Eic>

Youtube “Prengo, Logo existo” Em: <https://www.youtube.com/watch?v=-mNNsOL0Mpc>

Youtube “Resta 1” Em: <https://www.youtube.com/watch?v=nHy8tC86-S4>

Youtube “Se o tempo permitir”. Em: <https://www.youtube.com/watch?v=JC3hgDRIGqM>

Youtube “Velas ao vento” Em: <https://www.youtube.com/watch?v=URy2pH7-Tzo>

ZH Notícias Em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2013/07/audiencia-publica-sugere-antecipacao-do-fechamento-de-casas-noturnas-no-centro-de-porto-alegre-4205675.html>

## REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- D'Lamotta.** 2014, *Os filho da puta Parte Inferno*. Banca Clandestina.
- Da Guedes.** 1999, *Cinco Elementos*. Trama.
- \_\_\_\_\_. 2002, *Morro seco mas não me entrego*. Orbeat Music.
- \_\_\_\_\_. 2004, *D.G. vs. A luz falsa que hipnotiza o bobo*. Orbeat Music.
- Kanhanga.** 2012, *O preto do bairro II*. Independente.
- Madyer Fraga.** 2014, *Ep Alfa*. Independente.
- Nitro Di.** 2013, *Êra Êra*. Independente.
- Racionais MC's.** 2014, *Cores e valores*. Cosa Nostra.
- Rafuagi.** 2014, *Parte do ciclo*. Independente.
- Sabotage.** 2002, *Uma luz que nunca irá se apagar*. Independente.
- Sintomas Clã.** 2012, *Caótico estado*. Independente.
- \_\_\_\_\_. 2014, *Caixa de Pandora*. Independente.
- Vários Artistas,** 1988, *Hip Hop: cultura de rua*. Eldorado.