UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

RICARDO INDIG TEPERMAN

TEM QUE TER SUINGUE

batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz

(versão corrigida)

São Paulo

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

TEM QUE TER SUINGUE

batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz

(versão corrigida)

Ricardo Indig Teperman

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientadora: Profa. Dra. Lilia Katri Moritz Schwarcz

São Paulo

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Índice

Agradecimentos.....	5
Introdução.....	8
Capítulo I - O palco é o ringue.....	20
1. Seu filho quer ser preto, que ironia.....	20
2. Bunny Rabbit X Papa Doc	31
3. De batalha em batalha	37
4. Cabal versus Emicida	53
Capítulo II - Rap "feito na hora"	82
1. Falar, cantar, rimar.....	82
2. Feito na hora?	91
3. Gangueragem	105
4. Faz barulho aí	110
Capítulo III - Um torneio de injúrias - do gracejo à bofetada	116
1. É pra rimar ou é pra contar piada?	116
2. O mau riso.....	120
3. No limite da bofetada	130
4. Tem que ter suingue	143
Capítulo IV - Uma economia da diferença.....	164
1. A cabeçada de Zidane	164
2. Se liga na rima da mina	169
3. Não interessa o meu sexo	189
Considerações finais	204
Bibliografia	207
Anexos.....	222
Anexo 1 - Fotos.....	223
Anexo 2 - Post no Orkut.....	228
Anexo 3 - Tiagão com camiseta "I love quebrada".	229
Anexo 5 - Encarte da mixtape de Emicida	236
Anexo 6 - Emicida na loja da Nike, com tênis customizado "A rua é noiz".....	237

Anexo 7 - Cartaz de divulgação da turnê "Homo-Revolution"	238
Anexo 8- Transcrição da batalha do dia 27/06/09	239
Anexo 9 - DVD	273

Agradecimentos

Quero agradecer inicialmente ao Denis Duarte, amigo e músico improvisador, que numa visita despretenciosa me apresentou o freestyle fazendo rimas e beat-box ao mesmo tempo, técnica que nunca voltei a ver outra pessoa dominar.

Agradeço particularmente as preciosas conversas com os MCs Tiagão, Mamuti, Andrei, DFlow, Marcello Gugu e Lucas.

Agradeço aos MCs Luciano 10=, Bitrinho, Grilo, Chalen, Skol, Bastian, Pri, Gah, TVS, Fagal, Scotty, Skol, TS, Nino, Ago, Fabio, Pelé, Gão, Mutano, G-Box, JL, LTA, Pauê, Tay, Drica, Jhank, Jay P, Tuchê, Luca, Loop, e demais MCs da Santa Cruz.

Agradeço também aos MCs Max BO, Kamau, Criolo, Marechal, Emicida, Cabal, Slim Rimografia e Projota; aos DJs Roger, Dandan e Marco; aos produtores Leonardo Coyote, MR FE, Cesar Schwenck, Evandro Fióti, Rafaela e Leo; e aos cineastas Arthur Moura, Emilio Domingos, Pedro Caldas Junqueira e Pedro Gomes pelas entrevistas e generosa cessão de material.

Aos amigos João Paulo Nascimento, Pedro Cesarino, Salvador Schavelzon, Flávio Moura e Rita Sigaud Palmeira, cuja experiência acadêmica não hesitaram em compartilhar comigo em momentos chave.

Agradeço ainda os auxílios luxuosos de Emilie Bloch, Karine Binaux, José Guilherme Pereira Leite, Antonio Loureiro, Flavio de Abreu, Marcelo Pretto, Lia Assumpção, Rodrigo Fonseca, Marcelo Behar, Ricardo Herz, Rodrigo Castilho, Cynthia Krahenbul, Tó Brandileone, Vinicius Calderoni, Guilherme Ribeiro, Meno Del Picchia, Kristoff Silva, Sergio Krakowski, Joana Reiss, Julia Teperman, Daniela Teperman, André Teperman, Laura Bruno, Joana Zatz, Paula Signorelli, Stélio Marras, Florência Ferrari, Bona Grinberg, Guilherme Indig, Thais Nicodemo, Rodrigo Vasconcelos, Helô Lupinnacci e Alexandre Matias.

Agradeço à equipe do Espaço Musical, Andrea Franzin, Renata Prado, Solange Barros, João Paulo Nascimento e Irajá Menezes; e também aos professores do FME, Camilo Carrara, Monica Thiele, Ana Fridman, André Hosoi, Carlinhos Moreira, Danilo Moraes, Pedro Ito, Hermelino Neder e Monica Magalhães. Agradeço ao Ricardo Breim, mestre de música e coração.

Agradeço também aos funcionários do programa de Pós-Graduação em Antropologia e à CAPES, agência financiadora desta pesquisa.

Não posso deixar de mencionar os colegas do grupo etno-história, que ao longo de todo o processo trouxeram diversas e valiosas contribuições, em reuniões sempre estimulantes e divertidas. Obrigado Maurício Aucuña, Bruna Della Torre, Eduardo Dullo, Anouch Kurkdjian, Leonardo Bertolossi, Bernardo Machado, Claude Papavero, Tainã Mansani, Alberto Barros, Gabriel Pugliese, Tatiana Lotierzo e Maria José Campos. Agradeço especialmente ao Eduardo Dimitrov o "coaching acadêmico", ao Luis Felipe Hirano as discussões sobre humor, e à Samantha Gaspar, o companheirismo em diversos momentos desta empreitada.

Agradeço ainda aos professores Walter Garcia, André Singer, Luiz Jackson, Rose Satiko e Heloisa Buarque de Almeida.

Quero lembrar dos comentários e indicações preciosas de Elias Thomé Saliba e Júlio Assis Simões, na ocasião do exame de qualificação, orientando muitos dos caminhos seguidos pela investigação.

Impossível não mencionar a Paula Miraglia, amiga querida que vem fazendo as vezes de "madrinha" ao me aconselhar em vários projetos importantes em minha vida, dentre os quais este mestrado.

Quero agradecer carinhosamente à minha orientadora Lilia Schwarcz, que acompanhou de perto cada etapa deste mestrado com crítica e generosidade. Sua seriedade acadêmica e bom humor implacável são inspirações para seguir adiante.

Por fim, um agradecimento muito especial aos meus pais, Rogerio e Maria Helena, pelo cuidado e apoio em todas as frentes, sempre.

RESUMO

Esta dissertação tem como foco a prática de duelo rimas conhecida como batalha de freestyle. Segundo os participantes, o freestyle é "rap feito na hora" e o objetivo das batalhas é "zoar o outro". A partir de etnografia realizada ao longo de três anos na batalha da Santa Cruz, em São Paulo, analiso como os aspectos lítero-musicais e performáticos nublam a fronteira entre o insulto e a piada, possibilitando a encenação de conflitos e entabulando uma espécie de "economia da diferença". Nestes embates, os improvisadores mobilizam e flexionam categorias como gênero, sexualidade, raça/cor e classe social, operando como marcadores da diferença, sem produzir sentido isoladamente, mas apenas nas articulações efetuadas.

palavras-chave: rap, improviso, diferença, gênero, raça.

ABSTRACT

The focus of this thesis is the practice of rhyme duels known as freestyle battles. According to the participants, freestyle is "rap on real-time", and the purpose of the battles is to "mock the other". Based in ethnography carried out for three years in the Battle of Santa Cruz, in São Paulo, I analyse how the literary-musical and performance aspects blur the border between insult and joke, enabling the staging of conflicts and setting what could be called a "economy of difference". In these disputes, improvisators mobilize categories such as gender, sexuality, race/colour and social class, operating as difference setters, without any meaning if viewed isolately, but exclusively in the articulations that are produced.

Keywords : rap, improvisation, difference, gender, race.

Introdução

Foi por uma boa dose de acaso que vim a tomar conhecimento da existência do tipo de prática que acabei por escolher como tema de pesquisa. Tendo decidido vender alguns instrumentos e equipamentos musicais, recebi em casa um amigo músico. Ao testar um dos aparelhos, ele começou a dizer versos como num rap, fazendo rimas sobre o fato de estar em minha casa, sobre mim e sobre o aparelho que queria comprar - em suma, parecia estar improvisando. Disse-me que essa prática se chamava freestyle e que “rolava direto por aí”. Poucos dias depois, coincidentemente, li no jornal uma nota sobre a projeção do filme *Freestyle, um estilo de vida*, de Pedro Gomes, "chamado" ao qual respondi prontamente. Descobri não só que haviam muitos rappers especialistas em rimas de improviso, mas que eles se desafiavam em duelos verbais conhecidos como batalhas, nas quais o objetivo era "zoar o outro". Intrigado, fui então conhecer de perto os principais eventos do gênero que ocorriam em São Paulo: a Rinha do MCs e a Batalha da Santa Cruz.

Na época do início de minha pesquisa, a Rinha ocorria mensalmente no Executivo Clube, uma boate na rua Sete de Abril. Os cerca de duzentos frequentadores começavam a chegar por volta das onze da noite e se divertiam na pista de dança animados pelo DJ Dandan, organizador do evento juntamente com o MC Criolo (então conhecido como Criolo Doido). A batalha só teria início perto das três horas da manhã. Shows e festas de rap, como a Rinha dos MCs, têm a particularidade de primar por um volume de som muito elevado. Nesse contexto, conversar, ouvir conversas alheias - parafraseando Alba Zaluar, todo antropólogo tem algo de abelhudo -, assim como realizar uma boa gravação em áudio, tornam-se desafios hercúleos.

O outro evento ocorria todos os sábados em uma das saídas principais da estação Santa Cruz do metrô. A partir das oito da noite, jovens vindos dos quatro cantos da cidade começavam a se aglomerar entre os portões do colégio Arquidiocesano e a escada rolante do metrô. A batalha só começaria uma ou duas horas depois, mas, já nesse tempo de espera, rodas de improviso, pequenas provocações e muita conversa sobre rap davam o tom da noite. Por não acontecer no

contexto de uma festa nem dispor de equipamento de som (os improvisadores rimam sem microfone), a Batalha da Santa Cruz oferecia algumas vantagens ao pesquisador. Reunindo em média cinquenta pessoas por semana, seria viável conhecer pessoalmente a maioria dos participantes, acompanhar as reações da plateia em sua pluralidade, identificar as redes de sociabilidade no interior do grupo. Além disso, por ocorrer todas as semanas, eu poderia assistir um número maior de batalhas e obter um material mais abundante a partir do qual trabalhar. A periodicidade também estimularia um sistema de auto-referência, ou seja: fatos ocorridos em semanas anteriores seriam citados e reaproveitados, fortalecendo o que podemos chamar de "comunidade imaginada". Tomo de empréstimo a expressão consagrada por Benedict Anderson (2008), lembrando que o autor forjou-a para dar conta da criação de um sentimento de pertencimento comunitário no contexto dos estados nacionais emergentes no século XIX, através principalmente da difusão do capitalismo editorial. Apesar da diferença entre os contextos, ela pode nos ser útil para pensar o conjunto abrangente dos produtores e consumidores da cultura hip hop - ou, mais especificamente, o grupo dos participantes de batalhas. Este último se define por uma relativa flutuação: nem todos comparecem semanalmente, havendo sempre novas pessoas chegando e outras que deixam de frequentar. Não sendo um grupo fechado, nem por isso deixa de constituir e alimentar um imaginário compartilhado.

Optei por concentrar meus esforços em um só evento e, com o auxílio de um *pen-drive* que fez também as vezes de gravador digital, registrei, entre junho de 2009 e setembro de 2010, dezoito sábados de batalhas na Santa Cruz¹. Dentre essas, transcrevi a metade, uma das quais pode ser consultada ao final desta dissertação².

¹ A cada noite, em função do número de inscritos, ocorriam entre sete e quatorze combates, de até três rounds de trinta segundos para cada improvisador. A batalha tem duração total de cerca de uma hora. Presenciei e gravei em áudio as batalhas e rodas de improviso realizadas no metrô Santa Cruz nos seguintes dias: 06/06/2009, 13/06/2009, 20/06/2009, 27/06/2009, 29/08/2009, 05/09/2009, 26/09/2009, 24/10/2009, 31/10/2009, 14/11/2009, 19/12/2009, 06/02/2010, 20/02/2010, 27/02/2010, 05/06/2010, 21/08/2010, 28/08/2010 e 25/09/2010. Antes disso, ainda em 2008, havia realizado cerca de cinco visitas à batalha, sem tê-las registrado. Depois de concluir a fase inicial da pesquisa, voltei ainda pelo menos doze vezes à Santa Cruz, para acompanhar o evento sem a preocupação de gravar a batalha. Essas idas a campo foram tão ou mais importantes, na medida em que me permitiram observar a batalha "de fora", conversando com MCs presentes ou simplesmente flagrando acontecimentos invisíveis para quem está no meio da roda.

² Ver Anexo 8. Escolhi aleatoriamente a transcrição publicada neste anexo. As demais transcrições e gravações foram incluídas em um DVD, também anexado ao final da dissertação (ver Anexo 9). As

Realizei entrevistas com dezenas de MCs e pessoas ligadas ao freestyle como diretores de filme, produtores e DJs³. É importante notar que, nos últimos anos, graças ao barateamento dos aparelhos digitais de audio e video e a expansão da chamada web 2.0⁴, os próprios participantes de batalhas passaram a se filmar e a disponibilizar na internet esses registros. Sobretudo de 2006 em diante, uma quantidade enorme de material foi despejada na rede, documentos que muito serviram à pesquisa e seguem disponíveis para consulta *online*.

Ao acompanhar pela primeira vez uma batalha na Santa Cruz, em junho de 2008, dois aspectos me chamaram a atenção: a dureza das injúrias que os MCs lançavam uns aos outros e a intensidade do envolvimento emocional dos participantes. Ria-se e gritava-se muito, uma euforia contagiante da qual eu mesmo não escapei. Mas claro, tal nível de envolvimento não era constante: apenas em alguns momentos esse estado era atingido. Às vezes os insultos estimulavam as reações, outras desmobilizavam e causavam enfado.

A primeira pergunta que passei a me fazer dizia respeito às condições que levavam os participantes a atingir esse estado emocional efusivo. Tanto a Batalha da Santa Cruz quanto a Rinha dos MCs se realizam no horário nobre da agenda de lazer

batalhas foram numeradas e os arquivos em audio e pdf das batalhas correspondentes levam o mesmo título.

³ Ainda no processo de elaboração do projeto de pesquisa, entrevistei os rappers Mamuti e Max BO. O primeiro veio a se tornar um de meus principais informantes, com quem tive uma série de conversas ao longo de todo o processo. Pouco depois, entrevistei o MC Projota e Pedro Gomes, produtor do grupo Pentagono e do rapper Akira Presidente, e diretor do documentário *Freestyle – um estilo de vida*. Entrevistei também os integrantes do Afrika Kidz Crew, organizadores da batalha do metrô Santa Cruz: Julio Dflow, Bitrinho, Rafaela, Luciano 10= e Marcello Gugu (este último diversas vezes, tendo se tornado um de outro de meus principais informantes). Já com a pesquisa em andamento, entrevistei no Rio de Janeiro, no dia 13/12/2009, os cineastas Emilio Domingos (co-diretor do documentário *L.A.P.A*) e Artur Moura (que dirigiu *Poetas da Rua*). No ano seguinte, entrevistei ainda Pedro Junqueira, diretor do documentário *Versificando*. Fui até o estúdio do rapper Slim Rimografia, no dia 13/12/2009, onde realizei extensa entrevista. Conversei por telefone com Gisele Coutinho, assessora de imprensa do rapper Emicida, no dia 12/01/2009. Após elaboração de um questionário padrão, sujeito a adaptações em cada caso, entrevistei os seguintes improvisadores: Tiagão, Gah, TVS, Bastian, Loop, Pauê, Pri, Luca da Rua e Lucas Tristão. No dia 08/07/2010, entrevistei Emicida, no intervalo de uma gravação nos estúdios da gravadora Trama e, poucos dias depois, o rapper Cabal. No Rio de Janeiro, no dia 02/10/2009, entrevistei Cesar Schwenck, organizador da Batalha do Real e da Liga dos MCs e em janeiro de 2011, por telefone, o rapper Marechal. Conversas informais com os DJs Marco e Roger também foram referências importantes. Ouvi e transcrevi os trechos mais significativos de todas as entrevistas.

⁴ O conceito se refere às transformações no uso da internet, que passou a funcionar como plataforma para compartilhamento de informações e a colaboração de internautas com sites. São exemplos desse momento os sites Youtube, Orkut e Wikipedia.

da juventude, sextas e sábados de noite, ocasiões nas quais todos querem se divertir. Nesse sentido, essa questão não era apenas minha, mas de todos os frequentadores.

O tema do lazer na cidade vem sendo estudado há vários anos por pesquisadores ligados ao NAU, Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo. Foi através da leitura desta produção que me preparei para a tarefa de etnografar as batalhas de freestyle da Santa Cruz⁵, considerando que

a etnografia é uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para captar e descrever a lógica de suas representações e visão de mundo, mas para, numa relação de troca, comparar suas próprias representações e teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente (MAGNANI, 2003b: 85).

Minha aproximação com as práticas das batalhas de freestyle se deu por um duplo interesse, antropológico e musical, e nas possíveis intersecções entre esses dois campos do conhecimento. Nesse sentido, a principal pergunta que eu trazia tinha a ver com a maneira pela qual essa modalidade de lazer, uma prática musical singular, mobilizava afetivamente seus participantes.

Na Santa Cruz, é comum a presença de jornalistas, fotógrafos e documentaristas - o que contribuiu para que minha chegada no campo fosse vista com naturalidade. Tendo me apresentado aos improvisadores ao mesmo tempo como músico e mestrando em antropologia, os vínculos pessoais se deram sempre nessa dupla chave. Através da internet, muitos entraram em contato com meu trabalho como músico e passaram a assistir minhas eventuais apresentações. Sobre a pesquisa, não parecia ser muito claro para eles o que exatamente eu faria com o material que gravava semana após semana. Diversos MCs chegaram a me perguntar quando eu os entrevistava: "isso que você está fazendo é trabalho de faculdade?" Minha persistência ao longo de tantos meses passou a atizar a curiosidade de parte dos participantes, que manifestaram interesse em ler o que eu viesse a produzir. O fato que mais os impressionava era que eu afirmava estar transcrevendo integralmente os improvisos -

⁵ Destaco os trabalhos de MACEDO (2004 e 2007) e PEREIRA 2005, que estudaram respectivamente os bailes *black* e a pixação, práticas mais ligadas ao meu próprio tema de pesquisa; além dos textos de referência de MAGNANI (1996, 2002, 2003a e 2003b).

habituaados a assistir videos das batalhas, nunca haviam visto as rimas de improviso impressas. Reconheciam meu investimento de tempo e energia em suas performances, sentindo-se valorizados. Aproveitei esse interesse genuíno para propor que acompanhassem as etapas de redação de meu trabalho, estimulando um diálogo que mantivesse minhas interpretações, baseadas tanto em minhas leituras em antropologia quanto em minha experiência pessoal como músico⁶, sempre em tensão com as formulações e teorias "nativas". Em janeiro de 2011, solicitei a Marcello Gugu, um dos organizadores da batalha, que fizesse um comunicado durante o evento, informando que meu trabalho estava quase pronto e, uma vez que o nome de muitos dos participantes era citado, pedisse que os interessados verificassem se havia alguma informação com a qual não concordassem ou se sentissem incomodados. Uma versão preliminar da dissertação circulou entre os MCs e um arquivo em PDF foi disponibilizado na comunidade virtual da Batalha da Santa Cruz, no site de relacionamentos Orkut. Finalmente, o interesse da maioria se mostrou aquém da minha expectativa, o que só fez reforçar minha gratidão pelos MCs que leram o trabalho e compartilharam comigo suas impressões, as quais procurei considerar na redação da versão final.

Além de acompanhar as batalhas, foi necessário me apropriar minimamente da discografia desse gênero de música, tão caro aos meus sujeitos e pouco conhecido por mim. Passei a ouvir rap regularmente, em um esforço direcionado para conhecer os principais artistas norte-americanos e brasileiros. Procurei também tomar contato com a produção incipiente de novos MCs, que eu encontrava nas minhas idas a campo, comprando das mãos dos próprios artistas seus lançamentos mais recentes. Foi ainda importante frequentar shows e outros eventos de rap e freestyle⁷, para me apropriar

⁶ Em seu texto "De Mauss a Lévi-Strauss", Merleau Ponty sugere que "o emparelhamento da análise objetiva com o vivido talvez seja tarefa mais específica da antropologia"(1973). Mariza Peirano propõe que "na Antropologia, a pesquisa depende, entre outras coisas, da biografia do pesquisador, das opções teóricas da disciplina em determinado momento, do contexto histórico mais amplo e, não menos, das imprevisíveis situações que se configuram no dia-a-dia no local da pesquisa, entre pesquisador e pesquisados" (apud MAGNANI, 1996: 26).

⁷ Estive presente no show "Freestyle Sessions", com Emicida e Marechal, no Hole Club em São Paulo, no dia 14/11/2009. Assisti também ao evento Indie Hip Hop, no Sesc Santo André, com shows de Max BO, Pentagono, e do rapper americano Mos Def, e ao show de Emicida no Centro Cultural São Paulo, no dia 29/10/2009. Presenciei a Rinha dos MCs, evento organizado no Executivo Club, na Rua Sete de Abril, nos dias: 24/04/2009 e 03/07/2009. Quando o evento passou a ser realizado na sede da ONG

minimamente de um universo cultural que me era muito pouco familiar antes do início da pesquisa.

O registro dos trajetos percorridos entre um e outro desses eventos mostra um constante ir e vir do centro da cidade à sua periferia. Atualmente muitos shows de rap vem sendo realizados na região da Rua Augusta, em clubes como o Hole, Sarajevo e Studio SP. Os relatos sobre o rap nos anos 80 e 90 indicam que endereços na região central, como a estação São Bento e Praça Roosevelt⁸, já eram pontos de encontro importantes, concorrendo mas não substituindo os eventos realizados nas "quebradas"⁹. A partir de ideias de Routleau-Berger, Marília Sposito afirma que

a apropriação de alguns espaços no centro das cidades traduz as microculturas jovens, expressas não apenas na periferia que é o seu lugar de moradia. No centro urbano, esses lugares exprimem os modos de negociação identitária, são "espaços que fazem periferia no centro", espaços de trânsito que garantem transições sociais e espaciais para os jovens na cidade, espaços que dão um sentido positivo às situações de precariedade (SPOSITO, 1993: 173-4).

Não é o objetivo dessa pesquisa explorar essa geografia a não ser pelo fato de que ela está na origem de disputas simbólicas tanto do rap em geral como especificamente das batalhas de improviso. Esses itinerários em vaivém indicam um movimento muito próprio do gênero, que discutiremos no primeiro capítulo, através de um comentário sobre a tensão entre ser (e desejar manter-se) uma "cultura de rua", e a busca por legitimação e centralidade.

Para mim, o contato com a efervescência das batalhas de freestyle fez um contraponto poderoso à morosidade da cena da canção popular, à qual sempre estive mais ligado como músico e que nos últimos anos vem sendo reiteradamente dada

Ação Educativa, fui acompanhá-lo em duas ocasiões, nos dias 09/04/2010 e 12/11/2010. No dia 31/10/2009, estive também no evento Hip Hop em Ação, que ocorre no último sábado de cada mês, na Casa do Hip Hop de Diadema. Viajei a Belo Horizonte em 09/07/2010 para acompanhar o Duelo de MC's, evento realizado às sextas-feiras sob o viaduto Santa Tereza, no centro da cidade, e assisti às etapas finais da Liga dos MCs em 2009 e 2010, ambas no Rio de Janeiro. No dia 15/07/10, acompanhei ainda a Batalha do Conhecimento, realizada no Sesc Pinheiros, em São Paulo. Todas essas ocasiões, graças ao contato com os improvisadores, acompanhando suas conversas de maneira mais ou menos participativa, foram fonte de preciosas informações para a pesquisa.

⁸ Além de boates e clubes como KVA, Mood e Columbia, que realizavam pontualmente shows de rap e hoje já não existem mais.

⁹ Gíria nativa para os bairros populares ou ditos de "periferia".

como "morta"¹⁰. Claro que o formato de campeonato tende a dar vitalidade a qualquer prática, como exemplificam bem os festivais da canção que marcaram os anos 60 no Brasil, tão saudosamente lembrados. É certo que diversos fatores contribuíram para fazer daqueles festivais acontecimentos marcantes, entre os quais destacam-se a própria emergência da televisão, em cuja grade os programas musicais tinham destaque que nunca mais voltariam a ter; a efervescência político-cultural da década; e ainda a improvável concentração de raros talentos dedicando-se à canção popular. De todo modo, o formato de competição esportiva potencializava as cargas afetivas do evento, e é nesse ponto que o paralelo com as batalhas de freestyle se justifica. Mas guardadas as devidas proporções e diferenças, há ainda outra dimensão, talvez mais profunda, que aproxima as duas experiências. Trata-se da constituição de uma pauta, um espaço para discussão - ou, mais prosaicamente, de uma animada roda de conversa.

Nos encontros semanais do metrô Santa Cruz, dezenas de MCs e demais aficionados têm a oportunidade de trocar opiniões e informações sobre rap; submeter suas novas produções à apreciação crítica dos pares; e, sobretudo, exercitar a arte da rima improvisada. A batalha de improvisos, com um MC provocando o outro, pode perfeitamente ser descrita como um desafio ou duelo, semelhante a diversas modalidades de torneios de injúrias, como veremos em detalhe no terceiro capítulo. Em todo caso, seu formato é o de uma conversa - apimentada, é bem verdade.

José Miguel Wisnik recupera algumas ideias do musicólogo italiano Paolo Scarnecchia para afirmar que "a canção no Brasil é um campo dialogal em que os compositores, à maneira dos desafios improvisatórios dos repentistas, travam entre si, enquanto 'poetas urbanos', um grande 'desafio' ralentado" (WISNIK, 2004: 219). Ainda segundo ele, este diálogo se dá não apenas entre cancionistas mas também entre estes e seu público. A suposta perda de vitalidade desta "conversa" foi alardeada com estardalhaço a partir de algumas palavras de Chico Buarque, em entrevista cedida à *Folha de S.Paulo*, no final de 2004¹¹:

¹⁰ O debate sobre o "fim da canção" teve como ponto de partida uma declaração de Chico Buarque em entrevista a Fernando Barros e Silva, publicada no caderno *Ilustrada* do jornal *Folha de S.Paulo*, em 26/12/2004. Ver entre outros BARROS E SILVA 2010, NOBRE e ZAN 2010 e SANDRONI 2004.

¹¹ "O tempo e o artista". *Folha de S.Paulo*, 26/12/2004.

A minha geração, que fez aquelas canções todas, com o tempo só aprimorou a qualidade da sua música. Mas o interesse hoje por isso parece pequeno. Por melhor que seja, por mais aperfeiçoada que seja, parece que não acrescenta grande coisa ao que já foi feito. E há quem sustente isso: como a ópera, a música lírica, foi um fenômeno do século XIX, talvez a canção, tal como a conhecemos, seja um fenômeno do século XX. No Brasil isso é nítido... Essa tendência de compilar e reciclar os antigos compositores de certa forma abafa o pessoal novo. Se as pessoas não querem ouvir as músicas novas dos velhos compositores, por que vão querer ouvir as músicas novas dos novos compositores?

Tendo atuado durante vários anos como compositor e intérprete de canções, e participado de uma edição recente dos ditos festivais, meu interesse pelas batalhas de freestyle está calcado nessas experiências. Sem refazer o percurso de todos os comentadores que vem celebrando, lamentando, negando ou aprofundando a hipótese do "fim da canção", me pareceu importante localizar esse debate na medida em que a escolha de meu tema para pesquisa foi motivada pelo desejo de alimentar conversas sobre música, falando também sobre músicas que alimentam conversas. Um pouco como Wisnik sugere que a canção brasileira fez, pelo menos durante um certo período de tempo.

Essa maneira de se pensar "conversando" foi conceitualizada por Mikhail Bakhtin, tendo como modelo não a canção popular (e os cancionistas) mas os romances de Dostoievski, segundo ele construídos

não como a unidade de uma só consciência que teria absorvido, como objetos, outras consciências, mas como a unidade de interações de consciências múltiplas, nenhuma das quais se torna completamente objeto de outra. Essa interação não permite que o observador exterior objetive todo o evento segundo o modelo monológico habitual (temático, lírico ou cognitivo), e desta maneira obrigando-o a colocar-se como participante (BAKHTIN, 1970: 51)¹².

Ao me deparar com os improvisos nas batalhas, tive a impressão de que MCs e público discutiam sobre vários assuntos, de uma maneira musicalmente interessante, com várias vozes simultâneas como em uma polifonia. Em particular, os

¹² As citações extraídas de obras em língua estrangeira foram traduzidas por mim, e suas versões originais mantidas em notas de rodapé, como a seguir. "Non pas comme l'unité d'une seule conscience qui aurait absorbé, tels des objets, d'autres consciences, mais comme l'unité d'interactions de consciences multiples dont aucune n'est devenue complètement objet pour l'autre. Cette interaction n'offre pas de prise à l'observateur extérieur pour une objectivation de tout l'événement selon le modèle monologique habituel (thématique, lyrique ou cognitif), et l'oblige de ce fait à y participer".

improvisadores tematizavam a diferença, utilizando-se para isso de categorias sociais que funcionam como marcadores diacríticos. Parecia-me que os momentos de grande euforia que me intrigavam eram aqueles nos quais a oposição entre os dois improvisadores colocava-se de maneira mais enfática e violenta, como se eles performassem conflitos. Esse vetor de diferenciação, calcado em diferenças pouco importa se figuradas ou "reais", mostrou-se ser a principal força motriz dos desafios. E na complexidade das construções de cada improviso, diferentes categorias eram articuladas para configurar a diferença. A formulação teórica que apoia essa ideia encontra-se em Lilia Schwarcz e Heloisa Starling:

Definidas como 'marcadores sociais da diferença' articulados em sistemas classificatórios, regulados em convenções e normas, essas categorias não produzem sentido apenas isoladamente, mas sobretudo por meio da íntima conexão que estabelecem entre si - o que não quer dizer que possam ser redutíveis uma às outras. Na verdade, tais marcadores servem para estabelecer relações de relações (SCHWARCZ e STARLING, 2005: 219)¹³.

O argumento servirá de referência central para as análises que empreenderei ao longo desta dissertação. Veremos como, o tempo todo, o gesto do improvisador vai no sentido de construir uma articulação de diferenças, usando pares de oposição tais como gordo/magro; playboy/burguês; homem/mulher; macho/gay, em suas mais variadas declinações.

O que é preciso considerar, no caso das batalhas de freestyle, é que esse agenciamento de categorias se dá no contexto de uma performance, e só pode ser entendido através da compreensão dos códigos específicos desse gênero dramático-musical. Afinal, são versos ditos respeitando certas configurações rítmicas e a necessidade de rimar; versos feitos para desafiar uma determinada pessoa, diante de um público que varia ao longo das semanas; versos que devem parecer improvisados e que ganham seu sentido na efemeridade do momento em que são entoados, através de um conjunto de atitudes corporais que também "falam". Esses aspectos serão explorados detidamente no segundo capítulo, servindo então de base para as demais análises.

A partir da constatação da relevância do humor, pensado na chave do "mau-riso", estabalecerei no terceiro capítulo uma aproximação entre esta prática e diferentes modalidades de torneios de injúrias. Não pode haver resposta unívoca nem fórmula exata para o que é engraçado, assim como não o há para o que é insultante: será interpretada a cada momento pela "estrutura de sentimentos"¹⁴ partilhada pelo grupo.

É a interseccionalidade das categorias (PISCITELLI 2008), ou seu uso articulado durante as performances, que criam ou recriam os sentidos compartilhados, engraçados ou ofensivos - e às vezes as duas coisas ao mesmo tempo. Essa maneira de funcionar remete às clássicas formulações de Roman Jakobson, recuperadas por Claude Lévi-Strauss nos textos fundadores do estruturalismo¹⁵. Assim como os fonemas e os termos de parentesco, as categorias sociais são elementos de significação - mas que só adquirem sentido sob a condição de estarem integrados em sistemas. O exercício desta dissertação será analisar o uso das categorias nas batalhas, operando como marcadores de distinção. Esses feixes diferenciais não são enunciados apenas por uma voz em monólogo, mas por diversas vozes em relação polifônica.

Nos capítulos três e quatro, empreenderei uma análise mais detalhada do material recolhido em campo. Propósitos homofóbicos e misóginos recorrentes indicam a vigência de um corpo de valores bastante rígido, como se as vozes desse coral tendessem a cantar em uníssono. Mas a reposição de estereótipos não se dá de maneira automática, de outra maneira não haveria jogo algum. A brincadeira parece ser justamente colocar as categorias em cheque, como que para testá-las - e atualizar seus usos.

Mesmo se a "conversa" frequentemente pouco fazia além de repor clichês conservadores sobre categorias como gênero, sexualidade, classe social e raça, isso não esgotava o problema. Afinal, semana após semana, os improvisadores insistiam em performar os conflitos em torno dessas categorias, mobilizando afetos de maneira

¹³ Essa definição é baseada no documento de apresentação do Núcleo de Estudos sobre Marcadores Sociais da Diferença, elaborado por Julio Assis Simões e Lília Moritz Schwarcz, e está disponível no site <http://numas-usp.blogspot.com/>

¹⁴ O uso do conceito, consagrado por Raymond Williams (1994) mas também utilizado por Norbert Elias (2000) e Paul Gilroy (2001), será justificado no capítulo três.

pouco usual em outras manifestações musicais. Avaliei que poderia ser estimulante pensar junto com os improvisadores, procurando um lugar para inserir mais uma voz e reforçar a polifonia.

Recuperando os termos nos quais tais categorias foram problematizadas pelos próprios MCs, espero enriquecer a discussão com contribuições do debate antropológico contemporâneo, sem no entanto impor à prática das batalhas de freestyle problemas que não são seus. O formato das batalhas coloca duas pessoas em oposição, de maneira que as diferenças sejam mobilizadas para alimentar o combate. A hipótese deste trabalho é que, um pouco à maneira do célebre verso de Fernando Pessoa, os duelos de improviso encenam, como piada, conflitos que são muito reais.

¹⁵ Ver, entre outros, JAKOBSON 1976 e LEVI-STRAUSS 1974.

1. "Niquel Náusea", de Fernando Gonsales na *Folha de S. Paulo*.
São Paulo, quinta-feira, 29 de julho de 2010.

Capítulo I - O palco é o ringue

1. Seu filho quer ser preto, que ironia

Nos últimos anos houve uma proliferação de estudos sobre o rap e o hip hop¹⁶, tanto no Brasil como em países como os Estados Unidos e a França, nos quais, muito mais do que por aqui e com enorme vantagem para o primeiro, o gênero representa um importante segmento do periclitante mercado fonográfico¹⁷. Há consenso na bibliografia especializada de que, tal como o conhecemos, o rap surgiu nas festas de bairro realizadas por imigrantes afro-caribenhos no Bronx, bairro pobre de Nova Iorque, no início dos anos 70¹⁸. Acoplando poderosos equipamentos de som a carrocerias de caminhões e carros grandes (os chamados "sounds systems"), DJs como Kool Herc e Grand Master Flash animavam festas de rua com ritmos latinos, funk, soul e reggae.

Tricia Rose (1994) sugere que os DJs foram também responsáveis pela introdução do canto-falado sobre a base musical. Essa função de "animador" da festa rapidamente passaria a ser desempenhada por um especialista, o "Mestre de Cerimônia", em sua versão abreviada, MC. O argumento é reforçado por Cheryl Keynes:

Começou no Bronx, Nova Iorque, no início dos anos 1970, com disc jockeys afro americanos itinerantes, chamados "mobile disc jockeys" (djs), que mixavam hits pré-gravados alternadamente em duas vitrolas enquanto recitavam no microfone frases pra animar a festa e a galera. Uma vez que mixar discos se tornou em si mesmo uma arte competitiva, os disc jockeys passaram a contratar "MCs de rimas", o

¹⁶ Segundo a fala nativa, o "movimento hip hop" é composto por quatro "elementos": o grafite; a break-dance; o MC (Mestre de Cerimônias), responsável por criar e interpretar as letras, além de « animar » as festas de hip-hop; e o DJ (Disc-Jóquei), responsável por produzir e/ou reproduzir as bases musicais. Juntos, MC e DJ fazem o rap - sigla para *rhythm and poetry*. O termo hip hop está associado aos movimentos da forma popular de se dançar e que envolvia movimentos como saltar (hop) e movimentar os quadris (hip).

¹⁷ Segundo dados da Associação Brasileira de Produtores de Discos, nos últimos oito anos o mercado fonográfico registrou quase ininterruptamente quedas significativas nas vendas de CDs. As informações estão disponíveis no site <http://www.abpd.org.br>

¹⁸ Ver, por exemplo, ALVES 2004, BASTOS 2008, FELIX 2005, GUASCO 2001, GUIMARÃES 1998, KEYES 1996, ROSE 1994, SILVA 1998, SOUSA 2009 e TOOP 2000.

que veio a criar o precedente para a forma presente do rap (KEYES, 1996: 223)¹⁹.

A partir do final dos anos 70, com o surgimento de oportunidades para gravação de discos, os versos improvisados passaram a se estabilizar e se fixar como textos, em processo que levou MCs a receberem direitos autorais por suas obras - o que os habilita a serem considerados "autores"²⁰. O processo de entrada do rap na indústria fonográfica levanta questões a respeito da construção da figura do MC e da maneira pela qual uma prática de improviso, que tinha como objetivo animar bailes, desembocou em letras fixas e num jeito de cantar que seria registrado em disco e amplamente difundido. A questão dos limites entre improvisação e composição será enfrentada no próximo capítulo, ocupemo-nos agora de um problema que foi objeto de longas e por vezes exageradas digressões: as supostas origens do canto-falado que se tornou a marca característica do rap. Antes de discutir o mérito ou os problemas de uma "busca pelas origens", analisemos alguns trechos nos quais diferentes autores expressam suas opiniões sobre o assunto.

David Toop, provavelmente o autor mais influente no debate, propõe que

os antepassados do rap remontam à musica 'disco', street funk, Djs de rádio, Bo Diddley, os cantores de bebop, Cab Calloway, Pigmeat Markham, comediantes e sapateadores, The Last Poets, Gil Scott Heron, Muhammed Ali, grupos vocais a cappella e "doo wop", sinuca, rimas de pular corda, cânticos e ditos da prisão e do exército, "signifying" e "the dozens", até os *griots* da Nigéria e da Gâmbia" (TOOP, 2000: 19)²¹.

Tricia Rose, outra autora muito citada, vai na mesma linha de Toop ao propor que

¹⁹ "It began in the Bronx, New York, in the early 1970s, with itinerant African American disc jockeys called "mobile disc jockeys" (djs) who would mix pre-recorded hits alternately on two turntables while reciting party phrases to the crowd in a microphone. Because mixing records eventually became a competitive art in itself, mobile disc jockeys supplemented their verbal performances by hiring "rhyming emcees," thus giving precedent to rap's present-day form". A competitividade parece sempre ter sido característica do chamado movimento hip hop. Afinal, grafiteiros competem pelo espaço na cidade; DJs pelo domínio das técnicas de scratch, back-to-back e demais firulas nos toca-discos; b-boys participam de campeonatos de break; e, finalmente, MCs se desafiam em duelos de improviso.

²⁰ Foi também o caso para os DJ's, ainda que de maneira um pouco diferente, que não poderei discutir aqui.

²¹ "Raps forebears stretch back through disco, street funk, radio Djs, Bo Diddley, the bebop singers, Cab Calloway, Pigmeat Markham, the tap dancers and comics, The Last Poets, Gil Scott Heron, Muhammed Ali, a cappella and doo wop groups, ring games, skip rope rhymes, prison and army songs toasts, signifying and the dozens, all the way to the griots of Nigeria and the Gambia".

predecessores musicais e orais do rap incluem uma variedade de artistas vernaculares incluindo The Last Poets, Gil Scott Heron, Malcom X, os Black Panthers, DJs de rádio dos anos 1950, particularmente Douglas "Jocko" Henderson, a cantora de soul Millie Jackson, as clássicas mulheres do Blues, e inúmeros outros artistas (ROSE, 1994: 55)²².

Na medida em que nenhum dos dois autores propõe sequer um argumento que justifique essa enumeração de influências, ela é, apesar de sedutora, irresponsável. O único critério que parece atravessar todas as referências citadas é uma certa reivindicação de linhagem "afro-americana", manifesta no elenco de ícones mobilizado no discurso destes autores. Se a maioria dos nomes mencionados é ligado à música e à poesia, a presença de líderes do movimento negro norte-americano como Malcom X e os Panteras Negras, além da referência aos *griots* africanos, explicitam o recorte por assim dizer "étnico" das abordagens. Não cabe aqui discutir a pertinência ou acuidade das hipóteses acima expressas mas sim refletir como esses discursos articulam a afirmação valorativa do gênero rap e atuam politicamente como uma "invenção da tradição"²³. A expressão, consagrada pelo historiador Eric Hobsbwan, sugere um esforço de estabelecimento de "continuidade em relação ao passado" (1984). Se o conceito pôde servir a seu autor para pensar questões ligadas ao nacionalismo, podemos propor que, no caso do hip hop, esse esforço de continuidade não se volta para um passado de dimensão nacional, mas para um passado etnicamente marcado.

Paul Gilroy traz contribuições importantes para o debate ao pensar esses esforços de construção cultural na chave da "diáspora", o que implicaria a valorização de "parentescos sub e supranacionais, e permitindo uma relação mais ambivalente com as nações e o nacionalismo" (GILROY, 2001:19). Tal formulação dá sentido ao que ele chama de Atlântico negro: "as formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais originadas pelos - mas não mais propriedade exclusiva dos -

²² "Musical and oral predecessors to rap music encompass a variety of vernacular artists including the Last Poets, Gil Scott Heron, Malcom X, the Black Panthers, the 1950s radio jocks, particular Douglas "Jocko" Henderson, soul rapper Millie Jackson, the classic Blues women, and countless other performers".

²³ A expressão foi repensada criticamente por Marshal Sahlins (2004) em seu brilhante artigo "Adeus aos tristes tropos". Pensando na Renascença, Sahlins argumenta que "quando os europeus inventam suas tradições - com os turcos nos portões -, trata-se de um autêntico renascimento cultural, dos primórdios de um futuro progressista. Quando outros povos o fazem, trata-se de um sinal de decadência cultural, de uma recuperação artificial que só pode produzir simulacros de um passado morto" (SAHLINS, 2004: 512).

negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória" (GILROY, 2001:35). O hip hop certamente é uma dessas formas culturais que nos últimos trinta anos não parou de se expandir. A expressão "formas culturais bilíngues" destaca o caráter híbrido de manifestações, aspecto que pode estar na origem da disputa por legitimidade entre seus produtores. E se Gilroy afirma que a cultura do chamado Atlântico negro não é "propriedade exclusiva" dos negros, veremos como nem por isso discursos exclusivistas deixam de se manifestar. O agenciamento de categorias de autenticidade em busca de legitimação é uma constante no gênero: "a hibridez formalmente intrínseca ao hip-hop não tem conseguido evitar que o estilo seja utilizado como signo e símbolo particularmente potentes da autenticidade racial" (GILROY, 2001: 217). Se Manuela Carneiro da Cunha (2010) já alertou para o fato de que a autenticidade é uma questão indecível, nem por isso ela deixa de ser levantada por agentes na produção cultural. Ainda segundo Gilroy,

o problema das origens culturais e da autenticidade... assumiu um significado maior à medida que a cultura de massa vai adquirindo novas bases tecnológicas e a música negra se torna um fenômeno verdadeiramente global. Ele tem revelado maiores proporções à medida que expressões originais, populares ou locais da cultura negra têm sido identificadas como autênticas e avaliadas positivamente por esse motivo, enquanto as manifestações subsequentes hemisféricas ou globais das mesmas formas culturais têm sido desconsideradas como inautênticas e, por isto carentes de valor cultural ou estético, precisamente por causa de sua distância (suposta ou real) de um ponto de origem prontamente identificável (GILROY, 2001: 199-200).

Estudos comparativos em folclore ou etnomusicologia parecem frequentemente girar em falso quando se orientam por uma busca de autenticidade. No entanto, diversas pesquisas seguem correndo este risco, posto que, como afirma Bruno Nettl, "o padrão mais comum no procedimento etnomusicológico tem sido examinar um artefato, estilo, evento ou conceito, e comparar com suas fontes presumidas, com o objetivo de determinar o processo ou os processos, tais como sincretismo ou preservação artificial, que levou à sua formação"(NETTL, 1986: 373)²⁴.

²⁴ "The most common pattern in ethnomusicological procedure has been to examine an artifact, style, event, or concept, and compare it with its presumed sources in order to determine the process or processes, such as syncretism, or artificial preservation, which led to its formation"

O ponto que interessa aqui não é se o rap é uma autêntica manifestação derivada de tais ou tais outras autênticas manifestações, mas a maneira pela qual categorias como raça, cor e classe social são acionadas para legitimar uma tradição. Ao longo desta dissertação, veremos como essas e outras categorias serão mobilizadas durante as batalhas de improviso. Por ora, não se trata de questionar o que pode haver de herança africana no hip hop, nem muito menos de minar o potencial político do gênero no que diz respeito a reivindicação pelo reconhecimento de injustiças históricas. Tampouco considerar o que pode haver de legítimo ou ilegítimo na propagação em terras brasileiras de uma prática e um gênero musical que primeiro floresceu nos Estados Unidos. O que se pretende é revisitar o próprio debate, a partir da constatação de que

o caráter desavergonhadamente híbrido dessas culturas do Atlântico negro constantemente confunde todo entendimento simplista (essencialista ou antiessencialista) da relação entre identidade racial e não-identidade racial, entre a autenticidade cultural popular e a traição cultural pop (GILROY, 2001: 204).

No que diz respeito à expansão do gênero no Brasil²⁵, é digno de nota a opção frequente entre rappers pela utilização de termos sem tradução, tais como hip hop, rap, MC e DJ, além de *flow* e *beat*²⁶. Ainda Carneiro da Cunha é quem nos oferece uma reflexão poderosa a esse respeito, baseada na observação de Jakobson segundo a qual nenhum elemento de um vocabulário é de fato intraduzível de uma língua para outra.

Na falta de outra coisa, sempre é possível recorrer a neologismos ou a circunlóquios na língua vernácula. Segue-se que usar palavras estrangeiras em sua forma original constitui uma opção deliberada. Resta então entender o significado dessa opção. Usar termos de empréstimo é o mesmo que declarar sua intradutibilidade, um

²⁵ Segundo Sposito, "Em sua particularidade, o rap paulista articula-se a patamares de elaboração simbólica que não estão circunscritos às fronteiras regionais ou nacionais: há uma profunda interação com a produção internacional, sobretudo norte-americana. As informações e material escrito circulam rapidamente, bem como fitas e discos que veiculam essa produção. Ser "rapper" significa compartilhar esse universo global de significados, cujo alicerce comum se estrutura na identidade negra, independente do país de origem" (1993:172). Sobre a inserção do rap no Brasil ver também FELIX 2005 e SILVA 1998, entre outros.

²⁶ A presença frequente de termos estrangeiros obrigou-me a estabelecer critérios para grafá-los ou em itálico. As siglas MC e DJ aparecem regularmente na imprensa brasileira há vários anos e termos como rap e hip hop já constam no dicionário Houaiss. Optei por grafar com itálico apenas os termos menos banais, em que pese a arbitrariedade de minha avaliação.

passo que, como vimos, não é ditado por limitações linguísticas, mas empreendido por opção. Esse ponto, que à primeira vista parece tautológico, é altamente significativo. Pois os termos de empréstimo contêm informação metassemântica: sinalizam que houve escolha de manter termos explicitamente ligados a um determinado contexto, embora houvesse outros meios disponíveis para a comunicação semântica. Os termos de empréstimo devem ser entendidos segundo uma certa chave. Em suma, eles indicam o registro de sua própria interpretação (CUNHA, 2010: 369).

A adoção dos termos em inglês não é um processo automático e implica sempre em uma apropriação local. Basta dizer que no Brasil, rap (ræp) se pronuncia rép ('hæp), com o fonema "r" sendo produzido na garganta e de maneira aspirada, como "h" e não "r". Da mesma maneira, hip hop se pronuncia ripi-rópi; e freestyle, fristáile ou fristáil²⁷. Esses usos da língua dão uma dimensão muito concreta para os processos de constituição do que Paul Gilroy chama de Atlântico negro.

Como foi possível a apropriação dessas formas, estilos e histórias de luta em tão grande distância física e social é, por si só, uma questão interessante para os historiadores culturais. Ela foi facilitada por um fundo comum de experiências urbanas, pelo efeito de formas similares- mas de modo algum idênticas - de segregação racial, bem como pela memória da escravidão, um legado de africanismos e um estoque de experiências religiosas definidas por ambos. Deslocadas de suas condições originais de existência, as trilhas sonoras dessa irradiação cultural africano-americana alimentaram uma nova metafísica da negritude elaborada e instituída na Europa e em outros lugares dentro dos espaços clandestinos, alternativos e públicos constituídos em torno de uma cultura expressiva que era dominada pela música (GILROY, 2001: 175).

Os processos de transmissão, invenção ou reinvenção dessas manifestações culturais revelam tanto esse "fundo comum de experiências" quanto os contornos particulares que adquirem localmente. Segundo a maior parte dos autores supracitados, marcadores raciais foram determinantes nesses processos.

Destaquemos então o cuidado necessário no uso do termo "racial", não à toa colocado aqui entre aspas. Recuperando uma ideia já consagrada na antropologia contemporânea, o consenso sobre a não-validade do conceito biológico de raça não o torna descartável enquanto categoria social. Na formulação de Peter Fry, devemos nos haver com o "conflito entre a posição pós-boasiana de que "raça" não é uma realidade

biológica, mas sim um artefato histórico e social, e a sobrevivência persistente e a presença cada vez mais poderosa da “raça” como princípio condutor da formação de categorias e grupos sociais significativos” (FRY, 2005: 210).

Aproveitemos a oportunidade para dizer uma palavra a respeito do conceito de categoria, tal qual será utilizado nesta dissertação: uma ficção social "sem outro fundamento que a construção social e que, ao mesmo tempo, existe realmente, coletivamente reconhecida" (BOURDIEU, 1996: 127). Essa ideia será chave para pensarmos, por exemplo, as categorias raça e cor. A primeira carrega uma falsa premissa biológica - a da existência de raças humanas. A segunda, opera no Brasil como uma espécie de "eufemismo de raça" (SCHWARCZ, 2010: 18), numa ampla paleta que vai de "acastanhada" a "tostada", passando por "galegada" e "sapecada". Como sugere Lilia Schwarcz em artigo que discute o tema detidamente, uma verdadeira "aquarela do Brasil" (SCHWARCZ 2007)²⁸. Em todo caso, a não existência biológica de raças - e a fragilidade de seu correlato eufemístico - não impede reiterados usos políticos dessas categorias e sua vigência como supostos sociais ou culturais. É importante destacar que esses usos são feitos tanto no sentido da negativização quanto da valorização: com frequência aciona-se um discurso racializante que louva o sucesso popular do hip hop, ao mesmo tempo em que procura elevá-lo à categoria de grande arte. Tudo isso sublinhando o protagonismo de representantes da "negritude".

É o que faz Mano Brown, nos poderosos versos de seu rap "Negro Drama", lançado em 2004. Aqui vão alguns trechos selecionados:

*Não foi sempre dito que preto não tem vez
então olha o castelo e não foi você quem fez, cuzão*

²⁷ No próximo capítulo veremos como as diferentes maneiras de pronunciar essas palavras serão exploradas de maneira a aumentar as possibilidades de rimas.

²⁸ Sem entrar nos meandros da intrincada discussão sobre os modelos de relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos, é útil lembrar a formulação em tipos ideais proposta por Oracy Nogueira. “O preconceito, tal como se apresenta no Brasil, foi designado por preconceito de marca, reservando-se para a modalidade em que aparece nos Estados Unidos a designação de preconceito de origem” (NOGUEIRA, 1998: 291). A ideia é que entre os americanos, importa mais a descendência (“one drop rule”) do que a aparência. Já por aqui, “nos marcadores vigentes operam muito mais critérios externos

*O quê? Cê não dizia
Seu filho quer ser preto, ha! que ironia*

*Eu não li, eu não assisti
Eu vivo o negro drama, eu sou o negro drama
Eu sou o fruto do negro drama*

Na primeira rima, Brown reivindica outro estatuto para o homem negro - apesar de ter reiteradamente ouvido que "preto não tem vez", sugere que as coisas não são necessariamente assim. O sucesso do rap seria uma evidência de que "preto pode ter vez". Podemos supor que o "castelo" mencionado seja o hip hop, construído pelos negros. Trata-se de uma conversa violenta com um interlocutor que, pode-se deduzir, é branco e rico (além de "cuzão"). Mais adiante na letra ele se regoziza com o fato de ter fãs nas classes mais altas, da surpresa que deve causar a uma hipotética mãe de família: "que ironia, seu filho me imita". Sua conversa é também com eventuais cabeças bem-pensantes, que estudam os problemas ligados à discriminação racial, de quem Brown se distingue ao dizer: "eu não li, eu não assisti - eu sou o negro drama".

Não são apenas os MCs que tematizam o sucesso do rap entre "brancos" e "ricos" como uma volta por cima de uma situação de desfavorecimento. Estudiosos como Adam Bradley e Tricia Rose vão na mesma direção ao afirmarem, sem poupar superlativos, que "apesar das oportunidades de educação inferiores e de condições de moradia precárias, uma geração de jovens - em sua maioria pretos e marrons - concebeu inovações no ritmo, nas rimas e nos jogos de palavra que transformariam a própria língua inglesa"²⁹ (BRADLEY, 2009: xiv). Rose propõe ainda que, assim como o jazz, o blues e o rock, todas manifestações originalmente lideradas por músicos negros, o rap só se tornou massivamente popular ao atingir as "camadas brancas" da sociedade. Escrevendo em 1993, Marília Sposito comentava que esse gênero já "não

de definição - como traços do fenótipo - do que as denominadas determinações biológicas" (SCHWARCZ, 2007: 225). Ver ainda HASENBALG 2005 e SANSONE 2004, entre outros..

²⁹ "In defiance of inferior educational opportunities and poor housings standards, a generation of young people - mostly black and brown - conceived innovations in rhythm, rhyme, and wordplay that would change the English language itself". Ver também FELIX 2005, ROSE 1994 e TOOP 2000.

se limita aos circuitos negros ou populares e passa a fazer parte do campo de preferências dos jovens de classes médias da cidade de São Paulo" (SPOSITO, 1993: 167). Rose propõe ainda que artistas brancos que imitam estilos negros acabam tendo maiores oportunidades econômicas e acesso a públicos mais amplos do que "negros inovadores" (ROSE 1994). A autora não demonstra a pertinência do argumento, mas algumas informações sobre a trajetória dos primeiros rappers no Brasil tendem a validar, ao menos parcialmente, sua hipótese. O primeiro MC a fazer sucesso nacional, participando de programas como "Domingão do Faustão" e "Fantástico", na TV Globo, foi Gabriel O Pensador. Seu primeiro disco, lançado pela Sony Music, vendeu mais de duzentas mil cópias nos meses que seguiram seu lançamento em 1993. Na época houve uma certa polêmica em torno dele e discutia-se sua legitimidade ao fazer rap porque ele seria "branco e classe média". Filho de uma jornalista da TV Globo e enteado de um ator também global, Gabriel ainda era estudante na PUC do Rio quando compôs seus primeiros raps. Na biografia escrita em terceira pessoa e disponível em seu website, o seguinte trecho se destaca como uma espécie de justificativa de sua condição financeiramente privilegiada:

No caminho de sua vida passavam os rebeldes ou pacatos colegas do mundo da classe média - com seus largos horizontes projetados nas paredes internas dos muros, os muros protetores e certinhos que os deixavam com vontade de pulá-los ou quebrá-los de uma vez - às vezes reprimidos e cheios de conflitos, confusos com a imprecisa descoberta de uma estranha e constrangedora "obrigação" de ser feliz (...) e passavam nesse caminho de sua vida a impetuosidade irreverente da fala em voz alta do morro e a pureza e a esperteza malandra dos seus gestos, modestos e ao mesmo tempo imponentes, nas bocas sorridentes de quem sente que precisa usar os dentes e usa, mordendo, mastigando e engolindo as frustrações e escondendo um sonho ou dois que ainda resistem de forma gostosa debaixo da parte mais doce da língua (como a garotada e marmanjada da Rocinha e também dos barracos ou casebres construídos na encosta do condomínio).

Em primeiro lugar, o autor do texto (que tudo indica ser o próprio artista) frisa que no mundo da classe média, do qual faz parte, uns são rebeldes e outros são pacatos. Ele rapidamente se enquadra entre os primeiros, "cheios de conflitos" e com vontade de pular ou quebrar os "muros protetores". Em seguida, lembra a importância da presença da "impetuosidade irreverente da voz alta do morro". Ele contará mais

adiante que foi em companhia de amigos da Rocinha, célebre favela carioca, que aprendeu a surfar. Com algum talento narrativo, Gabriel constrói um personagem mercurial, que sabe transitar entre os mundos de maneira a não pertencer a nenhum deles. As letras de seus primeiros raps que fizeram sucesso são críticas sociais feitas a partir de uma perspectiva como que descolada da experiência, que não toma propriamente partido. Basta lembrar dos títulos: "Tô feliz (matei o presidente)", "Lôra Burra" e "Retrato de um Playboy (Juventude Perdida)". Este último, bastante ácido nas imagens que tece sobre seu protagonista, é todo em primeira pessoa: "sou playboy, filhinho de papai". Mas para manter a ambiguidade sobre a posição de Gabriel com relação ao personagem, ele começa a música dizendo: "pergunta pra um playboy o que ele pensa da vida; sabe o que ele te diz?" O lançamento de "Retrato de um Playboy" pode ser interpretado como uma estratégia para se esquivar das presumíveis acusações de "falta de legitimidade", justamente com um texto em primeira pessoa no qual a personagem (o playboy) diz pertencer "à pior raça que existe".

Se os playboys são uma raça ("a pior que existe"), a afirmação ganha sentido na contraposição às outras supostas raças. Gabriel não formula qual seria a sua, opção muito diferente por exemplo dos Racionais MCs que naquele momento já lançavam seu terceiro disco, com vendas significativas mas sempre abaixo das cem mil cópias e sem a mesma exposição midiática. O discurso dos Racionais era esse sim racializante e sem ironias, como mostram os primeiros versos de "Racistas Otários":

racistas otários nos deixem em paz

pois as famílias pobres não aguentam mais

Se Gabriel sempre teve que lidar com críticas por ser "um garoto branco da classe média", buscando um "não-lugar", os Racionais nunca abandonaram o discurso de posições bem marcadas. Em entrevista para o jornal *Folha de S.Paulo*, em 1994³⁰,

³⁰ Publicada em 17 de abril de 1994, a matéria intitulava-se "Radicais, raivosos, Racionais MCs". Algumas informações publicadas pelo jornal dão uma ideia do sucesso do grupo na época. "Com 80 mil cópias vendidas do último disco, 'Raio X Brasil', três músicas nas listas das dez mais pedidas das grandes FMs paulistanas e seis shows marcados por fim-de-semana até o final do semestre", o grupo é descrito como "o maior fenômeno da música atual em São Paulo".

Mano Brown, líder do grupo, declarou que a fama não mudaria nada nele, explicando que "se a gente perder a originalidade, nem os playboys gostam". Brown se notabilizou publicamente como um personagem carrancudo, arisco à imprensa e ao assédio dos fãs. Mantendo sempre um discurso ideológico inflexível, o grupo nunca assinou contrato com grandes gravadoras e recusou-se a participar de programas da TV Globo³¹. Mas nem todos os convites foram recusados e ainda em 1994 o grupo se apresentou no Columbia, na época uma badalada boate dos Jardins, frequentada pelo público endinheirado da região. Em outra reportagem, também para a *Folha de S.Paulo*³², Brown afirmou que havia cantado lá "contra sua vontade", para em seguida dizer: "não vou sair dizendo pra playboyzada: 'não escuta nossas músicas'. Mas deixo bem escuro - e não claro - que a música que faço é para o povo de periferia". Na mesma época, o título de uma reportagem sobre o grupo, publicada na revista *Veja*³³, traduzia esse posicionamento sem papas na língua: "Pretos, pobres e raivosos".

O fato é que, de maneira complementar, tanto os Racionais quanto Gabriel O Pensador contribuíram para a consolidação da popularidade do rap no Brasil. Cada um à sua maneira, teve que lidar com as ambiguidades de obterem sucesso em um gênero musical no qual a cor da pele e a origem social são marcadores particularmente questionados. Quinze anos depois da reportagem na revista *Veja*, em dezembro de 2009, Mano Brown foi capa da revista *Rolling Stone*. A matéria, intitulada "Eminência Parda", tinha como foco uma suposta mudança de comportamento de Mano Brown, que teria se tornado mais brando e tolerante. Poderíamos ainda dizer, mais "branco" e tolerante. Afinal, comparando o título das reportagens ele passou de "preto" a "pardo"³⁴. Cito um trecho de seu depoimento publicado na revista:

Antes, os caras faziam festa, todo mundo feliz, só cerveja, e eu na água, caretão, trouxão no meio dos caras. Todo mundo lá e eu só sentado, vendo os problemas sociais da festa. Meus amigos felizes pra

³¹ Não foi possível localizar nenhum "convite oficial" da emissora, mas não é improvável que tenham havido alguns, considerando que "Sobrevivendo no Inferno", quarto disco do grupo, lançado pelo selo independente Cosa Nostra, vendeu mais de um milhão e meio de cópias.

³² A matéria em questão é "Gravadoras correm atrás do rap", publicada em 07/05/1994.

³³ Trata-se da edição do dia 12/01/1994.

³⁴ Para que o trocadilho não nuble a discussão, vale remeter à leitura da entrevista de Mano Brown na *Rolling Stone*, na qual defende que "os 'pardos' não usufruem do recente fortalecimento da autoestima do povo negro". Ele diz ainda: "No Brasil, você não vê gente da minha cor fazendo comercial, fazendo nada. Se eu não fosse o Mano Brown, seria invisível na rua".

caramba e eu: "É, mano, o segurança lá..."(fecha a cara para simular estar nervoso). Vi que estava isolado, vivia numa bolha social.

Brown declara estranhar o tipo de comprometimento com uma certa "causa social" que ele manteve durante vários anos. Líder do grupo de rap com maior reputação no Brasil, tendo sido protagonista do estabelecimento desse gênero no país ao longo dos últimos vinte anos, ele agora parece se ver como que investido do dever de "pensar no progresso do rap". Diz a reportagem que "é raro o dia em que (Mano Brown) não rasga as ruas de São Paulo no A3³⁵ para sentar à mesa e ouvir propostas de parceria em algum negócio". Esse envolvimento desponta como a única alternativa para manter-se ao mesmo tempo rapper e bem sucedido.

O que vimos até agora basicamente foi a importância de marcadores como raça e classe social no estabelecimento de um discurso de legitimação no rap. Essa discussão interessa na medida em que ela será atualizada durante as batalhas de freestyle, como mostrará o material etnográfico colhido na Santa Cruz. Além disso, veremos como outros marcadores são igualmente ou mais importantes, tais como gênero e sexualidade. Em todo caso, espero ter podido demonstrar como a invenção do rap enquanto tradição musical se apoia fortemente nesse discurso legitimador. As batalhas de freestyle são uma prática que coloca em cena o conflito em torno dessa legitimidade, como veremos a seguir.

2. Bunny Rabbit X Papa Doc

Tendo falado em transmissão, traição e invenção de tradições, devemos considerar um evento muito particular, que opera como um curioso marco na história cultural deste Atlântico negro. Trata-se do lançamento de um filme produzido em Hollywood, estrelado por um dos maiores expoentes do rap e um dos poucos artistas do gênero a ser loiro e de olhos claros. Depois de liderar o box-office norte-americano em 2002, o filme *8 Mile*, cine-biografia romanceada sobre o rapper Eminem, estreou no Brasil em março do ano seguinte, onde obteve também bastante sucesso de público. No filme, Eminem interpreta o jovem Jimmy "Bunny Rabbit", que sonha em se

³⁵ Modelo do carro de Mano Brown, da marca Citroen.

profissionalizar como MC enquanto enfrenta as agruras de uma vida sem dinheiro, vivendo em um trailer na periferia de Detroit e tendo que lidar com as crises de uma mãe alcóolatra e desorientada. Como é praxe nas narrativas hollywoodianas, a "viagem do herói"³⁶ vai do suplício à superação. Ao longo do filme, além das dificuldades familiares, financeiras e amorosas, B.Rabbit e seus amigos devem encarar as provocações de Papa Doc e sua *crew*³⁷. Disputando meninas e espaço na cidade de Detroit, as *crews* se enfrentam um pouco como gangues, com embates físicos e ameaças com armas de fogo. O ponto que nos interessa (independentemente da fidelidade à biografia de Eminem) é que a principal amarração do filme são duas participações de B.Rabbit em batalhas de freestyle. Esses duelos de improviso marcam os pontos de inflexão na viagem do herói. Na primeira, logo no começo do filme, ele "ramela" - ou seja, fica nervoso demais e não consegue rimar. Ao final, ele derrota os capangas Lickety e Lotto, para finalmente deixar sem palavras o chefe Papa Doc. Depois da vitória chega a ser convidado para apresentar a batalha, mas prefere seguir seu caminho sozinho. A perspectiva de conseguir um contrato ("deal") com uma gravadora atravessa a narrativa, e mesmo se B.Rabbit termina o filme sem assinar

³⁶ Quem consagrou a expressão foi Robert McKee, "guru" dos roteiristas de cinema, baseado no livro "O herói de mil faces", de Joseph Campbell. Agradeço a Karine Binaux pela referência.

³⁷ Uma *crew* é uma agremiação de pessoas com interesses comuns no rap. No trecho a seguir, Tricia Rose situa muito bem a importância e significado das *crews*. "Hip hop culture emerged as a source for youth of alternative identity formation and social status in a community whose older local support institutions had been all but demolished along with large sectors of its built environment. Alternative local identities were forged in fashions and language, street names, and most important, in establishing neighborhood crews or posses. Many hip hop fans, artists, musicians and dancers continue to belong to an elaborate system of crews or posses. The crew, a local source of identity, group affiliation, and support system appears repeatedly in all of my interviews and virtually all rap lyrics and cassette dedications, music video performances, and media interviews with artists. Identity in hip hop is deeply rooted in the specific, the local experience, and one's attachment to and status in a local group or alternative family" (ROSE, 1994:34). Em artigo de 1993, Sposito afirma que "a posse no Brasil, de acordo com seus integrantes, difere da *crew* norte-americana, formada para potencializar sobretudo a ação musical dos grupos, ao lado de algumas atividades comunitárias subsidiárias do interesse principal: shows beneficentes para creches ou moradores do bairro. A peculiaridade brasileira residiria no arco mais amplo de atividades, no seu caráter político e na sua preocupação com os aspectos de caráter organizativo" (SPOSITO, 1993: 170). Nenhum de meus informantes soube dizer a diferença entre os termos *crew* e *posse*, mas tendo a concordar com a distinção sugerida por Sposito. Parece fazer mais sentido falar em *posse* para as agremiações brasileiras dos anos 90, mais articuladas politicamente. Os coletivos com os quais travei contato (e que tendem a se denominar *crews*), ocupam-se mais com a produção e divulgação de seus projetos musicais. Sobre as *posses* dos anos 90, ver FELIX 2005, além de SPOSITO 1993.

nenhum contrato, o público fica sugestionado sabendo que, "na vida real", Eminem veio a se tornar um dos grandes nomes do show business americano.

Selecionei algumas rimas utilizadas pelos adversários de B.Rabbit na batalha final do filme, para que comecemos a adentrar o universo das batalhas³⁸.

LICKETY

*fuckin' Nazi, this crowd ain't your type
take some real advice and form a group with Vanilla Ice*

*and what I tell you, you better use it
this guy's a hillbilly, this ain't Willie Nelson music*

LOTTO

*I'll spit a racial slur, honky, sue me
this shit is a horror flick, but the black guy doesn't die in this movie*

*you think these niggas gonna feel the shit you say?
I got a betta chance joining the KKK³⁹*

Parece desnecessário dizer que Lickety e Lotto são negros e Eminem/B.Rabbit, branco. Apesar de estar ciente das ambiguidades inerentes à classificação "racial" ou "cromática", não posso me furtar de levar em consideração a atribuição de cor que os

³⁸ Em se tratando de um filme, é evidente que não foram propriamente improvisações, mas antes uma encenação de improviso. Isso dito, como veremos no próximo capítulo, improviso e encenação não se excluem necessariamente.

³⁹ LICKETY: Seu nazista de merda, essa galera não é a sua / Ouça o meu conselho e forme um grupo com Vanilla Ice/ É melhor você fazer o que eu te digo/ Esse cara é um caipira mas essa música não é tipo Willie Nelson; LOTTO: Vou cuspir um insulto racial, branquela, pode me processar / Essa merda é um filme de terror, mas o cara negro não morre nesse filme/ Você acha que esses negros vão curtir a merda que você diz? / Eu tenho mais chance de entrar na KKK.

próprios MCs adotam ao se identificarem nos improvisos⁴⁰. A mobilização de um discurso racial atravessa os improvisos, procurando desautorizar o oponente a reivindicar qualquer tipo de participação na cultura hip hop. Vale ressaltar que Eminem não foi o primeiro MC branco a se destacar no rap americano, nem seu *ersatz* B.Rabbit o primeiro a provocar debates acerca da legitimidade de um rapper. Lickety sugere ao personagem interpretado por Eminem que ele forme um grupo com Vanilla Ice, autor do hit "Ice Ice Baby", cuja "ascensão e queda" fulminantes marcou a cena do rap na chegada dos anos 90. Tricia Rose explica que a ira que o artista teria provocado na comunidade hip hop teria a ver com o fato de que ele obtivera sucesso "fazendo marketing com o fato de ser um rapper branco mas também 'validando' esse sucesso com histórias sobre sua ligação com bairros negros pobres, exibindo suas cicatrizes de batalha nos guetos negros"(ROSE, 1994: 11)⁴¹. Segundo a interpretação da autora, o rapper acionou um histórico de pertencimento a bairros desfavorecidos e predominantemente negros para legitimar sua incursão no gênero. Conta ainda Tricia Rose que, em um artigo no jornal *Dallas Morning News*, uma jornalista acusou o rapper de haver mentido sobre sua história de vida, pois seria na verdade originário de uma família de classe média. Tão rápido quanto surgiu na cena do showbiz americano, Vanilla Ice sumiu. Depois de uma retirada estratégica o rapper voltou a gravar e se apresentar (atraindo sempre um contingente razoável de fãs), mas até hoje em seu site ele mantém um texto no qual se explica: "Música não deveria ser sobre imagem. Música deve ser sobre música! Aprendi isso do jeito mais difícil. O novo Vanilla Ice é exatamente isso: nenhuma imagem, nenhum truque ou artifício criado por gravadoras. Nunca mais serei um marionete da indústria. De agora em diante serei eu mesmo, de maneira autêntica"⁴². O episódio nos interessa apenas na medida em que mostra o tipo de disputa que pode haver pela legitimidade no hip hop, com discursos baseados em

⁴⁰ No caso dos improvisadores da Santa Cruz, não tratarei do assunto a não ser quando este for tematizado nas batalhas. Nestes casos, e somente nestes, utilizarei como referência a atribuição de cor que cada MC deu a si mesmo em entrevista concedida a mim.

⁴¹ "During the winter of 1989, Vanille Ice summoned the wrath of the hip hop community not only by successfully marketing himself as a white rapper but also by "validating" his success with stories about his close ties to black poor neighbourhoods, publicity sporting his battle scars from the black inner city".

⁴² "Music should not be about image. Music should be about the music! I learned this the hard way. The new Vanilla Ice is exactly that; no image, no polished made up gimmicks created by record companies. I

categorias como cor e classe social que flexionam uma fugidíia ideia sobre "ser autêntico" (*keep it real*).

Num certo sentido, Lickety sugere que B.Rabbit não seja "verdadeiramente do rap", chamando-o de nazista e dizendo que aquela não é sua "galera" - esta seriam os "hillbillies" (literalmente caipiras, mas que no contexto podemos ler também como "brancos") que gostam de Willie Nelson, célebre cantor da chamada country music. Lotto, o adversário seguinte, é irônico ao dizer que tem mais chance de ser aceito pela Klu Klux Klan do que B.Rabbit tem de agradar os "niggas" na plateia da batalha. É interessante como a mobilização da categoria raça é feita associada a dois dos principais emblemas racistas: o nazismo e a Klu Klux Klan. Como se dissessem: "você não pode ser do rap porque você é branco", uma afirmação racista, ao mesmo tempo em que dizem "você não pode ser do rap porque você é racista".

Ambos serão derrotados por Eminem/B.Rabbit, que enfim chega à final para desafiar o campeão Papa Doc. Sua estratégia será começar dizendo ele mesmo todos os pontos que, imagina, o outro poderia utilizar para atacá-lo. "Sou branco, sou um vagabundo que mora com a mãe em um trailer". Em seguida, relembra os episódios do filme nos quais ele e sua *crew* se deram mal. Pensando formas de conversação como sistemas de troca cerimonial, Alain Caillé comenta os casos nos quais "alguns convivas preferem tomar a dianteira e, graças a uma arte consumada da autodepreciação, oferecem-se como vítimas ao grupo, não deixando de conservar o benefício de serem seus próprios carrascos"(CAILLÉ, 2002:102-103). É o que faz aqui a personagem de Eminem, como se "pra gastar" todas as boas rimas que Papa Doc poderia usar contra ele⁴³.

B.RABBIT

this guy ain't no mother fuckin' MC

I know everything he's got to say against me

will never be a puppet for the industry again. From this point on I will be myself and keep it real"
Disponível em <http://www.vanillaice.com/main.htm> , acessado em 24/12/2010.

⁴³ Não reproduzirei aqui todo o texto do "improviso", visto que faz referência aos eventos específicos da narrativa do filme, sobre os quais não discorrerei aqui.

*I am white, I am a fuckin' bum
I do live in a trailer with my mum*

...

*but never try to judge me dude
you dont know what the fuck I've been through⁴⁴*

Tendo desmobilizado o adversário ao "roubar" suas rimas, ele passa ao ataque, desmascarando o "filhinho de papai" que se esconde sob a alcunha do ditador haitiano. O procedimento é exatamente o mesmo que a jornalista usou contra Vanilla Ice. Apenas inverteram-se as posições no contraste do branco e do negro.

B.RABBIT

*but I know some thing about you,
you went to Cranbrook, that's a private school*

*what's the matter dog, you embarrassed ?
this guy's a gangsta? his real name is Clarence*

*and Clarence lives at home with both parents
and Clarence's parents have a real good marriage⁴⁵*

⁴⁴ Esse cara não é MC porra nenhuma/ Sei tudo que ele tem pra dizer contra mim/ Eu sou branco, sou um puto de um vagabundo/ Sim, eu moro em um trailer com a minha mãe/ Mas mano, nunca tente me julgar/ Você não sabe tudo pelo que passei.

⁴⁵ E eu sei uma coisa sobre você/ Você estudou na Cranbrook, uma escola particular/ Qual é o problema, cachorro? Ficou com vergonha?/ Esse cara é bandido? o nome dele é Clarence/ E Clarence mora na casa dos pais/ E os pais de Clarence têm um casamento ótimo.

Com essas rimas, a imagem de "bad boy" fica comprometida. B.Rabbit afirma que Papa Doc na verdade se chama Clarence, estudou em escola particular e mora com os pais (que, aliás, têm um casamento estável). Se isso tudo é verdade ou qual exatamente é a verdade sobre a vida particular do personagem Clarence/Papa Doc não importa tanto. O que importa é que, na batalha, B.Rabbit conseguiu entusiasmar a plateia e deixar seu adversário sem palavras, tornando-se o campeão.

O filme acabou por estabelecer um marco no que diz respeito à disseminação da prática de batalhas de freestyle no Brasil. A estreia de *8 Mile* pode ser pensada como um ponto de inflexão no frequentemente tão obscuro processo de "difusão" cultural. Mas deveremos ainda considerar que Lévi-Strauss já alertava para o fato de que "a transmissão cultural pode ser explicada pelas relações externas, mas somente as relações internas são capazes de explicar a permanência" (LÉVI-STRAUSS apud GINZBURG, 2006: 308). Em outras palavras, a ampla difusão da prática das batalhas de freestyle pelo Brasil que, como veremos a seguir, se deu após a estreia do filme *8 Mile*, deve ser pensada nas suas relações e implicações diretas nestas plagas.

3. De batalha em batalha

Na época da estreia de *8 Mile*, a casa do MC Aori⁴⁶, no bairro carioca da Lapa, era o ponto de encontro de muitos MCs e DJs cariocas como Marechal, Babão, Dom Negrone e Funkeiro. Inspirados pelo filme, juntaram-se no bar do Zezinho, no número 73 da rua Riachuelo: cada participante contribuiu com R\$1 e o montante foi o prêmio da primeira edição do evento que veio a ser conhecido como Batalha do Real.

Os organizadores da batalha concordam no fato de que *8 Mile* foi importante porque todo mundo logo "entendia do que se tratava". O formato básico do duelo foi copiado do que se via no filme: dois rounds⁴⁷ de 45 segundos, durante os quais um MC

⁴⁶ É mais comum que os MCs adotem apelidos, são poucos os que guardam seus nomes de batismo como nome artístico. Optei por utilizar aqui somente os apelidos, mencionando o nome civil apenas para os personagens sobre os quais me dediquei mais longamente. O tema do uso dos apelidos no hip hop mereceria reflexão a parte, que não poderei empreender no âmbito deste mestrado.

⁴⁷ O uso do termo round é amplamente disseminado para designar cada etapa do duelo. Como veremos mais adiante, não é o único termo usado no contexto das batalhas de improviso que evoca o boxe ou outras manifestações de violência física.

ataca o outro com os insultos e provocações mais ácidos que pudesse. Depois dos dois rounds, o apresentador pede que a plateia faça barulho para seu improvisador preferido. Caso o apresentador avalie que volume de barulho justifica um empate, há então um terceiro e último round.

Ao cabo de algumas semanas, Marechal⁴⁸ propôs um dos refrões que veio a ser adotado no evento. Ele repetia três vezes a mesma palavra para, em seguida, ser completado pelo coro dos demais participantes:

A tradicional

A tradicional

A tradicional

Batalha do Real (coro)

Nos *flyers* impressos ou eletrônicos, assim como nas páginas de internet criadas para o evento, o adjetivo passou a figurar, frequentemente entre aspas: a "Tradicional" Batalha do Real.

⁴⁸ Marechal reivindica a autoria do refrão. Já César Schwenk o atribui a Dom Negrone. Veremos que este não será o único caso de disputa sobre a autoria de versos que se tornaram refrões.

2. Flyer "Batalha do Real".

É interessante como um evento recém criado passa imediatamente a ser chamado de "tradicional", gesto que indica claramente uma vontade de legitimação e aceitação. O fato de que sejam mantidas as aspas sugere um certo distanciamento crítico da parte dos promotores da batalha - evento que "se quer" tradicional. O *flyer* que divulga a batalha do dia 29 de agosto de 2009 traz a imagem de uma mulher negra, com cabelo "black power" e roupas sumárias, segurando um letreiro com as informações sobre o evento. As tipologias utilizadas remetem às usadas em grafites, reforçando os elementos que compõem a chamada cultura hip hop. O conjunto desses elementos já diz bastante sobre o caráter do evento, seu público alvo essencialmente masculino e "eticamente identificado". Tanto o refrão quanto o *flyer* contribuem para a invenção da tradição da Batalha do Real.

Outro refrão criado logo nas primeiras edições da batalha e que veio a ter vida longa é o inspirado na frase "tem que ter suingue", de autoria atribuída ao MC Bacon. Marechal usou o verso em sua música *Sangue Bom*, e passou a ser frequentemente citado, com pequenas variações:

Tem que ter suingue
Tem que ter suingue
Na batalha o palco é o ringue

Ao longo de 2003, Cesar Schwenk e Aori tiveram uma ideia para potencializar o que vinha acontecendo na Batalha do Real. Ao invés de simplesmente apontar um vencedor por noite, imaginaram um campeonato que colocasse em confronto os campeões de batalhas, para decidir "que cara era Q cara". Ainda em 2003 teve início a Liga dos MCs, um torneio anual que reuniu aqueles que seriam os melhores MCs de batalha do Rio de Janeiro. No ano seguinte, os organizadores da Liga receberam um convite do rapper Xis para que realizassem um evento juntos, em São Paulo. A edição especial da Liga ocorreu na Choperia do Sesc Pompeia e o vencedor foi Max B.O.

A Liga vem desde então sendo realizada anualmente, com algumas variações a cada edição. A Brutal Crew, organizadora do evento, chegou a ter patrocínio de marcas como Red Bull e Nike⁴⁹. Em 2007, 2009 e 2010 foram organizadas edições nacionais, reunindo MCs selecionados nas principais batalhas do país. Isso porque nos últimos anos o número de eventos que promovem batalhas no Brasil não parou de aumentar. Algumas das mais conhecidas são a Fora de Órbita Rap, em Salvador; BSP, em Vitória do Espírito Santo; o Duelo de MCs, em Belo Horizonte; e a Jornada de MCs em Recife⁵⁰.

⁴⁹ Cesar Schwenck, membro da Brutal Crew, relatou que em 2004, a Adidas cedeu alguns pares de tênis para os finalistas. A Red Bull patrocinou as edições de 2005, 2006 concedendo cerca de R\$ 5000 por ano. No ano de 2007, a Red Bull aumentou o patrocínio para R\$100.000, alçando o evento para proporções inéditas. Com essa verba, foram realizados 6 etapas, 5 delas no Rio de Janeiro (no Circo Voador e no Teatro Odisseia) e uma no Recife. Cada etapa oferecia R\$1000 para o primeiro lugar e a final ofereceu o dobro. Em 2007 e 2008, a Nike entrou com R\$10.000, além de oferecer roupas e pares de tênis para os finalistas. Em 2009 o patrocínio da Nike caiu para R\$5.000. Tentei diversas vezes entrar em contato com representantes do departamento de marketing da Red Bull e da Nike, sem sucesso. A única informação relevante que pude obter é a de que César Schwenk, organizador da Liga dos MCs, tinha um amigo no departamento de marketing da Red Bull, Marcelo Silva, membro do grupo de rap "Do Gueto". Certamente essa conexão favoreceu em muito o apoio da empresa. Marcelo não respondeu a meus emails.

⁵⁰ Um fenômeno curioso são as batalhas de rima pela internet, que aconteceram intensamente nos primeiros anos da década e vieram diminuindo de ritmo desde então. Em sites de rap como o www.bocadaforte.com, jovens postavam rimas desafiando outros usuários que então respondiam com novas provocações e assim sucessivamente. Ainda hoje na comunidade virtual Orkut, muitos MCs se

Mais recentemente, sobretudo em 2009 e 2010, a prática passou a chamar a atenção da mídia. A primeira batalha de freestyle televisionada no Brasil, até onde pude verificar, foi no programa "Manos e Minas", na TV Cultura, que tem como foco a chamada cultura hip hop⁵¹. Em seguida, em mais de uma ocasião a MTV, canal especializado em música e juventude, realizou pequenas reportagens ou inserções com MCs batalhando ou fazendo freestyle. Em 19 de dezembro de 2009, o programa "Altas Horas", apresentado por Serginho Groissman na TV Globo, levou ao ar uma batalha realizada em seu estúdio de gravação. Em janeiro de 2010, Criolo Doido e DJ Dandan, organizadores da Rinha dos MCs, escolheram quatro MCs para a realização de uma batalha de rimas nos estúdios do Programa Mulheres, da TV Gazeta. Nessa, como nas demais ocasiões em que foram realizadas batalhas em programas de televisão, o formato foi um pouco diferente. Não eram batalhas onde um MC deveria "zoar o outro" mas batalhas com temas, a respeito dos quais cada MC deveria improvisar. Criolo Doido comentou que, para a televisão, a Rinha dos MCs estava fazendo uma versão "tubaina", ou seja, adocicada⁵². A pedido dos produtores, os MCs deveriam evitar palavrões.

provocam digitando rimas na internet, como uma espécie de preparação para a batalha presencial. A modalidade é particularmente interessante por se tratar de uma manifestação oral sendo mediada pela escrita.

⁵¹ "Manos e Minas" foi ao ar pela primeira vez em 2008, apresentado por Rappin Hood, MC bastante conhecido. Um ano depois, o rapper foi substituído por Thaide, um dos primeiros rappers a se destacar no Brasil, ainda nos anos 80. Após convite da Rede Bandeirantes, Thaide cedeu seu lugar a Max BO, um MC mais jovem, sobre o qual falaremos um pouco mais adiante. No início de agosto de 2010, uma reforma proposta pelo então recém-empossado presidente da Fundação Padre Anchieta, João Sayad, cortava o programa da grade da emissora. Uma intensa mobilização através das redes sociais, notadamente o Twitter, pressionou a direção da emissora que, no dia 24 daquele mesmo mês, acabou cedendo e anunciando a volta de "Manos e Minas" na programação regular. Gravado no Teatro Franco Zampari, em São Paulo, com a participação da plateia, o programa traz rappers, grafiteiros e dançarinos de break, além de quadros jornalísticos apresentados por figuras ligadas à chamada "cultura de rua" como o rapper Emicida e Alessandro Buzo.

⁵² No Rio de Janeiro, adotou-se uma terminologia mais precisa para distinguir essas duas modalidades de batalha. Aquela na qual um MC deve "zoar o outro" levou a alcunha de Batalha de Sangue, enquanto a batalha com temas passou a ser conhecida como Batalha do Conhecimento - nome de um evento criado por Marechal. A primeira edição da Batalha do Conhecimento ocorreu no Centro Interativo de Circo (CIC), em 24 de maio de 2007. O formato do evento, semanal, era o seguinte: abertura com a projeção de um filme sobre rap, debate e oficina de MCs; e finalmente a batalha temática. Em julho de 2010, Marechal realizou em São Paulo uma primeira edição interestadual do evento. Ele contou com o apoio do SESC-SP, que financiou o transporte e hospedagem dos convidados, o cachê dos artistas, e ainda bancou o prêmio de R\$1000 mais a gravação e prensagem de 500 cópias de um CD, além de

No dia 1 de junho de 2010, o programa "Profissão Repórter", também da Globo, mostrou imagens da Santa Cruz, retratando o trajeto de dois MCs escolhidos pela produção - Thais Pri e Scotty, de suas casas até o local da batalha. Nesse caso, não houve interferência da parte dos produtores mas os trechos de batalhas selecionados na edição final eram relativamente bem comportados, sem palavrões.

Se as batalhas de MC começam a fazer parte do repertório de jornalistas⁵³ e produtores de televisão, as provocações e insultos que lhe são indefectíveis tendem a deixar a prática longe dos holofotes, mantendo-se como uma manifestação cultural relativamente pouco conhecida fora do âmbito da chamada cultura hip hop. Mas é interessante considerar que, antes da estreia de *8 Mile*, numa época em que sites de compartilhamento de vídeos como o YouTube ainda não existiam, a prática do freestyle era muito mais incipiente e desconhecida. A propósito, um interessante episódio é narrado pelo DJ TR no livro "Acorda Hip Hop!" publicado em coleção organizada por Heloisa Buarque de Hollanda:

Em 1997, a antiga casa de shows Metropolitan, hoje Citibank Hall, na Barra da Tijuca (RJ) é palco de uma autêntica batalha de rimas. Durante uma apresentação de Coolio - em mini-turnê pelo Brasil graças ao estouro de *Gangsta's Paradise* - o rapper americano convoca quem deseja subir ao palco para participar da batalha. Em questão de minutos o espaço fica pequeno, comportando mais de vinte candidatos. A disputa começa, os artistas se esforçam para apresentar aquilo que acreditam ser um freestyle, mas o que se ouve é mera letra composta, anulando o critério da competição baseada em improvisos. Até que surge entre os atropelos dos MCs, ansiosos por um lugar no microfone, um jovem negro, franzino, recém-chegado de Angola. Ao tomar posse do microfone, começa a desferir golpes sonoros contra os oponentes, despreparados à técnica original dos rimadores do bairro do Bronx: era Nelboy Dastha Burtha, refugiado da guerra civil de seu país, que encontrara no hip-hop uma forma de conscientizar sua geração, tornando-se o pioneiro dessa arte em sua terra e mostrando serviço também no Brasil (LEAL, 2007: 197).

Mesmo sem poder confrontar o depoimento com um registro do episódio em áudio ou vídeo, não é improvável que um MC estrangeiro tenha surpreendido os

ceder sua principal sala em São Paulo, o Teatro Paulo Autran, na unidade Pinheiros. No âmbito deste mestrado não caberá discutir essa modalidade de batalha de improviso.

⁵³ A Batalha da Santa Cruz foi objeto de reportagem no caderno *Cotidiano*, do jornal *Folha de S. Paulo*, no dia 2 de outubro de 2010 e também no suplemento *Divirta-se*, do jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 23 de abril de 2010.

brasileiros. Naqueles anos a internet ainda não permitia a frenética circulação de informação que conhecemos hoje e é razoável supor que 'nossos' MCs não estivessem propriamente familiarizados com a prática das batalhas de freestyle. Marechal relata que durante a Zoeira, festa de hip hop que marcou o final dos anos noventa no Rio, era comum que ele, Marcelo D2, Aori e outros MCs fizessem freestyle e se provocassem uns aos outros, sem pensar que aquilo era uma batalha.

Max B.O., MC paulistano hoje conhecido por sua atuação como apresentador de televisão⁵⁴, relatou em entrevista realizada em setembro de 2008: "a gente ia nos bailes, levava um gravadorzinho e ficava na porta do baile fazendo freestyle". Mas ele ressalta ainda: "só não tinha essa referência de ter visto um filme, porque na época não tinha o *8 Mile*, ou ver na internet, porque também não tinha youtube". Max conta também que o DJ Primo Preto, que na época fazia os bailes "Class", decidiu levar as batalhas para dentro do baile. No fim da noite, alguns MCs eram chamados para rimar de improviso. Entre eles, Kamau, Paulo Napoli, Akin Tech e o próprio Max. Ainda segundo ele, "as batalhas eram mais leves, mais inocentes, não tinha esse negócio de 'sangue' que tem hoje". Incentivados pela oportunidade, esses MCs criaram um grupo, que batizaram de Academia Brasileira de Rimas. Max B.O. conta que a criação do grupo aconteceu poucos dias depois da morte de Dias Gomes, membro da Academia Brasileira de Letras - que acabou dando o mote para o nome escolhido. Diz ele: "não existe Academia Brasileira de Letras? Então vamos criar a Academia Brasileira de Rimas". Assim como a alcunha "tradicional" para a Batalha do Real, a escolha do nome "academia" indica uma vontade ou necessidade do rap em se legitimar enquanto produção cultural. Se o rap teve sua origem como uma manifestação de grupos vivendo em condições marginais, em bairros abandonados pelo poder público, seus agentes tendem a buscar estratégias para torná-lo uma prática reconhecida também nas instâncias que detêm a maior parte dos poderes econômico e cultural. Como diz Sposito, "os rappers não se contentam em atingir o público imediato com o qual se

⁵⁴ Max B.O. trabalhou no quadro *Réporter Rap*, do programa *Brothers of Brazil*, na TV Bandeirantes, no qual entrevistava personalidades fazendo freestyle. É apresentador do programa *Manos e Minas*, da TV Cultura, e lançou "Ensaio, o disco", seu primeiro CD, no final de 2010. O disco foi resenhado nos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de S.Paulo*, com destaque raramente concedido a discos estreantes do gênero rap.

defrontam no seu “pedaço”, território ou bairro. Querem e disputam a possibilidade de entrar no circuito do consumo e da circulação de bens culturais” (SPOSITO, 1993: 172).

Se a formulação de Sposito poderia ser justa em 1993, hoje já não se trata apenas da conquista de uma fatia mais ampla de mercado - que desde Gabriel o Pensador já vinha sendo incorporada. Como indica a escolha do nome “Academia Brasileira de Rimas”, há um esforço entre rappers para fazer o gênero ganhar autonomia como produção cultural, independente de seu lastro sócio-político. Esse aspecto ganha sentido quando analisamos o teor de grande parte das reportagens na grande imprensa sobre artistas do gênero. Vejamos dois exemplos, registrados com dez anos de intervalo. Já foi mencionada aqui a matéria sobre os Racionais MCs publicada pela revista *Veja* em janeiro de 1994. Seu título, “Pretos, pobres e raivosos”, dá o tom de todo o texto, pontilhado por referências a episódios violentos que marcavam o cotidiano nos chamados bairros de periferia: “Invisível a maior parte do tempo, esse mundo só chama a atenção no momento em que deixa de ser dança e música e se torna violência”. A matéria então segue, entremeando ocorrências policiais e informações sobre os integrantes dos Racionais. Essa tendência a associar rap e violência ainda era marcante em 2004, como indica matéria assinada por Pedro Alexandre Sanches e publicada no caderno *Ilustrada*, da *Folha de S.Paulo*, no dia 27 de abril, sobre a gravação do primeiro DVD dos Racionais. Diz o jornalista: “No ar livre do parque do Carmo, acompanhavam-nos mais de 10 mil pessoas (e nenhum incidente policial)”.

A observação entre parenteses revela que o rap era ainda visto na chave de uma produção cultural marginal, necessariamente vinculada a episódios de violência. A ambiguidade está no fato de que, como vimos, os próprios rappers tendem a reproduzir e mesmo reivindicar esse discurso de “marginalidade”, sem no entanto abrir mão da busca por uma suposta “centralidade”, bem representada pela vontade de criação de uma “Academia Brasileira de Rimas”.

Voltando ao histórico desse grupo, Marechal e Thaide viriam a integrar o coletivo, que passou a fazer shows nos quais misturavam refrões previamente preparados com sessões de improvisação. Max desenvolveu um “número” que faz

sucesso até hoje: pede a carteira de identidade de alguém na plateia e improvisa brincando com seu número de RG, data e local de nascimento, etc. Nos shows da Academia eles forjavam também "batalhas de mentira": faziam de conta que havia um desentendimento entre integrantes do grupo e se propunham a "lavar roupa suja" na frente do público. Apesar de ter participado de eventos importantes, como os festivais Humaitá Pra Peixe (no Rio de Janeiro) e Dulôco (grande evento de hip hop realizado nas unidades Sesc Belenzinho e Itaquera, em São Paulo), o grupo se desintegrou antes de gravar um disco⁵⁵.

Outro MC paulista, Slim Rimografia⁵⁶, que entrevistei em dezembro de 2009, relata que a primeira batalha que viu foi no Centro Cultural Monte Azul, em meados do ano 2000. Kamau⁵⁷ e Max B.O. enfrentavam dois MCs de Diadema, JL e G-Box. Se os dois primeiros fazem carreira como artistas, os dois últimos, um pouco mais velhos, trabalham em pequenos empregos e, quando podem, comparecem a eventos de rap para participarem de uma batalha ou 'sessão de free'. Foi G-Box quem falou pra Slim sobre a Casa do Hip Hop⁵⁸, em Diadema, onde no ano seguinte seriam colegas na oficina de MC ministrada por Thaide. Algum tempo depois, Slim acabou ele mesmo assumindo as oficinas de MC. Também a convite de G-Box, Slim participou de sua primeira batalha, no Campeonato Individual de B-boys (C.IN.B), quando os dois e JL enfrentaram Akim, Max B.O. e Paulo Napoli. Naquela época as batalhas não tinham limite de tempo nem rounds: cada um ia rimando até cansar.

Tanto Max B.O. como Slim deixaram de participar de batalhas antes de 2006, quando dois eventos passaram a ocorrer regularmente em São Paulo. O primeiro, na saída do metrô Santa Cruz, sobre o qual realizei a etnografia que sustenta a maior parte desta dissertação; o segundo, no extremo sul da cidade, batizado

⁵⁵ A Academia chegou a gravar algumas músicas, atualmente disponíveis para download pela internet.

⁵⁶ Slim tem dois discos gravados e lançados de maneira independente: "Financeiramente Pobre" (2003) e "Introspectivo" (2006).

⁵⁷ Além de ter feito parte da Academia Brasileira de Rimas, Kamau integra o coletivo Instituto, ligado à gravadora YB, que tem lançado artistas com boa aceitação na mídia e no circuito cultural paulistano. Lançou em 2009, de maneira independente, um dos discos de rap mais bem recebidos no ano: Non Ducor Duco.

⁵⁸ A Casa do Hip Hop (Centro Cultural Canhema) foi criada em 1999 e é mantida pela Secretaria de Cultura de Diadema. Além de oficinas de MC, DJ, Grafitti e Break Dance, entre outras, a Casa abriga uma vez por mês o Hip Hop em Ação, evento que promove encontro de b-boys, shows e batalhas de MCs.

espirituosamente de Rinha dos MCs⁵⁹. Os organizadores de ambas iniciativas declaram ter se inspirado na experiência da Batalha do Real.

Os participantes de batalhas são em sua maioria do sexo masculino, com idades entre quinze e vinte e cinco anos⁶⁰, no geral oriundos de famílias de baixa renda. Isso dito, exceções a esse perfil básico sempre marcam presença, e veremos como as diferenças de gênero, idade, classe social e outras, são amplamente tematizadas nos improvisos. Na Santa Cruz, o funcionamento é mais ou menos o que segue: os inscritos se enfrentam em eliminatórias definidas por sorteio; cada etapa é decidida num sistema do tipo “melhor de três”, com rounds de trinta segundos para cada participante. Inspirados no modelos de "chave" que estruturam campeonatos esportivos, a evolução da batalha é anotada pelos organizadores em uma folha de papel, que será entregue ao vencedor da noite⁶¹. Antes do início de cada batalha os improvisadores tiram par ou ímpar para definir quem vai começar a rimar. Geralmente, aquele que vence prefere que seu adversário comece. Segundo eles, é mais fácil "responder" do que "atacar"⁶².

Ao longo dos três anos que durou a pesquisa, principalmente três apresentadores se revezaram no comando da batalha da Santa Cruz: Marcello Gugu, Julio DFlow e Andrei PR. Esse último desligou-se da Afrika Kidz Crew no início de 2010, deixando então de cumprir essa função⁶³. O trabalho do apresentador começa logo que ele chega e, sem pressa, enquanto vai conversando com os amigos, começa

⁵⁹ Idealizada pelo MC Criolo Doido e pelo DJ Dandan, a Rinha já mudou de endereço várias vezes. Em 2009 ocorria no Executivo Club, uma boate na região da praça da República, e desde meados de 2010 passou a ser realizada na sede da ONG Ação Educativa. O evento já foi quinzenal, mensal e no final de 2010 deixou de acontecer. Em abril de 2011, encurtando seu apelido para Criolo, o MC lançou seu primeiro disco, conseguindo bastante impacto midiático em São Paulo, tendo sido capa dos cadernos culturais dos principais jornais da cidade.

⁶⁰ A faixa etária é semelhante à identificada por David Toop entre os praticantes do jogo das "dozens" que, como vimos, é tido como uma das influências do canto-falado no rap. "The dozens contests were generally between boys and men from the ages of 16 to 26 - a semi-ritualised battle of words which batted insults back and forth between the players until one or the other found the going too heavy"(TOOP, 2000: 33).

⁶¹ Ver Anexo 4.

⁶² De qualquer jeito, quem terminar o primeiro round será o primeiro a rimar no segundo - de maneira que nos dois primeiros rounds sempre haverá equilíbrio. Na fala nativa, "quem terminou, começa". Em havendo um terceiro round, disputa-se par ou ímpar novamente.

⁶³ A saída de integrantes da crew indica desavenças quanto à condução das atividades. Como o foco desta pesquisa é a prática das batalhas e não o trabalho das crews e demais coletivos, optei por não entrar nessa discussão.

a recolher as inscrições para a batalha daquela noite⁶⁴. Em seguida sorteará os nomes dos inscritos para montar a "chave" e, algum tempo depois, se posicionará contra o muro do Colégio Arquidiocesano, indicando que a batalha vai começar. É comum que MCs ou produtores peçam que ele transmita alguma informação aos presentes sobre algum evento de rap previsto para os dias ou semanas seguintes. Depois desses primeiros comunicados é frequente que o apresentador pergunte se alguém tem mais alguma coisa para divulgar e então aproveite para, ele também, comunicar novidades sobre sua produção pessoal e a de seus amigos e colaboradores, ou demais atualizações sobre o evento na Santa Cruz. Muitas vezes ele lembrará a todos dos combinados acerca do uso do espaço na saída do metrô. Ele pedirá que não se jogue lixo no chão nem se pixe as paredes, e ainda que se procure não bloquear o acesso à estação. São lembretes importantes, visto que a permanência do evento naquele local já foi diversas vezes ameaçada por desentendimentos com funcionários e seguranças do metrô⁶⁵. Em seguida, ele convocará a primeira dupla que irá se enfrentar. Assistido por alguém que marca o tempo em um relógio ou um telefone celular, ele irá controlar o início e fim de cada improviso. Ao cabo de cada round, o apresentador convocará os presentes a fazerem barulho para seu rimador preferido e será ainda ele quem interpretará o volume de som dedicado a cada um, de maneira a indicar o vencedor. Caso sinta-se em dúvida, poderá pedir que façam barulho novamente, e até mesmo

⁶⁴ Entre a data de minhas primeiras idas à Santa Cruz, em junho de 2008 e o momento da redação final desta dissertação, em maio de 2011, o horário de início da batalha foi significativamente retardado. Se naquela época a batalha começava em torno das 20h30, atualmente é raro que o primeiro duelo ocorra antes das 22h.

⁶⁵ No primeiro sábado de agosto de 2008, por volta das 22h30, cerca de quinze policiais fardados e armados chegaram em cinco viaturas, supostamente após uma denúncia anônima. A organização da batalha afirma ter uma autorização provisória, enviada por email, da parte da administração do metrô. A polícia disse que houvera uma reclamação de barulho e eles deveriam parar. É preciso dizer que não há nenhuma residência num raio de 50 metros. Depois de um rápido bate-boca, os organizadores prometeram parar com as rimas e imprimir a autorização para a semana seguinte. Um dos policiais avisa que "se der problema de novo" e eles não tiverem autorização, "não vai querer saber se tem menor ou não : vai ser lacrimogênio, pimenta e cacete". A ameaça não precisaria esperar uma semana. Quando, ao cabo de cerca de quinze minutos de discussão, os MCs não arredaram pé, a polícia disparou gás de pimenta - todos começaram a tossir e foram se dispersando, ao que os policiais aproveitaram para também ir embora. Alguns poucos participantes, principalmente os organizadores, permaneceram mais alguns minutos no local, conversando sobre o ocorrido, criticando a polícia e discutindo como fariam para garantir o direito de realizar as batalhas ali. Poucos dias depois, a Afrika Kidz Crew conseguiu uma nova declaração dos gestores da estação Santa Cruz, autorizando o evento semanal.

uma terceira vez. Se ainda assim não se der por convencido, pedirá que levantem a mão direita para votar, e o desempate será feito nessa contagem⁶⁶. Percebe-se que o apresentador é uma espécie de "mestre de cerimônias", em que pese a redundância da expressão no contexto do rap. Insistindo na redundância, para se apresentar uma batalha é preciso ser MC - ou seja, escrever e, preferencialmente, improvisar rimas.

Sempre que alguém vai batalhar pela primeira vez na Santa Cruz, o apresentador lembra quais são "regras". Esse momento de explicação é também uma ocasião para algum questionamento ou piada. No dia 5 de setembro de 2009 Marcello Gugu apresentava a batalha e, ao receber um MC que nunca havia estado na Santa Cruz, disse: "Bom, parceiro novo aqui, vou só dar um salve novo nas regras. É trinta segundos, cê pode terminar sua rima – quer dizer: na hora que cortar cê tem direito ao final da rima. Sem zoar mãe, irmã, namorada, tia... cê tá batalhando com ele, zoa ele, somente ele."

Nesse momento ele é interrompido por um participante conhecido como Skol que, como pude presenciar em várias ocasiões, gosta de chamar a atenção para si. Skol disse: "mas se a rima for bem criativa vale, não vale?" Fingindo não ter ouvido, Gugu continua: "Pederastia também não vale, ninguém come ninguém, são dois homens batalhando. E sem contato físico." Skol insistiu na provocação: "Ah, não vale pederastia, se for assim..." Ao que Rafaela, outra integrante da *crew* e que naquela noite ajudava Gugu na apresentação, não se conteve: "Não vale nenhum tipo de preconceito." Mas Skol estava querendo mesmo provocar e reclamou, causando risos: "Ah, não vale nada, caralho! Manda os cara se dar beijinho, se abraçar". Rafaela não se abalou: "Nenhum tipo de preconceito, lembrando que machismo é um tipo de preconceito". Nisso a reação foi geral, num lamento irônico: "Aaaaah!" Mas Skol não deixou por menos e, embalado pelo riso da plateia, concluiu a discussão: "Machismo é preconceito na cozinha, rapaziada! Aqui pode"! A maioria dos presentes riu ostensivamente, evidenciando a forte inclinação sexista do grupo. Ninguém quis rebater e Gugu lançou o início da batalha: "Trinta segundos!"

⁶⁶ Curiosamente, nunca presenciei nem tive notícia de um empate na contagem de votos pela mão erguida.

Em reportagem sobre as batalhas da Santa Cruz realizada para o programa Profissão Repórter, transmitida no dia 1 de junho de 2010, Caco Barcelos formula de maneira mais "jornalística" as três regras que vigoram por lá:

1. Não se agredir fisicamente.
2. Não duvidar da sexualidade do MC.
3. Não falar mal da família.

Cabe ao apresentador julgar se algum improvisador desrespeitou as regras o que, nesse caso, pode motivar uma advertência ou mesmo sua desclassificação. Mas a interpretação sobre respeito ou desrespeito às regras é muito pessoal, varia de apresentador para apresentador. Na Santa Cruz, Julio Dflow é tido por muito mais rigoroso do que Marcello Gugu. Ainda que haja uma espécie de consenso entre os participantes sobre o fato de que, como disse Skol, "se a rima for bem criativa", vale tudo - ou quase -, ninguém poderá afirmar quão criativa deve ser a rima para que tal ou tal afirmação torne-se aceitável⁶⁷.

Veremos ainda como, entre um duelo e outro, o apresentador costuma fazer comentários, provocando ou tranquilizando os desafiantes, instigando ou pedindo silêncio à plateia. Sua participação se encerra assim que acaba a última batalha da noite, por volta das onze horas. Alguém puxará um refrão que dará origem a uma roda de free, durante a qual todos podem rimar. Esse refrão, que pontua os improvisos, foi importado da Batalha do Real e passou a ser marca registrada da "Santa Cruz":

*Tem que ter suingue
Tem que ter suinge
na Santa Cruz o metrô é o ringue*

A comparação entre batalhas de freestyle e o boxe inspira alguns paralelos interessantes. Em sua famosa etnografia sobre um ginásio de pugilismo em Chicago,

⁶⁷ O tema dos limites do aceitável, assim como os aspectos que são objetos de regulação serão amplamente discutidos no capítulo III.

tendo ele mesmo praticado as artes do "nobre esporte", Loïc Wacquant comenta o desafio de,

uma vez entre as cordas, ser capaz de gerenciar suas emoções, saber, segundo o momento, contê-las e reprimí-las, ou ao contrário avivá-las e inchá-las; amordaçar alguns sentimentos (cólera, nervosismo e frustração) afim de resistir aos golpes, às provocações e aos insultos de seu adversário, "convocando" outros (agressividade e raiva por exemplo), sem por isso perder o controle (WACQUANT, 2000: 91)⁶⁸.

Assim como no boxe, para participar de uma batalha de freestyle é preciso dominar a todo instante os impulsos de seus afetos. Em depoimento recolhido por Paul Edwards, o rapper norte-americano Jay Z chegou a sugerir que faz mais sentido comparar o rap com o boxe do que com outros gêneros de música (EDWARDS 2009). Claro que a afirmação é exagerada, mas ajuda a pensar o aspecto combativo dos MCs no rap em geral e especificamente nas batalhas de freestyle.

Diferentemente do boxe profissional e suas recompensas milionárias, os prêmios nos duelos de MC são bem mais modestos, variando em função do evento. No caso das batalhas regulares, como na Batalha do Real (no Rio), Duelo de MCs (em Belo Horizonte), além da Rinha dos MCs e Santa Cruz, a premiação tem muito pouco valor material. Às vezes é um disco de vinil, outras vezes uma camiseta, um CD ou DVD pirata, e muitas vezes nem há prêmio. Isso dito, pode chegar a somas como mil reais em ocasiões excepcionais como a final nacional da Liga dos MCs.

Em depoimento ao filme *L.A.P.A.*, o rapper B-Negão festeja justamente o "amadorismo" das batalhas, pois os improvisadores versariam "sem ter compromisso com nada". Ainda que haja algo desse espírito amador, parece evidente que os MCs mais assíduos e empenhados em vencer batalhas têm como objetivo fazer carreira. Basta ver que, na medida em que se sintam maduros e consigam se organizar para realizar o investimento necessário, a tendência é que gravem seus raps escritos. Esse material servirá para divulgação na internet e eventualmente será prensado em CDs

⁶⁸ Une fois entre les cordes, il faut être capable de gérer ses émotions, savoir, selon le moment, les contenir et les réprimer ou au contraire les aviver et les gonfler; museler certains sentiments (de colère, d'énervement, de frustration) afin de résister aux coups, aux provocations et aux insultes de son adversaire et en "appeler" d'autres à volonté (d'agressivité et de rage par exemple) sans pour autant en perdre le contrôle.

Demo ou Mixtapes⁶⁹, então vendidos ou distribuídos nas batalhas, na expectativa de que se multipliquem os convites para gravações e apresentações. Organizados em *crews* ou coletivos, também produzem camisetas com o logotipo do grupo, que servirão de divulgação da marca, além de gerar algum rendimento. O filme *8 Mile* parece aventar a hipótese de que as batalhas de freestyle são um importante trampolim na carreira de um MC. Mas a perspectiva de profissionalização é um anseio compartilhado por parte dos improvisadores, muitos não levam tão a sério a possibilidade de "viver do rap".

Não são benefícios materiais que podem explicar a adesão de centenas de jovens a uma prática que requer horas e horas de dedicação. As batalhas são uma oportunidade para se ganhar experiência enquanto performers - afinal, para batalhar na Santa Cruz, basta chegar cedo e procurar um dos organizadores para se inscrever⁷⁰. Claro que convites para shows não são necessariamente tão fáceis: é preciso mais do que apenas "chegar cedo". As batalhas servem ainda como espaço para ampliação das redes de relacionamento, com o vínculo comum no interesse pelo rap. Vários grupos se formaram a partir de encontros nas batalhas⁷¹. São também um espaço privilegiado para divulgação de outros eventos de rap. Artistas e produtores que tenham um novo CD ou que queiram divulgar seus shows e festas sabem que encontrarão nas batalhas um público particularmente receptivo.

Ruth Finnegan pergunta "até onde podem os (vários) participantes serem vistos como 'amadores' ou 'profissionais' (um terreno arenoso, geralmente um continuum sem fronteiras bem delimitadas, mas que sempre vale a pena explorar)? Como eles são premiados, seja materialmente ou em outros termos, e por quem?" (FINNEGAN, 1992:

⁶⁹ Mixtape é o termo utilizado entre rappers para designar um CD (ou como o próprio termo, surgido certamente na década de 90 indica, fita cassete) auto-produzido. Um CD Demo (de "demonstração") no geral também foi auto-produzido mas tem menos faixas e um acabamento mais precário. Apenas um disco gravado e lançado no circuito comercial das gravadoras e lojas de discos é que é chamado propriamente de CD.

⁷⁰ Na Rinha dos MCs, há menos vagas (entre 6 e 8), tornando a inscrição mais complicada. Mas também vigora a regra de que "quem chegar primeiro", batalha.

⁷¹ Só na Santa Cruz, formaram-se os coletivos "NusCorre", "Criolina Crew" e "Invasão dos Ratueira", entre outros. Esses grupos têm procurado escrever letras, produzir as bases e gravar seus raps, ao mesmo tempo em que preparam material de divulgação como adesivos e camisetas.

124)⁷². A preocupação com a profissionalização não é o único nem o principal motor dos participantes de batalhas, se as definirmos como "práticas homossociais, que envolvem a produção de masculinidade através da interação entre os homens" (PARDUE, 2008: 539)⁷³. A recompensa das batalhas então estaria no sentimento de confirmação da própria masculinidade, assim como por exemplo, no boxe⁷⁴ e no futebol - práticas também interessantes de serem pensadas na dupla chave profissional/amador. O caráter "amador" das batalhas encontra um homólogo nas peladas de futebol, como a estudada por Arlei Damo. O autor afirma que

os meninos que jogam peladas projetam-se, seguidamente, em futebolistas profissionais, mas dizer que eles jogam para tornarem-se "ronaldinhos" é um equívoco. Eles jogam, antes, para se fazerem meninos, pois o futebol no Brasil é marcado como um espaço privilegiado da homossocialidade masculina; de certo modelo de masculinidade, bem entendido. Jogando, alguns meninos se descobrem possuidores de atributos especiais no domínio das técnicas futebolísticas, o dom/talento, entendido aqui como um diferencial, produzido a partir da percepção comparativa entre meninos e, por vezes, meninas (DAMO, 2007: 139)

A hipótese é reforçada por Daniel Welzer-Lang, para quem "aprender a jogar hockey, futebol ou base-ball é inicialmente uma maneira de dizer: eu quero ser como os outros rapazes. Eu quero ser um homem e portanto eu quero me distinguir do oposto (ser uma mulher). Eu quero me dissociar do mundo das mulheres e das crianças" (WELZER-LANG, 2001: 463). Nas batalhas de freestyle, a presença majoritária de meninos, a recorrência do tema da homossexualidade e a reposição de estereótipos machistas justificam que as pensemos como ritos de produção do masculino.

Desde o início dos anos 80, os chamados estudos de gênero vem repensando os sentidos mesmo das noções de masculino e feminino. David Lipset (2009) identifica a dívida de Marilyn Strathern, uma das autoras mais proeminentes nesse debate, com

⁷² "How far can the (various) participants be regarded as 'amateur' or 'professional' (a tricky area, usually a continuum rather than clear divide, but always worth exploring)? How are they rewarded, whether in material or other terms and by whom?"

⁷³ O autor trata do hip hop em geral, mas aqui adaptamos sua formulação para o caso específico das batalhas de freestyle. Para um estudo detido sobre mulheres no hip hop, ver MATSUNAGA 2006.

⁷⁴ Como vimos anteriormente, metáforas e paralelos com o boxe são usados de maneira recorrente entre os freestylers.

o texto clássico de Gregory Bateson sobre os latmul (2008). Era costume entre esse povo da Nova Guiné que, quando pela primeira vez um rapaz matava um inimigo, tivesse início uma série de atos rituais (chamados *naven*), durante os quais seu tio materno passaria a se comportar como mulher, mais especificamente como sua "noiva". O "ethos" machista era temporariamente suspenso, "de modo que um homem pudesse reconhecer e saudar o outro, júnior, ao invés de vê-lo como competidor" (LIPSET, 2009: 62). A produção da masculinidade do menino se dava também através da negação da masculinidade de seu tio materno.

Nas batalhas de freestyle não é pré-determinado quem abrirá mão de sua masculinidade em nome da afirmação da do outro - pelo contrário, é justamente isso o que está em disputa. Sem arriscar uma comparação de costumes de grupos sociais tão distantes no tempo e no espaço⁷⁵, contentemo-nos com a percepção de que, como afirma Strathern, "o que distingue homens de mulheres não são apêndices ou orifícios, mas as relações sociais em cujos contextos eles são ativados... A diferença... envolve interações, não atributos" (STRATHERN, 1988: 211). É através da análise das interações entre os meninos e meninas nas batalhas de freestyle que seus modelos e discursos sobre gênero e relações de gênero podem ser depreendidos.

4. Cabal versus Emicida

Costuma-se dizer brincando, entre antropólogos, que gostamos de mitos de origem. A batalha de freestyle do metrô Santa Cruz também tem o seu. A história me foi contada e recontada diversas vezes e por diversas pessoas, em versões bastante concordantes, e reza mais ou menos o que segue. No dia 18 de fevereiro de 2006, na primeira batalha da Santa Cruz, compareceram não mais do que sete pessoas⁷⁶, três das quais eram membros do coletivo Afrika Kidz Crew⁷⁷. Criada poucos meses antes, a

⁷⁵ Voltarei rapidamente à questão do ritual, então pensando mais em seus aspectos performáticos, no capítulo três.

⁷⁶ Segundo relato mais ou menos coincidente de meus informantes, estavam presentes Andrei *PR*, Julio *DFlow*, Marcello *Gugu*, Emicida, Artigo, Skol e LTA.

⁷⁷ Depois de diversas reformulações em sua composição nos últimos anos, integram atualmente a Afrika Kidz Crew os MCs Julio César *D.Flow*, Lucas *L.T.A.*, *Loko da Sul*, Marcello *Gugu* e Marcos Vinicius *Bitrinho*.

crew é responsável pela idealização, organização e promoção do evento, declaradamente inspirado na Batalha do Real. Na final deste primeiro sábado, enfrentaram-se Marcello Gugu e Emicida, tendo o segundo levado a melhor. Durante a semana seguinte, alguns dos participantes dedicaram-se a divulgar o confronto seguinte.

Em *post* do dia 22 de fevereiro daquele ano, na recém criada comunidade da Afrika Kidz Crew no site da rede-social Orkut⁷⁸, Luciano "10=" convida:

AFRIKA KIDZ CREW
Afrika Kidz Crew
(609 membros)

fórum
enquetes
eventos
membros
ver perfil

Sábado 25/02...
Início > Comunidades > Música > Afrika Kidz Crew > Fórum: > Mensagens

mostrando 1-7 de 7

primeira | < anterior | próxima > | última

22/02/06

10=/LÜ...
Sábado 25/02...
Em primeiro lugar a Afrika Kidz Crew agradece a quem compareceu a primeira Batalha de Mcs por nós organizada, o sucesso do evento foi inquestionável, sem palavras pra vocês...
Aos que não colaram, esse fim de semana é uma ótima oportunidade pra colar e se divertir, em vez de ficar em casa vendo desfile de escola de samba... huauhahuahuhua...
Jah eh...

BATALHA DE MC - AFRIKA KIDZ

Feita por amor ao Rap
Aos Sabados :R\$1.00 por mc
Incrições a Partir das 20:00
vaga para 16 mcs
Inicio das Batalhas 20:30
Local: Estacao Metro St Cruz
(Em Frente ao Shopping)...
Na na rua sujona
no beat box e na acapella
O Vencedor leva Todo o Dinheiro
Organizacao : Afrika Kidz Crew !!!

3. *Post* na página da comunidade da Afrika Kidz Crew no Orkut.

Segundo relato de vários integrantes da Afrika Kidz Crew, “alguns moleques” – que ninguém quis nomear – teriam deixado um recado na comunidade do rapper Cabal, acrescido de uma frase do tipo: “venha se for homem”. Ao pedir mais detalhes a meus entrevistados, vim a entender que eles não se referiam a nenhum local físico mas sim à “comunidade” do rapper no Orkut⁷⁹. Sobre o conteúdo do convite - ou melhor

⁷⁸ Em matéria no caderno *Dinheiro da Folha de S.Paulo*, em 03/07/2005, o jornalista Sérgio Dávila escreve sobre o Orkut: “Calcula-se que 6 milhões de pessoas tenham páginas com seus perfis ali; desse universo, a maioria (71,92%, segundo os últimos dados disponíveis) é brasileira”. Pela informação disponível na página do Orkut, a comunidade foi criada no dia 11 de agosto de 2005 e agregava, no dia 20 de abril de 2010, 605 membros.

⁷⁹ Não consegui localizar essa “provocação” que foi provavelmente apagada. Existem diversas “comunidades” dedicadas ao rapper Cabal no Orkut, a maior das quais reunia, em abril de 2010, mais de onze mil fãs. Além destas, vale mencionar a existência da comunidade “Eu odeio o Cabal, boy do rap” que tinha, na mesma época, 107 membros. Na comunidade da Afrika Kidz Crew no Orkut, um tópico de debate parece ter abrigado muitos comentários sobre a batalha entre Emicida e Cabal. Membros da crew optaram por apagar os comentários para manter uma certa imparcialidade. Ver Anexo 2.

dizendo, da provocação - ele antecipa um dos temas mais frequentes nas batalhas de freestyle: a sexualidade.

Cabal é um dos rappers mais bem sucedidos do Brasil e, já na época, havia se tornado muito conhecido com o hit “Senhorita”. Um dos poucos artistas do gênero a ter contrato com uma grande gravadora (Universal), participou de gravação com a dupla Chitãozinho e Xororó em disco que veio a ganhar em 2006 o Grammy Latino de “melhor album de música regional e raízes”. Teve aparições em diversos programas importantes nas principais emissoras de televisão do país. Em entrevista ao programa Jô Soares, da TV Globo, exibida em outubro de 2006, ouvimos que Cabal morou com a mãe radialista em Nova Iorque, que formou-se em administração de empresas e fez estágio no Citibank. Vale notar que, à diferença da maioria dos rappers brasileiros e assim como Eminem, ele tem pele clara e olhos verdes. Também em oposição à tendência principal do rap nacional, suas letras falam mais de festa e de mulheres do que de problemas sociais. Segundo se lê em seu release, ele “acredita que não precisa cantar desgraças para fazer um bom rap”.

Foi uma surpresa que Cabal, naquele momento uma celebridade em ascensão, tenha aparecido em um evento recém criado por um bando de “moleques” sem experiência e “sem nome no rap” (os termos são de Marcello Gugu, da Afrika Kidz Crew). Como podemos ler no *post* acima, a sugestão era que, como no Rio de Janeiro, cada MC pagasse R\$1 para se inscrever na batalha; a soma desses valores seria entregue ao vencedor. Cabal reservou sua vaga oferecendo uma nota de cinquenta reais e, ao ouvir que não havia troco, sugeriu que o dinheiro ficasse com o campeão. A atitude foi lida pelos membros da Afrika Kidz Crew como ostentatória, adjetivo que, como veremos, tem péssima conotação. Quando perguntei a Cabal, em entrevista realizada por telefone em abril de 2010, por que ele teria dado cinquenta reais ao invés da contribuição pedida pela organização da batalha, ele me disse que “não anda com notas menores que cinquenta reais”.

Depois de se inscrever, entrou no shopping Santa Cruz para um “rolê”⁸⁰, acompanhado por amigos de sua *crew*, a Pro-Hip Hop. Sua presença chamou a atenção de jovens que também passeavam por ali e, ao reconhecerem o rapper,

seguiram Cabal e terminaram assistindo à batalha. É impossível saber quantas pessoas de fato estavam lá naquela noite, e relatos entusiasmados chegam a estimar trezentas. O número me parece muito improvável, haja visto a distribuição do espaço onde ocorreu a batalha. Em todo caso, é impossível que trezentas pessoas tenham ouvido com acuidade os improvisos. Da maneira como se dão as batalhas na Santa Cruz, sem microfones e sistemas de som, para escutar alguma coisa é preciso posicionar-se a um raio de não mais do que dois ou três metros dos improvisadores. Em uma estimativa otimista, diria que esse número dificilmente ultrapassaria cinquenta pessoas.

Naquela noite de fevereiro de 2006, depois de vencer a primeira eliminatória, Cabal enfrentou um jovem improvisador conhecido como Emicida⁸¹, que parecia encarnar o que no boxe chamam de "desafiante". Entre os participantes de batalhas de freestyle, esse confronto se tornou uma espécie de mito. Note-se que a partir do ano de 2009, a trajetória singular de Emicida ampliou de maneira inédita a visibilidade do freestyle na mídia ao mesmo tempo em que ele conquistava para si uma posição de destaque na cena musical nacional. Foi mais de uma vez objeto de reportagens nos principais jornais de São Paulo e Rio, e em diversos programas de televisão⁸² - por exemplo, o *Altas Horas*, apresentado por Serginho Groissman e o programa de Jô Soares, ambos na TV Globo⁸³. No dia 14 de abril de 2011, o clipe da música "Rua Augusta" alcançou o primeiro lugar no ranking Top 10 MTV (videoclipes mais pedidos na semana). Em paralelo à grande exposição midiática – e alimentado por ela –

⁸⁰ "Rolê" é gíria para passeio.

⁸¹ O apelido, auto-atribuído, sugere um neologismo que significaria "assassino de MCs".

⁸² Em 30/11/2009, Emicida foi capa do caderno *Ilustrada*, do jornal *Folha de S.Paulo*, em reportagem intitulada "O matador". Em 03/03/2010, o caderno *Acontece*, do mesmo jornal, publicou matéria de meia-página sobre o MC, divulgando um show seu no clube CB, tradicional reduto do "rock" paulistano. *Divirta-se*, o guia semanal do jornal *O Estado de S.Paulo*, já havia dado destaque a Emicida, por sua participação na comemoração do projeto "Prata da Casa", no Sesc Pompeia, em 18/12/2009. No mesmo veículo, o artista havia ocupado meia-página do caderno *Link*; e em 27/03/2010, mais meia-página no *Caderno 2*, em coluna na qual um artista é convidado a indicar seus LPs prediletos. Mas apenas em 31/01/2011, foi objeto de reportagem de capa do *Caderno 2*. O *Divirta-se* daria novamente destaque a shows de Emicida nos dias 21/01/2011, 03/04/11. O MC foi também destaque em reportagens da revistas *Época* e *Bravo!*, além do jornal *O Globo* e diversos outros veículos. Em abril de 2011, foi capa da revista *Trip*. Em turnê nos Estados Unidos, Emicida foi novamente objeto de reportagem no caderno *Ilustrada*, da *Folha de S.Paulo*, no dia 27 de abril de 2011, desta vez sobre o uso da internet na divulgação de música.

⁸³ Cabal também participou destes mesmos programas.

Emicida passou a ser convidado para shows em todo o Brasil, culminando com os convites para mega-eventos como o Rock in Rio 2011 e o festival Coachella, na Califórnia. Suas três mixtapes⁸⁴ venderam juntas mais de vinte mil cópias, número que na atual conjuntura do mercado fonográfico é bastante significativo.

Acompanhemos a batalha, com os versos com os quais Emicida começou o primeiro round⁸⁵:

EMICIDA

*sua cara é roubar vaga de favelado na USP
porque aqui na rima cê não vale nem um cuspe*

*() querer pagar
não é só ter os panos pra saber improvisar, pô*

*de timber⁸⁶ ou nike não contribui
aqui na rua vagabundo eu roubo os teus 'baguí'⁸⁷*

*() vou chegando 'sossegadim'
eu vou fazendo sossegado, já falei que é igual ao Slim⁸⁸*

*maluco, volta lá pro condomínio
porque você na rima prova que o hip hop entra em declínio*

⁸⁴ O modo de produção e venda de discos de Emicida mereceria ser tratado em um capítulo a parte. Ele e sua família passaram a trabalhar em equipe, "queimando" os CDs, imprimindo os encartes e montando o produto final. Este é então vendido pela internet ou, mais frequentemente, de mão em mão, inclusive pelo próprio artista. A informação sobre o número de cópias vendidas foi publicada em reportagem na edição de 11 de abril de 2011 da revista *Época*.

⁸⁵ Infelizmente na edição do vídeo alguns momentos entre uma batalha e outra foram cortados, comprometendo às vezes a compreensão das primeiras palavras de um improviso. O vídeo da batalha encontra-se disponível no site de compartilhamento YouTube. O link disponibilizado pelo internauta "Arcbilly" contava em 19/05/2011 449.096 acessos. Uma cópia deste vídeo foi incluída no DVD que acompanha esta dissertação. Ver Anexo 9.

⁸⁶ Refere-se à marca Timberland, de roupas e calçados.

⁸⁷ Optei por grafar a maneira pela qual Emicida pronunciou a palavra 'bagulho', natural na gíria "nativa" mas aqui ainda mais acentuada para garantir a rima com 'contribui'. Agradeço ao professor Julio Simões pela observação.

Emicida “acusa” Cabal, que usaria roupas de marca, moraria em condomínio e, deduzimos, porque teria estudado em escolas particulares, é aprovado na USP. Ao mesmo tempo, ele se assume como potencial assaltante. Antes de avançar na discussão, vejamos como Cabal se sai em sua resposta:

CABAL

*... aqui não vai ter arrego
deixa eu explicar pra você que eu vou gerar muito emprego*

*com o dinheiro que eu vou fazer com o rap nacional
aí você vai pagar um pau pro Cabal, não pro Marechal*

*() sandália havaiana
que é que cê quer eu fumo marijuana e tiro onda*

*tá ligado, não fala baixinho
cê não tem nem barba na cara, que é isso, um matinho?*

*() pra mim você é só uma mina
Emicida não, acho que ele é uma querida*

*cê tá ligado, ele se chama assim na Augusta
faz cara de mal por que, criança? cê não me assusta*

*se vai me roubar, vai e rouba logo
senão sai andando, tá ligado, que eu desenrolo*

⁸⁸ Trata-se de uma referência ao rapper paulistano Slim Rimografia.

Os primeiros versos procuram justificar seu dinheiro e seu sucesso com a promessa de contribuir para o fortalecimento do rap nacional⁸⁹. Emicida havia mobilizado uma única categoria para "zoar" Cabal: classe social. Tendo respondido a esse ataque, Cabal caçoa de seu adversário, que seria uma criança (com uma barba que é um "matinho"); uma mulher (só uma "mina"), com forte conotação depreciatória típica dos discursos machistas tão frequentes no rap; homossexual (uma "querida", um travesti na Rua Augusta); e um ladrão do tipo "cão que ladra não morde", que só sabe ameaçar. O que é interessante destacar é a maneira pela qual as categorias mobilizadas se articulam, em processo semelhante ao que já havíamos observado nas batalhas do filme 8 Mile. No improviso de Cabal, as categorias idade, sexualidade e masculinidade são articuladas para desmobilizar um discurso baseado em marcadores de classe (vestimentas, moradia, escolaridade).

Ambos os improvisos geraram reações acaloradas na plateia. É preciso lembrar que nas batalhas da Santa Cruz, como na maioria das batalhas no Brasil, quem decide o vencedor de cada round é o público, gritando a favor de seu improvisador preferido⁹⁰. Mas não há medidor de decibéis e são os organizadores que interpretam o nível de barulho. Tampouco é possível distinguir se os gritos tem a ver com a qualidade do improviso ou com qualquer outro fator: amizade, simpatia, enfim. Tendo acompanhado centenas de batalhas, nunca presenciei uma situação na qual um improvisador reclamou abertamente do resultado do "barulho". Mas após ouvir a reação da plateia a respeito do primeiro round, Cabal não concordou: "Aí mano, vocês tão vendo isso aqui? Que é isso?" Ao que parecia, ele não questionava o fato de que o público tivesse feito mais barulho para Emicida e sim que ele havia rimado melhor mas estaria sendo

⁸⁹ Vale destacar um trecho de um "bate-papo" com Cabal, realizado em dezembro de 2007 pelo portal UOL e disponível para leitura no blog do artista:

"Muita gente acha que para ser MC basta nascer na favela, ter uma vida difícil e reclamar do 'sistema' mas não. O Rap só tá assim tosco no Brasil por causa disso! O negócio é entender que mais que uma cultura, o Hip Hop é um business e se a gente não ganhar grana com esse business, vão continuar sempre os sertanejos e axés ganhando grana e o rap sendo discriminado, tratado como lixo pela mídia! Vocês querem isso? Eu não! Eu quero ver o Rap crescendo, cada vez com shows, CD, produções maiores e melhores, claro, mantendo a raiz de protesto mas abrindo a cabeça para atingir um novo público!" Mais adiante veremos como o discurso de Emicida nas entrevistas concedidas à imprensa é muito semelhante.

⁹⁰ Em algumas batalhas, como no Duelo de MCs, em Belo Horizonte, há um júri escolhido pela organização do evento.

boicotado. Os ânimos estavam exaltados e os organizadores tentavam se posicionar, defendendo a legitimidade do barulho. Júlio DFlow, apresentador da batalha naquela noite respondeu: "é só pra começar, mano, é só pra começar". Cabal pediu: "Um a zero pra mim, na moral". Andrei PR, outro dos organizadores, disse: "Os dois rimou bem, mano. Não tem essa, o grito deu pra ele... é a voz do povo". Alguém da banca de Cabal teria dito que o Emicida ganhara porque "era de lá da Santa Cruz". Andrei respondeu: "O maluco não é daqui não, ele é da Zona Norte, ele veio de longe que nem você".

Não é necessário julgar a competência de um e outro nos improvisos para constatar que o desfecho da batalha dificilmente poderia ser outro. Fica claro agora que quando sugeri ser Emicida o desafiante nesse duelo, não estava considerando os mais importantes índices de legitimação no gênero em questão. Como frisa Derek Pardue em seu estudo sobre o rap no Brasil, "hip hoppers constantemente reivindicam o estatuto de 'underground', como uma maneira de indexar criatividade individual, empreendedorismo e diferença" (PARDUE, 2008: 26)⁹¹. O termo "underground" aparece várias vezes durante os improvisos, sempre com conotação positiva, como nos exemplos a seguir:

*cê não é underground, cê não sabe fazer free
você não é MC, você é apenas a Thais Pri*

*isso daqui é no estilo underground,
mas você é realmente uma fraude*

De fato, o rap brasileiro se afirma como uma "cultura de rua"⁹², representando a voz da "periferia" ou, na terminologia nativa mais recente, das "quebradas". Essa cultura de rua se expressa, por exemplo, num jeito de se vestir (também conhecido

⁹¹ "Hip hoppers consistently claim a status of 'underground' as a way of indexing individual creativity, entrepreneurship, and difference".

⁹² Título daquele que é tido como o primeiro disco de rap produzido no Brasil, a expressão "cultura de rua" é utilizada amplamente tanto por rappers, skatistas e pixadores, quanto pela mídia ao se referir à esses atores. Em dissertação de mestrado sobre pixadores em São Paulo, Alexandre Barbosa Pereira discute mais detidamente o tema (ver PEREIRA 2005).

como *street wear*)⁹³ e em um uso específico da língua, com um repertório próprio de gírias. É preciso concordar com Pedro Paulo Guasco quando ele afirma que

ao assumirem a periferia como o espaço da exclusão, os rappers assumem nele todos os sinais negativos associados a essa condição, seja pela ausência do que deveria haver, seja pela presença do que não deveria existir. Mas ao fazerem isso eles descrevem a periferia também de forma positiva, como o espaço da igualdade e da solidariedade, firmadas na miséria e apesar da violência (GUASCO, 2001: 90).

Durante a Rinha dos MCs, o apresentador Criolo Doido "esquenta" a plateia, no melhor estilo dos animadores de auditório. Entre os refrões, destaca-se um no qual ele pergunta: "quem é da periferia diga: ho!" Ao que o público, ou pelo menos grande parte, responde entusiasticamente com um grito. Outro exemplo interessante é uma camiseta usada por Tiagão, um dos principais MCs da Santa Cruz e da Rinha, que traz uma estampa clássica, adaptada para o contexto: "I love quebrada"⁹⁴. A camiseta foi produzida pela incipiente grife de Emicida e, junto com outros modelos, está a venda pela internet por R\$35.

Ainda que as noções de centro e periferia venham sendo repensadas no debate acadêmico contemporâneo⁹⁵, são categorias que continuam operantes e, como propõe Erica Peçanha Nascimento, organizam "a produção literária e atuação dos escritores, e validam a construção de suas imagens associadas ao adjetivo marginal" (NASCIMENTO, 2006: 77). Ela tem razão ao sugerir ainda que há um uso estratégico da categoria periferia, que a positiva ao mesmo tempo em que a torna condição de

⁹³ Boné, bermudão, camiseta larga com estampas de motivos ligados a rap, basquete e skate. Os participantes das batalhas da Santa Cruz frequentemente usam bonés e camisetas com estampas de suas crews. A venda de peças de roupas customizadas é uma ação frequente das crews para angariar fundos e ao mesmo tempo se fazerem conhecer. Marcio Macedo tem um artigo sobre as marcas de roupa ligadas ao hip hop (MACEDO 2004)

⁹⁴ Ver anexo 8. Natural de Diadema, MC Tiago é advogado e trabalhava no escritório de seu pai, também advogado. Além de apresentar mensalmente a batalha de MCs na Casa do Hip Hop de Diadema, venceu diversas vezes a Batalha da Santa Cruz e a Rinha dos MCs. Em 2009, representou o estado de São Paulo na final da Liga dos MCs, realizada no Rio de Janeiro. Desde o início de 2011, trabalha em período integral como assessor jurídico de Emicida.

⁹⁵ Em texto de apresentação do número dedicado ao tema da "periferia", os editores da revista "Sexta Feira" propõem "não a simples recusa ou aceitação da periferia versus o centro, ou tampouco a impossibilidade de reverter posições que podem se nos revelar de maneira endurecida. Mas sim, reconhecer, no centro, seu devir-periferia, como na periferia, simetricamente, seu devir-centro"(FERRARI, 2006: 5). A revista traz ainda diversos artigos sobre o tema. Ver ainda FRUGOLI JR 2000, entre outros.

legitimação de determinadas produções culturais. A hipótese parece válida tanto para a chamada "literatura marginal", estudada por Peçanha, quanto para o rap.

Não pretendo aqui desconsiderar o fato de que a juventude de bairros desfavorecidos das grandes metrópoles enfrenta condições de vida muito adversas e que o hip hop opera como um poderoso agente de denúncia política e posituação da categoria periferia. Como afirma José Carlos Gomes Silva, essa "juventude tem sido o segmento social mais atingido pelas mortes violentas. Essa questão, agora admitida como um problema social de extrema gravidade, foi anteriormente apreendida no plano do sensível pelos jovens filiados ao movimento hip hop" (SILVA, 2007: 2). Mas se jovens pobres são as principais vítimas da violência urbana, nem por isso suas manifestações culturais devem ser lidas apenas em chave negativa, ignorando o uso estratégico que pode ser feito dessa vitimização. Interessa mais pensar no espaço de agência e negociações do que apenas reiterar uma condição economicamente precária. João José Reis mostrou como "mesmo sob a ameaça do chicote, o escravo negociava espaços de autonomia com os senhores ou fazia corpo mole no trabalho, quebrava ferramentas, incendiava plantações, agredia senhores e feitores, rebelava-se individual e coletivamente" (REIS e GOMES, 1996: 9)⁹⁶. É claro que o caso da escravidão é muito mais extremo no que diz respeito à precariedade de uma condição social, o que só faz reforçar a hipótese de que há muita margem de negociação nos usos da categoria periferia.

Nesse sentido, é interessante como qualquer MC que venha a se tornar um fenômeno midiático possa ter seu pertencimento à "cultura de rua" colocado em cheque. O próprio Emicida passou a ser duramente criticado, como indica trecho de reportagem sobre ele publicada na revista *Trip*, em abril de 2011: "quanto mais sucesso faz, menos é tolerado por seus colegas do rap". Ainda segundo a reportagem, ele teria sido acusado "incontáveis vezes" de "traidor do rap" e "rapper de playboy". Entre as razões estariam o fato de que Emicida se apresenta em clubes frequentados por endinheirados e aceita convites para participação em programas de televisão. Na entrevista, o rapper se defende: "Eu penso estrategicamente, não tenho culpa se os

⁹⁶ Ver também REIS 1996 e o capítulo "Jóias trazidas da servidão - a música negra e a política da autenticidade", no livro "O Atlântico Negro", de Paul Gilroy (2001).

caras do rap não fazem isso... Sou preto de favela, quero mudar essa situação e não vou lá falar com as pessoas do outro lado, vou ficar aqui reclamando?" É certo que Emicida pensa estrategicamente. Mas poderíamos supor que Mano Brown também pensava estrategicamente quando, nos anos noventa, auge do sucesso de seu grupo, ostentou sua atitude arisca à grande mídia. Naquele momento, até por oposição a Gabriel O Pensador, os Racionais viram mais sentido em se estabelecer como voz dissonante, obtendo tanto mais valor quanto mais eram "underground". Como o próprio Brown disse na época, "se a gente perder a originalidade, nem os playboys gostam". Hoje parecem haver outras alternativas, como indica a reportagem "O rap virou pop", publicada na revista *Época* no dia 11/04/2011. Destacando Emicida e outros novos MCs como Lurdes da Luz e Rincon Sapienza, a matéria afirma que o sucesso desses novos artistas (Emicida à frente) tem a ver com uma "mudança de atitude", que diria respeito à uma maior docilidade no trato com mídia e fãs, além da exploração de temáticas mais "leves" nas letras. O conteúdo da matéria foi criticado pela equipe de Emicida, que nem por isso deixou de divulgá-la para seu mailing, com a ressalva: "a matéria da ÉPOCA criou um "ruído de comunicação" ao criar uma falsa oposição/diferença entre a velha geração do rap e a que tá chegando agora. Mas beleza: nada que um bom leitor não saiba filtrar e mais espaço pro rap sempre é bem-vindo"⁹⁷. O próprio comentário é revelador da estratégia de Emicida, preferindo ter espaço na mídia mesmo quando questiona a maneira pela qual é retratado.

É preciso tomar cuidado ao interpretar um artista que diz ter ou não ter determinada "estratégia", considerando que seus projetos intencionais não dão conta de todas as dimensões que interessam à análise. Como sugere Lilia Schwarcz a respeito de Lima Barreto, é preciso dar ao artista "seu próprio tempo e verificar de que maneira o autor agenciava suas fraquezas, ambiguidades, impossibilidades ou mesmo opções culturais"(SCHWARCZ, 2010: 17). O momento em que Brown recusava sistematicamente (e com alarde) divulgar seu grupo nos meios de comunicação "de massa" era muito diferente daquele no qual Emicida se expõe sem tantos freios. Um indício significativo (e improvável nos anos 90) é Brown aceitar ser capa da revista

⁹⁷ O trecho foi retirado de email enviado por Evandro Fióti, irmão e produtor de Emicida, para a lista de

Rolling Stone, revelando ter revisto algumas de suas posições. Diz ele: "não vou mais traçar retrato de lugar nenhum para ninguém. Muito menos para os ricos. Eu não vou mais mapear minha quebrada para os caras. Não vou lavar roupa suja pra eles ouvirem". Destaca-se um objetivo central: desenvolver o rap como negócio, "para benefício coletivo, progresso autossustentável". Nesse ponto, Brown, Emicida e Cabal convergem: todos dizem querer "trabalhar pelo rap"⁹⁸.

É a solução encontrada para dar conta de uma contradição sobre a qual já tratei e que Emicida flagra na entrevista para a revista "Trip":

Você vive uma situação que te impulsiona a escrever uma música falando da pobreza. Assinou contrato, vendeu disco, fez show, ganhou dinheiro. Na segunda parte, quando era necessário mostrar que conseguiu um progresso que não é o do crime, você esconde aquilo e repete a dose da pobreza. As pessoas compram de novo, porque adoram o sofrimento, mas já não é a sua realidade, é mecânico.

Para se manter alinhado com a "cultura de rua" depois de alcançar o sucesso, a saída é se posicionar como "líder de uma causa coletiva". Mano Brown é chamado de "presidente" pelos parceiros músicos e afirma que, caso seja novamente convidado pela TV Globo a participar de algum programa, "haverá votação entre os integrantes da 'família' - músicos, produtores e amigos". Os novos raps de Brown trazem letras desligadas da temática social que o consagrou - mais um alinhamento com a geração de Emicida. Para responder aos ataques que passou a receber depois do sucesso, este último chegou a tratar do tema na música "Emicídio", lançada em sua terceira mixtape, homônima. Se o apelido Emicida havia sido escolhido como um neologismo que sugeriria um "exterminador de MCs", o título do disco faz do artista agora a vítima de um homicídio. Destaco aqui dois versos retirados dessa faixa:

pobreza não é vergonha mas também não pode ser orgulho

...

mailing do artista.

⁹⁸ É o que afirma Cabal em seu blog, citado mais acima, e a reportagem da *Rolling Stone* sobre Brown, como discutimos ao final do item 1 do primeiro capítulo. Emicida declarou na entrevista para a revista *Trip*: "Tento construir coisas que gerem mais pro próprio rap, embora eu não me sinta muito à vontade quando as pessoas obrigam a gente a estar vinculado ao social. Quem tem obrigação de mudar essa porra é o governo, não grupo de rap".

quem ganha mais com a miséria? Os políticos, o Datena⁹⁹ ou o rap?

O MC bem sucedido agora questiona a legitimidade de um gênero que faz da miséria uma bandeira. Suas formulações se aproximam muito das de seu adversário Cabal, que disse não ser necessário "cantar desgraças para fazer um bom rap". Curiosamente, os dois adversários da batalha de fevereiro de 2006 parecem já não ocupar posições tão diferentes em 2011. Mas naquele então, enfrentavam-se vigorosamente, como num ringue de boxe. Voltemos então à batalha e vejamos como Cabal começou o segundo round, depois da derrota, segundo ele injusta, no primeiro:

CABAL

*tá ligado, vou te falar como é que eu rimo
cê falou que ele é o Pork-Pig, você parece o Patolino*

*tô falando que você é um pato
mas é muito magrinho, não tem carne pra por no prato*

*não tem talento pra por na letra
desculpa sangue bom, você vê em câmera lenta*

*se você fosse um atleta, chegava em último
tá ligado, você é um trouxa, você é fútil*

*com a sua rima vem pagar de favela, que representa
o Cabal na levada te arrebenta*

⁹⁹ José Luiz Datena é um verborrágico apresentador de televisão cujo programa "Brasil Urgente", na Rede Bandeirantes, traz reportagens de jornalismo policial "alarmante". pautando episódios de violência e pobreza extremas.

*moleque aguenta que eu vou levando, pegando fogo
vou te mostrando como é que faz um MC no jogo
de verdade eu rimo em dobro*

Com o verso: “com a sua rima vem pagar de favela”, Cabal utilizou uma expressão empregada frequentemente para denunciar a ostentação de uma condição que ou não é verdadeira, ou é exagerada, ou simplesmente “não deve” ser ostentada. Morar ou ter nascido na favela pode ser valorizado no hip hop, “pagar de favela” não¹⁰⁰. Como veremos em vários improvisos a seguir, a palavra favela é usada como categoria: ser ou não ser “favela” - no mais das vezes com conotação positiva. Na última estrofe do improviso, Cabal glosa sobre seus dotes de improvisador enquanto acelera o andamento e encadeia uma série de rimas internas, aumentando a intensidade e a agressividade de sua levada. Veremos que, se uma das palavras mais repetidas entre os improvisadores é “humildade”, as batalhas de improviso não deixam de ser uma espécie de concurso de jactância¹⁰¹.

Em sua resposta Emicida preferiu versar sobre as mesmas categorias que Cabal usara no round anterior, extraindo um poderoso efeito cômico sem acrescentar propriamente nada além dos temas sexualidade, masculinidade, idade.

EMICIDA

*é sossegado, só pra fazer versinho com os truta
o seu sonho é ver esse matinho roçando na sua nuca*

*abaixa o volume que eu ainda tô rimando
porque pro Emicida é fácil, chegar rimando*

¹⁰⁰ O emprego do verbo “pagar” com essa conotação negativa não é exclusiva do rap. Pode-se dizer “pagar de gatinha”, para uma menina bonita que faz muita pose, usa sua beleza de maneira ostensiva para gerar determinado efeito.

¹⁰¹ Vangloriar-se ao mesmo tempo em que se ridiculariza o outro são estratégias típicas de diversas práticas de duelos verbais, entre as quais sugiro que se coloque as batalhas de freestyle, que podem ser genericamente definidos como torneios de injúria e jactância. O tema será desenvolvido no capítulo III.

*dizendo que sua banca chama Pro-hip-hop
pra mim você tinha que ser do hip-hop pro pop*

*maluco você quer chegar fazendo assim
isso aí é a sua banca ou é a turminha do Chapolim*

A menção quase explícita a uma possível subjugação sexual é seguida de uma sugestão de que Cabal faria "pop" - gênero que parece representar uma música definitivamente menos viril¹⁰². Ele então compara a "banca" de Cabal à turma do Chapolim, célebre anti-herói da série mexicana incansavelmente reprisada pelo canal SBT. Ambas as referências são muito eficazes em um contexto que valoriza uma masculinidade sem ambiguidades, violenta e com "atitude". Depois dessa rima o público vai ao delírio, Emicida continua rimando durante vários segundos mas é impossível ouvi-lo. O round foi curto porque o público simplesmente não o deixou continuar a rimar. A edição do vídeo infelizmente cortou o momento de pedido de barulho, mas depois de reação tão entusiasmada seria de se supor que Emicida ganhasse com facilidade. No entanto, quem venceu foi Cabal. Note-se que o sistema "melhor de três" tende a fazer com que batalhas "emocionantes" sejam sempre disputadas em três rounds. Explico melhor: mesmo quando um dos improvisadores claramente entusiasmou mais a plateia do que o outro durante os dois primeiros rounds, é comum que, na hora de fazer barulho, a audiência vote cada vez em um. Podemos mesmo sugerir que no caso do combate Emicida versus Cabal, era indispensável que houvessem três rounds, para que a batalha se estendesse; a incerteza sobre quem se sagraria vencedor durasse um pouco mais, e se firmassem as aparências de um "jogo limpo", sem claque. Os relatos sobre essa noite são concordantes ao descreverem um altíssimo nível de tensão e foi com mais uma disputa de par ou ímpar que se decidiu quem começaria o terceiro round. Provalmente em função da pressão de Cabal e sua banca, que naquele momento percebiam o grande

¹⁰² Se lembrarmos do título da reportagem na revista "Época", "O rap virou pop", fica mais claro o deslocamento da posição de Emicida entre 2006 e 2011.

risco de derrota, foi acertado que o terceiro round durasse o dobro do tempo: um minuto ao invés de trinta segundos¹⁰³. Tendo perdido no jogo de sorte, foi Cabal quem disparou os primeiros versos:

CABAL

*vamo lá mais uma vez
vou te derrubar no chão, mostrar que tu é um freguês*

*cê tá ligado, se for agora levo na métrica
acabo com você, te ponho na cadeira elétrica*

*ou pego uma serra e corto a sua cabeça
o nome é cê-a-bê-a-ele¹⁰⁴ tio, não se esqueça*

*que a levada é louca, cê vai ficar pensando em casa
caralho, Cabal é aquele cara que fez o "Son do Braza"*

*no baile funk com Mr. Shock, Comando Vermelho
se você levar uma bota um tiroteio*

*e vai brotar no meio com a rapaziada
eu posso ficar só na paz, na minha levada*

*um minuto, se quiser eu rimo trinta
sangue bom, espero que agora você sinta*

se virar de costas não, porque eu não sou bicha

¹⁰³ É o que se deduz dos improvisos de Cabal e Emicida, que mencionam o fato (anormal na Santa Cruz) de rimarem durante um minuto.

¹⁰⁴ Aqui Cabal soletra seu apelido, procedimento comum no rap.

mano já falei que a sua parada comigo é uma rixa

*então eu continuo vou até o final
tio, você tá rimando aqui com o Cabal*

*tiro certo, aqui não tem ninguém igual
eu tô rimando, já falei então paga um pau, passa mal*

*eu vou até meu tempo acabar
tá ligado a rima é louca então eu sempre vou levar*

*e você quer o quê? já falei aqui nada
paga um pau, então tiozinho vai rala*

Cabal rima 'métrica' com 'cadeira elétrica' e logo depois sugere que quando o 'tiroteio brotar entre a rapaziada', ele ficará 'em paz com sua levada'. Se 'métrica' é um termo culto próprio da análise de poemas, 'levada', por sua vez, é uma expressão usada entre músicos para designar um acompanhamento rítmico. Em suma, o rapper lança mão de elementos poético-musicais para apoiar rimas bastante violentas. Ele recupera ainda alguns dos temas abordados nos rounds anteriores, procurando negar as acusações sobre sua sexualidade "sua parada comigo é uma rixa"; e classe social, ao fazer referência à sua música "Son do Braza", feita em parceria com Mr. Shock, artista de um estilo de música tipicamente "de favela": o funk. Essa última menção pode ter caído como uma "bola fora", visto que funk e rap muitas vezes rivalizam nas quebradas¹⁰⁵.

¹⁰⁵ O documentário "Funk da CT- a invasão do funk em São Paulo ", mostra que o gênero vem ganhando muito espaço em São Paulo, com muitos novos grupos se apresentando para plateias cada vez mais numerosas em festivais e shows. Segundo depoimento de MCs de funk, o gênero tem atraído pessoas que estariam cansadas do tom sério demais do rap e que querem "se divertir". Agradeço à professora Rose Satiko Hikiji pela indicação do filme, assim como por sugestões valiosas em conversas informais.

A tensão parece ter mesmo se intensificado e em nenhum momento durante esse round Cabal conseguiu motivar barulho do público. Isso dito, tampouco Emicida empolgou a plateia, demonstrando um certo nervosismo ao se atrapalhar nas rimas:

EMICIDA

*() a rima mais foda
os cara deve 'tá julgando suas atitude aqui na roda*

*mano, cê só dando milho na pegada
querendo dar camisa de brinde pra rapaziada*

*não importa se tem contrato, se tem contrato
eu vou te falar que a sua rima é ruim de fato*

*não dá pra esquecer que o seu nome é Ca... Cabal
porque você combinou a parada do Cabal¹⁰⁶*

*nossa mano, engasguei
mas foda-se mano o importante é que eu não parei*

*cê vem aqui falar que é do comando vermelho
maluco, tá de brincadeira, vai se olhar no espelho*

*quando que você viu os cara no condomínio 'cocê'
vendo todos os programas na tv a cabo*

acabo com você com a maior facilidade

¹⁰⁶ Emicida certamente queria dizer Kamau, rapper paulistano muito respeitado por ele e pelos demais participantes regulares da batalha da Santa Cruz. Acabou se confundindo.

o Emicida vence porque ele é de verdade

*ele é os verso quente igual churrasco na grelha
você é tosco igual os brinquinho na sua orelha*

*já era mano, pra mim eu acabo com a parada
deu um minuto não sei senão continuava*

*eu continuo sossegado aqui
eu não copio o Marechal porque eu sou emeci¹⁰⁷*

*originalidade pura chinelo não tem só um
e vou falar pcê vagabundo, isso é comum*

*'daonde' eu venho, lá da favela, com os pé de barro
os cara vê seu tipo, tira ... (foi cortado porque acabou o tempo).*

Emicida posiciona-se como "de verdade" ("da favela") mandando seu adversário (e os demais caras "do seu tipo", no "condomínio") "se olhar no espelho". Ele vence o round e, com ele, a batalha. Segundo relatos, Cabal e sua "banca" exigiam que um quarto round fosse realizado - mas não consegui localizar nenhum registro em áudio ou vídeo desse momento ou do round subsequente. O fato é que o quarto round, tenha ou não ocorrido, não serviu para acalmar os ânimos cada vez mais exaltados e por muito pouco a disputa não foi às vias de fato. Um informante me relatou que durante a batalha um membro da Afrika Kidz, rondava Cabal cantarolando de maneira zombeteira o refrão de sua música "Senhorita". O episódio ilustra o nível de hostilidade que o rapper enfrentou, e que não haveria de ser uma surpresa a tomar pelo tom da provocação feita no Orkut.

¹⁰⁷ A grafia "emeci" pretende evidenciar a maneira pela qual foi pronunciada a sigla MC. Questões relativas à transcrição dos improvisos serão discutidas no item 3 do próximo capítulo.

Entre as pessoas que intercederam para que não houvesse pancadaria estava Sinistro, um produtor de eventos de rap e colaborador de Cabal. Ele propôs que fosse organizada uma batalha na Mood, casa noturna na Rua Teodoro Sampaio especializada em noites “black”, mas a oferta foi recusada pelos organizadores da Santa Cruz. Julio “Dflow”, fundador da Afrika Kidz Crew e apresentador da batalha naquela noite, devolveu a nota de cinquenta reais para Cabal, que foi embora acompanhado por sua *crew*.

Como vimos anteriormente, a disputa entre Cabal e Emicida não era a última batalha da noite, mas apenas uma semifinal. Depois de vencê-la, Emicida acabou perdendo a final para Marcello Gugu, fundador da Afrika Kidz e até hoje um de seus apresentadores mais frequentes. Segundo o próprio vencedor, a final foi “bem xoxa”: “A gente pegou o dinheiro, comprou tudo em esfiha e foi pra quadrinha embaixo, comer e trocar ideia”.

Em entrevista concedida em janeiro de 2009, Gugu fez uma avaliação lúcida sobre a decisão tomada na época. “Foi uma oportunidade que a gente podia ter abraçado. Não de fazer um bagulho com o cara (Cabal), mas de fazer uma primeira parada nossa na Mood. Mas na imaturidade de achar que a gente ia se vender... Pode ter sido a decisão certa pra estar rolando até hoje na rua; pode ter sido a decisão errada pra ser sempre na rua.” A formulação retrata aquele que vimos ser um dos principais conflitos do rap brasileiro: ser uma cultura “marginal”, “de rua” ao mesmo tempo em que almeja tornar-se “hegemônica”, com destaque na televisão e demais mídias.

Desde aquela noite até o presente momento, praticamente sem interrupções, todos os sábados cerca de cinquenta pessoas comparecem ao metrô Santa Cruz para participarem ou assistirem à batalha. A perenidade do encontro semanal é prova de sua relevância no contexto da cena paulistana do rap e faz dela uma espécie de foco de resistência da chamada “cultura de rua”. O episódio protagonizado por Emicida e Cabal tornou-se uma espécie de mito de origem, hipótese comprovada pelo fato de que o nome do último é freqüentemente rememorado durante as batalhas, como na seleção de versos a seguir:

*vê se cê faz parecido ou então faz igual
na moral, então tenta imitar você parece o Cabal*

*cê tá ligado que no rap eu não passo sede
colei com o Cabal e perguntei cadê o Preto pra mim dá um couro nele*

*se tu não conhece tua rima provavelmente é esquisita
deve ser pior do que o Cabal com Senhorita*

Certa vez, depois de ouvir uma dessas rimas, Marcello Gugu chegou a brincar: "nossa mano, vai entrar nas regras: 'Não pode chamar de Cabal'. Ao que alguém acrescenta, para risos de todos: "Não pode falar de mãe, irmã, Cabal". É comum ainda que, ao final de um terceiro round polêmico, se diga, ironicamente: "Quarto round só para o Cabal". O rapper transformou-se em uma espécie de "bode-expiatório". Cabal segue lançando novas músicas e se apresentando por todo o Brasil. Nunca voltou à Santa Cruz e não há registro que tenha participado de outra batalha de freestyle desde então.

A vitória do desafiante Emicida, representante da "rua", opera como um momento fundador da Santa Cruz, a criação de uma espécie de herói. O fato de que ele tenha nos últimos dois anos se tornado um dos principais nomes do rap nacional adensa essa condição heróica ao mesmo tempo que a problematiza. Se seu nome não foi citado durante as batalhas que registrei, ele foi amplamente discutido nas rodas de conversa paralelas. E no mais das vezes em chave negativa, ao menos no que diz respeito à polêmica que em 2009 mobilizou boa parte dos participantes da Santa Cruz contra Emicida, já então alçado à posição de revelação do rap nacional. O objeto da polêmica era uma frase que Emicida passara a usar como bordão: "A rua é noiz". Estampada em camisetas, repetida exaustivamente pelo próprio e por seus fãs, no refrão de seu primeiro sucesso, "Triunfo", ou ainda como uma espécie de grito de guerra ao final de outras músicas quaisquer. Para acompanhar a frase, Emicida criou um gesto, usando as duas mãos, que simboliza a letra "N". No site do artista, assim como em panfletos distribuídos em shows e no encarte acompanhando o disco, há uma

ilustração com instruções para se fazer o “N”¹⁰⁸. Um texto acompanha o “manual de instruções”, no qual Emicida afirma que “essa frase nasceu nas batalhas de mc’s da Santa Cruz”. Se no texto ele não reivindica propriamente a autoria para si, na prática é ele quem mais vem se beneficiando de seu uso. No início de 2009, Emicida foi convidado pela Nike a uma visita à loja da marca no bairro de Pinheiros, em São Paulo, durante a qual ele “customizou” dois pares de tênis com a frase “A rua é nóiz”. Na foto divulgada pelo site, Emicida exhibe o produto que leva sua assinatura, mas sua expressão “mal-encarada” faz um contraponto com as habituais imagens sorridentes de campanhas publicitárias¹⁰⁹.

Em intermináveis discussões pela internet¹¹⁰ ou ao vivo, a autoria da frase e a legitimidade de seu uso por Emicida foram colocadas em questão. Mesmo que houvesse meios de reconstituir os eventos de sorte a verificar quem é seu autor, o mais interessante é que a própria frase tematiza o conflito que sua apropriação em um contexto de mercado criou: afinal, quem “é a rua”? De maneira mais geral, o problema está em como impedir que o sucesso financeiro e midiático de um artista entre em conflito com sua principal estratégia de legitimação, qual seja, o vínculo com uma origem “de periferia” e a produção de uma “cultura de rua”. Cabal, que não possui esse capital de legitimidade ligado à origem, foi à Santa Cruz exatamente para tentar conquistá-lo através de suas habilidades como improvisador. Não funcionou, mas poderia ter funcionado.

Cabal era naquele momento portador de uma série de ambiguidades, que foram colocadas em xeque na batalha. Afinal, era um nome expressivo no rap nacional, ganhador de Grammy, artista de gravadora grande, com significativa exposição na televisão. Sua presença na Santa Cruz poderia ser interpretada como humildade, respeito pelo rap de rua, interesse pela produção de MCs mais jovens. Deixar cinquenta reais para o vencedor poderia igualmente ser visto como um gesto de apoio.

¹⁰⁸ Ver Anexo 5.

¹⁰⁹ A Nike tem há muitos anos uma estratégia de marketing apoiada na imagem de esportistas e artistas e, no Brasil, tem buscado aproximar sua imagem da chamada cultura de rua. Ver Anexo 6.

¹¹⁰ Diversas comunidades do Orkut dedicadas a ele foram criadas, a maior das quais reunia em 18/01/2011 um total de 31973 membros. Em fóruns nessas comunidades, internautas o aclamam ou atacam a respeito de suas novas músicas, participações em projetos de outros artistas, entre outros temas.

Mas ao mesmo tempo Cabal é marcado por sua origem social favorecida, com a particularidade de não reivindicar uma posição política - ou pelo menos, genericamente, crítica - como Gabriel O Pensador mas, pelo contrário, insistir na "despolitização do rap". Vimos como muitas situações são reversíveis, como no caso (fictício) de B.Rabbit, que inverteu uma situação a princípio desfavorável (sobretudo ligada à sua cor de pele). Apesar das críticas de muitos rappers, o próprio Gabriel conseguiu firmar-se como um nome importante no rap nacional¹¹¹.

No entanto, alguma coisa na recepção que recebeu na Santa Cruz tendeu a valorar cada ação de Cabal numa chave negativa, de soberba e leviandade. É certo que a figura de um bode expiatório convinha perfeitamente aos participantes da batalha, como prova o reiterado uso de versos sobre o dito MC. Cabal e Emicida encarnavam antípodas de uma disputa sobre legitimidade da "cultura de rua" e viabilidade de uma trajetória de sucesso, na qual o primeiro encarnava a fama sem legitimidade e o segundo o anonimato legítimo. Não é à toa que a batalha foi levada a um quarto round que, como vimos, tampouco foi suficiente para encerrar o assunto. É como se Cabal e Emicida continuassem batalhando nos improvisos aos quais dezenas de MCs semanalmente se lançam na saída do metrô.

Emicida não frequenta a Santa Cruz desde 2007 mas em novembro de 2009 fez uma "visita", durante a qual não batalhou mas participou de uma roda de free, ao final da noite. Além disso, compôs um rap em homenagem ao evento, narrando suas experiências nas batalhas e reivindicando a posição de "embaixador". A seguir, reproduzo a letra da música *Santa Cruz*, incluída na mixtape *Emicídio*, lançada em setembro de 2010.

Santa Cruz

(falado)

¹¹¹ Em entrevista concedida à revista "Trip", edição de abril de 2011, Emicida afirmou: "falam que Gabriel o Pensador não é rap. Pra mim é, e dos mais foda que tem. A favela adora ele, sabe por quê? Porque ele é sincero na música dele, não tá de patifaria".

Parece ontem, seis mano uma roda de free. É pra ser tô aqui pra competir. Trouxe meu flow: chega aí!

*me envolvi pra curtir sem medo
junto aos beijo babado com cigarro no dedo*

*e pá, minha rima cresceu lá
oito hora de sábado não tem outro pico pra tá*

*mentiu quem tentou burlar
fingiu quem não foi lá, sentiu o que é ser rua só quem liga o lugar*

*um monte na calçada, vários trepado na grade
no terminal do coletivo¹¹², a coletividade*

*atividade, versar pra matar o impasse
rateio no boné, nota, moeda, passe*

*era feio se os mané colasse,
mas não, só sangue bom deixando o bagulho classe-A*

*tem que lembrar, ostentar o orgulho
quer se sentir lá? fecha o olho e faz barulho*

*quem tava lá? (nóiz)
pra batalhar? (nóiz)
só pra olhar? (nóiz)
fechando com...(nóiz)
essa foi loca, barulho pro MC após o confronto*

¹¹² Durante algumas semanas em 2006, a batalha ocorreu no ponto final de ônibus, atrás do Shopping Santa Cruz.

a rua é nóiz!

*meu respeito se estende ao que se entende por mundo afora
quem não colou, compreende agora*

*vagabundo indo embora triste
olhando pra trás, quer rimar mais, mas o tempo insiste*

*em correr, até morrer por amor, pronto
cachê lá é risada após cada confronto*

*dinheiro não e ponto
teve até um menino, que uma vez, foi lá com 50 conto*

*cola neguim que o bang¹¹³ continua
a vida me deu a chance de ser várias ruas*

*de ver várias ruas voltar, num importa o quanto eu corra
por me sentir como embaixador daquela porra*

*e cada vez que cê ouvir batalha pampa
cê vai lembrar de uma calçada de sampa*

*o mais foda de morrer, me juntar a Jesus
é que sábado não vai dá pra colar¹¹⁴ na Santa Cruz*

¹¹³ "Bang" é gíria para a cena, o movimento (no sentido do movimento hip hop, a cena do rap), sinônimo de outra gíria, essa muito usada no rap: o "corre". Originalmente usado para designar uma transação ilegal (um furto, venda de drogas), "corre" passou a significar qualquer atividade que seja ou se queira produtiva. Fala-se por exemplo: "como é que está o seu 'corre'?" ; "respeito os 'corre' dele"; "preciso fazer um 'corre' hoje a tarde". O rapper Mamuti faz parte de um grupo chamado "NusCorre", uma espécie de gerúndio que sugere que os integrantes do grupo estão sempre em ação, sempre fazendo "corres", sempre "nos corre".

O uso repetido da expressão "a rua é noiz", a menção ao episódio com Cabal, a valorização do evento, cuja perda consistiria no "mais foda de morrer", faz com que a música seja ao mesmo tempo uma homenagem à batalha e um posicionamento de Emicida que se auto-denomina "embaixador daquela porra".

Pensando na chave da legitimidade da fama, fica claro que ter o respaldo da Santa Cruz dá credibilidade a Emicida, sobretudo no momento em que ele começa a ser nacionalmente conhecido, apresentando-se cada vez com mais frequência para públicos de maior poder aquisitivo. Ao mesmo tempo, ele se estabelece em uma posição privilegiada, sendo convocado a desempenhar o papel de intermediário cultural. No final de 2009, quando o programa Altas Horas, da TV Globo, decidiu realizar uma batalha de MCs em seu estúdio, a produtora entrou em contato com Emicida para que ele participasse. Já relativamente conhecido, Emicida preferiu recusar o convite, propondo em troca que ele indicasse alguns MCs e viesse futuramente participar do programa como convidado, apresentando as músicas de seu disco - o que veio a acontecer alguns meses depois. Naquele primeiro momento, ele então indicou alguns MCs da Santa Cruz, da Rinha dos MCs e da Batalha do Real, no Rio de Janeiro. Mais recentemente, quando o *Caderno 2*, do jornal *O Estado de S.Paulo*, pautou uma matéria sobre lançamento do primeiro disco do rapper Criolo, Emicida foi convidado a escrever uma apresentação do artista¹¹⁵. Se Mano Brown é chamado por seus colegas de "presidente", parece que Emicida está de fato assumindo a função de embaixador.

Voltando à comparação com o boxe, Brown seria o campeão dos pesos-pesados, no sentido de que permanece sendo a principal referência para dez entre dez rappers brasileiros. Remeto à foto de capa da revista *Rolling Stone*, na qual Brown se exhibe de camiseta regata e chapéu panamá. Com o cenho franzido e a cara de poucos amigos que o consagrou, posa puxando uma enorme cruz que usa como pingente, em gesto que só faz reforçar o diâmetro de seus tríceps e bíceps, largamente mais fornidos que o da maioria dos músicos brasileiros. Brown segue sisudo mas passa por um

¹¹⁴ O verbo "colar" é usado como sinônimo de frequentar, ir.

¹¹⁵ A matéria sobre Criolo, capa do *Caderno 2* no dia 26 de março de 2011, intitulava-se "Pedrada Verbal". O texto de Emicida saiu sob a rubrica "análise", e intitulava-se "O hip hop e seu caminho sem volta da emancipação".

dândi, se compararmos essa foto com as imagens divulgadas pelo artista nos anos 90, sempre com as roupas esportivas características do hip hop, em algum cenário da periferia de São Paulo, acompanhado pelos demais integrantes dos Racionais e outros amigos - afinal, como na frase que eles mesmos tornaram célebre, são "apoiados por mais de cinquenta mil manos"¹¹⁶.

4. Capa da revista *Rolling Stone*, dezembro de 2009.

Enquanto isso, Emicida vem despontando na categoria peso-pena, trazendo um novo paradigma para o rap nacional, como sugere a foto de capa da revista *Trip*. Franzino, de camisa branca arrumada por dentro da calça com suspensórios, a imagem de estudante almofadinha (ou "nerd") é reforçada pelas canetas no bolso e pelos óculos grandes e remendados. Sorridente, o rapper assume seu lado "bem-comportado", ainda que de maneira irônica. Mesmo em sua suposta "nova fase", Mano Brown não se permitiria tamanha ironia e ambiguidade.

¹¹⁶ Verso da música "Capítulo 4 versículo 3", reproduzido no encarte do disco "Sobrevivendo no Inferno".

5. Capa da revista *Trip*, abril de 2011.

A chamada para a matéria não deixa por menos: "o bom moço do rap detona o preconceito dos colegas e o machismo no hip hop". Ainda que, ao ler entrevista, fique claro que é o jornalista quem conduz a conversa de maneira a polarizar Emicida com seus "colegas do rap", o fato é que ele veste a camisa. Depois de ter nocauteado Cabal em 2006, o desafiante Emicida parece disposto a enfrentar o "presidente" Mano Brown.

Mas essas disputas se dão fora do ringue das batalhas de rima, e só interessam na medida em que lançam luz sobre o tipo de conflito que está em jogo quando um MC desafia o outro verbalmente. Os temas que pautam a disputa pela legitimidade de um rapper na cena musical certamente também compõem a "agenda" dos improvisadores nos duelos. Mas essa agenda não tem a ver diretamente com sucesso comercial, pois já vimos como não é isso o que parece mover os improvisadores a participarem de batalhas.

Voltando pontualmente à Santa Cruz ao longo dos primeiros meses de 2011, pude observar um altíssimo índice de renovação nos frequentadores do evento. A maioria dos MCs que batalhavam não eram mais aqueles que eu havia conhecido em 2008. Isso indica que, se as batalhas são uma oportunidade para um MC ganhar

experiência, esse interesse tende a se esgotar ao cabo de um ou dois anos. Emicida é praticamente o único a ter se profissionalizado depois de uma carreira "meteórica" nas batalhas e nada indica que essa referência venha a ser alterada, pelo menos por enquanto.

Capítulo II - Rap "feito na hora"

1. Falar, cantar, rimar

É razoável afirmar que a totalidade dos praticantes de freestyle escrevem raps, ouvem rap, frequentam festas e shows de rap e consideram a si mesmos e aos outros improvisadores como MCs e membros da chamada cultura ou movimento hip hop. Essa seria uma razão suficiente para classificar o freestyle como uma vertente do rap. Mas se minha preocupação aqui não é delimitar fronteiras entre gêneros e subgêneros, sempre pode ser proveitoso "estranhar" classificações dadas. As práticas de desafios rimados já foram estudadas por diversos autores¹¹⁷, e é desnecessário dizer que não é qualquer verso improvisado que é considerado freestyle.

Buscando as características comuns entre o "rap escrito"¹¹⁸ e o freestyle, imediatamente se destaca um certo tipo de canto-falado, rimado e ritmado, que podemos definir a partir de um uso "precário" das alturas e uma organização rítmica específica, baseada nos beats¹¹⁹, as batidas e bases musicais típicas do rap. É o que afirma Walter Garcia em artigo sobre o grupo paulistano Racionais MCs: "o jogo rítmico entre a voz e o acompanhamento é a garantia de que cantar rap não é o mesmo que declamar um poema sobre um fundo musical: o rap quer passar uma ideia sem deixar de envolver todo o corpo do ouvinte" (GARCIA, 2003: 176)¹²⁰.

Esse padrão rítmico específico constitui a primeira lição nas oficinas de MC¹²¹ ou o primeiro conselho que rimadores experientes transmitem aos iniciantes. Nos termos nativos, trata-se da técnica do "bum-clap" em "oito tempos". Muito resumidamente, a

¹¹⁷ Ver, entre outros, ANDRADE 1989, CASCUDO 2006 e OLIVEIRA 2007, para ficar apenas entre autores brasileiros que estudam práticas brasileiras.

¹¹⁸ A expressão é nativa.

¹¹⁹ Beat é o termo nativo para designar as bases musicais dos raps. Ver, entre outros Rose, 1994 e Toop, 2000.

¹²⁰ O apelo corporal da síncope é discutido por GARCIA 1999, SANDRONI 2001 e WISNIK 1980, entre outros.

¹²¹ Oficinas de MC são oferecidas regularmente em centros culturais tais como a Casa do Hip Hop de Diadema ou Centro Cultural da Juventude. A informação sobre essa suposta primeira lição foi obtida com oficineiros como Slim Rimografia e Tiagão. Agradeço ainda a João Paulo Costa do Nascimento pelas sugestões valiosas a respeito desta técnica que estrutura a maneira de rimar no rap.

ideia é que a escansão¹²² dos versos seja calcada na levada da bateria típica do rap (inspirada nos ritmos de funk e soul) e construída com bumbo ("bum") no primeiro e terceiro tempos, e caixa ("clap") no segundo e quarto tempos do compasso quaternário. As rimas frequentemente acontecem no quarto tempo de cada par de compassos (os tais "oito tempos")¹²³, como no exemplo a seguir, trecho da música *Nome de meninas*, de Pepeu, tida por muitos como o primeiro rap brasileiro:

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

A maneira de anotar os versos no quadro acima foi inspirada por Edwards (2009), que batizou o quadro de "flow diagram"¹²⁴. Trata-se de um recurso útil para entender o processo criativo dos improvisadores mas não o utilizaremos de maneira sistemática, apenas quando for necessário ressaltar algum aspecto diretamente relacionado com métrica. Cada verso acima corresponde a um compasso de quatro tempos. Destaquei as sílabas que coincidem com cada um dos tempos do compasso. Note-se também que no segundo tempo de cada compasso o acento sobre as sílabas ('ben' - de sabendo ; e 'rap') se deu em antecipação de semicolcheia. É claro que isso é apenas a estrutura formal sobre a qual muitas variações rítmicas são possíveis, sempre buscando a rima a cada par de compassos. A importância das rimas é tal que tanto no freestyle como no rap em geral, o verbo "rimar" é sinônimo de "cantar". Aliás, "rimar"

¹²² "Escandir" é pronunciar as palavras considerando (ou destacando) a acentuação das sílabas. Secundariamente, pode significar decompor um verso em seus elementos métricos. No caso de contextos musicais, significa considerar aspectos prosódicos, rítmicos, melódicos, na relação da palavra com sua função musical.

¹²³ Os *beats*, bases musicais sobre as quais os MCs rimam, são também frequentemente bases de dois compassos ou oito "tempos". Muitos MCs consideram, erroneamente do ponto de vista da teoria musical tradicional, que o compasso tem oito tempos. Analisando as levadas do rap chega-se à conclusão inequívoca de que o compasso é quaternário e que os MCs os agrupam em pares.

¹²⁴ Falarei um pouco mais adiante sobre o conceito de flow, que tem a ver com a maneira de dizer os versos no rap.

parece ser o verbo que melhor define a ação dos MCs: eles não cantam nem falam, mas sim, rimam¹²⁵. Adam Bradley, professor na Universidade do Colorado e estudioso do rap como forma de poesia, reforça que "as rimas mais comuns no rap são rimas de final, que caem no último tempo do compasso, sinalizando o fim da linha poética"(BRADLEY, 2009: 50)¹²⁶.

Esse jeito de organizar as rimas lembra um formato muito recorrente em várias partes do mundo e que no Brasil é conhecido vulgarmente como "quadrinha": estrofes de quatro versos, sendo mais comum que a rima ocorra apenas entre o segundo e o quarto versos (ABCB)¹²⁷. Câmara Cascudo afirma que "os desafios, os versos descritivos de vaquejadas, gestas do gado, líricas, satíricas, do sul, centro e norte do Brasil eram quadrinhas, como quadrinhas são as desgarradas, os versos dos desafios, os improvisos em Portugal, em sua maioria absoluta na redondilha maior" (CASCUDO, 2006: 373). No caso do rap, não faz sentido pensar no número de sílabas em cada verso porque a presença concreta ou imaginada do beat¹²⁸ permite um uso musical das pausas. Uma das consequências desta exploração dos silêncios é a irregularidade do tamanho dos versos, no que diz respeito ao número de sílabas - ainda mais quando as rimas são feitas *a cappella*.

Por essa razão, parece mais adequado anotar os versos de rap, sejam eles curtos ou longos, em pares (AA), ao invés de quadras (ABCB). Roger Abrahams (1970), em seu livro sobre tradições orais afro-americanas como o jogo das *dozens* e o *toast*¹²⁹, indica que o padrão dominante é também o de "four stresses" (quatro

¹²⁵ Paul Edwards afirma algo semelhante em seu curioso "How to rap", que compila depoimentos de MCs americanos: "a rima é frequentemente pensada como o fato mais importante ao se escrever um rap - MCs muitas vezes se referem às letras de rap como 'rimas' "(EDWARDS, 2009:81). "Rhyme is often thought to be the most important factor in rap writing - MCs often refer to rap lyrics as "rhymes".

¹²⁶ "The most common rap rhymes are end rhymes, those rhymes that fall on the last beat of the musical measure, signaling the end of the poetic line".

¹²⁷ Também para frases musicais faz sentido pensarmos no princípio da quadratura, definido pelo Dicionário Houaiss como "o esquema fraseológico baseado no número quatro".

¹²⁸ Muitas vezes o freestyle é *a cappella*, ou seja, sem base musical de acompanhamento. Nesse caso, a batida fica subentendida. Note-se que o termo *a cappella*, emprestado da nomenclatura formal da música europeia, é utilizado correntemente entre os praticantes do freestyle tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

¹²⁹ Segundo David Toop, *toasts* são histórias rimadas, normalmente longas, contadas no mais das vezes entre homens. Violentas, escatológicas, obscenas e misóginas, costumam ser passatempo para matar o tédio em situações como o exército, a prisão, ou simplesmente na vida de desocupados num bairro pobre (TOOP 2000). O jogo das "dozens" é uma brincadeira de rimas que insultam a família do outro, no

acentos), indicados em negrito no exemplo a seguir, tirado de um famoso *toast* conhecido como "signifying monkey":

Down in the jungle near a dried-up creek
The signifying monkey hadn't slept for a week

Essa avaliação é particularmente relevante no momento da transcrição das batalhas - já em si um delicado exercício analítico. Ruth Finnegan alerta que

contrariamente ao que é muitas vezes assumido de maneira implícita, a equivalência entre textos falados e escritos não é nem algo evidente por si mesmo nem uma questão que possa ser pensada fora da cultura. Por essa razão o processo de transcrição é problemático e os modelos que orientam tanto o pesquisador como os demais participantes, quase certamente afetarão o resultado final (FINNEGAN, 1992: 193)¹³⁰.

Ouvindo trinta segundos de improvisação, que critérios usar para definir o começo e o término de cada verso? Os CDs de rap raramente trazem encarte com letras, elemento que poderia servir de referência sobre como os próprios autores pensam seus versos e estrofes. Vejamos ainda o exemplo a seguir, extraído da música *Pânico na Zona Sul*, do grupo Racionais MCs:

1	2	3	4
então	quando o	dia escu-	rece
só quem é de	lá	sabe o que acon	tece

mais das vezes a mãe. Um episódio da série de TV "In Living Color" propõe uma hilária versão televisiva do jogo. O vídeo está disponível na internet através do link <http://www.youtube.com/watch?v=Yn5pbHxvChU>

¹³⁰ "Contrary to what is often implicitly assumed, 'equivalence' between spoken and written texts is neither a self-evident nor a culture-free matter. For this reason if no other the process of transcribing is a problematic one and models of what this consists of - whether held by researcher or by other participants - will almost certainly affect the final result".

Note-se a longa pausa entre o primeiro tempo do primeiro compasso e a palavra "quando", que aparece apenas no final do segundo tempo. É um uso musical do silêncio, uma organização rítmica que pressupõe o beat. Na Santa Cruz os improvisos são quase sempre¹³¹ *a cappella* e o que acontece é que os rimadores acabam usando o tempo com mais elasticidade. Ainda que a ideia do *bum-clap* os oriente na construção dos improvisos, é aceitável e mesmo comum que os versos durem mais do que quatro tempos e o "encaixe" seja musicalmente imperfeito. O que importa é que o modo de rimar seja orientado por esse beat imaginário, mesmo que o extrapole. Em suma, qualquer rima de improviso no freestyle se baseia não só em uma pulsação mas também no padrão rítmico do *bum-clap*, que procurei descrever acima.

O termo nativo para falar sobre essa maneira pela qual um MC escande as palavras é *flow* - em inglês, corrente ou fluxo , metaforicamente, remetendo à fluidez com que o improvisador encadeia suas rimas. No Brasil, rappers usam ainda o termo "levada" que, além de significar também uma "torrente d'água", tem a particularidade de ser usado por músicos em geral para designar o ritmo do acompanhamento: uma levada de bateria, uma levada de violão. Para qualificar o *flow*, assim como qualquer levada musical, usa-se correntemente o termo *suingue*. Trata-se de uma tradução do inglês *swing*, que denomina o estilo do jazz americano dos anos 1930 e 1940. Segundo o Cambridge International Dictionary of English, trata-se de "um ritmo forte com notas de duração desigual". Como a própria definição sugere, o estilo é marcadamente sincopado. Apesar de ser em si um conceito polêmico¹³², podemos aqui nos contentar com a definição de síncope oferecida pelo Dictionnaire de la musique, de Marc Honneger, como "efeito de ruptura que se produz no discurso musical quando a regularidade da acentuação é quebrada pelo deslocamento do acento rítmico esperado" (HONNEGER apud SANDRONI, 2001: 20).

Essas "durações desiguais" ou esse "efeito de ruptura" causam uma surpresa prazerosa, « incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal –

¹³¹ Uma ou duas vezes vi alguém trazer um aparelho de som portátil com o qual solta as bases. Em outra ocasião, quem fez as bases para as batalhas foi um beat-boxer, músico que reproduz vocalmente os sons de baixo, bateria e demais instrumentos que compõem os beats do rap.

¹³² Carlos Sandroni faz uma reflexão muito interessante sobre o conceito de síncope em seu livro "Feitiço Decente" (2001).

palmas, meneios, balanço ... Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço » (MUNIZ SODRÉ, apud GARCIA, 1999: 27).

Quando pensamos no *flow* do rap estamos falando da maneira sincopada ou suingada de escandir palavras. Nessa direção, Bradley propõe que "um verso de rap é produto de um tipo de ritmo (aquele da linguagem) sendo ajustado a outro (o da música)"(BRADLEY, 2009: 15)¹³³. De fato, os contornos melódicos do rap são muito próximos dos da fala. Mas ainda assim o identificamos como canção - e não como fala. O tema da relação entre a fala e o canto foi amplamente tratado por Luiz Tatit que, ao buscar analisar a gestualidade oral do cancionista, propôs o conceito de *dicção*. Para ele, o ponto crucial de tensividade está no encontro da continuidade com a segmentação da melodia, que podemos descrever também com o uso cruzado de dois parâmetros: altura e duração¹³⁴. Na música cantada, o que apoia a exploração de um e outro é o uso, respectivamente, de vogais e consoantes. As vogais permitem o prolongamento da emissão, estabelecendo alturas definidas (as notas dó, ré, mi etc.). As consoantes, interrompendo esse fluxo, marcam os pontos de início e final das figuras rítmicas (semínimas, colcheias, semicolcheias, etc). A partir dessa compreensão, por assim dizer, técnica, Tatit constrói sua interpretação semiótica.

Ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo de *passionalização*. Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos

¹³³ "A rap verse is the product of one type of rhythm (that of language) being fitted to another (that of music)". O autor afirma ainda que "Great pop lyricists, Irving Berlin or John Lennon or Stevie Wonder, match their words not only to the rhythm of the music, but to melodies and harmonies as well. For that most part, MCs need concern themselves only with the beat" (BRADLEY, 2009: 15).

¹³⁴ A física propõe quatro parâmetros através dos quais pode-se analisar o som: altura, duração, timbre e intensidade. Como explica José Miguel Wisnik (1999), as diferenças entre os sons se dão na conjugação dos parâmetros e no interior de cada um (as *durações* produzem as figuras rítmicas; as *alturas*, os movimentos melódicos; os *timbres*, a multiplicação colorística das vozes; as *intensidades*, as quinas e curvas de força na sua emissão). Na música, os dois parâmetros que são usados com precisão são altura e duração. Intensidade e timbre são também importantes, mas não são passíveis de quantificação.

e na recorrência. Trata-se, aqui, da *tematização*" (TATIT, 1996: 22, grifos do autor).

Aproveitando os conceitos de Tatit, pode-se dizer que o rap dispensa a passionalização, utilizando exclusivamente procedimentos de tematização e figurativização¹³⁵. Ele mesmo sugere que o rap tende mais a descrever percursos e experiências do que traduzir estados de alma - o que pode ser comprovado facilmente sobrevoando o "cancioneiro" do gênero. A hipótese encontra ecos na afirmação de Walter Ong, segundo a qual "culturas orais tendem a usar conceitos em quadros de referência situacionais ou operacionais, que são minimamente abstratos no sentido de que permanecem próximos da vida humana no dia a dia"(ONG, 2002: 49)¹³⁶.

No rap é muito raro senão impensável que se estenda a duração de uma vogal como é tão corrente na maioria dos gêneros de poesia cantada. O procedimento só tem sentido em melodias que exploram as alturas, construindo um discurso verbal atrelado a um fluxo melódico que, no limite, independe de palavras e pode ser assobiado- o que não é o caso do gênero em questão. Se a fala se caracteriza por uma instabilidade constante no uso das alturas e durações, o rap transforma a fala em canto apenas enfatizando as possibilidades de agenciamento das durações, fixando o ritmo das frases mas apenas sugerindo a entoação. Do ponto de vista das alturas, há por vezes alguma sugestão de estabilidade como recurso expressivo - a exemplo da própria fala. Tatit conceitua como *figurativização* o processo de adequar as frases melódicas às entoações da palavra falada. A dicção do rap utiliza um mínimo de música para fazer, da fala, canto - apenas o suficiente para cristalizá-la e tornar sua memorização possível. O rap seria a menor distância possível entre a fala e o canto, hipótese reforçada por Walter Garcia ao afirmar que a forma do rap "pode ser considerada o protótipo da figurativização" (GARCIA, 2003: 175).

O uso restrito das alturas no canto-falado é uma das razões pelas quais o rap é por vezes questionado enquanto gênero musical, com frases do tipo: "isso não é música". A distinção entre fala e canto não é absoluta e a etnomusicologia mais recente

¹³⁵ A única exceção seria o caso dos refrões melódicos, frequentemente cantados por mulheres. Um bom exemplo é o caso da música *Tempo Bom*, de Thaide e DJ Hum, cujo refrão é interpretado pela cantora Paula Lima.

¹³⁶ "Oral cultures tend to use concepts in situational, operational frames of reference that are minimally abstract in the sense that they remain close to the living human lifeworld".

tem contribuições interessantes para a discussão dos termos em que se pode pensar sobre o que é ou não é música. Bruno Nettl afirma que "se a música pode ser definida, ela não pode facilmente ser circunscrita, suas fronteiras são turvas e pode-se aceitar alguns fenômenos como ao mesmo tempo música e alguma outra coisa, essa última usualmente sendo linguagem" (NETTL, 1983: 23)¹³⁷. Anthony Seeger propõe um quadro no qual sugere um

continuum entre sons e movimentos não intencionais e não estruturados até performances cuidadosamente planejadas e altamente estruturadas. As sociedades variam em suas definições de gêneros específicos de vocalização (do arroto à canção), movimento (de um tropeço à dança) e música instrumental (de uma pancada a um solo de bateria ou da vibração aleatória de uma corda às vibrações intencionais de um instrumento de cordas) (SEEGER, 1994: 695)¹³⁸.

No caso do rap, sugiro que se entenda a precariedade no uso das alturas não apenas em sua negatividade (seria "pouco ou nada musical") mas também como uma afirmação de estilo. Podemos afirmar que é essa característica que explica a importância central que ganha a autoria da letra. Em outros gêneros de música popular cantada, é muito frequente que se valorize o intérprete tanto ou mais quanto o compositor. Já no rap, letrista e intérprete se confundem praticamente na totalidade das situações, respaldando a seguinte afirmação de Sami Zegnani:

uma particularidade do rap, com relação a outras músicas contemporâneas 'jovens', reside na reivindicação da paternidade das letras pelos artistas. Estamos aqui diante de um estilo musical no qual autores e intérpretes são as mesmas pessoas. Cantar - no sentido clássico do termo - e 'rappar' não podem ser aproximados de maneira análoga porque não ser o autor dos textos que se 'rappa' provoca a vergonha e a exclusão quase certa do movimento hip hop (ZEGNANI, 2004: 65)¹³⁹.

¹³⁷ "If music can be defined, it cannot easily be circumscribed, its boundaries are unclear, and one may have to accept certain phenomena as both music and something else, the latter usually being language".

¹³⁸ "A continuum from unintentional and unstructured sounds and movements to carefully planned and highly structured performances. Societies vary in their definitions of the specific genres of vocalization (from burp to song), movement (from a stumble to dance) and instrumental music (from an accidental thump to a drum solo or from the twang of a rope to the vibrations of an instrument string)".

¹³⁹ "Une particularité du rap, par rapport aux autres musiques contemporaines "jeunes", réside dans la revendication de la paternité des *lyrics* par les artistes. Nous voici confrontés à un style musical où les auteurs et les interprètes sont les mêmes personnes. Chanter – au sens classique du terme – et rapper ne peuvent pas être approchés de manière analogue car ne pas être l'auteur des textes que l'on rappe provoque le blâme et l'exclusion quasi-certaine du mouvement hip-hop".

Não tenho registro de rappers que interpretem em shows ou gravem em disco textos que não sejam de sua autoria. O que acontece com alguma frequência é que gravem ou citem, textualmente ou com samples¹⁴⁰, canções de outros autores, mas nesse caso são sempre canções melódicas, que exploram as alturas tanto quanto as durações¹⁴¹. Podem ainda citar versos ou mesmo uma estrofe inteira de um rap, como uma homenagem ao MC que o escreveu, mas nunca a letra toda.

Tricia Rose também sublinha o fato de que "letras de rap são uma parte crucial da identidade do rapper, o que sugere a importância da autoria e da individualidade nesse estilo de música"(ROSE,1994: 95)¹⁴². A hipótese encontra respaldo na bibliografia nacional sobre o tema, como na afirmação de Silva: "a mensagem é sempre singular, autoral. O que importa não é a interpretação, mas a natureza política do ato de compor, por isso os rappers não cantam músicas de outros grupos, mesmo que tenham logrado sucesso popular" (SILVA, 2007: 7).

Se compor - e não apenas interpretar textos de outros autores - é uma decisão, por assim dizer, política, também devemos considerar a citação de trechos de letras e o uso de samples como tomadas de posição. Um bom exemplo é a recorrência com que os Racionais MCs utilizam trechos de músicas de Jorge Ben Jor. O rap *Fim de Semana no Parque* usa em seu refrão samples de *Domingaz* e *Frases*, ambas do referido compositor. No disco *Sobrevivendo no Inferno*, de 1999, maior sucesso de vendas do grupo até hoje, incluíram uma versão completa da música *Jorge da Capadócia*, procedimento raro no rap.

Walter Garcia vem há alguns anos desenvolvendo uma série de artigos sobre os Racionais MCs. No mais recente deles, analisa *Fim de Semana do Parque*, avaliando justamente que

¹⁴⁰ Sample é um termo em inglês que nos últimos quinze anos passou a ser usado de maneira corrente entre músicos. Designa a utilização de um trecho (ou uma amostra, "sample") de uma gravação, em outra. Seu uso foi potencializado com o desenvolvimento de novas tecnologias para produção em áudio mas a utilização de samples já era um dos princípios fundamentais gêneros de música eletrônica e do rap, entre outros.

¹⁴¹ Como em várias faixas do CD *Sujeito Homem 2*, de Rappin Hood, nas quais convida os próprios autores das canções para dividir os vocais com ele, como por exemplo, Caetano Veloso, que participa em *Rap do Bom*, cantando sua música *Odara*.

¹⁴² "Rap lyrics are a critical part of a rapper's identity, strongly suggesting the importance of authorship and individuality in rap music".

a força do refrão não reside apenas nas frases sampleadas com criatividade e no balanço do ritmo. Essa criatividade e o balanço, sem dúvida, são importantes, mas a força reside igualmente na ocupação do espaço público pela apropriação do artista negro Jorge Ben Jor. Um artista desde sempre difundido no mercado fonográfico hegemônico e que teve presença fundamental nos bailes organizados e frequentados por negros em São Paulo desde a década de 1970. Assim, o refrão converte simbolicamente o que o preconceito e a segregação divulgaram sobre os negros, notadamente sobre os negros pobres (GARCIA, 2011: 231).

O compositor é um os principais ícones da "música negra brasileira" e a referência reiterada a ele, assim como o uso de determinados samples e a citação pontual de versos de outros rappers, enquadrados na insistência em se canto-falar suas próprias rimas, são estratégias determinantes na criação da "comunidade imaginada" do hip hop¹⁴³.

2. Feito na hora?

Se vimos acima alguns aspectos que justificam considerar o freestyle como rap, podemos agora nos ocupar do que faz dele uma categoria a parte. Segundo seus praticantes, o freestyle é um tipo de rap que se caracteriza por ser "feito na hora"¹⁴⁴. Respalda essa afirmação o fato de que uma das mais poderosas acusações de que pode ser "vítima" um improvisador durante uma batalha seja a de haver decorado seus versos. É o que vemos na seguinte seleção de rimas, registradas por mim nas batalhas da Santa Cruz:

tá pensando o quê? suas rima decorada?

não não amigo, isso é improvisada

eu vou fazendo aqui só a rima criativa

batalha decorada de rinha não, aqui não é retrospectiva

eu tenho as rima improvisada

¹⁴³ Ao longo da dissertação, voltarei a usar a expressão de Anderson (2008), sempre considerando as ressalvas explicitadas na introdução.

¹⁴⁴ "Freestyling, to most MCs, means coming up with lyrics off the top of your head". (EDWARDS, 181)

você fica falando as riminha que é decorada

*falando essas decorada que você escreveu no caderno
escuta só, acho que é o diabo que usa terno*

*maluco sai daqui que você não arruma nada
você com esses bagulho vem aqui querer mandar sua improvisada decorada*

*daqui a pouco pega um livro pra poder ensaiar
cadê o dicionário de rima, alguém pode emprestar?*

*eu bato na sua cara
porque as suas rimas é tão decorada que eu falo, você não manja nada*

*fica lá no youtube adicionando, fica lá teclando, pensando
vamo' ver freestyle dos outros pra eu continuar decorando*

*tranquilão, puta que o pariu, pelo amor
suas batalha parece uma reprise da anterior*

*olha só que eu represento o meu povo
essa do cabaço tá mais repetida que Vale a Pena Ver de Novo*

*veio com a riminha manjada do botox
cê tá ligado que sua rima é tipo xerox*

Se nas batalhas de freestyle o caráter improvisado de um verso é tão valorizado, cabe perguntar: quem poderia distinguir um verso decorado de outro criado na hora, e com base em quais critérios?

A pergunta é retórica porque, como nos lembra Peter Burke, "o termo 'improvisação' é mais ambíguo do que parece, pois é falsa a dicotomia entre improvisado e memorizado. Qualquer palestrante sabe que existe um leque inteiro de possibilidades, entre os dois extremos de algo decorado antes e algo criado na hora sem premeditação" (BURKE, 1989: 169). Na musicologia o tema foi objeto de alguma discussão, que podemos recuperar sucintamente. Stephen Blum sugere que "devemos esperar encontrar várias maneiras de contrastar improvisação com outros modos de ação - e o fazemos. Enquanto alguns contrastes são escolhas binárias (ou esse tipo ou não), outros envolvem discernir entre aspectos *mais ou menos* improvisados de uma performance"(BLUM, 1998: 28, grifo do autor)¹⁴⁵. No caso das batalhas de freestyle, parece mais interessante utilizar essa segunda sugestão, considerando aspectos mais ou menos improvisados ao invés de procurar delimitar estritamente se algo é memorizado ou "feito na hora". Bruno Nettl chega a propor que se abandone ideia de improvisação: "não deveríamos então falar talvez em composição rápida e lenta, mais do que composição justaposta à improvisação?(NETTL, 1974: 6)¹⁴⁶. Não há porque ir tão longe, até por respeito aos próprios improvisadores, que utilizam o termo amplamente. No entanto, considerar composição e improvisação como dois fazeres em relação de contiguidade, parece agora indispensável.

Os próprios participantes da Santa Cruz oferecem pistas para enfrentar essa questão, como nos versos abaixo, transcritos a partir de um improviso de Marcello Gugu, membro da Afrika Kidz Crew e apresentador da batalha:

cada verso, cada rima decorada
inspiração para fazer uma nova versão de rima improvisada

Basicamente o que ele diz é que a inspiração para os improvisos vem justamente da memorização de versos e rimas. Decorar é a base do improviso. É o que

¹⁴⁵ "We might expect to find various ways of contrasting improvisation with other modes of action - and we do. While some of the contrasts are binary choices (*either* this type *or* not), others involve discriminations between *more or less* improvised aspects of performance".

¹⁴⁶ "Should we not then speak perhaps of rapid and slow composition rather than of composition juxtaposed to improvisation?"

propõe Walter Ong, ao afirmar que "os materiais fixos na memória do bardo são sugestões de temas e fórmulas a partir das quais todas as histórias são construídas de maneiras variadas"(ONG, 2002: 60)¹⁴⁷. Falando dos cantadores nordestinos, Câmara Cascudo reforça a hipótese, ao sublinhar que "possivelmente a percentagem da improvisação é menor do que pensamos. Os cantadores têm processos pessoais de mnemotécnica e guardam centenas e centenas de versos felizes para aplicação oportuna. Não dizem o verso inteiro mas incluem duas ou três linhas, ou imagens, no trabalho individual, dando a impressão de obra original" (CASCUDO, 2005: 204). Mas como sugere Marcello Gugu, a partir de cada verso decorado o improvisador pode fazer uma nova versão. Mário de Andrade, falando sobre o cantador de cocos Chico Antônio, descreve o processo do improvisador como uma "traição da memória". Gilda de Mello e Souza tem uma boa síntese do processo, tal como identificado por Mário: "1. Inicialmente, o cantador canta uma melodia que não é sua e que decorou com falhas de memória. 2. Sobre essa melodia tece uma série de variações inconscientes. 3. Enquanto a reproduz vai aos poucos empobrecendo-a até torná-la fácil, esquemática, vulgar. 4. Só então recomeça a fantasiar sobre ela, agora conscientemente, com a intenção de variar e enfeitar"(SOUZA, 1979 : 24). Se tentarmos aplicar esses passos no processo do MC improvisador, podemos imaginá-lo decorando um rap, por exemplo, dos Racionais MCs. Em seguida, ele cantará esse rap imperfeitamente, variando alguns versos. Depois reterá apenas algumas passagens estruturais, a partir da qual começará a construir novos versos e novas rimas. Cada improviso seria resultante de uma memorização incompleta sendo atualizada.

Em entrevistas, os freestylers afirmaram que "estudam" improvisação procurando aprender novas palavras e experimentando rimas ou, em outros termos, decorando. Em seguida, no momento do improviso, é como se as lembranças fossem acessadas e, no mesmo instante, ligeiramente transfiguradas. A parte improvisada do improviso estaria então nessa centelha do instante, que atualiza ou trai uma memória. Nettl (1974) cita uma canção esquimó que tematiza o próprio ato de compor, e os versos a seguir reforçam a pertinência do procedimento aqui descrito:

¹⁴⁷ "The fixed materials in the bard's memory are a float of themes and formulas out of which all stories are variously built"

*All songs have been exhausted
He picks up some of all
And adds his own
And makes a new song¹⁴⁸*

Analisando as centenas de improvisos registrados na Santa Cruz, algumas expressões se destacam por sua recorrência. São como chavões, que servem para qualquer circunstância sem necessitar atualizações. Na terminologia nativa, esses chavões são chamados de "muletas"¹⁴⁹ - apoiam o andar do improvisador que, sem elas, poderia facilmente cair. O material é exaustivo e me contentarei aqui com alguns poucos exemplos. A seguir, duas rimas muito recorrentes: "não entende a proposta"/bosta; e "causar seu fim"/assim (mim):

1.

*seu gordo idiota, suas rima aqui só fala bosta
acabo com você tiozão, não tem proposta*

*seu merda MC ridículo de bosta
toma vergonha na sua cara que não entende a proposta*

*vocês são dois bosta
que não entende a proposta*

*esse menino fajuto, seu bosta
cala a sua boca que você não entende a proposta*

¹⁴⁸ Todas as canções se esgotaram/ Ele pega um pouco de cada/ Acrescenta algo seu/ E faz uma canção nova.

¹⁴⁹ Agradeço ao MC Tiagão pela observação.

2.

*eu vou falar cê tá ligado, é assim
Fagal colou aqui na rima só pra causar o seu fim*

*cê tá ligado, cê vai apanhar pra mim
porque eu chego no bagulho e já causo seu fim*

*ha, desse jeito é assim
Nino só chegou aqui pra causar seu fim*

*eu vou rimando mesmo assim até o fim
cê tá ligado que vou causar o seu fim*

*você não vai conseguir rimar contra mim
é o Luca que chega e causa o seu fim*

Christian Béthune faz uma sugestão valiosa a respeito do uso de muletas nas batalhas de freestyle. Segundo ele,

essas sequências de trocas verbais pertencem em grande parte ao domínio público e participam de um patrimônio codificado de lugares comuns vernaculares. Conjunto de perguntas e respostas prontas para o uso, a invenção poética nessas disputas oratórias tem mais a ver com a arte de usar essas fórmulas com *esprit d'à propos*, ou de adaptar forma e conteúdo às particularidades da situação presente, para moldá-las em hábeis variações, do que com uma criação *ex nihilo*, o importante sendo estabelecer um jogo de linguagem capaz de ocupar o espaço social (BÉTHUNE, 1999: 74)¹⁵⁰.

O jogo do improviso nas batalhas de rima teria a ver então com a capacidade de estabelecer relações com a situação presente, ou como sugere o autor numa feliz

¹⁵⁰ "Ces séquences d'échanges verbaux appartiennent pour une large part au domaine public et participent d'un patrimoine codifié de lieux communs vernaculaires. Ensemble de questions et de réponses déjà prêtes à l'emploi, l'invention poétique dans ces joutes oratoires tient d'avantage à l'art d'utiliser ces formules avec un esprit d'à-propos, ou d'en adapter forme et contenu aux particularités de la

expressão francesa, usar as fórmulas com *esprit d'à propos*¹⁵¹. De outra maneira, a brincadeira poderia ser muito entediante. No exemplo a seguir, uma pequena referência a uma peça do vestuário do adversário já dá um tom mais improvisado a uma rima chavão:

*é desse jeito, entende a proposta
camiseta marrom, já disse que cê é um bosta*

Comparemos mais alguns casos para melhor entender como uma muleta pode ser usada apenas de maneira geral ou ser atualizada com *esprit*.

*uma duas três, quatro cinco seis
não me amarro conte tudo de uma vez*

Aqui, o recurso de contar alguns números e em seguida buscar a rima é usado de maneira a caber em qualquer situação. Já no exemplo abaixo, o improvisador serviu-se do mesmo chavão mas contextualizando-o para atacar seu adversário ruivo e obeso:

*um dois três,
cê quer falar pra mim, cê parece um gordo irlandês*

O efeito de improviso no segundo caso é evidentemente muito mais eficaz. No próximo exemplo, novamente as muletas são usadas sem menção ao momento:

*moleque é isso mesmo
cê tá ligado que no bagulho eu vou desenvolvendo*

situation présente, pour les infléchir en d'habiles variations, que dans une création ex nihilo, l'important étant d'établir un jeu de langage susceptible de remplir l'espace social".

¹⁵¹ A expressão quer dizer "espírito de oportunidade", ser espírituoso à propósito de uma situação dada.

Já no exemplo a seguir, o improvisador inspirou-se na sigla SBA, impressa na camiseta de seu adversário, para criar uma rima improvisada a partir de um primeiro verso chavão:

*ele chega aqui agora, já desenvolvendo
sua blusa resume o seu freestyle: Só Bosta Acontecendo*

Não se trata aqui de procurar criar um índice para medir o grau de imprevisibilidade de um improviso mas apenas de indicar de que maneira um improvisador pode transmitir a impressão de que está criando seus versos naquele momento. O uso de rimas originais, pouco ou nunca ouvidas nas batalhas, tende a destacar o versador. E é claro que outros aspectos também são importantes na apreciação do desempenho de um MC numa batalha de freestyle, como a inventividade e destreza no *flow* e a capacidade de fazer rir com imagens engraçadas. Mas por ora, basta a sugestão de que, mais do que ser ou não ser, o freestyle deve *parecer* improvisado.

Além de servirem de apoio para os MCs, as muletas são também uma afirmação de estilo. Ao reproduzirem versos padrão estão refletindo tradições da palavra cantada, principalmente do rap; ao mesmo tempo, estão manipulando esses consensos e criando novos paradigmas. E não é possível distinguir uma etapa de outra, são processos concomitantes. Nettl (1974) sugere que o improvisador sempre trabalha a partir de um modelo, específico pra cada cultura e, podemos aqui estender a noção para afirmar, também cada gênero musical: há uma linguagem de improvisação específica do jazz, do choro, do rock. Afirma o mesmo autor:

Podemos considerar que cada modelo, seja ele um tema, um constructo teórico, ou um modo com volteios melódicos característicos, consiste em séries de eventos musicais obrigatórios que devem ser observados seja de maneira absoluta ou com alguma frequência, de maneira que o modelo permaneça intacto (NETTL, 1974:13)¹⁵².

¹⁵² "We may take it that each model, be it a tune, a theoretical construct, or a mode with typical melodic turns, consists of a series of obligatory musical events which must be observed, either absolutely or with some sort of frequency, in order that the model remain intact".

Pensando nas batalhas de freestyle, não são apenas as muletas que estruturam a performance. Também se repetem padrões de *flow*, de vestimenta, de atitudes corporais. São motivos aos quais todos os que pretendem reafirmar seu pertencimento a essa comunidade imaginada da "cultura de rua" acabam se referindo para, no mesmo momento, se destacarem singularmente como improvisadores. Esses motivos são objeto de negociações ao longo do tempo e da experiência, e como afirma Nettl "nem todos precisam necessariamente aparecer em uma performance, mas alguns devem estar evidentes, para que a performance tenha credibilidade" (NETTL, 1974: 13)¹⁵³.

É o caso de expressões como "cê tá ligado", "é desse jeito", "é isso mesmo", operando com função fática, apenas para estabelecer comunicação, à maneira das corriqueiras formulações de saudação ("oi, tudo bem?", etc.). Aparecem também com muita frequência verbos como "representar" e "proceder", usados de maneira tão particular que merecem uma certa atenção. O verbo representar, de resto absolutamente corriqueiro na língua portuguesa, é usado frequentemente de maneira intransitiva: "eu represento". Só podemos deduzir seu significado a partir dos exemplos nos quais o verbo é usado em sua forma transitiva. Ele às vezes aparece seguido da menção a um local em particular (como o Parque Bristol, ou a Zona Leste), outras de uma categoria mais ampla como "favela" ou "periferia" ou ainda mais gerais: "eu represento os mano", "eu represento o rap". Já o vocábulo "proceder" é usado em geral como substantivo ("eu tenho proceder"¹⁵⁴). Segundo Alexandre Pereira, a palavra sugere "um repertório próprio de modos de agir, de postura corporal, de fala, de gírias, de vestimenta e de outras referências comuns, remetendo a dois significados: o de procedência (de origem, de proveniência) e o de procedimento (de modo de portar-se, enfim, de comportamento)" (PEREIRA, 2005: 95). Em ambos os casos, vemos novamente o estatuto privilegiado que tem categorias ligadas ao lugar de moradia.

Em outro registro, o uso reiterado de vocativos como "família", "parceiro", "irmão" se relaciona com o estabelecimento da relação de familiaridade que, segundo José Guilherme Magnani, é própria do "pedaço": "aquele espaço intermediário entre o

¹⁵³"All of them need not appear in a performance, but some must be evident, in order for the performance to warrant credibility".

¹⁵⁴ Segundo o dicionário Houaiss, proceder é tanto verbo quanto substantivo, definido como: "modo de agir ou de ser; procedimento, comportamento".

privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade"(MAGNANI, 1984:138). As redes de sociabilidade que se tecem nesse contexto são parte muito significativa das razões que movem os participantes a reiterarem sua frequência. Vimos que muitos grupos foram criados a partir do encontro de MCs nas batalhas da Santa Cruz, inclusive e sobretudo de jovens originários de bairros muito distantes uns dos outros¹⁵⁵.

Outro indicativo da construção desta "comunidade imaginada" é o uso intenso de gírias, para o entendimento das quais às vezes me foi preciso deliberadamente interrogar algum participante¹⁵⁶. De maneira geral, é como se o uso dessas palavras, gírias ou não, servisse como lembrete de que não estamos em qualquer lugar mas sim em uma batalha de MCs. Veremos no próximo capítulo a importância desse enquadramento do contexto, que permite ampliar a margem de tolerância dos insultos usados nos improvisos.

Abrahams (1970) sugere que o uso de clichês na prática do toast permite que se amplie o repertório de possibilidades de dizer uma mesma coisa alterando o número de sílabas e/ou a terminação (e logo, a rima). O recurso também é recorrente no freestyle¹⁵⁷, afinal, é preciso manter um fluxo constante de palavras ou, dito de outra maneira, garantir que uma vez começado o improviso, não se pare de rimar para pensar. Segundo Walter Ong,

a necessidade de continuar falando enquanto procura em sua mente o que vai dizer em seguida também encoraja a redundância. No

¹⁵⁵ A Criolina Crew, por exemplo, tem quatro integrantes vindos cada um de uma região metropolitana diferente: Marcello Gugu do Ipiranga, Tiagão de Diadema, Lucas da Bela Vista (mas natural de Vitória) e Nino do Bexiga.

¹⁵⁶ Às vezes tratava-se de uma "piada interna", uma gíria acessível apenas aos frequentadores regulares da Santa Cruz. Ao longo de 2009, ouvi várias vezes a expressão "tá de djalmice". Vim a saber que faziam referência a um funcionário da Casa do Hip Hop de Diadema, chamado Djalma, que fazia muitas promessas que depois não cumpria. No limite, qualquer grupo tem suas piadas internas, que variam ao longo do tempo.

¹⁵⁷ Estudiosos da oralidade frisam a universalidade do procedimento e Walter Ong indica através dessa ideia uma importante chave de leitura para as epopéias gregas: "Thus in the Homeric poems, for Odysseus and Hector and Athena and Apollo and the other characters the poet had epithets and verbs which would fit them into the meter neatly when, for example, any one of them had to be announced as saying something... The poet had thousands of other similarly functioning metrical formulas that could fit into his varying metrical needs almost any situation, person, thing, or action. Indeed, most words in the Iliad and the Odyssey occur as parts of identifiable formulas" (ONG, 2002: 58).

discurso oral, ainda que uma pausa possa ser eficaz, a hesitação é sempre desmobilizadora. Por isso é melhor repetir alguma coisa, se possível de maneira astuciosa, ao invés de simplesmente parar de falar enquanto se pesca a próxima ideia. Culturas orais estimulam a fluência, a efusão, a volubilidade (ONG, 2002: 40)¹⁵⁸.

Improvisadores com os quais conversei relatam que um procedimento eficaz para esse efeito de fluidez é a repetição do último verso de uma estrofe no início da estrofe seguinte¹⁵⁹. Podemos observar como isso ocorre na seleção de versos a seguir, todos registrados na Santa Cruz:

*é desse jeito, olha qual parada
se prepara que agora é **chuva de porrada***

***chuva de porrada**, segue só na picadilha
agora Mamuti rima no maior estilo quadrilha*

*Mamuti vem, só mandando os verso bom
e mostra que o Chalen aqui **nunca tem o dom***

***nunca tem o dom** parceiro, eu continuo a rima
vai vendo como é, **elevando a auto-estima***

***elevando a auto-estima**, só pra falar mais uma coisa
se fosse a quadrilha, veio de branco: aqui é a noiva*

¹⁵⁸ "The public speaker's need to keep going while he is running through his mind what to say next also encourages redundancy. In oral delivery, though a pause may be effective, hesitation is always disabling. Hence it is better to repeat something, artfully if possible, rather than simply to stop speaking while fishing for the next idea. Oral cultures encourage fluency, fulsomeness, volubility".

¹⁵⁹ Câmara Cascudo comenta o uso desse mesmo procedimento nos desafios nordestinos (CASCUDO, 2006: 370)

*como eu rimo fazendo sempre você de bobo
vem com a blusa de skate mas no verso **só dá tombo***

***só dá tombo** não consegue se manter de pé
e andar agora vê como é*

*chego pra rimar, cê fica entristecido
salvei suas rima no PC, **deu arquivo corrompido***

***deu arquivo corrompido** moleque, cê me desculpe
sou das chiquititas, você é do meu fã-clube*

O recurso de repetição do último verso permite que o improvisador ganhe alguns segundos para pensar no que dirá a seguir, sem perder fluidez. Da mesma maneira, enquanto lança dois ou três versos padrão, pode pensar em uma rima poderosa para a estrofe seguinte¹⁶⁰. Se analisarmos as batalhas tendo essa perspectiva, é possível identificarmos os momentos em que o uso de uma rima padrão prepara uma estrofe original. Vejamos no exemplo a seguir, tirado de batalha entre Fabio e Mamuti:

FABIO

*se liga só Mamuti agora me escute que eu vou te dar um chute
na sua rima eu vou apertar o mute,*

*não se discute, esse é o talento então desfrute
é isso meu amigo não se furte não me insulte*

*porque cê tá ligado, vai perder qual é que é?
aqui a sua rima mano não chega no meu pé*

*eu tô ligado que quando eu entro eu ganho
se liga a minha rima é tão grande quanto o seu tamanho*

*é desse jeito mano, entre aqui no ringue
vai embora do Santa Cruz e vai comer um Burger King*

*chega lá parceiro e pede um Whooper
cê come tanto, tá precisando fazer um cooper*

Fabio começa com duas estrofes nas quais explora rimas com a terminação do nome de seu adversário: Mamuti. Podem até ter começado a ser compostos no momento em que Fabio soube contra quem iria batalhar (ou em casa, pensando que um dia teria Mamuti como adversário), mas são versos necessariamente criados para essa situação, exigindo um nível de concentração maior. Em seguida, Fabio emenda com dois versos padronizados: "porque cê tá ligado, vai perder qual é que é? / aqui a sua rima mano não chega no meu pé". Na estrofe seguinte, começa ainda com um verso chavão: "eu tô ligado que quando eu entro eu ganho"; que então será complementado por uma rima já mais atualizada ao contexto: "se liga a minha rima é tão grande quanto o seu tamanho". Em seguida, poderá finalizar o round com duas estrofes originais e engraçadas, utilizando rimas raras como "Ringue/King" e "Whooper/Cooper".

Na resposta de Mamuti está presente uma estrutura muito parecida. Ele começa com duas estrofes fortemente conectadas com o contexto, faz uma pausa utilizando chavões para poder preparar os versos finais, e então conclui o round com rimas "atualizadas". Mas se ele começou bem, não foi tão feliz nas últimas rimas, ficando muito colado à forma padrão. Não é à toa portanto que perdeu o round para Fabio.

¹⁶⁰ Agradeço ao músico Tó Brandileone pela sugestão.

MAMUTI

*beat bom e agora anima
eu exercito o físico, cê precisa as rima
é embaçado né tio? pra isso não tem academia
não tem nenhuma "Jiu-Jitsu ritmo e poesia"*

*cê sabe qual que é a da parada
Mamuti chega aqui só nas improvisada*

*chega na improvisada e vem da ZO
sua rima é do meu tamanho, a minha é maior*

*vai vendo como é só as rima verdadeira
não chega no seu pé mas te passa rasteira*

*te passa rasteira e te deixa no chão
vê só como é pesado na improvisação*

*é pesado mesmo mas não é só banha
cê tá ligado aqui é o Mamuti que ganha*

O que interessa aqui é sugerir estratégias que podem organizar os improvisos, mais do que estabelecer formas fixas a serem seguidas como cartilha. Nesse sentido, se o uso de clichês é frequente, podemos imaginar também que para cada insulto padrão existem possíveis respostas padrão. Ainda que a criatividade e versatilidade dos improvisadores permita que se mantenha o interesse no jogo em função das diversas possibilidades de variação, os próprios MCs revelam que se torna maçante ter que enfrentar sempre as mesmas pessoas. Depois de já ter batalhado com todo mundo

que frequenta a Santa Cruz ou a Rinha, as principais batalhas de São Paulo, MC Lucas diz que "perde a graça quando só rola rima repetida".

Enfim, uma vez tendo sugerido as ambiguidades do conceito de improvisação, não se deve considerar que os freestylers fazem apenas pastiche de si mesmos. Se há muito de decorado, recorrente e previsível, trata-se ainda assim de um torneio de improviso e é sua dimensão imprevisível que consitui a atração principal desta prática.

3. Gangueragem

A grande maioria dos frequentadores da Santa Cruz se aventura em improvisos de rima e, nesse sentido, público e "protagonistas" da batalha se confundem mais do que se separam. Não há microfone nem sistema de som, não há estrado ou palco de qualquer tipo. Aliás, a própria configuração do espaço no qual se dá a batalha é mais de confusão de que de limites claros entre palco e plateia: não se organiza uma roda, é mais como se todos se amontoassem. Frequentemente os apresentadores intervêm para pedir que se abra um pouco de espaço para os improvisadores, tendo mesmo criado um uso específico para o termo "perímetro". Quando avalia que os MCs que vão batalhar estão sem espaço, o apresentador diz: "olha o perímetro!"

Discutindo a fluidez da fronteira entre entretenimento e ritual, Rose Satiko Hikiji recupera ideias de Richard Schechner e Victor Turner ao apontar que "a diferença básica entre teatro e ritual estaria na separação entre espectadores e performance, que caracteriza o primeiro" (HIKIJ, 2005: 160). Segundo essa concepção, o evento na Santa Cruz poderia ser descrito como tendo aspectos ritualísticos. Para entender as questões em jogo durante as batalhas, seria então indispensável a *aquisição* do que Turner chama de "idioma ritual" (1974), considerando: "o tom, a feição, o ritmo, as recorrências, tanto quanto o conteúdo manifesto" (MERLEAU PONTY, 1973: 391).

Afinal, as palavras são ditas com uma certa entonação, um certo jogo de corpo e olhar. São palavras ditas para serem ouvidas por quem estava a poucos centímetros de distância; e não escolhidas com a calma que pode ter um escritor diante da folha em branco. Tais ressalvas são indispensáveis para o analista, que nunca pode esquecer o fato alertado por Walter Ong, de que

a palavra oral, como pudemos notar, nunca existe em um contexto simplesmente verbal, como é o caso com a palavra escrita. Palavras faladas são sempre modificações de uma situação existencial total, que sempre engaja o corpo. A atividade corporal para além da mera vocalização não é acidental ou artificial na comunicação oral, mas é natural e mesmo inevitável (ONG, 2002: 67)¹⁶¹.

Se pude transcrever as palavras improvisadas durante as batalhas, não é possível reproduzir as performances que presenciei ao longo de 2009 e 2010. No entanto, as anotações em meu caderno de campo procuraram destacar os comportamentos físicos ou demais eventos não verbais que, na ocasião, pareceram alterar de maneira significativa o desenrolar da batalha. Ao analisar o material transcrito procurei sempre confrontá-lo com minhas anotações de campo, de maneira a procurar recuperar a performance como um todo, e não apenas seus aspectos estritamente verbais.

Um aspecto que se destaca no "idioma ritual" das batalhas é o componente agressivo. Vimos que as regras da batalha proíbem o contato físico agressivo, mas não dizem nada sobre olhares desafiadores, gestual firme e provocador. Em seu manual para praticantes de batalhas de freestyle, Joseph Brown sugere mesmo: "você deve apavorar seu adversário como um gangster enquanto diz pra ele quão bom você é" (BROWN, 2006: 18)¹⁶².

Esse comportamento "gangster" está na origem de um sub-gênero do rap, conhecido como "gangsta" (tal como seria pronunciada a palavra gangster no inglês vernáculo afro-americano). O termo se refere tanto ao conteúdo das letras - politicamente engajadas e agressivas, retratando os aspectos mais duros da realidade social em comunidades desprivilegiadas - quanto ao comportamento de seus autores/intérpretes, socialmente desafiadores ou mesmo francamente fora da lei. O tema dá margem para polêmicas, na medida em que o chamado "gangsta rap" é acusado por alguns de incitar à violência enquanto outros afirmam que ele apenas

¹⁶¹ "The oral word, as we have noted, never exists in a simply verbal context, as a written word does. Spoken words are always modifications of a total, existential situation, which always engages the body. Bodily activity beyond mere vocalization is not adventitious or contrived in oral communication, but is natural and even inevitable. On oral verbalization, particularly public verbalization, absolute motionlessness is itself a powerful gesture".

¹⁶² "You will also do mad gangster stuff to them while speak on how good you are".

retrata a realidade. Entre os MCs considerados "gangsta" estão Ice -T, Tupac Shakur, Snoop Dog e, no Brasil, os grupos Facção Central e Racionais MCs.

Na Santa Cruz disseminou-se uma outra gíria para designar esse tipo de verso e, mais amplamente, de atitude nas batalhas: gangueragem. Como no termo "gangsta", a expressão remete à atitude agressiva e provocadora dos membros de gangues. Mais recentemente, passei a ouvir também a expressão "vileragem", com o mesmo significado mas desta vez remetendo aos moradores das "vilas", nesse caso significando as "quebradas".

A seguinte seleção de versos registrados na Santa Cruz ilustra bem o teor das imagens utilizadas:

*vai te aniquilando o bagulho é aquilo
enfio uma furadeira no teu olho e aperto o gatilho*

*tiozão, é sangue que eu quero ver na batalha
bagulho é louco aqui o Diogo não dá falha*

*não dá falha não, corta o seu pescoço
joga no chão porque o Diogo bota fogo*

*já era tiozão, vou chegando e mostrando
olha só o fogo, o Tiagão já tá queimando*

*Chalen chega direto da favela
vou arrancar o seu pescoço e assar na panela*

*então, a rima aqui é psicopata
então cê tá ligado: Pa pum pum! Te mata*

*então eu vi o seu sangue, tomei seu copo
então cê tá ligado, o hip hop, até de helicóptero*

*arranco o seu coração, jogo no chão
piso nessa porra com o Santa Cruz no coração*

*cê tá ligado parceiro que a minha rima te arranca a cabeça
é tipo assim então vê se não esqueça*

*eu faço assim com a definição cê tá ligado assim vou acabar
esconde o pescoço pra eu não cortar sua jugular*

Os MCs tendem a buscar uma atitude corporal que reforce o que é dito em seus versos. É preciso que o comportamento corporal do improvisador seja coerente com as imagens que ele usa em suas rimas, ou o efeito será desmobilizador e o público tenderá a não apoiar¹⁶³. Cenho franzido e cara fechada sem sorriso são moeda corrente. Trata-se de algo construído, e não sem esforço, como fica claro quando se observa um MC iniciante. Ao longo dos meses que acompanhei as batalhas na Santa Cruz, diversas vezes tive a oportunidade de assistir à primeira (ou às primeiras) batalhas de um MC, como Gah, Luca, Lupe e TVS, para citar apenas alguns. Preocupados com o desempenho no verso improvisado, inseguros e amedontrados pelo desafio, tinham mais dificuldade em performar a atitude "gangureira". Tomemos o caso de Gah, que tinha 15 anos quando participou de sua primeira batalha, em 27 de junho de 2009. Aluno da oitava série em um colégio estadual no bairro do Grajaú, Gah era imberbe e usava aparelho fixo nos dentes. Enfrentando TS, lançou os seguintes versos, procurando manter-se sério e ameaçador enquanto rimava:

*cê tá ligado que assim que eu faço aqui
taco sua cara na parede te espanco*

cê tá ligado que eu rimo bem tanto

¹⁶³ Em "O discurso do presidente", Oliver Sacks relata um caso curioso sobre os efeitos da incongruência entre a expressão verbal e a expressão corporal (SACKS 2004).

Além da dificuldade em rimar os versos, enquanto falava foi desmontando a personagem e abrindo um sorriso que terminou em uma franca risada depois de dizer "te chuto, te mato". Gah perdeu a batalha já no segundo round, certamente sua incapacidade de manter-se com "cara de mau" contribuiu. Isso dito, MCs experientes não ficam cem por cento do tempo "mal-encarados": usam com habilidade a passagem de momentos mais descontraídos e brincalhões com outros francamente ameaçadores e violentos. O problema está em bem "interpretar" em cada estilo.

Além da "cara de mau", o uso das mãos é também um elemento muito importante no repertório corporal dos MCs. Não é à toa que rappers são caricaturados, em propagandas ou programas de humor na televisão, movendo as mãos no ritmo da escansão das palavras. No contexto das batalhas de freestyle, o uso das mãos e a movimentação de ombros e quadril são também maneiras de intimidar o outro. É como se o MC estivesse sempre de prontidão para um eventual golpe ou defesa. Claro, não se trata apenas de agitar as mãos ou mover-se de qualquer maneira, mas de empenhar um certo tônus, movimentar-se em uma determinada velocidade como que desenhando no ar, por vezes realizando pausas abruptas. É uma gestualidade que ora acompanha as sinuosidades do *flow* (na fluidez do movimento), ora sublinha determinadas palavras do discurso verbal (nas interrupções abruptas). Assim como o fluxo das palavras não deve ser truncado, o corpo também sugere uma movimentação contínua, na qual uma eventual pausa é intencional e apenas prepara o próximo gesto. Nesse sentido, o recurso se assemelha tanto à ginga na capoeira quanto à dança ou jogo de corpo dos boxeadores. Em seu estudo sobre a capoeira, Leticia Vidor Reis descreve a ginga pensando na complementaridade da oposição ataque/esquiva, "sendo que uma esquiva pode esconder um ataque, enquanto que um ataque pode, rapidamente, transformar-se numa esquiva"(REIS, 1997: 217)¹⁶⁴. Em alguma medida, também os freestylers estão o tempo todo oscilando entre o ataque e a esquiva, tanto

¹⁶⁴ A autora vai muito mais longe na análise da ginga, abordando aspectos que pouco tem a ver com a prática das batalhas de freestyle. Loic Wacquant (2000) é autor de uma detalhada etnografia em uma academia de boxe em Chicago.

na construção das rimas quanto, metaforicamente, nos gestos que desenham com seus corpos e mãos.

As batalhas de freestyle, assim como o rap em geral, são um gênero essencialmente assertivo. Seja ao jactar-se, seja ao insultar o outro, as frases são sempre enfáticas e peremptórias. Luiz Tatit recupera o conceito de tonema para designar o dispositivo capaz de revelar as intenções enunciativas do sujeito pela direção final da frase melódica. Bem, os finais de frase no rap e no freestyle são quase sempre descendentes, a não ser quando trata-se abertamente de uma interrogação. Tatit discute diversos tratados sobre entoações enunciativas, concluindo que todos "atribuíam à terminação descendente um sentido conclusivo, em relação ao qual os demais contornos circundantes se opunham e se estruturavam." (TATIT, 2007: 31). Além da recorrência de tonemas descendentes no rap, os usos do corpo na gestualidade dos MCs atuam como um efeito hiperbólico de asserção.

4. Faz barulho aí

Podemos considerar que além dos aspectos que compõem a atitude "mal encarada" típica no rap¹⁶⁵, também adotada no contexto das batalhas, existe ainda um código de conduta e polidez para os momentos pré e pós-batalha. Antes do duelo, é praxe que os desafiantes se cumprimentem dando as mãos e, ao fim do embate, se abracem e troquem elogios e sorrisos. De maneira geral, o "clima" na Santa Cruz é de bastante descontração, com muitas risadas. Antípodas nas batalhas, frequentemente são ou tornam-se ótimos amigos. Em sua pesquisa sobre o *signifying*, Abrahams cita o depoimento de um de seus informantes, que ilustra bem o tipo de convivência nas batalhas: "os caras não querem machucar ninguém; estão só falando. Se alguém passar por perto e não te conhecer, vai jurar que os pontapés estão prestes a começar. Mas você se acostuma. E quando alguém diz alguma coisa, você simplesmente diz outra em retorno" (ABRAHAMS, 1970: 46)¹⁶⁶. O uso da palavra rimada e ritmada, a recorrência de expressões que reafirmam o estilo, enfim, toda a construção da situação

¹⁶⁵ Para um estudo específico sobre hip hop e a "estética da violência", ver SOUSA 2009.

¹⁶⁶ "Guys don't mean no harm; they just saying it. If people walked past and didn't know you, they'd swear there'd be blows coming. You get used to it. And when somebody say something, just say something back".

de batalha faz com que as referências utilizadas por todos deixem de ser a da vida cotidiana e passem a ser as do contexto da batalha. É como quando, para introduzir uma piada, se usa a expressão: "sabe aquela do português?" E, como nas piadas, a graça está no sentido compartilhado, que se estabelece entre os presentes e se reatualiza com maior ou menor eficácia em função da composição do grupo. Por isso, interessa analisar não apenas os protagonistas das batalhas, que rimam, mas também os demais participantes em suas ações e reações.

De maneira muito sucinta, é possível afirmar que existem duas orientações importantes para a conduta da totalidade dos participantes: ficar em silêncio enquanto acontecem os improvisos e fazer barulho para seu rimador preferido ao final de cada round. Ao longo da noite o apresentador invariavelmente reforçará essas orientações, sempre acompanhadas de um sonoro palavrão: "silêncio aí, porra!" ou "faz barulho aí, caralho!" O fato de ser necessário repetir frequentemente esses pedidos indica uma tendência à dispersão e revela o papel do apresentador, que chama a todos "de volta" ao ritual. Quando as batalhas não entusiasмам os presentes, estes tendem a se desinteressar: pipocam comentários paralelos, e na hora de fazer barulho, não se manifestam ou o fazem de maneira lacônica. O apresentador então deverá intervir, convocando energicamente a plateia a fazer barulho e atijando os improvisadores para que aumentem a intensidade das provocações.

A observação remete a uma proposição de Paul Zumthor para análise de performances, segundo a qual é preciso integrar, "sem fetichizar, quatro 'instâncias do fato literário': contexto, autor, texto, leitor" (GOMEZ-MORIANA apud ZUMTHOR, 2007: 22). Destaca-se nas batalhas de freestyle o fato de que as reações da plateia (o "leitor") são imediatas, e fisicamente se impõem aos improvisadores - afinal estão todos muito perto uns dos outros. Ruth Finnegan, na mesma direção, sugere que

qualquer relato completo de uma performance deve levar em conta os vários participantes envolvidos e suas interações - não apenas a 'estrela' da performance ou o público mais "óbvio", mas também todos os outros papéis e contribuições (inclusive aparentes 'interrupções' ou lapsos que tendem a ser ocultados em modelos tradicionais) e como

eles mudam ou são redefinidos ao longo do tempo (FINNEGAN, 1992: 111)¹⁶⁷.

Por essa razão, optei por incluir, sistematicamente e sempre entre parênteses, um comentário sucinto nos momentos em que houve uma reação significativa da plateia. Não me preocupei em criar uma "tipologia" rigorosa para esses comentários para não enrijecer esse recurso e garantir espaço para as nuances que caracterizam as reações. Ao mesmo tempo, procurei ser enxuto e apenas incluir palavras como "barulho" ou "risos". A reação barulhenta da plateia às vezes torna inaudíveis alguns versos, mesmo para quem está ao lado do improvisador. Estes momentos foram indicados com um espaço em branco entre parênteses. Momentos de hesitação do improvisador foram registrados com reticências.

De resto, optei ainda por evitar o uso de pontuação (a não ser interrogação, quando a entonação da frase o sugeria, e vírgulas, para facilitar a compreensão do leitor) e não usar letras maiúsculas a não ser para nomes próprios, deixando em aberto quais poderiam ser os inícios e finais de frases.

Por último, é preciso destacar que tomei cuidado para não transformar a fala dos improvisadores numa espécie de dialeto. Já vimos como, ao reivindicar pertencimento à "cultura de rua", os rappers utilizam critérios próprios para concordância verbal e forma plural, procedimento de resto corrente na fala popular dos paulistas. Não cabe aqui entrar no mérito de avaliar quanto os improvisadores conhecem a norma culta da língua portuguesa mas sim procurar entender essa fala em seu contexto. "Erros" ou variações na pronúncia de algumas palavras foram grafados de maneira a respeitar sua sonoridade, com um esforço concomitante para não folclorizar seus falantes. Isso dito, modifiquei a grafia convencional das palavras apenas quando a sonoridade ou pronúncia escolhida pelo improvisador de fato tinha relevância para o resultado poético-musical, do ponto de vista rítmico ou das rimas. É o caso da transformação de filho em "fi", bagulho em "bagúi", para citar apenas algumas. Além disso, vale lembrar

¹⁶⁷ "Any full account of performance, therefore, needs to take account of the many participants involved and their interactions - not just the 'star' performer or the 'obvious' audience but also all the other roles and contributions (including the apparent 'interruptions' or lapses that tend to be screened out in traditional textual and performer-oriented models) and how they change or are redefined over time".

que essas alternativas de pronúncia tornam possíveis rimas que não o seriam com o uso da forma gramaticalmente correta. É o caso dos exemplos que apresento a seguir:

eu posso ter falado, o cara riu
eu vou mandando o Fagal pra lá, cês ouviu

eu não vou falar palavrão
o importante é que nós divide o goró com os irmão

de timber ou nike não contribui
aqui na rua vagabundo eu roubo os teus bagúi

vou chegando sossegadim
eu vou fazendo sossegado, já falei que é igual ao Slim

Os freestylers exploram o fato de que o mesmo vocábulo possa ser pronunciado de maneiras diferentes, para propósitos de ritmo e rima. A palavra "rap", por exemplo, aparece frequentemente de duas maneiras: com a sonoridade "rep", um abasileiramento do termo americano; ou soletrada, "erre a pê", recurso comum em letras e improvisos de rap. O mesmo acontece com a sigla MC, às vezes pronunciada "emeci" e outras "eme cê". Vejamos alguns exemplos recolhidos, como sempre, na Santa Cruz:

*por isso mesmo vim fazer o **erre a pê***
*as puta da Augusta fazem rap melhor que **você***¹⁶⁸

*e eu vou falar o **porquê***
*ficava de ideinha com os moleque pensando que ia fazer **erre a pê***

¹⁶⁸ Esse primeiro exemplo é particularmente interessante porque apresenta as duas possibilidades de pronúncia.

*não dá pra você, mano cê quer fazer o **quê**?
o bagulho aqui é foda, o verdadeiro **erre a pê***

A opção é de uso muito mais fácil na língua portuguesa, por causa da rima possível com palavras bastante comuns como "você" e "quê". Já em sua versão mais próxima da sonoridade americana, os improvisadores são obrigados a lançar mão de alternativas criativas, com prejuízo para a qualidade sonora da rima. Note-se que em todos os exemplos a rima foi imperfeita:

*no beat muito louco, é do Kanye **West**
eu nem curto ele mas o que importa é o **rap***

*eu vou fazendo assim o meu **rap**
e vou deixando fluir se tiver **scratch***

*Mamuti chega e chega pra fazer **rap**
com esse narigão é a Birdie do **Mac***

*mano aqui não causa **stresse**
cê ta ligado que aqui eu vou assim fortalecendo o **rap***

*mostrando como é que eu faço o **rap**
se ele dá um sorriso, é a trilha do metrô em **maquete***

No caso da sigla MC, ambas as alternativas são de rima "fácil":

*então nem cita, parceiro cê ta ligado **aqui**
eu vou mostrar pra todo mundo quem que é o real **emeci***

*olha só como é que eu vou fazendo aqui, mostrando que eu sou **emeci**
cê tá ligado cê colou só pra ouvir porque rima boa não **saiu***

*eu vou improvisando Pauê, não dá pra **você**
olha só como é que eu mostro que sou verdadeiro **eme cê***

Mas os problemas ligados à escrita não esgotam a complexidade da transcrição e análise de uma performance como as batalhas de freestyle. Não se pode desconsiderar o fato que, ao colocar no papel versos que foram ditos supostamente uma só vez, concede-se uma perenidade a um tipo de poesia que é, por definição, efêmera. Toda e qualquer análise deve levar em conta esse paradoxo: demorar-se sobre algo que foi dito para ser imediatamente "esquecido". Além disso, é preciso considerar que o público reage às performances dos improvisadores, experiência muito diferente da de alguém que lê os trechos de improvisos transcritos nesta dissertação. Meus esforços em relatar os diferentes aspectos experimentados durante uma batalha de freestyle certamente não substituem as vivências afetivas de quem lá estava presente. Mas esses limites são comuns à toda análise de ritual ou performance e, se é preciso explicitá-los, é igualmente importante aceitar o desafio de enfrentá-los.

Capítulo III - Um torneio de injúrias - do gracejo à bofetada

1. É pra rimar ou é pra contar piada?

É notável como a mais eficaz estratégia retórica de um improvisador em vista de vencer uma batalha é o humor. Os improvisadores que fazem a plateia explodir em gargalhadas tendem a se dar bem. Além disso, os duelos que são frequentemente citados como memoráveis, assim como os versos tidos como primorosos, são no geral aqueles que mais fizeram rir. Para ilustrar a relevância do humor nas batalhas de improviso e, especificamente na Santa Cruz, reproduzo uma interpretação nativa sobre o caráter da prática, registrada em 5 de junho de 2010. Ao final de uma das primeiras batalhas da noite, um jovem que eu nunca tinha visto por lá, aparentemente surpreso pelo tom jocoso dos improvisos, perguntou: "mas é pra contar piada ou é pra rimar?" Ao que Júlio DFlow, apresentador da batalha naquela noite, respondeu sem titubear: "É os dois".

É consenso entre os nativos que o objetivo das batalhas de freestyle é "zoar o outro". Essa afirmação sugere que possamos pensá-las como uma versão contemporânea e urbana de um tipo de prática recorrente em diversas sociedades ao longo dos séculos. Johan Huizinga enumera jogos de improviso verbal das mais diversas tradições ao redor do mundo. São torneios de injúrias, concursos de jactância, desafios de rima. Recuperando um exemplo clássico, ele lembra que "entre os indígenas das Trobriand, conforme relata Malinowski, encontram-se formas intermediárias entre os torneios de jactância e as competições de riqueza" (HUIZINGA, 2008: 75). Outro autor que menciona a generalidade do fenômeno é Peter Burke, segundo quem "na Sicília, no século XVII, havia desafios de improviso que lembram os *stevleik* noruegueses ou as disputas de *haiku* no Japão" (BURKE, 1989: 167). No estudo de Roger Abrahams, publicado no início dos anos 60 com o nome de *Deep Down in the Jungle- Negro narrative folklore from the streets of Philadelphia*,

encontramos uma série de documentos recolhidos pelo autor que sugerem a relevância deste tipo de prática entre os afro-americanos da região.

Concursos verbais são uma parte grande da conversa entre membros desse grupo (homens negros no bairro de Camingerly). Provérbios, frases de efeito, piadas, quase todo tipo de discurso é usado, não com intento de comunicação discursiva mas como armas numa batalha verbal. Qualquer reunião de homens costuma se transformar em 'sounding', sessões de provocação e jactância. (ABRAHAMS, 1970: 45)¹⁶⁹.

Tratando ainda de brincadeiras como o jogo das *dozens* e o *toast*, a documentação recolhida por Abrahams sobre práticas jocosas em improvisos de rima é volumosa e tende a fortalecer os argumentos que localizam nelas a linha evolutiva do que veio a se estabelecer como o canto típico do rap¹⁷⁰.

Quando eu contava para amigos e colegas qual era o tema da minha pesquisa de mestrado, nove entre dez estabeleciam imediatamente uma relação com o repente. De fato, praticam-se no Brasil diversas modalidades de desafios cantados, tais como o cururu, a embolada, o partido-alto e o próprio repente. No verbete "desafio", do Dicionário Musical Brasileiro de Mário de Andrade, o autor propõe que "o gênero de fala de um resposta do outro é mais ou menos universal. O que mais caracteriza o nosso desafio, além de seu corte estrófico bem entendido, é o esporte de injúria, entre os desafiadores nordestinos sistematizado muitas vezes como tema único" (ANDRADE, 1989: 186). Em seu estudo sobre o cururu em Piracicaba, Allan de Paula Oliveira cita um verso do cantador Zico Moreira: "cururu pra ser bonito, é preciso que combata". Em seguida, comenta: "esses versos sintetizam o canto de pau trocado, a modalidade em que se provoca, com gracejos e gozações, um outro cantador. "É preciso bater", dizem os cantadores, e o prestígio de um cantador é tanto maior quanto mais ele participa do pau trocado, não fugindo da bateção" (OLIVEIRA, 2007: 328).¹⁷¹

¹⁶⁹ "Verbal contest accounts for a large portion of the talk between members of this group (black men in Camingerly). Proverbs, turns of phrase, jokes, almost any manner of discourse is used, not for purposes of discursive communication but as weapons in verbal battle. Any gathering of the men customarily turns into "sounding", a teasing or boasting session".

¹⁷⁰ Ver, entre outros, TOOP 2000 e ROSE 1994.

¹⁷¹ Não se trata de discutir eventuais origens brasileiras para a prática das batalhas do freestyle. Os exemplos apenas reforçam a pertinência da comparação em termos gerais, no sentido de que todas as práticas citadas podem ser pensadas como modalidades diferentes de torneios de injúrias.

Vale a pena notar que o uso do verbo "bater" é também frequente entre os MCs. É muito comum que, antes do início de um round, alguém no público ou o próprio organizador incite os improvisadores com frases como: "Vai lá, bate nele!"; "faca no gogó!"; "arranca a cabeça dele!"; "sangue!", "paulada na moleira"; "abaixo da sombrancelha é perna!", entre outras. É relativamente comum, ainda que não aconteça sistematicamente, que ao final de uma batalha especialmente engraçada e "sangrenta", o público comemore fazendo barulho e simulando disparos de revólver para o céu. Durante a batalha, as imagens de violência utilizadas pelos improvisadores causam reação muito semelhante às causadas por piadas provocadoras. A plateia ri, faz barulho, se agita. Podemos mesmo sugerir que as ameaças de agressão funcionam exatamente como piadas, o que nos permite recuperar a reflexão acerca das relações entre o humor e a violência. Peter Gay afirma que "é revelador o fato de a fala comum vincular o humor a atos belicosos, como morder, causticar, cortar. Usando os materiais de sua cultura, o humor oferece esplêndidas oportunidades para o exercício - e o controle - da agressão" (GAY, 1995: 371). Robert Darnton, estranhando a diversão em que teria consistido o grande massacre de gatos numa gráfica parisiense do século XVIII, destaca o fato de que "o risco fazia parte da piada, como em muitas formas de humor que jogam com a violência e espicaçam paixões reprimidas" (DARNTON, 2010: 135).

Em um texto que veio a se tornar clássico, "Os Parentescos por Brincadeira"¹⁷², Radcliffe Brown cunhou uma expressão que pode ser muito útil para pensar as práticas mencionadas acima: relações jocosas. Diz o autor que essas relações são marcadas por "uma combinação peculiar de amistosidade e antagonismo. O comportamento é tal, que em qualquer outro contexto social exprimiria e suscitaria hostilidade; mas não é entendido seriamente e não deve ser tomado de modo sério. Há uma pretensão de hostilidade e uma real amistosidade" (RADCLIFFE BROWN, 1973: 116). Em termos mais gerais, ele propõe que se trata de "um método de organizar uma relação que

¹⁷² Na tradução do artigo "On Joking Relationships", publicado em "Estrutura e Função na Sociedade Primitiva" pela editora Vozes (1973), optou-se pelo uso da expressão "parentesco por brincadeira". O termo "relações jocosas" (adotado entre outros por GASTALDO 2005) permite dissociar relações jocosas baseadas no parentesco e relações jocosas não baseadas no parentesco, mantendo unidade na

combine conjunção e disjunção sociais" (RADCLIFFE BROWN, 1973: 123). A situação estudada pelo antropólogo britânico, da relação de irmão da mãe e filho da irmã na África do Sul, tem especificidades que turvam a comparação com as batalhas de improviso. A diferença mais importante talvez esteja no fato de que na África, as relações jocosas estão na origem de um sistema de alianças, tendo maior operacionalidade socialmente, por assim dizer. As provocações nas batalhas de freestyle da Santa Cruz têm um raio de influência muito mais restrito nas vidas e relações de seus participantes. Mas ainda assim, a ideia proposta por Radcliffe-Brown a partir de sua experiência etnográfica pode ser útil na medida em que postula um tipo de relação que combina "amistosidade e antagonismo". Esse aspecto está também presente nas batalhas da Santa Cruz, e é fundamental para entendê-las.

A apropriação da expressão "relações jocosas" para além do contexto do parentesco já foi feita por diversos autores e recebeu um balanço crítico no livro "Humour and Laughter - an anthropological approach", de Mahadev Apte. Segundo Apte, a mais importante diferenciação a se fazer é entre relações jocosas baseadas no parentesco (como as estudadas por Radcliffe Brown) e as relações jocosas não baseadas no parentesco (como ocorrem nas sociedades industriais, por exemplo). No caso das primeiras, ele sugere que "apesar de nem todos os indivíduos se enquadrarem necessariamente nas normas estruturadas de gozação, sua natureza muito institucionalizada deixa as relações jocosas sob controle social" (APTE, 1985: 32)¹⁷³. Grosso modo, ele sugere que relações jocosas baseadas no parentesco são mais regradas, fazendo com que o limite do aceitável seja mais claramente delimitado. Ainda segundo ele,

A relação jocosa não baseada no parentesco não está amarrada a outros aspectos da estrutura social e não precisa ser altamente institucionalizada. Os limites de comportamento envolvidos não estão previamente determinados; sua natureza é variada e depende das

terminologia (como propõe APTE, 1985). O argumento de Radcliffe Brown foi criticado, entre outros, por Marcel Griaule (1948).

¹⁷³ "Although all individuals may not necessarily conform to structured norms of joking, its very institutionalized nature brings the joking relationship under social control".

habilidades criativas do parceria na gozação, ao invés de ser padronizada (APTE, 1985: 32)¹⁷⁴.

Não será possível no âmbito deste mestrado discutir a pertinência das afirmações de Apte, na medida em que seria preciso travar contato direto com um número grande de monografias que tratam do tema. No entanto, é válido considerar sua ressalva no sentido de que as relações jocosas não baseadas no parentesco deixam muita margem para a experiência dos parceiros e, o que é aceitável num caso, pode ser intolerável em outros.

2. O mau riso

Vimos que o foco dos improvisos nas batalhas de freestyle é "zoar o outro" e, nesse sentido, o humor desempenha um papel fundamental enquanto estratégia retórica. Logo, será preciso entendermos de que tipo de humor estamos falando. Afinal, é um humor a serviço da provocação e da ofensa, ostensivamente assumidas como mote para as batalhas.

Estudiosos apontam para um paradigma que nortearia boa parte da reflexão ocidental sobre o assunto, segundo o qual existiriam dois tipos de riso: o bom e o mau. É o que sugere Jacques Le Goff, na introdução de sua *Enquête sur le rire*:

Existem dois grandes tipos de riso e duas grandes práticas do riso: o bom e o mau riso, o riso positivo, expressão de alegria lícita, mais ou menos explosivo, o riso desenfreado de Bakhtin, e o negativo, maldoso, o "rir de", o "rir contra", a derisão. Trata-se de uma distinção fundamental na cultura ocidental, um elemento importante dos 'sistemas de valor', um dos objetos que vem despertando mais e mais interesse no campo de pesquisa de novos paradigmas da história (LE GOFF, 1997: 452)¹⁷⁵.

¹⁷⁴ "The nonkin joking relationship is not tied to other aspects of social structure and does not have to be highly institutionalized. The outer limits of behaviour involved in it are not readily determined; its nature is varied, and depends on the individual joking's partner's creative abilities instead of being standardized".

¹⁷⁵ "Il y a deux grands types de rire et deux grandes pratiques du rire: le bon et le mauvais rire, le rire positif, expression de joie licite, plus ou moins éclatante, le rire "débride" de Bakhtine, et le négatif, méchant, le "rire de", le "rire contre", la dérision. C'est une distinction fondamentale dans la culture occidentale, un élément important des "systèmes de valeur", un des objets grandissant dans le champ de la recherche de nouveaux paradigmes de l'histoire". É importante frisar que Le Goff distingue ainda, para fins analíticos, as "teorias" e as "práticas" do riso: "os textos nos quais o riso é julgado daqueles cujo objetivo é nos fazer rir". (LE GOFF, 2000: 67). Mary Douglas sugere também uma distinção analítica, entre a piada e o riso (DOUGLAS, 1999). No âmbito deste trabalho não caberia adentrar nessas

De maneira muito resumida, Georges Minois sugere que este paradigma foi estabelecido pelos pensadores medievais, para quem "existe um riso bom: aquele que exprime a alegria do cristão e que deve ser moderado, quase silencioso, próximo do sorriso. O mau riso, é o riso da derrisão, da zombaria e é, ao mesmo tempo, um riso físico, barulhento, sem graça¹⁷⁶, que sacode o corpo" (MINOIS, 2003: 232). Ele demonstra a intromissão do problema nos debates teológicos parafraseando São Tomás de Aquino, que aprovava a brincadeira e a diversão, desde que moderadas. Segundo Minois, a zombaria constitui para o teólogo "um pecado mais grave ainda que a ousadia, porque ela humilha, procura fazer enrubescer. Zombar do mal não é um bem porque o mal deve ser levado a sério" (MINOIS, 2003: 235).

Posto que o assunto é humor, não resistirei à tentação de contar uma piada. É aquela do rapaz da cidade grande que, ao chegar em um vilarejo se depara com uma rinha de galos. Enquanto se faziam as apostas para o combate seguinte, entre um galo preto e um branco, ele se aproxima de um capiau e pergunta, com seu indisfarçável ar de superioridade: "Diga uma coisa, qual dos dois é o bom?" Ao que o caipira responde, sem titubear: "O *bão* é o *branquim*". Confiando no conselho, o cidadão aposta alto no galo branco. Quando começa a disputa, o galo preto aniquila o adversário em questão de segundos. Indignado, o apostador mal sucedido vai tirar satisfações com o informante: "Ô rapaz! Você não me disse que o branco é que era o bom?". O outro explica de maneira muito simples: "O *branquim* é *bão*. O preto é *marvaaaado*..."

A piada ilustra como o bom e o mau podem ser confundidos pelo humor. Aliás, Peter Gay reproduz anedota com tema semelhante, a respeito de dois ogros. "Um dos ogros só comia meninos maus, como é natural, mas o outro, fugindo ao caráter dos ogros, só consumia meninos bonzinhos. Ao ser criticado, defende seus gostos: *por que como crianças boazinhas, por quê? Porque eu as amo tanto!*" (GAY, 1995: 378).

Voltando ao debate mais "sério", tão caro aos teólogos medievais, é claro que o que interessa não é a busca de uma resolução estável, que forneça critérios

discussões mas sim procurar explorar analiticamente meu material etnográfico incorporando as sugestões dos autores citados acima.

¹⁷⁶ Suponho que a expressão "sem graça", em tradução do francês, refira-se a um riso *não gracioso* - a não confundir com o uso que fazemos no Brasil, que associa graça a diversão ou comicidade. Ainda sobre a divisão entre o bom e o mau riso, ver SALIBA 2002 e LE GOFF 2000, entre outros.

classificatórios para distinguir o bom e o mau riso. É o próprio problema da classificação do riso como aceitável ou inaceitável que é antropológicamente¹⁷⁷ interessante e é nesse sentido que ele ocupa um lugar central nesta dissertação.

Nas batalhas de *freestyle* parece haver um predomínio do que se costuma chamar de "mau riso"- afinal, o motor do jogo é a caracterização jocosa do adversário. Mas mesmo nesse contexto, existe um limite a ser respeitado- o "mau riso" deve ser aprovado socialmente (e é, nesse sentido, "bom"), ou será interpretado como insulto. Indo um pouco mais longe, podemos mesmo dizer que até mais do que o pesquisador, os próprios improvisadores e organizadores estão preocupados e devem lidar com a fragilidade da fronteira entre o insulto e a piada. Afinal, caso certos limites sejam ultrapassados, é possível que o duelo de rimas se transforme em troca de socos ou, o que pode ser igualmente perigoso, perca a graça.

Já no século XVII, o tema da "regulação do humor" preocupava sobremaneira os franceses, para quem as tiradas espirituosas (*mots d'esprit*) tinham tanto valor. Georges Minois cita diferentes manuais de "civildade" ou de "boa conduta", publicados na época. Nas suas *Réflexions sur le ridicule et sur les moyens de l'éviter*, Morvan de Bellegarde ensina que "é preciso ser muito esperto para zombar dos outros por seus defeitos ou por sua conduta; isso significa dar-lhes uma espécie de direito de caçoar de nós, por sua vez" (BELLEGARDE apud MINOIS, 2003: 446). É interessante pensar que o conselho, escrito há mais de trezentos anos, poderia perfeitamente constar de um manual para freestylers. Aliás, o único documento deste tipo a que tive acesso é uma publicação independente e muito mal produzida¹⁷⁸ chamada *How to freestyle, write battle raps, and write rap songs*. Além de compilar "regras" para as batalhas de freestyle, o autor fornece também dicas pra a escrita de raps e a inserção na chamada "indústria". O documento é mais curioso do que outra coisa, visto ser muito pouco provável que tenha servido de referência para muitos MCs. Como a bibliografia sobre o tema é ainda muito restrita, o texto nos interessa por se tratar de uma das poucas

¹⁷⁷ Estou supondo que é tarefa da antropologia "estranhar as categorias dadas". Podemos dizer que adotamos aqui posição semelhante à que Carrara e Simões atribuem a Peter Fry, na direção de uma "crítica ao essencialismo e de profunda suspeita quanto ao impacto social dos sistemas dualistas de classificação"(CARRARA e SIMOES, 2004: 70).

referências que nos permite ter uma ideia mais aproximada do contexto das batalhas nos Estados Unidos.

No item "Playground Rules", o autor Joseph Edward Brown explica:

Houve muito drama ao longo dos últimos anos sobre batalhas de rap terminando em pancadaria, e haverá ainda muito mais. Hemos de convir: alguns rappers não aguentam ser derrotados na frente de uma plateia, então partem para retaliação violenta seja durante ou depois da batalha. Não há nada de errado em perguntar a seu oponente se seu ego pode lidar com a derrota, ou se você não acha que ele pode encarar uma derrota na frente de outros, retire-se e vá embora. Se você for morto e enterrado, não haverá como se levantar. Normalmente o rap não é um ataque pessoal à família de alguém. O conteúdo basicamente irá degradá-lo como pessoa e como rapper. Mas se o tema da família entrar no jogo, lembre-se: são apenas palavras. E caso você sinta necessidade de partir para o contato físico depois de uma batalha, você deve considerar fazer outra coisa da sua vida. (BROWN, 2006: 9)¹⁷⁹.

Os conselhos acima têm um caráter, por assim dizer, psicológico; são bastante genéricos e, talvez, mesmo triviais. Basicamente, dizem que o zombador deve esperar ser zombado, e não se surpreender com isso. Em estudo sobre o futebol e a torcida masculina em bares, Édison Gastaldo ressaltava aspecto parecido: "fica evidente pelos depoimentos dos informantes que o saber "levar na esportiva" a gozação do oponente é condição necessária para a participação nesse jogo"¹⁸⁰ (GASTALDO, 2005). É claro que, para que esse espírito esportivo prevaleça nas batalhas de freestyle, algumas condições devem ser respeitadas. Em primeiro lugar, como foi dito no final do capítulo anterior, é preciso que os insultos sejam ditos de maneira rimada e ritmada, no contexto da batalha e nunca fora dela. Ainda no *Réflexions sur le ridicule et sur les*

¹⁷⁸ Encontrável pelo site "Amazon", o opúsculo é na verdade uma brochura auto-produzida.

¹⁷⁹ "There has been a lot of drama over the years during rap battles resulting in beefs, and there will be a lot more. Let's face it: some rappers can't take losing in front of a crowd, so they retaliate during or after the battle with violence. There is nothing wrong with asking your opponent if their ego can handle losing, or if you don't think they can handle a loss in front of others, withdraw and walk away. You can't come up if you get put six feet under. Usually, rap is not a personal attack on one's family of loved ones. It will basically contain material that will degrade you as a person and a rapper. But if family does come into play, remember, it's just words. And, if you feel the need to get physical after a battle, you should consider doing something else" (BROWN, 2006: 9) É preciso destacar o fato de que, nos Estados Unidos, além de ocupar um lugar hegemônico na indústria do entretenimento (à diferença do Brasil, onde o gênero é ainda comercialmente fraco) o rap protagonizou episódios de grande violência, como o assassinato dos ícones Tupac Shakur e Notorious B.I.G, entre outros. O rap brasileiro, comparativamente, é amador - tanto do ponto de vista comercial quanto "bélico" e os registros de brigas violentas é muito mais escasso.

¹⁸⁰ O jogo a que o autor se refere é o jogo de provocações entre torcidas no bar.

moyens de l'éviter, o autor ponderava que "a zombaria é de difícil uso, e até perigosa se não for acompanhada de circunstâncias que lhe retirem o amargor" (BELLEGARDE, 1696:115 apud MINOIS, 2003). A rima e o ritmo funcionam exatamente como atenuantes de amargura, mas se são indispensáveis para tornar os insultos toleráveis, não são por isso suficientes.

A propósito dos limites do tolerável em um torneio de injúrias, Johan Huizinga traz um interessante exemplo de *Gaber*, prática que remontaria aos tempos de Carlos Magno. Segundo o autor, "*Gab* significa troça e escárnio, especialmente como prelúdio a um combate ou como parte de um banquete. *Gaber* é considerado uma arte" (HUIZINGA, 2008: 79). A origem do vocábulo é incerta, encontrando um equivalente aproximado em *gelp*, *gelpen*, que em inglês antigo significa glória, pompa, arrogância etc., e em médio alto alemão significa clamor, troça, escárnio"(HUIZINGA, 2008: 79)¹⁸¹. Conta Huizinga que,

no século XVI o *gaber* ainda é encontrado como diversão social, coisa que no fundo sempre havia sido, malgrado sua origem ritualística. Diz-se que o duque de Anjou encontrou no Amadis de Gaule uma referência a este jogo, e decidiu jogá-lo com membros de sua corte. Mas Bussy d'Amboise opunha-se a replicar ao duque. Assim, foi estabelecido como regra que todas as partes fossem consideradas iguais e que nenhuma palavra fosse considerada ofensa. Apesar disso, esse jogo acabou por dar origem a uma intriga, no fim da qual o pérfido Anjou levou Bussy a perder (HUIZINGA, 1971: 80)¹⁸².

O episódio é particularmente curioso pelo fato de que, apesar de ter sido estabelecido como regra que nenhuma palavra fosse considerada ofensiva, Anjou ainda assim se ofendeu. A própria ideia da proibição do sentimento de ofensa é engraçada - afinal, não é algo que possa ser monitorado ou, em outras palavras, não é

¹⁸¹ Também em português o verbo pronominal "gabar" é usado como sinônimo para jactar-se e vangloriar-se. A aproximação em um mesmo vocábulo dos sentidos de jactância e escárnio não é sem interesse. É típico dos duelos de improviso mesclar passagens de auto-engrandecimento com ataques ao outro. O dicionário Houaiss indica origem controversa para o vocábulo: "muitos o tomam do fr. *gaber* (1100) 'zombar, escarnecer', der. de *gab* 'zombaria, escárnio', este, por sua vez, do ant. nórd. *gabb* 'escárnio'; para JM e Nasc.; é prov. que o voc. tenha chegado ao port. não do fr. *gaber*, mas do provç. *gabar*, de mesmo sentido". É inequívoca a semelhança entre essa prática e a tradição do "roast", o brinde às avessas (toast), muito comum ainda hoje nos Estados Unidos. Basta lembrar das cômicas performances de Jon Stuart e Stephen Colbert no jantar anual da associação de correspondentes da Casa Branca.

¹⁸² Huizinga retirou o episódio de "A. de Varilhas, *Histoire de Henri III* - parcialmente reproduzido no *Dictionnaire de l'ancienne langue française* de Fr. Godefroy, Paris, 1885, verbete *gaber* (p.197)".

uma regra cuja observância possa ser verificada. Pode-se regulamentar a expressão manifesta de sentimentos, mas não as vivências emocionais.

Falando sobre a universalidade da proibição do incesto, Lévi-Strauss indica que "não existe nenhuma razão para proibir aquilo que, sem proibição, não correria risco de ser executado" (LÉVI-STRAUSS, 2008: 56). O contexto discutido pelo autor é muito mais amplo e complexo, mas podemos reter sua ideia forte de que uma regra só existe porque a possibilidade de sua infração está presente. Nesse sentido, a obsessão registrada por observadores de que os participantes não se ofendam com os insultos proferidos nas batalhas só pode ter a ver com o fato de que o sentimento de ofensa é uma constante nessas práticas. Pensando o riso nas categorizações mencionadas acima, fica claro que as batalhas de improviso são lugar privilegiado do mau-riso, aquele que quer machucar - e machuca.

Ao mesmo tempo, a regra pede que essas agressões sejam controladas, que respeitem os limites do tolerável - limites estes que são uma construção coletiva e continuada. É como se o grupo partilhasse uma "estrutura de emoções", que seria colocada à prova e reiterada através desses testes de resistência - as batalhas de rimas. A expressão é utilizada tanto por Norbert Elias (1994), quanto por Raymond Williams (2000)¹⁸³ e sua retomada no presente contexto requer que se faça algumas ressalvas. Ambos os autores estão tratando de transformações de "longa duração", enquanto aqui a perspectiva diacrônica não é a principal. Nem por isso devemos nos privar de sua utilização, levando-se em conta que também há "história no presente, ou, ainda, que existiriam outras histórias e temporalidades inscritas na própria etnografia"(SCHWARCZ, 2005: 122). Em outras palavras, mesmo que minha pesquisa tenha durado apenas três anos, nem por isso é desprezível o movimento contínuo de construção e reconstrução dessa "estrutura de emoções".

Olhemos mais de perto como Norbert Elias emprega a expressão, no primeiro volume de seu "Processo Civilizador", discutindo minuciosamente manuais de conduta, tais como os estudados por Minois e citados mais acima. Diz o autor:

O maior ou menor desconforto que sentimos com pessoas que discutem ou mencionam suas funções corporais mais abertamente, que

¹⁸³ Paul Gilroy (2001: 166) utiliza também a expressão "estrutura de sentimento".

ocultam ou restringem essas funções menos que nós, é um dos sentimentos dominantes no juízo de valor "bárbaro" ou "incivilizado". Tal, então, é a natureza do "mal-estar" que nos causa a "incivilização" ou, em termos mais precisos e menos valorativos, o mal-estar ante uma diferente **estrutura de emoções**, o diferente padrão de repugnância ainda hoje encontrado em numerosas sociedades que chamamos de "não-civilizadas", o padrão de repugnância que precedeu o nosso é sua precondição (ELIAS, 1994: 71, grifo meu).

Ele se refere claramente à mudança na estrutura de emoções em diferentes períodos históricos. Mas nada impede que se considere a formulação válida também para contextos de menor amplitude temporal. A ideia é que nas batalhas essas estruturas de emoções são como que testadas, recebem abalos, para que então se reponham, mais ou menos modificadas. A interação entre os improvisadores e entre eles, apresentadores e plateia, é o que movimenta esses testes.

Reproduzo aqui uma variante na maneira de apresentar as regras da batalha da Santa Cruz, tal como realizada por Tiagão, responsável pela apresentação do evento em 27 de junho de 2009. Apesar de não ser membro da Afrika Kidz Crew, Tiagão foi incumbido da tarefa por ser um MC experiente, que já havia vencido diversas batalhas e além disso organizava e apresentava uma batalha que ocorria uma vez por mês na Casa do Hip Hop de Diadema. Vejamos o que ele disse: "Próxima batalha, Luca e Chalen. Bom, primeira vez do Luca, vamos explicar aqui as regras do jogo, porque as regras do jogo são muito importantes: Você não pode usar de pederastia, cê não vai pegar a mãe dele. Não vai comer ele, nem ninguém; ninguém é mais homem que ninguém. Sem falar da mãe e do irmão; e é só isso. A hora que der o tempo você não precisa parar, pode terminar a sua rima. Certo? E gangueragem! Vai lá, pode bater!"

Na fala nativa aparecem fundamentalmente dois temas que são sujeitos à regulação: a menção à família do adversário (e sobretudo à mistura explosiva entre família e sexo); e uma referência à homossexualidade.

O riso e a ofensa não são a-históricos nem universais. Esta é uma das ideias comuns aos principais estudos sobre o humor, como conclui Elias Thomé Saliba no balanço que faz das obras que Freud, Bergson e Pirandello dedicaram ao assunto. O que ressalta é a sugestão de que "toda produção humorística, assim como as atitudes em relação ao cômico, a maneira como é praticado, seus alvos e suas formas, não são

constantes, mas mutáveis, historicamente nômades e culturalmente inventadas" (SALIBA, 2002: 28).

A fronteira entre o bom e o mau riso não pode ser delimitada abstratamente. É algo cultural e historicamente localizado, sempre passível de negociação. Robert Darnton procura tirar proveito da pergunta inevitável que o leitor moderno se faz ao ler o relato sobre o já citado massacre de gatos: onde está a graça? "Quando se percebe que não está entendendo alguma coisa - uma piada, um provérbio, uma cerimônia - particularmente significativa para os nativos, existe a possibilidade de se descobrir onde captar um sistema estranho de significação, afim de decifrá-lo" (DARNTON, 2010: 106). Recuperemos ainda algumas questões levantadas por Mary Douglas a esse respeito:

Qual a diferença entre o insulto e a piada? Quando é que uma piada vai além da piada? A percepção de uma piada é determinada culturalmente de tal maneira que o antropólogo deve dar de barato quando uma piada é feita? Não é possível então uma análise da piada fora da cultura? Quando uma pessoa lança excrementos em outra a cada vez que eles se encontram, seja verbal ou concretamente, isso pode ser interpretado como uma 'tirada' ou simplesmente anotado como um caso de lançamento de excrementos? Este é o problema central de toda interpretação (DOUGLAS, 1999: 92)¹⁸⁴.

Não pode haver resposta unívoca nem fórmula exata para o que é engraçado, assim como não há para o que é insultante: será interpretada a cada momento pela estrutura de sentimentos, em sua conjuntura¹⁸⁵. Ainda a respeito da definição do engraçado aceitável, Neil Postman comenta uma curiosa lei federal americana que trata da proibição de se fazer piada acerca de qualquer dos procedimentos usados antes de embarcar num avião.

Por que gracejar é ilegal quando se está sendo revistado não me parece inteiramente claro, mas este é apenas um dos muitos mistérios que cercam essa lei. Distingue a lei, por exemplo, entre boas piadas e piadas ruins? (seis meses por uma boa piada, dois anos por uma ruim?)

¹⁸⁴ "What is the difference between an insult and a joke? When does a joke get beyond a joke? Is the perception of a joke culturally determined so that the anthropologist must take it on trust when a joke has been made? Is no general culture-free analysis of joking possible? When people throw excrement at one another whenever they meet, either verbally or actually, can this be interpreted as a case of wit, or merely written down as a case of throwing excrement? This is the central problem of all interpretation".

¹⁸⁵ Vale lembrar do conceito de "estrutura da conjuntura", formulado por Marshall Sahlins para tentar dar conta de sintetizar "forma e função, a estrutura e a variação, como um processo cultural significativo, decorrente de uma ordem cultural específica e não de uma lógica prática eterna"(SAHLINS, 2004: 516).

Não sei, Mas ainda mais importante: como se sabe quando alguma coisa é uma piada? Há uma definição jurídica de piada? (POSTMAN, 2002: 178).

Parece improvável que se possa estabelecer uma definição jurídica de piada. Mas o que é certo é que, se tentarmos, o resultado será hilariante.

Decorre das constatações acima que as tentativas de regulação do humor são um objeto privilegiado para a reflexão sobre as condições sociais e históricas nas quais se produzem os discursos humorísticos. Podemos mesmo sugerir que as piadas mais engraçadas são aquelas que vão mais longe na provocação do tolerável, sem no entanto ultrapassar os limites socialmente regulados. Claro que esses limites variam em função do contexto social, uma mesma piada podendo não ser suficientemente engraçada numa situação, engraçadíssima em outra, e julgada de mau gosto em uma terceira.

Tendo presenciado centenas de batalhas, pude observar que os versos mais festejados pela plateia e, logo, aqueles que levam seu autor à vitória no embate, são justamente os que exploram as versões mais "maldosas" do humor¹⁸⁶. Em seu clássico ensaio sobre o tema, Sigmund Freud retoma em outros termos a discussão sobre os dois tipos de riso ao distinguir os chistes inocentes dos tendenciosos. No primeiro caso, "o chiste é um fim em si mesmo, não servindo a um objeto particular; em outro caso, o chiste serve a um fim... e apenas os chistes que têm um propósito correm o risco de encontrar pessoas que não querem ouvi-los" (FREUD, 1969: 91). O risco de ofender ao se fazer uma piada parece ser uma condição do chiste tendencioso, apimentado, que provoca o riso que certos autores tendem a classificar como "mau". É preciso destacar o fato de que "um chiste não tendencioso dificilmente merece a súbita explosão de riso que torna os chistes tendenciosos assim irresistíveis" (FREUD, 1969: 97). O equilíbrio sutil no limiar entre o insulto e o gracejo é o que faz de um chiste tendencioso um instrumento tão poderoso de riso. Em registro parecido, podemos imaginar que o humor é também uma estratégia para rever os tais limites, eventualmente alargando-os.

¹⁸⁶ Adoto aqui, sem que haja julgamento moral, a classificação consagrada nos estudos de humor, apresentada mais acima neste capítulo.

No entanto, é muito importante frisar que o humor não é necessariamente libertário. Elias Thomé Saliba é um dos autores que ressalta o fato de que "os humoristas afiam suas armas para atuar nas duas pontas do processo de formação simbólica dos estereótipos" (SALIBA, 2004: 32), sua construção e destruição. Em linha semelhante, Peter Gay nos lembra que "nos anos de tensão internacional - a maior parte do tempo, do final do século em diante - o apregoadado patriotismo das revistas de humor mais inflamavam do que analisavam a excitação pública; *Punch* e *Simplicissimus* rivalizam entre si no chauvinismo. Às vezes, os humoristas do século XIX não eram médicos da sociedade, mas seus lacaios" (GAY, 1995: 392).

Freud dá uma dimensão mais profunda para o problema ao sugerir que

um bom chiste produz em nós como que uma impressão total de prazer, sem que possamos decidir de imediato qual parte do prazer procede da forma do chiste, qual procede do seu adequado conteúdo intelectual. ... Essa incerteza em nosso juízo, que se deve admitir como um fato, pode ter fornecido o motivo para a construção dos chistes, no sentido próprio dessa palavra. O pensamento procura envolver-se em um chiste pois esta é uma forma de recomendar-se à nossa atenção e parecer mais importante e mais valioso, mas acima de tudo porque *este invólucro suborna nossos poderes de crítica e os confunde*" (FREUD, 1969: 128, grifos meus).

Sem ser a priori libertário ou conservador, o humor tem ao menos a capacidade de confundir, suspendendo por alguns instantes juízos e percepções estabelecidos. Ritmo e rima, de maneira homóloga, também subornam os poderes da crítica, tornando aceitável praticamente qualquer formulação, por mais preconceituosa ou retrógrada. É o que veremos nas análises de batalhas a seguir.

3. No limite da bofetada

Nas batalhas de freestyle, é possível acompanhar a maneira pela qual, através do humor, um improvisador caminha no arame, no limite incerto entre a piada e o insulto e como, entre um improviso e sua resposta, estereótipos são reforçados ou questionados. A seguir, discutirei uma seleção de batalhas nas quais os improvisadores "resvalaram" ou "passaram do limite". Utilizarei dois critérios para essa seleção. Um deles será o crivo nativo: batalhas que foram interrompidas ou, de alguma

maneira, problematizadas pelos próprios participantes ou organizadores; além daquelas que, na formulação nativa, tornaram-se "clássicas". O outro será meu próprio estranhamento, sentimento que raras vezes experimentei na Santa Cruz. Esse "indicador de estranheza" inspira-se em Robert Darnton, para quem "as melhores vias de acesso, numa tentativa para penetrar uma cultura estranha, podem ser aquelas em que ela parece mais opaca" (DARNTON, 2010: 106).

Comecemos então com um exemplo selecionado de acordo com esse segundo critério, e que teve como protagonista JL, personagem "lendária" por ter participado dos primeiros embates de freestyle de que se tem notícia em São Paulo. JL "colou"¹⁸⁷ pela primeira vez na Santa Cruz em 14 de novembro de 2009, onde foi recebido com loas da parte dos organizadores e dos demais participantes.

Marcello Gugu fez questão de lembrar as regras do combate: "JL, cê tá ligado, né? Velho... Freestyle já das antiga: ninguém come ninguém, sem pederastia. Entendeu, né? Ninguém pega a mãe de ninguém e, se pega, ninguém precisa falar aqui na roda". Nessa noite a organização da batalha havia levado um pequeno aparelho de som, com o qual disparava bases para os improvisos. Isso explica porque os versos tenderam a ser bastante regulares do ponto de vista da métrica. Tendo perdido no par ou ímpar, foi JL quem começou o primeiro round:

JL

*é o seguinte, sobre a parada eu assino
mandaram eu chegar aqui para destruir o Nino*

*cadê o Nino, eu não consigo ver
será que o Nino é o extermínio feito na TV?*

embaçado, old school¹⁸⁸ noventa e cinco

¹⁸⁷ O verbo colar é usado como gíria para "frequentar", "comparecer".

¹⁸⁸ As expressões *old-school* e *new school*, que também aparecem em português como velha escola e nova escola, referem-se a duas grandes fases do rap: grosso modo, anos 80 e início dos 90 seriam velha escola, e final dos 90 e anos 2000, nova escola. Analisando dezenas de rappers americanos,

esse é embaçado meu amigo também inimigo

*antes disso muito tempo eu comecei
Nino, então cadê você que eu não presenciei*

*muito tempo ali atrás você tava rimando
mas JL chegou e já foi te detonando*

*presta atenção, não dá uma de gostoso
Nino por favor, olha pra mim mas não fica nervoso*

A plateia não se embalou muito com o desempenho de JL em seu primeiro round - e eu também fiquei um pouco decepcionado. JL usou uma sucessão de muletas, incluindo o nome de seu adversário mas sem nenhuma menção particular que sugerisse serem versos improvisados. Destacou sua participação no rap desde 1995 em verso curioso, no qual afirma que seu adversário é ao mesmo tempo amigo e inimigo. Uma ótima formulação para a relação jocosa, conjuntiva e disjuntiva.

Mesmo com desempenho aquém do esperado, eu achava que, depois de tamanha reverência, "pegariam leve" com ele. Como veremos, não foi exatamente essa a postura de MC Nino, sorteado para enfrentá-lo.

NINO

*miniatura, feio tipo Zacarias
aí gordinho, você é de apertar linguça*

*se liga aí que Nino manda essa parada
cê ta ligado que é o rei da improvisada*

Bradley 2009 sugere que a "nova escola" explora mais amplamente os tipos de rima, usando aliterações e rimas internas. O assunto é polêmico entre os próprios nativos mas é interessante ver como JL reivindica sua participação na "velha escola" brasileira.

*aí maluco reza agora e pede por favor
gordinho chegou com a touquinha aqui de pescador*

*é pescador, parceiro e bang jump
fala mentira tá tipo Forrest Gump*

*e Nino chega na rima e te aniquila
cê tá ligado que aqui o Nino contagia*

*rimando flow e só manda as rajada
corta sua cabeça com o fuzil em vez das matraca*

Já no primeiro verso, Nino condensou uma quantidade impressionante de insultos. Baixa estatura, feiúra e, evocando o inesquecível personagem dos Trapalhões, garantiu de uma vez só várias injúrias: palhaço, dentuço, careca, velho, homossexual (além de baixinho e gordinho). Naturalmente, a vitória no primeiro round foi dele.

Durante os improvisos, aparecem frequentemente versos mal construídos ou mesmo sem sentido. Nesse round, ambos os rimadores tiveram esse problema. Mas o que importa é conseguir emplacar pelo menos algumas rimas fortes, o resto fica esquecido. E se Nino rimou "bang jump" com "Forrest Gump", o nonsense do primeiro verso foi compensado pela rima rara e a evocação ao idiota que, entre um chocolate e outro, narra seu protagonismo inverossímil em grandes acontecimentos históricos. Antes havia evocado ainda a figura do pescador, associado no imaginário brasileiro ao mentiroso, que exagera ao narrar seus feitos na pescaria. Que maneira melhor de atacar alguém que é tido como "lenda viva do freestyle nacional"?

Aproveito a oportunidade para incluir alguns comentários sobre o que os

improvisadores chamam de "rima abstrata"¹⁸⁹. É claro que poderíamos considerar que frases desconexas ou neologismos sem sentido são vicissitudes da palavra improvisada. Pode ser isso, mas não é apenas isso. Walter Ong destaca o fato de que culturas orais não tem dicionários e que

o significado de cada palavra é controlado pelo que Goody e Watt chamam de "ratificação semântica direta"; ou seja, pela situação real de vida na qual a palavra é usada aqui e agora. A mente oral não se interessa por definições. Palavras ganham sentido apenas em seu habitat atual, que não é, como no dicionário, simplesmente outras palavras mas inclui também gestos, inflexões vocais, expressões faciais e a situação existencial inteira na qual a palavra falada real ocorre. Significados de palavras vêm sempre do presente, apesar do fato de que significados passados evidentemente tenham forjado o significado presente de diversas maneiras, já não mais reconhecidas (ONG, 2002: 47)¹⁹⁰.

O fato de que "rimas abstratas" às vezes levem um improvisador à vitória parece um bom indício de que a margem de liberdade no uso dos significantes é maior nas batalhas do que fora delas.

Recuperando ideias de Norman Brown, José Miguel Wisnik sugere que se

a linguagem 'normal' parece subordinar-se permanentemente ao recorte operacional dos signos como união convencional e estável de significante e significação, e à representação, ela é de fato assediada a todo momento de sua prática pela mobilidade primária das pulsões que a alteram nos lapsos, nos trocadilhos, nas puras eclosões fonéticas, nas projeções imagéticas, que deslocam a economia do signo linguístico em arranjos imprevistos, e que marcam a frase com as ondulações dançantes do ritmo corporal (WISNIK, 1980: 3).

Antes disso, Freud já propunha que a técnica dos jogos de palavra (que podemos considerar uma dimensão relevante mas não exclusiva dos improvisos de rima), consistia em

¹⁸⁹ Segundo Tiagão, essa expressão foi criada para caracterizar o estilo de rimar de Márcio Negão, improvisador que participou das primeiras edições da Rinha dos MCs e costumava explorar mais a sonoridade das palavras que seu sentido.

¹⁹⁰ "The meaning of each word is controlled by what Goody and Watt call 'direct semantic ratification', that is, by the real-life situations in which the word is used here and now. The oral mind is uninterested in definitions. Word acquire their meanings only from their always insistent actual habitat, which is not, as in dictionary, simply other words, but includes also gestures, vocal inflections, facial expression, and the entire human, existential setting in which the real, spoken word always occurs. Word meanings come continuously out of the present, though past meanings of course have shaped the present meaning in many and varied ways, no longer recognized".

focalizar nossa atitude psíquica em relação ao som da palavra em vez de seu sentido - em fazer com que a apresentação (acústica) da palavra tomasse o lugar de sua significação, tal como determinada por suas relações com as representações das coisas. Pode-se justificadamente suspeitar que ao fazer isso estamos operando um grande alívio no trabalho psíquico e que, ao utilizar as palavras seriamente, obrigamo-nos a um certo esforço ao nos abstermos desse procedimento confortável (FREUD, 1969: 117).

Evidentemente, não se trata de dizer que nos duelos de MC só interessa o som das palavras, e não seu sentido. Apenas parece razoável propor que o prazer das "puras eclosões fonéticas" tem nessa prática um terreno favorável para manifestação.

Mas voltemos ao episódio da batalha entre Nino e JL, durante o qual minha percepção da maneira pela qual pode ser reverenciado um "mestre" do freestyle foi significativamente alterada. Nos versos finais do round as palavras improvisadas com ritmo acelerado são associadas a uma rajada de metralhadora, com as quais ele diz cortar a cabeça do adversário. O efeito da "gangueragem" é poderoso sobre o público, que consagra Nino dando-lhe a vitória no primeiro round.

Como dita o costume nas batalhas: "quem terminou, começa" - e Nino lançou os primeiros versos do segundo round.

NINO

*aí gordão, chega sem picuinha
no bom Nino já melou toda calcinha*

*cê ta ligado que o bando é diferente
porque o Nino manda as rima inteligente*

*é isso me'mo aqui não tem fônica
cê tá ligado os dentão tá tipo da Mônica*

*podicrê, sem exagero
o tamanho do dente, cê quer cenoura seu coelho?*

*Nino manda no freestyle
cê tá ligado que gordinho, pra tu é sem massagem*

*podicrê olha um emprego por favor
avisa lá que o gordinho é cobrador (risos)*

*finalizando aqui na santa cruz
gordinho retardado, vai tomate cru!*

O segundo round de Nino não causou o mesmo frisson na plateia, a não ser pela rima "avisa lá que o gordinho é cobrador". Já foi mencionado que a média de idade dos participantes de batalhas gira em torno de vinte anos. A grande maioria trabalha regularmente, faz alguns bicos em serviços como entregas com moto, telemarketing ou estágios (no caso daqueles que cursam uma faculdade). A literatura já tratou exaustivamente do tema do desprezo pelo trabalho manual, como herança de uma sociedade escravocrata¹⁹¹. Quando Nino sugere que "a lenda" se tornou cobrador, há uma explosão de riso, não sem um certo travo de amargor. Destaca-se ainda a insistência de Nino em chamar seu adversário de "gordinho".

Em sua resposta JL trará à tona uma dose extra de riso amargo, protagonizando a batalha que em minha percepção, dentre as centenas a que assisti, foi mais longe no limite do mau riso ou, para recuperar um termo desgastado, do politicamente incorreto.

JL

*olhei do lado e de repente nem olhei pra frente
mas que fedor mano é esse é o bafo desse dente*

*que não se escova, meu amigo então cê me fala
me lembro muito bem mas libertaram os preto da senzala*

*tá embaçado que esse preto saiu
isso não é preto não é nada, mano o cara é tiozinho*

*além de tudo eu não vou falar o que eu quero
fala que eu sou gordo mas a porra desse cara é magrelo*

*olha o que faz, olha o que sente o calabouço
pra não voar ele coloca pedra no bolso*

*e a calcinha que eu uso de você
foi aquela que eu ganhei antes de ontem você sabe porque*

*numa parada que muito conheci e falei
uma calcinha premiada com seu nome: gay*

Mesmo sem formular de maneira cabal, JL dá a entender que lamenta o fato da escravidão ter acabado. Primeiro diz: "mas libertaram os preto da senzala" - e é apenas o uso do pronome "mas" que sugere uma certa inconformidade. Logo depois ameniza: o problema não é propriamente a libertação de todos os pretos, mas de Nino em particular: "tá embaçado que esse preto saiu". Apesar de notar um certo desconforto no público, ninguém se manifesta e a batalha prossegue. JL percebe que está em terreno arenoso e, querendo sair de lá, não sabe como: "isso não é preto não é nada, mano; o cara é tiozinho". Em seguida improvisa um verso bastante curioso: "além de tudo eu não vou falar o que eu quero". A frase parece resultar de uma auto-reflexão sobre a maneira pela qual JL conduzia o improviso. Ele se dá conta de que se continuar por aquela linha, vai inevitavelmente se inviabilizar na disputa. Ele está sobre o fio de arame entre a piada e o insulto e percebe que está se desequilibrando e caindo para o lado de lá. Ele não vai falar o que ele quer porque o que ele quer falar é um insulto inaceitável naquele contexto. Então rapidamente se corrige e ataca dizendo que Nino é magrelo - resposta às ofensas de que ele, JL, seria gordinho. O marcador de "peso"

¹⁹¹ Ver, entre outros, WISNIK 2008.

funciona claramente de maneira diacrítica: só interessa chamar o outro de magrelo porque este nos chamou de gordo, e vice-versa. Para concluir o round, rebate também o verso sobre usar calcinha e chama o adversário de gay.

Ainda que a primeira parte do improviso tenha causado um certo incômodo, JL conseguiu se recuperar e acabou ganhando o segundo round. Presenciei algumas batalhas que foram interrompidas pelo apresentador, avaliando que alguma "regra" havia sido violada. Na Casa do Hip Hop, o DJ Dandan repreendeu publicamente Gah, um dos mais jovens MCs a batalhar, por ter usado em seu improviso contra Drica o verso "a chapinha que ela usa é o ferro de passar roupa". Na hora do barulho, Gah acabou perdendo e em conversa reservada avaliou que a "bronca" que tomou de Dandan "influenciou o público". Gah, que afirma ser negro, me disse: "não era preconceito, tá ligado? Era essas parada que a gente diz na batalha".

Na própria Santa Cruz, vi uma única vez uma batalha ser interrompida e quem estava apresentando era DFlow. Chalen rimava contra Thais Pri e tinha dificuldade em ganhar. Num dado momento, no segundo round, emendou uma série de xingamentos do tipo "puta e vadia" e, importante notar, se expressando no modo da "fala", sem que as palavras rimassem e sem escandir as sílabas ao ritmo do bum-clap. Como vimos quando Skol questionou as regras, "se usar uma rima bem criativa, vale". Já xingamentos digamos, "crus", não valem. Em todo caso, sempre há uma margem grande de interpretação da parte do apresentador, do próprio público e, claro, do adversário ofendido.

Voltando para a batalha entre JL e Nino, permito-me sugerir porque o primeiro foi poupado apesar das rimas altamente perigosas sobre o fim da escravidão - que, é importante frisar, não fizeram rir. Se JL perdesse o segundo round para Nino, a batalha terminaria ali e com ela, a participação da "lenda" na Santa Cruz. Como no duelo entre Emicida e Cabal, a plateia parece forçar um empate para levar a batalha ao terceiro round. Em situações como essa, já vi inclusive o organizador da batalha comentar: "vocês 'tão ligeiro', tão querendo terceiro round!" Vejamos então como eles se saíram no round final:

NINO

*falou de preto, aí Maria Cinderela
ajuda todos preto, vamo' soca' ela*

*aí maluco, não entende do freestyle
cê tá ligado que pra você é sem massagem*

*cruza seus bracinhos, pique, tá gordinho
você não lembra nem o som do Zeca Pagodinho*

*aí parceiro, você sabe o que eu te digo
cê é tão pequeno que cê bate no meu umbigo*

*ha, desse jeito é assim
Nino só chegou aqui pra causar seu fim*

*aí gordinho, agora vai ficar pequeno
eu não sou a cobra mas meu filho eu tenho veneno*

*venera sempre ni você
cê tá ligado eu tiro de pt
glock tipo Freddie Krueger acabo com você
seu gordo idiota ridículo bosta retardado.*

Tendo Nino se sentido mais ou menos ofendido, ele continuou a jogar o jogo. A alternativa foi sair-se como o poeta de Fernando Pessoa: fingindo estar irritado e pedindo o apoio do qual realmente precisava "ajuda todos preto, vamo' soca' ela". Ao final de seu improviso, Nino deu outra prova de sua irritação, outra vez fingindo estar irritado. Todo seu improviso havia sido perfeitamente amarrado no que diz respeito à quadratura, como indica a penúltima estrofe, abaixo representada no "flow diagram":

1	2	3	4
Venera		sempre ni vo-	cê
cê tá li-	gado eu	tiro de	pt

Mas ao invés de concluir na quadratura com a rima você/pt, emendou uma série de xingamentos, ditos fora do *flow* do rap e sem rima. É impossível encaixar essas palavras no "flow diagram", pois foram ditas sem considerar o beat, como uma criança nervosa que xinga.

*glock tipo Freddie Krueger acabo com você
seu gordo idiota ridículo bosta retardado.*

Já o vi usar desse mesmo procedimento outras vezes mas não posso deixar de notar que seu efeito é colocar em suspenso por alguns segundos o quadro da batalha de freestyle. Pronunciar palavras fora do *flow* e da métrica é um convite para que coloquemos o contexto da batalha entre parênteses, chamando a atenção para o fato de que ali estão presentes afetos que não cabem na formatação de ritmo e rima, afetos "não subornáveis".

Sobre a eficácia de seu improviso, eu diria que Nino não mobilizou o maior trunfo que seria justamente glosar sobre o tema do racismo. Apenas repetiu alguns dos marcadores que já havia usado no primeiro round: sexualidade, estatura, sobrepeso. Com isso deixou margem para as rimas finais de JL, que garantiram sua vitória.

JL

*quem foi ouvindo me escutem de mansinho
cinquenta e seis vezes ele falou aí gordinho, aí gordinho, aí gordinho*

falou da minha barriga ou do meu barrigão

esqueceu da lombriga presa nesse estômago irmão

*há muito tempo que você não come nada
falou que eu era pá, mas você só deu mancada*

*ficou com medo de mim, hoje ou amanhã
o cara foi expulso lá do grupo do Tchan (risos)*

*sinceramente, não sou seu amigo de fé
mas todos seus amigos te chamaram até de Jacaré (risos)*

*só no sapatinho,
meu nome é JL o destruidor do Nino*

*preste atenção, amigo, é desse jeito irmão
sinceramente cé é bom, pega na minha mão*

JL soube ironizar o fato de que Nino insistira demais em um mesmo marcador, tirando ele mesmo efeito cômico da repetição da frase "aí gordinho, aí gordinho". É interessante como não há problema algum em glosar o tempo todo sobre uma mesma categoria, sobretudo se isso é feito de maneira criativa. Ao mesmo tempo, a insistência monotemática pode por sua vez se transformar em mote para escárnio. Mesmo criticando a repetitividade de Nino, JL rebateu os insultos no mesmo marcador, dizendo que seu adversário tem "lombriga" e faz tempo que "não come nada".

Se no round anterior JL foi pouco habilidoso (para dizer o mínimo) ao improvisar sobre o tema da raça, desta vez foi mais feliz. Comparar seu adversário ao célebre dançarino Jacaré, do grupo É o Tchan, lhe deu a vitória no round. A menção ao conjunto de axé-music traz uma grande carga de humor, por causa dos figurinos exóticos, da maneira extravagante de dançar e da música exuberante, hiperbolicamente alegre e provocadora. De alguma maneira, estava respondendo ao fato de que Nino, logo no primeiro verso, o havia comparado a Zacarias. É claro que as

piadas funcionam porque JL é de fato baixinho, gordinho, meio careca e meio dentuço - como Zacarias; e Nino por sua vez é negro de pele bem escura, com traços bonitos e porte atlético - como Jacaré. Como disse Marshall Sahlins, "não se pode legitimamente inserir uma 'voz' japonesa numa etnografia sioux" (SAHLINS, 2004: 521). De maneira correlata, não há graça ou eficácia em dizer que alguém parece com alguém se nada, nem por semelhança nem por oposição, sugere tal comparação. Mas lembremos ainda que no round anterior JL ironizou seu adversário por ser "magrela". Ou seja, a margem de manobra entre atributos fenotípicos e a caracterização jocosa parece ser bastante larga. A batalha foi bastante disputada e quem levou a melhor foi JL.

Sobre o incômodo que eu senti na menção à escravidão, Marcello Gugu foi categórico ao afirmar que no rap "não tem mais esse negócio de branco ou preto - a gente já superou isso faz tempo", no que é respaldado por dezenas de outros improvisadores com os quais conversei. No entanto, como vimos acima, é como se o tema insidiosamente reaparecesse. Percebemos ecos da célebre frase citada por Florestan Fernandes: "nós, brasileiros temos o preconceito de não ter preconceito" (BASTIDE E FERNANDES 2008). Recuperando o comentário de Sansone (2004:192) sobre os participantes dos bailes funk em Salvador, é como se os freestylers dessem sua contribuição para o mito da democracia racial.

Na direção contrária, Micael Herschmann sugere que, com a disseminação de gêneros como o funk e o rap,

assistimos ao crescente interesse dos jovens por práticas culturais que se contrapõem (ou que pelo menos se colocam em tensão) a um certo paradigma da "não-violência" - representações e modelos que tinham, até bem pouco tempo, grande e quase exclusiva repercussão no imaginário social brasileiro -, o qual afirmava que todas as classes sociais e raças conviviam num clima de razoável harmonia (HERSCHMANN, 2000: 39).

Camuflar as diferenças dizendo que "não importam" é uma maneira de conciliar e, nesse sentido, reforçar o tal paradigma. Se nas entrevistas os MCs são unânimes no esforço de neutralizar não apenas marcadores de raça e cor, mas também outros como gênero e classe social, isso não impede que os temas apareçam nos improvisos de maneira violenta, gerando as mais calorosas reações. É como se o discurso "oficial" dos MCs sustentasse esse "paradigma da não-violência", ao afirmar que brancos,

negros, homens, mulheres, pobres e ricos, são todos iguais na hora da batalha. Na prática, vemos que não somente não são iguais como não interessa que sejam iguais: todo o esforço dos improvisadores é justamente para repor a diferença de maneira a poder dela caçoar, com enorme violência.

Isso dito, um marcador como raça ou cor só é "operante" quando articulado com outros, e de maneira muito específica. Quero dizer: algumas articulações funcionam, outras não - e claro que, aqui, funcionar significa provocar o riso e o efeito de adesão. Isso indica que, como destacava Freud, "todo chiste requer seu próprio público: partilhar o riso diante dos mesmos chistes evidencia uma abrangente conformidade psíquica" (FREUD, 1969: 144). Na análise das batalhas, podemos procurar reconstruir alguns pressupostos partilhados¹⁹² pelo grupo, que ganham evidência na eficácia de algumas articulações e no fracasso de outras. A estrutura de sentimentos não é estanque e está sujeita a revisões - aí reside a "graça" das batalhas. Quando JL compara seu adversário ao dançarino do grupo "É o Tchan", está dizendo que sua beleza e porte atlético, por contraposição à feiúra e baixa estatura de Zacarias, são engraçadas. Apesar de serem atributos supostamente engrandecedores, tornam-se risíveis por estarem a serviço de uma dança sensual e exótica, sexualmente exuberante e ambígua. Certamente o principal traço diacrítico mobilizado é a cor da pele, na oposição Zacarias branco versus Jacaré negro, mas ele não seria suficiente se não estivesse articulado a outros.

É claro que cor, gênero, idade e classe social não impedem ninguém de se lançar aos desafios e vencer batalhas; não fazem diferença. A não ser quando começam a fazer...

4. Tem que ter suingue

Na rodada seguinte, JL enfrentou Lucas, um jovem que começara a batalhar recentemente e só fazia vencer. Antes do início do duelo, um incidente curioso: JL perde a voz. Ele começa a falar fino, com a voz rachada, quase sumindo. O público não consegue se conter ao ouvi-lo e começa a rir. JL pede água, respira fundo e se diz

pronto pra batalhar. No entanto, quando começa a improvisar, sua voz falha novamente e ele é obrigado a interromper a rima para beber mais água. Seu adversário sorri maliciosamente e diz, não sem alguma condescendência: "a lenda tá passando mal". JL insiste e recomeça seu improviso, mesmo com a voz falhando.

JL

*uma duas três, quatro cinco seis
não me amarro conte tudo de uma vez*

*só sei de uma coisa, minha voz falhando
mesmo assim meu irmão com você vou acabando*

*nem sei seu nome, cê não me apresentou
meu nome é JL mas pra te exterminar, demorou*

*onde que cê tava? que te chamaram logo, porque
sinceramente não vou rimar contra esse bebê*

*tá embaçado mas agora eu vou dizer que é treta
em vez de piercing, porque você não usa chupeta?*

*sua cara, tipo de lavada
esse bigode então é tipo falso já não vale nada*

*cadê seus camarada pra te ajudar?
meu nome é JL vim aqui e de você vou ganhar*

Lucas tem traços delicados e a pele clara e bem cuidada. Sua aparência física e seu jeito de se vestir destoam dos da maioria dos frequentadores da batalha. Não à toa

¹⁹² Agradeço à professora Lilia Schwarcz pela sugestão da expressão.

que marcadores de classe social foram acionados muitas vezes contra ele. Sem contar o fato de que ele realmente é de uma família mais abastada e estuda publicidade na faculdade ESPM. Capixaba, veio sozinho para São Paulo onde, financiado por seus pais, mora em um apartamento de três quartos na região da avenida Paulista. Por ser frequentemente tachado de playboy, vem colecionando rimas para responder ao mesmo insulto e é raro que deixe uma provocação sem resposta. Sua criatividade e inteligência na formulação de rimas fizeram com que ele rapidamente se tornasse um dos principais MCs da Santa Cruz¹⁹³, tendo sido um dos escolhidos para representar São Paulo na final da Liga dos MCs de 2010. Na ocasião, acabou perdendo logo na primeira batalha. Ele mesmo reconhece que tende a se sair melhor quando rima *a cappella* e não desenvolveu suficientemente a atitude necessária para estar em um palco de rap. Não domina o tipo de agressividade nos gestos, postura corporal e mesmo na empostação da voz que, como vimos, é desejável.

No contexto da Santa Cruz, sem microfone, sem palco e sem beat, ele atravessou praticamente invicto o ano de 2009 e um bom pedaço de 2010. Vejamos como Lucas se saiu enfrentando JL:

LUCAS

*licença pra chegar, desse jeito eu mostro a essência
mandou fazer chupeta, tá recomendando a experiência (barulho)*

*o maluco é estranho, eu chego no bagulho
e desse jeito pode ouvir então o barulho*

*tranquilidade, é desse jeito aqui então
suas rimas falharam igual o seu pulmão*

¹⁹³ Tornou-se muito próximo de Marcello Gugu, Tiagão e Nino, com os quais criou o grupo Criolina Crew, que prepara gravação de seu primeiro disco.

*moleque, se liga aqui não fica com mágoa
antes da batalha já 'tava ÁGUA ÁGUA (barulho)*

*olha JL, aqui cê não aguenta
eu chego e te extermino desse jeito se orienta*

*tranquilidade não vou nem mais gastar rima nesse round
cê é antigo mas geral já percebeu que é mó fraude (barulho)*

Lucas não domina o repertório corporal do rap. Usa as mãos sem desenvoltura, não investe em "fechar a cara" ou se impor fisicamente. Ou digamos que faz o "mínimo". Não deixa de ser uma estratégia, visto que os sinais sociais que porta são demasiadamente reveladores de sua condição social privilegiada. Nesse sentido, performar a atitude "ganguera" poderia ser mal-visto, interpretado como se ele quisesse "pagar de favela". Tampouco o que se destaca é a musicalidade de seu *flow*, preferindo uma escansão mais próxima da fala. Sua opção é clara: investe em rimas inteligentes e cheias de humor, teatralizando sua interpretação quando lhe convém, como quando diz "água, água" emulando o desespero de um homem sedento. Dessa maneira ele ganhou o primeiro round com folga mas, como dizem na Santa Cruz: "tudo que vai volta! Lucas terminou, Lucas começa!"

LUCAS

*cê quer ganhar de mim, na moral: esquece!
veio batalhar porque estava na fila do INSS (risos)*

*cê ta ligado na moral
chegou no metrô sentou no assento preferencial (risos)*

*é desse jeito, eu chego e decolo
já tinha um cara ele foi e sentou no colo (risos)*

*e ficou bem acomodado
é desse jeito te espanco no improvisado*

*cê sabe, esse velhinho é mó sapeca
ainda bem que cê veio de chapéu senão o flash ia refletir na sua careca (barulho)*

*é desse jeito eu mando o improvisado
olha o chapeuzinho dele parece um fandango queimado (muito barulho)*

Depois do sucesso de Lucas, parecia difícil que JL pudesse igualá-lo. Diante da excitação da plateia, o apresentador Marcello Gugu lembrou uma frase consagrada no futebol: "calma, só acaba quando termina". Nesse caso, é como se o apresentador procurasse garantir uma certa imparcialidade no julgamento da plateia, buscando esfriar os ânimos daqueles que se entusiasmaram com Lucas para dar chance a seu adversário de brilhar também, aumentando ainda mais a intensidade do confronto. Com poucas palavras, ele poderia sugerir que a batalha já estaria vencida por Lucas, influenciando tanto o desempenho de JL quanto a avaliação dos demais. Gugu se antecipava ao criar condições para que houvesse um terceiro round. JL aproveitou a oportunidade para responder aos ataques que recebera:

JL

*rima pra caralho, o mano é muita treta
me chama de velhinho, e aí bebê de proveta? (barulho)*

*tá embaçado deixa logo eu falar
me diz aonde foi a escola, quem que te ensinou a rimar?*

*aposentado por acaso agora esquece
falou que eu tava lá na fila do INSS*

*veja se eu tenho papel de otário
enquanto eu tava lá, você na fila do berçário (barulho)*

*e antes de qualquer coisa isso é legal
a sua mãe nem te cortou do umbigo umbilical¹⁹⁴*

*deixa eu falar uma coisa pra você poder dizer
aprende a sua rima, vai crescer bebê (barulho)*

Ao final do round a plateia estava muito excitada, gritando e dando risadas. Marcello Gugu pediu barulho para JL, com a ressalva : "gritem só pra um". Ao ouvir uma ligeira diferença favorável para JL, ele gritou, como que comemorando: "Terceiro round, moleque!" Alguém na plateia se entusiasma e diz: "Terceiro round, terceiro round, terceiro round! Sangue, caralho!"

Grosseiramente, o que vemos acontecer é um flexionamento das categorias de maneira a criar polaridades. De fato Lucas é mais novo do que JL; e, com o perdão da redundância, JL mais velho do que Lucas. O que merece nota é o fato de que, na batalha, a informação torna-se assunto para piada, com um tradicional recurso humorístico: o exagero - um é chamado de bebê; o outro de idoso. Mas o que faz esse marcador ganhar eficácia é sua associação a outro, a sexualidade¹⁹⁵. JL não é apenas idoso e tem acesso ao assento preferencial no metrô; ele senta no colo de outro homem. Em artigo sobre a construção histórica da homossexualidade no Brasil, Peter Fry descreve um sistema taxonômico no qual "a hierarquia de gênero, articulada a partir da oposição masculinidade/atividade sexual vs. feminilidade/passividade sexual, englobaria de forma sistemática todas as identidades sexuais" (FRY apud SIMÕES,

¹⁹⁴ Como foi mencionado mais acima, durante os improvisos é comum que se digam frases desconexas ou que se troquem palavras. Prefiro sempre me manter mais próximo do que realmente foi dito, cabendo ao leitor supor o que é que o improvisador estava tentando dizer.

¹⁹⁵ Para uma discussão mais aprofundada sobre articulações entre idade e homossexualidade ver SIMÕES 2004.

2007)¹⁹⁶. Podemos aproveitar a ideia para sugerir que JL e Lucas estão derivando outra taxonomia, desta vez articulando idade ativa/masculinidade/atividade sexual versus idade inativa/feminilidade/passividade sexual. O tema foi discutido por Michel Misse (1981) que, através do uso de expressões de gíria e palavrões, faz uma interessante análise do "estigma do passivo sexual". Segundo o autor, "foder" e "comer" estariam no eixo positivo e prestigioso da atividade enquanto "fodido" e "comido" se localizariam no eixo negativo e estigmatizado da passividade¹⁹⁷. Também na batalha entre Lucas e JL, todos os símbolos mobilizados contribuem para a construção de um passivo sexual estigmatizado versus um ativo prestigioso. Acompanhemos a batalha até o final para que a hipótese se torne mais clara:

JL

*tá ficando nervoso mas olha só a cara
falou que eu sou velhinho mas segura aqui na minha bengala (barulho)*

*deixa eu te falar quem é embaçado
cê falou que eu não gosto de mulher*

*você sabe muito bem que é uma gracinha
sei que eu faço chupeta e você queima a rosquinha (risos sarcásticos)*

*você logo tá embaçado
é difícil concentrar*

*você é aquele tipo de bebê que a pátria ouviu
enquanto você pensa uma aqui eu mando é mil*

¹⁹⁶ Na verdade Fry propõe três sistemas taxonômicos diferentes, que não caberia aqui recuperar ou discutir.

¹⁹⁷ Ver ainda BOURDIEU 1998.

*daqui a pouco pega um livro pra poder ensaiar
cadê o dicionário de rima, alguém pode emprestar?*

*e antes de mais nada veja só meus camarada
a minha boca tava seca por isso que eu pedi água*

A primeira rima de JL, apesar de imperfeita ('cara' com 'bengala'), foi muito eficaz. Ele recuperou a categoria faixa etária para sugerir uma posição de superioridade sexual, "passivizando" seu adversário. O sucesso com o público é evidente. Nos dois versos seguintes se atrapalha, não consegue rimar e, na terceira estrofe, cria uma situação incômoda. É comum que um improvisador use como fórmula aceitar o insulto que recebeu e rebater com algo pior, alguma coisa na linha do "se eu sou x, você é y". É aliás o que Lucas fará logo na primeira rima de sua resposta, com sucesso. Mas JL foi inábil, primeiro dizendo "você é uma gracinha" e em seguida assumindo uma acusação inaceitável no contexto das batalhas: praticar sexo oral em outros homens. A reação da plateia foi muito clara, ironizando o deslize de JL, que acabou se confundindo e desempenhando mal o resto de seu improviso. Note-se que o próprio JL diz "é difícil concentrar". Lucas por sua vez se ateu à categoria faixa etária e explorou o tema com muita competência, levando o público ao delírio.

LUCAS

*aí cê tá ligado eu mando a rima prática
eu sou bebê ele usa fralda geriátrica (barulho)*

*() cê tá ligado então qual é, ele não aguenta na pista
eu vou mandar esse trouxa pro retiro dos artistas (barulho)*

*cê tá ligado, cê vai apanhar pra mim
porque eu chego no bagulho e já causo seu fim*

*falou da bengala e a verdade vem à tona
tá velhinho e a bengala já não funciona (barulho)*

*eu vou falar de novo
passou a maior vergonha no meio do povo*

*cê ta ligado que o Lucas é cabuloso
vão até me processar por maltrato no idoso (muito barulho)*

Marcello Gugu pede barulho e, uma vez constatada a vitória de Lucas, conclama: "barulho pros dois, que foi uma batalha do caralho!"¹⁹⁸

Considerando que uma das regras das batalhas, tal como formulada por Caco Barcelos, é "não duvidar da sexualidade do outro", é surpreendente o fato de que menções à suposta homossexualidade do adversário e alusões a atos de subjugação sexual sejam tão frequentes. Nas duas batalhas disputadas por JL o tema foi amplamente explorado. Na primeira as articulações foram mais complexas, através das referências a Zacarias e Jacaré, personagens ou celebridades que carregam muitos símbolos. Há uma evidente imbricação de categorias como estatura, cor, sexualidade, mas é como se nessa batalha os discursos estivessem mais difusos e difíceis de serem destrinchados com precisão. Já no caso da batalha contra Lucas ficou clara a articulação entre idade e sexualidade. E em todos os casos, a habilidade do improvisador está em saber como flexionar as categorias em benefício próprio, e eventualmente, acionar um marcador novo para redirecionar os termos da diatribe. É uma esperteza no posicionamento saber ocupar os espaços vazios ou os tempos fracos das categorias. Num certo sentido, o desafio musical de escandir as palavras com *flow* cheio de suingue encontra um homólogo formal no suingue necessário para articular qualificações às categorias mobilizadas. Quando os improvisadores da Santa Cruz repetem o refrão "tem que ter suingue" estão realizando uma poderosa auto-reflexão.

¹⁹⁸ JL ainda frequenta esporadicamente a Santa Cruz, tendo voltado a batalhar em pelo menos mais duas ocasiões desde então.

Recuperando ideias de Victor Turner, Rose Satiko Hikiji lembra que

os gêneros de lazer industrial - como teatro, poesia, balé, romance, filme, esporte, rock, música clássica, arte, etc. - são, de certa forma, correspondentes aos processos liminares que implicam o uso de máscaras, o disfarce, a inversão e a paródia da realidade profana em mitos e histórias. A principal semelhança entre os processos em questão é que ambos são reflexivos, estimulam os que neles estão envolvidos a pensar a sociedade (HIKIJ, 2006: 156).

O que interessa destacar na prática de batalhas da Santa Cruz é justamente como os improvisadores propõem usos de categoriais sociais que são reflexivos e que fazem pensar. Mais uma vez, as categorias são mobilizadas de maneira relacional, ou como propõe Avtar Brah, "estruturas de classe, racismo, gênero e sexualidade não podem ser tratadas como "variáveis independentes" porque a opressão de cada uma está inscrita dentro da outra - é constituída pela outra e é constitutiva dela" (BRAH, 2006: 351). É para o estabelecimento dessa relação de relações que o suingue é necessário.

Mas a capacidade de suingar não implica necessariamente na formulação de discursos libertários, assim como "a diferença não é sempre um marcador de hierarquia e opressão"(BRAH, 2006: 374). É ainda Avtar Brah quem sublinha o fato de que "é uma questão contextualmente contingente saber se a diferença resulta em desigualdade, exploração e opressão ou em igualitarismo, diversidade e formas democráticas de agência política" (BRAH, 2006: 374). Claro que, no que diz respeito ao universo deste mestrado, não se está falando de lutas políticas num âmbito institucional, como é o caso de muitas das pesquisas sobre organizações de defesa dos direitos das chamadas minorias¹⁹⁹. Enfim, qual o estatuto político dos discursos ditos em tom de brincadeira durante encontros de jovens num sábado à noite? Mesmo sendo necessário distinguir a prática das batalhas da realidade organizacional de movimentos representativos na sociedade civil, o que é dito pelos improvisadores

¹⁹⁹ São muitos os exemplos, tais como a rede européia de homens pró-feministas, criada em 1996 (<http://www.europrofem.org>), além de movimentos como o Grupo Gay da Bahia e demais grupos LGBT; os vários grupos do Movimento Negro. De resto, posso apenas remeter à leitura dos trabalhos de BRAH 2006, MOORE 1994, SIMÕES 2004, VALE DE ALMEIDA 2004, entre outros.

também precisa ser levado a sério. Transpondo para os duelos de rimas uma reflexão de Clifford Geertz a respeito de outro tipo de rinha, podemos assumir que

como qualquer forma de arte – e é justamente com isso que estamos lidando, afinal de contas - a briga de galos torna compreensível a experiência comum, cotidiana, apresentando-a em termos de atos e objetos dos quais foram removidas e reduzidas (ou aumentadas, se preferirem) as consequências práticas ao nível da simples aparência, onde seu significado pode ser articulado de forma mais poderosa e percebido com mais exatidão (GEERTZ, 2008: 206).

No exemplo das batalhas de JL, é como se os improvisos operassem em grande medida como normatizadores, repositores de estereótipos. Elias Saliba já havia alertado a respeito da ambivalência do humor e dos humoristas, que podem contribuir tanto para a construção quanto para a desconstrução de estereótipos. Podemos lembrar ainda dos termos de Peter Gay e sugerir que às vezes os improvisadores atuam não como médicos, mas lacaios da sociedade. Não se trata aqui de fazer juízo moral sobre uma suposta opinião dos improvisadores, mas sim destacar as ambiguidades inerentes a esta prática. Nesse ponto, vale recuperar a definição de Stuart Hall, para quem "estereótipos se detêm nas mais simples, vívidas, memoráveis, facilmente apreendidas e amplamente reconhecidas características de uma pessoa; reduzindo tudo sobre essa pessoa a esses traços, exagerados e simplificados, de maneira a fixá-los sem mudança ou desenvolvimento eternamente" (HALL apud HIRANO, 2010: 5)²⁰⁰. O uso de estereótipos no humor é muito frequente e o recurso vem sendo explorado nas reflexões dos estudiosos do tema. Em seu livro "Ethnic Humor", Christie Davies propõe uma distinção entre estereótipo e o que ela chama de script étnico. "Não é necessário acreditar em um script étnico para achar piadas engraçadas, enquanto um estereótipo étnico deve necessariamente ser uma crença para ter qualquer significado - não apenas nominalmente mas como um guia para a ação. Mesmo aqueles que acreditam que há alguma verdade atrás da alegação cômica de um script étnico podem não ser influenciados por ela em suas atividades diárias"

²⁰⁰ "Stereotypes get hold of the few 'simple, vivid, memorable, easily grasped and widely recognized' characteristics about a person, reduce everything about the person to those traits, exaggerate and simplify them, and fix them without change or development to eternity".

(DAVIES, 1996: 326)²⁰¹. A distinção é problemática porque supõe não apenas agentes plenamente conscientes como a possibilidade de que o antropólogo tenha pleno acesso a essa consciência. Além disso, a autora parte de uma definição bastante rígida de etnicidade, sugerindo a existência de "grupos étnicos" rigorosamente distintos e plenamente demarcados²⁰².

A discussão não poderá ser esgotada aqui, mas vale considerar em que medida uma reflexão feita no Brasil sobre batalhas de freestyle, prática que se inspira preponderantemente no hip hop norte-americano, pode se beneficiar de um ambiente intelectual privilegiado. Afinal, "ufanismo nacionalista à parte", deve-se levar em conta a hipótese de que

a recente orientação de se tratar articuladamente diferentes marcadores sociais (de gênero, orientação sexual, raça, classe) já era seguida de modo tão sofisticado no Brasil desde o final dos anos 1970. É também muito interessante notar como inquietações contemporâneas em relação a processos de naturalização das diferenças e a fechamentos identitários, associadas no debate atual ao influente pensamento de autoras pós-estruturalistas, como Judith Butler, já estavam presentes no campo intelectual brasileiro desde o final dos anos 1970" (CARRARA e SIMÕES, 2004: 5).

Algumas outras experiências são dignas de nota e podem ajudar a pensar sobre estas contradições. De férias em uma praia no litoral norte de São Paulo, de frequência muito elitizada, presenciei um bando de garotos de cerca de quinze anos se desafiando em duelos de rima. O tema único e exclusivo dos improvisos era a

²⁰¹ "It is not necessary to believe in an ethnic script to find the jokes funny, whereas an ethnic stereotype has to be believed in to be of any significance - not simply in a nominal sense but as a crude guide to action. Even those who believe that there is some truth behind the comic allegation of an ethnic script may well not be influenced by this in their daily activities".

²⁰² É digno de nota o fato de que esse último pressuposto é compartilhado com outros autores norte-americanos, como Roger Abrahams. Sem prejuízo do valor documental de seus estudos sobre *negro folklore*, é preciso refletir acerca da maneira pela qual Abrahams descreve o grupo social que está estudando. Basta acompanhar a prosa de Abrahams, quando ele sugere que "one of the major cultural differences between the white middle class and ghettoized Afro-Americans is that the latter have preserved an oral-aural world view while the former have invested their creative energies and imagination heavily in books in the typographic-chirographic world" (ABRAHAMS, 1970: 39). Se é razoável propor que a oralidade tem valor específico entre comunidades majoritariamente negras vivendo em "guetos", o uso de letra minúscula para falar da classe média branca, por contraposição às maiúsculas de Afro-Americanos, já sugere que os primeiros seriam sujeitos plurais e diversos, enquanto os últimos cabem em uma definição estável, estanque. O uso frequente nesse autor de frases cujo sujeito é "o Negro", ou "os Negros" corrobora a hipótese.

subjugação sexual dos outros em benefício daquele que rimava. Não sou capaz de reproduzir aqui nenhum dos versos mas, rigorosamente todos, glosavam sobre o desempenho sexual sobrenatural do detentor da palavra e, nas variações mais impublicáveis, descrições dos serviços sexuais que os outros lhe prestariam. Não era uma batalha organizada mas o que costuma-se chamar de "sessão" ou "roda de free". Lembrei-me que quando era adolescente eu também costumava fazer esse tipo de brincadeira entre amigos, não necessariamente rimando ao estilo rap, mas apenas falando, ameaçando, brincando.

Ocorreu-me também que ainda hoje, entre músicos, há um tipo de jogo com palavras muito comum, que consiste em pregar peças nos outros explorando o duplo sentido de algumas formulações, tendo como resultante a verbalização da submissão do outro em práticas homo-eróticas. A brincadeira não é exclusiva de músicos e acabou sendo pauta para uma reportagem na revista Piauí²⁰³. Comentando a relativamente recente mania de comemorar gols com coreografias ensaiadas, José Miguel Wisnik propõe que o futebol seja "uma cultura difusamente homossexual, como todas aquelas, aliás, que operam num nicho libidinal masculino separado das mulheres" (WISNIK, 2008: 59).

Já vimos que não há razão para proibir algo que não corre risco de acontecer. No caso das batalhas de freestyle, é curioso que uma das principais regras - "não duvidar da sexualidade do outro" - seja sistematicamente infringida e, ainda assim, permaneça oficialmente como regra. Pode ser valioso empreender uma reflexão sobre a maneira pela qual as regras das batalhas são respeitadas ou desrespeitadas, assim como os contextos nos quais são observadas com maior ou menor rigor.

Passei o dia 31 de outubro de 2009 na Casa do Hip Hop, em Diadema, acompanhando o evento "Hip Hop em Ação". Além de encontro de b-boys, shows de rap e outras atividades, o evento abriga uma batalha de MCs. O evento estava previsto para o início da tarde mas acabou atrasando e só foi acontecer depois das 19h. O resultado foi que passei o dia inteiro com os improvisadores, esperando. A maioria deles também frequentava a Santa Cruz e por isso eu já os conhecia. Nessas quase seis horas que estive com eles, acredito que passaram mais da metade do tempo

batalhando "de brincadeira". A outra metade passaram contando piadas. Se sobrou algum tempo, passaram conversando sobre seus rappers favoritos.

Sentados na escada em frente à Casa do Hip Hop, mais de dez MCs improvisaram numa roda de free por cerca de vinte minutos, rimando quase exclusivamente sobre o tema da homossexualidade (do outro). As imagens evocadas eram definitivamente mais picantes do que as que costumam aparecer nas batalhas da Santa Cruz. Três meninas estavam presentes - entre elas Drica e Thais Pri, que são também MCs de batalha - mas praticamente não participaram rimando, o que reforça o caráter masculinizante da prática, particularmente nesse momento de "descontração". Todos pareciam se divertir muito, em especial os meninos, que riam compulsivamente. Apesar de também rir, num dado momento Pri chegou a pedir: "chega de pederastia!" Ao que Lucas respondeu: "é que não pode mandar essas rimas no palco, só aqui".

A bibliografia sobre humor tem alguma contribuição para esse "mistério". Em seu amplo balanço crítico sobre abordagens antropológicas do tema, Mahadev Apte sugere que

o humor escatológico e sexual é de fato uma parte das trocas verbais que ocorrem entre jogos de crianças. O objeto é troçar, ridicularizar ou insultar o oponente e fazer a ele ou ela de bobo, e o selo 'duelo verbal' (ou ainda 'insulto ritual') é normalmente usado na literatura para descrever essas trocas. Práticas desse tipo geralmente envolvem acusações de incesto; de sexualidade forte ou imprópria da parte dos pais do oponente, especialmente a mãe; consumo de excremento ou urina; descontrole sobre os processos corporais de eliminação; e submissão passiva em intercuro anal. Existem muitos relatos etnográficos detalhados e análises dessas trocas verbais entre crianças de diferentes idades e em diferentes culturas (APTE, 1985: 95)²⁰⁴.

Se por um lado Apte nos informa de que isso é comum no mundo todo, nem por isso temos uma explicação satisfatória da recorrência do humor sexual e escatológico

²⁰³ "O sátiro trocadilhista", publicado na Revista Piauí, n.14, novembro de 2007.

²⁰⁴ "Scatological and sexual humor is very much a part of verbal exchanges that take place among children in their games. The object is to tease, ridicule, or insult the opponent and to outsmart him or her generally, and the label "verbal dueling" (sometimes "ritual insult") is commonly used in the literature describing such exchanges. Verbal exchanges of this type generally involve accusations of incest; of strong sexuality or impropriety on the part of the opponent's parents, especially the mother; of the consumption of excrement or urine; of lack of control over the bodily processes of elimination; and of passive submission to anal intercourse. Detailed ethnographic accounts and analyses of such verbal exchanges among children of varied ages in many cultures have been carried out". Apte se apoia em uma ampla bibliografia. Para mais detalhes, ver APTE 1985.

nas rodas de freestyle (ou entre mim e meus amigos músicos). De pouco podem nos valer interpretações psicologizantes, tais como a proposta por Abrahams²⁰⁵. A nós interessará mais pensar em como a mobilização de um discurso sobre homossexualidade será eficaz na articulação com outros marcadores de maneira a se negativizar o outro e, como consequência, vencer a batalha. Em seu estudo sobre sociabilidade masculina em torno da declamação de poemas em Cotovias, vilarejo ao sul de Portugal, Miguel Vale de Almeida sugere que

a competição sexual com seus pares é uma espiral sem fim que entra em conflito com o ideal de solidariedade entre homens. A masculinidade é frágil, do que resulta que tanto o medo quanto as formas de agressão verbal e gestual mais comuns se exprimem em alusões à homossexualidade. Conotada de passividade, essa categoria caracteriza também (ao nivelar homossexualidade, feminilidade e infantilidade) as relações de classe, de negócios e transações, de competição (VALE DE ALMEIDA, 1994)²⁰⁶.

O autor reforça a hipótese que já havíamos mencionado a respeito da articulação das categorias homossexualidade, feminilidade e infantilidade num mesmo eixo: o da passividade. Sua reflexão também nos auxilia na medida em que propõe uma explicação para a centralidade do tema da homossexualidade nas agressões masculinas. Segundo ele, esta teria sua razão no conflito entre o ideal de solidariedade entre homens e a competição sexual. Num ambiente essencialmente masculino, com pouquíssimas mulheres, é certo que a sugestão ganha relevância. Mas não nos

²⁰⁵ O autor sugere que no início da adolescência, "the boy cannot openly attack his own mother (and her values) either to himself or to his peers. His emotional stability will not allow him to do this, for his oedipal attractions fasten his affections on his mother. But his impulses are not unified in this, for his mother (or some other woman) has been the source of authority from which he must react in order to achieve manhood. And the fact that it has been a woman who has thus threatened his potential virility with her values and her authority makes the reversal of his attitudes that much more potentially explosive. Yet reverse them he must, for not to do so would be to place oneself in a vulnerable position with his peers and with the older males. So he must in some way exorcize her influence. He therefore creates a playground which enables him to attack some other person's mother, in full knowledge that that person must come back and insult his own. Thus someone else is doing the job for him, and between them they are castigating all that is feminine, frail, unmanly. (This is why the implications of homosexuality are also invoked)" (ABRAHAMS, 1962: 214).

²⁰⁶ "La compétition sexuelle avec leurs pairs est une spirale sans fin et elle se heurte à l'idéal de solidarité entre hommes. La masculinité est fragile, d'où il résulte qu'autant la peur que les formes d'agression verbales et gestuelles les plus communes s'expriment dans des allusions à l'homosexualité. Connotée de passivité, cette catégorie caractérise aussi (mettant au même niveau homosexualité, féminité et

atenhamos a essa hipótese, sendo suficiente por ora constatar a insistência e importância do tema da homossexualidade entre os freestylers.

"Duvidar da sexualidade do outro" é um artifício eficaz para condená-lo na diferença, e um dos principais denominadores comuns no universo de crenças compartilhadas na batalha. Não há dúvidas de que predomina uma forte orientação homofóbica entre produtores e consumidores de rap, como atestam de maneira unânime os estudiosos do gênero²⁰⁷. Alguns dos maiores nomes do rap norte-americano, como Eminem e 50cent, lançaram diversas músicas que contêm propósitos violentamente homofóbicos, provocando polêmica nos meios de comunicação e despertando a ira de líderes de movimentos das chamadas minorias sexuais.

A partir do início dos anos 2000, porém, teve início nos Estados Unidos uma tendência que vem sendo chamada de "homo-hop", através do lançamento de discos de MCs declaradamente homossexuais. Artistas como Deadlee e Tori Foxx, entre outros, denunciam com suas letras a discriminação que sofrem em função de suas preferências sexuais. Em 2007, foi lançada a coletânea "Homo-revolution", motivando uma turnê pelos Estados Unidos divulgando a produção desses MCs e sua causa²⁰⁸. O estilo das letras, assim como a maneira de se vestir, falar e se comportar no palco é "gangsta" - agressivo e violento, a atitude "mal-encarada" que vimos ser típica no rap. Em entrevista para a rede de televisão "CNN", Deadlee argumenta que "a base do hip hop é sua luta, ser real, quem quer que você seja. Os artistas no início tinham a luta negra, a luta contra a pobreza. Hoje quem está realmente lutando são os gays, eles têm uma razão. Eu tenho uma porção de histórias pra contar e resolvi contá-las". Como havíamos visto com a fala de Vanilla Ice, reforçado por Emicida e outros, há uma grande valorização da ideia de "ser de verdade", o que quer que isso signifique.

Até o momento da redação final desta dissertação nenhum artista desse movimento havia chegado às paradas de sucesso, mas a empreitada já serviu para colocar o o combate à homofobia na agenda de muitas lideranças no hip-hop. Celso

infantilité) les relations de classe, d'affaires et de transactions, de compétition. L'homophobie exerce le danger homosexuel latent dans la socialité masculine; elle entre dans le jeu des relations de pouvoir".

²⁰⁷ Ver PARDUE 2008 e ROSE 1996 e 2008, entre outros.

²⁰⁸ No Anexo 7 podemos observar como a montagem de fotos de artistas do "homo-hop" mantém-se próximos do visual dos hip hoppers em geral.

Athaíde, produtor e parceiro do rapper MV Bill, em entrevista ao site Real Hip Hop disse que tem a ideia de lançar um grupo de rap gangsta gay. Segundo ele, "seria um conjunto formado por gays assumidos, cantando gangsta rap, com cara feia e tudo, somente para provocar os machistas"²⁰⁹. O grupo ainda não foi criado e não pude localizar nenhum grupo ou MC brasileiro que se vinculasse a esse movimento, mas o tema parece ter ganho seu lugar, como pode ser constatado, por exemplo em várias das perguntas incluídas na recente entrevista de Emicida para a revista "Trip". O jornalista chegou a sugerir que a foto de capa da edição fosse com Emicida vestindo uma camiseta com a frase: "Algumas pessoas são gays. Acostume-se". O rapper se recusou, dizendo "todo mundo vai ver a foto, mas nem todo mundo vai ler a entrevista".

O tema ainda é tabu no rap e o registro das batalhas na Santa Cruz mostra que trata-se de um valor profundamente arraigado. A regra que proíbe que se "duvide da sexualidade do outro" (segundo Caco Barcellos); ou pede "sem pederastia" (nas palavras de Marcello Gugu), é justamente a que gera mais polêmica sobre sua aplicabilidade, visto que há uma fortíssima tendência a infringí-la. Vejamos como o tema gerou tensão na batalha entre Chalen e TS, registrada no dia 27 de junho de 2009:

CHALEN

*começa o Chalen "treze"²¹⁰, contra o TS feio largado
mas também eu sou largado mas tudo bem, eu vou seguindo, mais bem aqui,
aliado*

*eu já derrotei esse aqui palhaço
então aí palhaço, não vem falando palhaçada que eu não
hoje, não tô afim de dar risada ha ha ha (risos)*

²⁰⁹ Celso Athayde e MV Bill são co-autores dos livros "Falcão- meninos do tráfico", que foi transformado em série televisiva na rede Globo. Os dois são também criadores da ONG CUFA, Central Única das Favelas, que, entre outras atividades, realizou entre 2000 e 2009 o Prêmio Hutuz, a mais importante premiação de hip hop no Brasil. A declaração foi publicada no site Central Hip Hop no dia 18/05/2009, em reportagem assinada pelo DJ Cortecertu.

*eu vou aqui, eu sigo muito alerta
eu chegando e vou derrotando você no rap*

*você é igual um cara bobo que acabou o pirulito
mano tá ligado que a rima que é o meu melhor destino*

*então se você não gostou do meu rap,
então escuta Xuxa e vê se rebola, e fica igual axé (risos)*

Chalen improvisa sem respeitar a quadratura dos "oito tempos", invertendo a posição de algumas palavras e tomando pouco cuidado com relação às rimas. Branco, de baixa estatura e sempre com roupas largas, correntes, bonés e gorros, Chalen é presença constante na Santa Cruz, invariavelmente "chapado" de álcool e maconha. Movimenta-se muito e de maneira ao mesmo tempo desajeitada e indolente, que no mais das vezes provoca risos da plateia. Pequenos distúrbios fonológicos, como um timbre rouco e agudo e a troca do "r" pelo "g" (como em "t'geze" ao invés de "treze"), contribuem para a construção de uma personagem hilariante. Na segunda estrofe do improviso transcrito acima, ele diz que não quer saber de palhaçada e nem quer dar risada, mas logo depois ri "ha ha ha", reforçando o efeito cômico. É justamente através dessas "palhaçadas" que Chalen consegue reverter as "deficiências técnicas" notadas acima. Apesar de frequentemente criar rimas com pouco ou nenhum sentido, que alguns MCs ironizam chamando de 'abstratas', Chalen às vezes encontra imagens muito criativas e engraçadas, que entusiasma a plateia. É o caso de sua última rima - "rap" com "axé"-, imperfeita mas eficaz. Quando usa "pirulito", deixa aberta a ambiguidade do doce infantil que é frequentemente associado ao órgão genital masculino. Em todo caso, o "cara bobo" que ele descreve sai perdendo. Ou é criança ou é homossexual: mais uma vez a articulação entre marcadores de idade e sexualidade, com o objetivo de "passivizar" o outro. Vejamos como TS respondeu às

²¹⁰ Chalen usa o número 13 como extensão de seu apelido.

provocações, usando humor e manejando as mesmas categorias propostas por Chalen:

TS

*esses bagulho de rebolar, eu deixo pras mulheres
imagina o Chalen no Bristol²¹¹ com o shortinho da Carla Perez (barulho)*

*() faça-me o favor, caralho
não não, é o da Sheila Carvalho (barulho)*

*vai vendo, TS representa no bagulho
ele vem aqui amigo te deixa que nem entulho*

*cê sabe, só vai ficar os fragmento
enquanto eu vou chegando, demonstrando ter talento*

*sabe eu sou palhaço amigo, eu faço essa parada
e você é mais zoadado do que a mulher barbada (barulho)*

*() que o TS representa e nem tá no palco
é isso que dá alimentar os animais igual macaco (barulho)*

É curioso que o gênero axé e o grupo É o Tchan sejam novamente acionados, como recursos para questionar a masculinidade do outro. Quando TS retoma o tema do palhaço e do circo, aproveita para dizer que seu adversário é mais zoadado do que a mulher barbada, realizando uma dupla inversão. Depois de comparar Chalen às dançarinas do grupo É o Tchan (um homem que seria mulher), lança mão da imagem de uma mulher-homem. Nesse primeiro round TS foi mais habilidoso em suas rimas,

²¹¹ Parque Bristol é o bairro onde mora Chalen, muitas vezes citado por ele em seus improvisos.

suas piadas foram eficazes e o público fez mais barulho para ele. Como é costume na Santa Cruz, "quem terminou, começa":

TS

*é quente amigo, seu vocabulário tá escasso
o cara só lembra de circo porque descabela o palhaço (risos)*

*() amigo eu não sigo sua linha
vai brincar no Bristol com seu palhaço carequinha (barulho)*

*cê sabe que o TS representa agora
ele vem representando na rima que te apavora*

*sabe que aqui só flui rima bonita
cê não tá falando nada com nada tipo "gagauga" com o tarzan e a chita (barulho)*

Nesse ponto a reação da "galera" é forte demais e apesar de ele continuar rimando, já não se ouve mais nada. TS voltou ao tema do circo em duas estrofes que entusiasmaram o público. Em ambas fez menção à masturbação, sugerindo uma articulação interessante entre algumas categorias ligadas à sexualidade. Não apenas "é engraçado" acusar o outro de ser homossexual como é igualmente hilário qualificá-lo como onanista. Podemos considerar que o exemplo reforça a hipótese de que o que está em questão é a caracterização do outro como "passivo".

TS dá continuidade a seu improviso com uma estrofe "padrão" nas batalhas de freestyle: "cê sabe que o TS representa agora; ele vem representando na rima que te apavora". Para finalizar, ironiza a disфонia de Chalen acusando-o de não dizer "nada com nada", como na conversa de Tarzan com a macaca chita. Ele chega a imitar a voz de Chalen e, com a onomatopeia "gagauga", ironiza suas dificuldades na fala. TS é negro, franzino e muito simpático. Não usa a "atitude gangueira", preferindo servir-se de seu senso de humor. Além das ideias originais, todas as suas estrofes rimam e

respeitam a forma dos compassos. O efeito é poderoso, e o público vai ao delírio. Notemos que a menção à macaca chita (depois de outra menção a macaco no round anterior) seria impensável caso TS fosse branco e Chalen negro. A comparação com um macaco é uma ofensa racial frequente e pouco tolerada. Mas na situação inversa (negro insultando branco), passa sem problemas. A sucessão de insultos ligados à sexualidade, essas sim incomodaram, e tendo perdido o primeiro round, Chalen está claramente numa situação difícil. Seu nervosismo acaba aparecendo, com um aumento de violência e diminuição da inspiração cômica em seus versos, tematizando justamente a questão da sexualidade:

CHALEN

*seu rap é um lixo o meu é um sucesso
mulher barbada é você é três hora, de traveco*

*() não vem nem falar
aí maluco você não sabe nem cantar*

*não vem falar aqui com a minha rima
aqui eu posso perder mas você que é a bicha!*

*então aqui fazendo com a criatividade da rima
então que se foda se eu não ganhar essa porra!*

Ao ouvir a palavra "bicha"- gritada mais que rimada - Tiagão, apresentador da batalha naquela noite interrompe o improvisador dizendo: "não pode, não pode". Chalen ainda continua um pouco mas já dizendo, de maneira bastante agressiva, que não se importa em perder. Alguém da plateia diz: "Calma Chalen, tá bravo!"

Tem início uma discussão sobre as regras da batalha. O apresentador Tiagão argumenta: "não pode falar que é bicha". Ao que é questionado por Skol, que repete a ideia que já conhecemos: "Se falar que é bicha com uma piada construtiva, bem

criativa, aí tudo bem". Outro membro da Afrika Kidz presente diz: "vocês que decidem, quem quiser relevar, releva", transferindo para o público a interpretação sobre o respeito ou desrespeito às regras. Tiagão insiste: "Mas o termo bicha é foda". Chalen então sai em sua própria defesa: "Ele não falou nas palavras mas também falou, falou que eu vestia os shorts. Ele falou tio..." É claro que TS buscava uma imagem de homossexualidade ao descrever seu adversário "com o shortinho da Carla Perez". Mas não só havia uma boa dose de criatividade como 'Perez' rimava com 'mulheres', do verso anterior. Quando Chalen procura dizer que seu adversário também o ofendeu, diz: *"ele não falou nas palavras, mas também falou"*. É aí que está a questão: Chalen não rimou nem usou uma metáfora, disparou simplesmente: "você é bicha". Antes de pedir barulho para o público, Tiagão ainda insistiu: "tem jeito e jeito de falar. Mas quem quiser relevar, releva: vocês que decidem", passando para a plateia a responsabilidade e interpretação da "regra". No pedido de barulho, TS sagrou-se vencedor do segundo round e, assim, da batalha.

O que Chalen parece não ter percebido é que a questão está justamente em "não falar nas palavras, mas falar mesmo assim". Esse talvez seja o principal conselho a ser incluído num hipotético manual para freestylers: "diga tudo o que você quiser, as piores ofensas, os mais violentos insultos - é isso o que vai entusiasmar a plateia e lhe dar a vitória. Só não o faça de maneira explícita: use metáforas, rimas e muito suíngue para subornar a crítica dos presentes".

Capítulo IV - Uma economia da diferença

1. A cabeçada de Zidane

Nos capítulos anteriores vimos como as batalhas de freestyle constituem uma ocasião para que, através da articulação de marcadores sociais da diferença, conflitos sejam performados. O envolvimento afetivo dos participantes só se explica pela ressonância que essas performances podem ter com conflitos internos. É uma prática do mau riso, que só faz rir porque, em alguma medida, incomoda. Todo o esforço de jactância e injúria baseia-se em elementos passíveis de operarem como marcadores diacríticos. Ou seja, o que interessa quando dois MCs se enfrentam são suas diferenças, não importa se reais ou figuradas. Nesse sentido, as batalhas vivificam o que poderíamos chamar de uma "economia da diferença", na qual categorias diacríticas são usadas como moeda. Mas o fato de que a base mesmo da troca seja a diferença não faz do processo uma experiência desprovida de tensões, muito pelo contrário. Além de regras que visam minimizar o grau de violência, a prática é regulada pela reiteração da troca de insultos. Vejamos um exemplo de situação na qual algum limite foi ultrapassado e os parâmetros habituais de regulação não foram suficientes, fazendo com que o conflito performado ganhasse a materialidade de um pontapé.

O caso que descreverei a seguir foi registrado em vídeo por Arthur Moura, diretor e produtor do documentário *Poetas da Rua*. Arthur me concedeu algumas horas de material não utilizado na montagem final do filme. Assistindo a esse material, deparei-me com um registro da Batalha do Real, no Centro Interativo de Circo (CIC), provavelmente em 2007²¹². Duelavam os MCs Lepô e Dropê; acompanhemos uma seleção de trechos dos improvisos:

DROPÊ

²¹² Com a autorização de Arthur Moura, o vídeo da batalha entre Lepô e Dropê foi incluído no DVD que acompanha esta dissertação. Ver Anexo 9.

*ele vem de casaco verde com o símbolo da Wu Tang Clan
mas vai acordar amanhã dizendo caralho Dropê, sou seu fã*

*pois é compadre, eu não sou playboy
minha rima aqui destrói*

LEPÔ

*eu chego e faço o improvisado no ato
e você só faz papel de palhaço*

*camisa do quê? de tigre e dragão
você é tigresa e não faz improvisação*

*eu não tô de K.O.²¹³
tu tá ligado, eu vim lá do arpoador*

*mas represento todas as áreas do Rio de Janeiro
eu na Z.O. já coleí lá, eu sou guerreiro*

Quando Dropê diz: "eu não sou playboy", podemos perfeitamente ler o verso como o reverso de uma acusação peremptória: "você é playboy". A resposta de Lepô confirma a eficácia do marcador mobilizado: "eu vim lá do arpoador; mas represento todas as áreas do Rio de Janeiro; eu na Z.O. já coleí lá, eu sou guerreiro". Vemos a articulação da categoria classe social e de elementos do "zoneamento sócio-político" carioca como marcadores de diferença, mais uma vez, articulados. Lepô mora no Arpoador, na Zona Sul, região tipicamente "burguesa", mas indiretamente recusa o selo de playboy ao dizer que frequenta a Zona Oeste e, portanto, é "guerreiro". O debate sobre "categorias de articulação" ou "interseccionalidades" ganhou corpo no final dos

²¹³ A expressão K.O. tipicamente carioca, quer dizer "enganação". Vem do termo Knock Out, nocaute, no boxe.

anos 90, com autores optando por uma ou outra formulação ou utilizando ambas alternativamente. Adriana Piscitelli discute o tema em artigo recente, no qual afirma que

a proposta de trabalho com essas categorias é oferecer ferramentas analíticas para apreender a articulação de múltiplas diferenças e desigualdades. É importante destacar que já não se trata da diferença sexual, nem da relação entre gênero e raça ou gênero e sexualidade, mas da diferença, em sentido amplo para dar cabida às “interações” entre possíveis diferenças presentes em contextos específicos (PISCITELLI, 2008: 266).

A afirmação da autora reforça nossa hipótese de que nas batalhas de freestyle opera uma "economia da diferença". Quando um MC se posta diante de outro para desafiá-lo com versos rimados, seu objetivo é localizar as diferenças, onde quer que elas estejam. Com isso não se deve supor que a diferença exista em estado puro em algum lugar, mas sim que ela é passível de construção a partir da articulação de categorias. Por isso em cada batalha existe um roteiro, escrito em co-autoria pelos improvisadores com a participação dos demais presentes. Os MCs de batalha são personagens que se constroem pela diferença e pela contraposição.

Um pequeno recuo se justifica para dar conta do argumento, central nesta dissertação. Em introdução ao volume de contos completos publicados recentemente, Lilia Schwarcz propõe que Lima Barreto utilizava esse mesmo procedimento tanto na urdidura de seus personagens quanto na construção de sua própria *persona*. É como se não fosse possível interagir socialmente sem o porte ostensivo de "marcas". Diz a autora:

Negro em meio a uma elite intelectual branca; pobre, num contexto social com aspirações e ares de riqueza; morador do subúrbio cercado por pares da corte e ainda contando com uma clara dificuldade afetiva, expressa nas obras e nos documentos, Lima Barreto fez de seu corpo expressão de uma condição. Mais ainda, apresentou-se a partir desse repertório de diferenças (SCHWARCZ, 2010: 26).

O escritor nos serve de modelo na medida em que, segundo a autora, posiciona-se a partir da diferença. No contexto da prática das batalhas de freestyle, podemos afirmar que cada MC traz em seu corpo e em seus afetos o material que será mobilizado por ele mesmo e por seu adversário. O desenrolar da batalha se dá justamente na exploração desse repertório de diferenças, pouco importa se reais ou

imaginadas, desde que construídas em um discurso rimado, ritmado, agressivo, engraçado, capaz de ressoar na comunidade imaginada dos freestylers.

Mas voltemos à batalha entre Lepô e Dropê para acompanhar o aumento do nível de tensão no segundo round, até uma ocorrência raríssima nas batalhas de freestyle no Brasil: a explosão da violência física. Lembremos que a interdição ao contato físico é uma das três regras das batalhas. Mas parece que nesse caso, como na tirinha de Fernando Gonsales, na epígrafe desta dissertação, os improvisadores esgotaram os "bons argumentos".

DROPÊ

*falaram que o Lepô
não é mole não, é louco, a mina dele fazia filme pornô (barulho)*

*aí galera, na moral, cê entendeu
levanta mão e faz barulho quem já comeu (barulho)*

A plateia foi ao delírio, fazendo muito barulho e dando muita risada. Mas mesmo através do vídeo percebe-se que há algo de nervoso nesse riso. É como se o humor nas batalhas de freestyle mobilizasse um espectro de emoções mais complexo do que apenas o bom e o mau riso. Há também o riso amarelo, o riso cínico, o riso dolorido, o riso amargo²¹⁴. No episódio mencionado, Dropê parece ter saído do registro da economia da diferença, passando para uma "agressão pela agressão". A sensação de que a batalha de rimas estava por um triz foi confirmada quando Dropê fulminou o último verso do improviso, interrompido por um pontapé de seu adversário ofendido.

*todo mundo comeu a mina desse cara
eu comi também, levanta a mão...*

²¹⁴ Agradeço ao professor Elias Thomé Saliba pela sugestão, entre muitos outros comentários enriquecedores com os quais generosamente conduziu meu exame de qualificação.

Em outras práticas de desafios rimados, como a embolada, sugerir que o outro é "corno" pode ser algo bastante trivial. Não podemos nos permitir "naturalizar" a situação e considerar "normal" que Lepô reaja com violência física a esse insulto, enquanto tantos outros passam por aceitáveis. Sexualidade e virilidade devem ser, como quaisquer outras categorias que aparecem no discurso dos improvisadores, pensadas como construções sociais, localizadas em suas realidades históricas. Mas se nossa hipótese sobre a "economia da diferença" está certa, a afirmação de que se "comeu a mina" do adversário não faz parte do repertório de possibilidades.

Um outro episódio, registrado numa prática igualmente identificada pela produção da masculinidade, pode nos ser útil para pensarmos o caso do "pontapé de Lepô". Em seu livro sobre o futebol, José Miguel Wisnik analisa o episódio que mais marcou a da Copa do Mundo de 2006: a cabeçada de Zidane em Materazzi²¹⁵.

Passado o primeiro espanto, a mais bem-intencionada das interpretações, imediatamente levantada por locutores e comentaristas esclarecidos e cogitada por espectadores, acionada por ativistas, além de alimentada pelo silêncio do jogador, que durou alguns dias, recuperava a ideia da violência não justificada, mas justificada como resposta a uma violência injustificável: a do insulto racista. Nesse caso, tratava-se da contraparte trágica de uma atitude ainda assim heróica, vinda de um francês de origem argelina integrando a seleção multirracial de um país recentemente traumatizado por convulsões sociais graves envolvendo seus descendentes de imigrantes (WISNIK, 2008: 165).

Mais adiante, conclui: "desativada a justificação politicamente correta, sobrava para o sentimento de massa um estranho sabor de anticlímax, que é a contraparte banal da tragédia, inexplicável e óbvia: xingaram-lhe a mãe e a irmã" (WISNIK, 2008: 166).

Se lembrarmos dos conselhos publicados no guia *How to freestyle, write battle raps, and write rap songs*, J.E. Brown diz textualmente que "se a família acabar entrando na brincadeira, lembre-se: são apenas palavras"²¹⁶. Existe um considerável arsenal de etnografias hoje clássicas sobre as chamadas "sociedades

²¹⁵ Na prorrogação da final da Copa do Mundo de 2006, quando se enfrentavam França e Itália, o craque Zinedine Zidane surpreendeu a todos: num lance sem bola, deu uma violenta cabeçada no peito do adversário Marco Materazzi.

²¹⁶ "If family does come into play, remember, it's just words".

mediterrâneas"²¹⁷, que discutem categorias como honra e vergonha. Uma das ideias que merece destaque é a de que, para essas sociedades, “a virilidade de um marido deve se exercer na defesa da honra de sua esposa, da qual depende a sua própria” (PITT-RIVERS apud FERRARI, 2010: 63). A origem argelina de Zinedine Zidane faz com que esse referencial teórico não seja tão distante para pensar sua ofensa e seu revide. Mas, com alguma cautela, podemos considerar que muitos elementos do "código moral" mediterrâneo são também iluminadores em outros contextos. Apesar de tratar de uma situação histórica muito distinta, a hipótese parece servir perfeitamente para compreender a ofensa de Lepô, durante a Batalha do Real no Rio de Janeiro. Nesse sentido, Materazzi e Dropê se situam analogamente em um mesmo eixo, aquele do agressor que deve ser punido a qualquer preço.

Há algo de patético no fato de que embates sublimados como o futebol e o duelo de rimas reganhem a dimensão da violência física. Mas o que é que foi violado? Quando a diferença não pode ser elaborada pelo jogo (França e Itália empatavam em zero a zero na prorrogação), ganham importância elementos que não estão no jogo - a mãe, a irmã, a "mina". Tanto o futebol quanto a batalha de rimas são, como vimos, rituais de reprodução da masculinidade que, em alguma medida, propõem a sublimação da competitividade por mulheres ao figurar a competitividade entre homens. Por isso, mãe, irmã e "mina" são elementos que não podem entrar no jogo, são proibidos pelo jogo, acabam com o jogo.

2. Se liga na rima da mina

Tendo em vista o tabu ligado às figuras femininas, não pode ser anódino o fato de que, ao longo dos primeiros meses de 2009, uma única menina tenha participado regularmente como competidora nas batalhas da Santa Cruz²¹⁸. Se tomarmos como índice o barulho feito pela plateia, seguramente as batalhas disputadas por Thais Pri

²¹⁷ Agradeço ao professor Julio Simões pela sugestão. Florência Ferrari (2010) faz um excelente balanço sobre essa bibliografia em sua tese de doutoramento.

²¹⁸ Duas outras meninas batalharam esporadicamente na Santa Cruz entre 2008 e 2010 - Dri e Thay - no entanto Pri foi mais assídua e mais bem sucedida na criação de versos de improviso.

estão entre as que mais entusiasmaram os presentes (seja votando “a favor” ou “contra”). Pri é uma jovem bonita e feminina, que claramente mobiliza os afetos e interesses dos demais improvisadores. Nem por isso, “pegam leve” com ela. Pelo contrário, seus adversários sempre tenderam a ser bastante agressivos - e ela não deixava por menos, buscando assumir a atitude “gangureira”, com rimas contundentes e jogo corporal impositivo. Ao mesmo tempo, ela muitas vezes não conseguia se impedir de rir quando se atrapalhava numa rima ou depois de lançar alguma ameaça violenta em seus versos. Essa incapacidade para manter-se friamente “gangureira” certamente diminuía suas chances de vitória e explica o fato de que tenha sido campeã uma única vez. Ao mesmo tempo, esse defeito talvez fosse uma opção, no sentido de não abrir mão de sua condição feminina nos jogos de sedução que ali pudessem ter lugar. Em todo caso, aceitemos novamente o índice nativo como significativo e tomemos duas batalhas, com quinze dias de intervalo, nas quais Pri enfrentou um mesmo “adversário”, Bastian.

Transcrevo aqui trechos do primeiro round de batalha realizada em 6 de junho de 2009. Quando o apresentador Andrei diz o nome dos MCs que vão se desafiar, uma jovem na plateia comenta, com surpresa: “menina, ceeeerto”! Ao que Tiagão confirma, “é isso aí: Thais Pri”; para depois pedir: “quero ver a gangueragem, hein?” Os comentários indicam que a presença de meninas na batalha é realmente pouco usual. Os improvisos foram *a cappella*, o que explica a relativa irregularidade no tamanho dos versos:

BASTIAN

*começa a batalha agora, nego bate em Thais Pri
pode crer muita calma, calma Andrei, espera aí*

*vou ter que voltar vou acabar com essa menina
tá chovendo, não tá chovendo sorte sua, deu tempo de arrumar a chapinha
(barulho)*

*maluco, agora eu vou com o céu nublado
se tivesse feito a chapinha, já tinha endredado (risos)*

*podicrê, agora deixa eu te falar
sorte sua que a chapinha não virou black power pelo ar (risos)*

eu vou mandando pode crer agora primeiro round, só brincando

A primeira estratégia de Bastian foi mobilizar aquele que é talvez o mais recorrente traço fenotípico acionado como marcador no Brasil: o cabelo. Bastaria lembrar da marchinha dos irmãos Valença, tornada célebre depois de adaptada por Lamartine Babo e até hoje cantada em bailes de carnaval apesar de seu conteúdo fortemente racista: *O teu cabelo não nega*.

*O teu cabelo não nega, Mulata
Porque és mulata na cor
Mas como a cor não pega, Mulata
Mulata quero o teu amor*

O refrão traz em seu bojo uma curiosa contradição: o protagonista deseja sexualmente a mulata, mas não deseja "pegar" sua cor. Há algo de ao mesmo tempo muito atraente e muito repulsivo nessa pigmentação. Na canção, o cabelo é principal índice de "mulatice", é ele que não deixa negar a condição de "mulata". A hipótese parece ser confirmada por Livio Sansone, quando ele aponta que,

segundo a norma somática hegemônica nas classes populares, na Bahia, como pode comprovar a literatura de cordel, a pessoa de tez clara e cabelo crespo é considerada feia e potencialmente traiçoeira, ao passo que a pessoa de tez muito escura e cabelo liso natural pode ser bonita, porque supostamente combina a beleza da pele negra com a "finura" associada ao cabelo liso natural. Diz um importante provérbio que "cor a gente conhece pelo cabelo da nuca", a parte "oculta" do cabelo, que não pode ser alisada (SANSONE, 2004: 256).

São poucas as menções à cor da pele durante batalhas de improviso, sobretudo se comparadas às referências à qualidade do cabelo. É afinal uma maneira indireta de fazê-lo, com o cabelo como metonímia racial, figura de linguagem que se presta, como ritmo, rima e metáforas, ao suborno na crítica. Também merece nota o fato de que o principal símbolo do movimento "black power" seja justamente o uso do cabelo grande e sem tranças, armado como um enorme capacete. Não é à toa que o próprio corte de cabelo ficou conhecido como "black power". Quando se quer ostentar uma condição "negra", é em grande parte nos usos que se fazem do cabelo que isso se dá.

Lilia Schwarcz cita a frase que serve como regra fundamental para a classificação dos jogadores nas célebres peladas de "brancos contra pretos" em Heliópolis: "se o cabelo balançar, aí não dá mesmo para jogar para os pretos". (SCHWARCZ, 2007: 240). Pensemos então sobre o caso do metrô Santa Cruz. Pri, que se define como "negra" e define seus cabelos como "enrolados", usava-os naquela época alisados artificialmente por um procedimento conhecido como "escova" ou "chapinha". Em junho de 2008 não se podia deduzir quão "ruim" ou "duro"²¹⁹ era seu cabelo "natural", via-se apenas que ela o alisava. Isso dava margem para uma dupla crítica, que seu adversário fez questão de explorar: ela era ridicularizada porque na chuva seu cabelo teria "endredado"²²⁰ - ou seja, é cabelo "ruim" que com a chuva tenderia a se emaranhar. Mas também era ridicularizada por fazer "chapinha" e querer esconder seu cabelo com tendência a "endredar". Ficamos sem saber o que é pior. O cabelo de Thais Pri aparece como contradição sem solução: deixá-lo natural a expõe à ridicularização; alisá-lo também.

A plateia reagiu com algum entusiasmo às rimas de Bastian, mas, com relação à última, houve um certo constrangimento. Logo após dizer: "Sorte sua que a chapinha não virou black power pelo ar", verso que indicava a conclusão de seu improviso, Bastian se viu impelido a introduzir mais uma frase, essa sem rima e desrespeitando a quadratura. Como já foi dito, nas batalhas *a cappella* os improvisadores se permitem

²¹⁹"Carapinha"; "pixaim"; "sará" são alguns dentre muitos termos que designam, em geral de maneira pejorativa, o cabelo próprio, segundo o dicionário Houaiss da "gente de raça negra". Vulgarmente, diz-se também "cabelo duro" ou "cabelo ruim".

²²⁰ Neologismo criado a partir da expressão "dreadlocks" - tranças características dos rastafári, popularizadas pelo ícone do reggae Bob Marley.

um uso mais "folgado" do tempo, prolongando ou encurtando versos sem preocupação com o "encaixe" exato na batida. Ainda assim, rimam em pares de versos e procuram manter um equilíbrio mínimo no que diz respeito ao número de sílabas, pois de outra maneira o efeito da rima final seria prejudicado. Se tentarmos analisar as últimas palavras improvisadas por Bastian no "flow diagram", veremos que os versos fogem totalmente do padrão, podendo ser anotados da seguinte maneira:

1	2	3	4
Eu vou man-	dando		
pode crer agora pri-	meiro round	só brincando	

Não apenas ele não preenche o terceiro e quarto tempos do primeiro compasso como encerra a rima no terceiro tempo do segundo compasso²²¹. Além disso, pelo conteúdo e pela entonação, o verso soa como um adendo, e funciona como um eufemismo do que foi dito antes: "pode crer, primeiro round, só brincando". Parece fazer sentido interpretar essa passagem como uma tentativa de atenuar a proposição anterior, pejorativa com relação ao cabelo "black power". Como se Bastian avaliasse que não deveria insistir demais na provocação com os cabelos, sobretudo utilizando uma expressão de conotação tão positiva como "black power".

Pri responde de maneira muito eficaz, arrancando reação entusiasmada da plateia que acaba por sagrá-la vencedora do primeiro round:

PRI

*eu vou mandando a rima você entra em desespero
você é MC ou você é cabeleireiro? (risos)*

²²¹ Como a batalha foi *a cappella*, o beat sobre o qual Bastian improvisava era imaginário. Desse modo, sou obrigado também a imaginar um beat que possa "organizar" as rimas. A solução proposta aqui não é

*() na crocodilagem
cê tá se preocupando muito com a minha imagem

se preocupa com sua, já se olhou no espelho? (risos)
você é feio demais fedelho (risos)

cê tá ligado e eu tô pronta pro combate
arranco sua cabeça e quebro suas perninhas de alicate (risos)

se liga na rima da mina
cê tá ligado que aqui eu vou entrando no clima

assim que eu faço, acabo com esse cabaço
utilizando totalmente o meu espaço (barulho)*

Nos primeiros versos, Pri afirma que o verdadeiro MC não está preocupado com estética e sim com a qualidade de suas rimas e seu compromisso com o rap- o indefectível argumento do "ser de verdade". Por isso o público reagiu com tamanha euforia quando ela rebate: "você é MC ou você é cabelereiro?" Vale sublinhar que na escolha da imagem do cabelereiro há uma clara referência à homossexualidade. Bastian é duplamente colocado sob suspeita: de não ser MC e de ser gay. Já vimos como esse insulto é definitivo no contexto do rap, claramente homofóbico. Nessa situação em particular, ele é particularmente eficaz por estar devidamente camuflado sob a profissão de cabelereiro - não se poderia acusar Pri de haver infringido as regras da batalha.

Na continuação de seu improviso, Thais Pri utiliza imagens agressivas, como que ameaçando verbalmente seu adversários. Quando ela se diz "pronta pro combate", que vai "arrancar sua cabeça e quebrar suas perninhas de alicate", a plateia vai ao delírio. Durante o primeiro round, Pri se movimenta de maneira enfática e assertiva,

a única mas nenhuma alternativa parece justificar musicalmente o verso, confirmando seu caráter de adendo.

mantém o rosto sério e a voz firme. A atitude gangueira, surpreendente em uma menina, entusiasmo. Alguém comenta, satisfeito: “Ela tá cheia de revolta”. Seu segundo round será menos impactante:

PRI

*eu vou mandando a rima com todo meu critério
vou mandar esse vacilão direto pro cemitério*

*aí mano, humildade vem de berço
mas cê tá ligado que aqui com você eu nem me comprometo*

*você é um esqueleto humano
chega aqui só mandando os verso profano*

*com esse bigodinho cheio de piolho
coloca no molho*

*porque aqui mano eu vou mandando a rima você fica todo encolhido com frio
se orienta porque aqui a minha rima todo mundo ouviu*

*já a sua ficou tipo pela metade cê não representa
infelizmente cê só tenta*

*voce só tenta e envergonha geral
chega aqui fica olhando pra mim cê tá pagando um pau*

*porque eu rimo melhor que você
você rimando infelizmente não consegue desenvolver*

As imagens do "esqueleto humano" e do "bigodinho com piolho" são ditas de maneira insegura, um pouco infantilizada, como que abandonando parcialmente a atitude "gangueira". Bastian por sua vez não pode deixar a oportunidade passar, afinal perdeu o primeiro round. Momentaneamente, o discurso sobre cabelo ficou desmobilizado. Falar disso seria "coisa de cabelereiro" e não de MC, mas ele reaproveita a piada de maneira hábil dizendo que vai acabar com a menina "descabelada".

BASTIAN

*ser MC é profissão e toda profissão tem ética
você falou que eu só falo besteira mas você só rima falando de estética*

*porra: presta atenção no que você falou
falou que eu era feio pra caralho, falou, enrolou enrolou, falou mas não rimou
(risos)*

*podicrê, eu vou na habilidade
eu vou acabar com essa menininha que se acha que é MC de verdade*

*cê não é underground, cê não sabe fazer free
quem é você você não é MC, é apenas a Thais Pri (barulho)*

*acabo com a menina descabelada no meio da calçada na calada da madrugada,
não tem pra ninguém (agitação)
eu sou Bastian, agressivo que nem Wu Tang Clan²²² (barulho)*

Nos últimos versos Bastian foi acelerando o andamento e aumentando o volume de sua emissão vocal, sugerindo enorme violência, como se estivesse brigando ou realmente ameaçando sua adversária. O público se entusiasma com o aumento da

quantidade de "sílabas por segundo", associado à crescente agressividade. Os comentários na plateia confirmavam o sucesso da estratégia: "Agressivo, mano!"; "Revoltou!" E assim ele ganha o segundo round.

No terceiro round, Bastian arrisca uma piada sobre um tema já sugerido no improviso citado acima, quando utiliza o diminutivo no verso: "menininha que acha que é MC de verdade". De fato, Pri se comportou como uma "MC de verdade", mantendo a atitude gangueira quase o tempo todo, emendando rimas sem perder o *flow*. Reconhecendo isso, Bastian se esforça por descreditar a "menininha".

BASTIAN

*vou começar na habilidade
agora vou rimando a rima na calçada*

*você que nem toda mulher quer mais espaço
vou te dar uma cozinha mais larga (barulho)*

*foi só uma brincadeira na rima na adrenalina
mas eu não vou falar nada*

*vou acabar com a feminista
a rima aqui maluco, freestyle eu tenho uma lista*

*você falou de estética pra caralho
vai procurar no sistema ver se vira analista*

*porque pra freestyle você não serve
você tem que ficar aprendendo ler rima no dicionário
ou então ver freestyle decorado na internet*

²²² Coletivo de rap de Nova Iorque, que teve seu auge de popularidade durante os anos 90.

podicrê agora eu vou te falar
MC de verdade treina fazendo freestyle no espelho
quando a rima é boa consegue até fazer ele quebrar

Assim como Bastian fizera no primeiro round ao caçoar do “black power”, a paráfrase sobre o chavão “lugar de mulher é na cozinha” vem seguida de uma justificativa em tom de desculpas: foi só uma brincadeira. É um indício de que a caracterização da mulher como passiva (cujo lugar é “na cozinha e não na rua”) é vista pelo grupo, ou pelo menos por parte dele, como “politicamente incorreta”. Por isso a necessidade de explicar que é só uma brincadeira. O jogo é pernicioso porque ao mesmo tempo em que se reconhece o caráter retrógrado da proposição, insiste-se em usá-la. Mais ou menos como “bater e assoprar”. Ou ainda, como diria Skol, muitos insultos tornam-se aceitáveis uma vez que os versos sejam criativos: ritmo e rima subornam a crítica.

Bastian usa um recurso parecido com o que usara JL na batalha contra Nino. Anuncia um propósito discriminatório e em seguida se retrai com o verso: “mas eu não vou falar nada”. O que foi dito pode ter sido “só uma brincadeira”. Mas o não dito é muito sério, por isso não pode ser dito. Afinal, existem regras para a batalha.

Pri - antes uma “menininha”-, é imediatamente transformada em feminista. As mulheres são colocadas em uma “sinuca de bico”, uma situação da qual é muito difícil escapar. Ou são passivizadas, eixo no qual se situa o provérbio machista “lugar de mulher é na cozinha”, em casa, com as crianças, como sugere a infantilização no diminutivo “menininha”. Ou bem passam para o eixo “fora do lugar”: a feminista, a prostituta, a lésbica. A estratégia é a mesma que havia sido utilizada com o tema dos cabelos. Ou perde porque tem cabelo ruim, ou porque alisa os cabelos. Mais adiante veremos outros exemplos que reforçarão essa hipótese. Uma vez que sua adversária havia sido colocada nesse beco sem saída, Bastian fecha o round retornando ao tema das competências como MC e acusa Pri de decorar rimas. Nem a menininha nem a feminista podem ser MC, e Bastian acabou ganhando a batalha.

Duas semanas depois daquele sábado, no dia 20 de junho, os dois voltaram a se enfrentar. Ao vê-los novamente juntos no “ringue”, o apresentador daquela noite,

Pivete, comentou animadamente: “Essa vai ser da hora! Se pá²²³ vai até rolar uma revanche!” Nesse dia, um dos organizadores havia levado um pequeno amplificador, com o qual disparava “beats”- bases musicais sobre as quais os improvisadores deveriam rimar. Isso já trazia um desafio suplementar aos MCs, porque deveriam se preocupar mais com a quadratura das estrofes. Para complicar ainda mais, o aparelho de som era rudimentar e as bases ficavam num volume muito baixo, fazendo com que os improvisadores tivessem que prestar muita atenção para rimar “no beat” sem “atravessar”. De qualquer jeito, os versos tenderam a ser mais regulares do ponto de vista do número de sílabas.

PRI

*eu vou mandando a rima aqui que se destaca
machista idiota, eu mato é com faca (barulho)*

*cê tá ligado eu sou boa improvisadora
na moral vou te matar com uma metralhadora*

*você todo furado, retardado
você tá ligado que você não tem o flow, só o manjado*

*se liga que agora o beat está um pouco baixo
mas se liga que agora pra você eu não me rebaixo*

*eu não me rebaixo porque você é muito pouco
na moral, aqui nessa roda hoje, cê vai passar sufoco*

*cê tá ligado que assim que eu vou mandando
na moral assim você é um retardado um molambo ...*

(Pri se atrapalha e murmura sílabas desconexas)

²²³ A expressão “da hora”, quer dizer “muito bom”. A expressão “se pá” quer dizer talvez.

*cê tá ligado só manda uns versinho' de já nota*²²⁴

Pri já começa o improviso acusando seu adversário de machismo. Claramente, trata-se de uma resposta à batalha de duas semanas antes. Para tentar escapar da cilada que havia sido armada contra ela, lança mão de imagens muito agressivas, ameaçando matar Bastian "com faca e com metralhadora". Apesar de ter começado bem, entusiasmando a plateia, na segunda parte do improviso Pri se atrapalha com o *beat*, que ela mesma diz estar "um pouco baixo", e se enrola com as rimas. Nesse momento, abaixa o olhar timidamente e ri de si mesma. É como se ela saísse da personagem MC, sempre assertiva e agressiva. Por um lado, o desmonte da personagem depõe contra a MC, que deve "perder pontos" no julgamento da plateia. Por outro, revela-se a menina por trás da MC, o que pode ser sedutor para os rapazes que tem uma queda por Pri.

BASTIAN

*sou homem de verdade, eu não sou machista
não tenho culpa da TPM da feminista (barulho)*

*deixa eu falar, cê não gostou da cozinha maior
então é a lavanderia que eu vou aumentar (barulho)*

*menininha, acha que representa a mulherada
cê não tá armada, então sai pra trás*

*Bastian acaba com você na sujeira
você não é MC, você leva a rima como brincadeira*

²²⁴ Pri me explicou que com esse verso queria dizer que Bastian só diria versos "que já se nota" o que ele vai dizer; ou seja, versos previsíveis.

*fica lá no youtube adicionando, fica lá teclando, pensando
vamo ver freestyle dos outros pra eu continuar decorando*

Bastian responde dizendo que é homem “de verdade”, expressão que havia sido usada por Emicida contra Cabal e até por Vanilla Ice em seu site (“keep it real”). Vimos como é uma formulação utilizada para atribuir pertencimento à chamada “cultura de rua”. Ser de verdade é ter proceder; representar. Na batalha anterior, ele havia dito que iria “acabar com essa menininha que acha que é MC de verdade”. Sem que se discuta o conteúdo semântico da expressão, basta reconhecer que em nenhum momento aparece a formulação “mulher de verdade”. Temos “homem de verdade” e, por extensão, “MC de verdade” - nada mais. Se pensarmos no uso idiomático da expressão, facilmente nos lembramos de diversas situações nas quais o desafio pode ser lançado: “quero ver se você é homem de verdade”. Isso quer dizer: se você é corajoso, forte, competente, ativo. Não se costuma substituir os termos e perguntar: “quero ver se você é mulher de verdade”. Muito pelo contrário, a canção que consagrou a expressão “mulher de verdade” é *Amélia*, de Ataulpho Alves e Mario Lago, que descreve uma mulher “ideal”, que sabe “lavar e cozinhar, e de manhã cedo acorde na hora de trabalhar”. Diz o refrão: “Amélia não tinha a menor vaidade; Amélia é que era mulher de verdade”. A mulher de verdade, segundo esse imaginário, seria submissa, trabalhadora (em casa), sem vaidade, passiva. Outras canções, de gosto duvidoso, usam ainda a expressão “vou te fazer mulher”, tendo como sujeito da frase o homem e como significado o ato sexual. Deduz-se que o homem de verdade (ativo) é capaz de, através do ato sexual, fazer da mulher, mulher (passiva).

Bastian até havia feito um certo esforço para escapar da pecha de machista, nos pedidos de desculpas, explicações e na denegação: “eu não sou machista”. Mas seu discurso só faz repor os mais arraigados estereótipos sexistas, como quando na sequência do improvisado ele diz: “não tenho culpa da TPM da feminista”. Pri seria não só mulher (e sujeita à tensão pré-menstrual, marcador muito frequente), mas feminista (aqui entendido em chave negativa): mais uma vez a sinuca de bico. Uma vez protegido da pecha, ele dispara uma piada machista clássica: “não gostou da cozinha maior, então é a lavanderia que eu vou aumentar”. Bem demarcada a condição de

mulher de sua adversária, Bastian diz que ela não é MC, que leva a rima como brincadeira (subentende-se que porque é mulher). Ele então finaliza acusando novamente Pri de decorar rimas.

Ao final do round, vencido por ele, o público está excepcionalmente entusiasmado. Há uma troca de comentários entre dois espectadores: "Queria falar que eu não sou machista". Ao que o outro responde: "Ninguém aqui é machista"; e então o primeiro conclui: "Não pode ser machista". As observações funcionam como uma espécie de denegação freudiana, em mecanismo que lembra a afirmação de "não racismo", comentada mais acima. São utilizadas apenas como álibi para a autorização dos discursos preconceituosos. Como se dissesse: "não sou machista, por isso posso afirmar que lugar de mulher é na cozinha". Ou: "não sou racista, por isso posso zoar seu cabelo ruim".

No segundo round, a batalha se adensou com novos elementos. Tiagão, que postava-se ao lado do apresentador Pivete, como uma espécie de "animador", pediu: "Gangueragem"²²⁵, hein Bastian!" A palavra seria incluída pelo improvisador logo no primeiro verso:

BASTIAN

*é gangueragem na habilidade eu continuo descendo o morro da favela
Bastian acaba com menininha deixa o corpo dela estirada na favela,*

*na viela todo mundo já sabe
olha a menininha que burguesinha, ela é protegida pelo Kassab*

*sou lá da favela e prefeito nenhum nunca colou lá
ha! vou te explicar quando eu queria rap na minha quebrada
tive que chamar todo mundo da noitada, da madrugada pra colar lá*

²²⁵ Já vimos que "gangueragem" é uma gíria para designar a atitude agressiva e provocadora dos membros de gangues.

*no "Vivendo e Improvisando"²²⁶ pra continuar a rimar
agora chega aqui me dão essa menininha fraca pra batalhar, ha!*

*isso é desgosto
eu acabo com você menininha suas rima tá tudo no osso.*

O público está muito excitado e grita coisas como "fogo na Babilônia!", "estraçalha de metralhadora!" e "acaba com ele!" O acionamento enfático de marcadores de classe (como a categoria "favela") passa a pautar a batalha, articulado com "gênero", como indicam os diminutivos "menininha" e "burguesinha". Thais Pri responderá às duas ofensas.

*PRI
eu vou mandando a rima verdadeira que estabelece
na moral, cê é da favela por isso que ela não cresce*

*mano, burguesinha é o caralho
eu vim de Itapevi pra acabar com esse otário (barulho)*

*() no argumento
você tá ligado que você não tem talento*

*então se orienta porque aqui não tem coisa nenhuma
fala mal de mulher mas você nasceu de uma!*

(barulho muito forte, ninguém mais ouve o que ela está rimando, ela continua a rimar mas é impossível ouvi-la)

A Santa Cruz estava em polvorosa. Alguém falava com Pri, meio brincando: "Calma calma, respira, respira, respira depois continua. A mina tá nervosa." Uma outra

²²⁶ "Vivendo e Improvisando" é um evento organizado por Bastian no bairro onde mora, Parque Bristol, na Zona Sul da cidade de São Paulo.

menina mostrou solidariedade: "Caralho, ninguém deixou ela terminar de rimar!" E Thais Pri reclamou: "porra, mandei varias rima da hora, cês não escutaram". Quando o apresentador pediu barulho, Pri foi ovacionada e ganhou o segundo round de lavada. Alguém disse: "Foi noucate aquilo lá, nocaute técnico!" O sucesso de Pri entre a plateia é evidente, mas há ambiguidade no fato de que o mesmo barulho que a celebrava tenha interrompido seu improviso, como se houvesse também uma vontade de que ela se calasse. Muitos MCs afirmaram em entrevista que "perder de uma mina é foda", o que nos permite imaginar que o barulho nesse round podia ser também uma espécie de "muito bem, mas agora cale a boca". Já vimos como Pri às vezes sai da personagem MC - quando se atrapalha nas rimas ou "exagera" numa imagem violenta, tende a rir timidamente, olhando para baixo. Essa incapacidade de manter-se "no jogo", além de fazê-la perder pontos, representa um ataque à própria credibilidade do jogo: "negar-se a ilusão do jogo – no sentido de *illusio*, de envolvimento e investimento simbólico – é colocar em cheque as representações naturalizadas" (DAMO, 2007: 145)²²⁷.

Visto que são praticamente inexistentes os registros etnográficos sobre batalhas de freestyle, sirvo-me novamente de um trabalho sobre futebol. Em seu artigo "Dinâmica de gênero nos jogos de futebol", Arlei Damo discute a participação de uma única menina, Laura, em uma pelada na Cidade Baixa, bairro popular na cidade de Porto Alegre. O autor menciona o fato de que, jogando futebol, muitas meninas tendem a continuar conversando sobre outros assuntos, não se aplicando a levar o jogo "a sério". Diz ele:

Parece-me, portanto, que as alegações de que "as meninas não sabem jogar" e de que elas "avacalham o jogo" devem ser compreendidas a partir de uma noção mais alargada de jogo, no sentido de que, para além do futebol ou de outra modalidade qualquer, existe um jogo de status ou, se preferirem, um operador simbólico em ação. O que está em jogo no futebol dos meninos é, basicamente, sua honra pessoal – a coragem e a virilidade, sobretudo –, ainda que elas sejam seguidamente implícitas. A presença de Laura em meio aos meninos facilitou tais observações, ao vê-la sendo tomada como "estranha" pelos próprios pares (DAMO, 2007:148)

²²⁷ Sobre o conceito de *illusio*, ver BOURDIEU 1998.

A participação de Pri nas batalhas da Santa Cruz é uma situação homóloga à de Laura nas peladas. Laura levava a brincadeira muito a sério, tendo treinando embaixadas e outros fundamentos durante longas horas, tornando-se ágil e destra com a bola nos pés - como Pri com as rimas. Familiarizadas com o jogo, tornam-se estranhas entre seus pares, confundindo as definições de gênero ali "jogadas". De modo que, quando Pri fica encabulada por ter se atrapalhado nas rimas, confirma sua inadequação e reforça o vetor masculinizante da prática. Por outro lado, quando emplaca uma sucessão de rimas bem construídas, engraçadas e desmoralizantes, rouba dos meninos a ilusão de que só eles podem ser MCs. Por isso tanto barulho: para felicitá-la e silenciá-la ao mesmo tempo. A ambiguidade com que é recebido o sucesso de uma MC mulher é correlata à força com a qual são manifestos propósitos homofóbicos. Como diz Daniel Welzer-Lang,

A homofobia engessa as fronteiras do gênero. O paradigma naturalista da dominação masculina divide homens e mulheres em grupos hierárquicos, dá privilégios aos homens à custa das mulheres. E em relação aos homens tentados, por diferentes razões, de não reproduzir esta divisão (ou, o que é pior, de recusá-la para si próprios), a dominação masculina produz homofobia para que, com ameaças, os homens se calquem sobre os esquemas ditos normais da virilidade (WELZER-LANG, 2001: 465)

O caráter homossocializante das batalhas de freestyle está justamente no engessamento das categorias de gênero. Dessa maneira fica mais claro porque a regra sobre "não duvidar da sexualidade do outro" é invariavelmente desrespeitada. Judith Butler já alertara para que pensemos "o gênero como uma representação que constitui performativamente a aparência de sua própria fixidez interior ["o sexo"]" (BUTLER, 2003: 107)²²⁸. Os ataques à masculinidade do outro servem para reforçar uma auto-imagem e auto-percepção generificada. Quando uma menina o faz, é como se o sistema entrasse em curto.

Depois de explorar amplamente a questão do gênero, vemos Bastian mobilizar a categoria classe social, articulando na fórmula: menininha burguesinha. Se acatarmos a oposição favela versus burguês, tal qual expressa pelos improvisadores, o primeiro termo tem conotação positiva enquanto o segundo, ainda mais usado no diminutivo

²²⁸ Ver também BOURDIEU 1998.

(“burguesinha”) é uma grave ofensa. Bastian associa “ser da favela” a ser “verdadeiro MC” porque precisou “lutar pelo rap”. Pri responde irônica dizendo que se a favela está mal é por culpa de seu adversário. Em seguida, identifica-se como sendo de Itapevi: sua origem geográfica é acionada como marcador para desmentir uma acusação “de classe”. Em seguida ela rebate o argumento de gênero: “fala mal de mulher, mas você nasceu de uma”. A reação da plateia é tão forte que fica impossível ouvir a continuação do improviso e Thais Pri ganha o round. Antes do terceiro round, Tiagão diz animadamente: “essa batalha está virando clássica!”

PRI

*eu vou mandando a rima, podicrê que eu não desisto
tenho dó da sua mãe porque pôs no mundo um lixo (barulho)*

() esperando

esperando, esperando pra nascer esse fulano

*mano cê tá ligado que você não evolui
vou pra cozinha sim mas pra fazer pudim de você*

*porque aqui você não vai desenvolver
cê quer rimar, cê tem muito o que aprender*

*se orienta, aqui eu tô fora do beat mesmo
mas se orienta porque aqui eu não rimo a esmo*

*fica falando que é favela, é o caralho
na moral, aqui você parece um espantalho*

*da favela cê não é, você é playboy
então se liga que aqui a mina te destrói*

*te corrói, assim que eu vou mandando e eu te desbanco
você não é favela... se fosse favela você tava assaltando banco*

Antes de proferir o último verso, Pri mostrou-se insatisfeita com o resultado e poderíamos mesmo dizer, arrependida. A última frase foi dita como um muxoxo, já sem o tônus do improviso e sem cuidado com a divisão rítmica. Usando a palavra favela como categoria, positiva em oposição a playboy, Pri associa o termo à criminalidade, ferindo um valor compartilhado pelo grupo, que imediatamente começa a comentar. Um disse: “Pô, preconceito!”; enquanto vários lamentavam “Tava bom, hein?”, até que alguém finalmente concluiu: “Errou no último verso!” Se os freestylers compõem uma comunidade imaginada, as improvisações são práticas que repõem constantemente os sentidos e emoções partilhados. A última rima de Thais Pri embananou as referências e, a crer nas reações da plateia, não teve graça nenhuma. A batalha já está praticamente ganha quando Bastian dispara seus versos finais:

BASTIAN

*nasci de uma mulher sim pois ela teve a capacidade de ficar grávida
já você nunca vai conseguir porque você é mal amada (barulho)*

*() cê tá ligado
tá falando o quê seu feto vai ser abortado (há um muxoxo, como que
desaprovando o verso)*

*Bastian vai agora aniquilando com a menininha
vai deixar ela toda vermelha na sala de cirurgia*

*mas não vai ser pra ganhar
cê vai lá na clínica... abortativa pra poder abortar*

sua rima que ela é muito ruim

sai daqui, Bastian acaba com você, menininha do cabelo tuim (novo muxoxo)

*podicrê, é só pra zoar
sou favelado sim tenho dignidade, não preciso roubar*

*posso muito bem trabalhar
não vou ficar pagando pau pra subordinado
tenho inteligência pra conseguir chegar no topo e me manter lá*

Ele também parece ter "errado" no final. Se no primeiro verso do último round arrancou risos ao associar a feminista com a "mal-amada" que não fica grávida - menção indireta ao lesbianismo -, depois gerou incômodo ao insistir na imagem do feto abortado e no cabelo "tuim"²²⁹. Ele sabia que estava lidando com uma categoria particularmente delicada e que o uso pejorativo que fez (cabelinho tuim) poderia impedir sua vitória. Não à toa, na própria batalha, ele acrescentara um verso: "pode crer, só pra zoar". A explicação é desnecessária: claro que é para zoar, afinal é esse o objetivo da batalha. Por quê então é preciso, no caso do uso da imagem do cabelo "ruim", sublinhar que é brincadeira? Trata-se certamente de um ponto sensível na economia afetiva dos improvisadores. Antes de pedir barulho, um dos organizadores reclama discretamente com Bastian: "Não fala de cabelo duro não!" Ao que Bastian tira seu boné e, mostrando seu cabelo, diz: "o meu é também".

Na hora de fazer barulho, a plateia ficou bastante dividida e desta vez foi Pri quem acabou ganhando. Poucas semanas depois das batalhas transcritas acima, os dois MCs começaram a namorar - e estavam juntos até o momento da redação final desta dissertação. O romance revela a fomentação de insuspeitas relações através das provocações da batalha de MCs. Afinal, enquanto se insultavam, Pri e Bastian, em alguma medida, também se cortejavam.

²²⁹ A expressão "tuim" é usada como onomatopéia do som de um cacho de cabelo se desenrolando.

3. Não interessa o meu sexo

No dia 27 de junho de 2009, Pri chegou pela primeira vez à final da batalha da Santa Cruz. Para isso, precisou vencer uma disputadíssima semifinal contra Mamuti²³⁰, a qual analisaremos a seguir.

PRI

*agora tá de noite, tá ligado não tem sol
agora eu vou jogar no lixo saquinho de colesterol (risos)*

*é isso mesmo você tá ligado eu vou mandando a rima
o barato é tipo improvisado*

*se orienta, a cabeça é grande pena que o cérebro é pequeno
aqui eu vou mandando você fica no veneno*

*presta atenção com esse olho grande
aqui eu vou mandando, sua rima não é o bastante*

*não é o bastante pra me atacar
eu vou mandando pode ter certeza que aqui você não vem*

*aqui eu vou mandar você é pro além
cê tá ligado que a rima aqui sempre convém*

*já era mano aqui não tem nada de treta
na moral mano, pelo amor de deus, bota sutiã pra essas teta (barulho)*

²³⁰ Mamuti é um dos MCs que mais se destacou nas batalhas de São Paulo em 2009. No ano seguinte foi um dos dois representantes do estado na Liga dos MCs, onde obteve o segundo lugar, perdendo para TK.

Pri conseguiu barulho da plateia ao dizer que seu adversário não só é gordo, mas tem "teta" e precisa de sutiã. A rima apenas anuncia um tipo de flexionamento da categoria gênero que será mais amplamente explorado nos round seguintes. Habitado a responder rimas sobre seu sobrepeso, Mamuti desmonta o discurso da adversária, insistindo no fato de que ela lança rimas repetidas sobre um único assunto.

MAMUTI

*de novo a mesma mina, de novo as mesma rima
de novo a mesma levada que nunca anima*

*a mesma levada que ninguém aqui gosta
saquinho de colesterol, esse é o saco de bosta (barulho)
(Mamuti espera o barulho baixar pra continuar)*

*não é falta de respeito
outra vez ela vem pra falar do meu peito*

*pô acho que isso cê ama
porque já falou isso na outra semana (risos)*

*repete as parada acho que gamou
vê só como é que faz o improvisador*

*é um argumento novo a cada semana
menina cala a boca que cê é uma banana*

Mamuti leva o primeiro round e a plateia está embalada. Alguém já antecipa: "vai ter terceiro essa batalha!" Ele demonstra experiência e tranquilidade ao esperar o barulho diminuir para voltar a improvisar, evitando "desperdiçar" rimas. Nas rimas finais

do round, provoca sua adversária dizendo que ela repetiria rimas sobre o peito de Mamuti porque teria "gamado", sido seduzida por ele. A dimensão da sedução entre meninos e meninas durante as batalhas não pode ser esquecida, como indica o namoro de Pri e Bastian, cujo preâmbulo se deu justamente nas rinhas da Santa Cruz. Aqui Mamuti faz uma provocação calcada na diferença de gênero, em alguma medida indicando tensão sexual com sua adversária. No round seguinte, ele utilizaria o mesmo procedimento de B.Rabbit na batalha final do filme *8 Mile*: antecipa as rimas que ela supostamente diria.

MAMUTI

*mais trinta segundos pra mostrar quem que ganha
na próxima acho que ela vai usar aquela lá da banha (barulho)*

*fica quieta amiga
ela tá pensando naquela lá da barriga (risos)*

*que ela viu semana passada alguém que usou
e agora ela vem aqui pensar pra por no flow*

*não dá desse jeito então escuta sem batida
não vem aqui pra mandar as rima repetida*

*é embaçado criança, vai vendo como que é na pista te risco da lista
vai falar que eu sou machista*

*vai ficar exaltando falando que é mulher
mas pô a gente já viu isso e cê não vai ficar de pé*

Na segunda parte do improviso, Mamuti muda de argumento, dizendo que ele não é machista e que o fato de que Pri seja mulher não deve lhe dar vantagem alguma.

Em entrevista, ele já havia me dito que algumas MCs se beneficiam do fato serem meninas. Segundo ele, "como tem pouca mina batalhando, a galera às vezes prioriza, a mina já sai na frente só porque é mina". Mas em seu segundo round, Pri conseguiu se desviar das armadilhas montadas por Mamuti e usou uma arma típica de menino: a acusação de "pederastia".

PRI

*eu vou mandando a rima e aqui não há quem possa
na moral eu sou banana mano, você só fala bosta*

*na moral presta atenção
aqui eu vou mandando a rima, você é um vacilão*

*bosta nada eu tenho as rima improvisada
você fica falando as riminha que é decorada*

*aí mano aqui você não me evita
cê tá ligado que isso aqui é uma lombriga*

*é uma lombriga é desse jeito
eu vou mandando a rima e eu faço sempre direito*

*agora aqui você só falou bosta
falou de banana mas de banana você gosta! (barulho)*

Com essa última rima, Pri conseguiu levar a batalha para o terceiro round. Mamuti não comenta a acusação de pederastia, preferindo manter seu argumento de que, como havia previsto, ela só falou sobre seu sobrepeso porque é "MC de uma rima só".

MAMUTI

*cês viram eu falei isso fora das batida
ela bateu na barriga e falou das lombriga*

*pô, cê ganha ibope porque é mina
ganhou? É MC de uma rima*

*e as outra cadê? Cadê o flow que eu não vi
vai vendo agora o Mamuti acabar com Thais Pri*

*vê só como é que é no flow agressivo
Mamuti vem aqui pra mandar os versos nocivo*

*vai te espancar na rima mas vê só qual é
não vem me chamar de covarde que eu tô batendo em mulher*

*vai vendo então agora Thais Pri,
eu não tô batendo em mulher, cê entrou aqui, se prontificou a dizer que é emeci
(barulho)*

Primeiro, afirma que Pri "ganha ibope porque é mina". Depois, diz que ao se inscrever para a batalha, sua condição de mulher perde relevância para sua condição de MC ("entrou aqui, se prontificou a dizer que é emeci"). Por isso ele se autoriza a "bater" nela. É claro que, em outro momento, seu discurso poderia perfeitamente negar que sua adversária era MC, como havia feito Bastian ao dizer "você não é MC", "é uma menininha", "é apenas a Thais Pri". Nesse sentido, apesar de ser um ataque, a rima de Mamuti é um reconhecimento do status de MC. Já foi visto que

é um erro imaginar que as sociedades só têm um modelo, ou um discurso, sobre gênero e relações de gênero. O reconhecimento da existência de múltiplos modelos e discursos, e a investigação de como esses modelos e discursos se cruzam em qualquer contexto dado, é

indicar uma nova direção para as análises de gênero em antropologia. (MOORE, 1994: 824)²³¹.

Meninos e meninas nas batalhas de freestyle devem lidar com a complexidade dos modelos e discursos sobre gênero. Pri de fato "ganha ibope porque é mina": nas duas vezes em que produtores da TV Globo pautaram reportagens sobre batalhas de freestyle em São Paulo, Pri foi escolhida entre as dezenas de MCs que frequentam a Santa Cruz. Segundo Mariana Amabis, produtora do programa Altas Horas, quando ouviu de Emicida que havia uma menina entre os "bons MCs" de São Paulo, imediatamente fez questão que ela fosse um dos quatro a participar da batalha realizada na televisão. Mas é também certo que Pri muitas vezes "perde por ser mina", como quando a impediram de continuar rimando, encobrendo seu improviso com barulho de aprovação. Se Pri quer ser reconhecida como MC, deverá estar disposta a "apanhar" - e, nesse sentido, abrir mão de sua condição de mulher. Ela se inscreve nas batalhas e provoca seus adversários, mas não abre mão de se vestir de maneira feminina nem de rir timidamente quando sente um descompasso entre sua sensibilidade e versos mais francamente violentos. Como diz Moore, não há uma fórmula precisa e unívoca para o modelo de discurso ou relação de gênero. Vimos que as categorias diacríticas só fazem sentido quando articuladas com outras e nunca isoladamente. Por isso às vezes importará o fato de "ser mulher", às vezes não.

THAIS PRI

*eu vou mandando aqui o verso que é complexo
eu faço mensagem poética não interessa o meu sexo (barulho)*

*é isso mesmo presta atenção,
cê fala muito alto mas aí não vi boa improvisação*

²³¹ "It is a mistake to imagine that societies have only one model, or only one discourse, of gender and gender relations. The recognition of the existence of multiple models and discourses, and the investigation of how those models and discourses intersect in any given context, is providing a new direction for the analysis of gender in anthropology".

*é isso mesmo você não falou coisa alguma
rima boa pra você eu só mando uma*

*e é suficiente porque você é demente
eu vou mandando a rima você fica inconsequente*

*então se liga que o barato é delirante
cê tá ligado que aqui você é brochante (muito barulho)*

() presta atenção ()

*aqui mano, eu vou mostrando o argumento
cê tá ligado você é gordo só que não tem talento*

*é isso mesmo você só tem é banha
é isso mesmo, fica de boa porque aqui da Pri você apanha*

A rima que causou reação mais barulhenta trouxe uma expressão que nunca havia ouvido ou voltei a ouvir durante batalhas de freestyle: brochante. Em um round no qual a relevância da diferença entre os sexos foi tida como nula por ambos os improvisadores, é notável o fato de que uma mulher acuse seu adversário de ser brochante. É como se, insidiosamente, Pri repusesse sua condição feminina para destituir Mamuti de sua potência sexual masculina. O procedimento foi sutil, mas certo, e Pri ganhou a batalha. No primeiro round, Pri sugeriu que ele usasse sutiã para suas "tetas"; no segundo, que ele "gostava de banana"; e, finalmente, no terceiro, que era "brochante". A riqueza de nuances no episódio, com sucessivas viravoltas, reforça a hipótese de que os marcadores são articulados e flexionados dialogicamente no discurso das batalhas. Cada novo argumento inspirava-se nos versos do adversário e nas reações da plateia, como em uma invenção a várias vozes. No início do round, Pri diz que "seu sexo não interessa", afinal o que importa para um MC é sua rima. Ela estava desmobilizando os argumentos de Mamuti, que havia dito que ela "ganhava

ibope por ser mina". Mas pouco depois, ela mesma se coloca em vantagem por ser mulher, humilhando seu adversário ao chamá-lo de "brochante". A condição de ser ou não ser mulher é relacional. Algo parecido com o que sugere Avtar Brah ao afirmar que o uso de "negro", "indiano" ou "asiático" é determinado não tanto pela natureza de seu referente como por sua função semiótica dentro de diferentes discursos (BRAH, 2006: 340)".

Para reforçar o argumento, apresentarei a seguir uma seleção de trechos de batalhas disputadas por Pri, durante as quais os temas discutidos acima foram abordados de diferentes maneiras.

Assim como Mamuti dissera que "bateria" porque na batalha não se trata de ser homem e mulher mas MC contra MC, no exemplo a seguir Acme sugere que quando as mulheres exigem direitos iguais para ambos os sexos, se expõem aos perigos de "apanhar igual a homem", citando a célebre lei que visa coibir a violência doméstica. Seria perigoso não distinguir aqui o discurso humorístico e provocador das batalhas de rima das delicadas brigas políticas que vem sendo travadas por instâncias da sociedade civil com o objetivo de reduzir as diversas formas de violência à mulher²³². Feita essa ressalva, vejamos o que disse Acme, em batalha contra Pri registrada no dia 19 de dezembro de 2009:

ACME

*aqui, Acme, esse é o meu nome
direitos iguais, vai apanhar igual a homem*

*agora vai vendo portanto não desdenha
porque depois vai pedir ajuda pra lei Maria da Penha*

²³² Como por exemplo o trabalho da Rede Social Maria da Penha, que através do site www.leimariadapenha.com procura reunir pessoas preocupadas em compartilhar informações sobre o conteúdo e as formas de aplicação da lei 11340, de 2006, que regulamenta a criminalização da violência doméstica.

Mais uma vez monta-se uma armadilha: se a mulher quer ser MC, deve estar disposta a apanhar "igual a homem". Vimos no capítulo anterior como as batalhas de freestyle figuram como espaço coalhado de disputas do masculino (colocado no eixo da atividade), por oposição à mulher e à criança (ambas no eixo da passividade), como indica a recorrência das categorias de sexualidade no discurso dos improvisadores. Na final disputada por Pri e TS, em 27 de junho de 2009, as provocações sobre sexualidade foram particularmente marcantes, como podemos ver na seleção de versos a seguir:

TS

te atropelo como se fosse a Ferrari ou Lamborguini
eu acho que pela sua posição de sexo cê joga no meu time (barulho)

PRI

eu vou fazendo a cappella aqui não tem microfone
eu joga no seu time, mano, você gosta de homem? (barulho)

fica de boa, eu mando o improvisado
cê joga no meu time, só não rouba o meu namorado (barulho)

Ao sugerir que, "pela posição de sexo" Pri joga no mesmo time que ele, TS propõe um diálogo que borra os registros. A formulação causa risos ao sugerir "jogadas" homossexuais mas permanece ambígua, a tal ponto que Pri é capaz de usar a mesma imagem, invertendo seu sentido: se jogam no mesmo time, então TS é quem ocupa "posição" homossexual. Ela acaba conseguindo ganhar o round e, na etapa seguinte, repete o argumento mas desta vez "dando brecha"²³³.

cê ta ligado a rima não é manjada
aí não vai querer dar em cima dos cara que eu dou na balada

²³³ A expressão "dar brecha" significa "vacilar", seja hesitar durante a improvisação ou, como nesse caso, dizer alguma coisa que deponha contra si mesmo.

Ao ouvir esta rima, a plateia reage fazendo barulho mas ao mesmo tempo reprovando ("ich!"). A expressão "dar em cima" evidencia pró-atividade no domínio da sedução e além disso, na conjugação utilizada por Pri, dá margem a uma interpretação maliciosa em função da conotação sexual do verbo dar ("os cara que eu dou na balada"). TS não perdoa o deslize de Pri e agrega um insulto poderoso e perigoso: se Pri dá (em cima) nas baladas, sua reputação como mulher fica em cheque.

*aí, eu vou chegando no improviso eu nem falo besteira
essa daqui não anda de skate mas é totalmente rampeira (barulho)*

TS toma cuidado para introduzir o insulto de maneira a amenizá-lo. Remetendo às rampas onde se pratica skate, chama sua adversária de rampeira, uma gíria para mulher fácil, usada em letras de funk. Um disfarce para a palavra prostituta, tornando o insulto "aceitável". Muito já se discutiu a respeito do tratamento "machista" reservado às mulheres pelo movimento hip hop²³⁴ e o problema é pertinente também no que diz respeito às batalhas de freestyle. Vimos como é operante uma hierarquia de gênero, articulada a partir da oposição masculinidade/atividade sexual versus feminilidade/passividade sexual. Em seu excelente balanço bibliográfico sobre a antropologia das sociedades mediterrâneas, Florência Ferrari propõe que

do homem espera-se que seja "viril", que mostre sua hombridade, coragem, força física e de personalidade; ele deve ser destemido. Da mulher, espera-se que tenha "vergonha sexual", uma atitude de modéstia no jeito de se vestir, de se comportar. A reputação depende da capacidade de esconder sua sexualidade. A virgindade (ligada simbolicamente à Mãe de Deus) é o atributo por excelência da vergonha feminina (FERRARI, 2010: 63).

Apesar de descrever sociedades distantes daquela na qual vivem os participantes das batalhas da Santa Cruz, os arquétipos descritos por Ferrari podem perfeitamente ser aplicados às concepções expressas pelos improvisos registrados nesta etnografia. Os homens jactam-se de suas proezas sexuais ao mesmo tempo em que chamam de "putas" as mulheres que se descrevem sexualmente ativas. O desafio

para as mulheres nas batalhas de freestyle parece ser particularmente ardiloso. Se a principal estratégia é a passivização do outro, a mulher está sujeita ao ataque também pelo fato de se colocar no lugar da atividade sexual.

Na batalha que disputou com Mamuti, Pri venceu ao sugerir que ele era brochante, uma solução muito original e poderosa enquanto estratégia de passivização. Contra TS, a disputa foi também sobre o posicionamento no eixo do "sexualmente ativo". No entanto, quando Pri parece conseguir se posicionar, TS repõe a hierarquia de gênero típica dos discursos machistas tão correntes no hip hop²³⁵. A associação entre feminilidade e atividade sexual é imediatamente caracterizada como devassidão ou prostituição. Apenas nesse caso, o improvisador foi suficientemente habilidoso para camuflar a ofensa. A palavra rampeira é pouco conhecida e, num verso no qual se fala de skate, faz mais pensar em rampas do que em prostituição. Havíamos visto como Chalen fora desclassificado ao chamar a mesma Pri de "puta", sem que a palavra rimasse com nada. De fato, tudo indica que o ritmo e a rima permitem que se digam ofensas graves sem que elas incomodem os ouvidos da plateia. Nessas situações, ritmo e poesia subornam a crítica, prestando o "serviço sujo" da reposição dos estereótipos mais retrógrados.

Acompanhemos um último exemplo, com versos selecionados em batalha disputada por Pri e Tuchê no dia 13 de junho de 2009. Logo no primeiro round, ela lança um desafio:

PRI

*não tem habilidade aqui cê vai perder
porque aqui a mina vai acabar com você (barulho)*

²³⁴ Ver KEYES 2000, PARDUE 2008, entre outros.

²³⁵ Derek Pardue sugere que "o que diferencia a mediação de gênero daquela de raça e classe é que os hip hoppers brasileiros aparecem menos comprometidos a radicalizar gênero como parte do projeto geral de transformação social" (PARDUE, 2008: 538).

Tendo perdido o primeiro round, Tuchê garante a vitória no segundo com outra provocação:

TUCHÊ

olha só que fita

foi só falar de traveco apareceu uma esquisita

Quando Pri se afirma como "mina" e promete "acabar" com seu adversário, Tuchê responde borrando definitivamente os limites entre gêneros. Se ela quer ser "ativa" e "acabar com ele", então é um homem em corpo de mulher. Pri é rápida e eficaz em sua resposta:

PRI

eu vou mandando a rima presta atenção plateia

se eu fosse traveco cê ia estar me dando idéia (barulho)

()

porque mulher você nunca teve uma (barulho)

()

tá falando de traveco porque você é virgem (barulho)

()

O jogo de inversões é poderoso. Pri conseguiu até aqui "passivizar" seu adversário, dizendo que ele se interessa por travestis e é virgem. A reação do público é muito acalorada e Pivete, um dos apresentadores, chega a dizer: "Tuchê, você se fodeu". Mas quem fecharia o terceiro round seria ele, que seguiu no vertiginoso jogo de inversões:

TUCHÊ

se deixar pode deixar que eu rimo até amanhã de manhã

se eu sou virgem ou não pergunta pra sua irmã (barulho)

(uma menina na plateia diz : ela é filha única)

()

nem vem tentar falar que é filha única

então não se engana na rima

confundi a sua irmã com a sua prima (barulho)

não vem querer assim porque eu não rimo qualquer coisa

*se você fosse traveco ou não, tava longe de querer que você fosse minha
esposa (barulho)*

olha só porque aqui eu mando a rima e tenho a minha lei

amanha é o seu dia, mas amanhã é a Parada Gay (barulho)

() *escapar mas eu mando a rima na tranquila*

aqui não é TV Colosso porque trouxeram a porra da Priscila? (barulho)

Tuchê começou o round rompendo com aquela que acreditávamos ser a mais inviolável das regras: mexeu sexualmente com a família do adversário (no caso, a irmã). Uma menina na plateia interfere, fornecendo a informação de que Pri é filha única; ao que o improvisador não se abala e agride outro membro da família, agora uma prima. Não posso deixar de supor que, caso Tuchê estivesse batalhando com um menino, não teria usado essas rimas, ou teria sido impedido pelo público, pelo apresentador, ou por seu adversário. Claro que a hipótese é um pouco arriscada mas o fato é que em todo o material recolhido identifiquei apenas duas menções de violação sexual à família do outro. Na primeira, valeu ao emissor da provocação um chute no peito. Nesta, a ofensa passou sem maiores sobressaltos. Tuchê segue mobilizando marcadores de sexualidade e em um verso particularmente bem armado aproveita para dizer que mesmo que sua adversária fosse mulher (e não traveco), ela não seria desejável ("tava longe de querer que você fosse minha esposa"). Para finalizar, evoca

a personagem Priscila do extinto programa infantil TV Colosso²³⁶, em mais um insulto grave (chamar uma mulher de cachorra), devidamente camuflado.

Depois de pedirem barulho, os apresentadores tiveram dificuldade em determinar quem havia vencido. Um deles, Pelé, chega a brincar: "tem que ter a maquininha do Sergio Mallandro, de medir decibéis". Pessoalmente, tive a clara impressão de que Pri teria ganho no barulho. Como é praxe, quando não consegue determinar o vencedor depois de dois ou três pedidos de barulho, o apresentador pede que a plateia levante a mão direita para indicar sua preferência. O procedimento tem a particularidade de ser mais "frio" e acaba por expor mais claramente o voto de cada um, que deve manter seu braço erguido enquanto é feita a contagem. Na hora de levantar a mão para Pri, as pessoas parecem hesitar um pouco. Uma menina do público chega a comentar, em tom de indignação: "na hora do barulho, todo mundo gritou!" Outra menina cobra: "gente, levanta a mão, na hora do barulho todo mundo gritou". Mas o apresentador conta mais votos para Tuchê. As duas meninas reclamam: "ah gente, não valeu, gritaram mais pra mina, gritaram mais pra Pri... cê tá ligado, cê também ouviu". A polêmica é ignorada pelo apresentador que, após dar a vitória a Tuchê, pede "barulho pra batalha". A plateia faz barulho, calando eventuais discussões sobre a injustiça do resultado. Tuchê gargalha e provoca um pouco sua adversária derrotada. A impressão que fica é que muitas pessoas ficaram com vergonha de ostentar o apoio para uma mulher, mudando de opinião quando deviam erguer a mão.

É muito raro que um MC derrotado questione publicamente o resultado, sendo o caso de Cabal uma exceção quase mítica. Em conversas reservadas, porém, pude em diversas ocasiões ouvir críticas à maneira pela qual foi decidida uma batalha. Certamente, batalhas com maior visibilidade tendem a apresentar resultados mais polêmicos. É o caso das disputas em campeonatos como a Liga dos MCs, eventos com prêmio em dinheiro ou grande exposição midiática.

No caso da Liga dos MCs, o questionamento sistemático tem a ver com o favoritismo de quem está "em casa". Como o evento acontece no Rio²³⁷, os cariocas

²³⁶ Exibido na TV Globo nos anos 90, a TV Colosso era "apresentada" por um bando de cachorros (na verdade bonecos).

são acusados de privilegiar seus conterrâneos. Ainda que a Liga nem sempre ofereça prêmio em dinheiro, a visibilidade e o reconhecimento que o campeão obtém, faz com que o evento seja muito valorizado pelos MCs e os resultados sejam discutidos em rodas de conversa e comunidades na internet durante meses. Nas batalhas da Liga, é muito frequente que os improvisadores glosem sobre sua própria cidade e a cidade do adversário. O tema do favoritismo bairrista aparece na forma de um pedido: "sem chauvinismo"²³⁷. Não é o caso de discutir se houve ou não "bairrismo" no resultado - o que nos interessa é o fato de que a questão seja tematizada pelos participantes do evento.

Ainda pensando no tema do favoritismo, lembremos que Mamuti reclamava de casos em que uma menina se dá bem "só porque é mina"- e vimos que Pri se beneficiou do fato de ser mulher ao ser convidada para participar dos programas "Altas Horas" e "Profissão Repórter". Na batalha contra Tuchê, ao contrário, há indícios de que ela perdeu porque era mulher. Em suma, trata-se de um problema anguloso, impossível de receber uma solução unívoca. Ainda que as batalhas de freestyle sejam um ritual masculino e o ambiente seja a priori hostil à meninas; ainda que, como no futebol, quem joga em casa leva vantagem, nem por isso o resultado pode ser conhecido de antemão. O interesse é justamente seguir os múltiplos desdobramentos e usos dos marcadores no jogo dialógico dos improvisos e das reações do público, como espero ter feito ao longo destas páginas.

²³⁷ A exceção foi na edição de 2004, que reuniu MCs do Rio e de São Paulo, e ocorreu no Sesc Pompeia, na capital paulista. Coincidência ou não, a final foi disputada por dois MCs locais: Max B.O. e Slim Rimografia, tendo o primeiro levado a melhor.

²³⁸ Lembremos que essa expressão se consagrou no Rio significando "qualquer forma de preconceito". Em 2006 o vencedor foi Emicida, de São Paulo. Note-se que essa edição não reuniu MCs do país todo, mas deixou uma "vaga" para São Paulo. Em 2007, Simpson, de Minas. Em 2009 e 2010, o campeão foi carioca, respectivamente Coé e TK. Em 2003, 2005 e 2008 não houve edição nacional e a Liga foi disputada apenas por cariocas.

Considerações Finais

Durante a final da Liga dos MCs de 2010, os apresentadores Coé e Rappin Hood formularam uma interpretação sobre as batalhas de freestyle que servirá de mote para algumas considerações finais. Dois MCs brigavam pelo primeiro lugar: o paulistano Mamuti e um carioca de quinze anos, TK. A disputa estava acirrada e os finalistas mostravam-se claramente nervosos. Antes do terceiro round, Rappin Hood disse: "é isso aí, Rio e São Paulo; o grande e o pequeno - que o hip hop seja isso". Ao que MC Coé emendou: "o cabeludo e o careca; o branco e o negro". E foram elencando pares de qualificações que pudessem opor os dois improvisadores: "o de óculos e o sem óculos", e assim foram, até que um dos dois concluiu: "isso é hip hop: respeitar as diferenças".

Não posso concordar com a afirmação, ainda que entenda a percepção que a motivou. Explico: em primeiro lugar, observando TK e Mamuti, não sou capaz de dizer qual é o branco e qual é o negro. A diferença de cor entre um e outro não está dada, mas é construída de maneira interessada. De fato, um MC era carioca e o outro paulista, um alto e o outro baixo. Não se trata de dizer que os apresentadores forjavam diferenças que não existiam, e sim que selecionavam traços diacríticos que dessem sentido ao embate. Como se pudessem simbolizar que os MCs carregavam pólos opostos de uma categoria distintiva ideal; que, ao se enfrentarem, jogavam com a própria diferença. Quanto mais aguda se mostrasse essa polarização, maior a potência da Liga dos MCs e daquela batalha final.

Mas tudo o que vimos ao longo destas páginas vai contra a conclusão conciliatória de que a essência do hip hop é o respeito às diferenças. Pelo contrário, todo interesse da batalha está em fazer troça com a diferença, agredir o diferente, diminuir o diferente, vencer o diferente. E nesse caso, o diferente será tudo aquilo que puder ser mobilizado como tal: cor, origem geográfica, classe social, gênero, sexualidade, aparência física, e o que mais servir aos improvisos de rima. Essas categorias sociais não são estanques: estão em contínua construção e só completam seu sentido nas articulações realizadas durante as batalhas, em diálogo umas com as

outras e na oposição com o adversário. No jogo de ataque e defesa, as categorias são articuladas de maneira relacional.

Sugeri que a competência para flexionar e acessar categorias tenha seu homólogo formal no *flow*, dicção buscada pelos MCs para dar suingue a seus improvisos. A hipótese é que os deslocamentos rítmicos que caracterizam a síncope são do mesmo tipo dos deslocamentos de sentido no discurso. Como diz o refrão da Santa Cruz, para batalhar (e vencer), "tem que ter suingue".

A rima que completa o refrão afirma que "o metrô é o ringue". Vimos como a metáfora nativa é cheia de sentido: nos encontros de sábado à noite, os MCs performam conflitos, à maneira de pugilistas. Vistas deste ângulo, as batalhas são um ritual de produção da masculinidade: na maior parte dos embates, a vitória é um triunfo do masculino (ativo) por oposição ao feminino (passivo). A direção da disputa é a passivização do outro; a estratégia é a mobilização das diferenças.

São duelos agressivos e por isso mesmo criam-se condições e regras, de maneira que a experiência possa se dar sem que a violência gerada saia dos limites. É proibido agredir fisicamente o adversário e, para fazê-lo verbalmente, é preciso rimar, ter *flow*, ser criativo e indireto, "subornando a crítica". Os organizadores afirmam ser proibido falar da mãe, irmã ou mulher do adversário; assim como duvidar de sua sexualidade. De fato são tabus e, para abordá-los, é preciso ser ainda mais criterioso no respeito às condições mencionadas acima. Já vimos como as regras só existem porque a ameaça de sua violação é iminente. Um jogo violento é obrigado a controlar a violência para poder se manter jogo.

As regras servem para orientar os improvisadores na exploração dos limites do bom e do mau riso, da piada e do insulto. Nessa região de fronteira fervilham sentimentos que, uma vez acessados, fazem com que a experiência das batalhas possa atingir os níveis de entusiasmo que tanto me impressionavam nas primeiras visitas a campo. Esses limites são construídos e reconstruídos semanalmente, com as recorrências do que propus pensar como uma "estrutura de sentimentos", também colocada à prova durante os desafios.

As vozes de cada improvisador, do apresentador e dos demais presentes, interagem na construção desse discurso polifônico, cheio de tensões. Para analisá-lo é

fundamental considerá-lo em sua performance. As palavras ditas não dizem tudo: a exploração do timbre de voz, as possibilidades rítmicas de escansão dos versos, o uso das mãos e do corpo, estes e outros são elementos que, como vimos, também desafiam. Os documentos em audio e video que integram o DVD anexado a esta dissertação constituem um suporte que pode minimizar as perdas inevitáveis ao se transformar uma performance em um registro escrito.

Ainda que, como vimos, os improvisos tenham muito de "decorado", ele só existe plenamente na atualidade do momento. O esforço de análise sempre foi no sentido de considerar a distância que há entre a efemeridade da recepção da palavra improvisada, e o tempo estendido que, como pesquisador, pude dedicar a cada verso transcrito. Isso dito, deter-se sobre uma prática que se define pela transitoriedade é também trazer um elemento de estranheza que, todos os cuidados tomados, pode ser muito profícuo.

Seja pela sugestão à agressão física (sangue, assassinato) seja pelas polimórficas injúrias lançadas de parte a parte, as batalhas de MC figuram a violência ao promoverem conflitos encenados no que me permiti chamar uma "economia da diferença". A ideia se tensiona com a hipótese nativa mencionada mais acima: o hip hop - a batalha de freestyle - não seria propriamente "respeitar as diferenças" mas falar sobre elas, ferir com elas, invertê-las, amplifica-las, rir delas e, sempre que possível, curtir o conflito.

Se tivemos a oportunidade de ver como muitas vezes os improvisos na Batalha da Santa Cruz repõem os estereótipos mais arraigados, o papel do antropólogo é entrar na roda, sem necessariamente rimar, mas contribuindo com sua voz original para essa polifonia mais ou menos improvisada.

Bibliografia

ABRAHAM, Roger D. *Deep Down in the Jungle- Negro narrative folklore from the streets of Philadelphia*. Chicago, Aldine Publishing Company, 1970.

_____. "Playing the Dozens". *The Journal of American Folklore*, Vol. 75, No. 297, Symposium on Obscenity in Folklore (Jul. - Sep., 1962), pp. 209-220.

ALVES, Cesar. *Pergunte a quem conhece: Thaide*. São Paulo, Labortexto editorial, 2004.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mario de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo, EDUSP, 1989.

APTE, Mahadev. *Humor and Laughter - an anthropological approach*. New York, Cornell University Press, 1985.

ATTALI, Jacques. *Bruits - essai sur l'économie politique de la musique*. Paris, PUF, 2001.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoievski*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BARROS E SILVA, Fernando de. "O fim da canção". In: *Revista Serrote* (3). São Paulo, IMS, 2009, pp 26-42.

BASTIDE, Roger e FERNANDES, Florestan. *Branços e negros em São Paulo*. São Paulo, Global, 2008.

BASTOS, Pablo Nabarrete. *Movimento Hip Hop do ABC Paulista: sociabilidade, intervenções, identificações e mediações sociais, culturais, raciais, comunicacionais e políticas*. Dissertação de mestado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP. São Paulo, 2008.

BATESON, Gregory. *Naven*. São Paulo, EDUSP, 2008.

BERGSON, Henri. *Le rire : essai sur la signification du comique*. Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

BÉTHUNE, Christian. *Le rap - une esthétique hors la loi*. Paris, Éditions Autrement, 1999.

BLUM, Stephen. "Recognizing Improvisation". In: *In the Course of Performance - Studies in the world of musical improvisation*. NETTL, Bruno and RUSSEL, Melinda (org.). Chicago, The University of Chicago Press, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas*. Papirus, Campinas, 1996.

_____. *La domination masculine*. Paris, Seuil, 1998.

BRADLEY, Adam. *Book of rhymes- The poetics of hip hop*. New York, Basic Civitas, 2009.

BRAH, Avtar. "*Diferença, diversidade, diferenciação*". Cadernos Pagu (26), janeiro-junho de 2006, pp.329-376.

BROWN, Joseph Edward. *How to freestyle, write battle raps, and write rap songs*. Publicação independente, 2006.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

CAILLÉ, Alain. "A dádiva das palavras - o que o dizer pretende dar". In: *A dádiva entre os modernos - discussão sobre os fundamentos e as regras do social*. MARTINS, Paulo Henrique (org.). Editora Vozes, Petrópolis, 2002.

CAPRANZANO, Vincent. "Estilos de interpretação e a retórica das categorias sociais". In: MAGGIE, Yvonne e REZENDE, Claudia Barcelos, org., *Raça como retórica: a construção da diferença*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CARRARA, Sérgio e SIMÕES, Júlio Assis. "Sexualidade, cultura e política: a trajetória da identidade homossexual masculina na antropologia brasileira". *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, Junho 2007 . Versão PDF/SCIELO.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006.

_____. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005.

CLASTRES, Pierre. "De que riem os índios". Em: *A sociedade contra o Estado - pesquisas de antropologia política*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

CONNELL, R.W. e MESSERSCHMIDT, James W. "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept". In: *Gender and Society* 19(6), 2005, pp.829–59.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros, estrangeiros*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

_____. *Antropologia do Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

DAMO, Arlei Sander. "A dinâmica de gênero nos jogos de futebol a partir de uma etnografia". In: *Niterói*, v.7, n.2. Niterói, 2007, pp- 135-150.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*. São Paulo, Graal, 2010.

DAVIES, Christie. *Ethnic humor around the world: a comparative analysis*. Bloomington, Indiana University Press, 1996.

DOUGLAS, Mary. *Implicit Meanings: Selected Essays in Anthropology*. London, Routledge, 1999.

DRIESSEN, Henk. "Humor, riso e o campo: reflexões da antropologia". In: BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

EDWARDS, Paul. *How to rap: the art and science of the hip-hop MC*. Chicago: Chicago Reviews Press, 2009.

FELIX, João Batista de Jesus. *Hip hop: cultura e política no contexto paulistano*. Tese de doutoramento apresentada ao departamento de Antropologia Social da FFLCH-USP, 2005.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro à sociedade de classes*. São Paulo, Cia Editora Nacional, 1965.

FERRARI, Flôrência. *O mundo passa - uma etnografia dos Calon e suas relações com os brasileiros*. Tese de doutoramento apresentada ao departamento de Antropologia Social da FFLCH-USP, 2005.

FERRARI, F. (Org.) ; MACEDO, Valéria (Org.) ; HIKIGI, R. S. (Org.) ; MARRAS, S. (Org.) ; MIRAGLIA, P. (Org.) ; NASCIMENTO, S. (Org.) ; SCHULER, E. (Org.) ; SILVA, P. P. E. (Org.) ; SZTUTMAN, R. (Org.) . *Revista Sexta feira* (8) - Periferia. São Paulo, Editora 34: 2006.

FINNEGAN, Ruth. *Oral Traditions and the Verbal Arts - A Guide to Research Practices*. London, Routledge, 1992.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente. Obras completas*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1969.

FRÚGOLI JR, Heitor. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo, EDUSP, 2000.

FRY, Peter. *A persistência da raça*. São Paulo, Civilização Brasileira, 2005.

GARCIA, Walter. *Bim Bom, a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo, Paz e Terra, 1999.

_____. "Ouvindo Racionais". In: TERESA, Literatura e Canção. Revista de Literatura Brasileira, Nº. 4/5. São Paulo, Editora 34, 2003, p. 167-180

_____. "Diário de um detento: uma interpretação". In: NESTROWSKI, Arthur (org). *Lendo Canções*. São Paulo, Publifolha, 2007.

_____. "Sobre uma cena de 'Fim de semana no Parque', do Racionais MC's". In: Estudos Avançados 25 (71). São Paulo, 2011, pp 221-235.

GASTALDO, Édison. "O complô da torcida": futebol e performance masculina em bares. *Horiz. antropol.*, Porto Alegre, v. 11, n. 24, Dec. 2005.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. v.3. O cultivo do ódio*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, LTC, 2008.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Rio de Janeiro, Ed. 34, 2001.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros - verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

GRIAULE, Marcel. "L'alliance cathartique". *Africa: Journal of the International African Institue*, vol.18, n.4 Oct. 1948, pp.242-258.

GUASCO, Pedro Paulo M. *Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de Antropologia Social da FFLCH-USP. São Paulo, 2001.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. *Do Samba Ao Rap: a música negra no Brasil*. Tese de doutorado. UNICAMP, 1998.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte/Brasília, UFMG-Unesco, 2003.

HASENBALG, Carlos A. *Discriminação e desigualdades raciais no Brasil*. Belo Horizonte, Ed.UFMG, 2005.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2005.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. "Etnografia da performance musical ". In: *Horizontes antropológicos*, vol.11, No.24. Porto Alegre, July/Dec. 2005, pp. 155-184.

_____. "Música para matar o tempo - intervalo, suspensão e imersão". In: *Mana*, vol.12, No.1. Rio de Janeiro Apr. 2006, pp. 151-178.

HIRANO, Luis Felipe Kojima. "As marcas do tempo: a produção social da diferença a partir da trajetória de Grande Otelo (1923-1993)". Artigo inédito, apresentado na 27a Reunião Brasileira de Antropologia, 2010.

HOBBSAWN, Eric. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2008.

KEYES, Cheryl. "At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus". *Ethnomusicology*, vol. 40, No. 2, 1996, pp. 223-248.

_____. "Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces: Black Female Identity via Rap Music Performance". *The Journal of American Folklore*, vol. 113, No. 449, 2000, pp. 255-269.

JAKOBSON, Roman. *Six leçons sur le son et le sens*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1976.

LE GOFF, Jacques. "Une enquête sur le rire". In: *Annales- Histoire, Sciences Sociales*, Année 1997, Volume 52, Numéro 3, pp. 449 - 455.

_____. "O riso na Idade Média". In: BREMMER, Jan, and Roodenburg, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda hip-hop!: despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "L'analyse structurale en linguistique et en anthropologie". In: *Anthropologie Structurale*. Paris, Plon, 1974.

_____. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis, Editora Vozes, 2008.

LIPSET, David. "O que faz um homem? Relendo Naven e The Gender of the Gift". In: *Cadernos Pagu* (33), julho-dezembro 2009, pp 57-81.

MACEDO, Marcio. "Serviço de Preto": uma faceta do consumo da juventude afro-paulista. Texto apresentado na XXVIII Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), Caxambu, outubro de 2004 (mimeo).

_____. "Baladas black e rodas de samba da terra da garoa". In: MAGNANI, José Guilherme (org). *Jovens na metrópole: Etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2007.

MAGNANI, José Guilherme. "Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole". In: *Na metrópole: textos de antropologia urbana*. J.G.C.Magnani & L.L. Torres (orgs.). São Paulo: Edusp, 1996, pp.12-53.

_____. "De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana". In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, ANPOCS/Edusc, vol. 17, nº 49, 2002, pp. 11-29.

_____. *Festa no Pedaço*. São Paulo, Hucitec, 2003a.

_____. "A antropologia urbana e os desafios da metrópole". In: *Tempo soc.* vol.15 no.1 São Paulo Apr. 2003b, pp 81-95.

MAUSS, Marcel. *Sociologie et Anthropologie*. Paris, PUF, 2004.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. *Mulheres no hip hop: identidades e representações*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Educação - Universidade Estadual de Campinas, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *De Mauss a Claude Lévi-Strauss*. Em: Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

MISSE, Michel. *O estigma do passivo sexual*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1981.

MOORE, Henrietta L. "Understanding sex and gender". In: *Companion Encyclopedia of Anthropology*. INGOLD, Tim (editor). London and New York, Routledge, 1994.

NASCIMENTO, Erica Peçanha do. *"Literatura marginal": os escritores de periferia entram em cena*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de Antropologia Social da FFLCH-USP, 2006.

NEAL, Mark. *That's the joint! : the hip-hop studies reader*. New York, Routledge, 2004.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*. Chicago, University of Illinois Press, 1983.

_____. "World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence". *Acta Musicologica*, Vol. 58, Fasc. 2 (Jul. - Dec., 1986), pp. 360-373.

_____. "A Technique of Ethnomusicology Applied to Western Culture (Comments on Merriam, "Purposes of Ethnomusicology")". *Ethnomusicology*, Vol. 7, No. 3, Tenth Anniversary Issue (Sep., 1963), pp. 221-224.

_____. "Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach". *The Musical Quarterly*, Vol. 60, No. 1 (Jan., 1974), pp. 1-19.

_____. "Mozart and the Ethnomusicological Study of Western Culture (An Essay in Four Movements)". *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 21 (1989), pp. 1-16.

NOBRE, Marcos e ZAN, José Roberto. "A vida após a morte da canção". In: *Revista Serrote* (6). São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2010, pp 81-94.

NOGUEIRA, Oracy. *Preconceito de Marca: as relações raciais em Itapetininga*. São Paulo, EDUSP, 1998.

OLIVEIRA, Allan de Paula. "Quando se canta o conflito. Contribuições para a análise de desafios cantados". *Revista de Antropologia* (vol. 50, n.1). São Paulo, 2007.

ONG, Walter. *Orality and Literacy*. New York, Routledge, 2002.

PARDUE, Derek. *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop*. New York, Palgrave Macmillan, 2008.

_____. "Desempenhando atitude: uma imposição de espaço e gênero pelos hip hoppers brasileiros". *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 51, nº2, p.519-546, jul./dez. 2008.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. . Tese de mestrado apresentada ao departamento de Antropologia Social da FFLCH-USP, 2005.

PISCITELLI, Adriana. "Interseccionalidades categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras". In: *Sociedade e Cultura*, vol. 11, Julho-Dezembro 2008, pp 263-274.

POSTMAN, Neil. *O fim da educação redefinindo o valor da escola*. Rio de Janeiro, Graphia, 2002.

RACLIFFE BROWN, A.R. - "Os parentescos por brincadeira". In: *Estutura e Função na Sociedade Primitiva*. Petrópolis, Editora Vozes, 1973.

REIS, João José. "Identidade e diversidade étnicas nas irmandades negras no tempo da escravidão". In: *Tempo*, vol 2, no 3. Rio de Janeiro, 1996, pp 7-33.

REIS, João José e GOMES, Flávio dos Santos. *Liberdade por um fio - história dos quilombos no Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras: 1996.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1949.

ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, Wesleyan, 1994.

———. *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop--and Why It Matters*. New York, Basic Civitas Books, 2008.

ROUGET, Gilbert. *La musique et la transe: esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Paris, Gallimard, 1990.

SACKS, Oliver. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu e outras histórias clínicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

SAHLINS, Marshall. *Cultura na Prática*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2004.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente - transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1930)*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001.

_____. "Adeus à MPB". In: CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; e STARLING, Heloisa (orgs). *Decantando a República, vol 1*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.

SANSONE, Livio. *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador/Rio de Janeiro, Pallas, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. "Nem preto, nem branco, muito pelo contrário: raça e cor na intimidade". In: Schwarcz, Lilia Moritz (org.) *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

_____. *O espetáculo das raças*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. "Questões de fronteira". In: *Novos Estudos CEBRAP* (72). São Paulo julho de 2005, pp 119-135.

_____. "Pretos contra brancos – ou dando e mudando nomes". In: João de Pina Cabral; Susana de Matos Viegas. (Org.). *Nomes: gênero, etnicidade e família*. 1 ed. Lisboa: Almedina, 2007, v. 1, p. 219-244.

_____. "Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República". In: Schwarcz, Lilia Moritz (org.) *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

SCHWARCZ, Lilia e STARLING, H. "Lendo canções e arriscando um refrão". In: *Revista USP*. São Paulo, nº 68, 2005, pp 210-229.

SEEGER, Anthony. "Music and Dance". In: INGOLD, Tim (org). *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London, Routledge, 1994.

SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo: Música Etnicidade e Experiência Urbana*. Tese de doutoramento apresentada ao departamento de Ciências Sociais do IFCH - Universidade Estadual de Campinas, 1998.

_____. "Juventude e segregação urbana na cidade de São Paulo: os números da vulnerabilidade juvenil e a percepção musical dos rappers". *Ponto Urbe - Revista do Núcleo de Antropologia Urbana*. Ano 1, versão 1.0, julho 2007.

SIMÕES, Júlio Assis. "Homossexualidade masculina e curso da vida: pensando idades e identidades sexuais". In: Piscitelli, A.; Gregori, M. F.; Carrara, S. (orgs.) *Sexualidade e saberes: convenções e fronteiras*. Rio de Janeiro, Garamond, 2004.

SOUZA, Gilda de Mello. *O tupi e o alaúde*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.

SOUZA, Rafael Lopes de. *O Movimento hip hop: a anti-cordialidade da "República dos Manos" e a Estética da Violência*. Dissertação de mestrado apresentada ao departamento de Ciências Sociais do IFCH - Universidade Estadual de Campinas, 2009.

SPOSITO, Marília Pontes. "A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade". In: *Tempo Social*. USP 5(1-2), 1993, pp 161-178.

STOLCKE, Verena. "Sexo está para gênero assim como raça para etnicidade?". In: *Estudos Afro-Asiáticos*, n. 20, 1991.

STRATHERN, Marilyn. *The gender of the gift*. Berkeley, University of California Press, 1988.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.

_____. *Todos Entoam*. São Paulo, Publifolha, 2007.

TOOP, David. *Rap attack 3 : African rap to global hip hop*. London, Serpent's Tail, 2000.

TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1974.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. "Émotions rimées. Poétique et politique des émotions dans un village du sud du Portugal". *Revue Terrain*, n° 22, 1994.

WACQUANT, Loïc. *Corps et âme - carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*. Marseille, Agone, 2000.

WELZER-LANG, Daniel. "A construção do masculino: dominação das mulheres e a homofobia". *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, UFSC, ano 9, vol.9, segundo semestre de 2001, p. 461-481.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

WISNIK, José Miguel. *Dança Dramática (poesia/ música brasileira)*. Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 1980.

_____. *Sem Receita*. São Paulo, Publifolha, 2004.

_____. *Som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

_____. *Veneno Remédio*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

ZEGNANI, Sami. "Le rap comme activité scripturale: l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés". In: *Langage et société*. Paris, n° 110, décembre 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

Discografia

EMICIDA. *Pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe*. Auto-produção, 2009.

_____. *Sua mina ouve meu rep também*. Auto-produção, 2010.

_____. *Emicídio*. Auto-produção, 2010.

RACIONAIS MC'S. *Holocausto urbano*. RDS Fonográfica/Zimbabwe, 1990.

_____. *Sobrevivendo no inferno*. Cosa Nostra/Zambia, 1997.

_____. *Nada como um dia após o outro dia*. Cosa Nostra/Zambia, 2002.

RAPPIN HOOD. *Sujeito Homem 2*. Trama, 2005.

THAIDE E DJ HUM. *Preste Atenção*. Eldorado, 1996.

Filmografia

8 mile (filme). Diretor: Curtis Hanson. Universal Pictures, 2002.

Beef (filme). Diretor: Peter Spierer. 2003, DVD.

Freestyle, um estilo de vida (filme). Diretor: Pedro Gomes. São Paulo, 2008.

Freestyle: The Art of the Rhyme (filme). Diretor: Kevin Fitzgerald. Palm Pictures, 2005.

Funk da CT- A invasão do Baile Funk em São Paulo (filme). Diretor: Leandro HBL. São Paulo, 2010.

L.A.P.A (filme). Diretor: Emilio Domingues. Rio de Janeiro, 2009.

Poetas de Rua (filme). Diretor: Arthur Moura. Rio de Janeiro, 2009.

Versificando (filme). Diretor: Pedro Junqueira. São Paulo, 2010.

Anexos

[illegible]

223

7. Entre as escadas da estação Santa Cruz e os muros do colégio Arquidiocesano, antes da batalha começar, pequenos grupos se formam, conversando sobre rap e lançando desafios de improviso. O principal pedido dos representantes do metrô é que o acesso à estação não seja obstruído.

8. A batalha vai começar, os MCs se aglomeram em torno do apresentador, na foto escondido pelo grupo. Para conseguir ouvir os improvisos, é preciso estar muito próximo dos MCs e o resultado é que os presentes colam-se uns aos outros. Quem fica de fora realmente não vê nem ouve nada. A maioria dos participantes é do sexo masculino e tem a cabeça coberta por bonés e gorros.

9. Visão de cima do muro do colégio Arquidiocesano. Percebe-se a disposição do grupo, aglomerado em torno dos improvisadores. Mais uma vez fica clara a predominância de meninos com seus bonés. A imagem sugere que todos os presentes estão totalmente envolvidos com a batalha, o que de fato não acontece: é comum que pequenos grupos mais ou menos alheios aos desafios se formem, conversando perto do caminhão de cachorro quente (ao fundo no centro) e do corrimão da escada (ao fundo à esquerda). Foto:Caio Chiappeta.

10. Escadaria em frente à Casa do Hip Hop de Diadema. Pri é a terceira menina da esquerda para a direita. No centro da foto, Lucas. Embaixo, à direita, Nino. A maioria dos meninos usa boné e roupas esportivas. Pri e as demais meninas se vestem de maneira delicada (vestidos, blusas, brincos e sandália), contrastando com o visual típico do hip hop. Foto:Caio Chiappeta.

Anexo 2 - Post no Orkut

The screenshot shows a web browser displaying the Orkut website. At the top, there's a navigation bar with links like 'Web', 'Mapas', 'Notícias', 'Orkut', 'Livros', 'Tradutor', 'E-mail', and 'mais'. The user's email 'ricardoteperman@hotmail.com' and links for 'configurações' and 'versão antiga' are also visible. Below this, the Orkut logo is on the left, and a search bar with the text 'buscar' is on the right. The main content area is titled 'Comunicado...' and shows a forum thread. On the left side of the forum, there's a sidebar for the 'Afrika Kidz Crew' community, which has 630 members. It includes links for 'fórum', 'enquetes', 'eventos', 'membros', and 'ver perfil'. The forum post itself is titled 'Comunicado...' and is dated 27/02/06. It shows two comments. The first comment, by user '10=Lú...', discusses the importance of not using the crew's name for promotional purposes. The second comment, by user 'Flow Mc 1 -', is a short response. Below the comments, there's a message stating 'Algumas respostas nesta página foram excluídas ou estão sob revisão.' (Some responses on this page were excluded or are under review). At the bottom of the page, there's a footer with various links like 'acesse orkut.com', 'sobre o orkut', 'blog', 'desenvolvedores', 'central de segurança', 'privacidade', 'termos de uso', 'publicidade', and 'ajuda'. The Google logo is also present in the footer.

Web Mapas Notícias Orkut Livros Tradutor E-mail mais ▼ ricardoteperman@hotmail.com configurações versão antiga

orkut [página inicial](#) [perfil](#) [scraps](#) [comunidades](#)

AFRIKA KIDZ CREW
Afrika Kidz Crew
(630 membros)

[fórum](#)
[enquetes](#)
[eventos](#)
[membros](#)
[ver perfil](#)

Comunicado...

Início > Comunidades > Música > Afrika Kidz Crew > Fórum: > Comunicado...

mostrando 1-4 de 4 primeira < anterior | próxima > | última

10=Lú... 27/02/06

Comunicado...

Ae todo mundo que colou na batalha tem sua opinião formada sobre os fatos ocorridos... os que não foram logo terão oportunidade de ver qual foi da parada...

Mas é o seguinte, membros da Afrika Kidz não tem porque ficar causando sobre os fatos... se for falar alguma coisa, fale em seu nome jamais em nome da crew, pq a crew eh uma parada maior...

Claro que cada pessoa tem sua liberdade de expressão para dizer oque bem entende,mas jamais em nome da Afrika Kidz.... Não temos intenção de ficar denegrindo nenhum mc, mas também temos direito de cobrar o respeito para conosco... espero que esse assunto esteja encerrado....

PaZ...

Jah eh....

Flow Mc 1 - 27/02/06

é

isso mesmo deixe bem especificado quem quer falar .nao use o nome da crew por favor

Algumas respostas nesta página foram excluídas ou estão sob revisão.

primeira < anterior | próxima > | última

[v voltar aos tópicos](#)

acesse orkut.com | sobre o orkut | blog | desenvolvedores | central de segurança | privacidade | termos de uso | publicidade | ajuda tecnologia do **GoC**

11. O tópico de discussão exibe apenas dois comentários, de dois integrantes da Afrika Kidz Crew. No entanto, a página do Orkut informa que "algumas respostas foram excluídas ou estão sob revisão". Logo acima do primeiro comentário, outra informação indica que muitos "posts" foram excluídos. Esta seria apenas a primeira de um total de quatro páginas ("mostrando 1-4 de 4"). Como relataram meus informantes, a polêmica na internet foi bastante agressiva e a opção por excluir os demais "posts" demonstra um esforço conciliador da parte dos organizadores da batalha que pedem que "ninguém se manifeste em nome da crew".

Anexo 3 - Tiagão com camiseta "I love quebrada".

12. Tiagão exibe a camiseta produzida pela equipe de Emicida, a qual integra na condição de "assessor jurídico". As camisetas são uma maneira de gerar rendimentos para uma *crew* ou um artista, sendo vendidas significativamente mais caras que os CDs (estes raramente por mais de dez reais, aquelas pelo menos por vinte). São também uma maneira de publicizar o nome do grupo ou mensagens que este queira divulgar, tais como essa, inspirada na célebre camiseta "I love New York".

Anexo 4 - "Chaves" das batalhas da Santa Cruz

Stille

13. As chaves são montadas pouco antes do início da batalha, após o sorteio dos nomes. O formato inspira-se na organização dos campeonatos de futebol. À medida que os resultados vão se definindo, o apresentador preenche os nomes dos MCs vencedores. É praxe que o campeão guarde a "chave" como troféu e recordação de sua vitória.

Anexo 5 - Encarte da mixtape de Emicida.

Bom, tá aí a mix tape, fita mixada, cd, chamem como quiserem, o importante é que ela tá aí. Produzida de forma artesanal novamente, para que cada cópia seja única e ressalte a importância de cada um dos que acreditam em nosso propósito.

A música deve estar junto das pessoas, fazer parte da vida de cada um de nós como sempre fez, essa é nossa prioridade no momento, devolver as canções ao povo, devolver tudo isso pra rua, tudo que faz parte deste projeto foi confeccionado por mim e por minha família para baratearmos os custos e conseguirmos colocar este trabalho na rua com o preço mais acessível que der. Cada cd é numerado como prova da exclusividade do material, cada capinha é carimbada e dobrada e colada manualmente para transmitirmos o Maximo de nossa energia aos que nos derem um voto de confiança e levarem este cd para suas casas.

São letras escritas a alguns anos, que resolvi não alterar para 'melhoralas' por respeitar o momento em que foram escritas. Foram tantas idas e vindas nesses anos, altos e baixos, risos, lágrimas, momentos... fomos a tantos lugares e esta compilação é o registro do que vi e vivi, realmente jamais imaginamos a dimensão que tudo isso tomaria, com base nisso nada mais justo do que manter nossa sinceridade como marca registrada e dizer que a maior verdade esta expressa em nossa capa, realmente pra quem já mordeu um cachorro por comida, até que eu cheguei longe...

Obrigado a todos que adquiriram a mix tape, ouçam, divulguem, espalhem, mas antes de mais nada, sintam.

Atenciosamente

Emicida

COMO FAZER O "N"

o sentimento de "a rua é nós" esta presente no coração de diversas pessoas espalhadas pelo globo, pessoas que acreditam em si e em seu papel dentro de uma rede de iguais. O "n" significa "nóiz" de "a rua é nóiz", única e exclusivamente isso.

Levantando a mão direita você faz o número 1 com o dedo indicador, esse simbolo significa um só caminho;

Levantando a mão esquerda você faz o número 2 com os dedos indicador e médio simbolizando a paz e o amor e também o "v" da verdade.

Unindo-os em um só encostando a ponta dos indicadores está formada a letra "n" de nóiz, pronto, você fez o "n", fazer o "n" é gritar "a rua é nóiz" com as mãos.

A RUA É NÓIZ

Esta frase nasceu nas batalhas de mc's da santa cruz, ela sintetiza o pensamento de poder e união dos que estão nas ruas constantemente, sejam eles artistas de rua, músicos, trabalhadores formais ou informais, mendigos, transeuntes, etc.

A rua é a verdade, a vida, as veias e artérias de um mundo confuso em um processo de auto destruição contínuo, porém nós estamos nas ruas e cabe a nós pensar e agir para contribuir de forma expressiva a favor da mudança e melhoria de nossas vidas.

Se as veias e artérias desse organismo estiverem desligadas, haverá um colapso e dentro de algum tempo a morte do mesmo, mas se o respeito e a sabedoria reinarem em nossos corações iremos nos aproximar e nos tornar "um só", nos tornaremos senhores do destino do ambiente em que vivemos.

Esse poder esta na rua.
E a rua é nóiz.

- 1- Intro (é necessário voltar ao começo) part. Projeto Nave baixo Alex, bateria Tubarão, programações e efeitos Akilez, trompete Graíha, scratches dj B8, guitarra Marquinho
- 2- E.M.I.C.I.D.A. (Jadooro) prod. Nave
- 3- Sozin prod. Marechal
- 4- Rotina prod. dj Nato PK
- 5- Pra mim... (isso é viver) prod. dj Nyack
- 6- Ainda ontem part. Rashid, Projota e Flóti prod. Emicida violão cavaco e voz refrão Flóti, baixo Bruno 'Razta' Pompeu, mpc e samplers Emicida
- 7- Pra não ter tempo ruim part. Mariana Timbó prod. Emicida baixo guitarra e teclados Bruno 'Razta' Pompeu, programações Emicida
- 8- Só isso prod. Slim Rimografia
- 9- Vê busca minha fulô... prod. dj Nyack
- 10- Ela diz prod. Emicida baixo Ani (Placa luminosa)
- 11- Por deus por favor prod. Marechal
- 12- Preciso (melô do mundão) prod. Nave
- 13- A cada vento part. Paulo prod. Filipe Tixaman
- 14- Sei lá... Part. Rael da rima prod. Emicida baixo, guitarras Bruno 'Razta' Pompeu, percussão Rafael França, programações Emicida
- 15- Cidadão prod. Léo cixa1
- 16- Soldado sem bandeira prod. Emicida
- 17- Vai ser rimando prod. Emicida baixo e guitarra base e bateria adicional Bruno 'Razta' Pompeu, guitarra solo Leandro Rodrigo, programações Emicida
- 18- Um, dois, três, quatro... prod. Lou p
- 19- Pica mais um pouco amor... prod. Nave
- 20- Outras palavras part. Rael da rima prod. dichinelo (Marechal e Damien Seth)
- 21- Hey rap! prod. Dario
- 22- Essa é pra você primo...
- 23- Triunfo prod. Felipe Vassão scratches dj Nyack
- 24- Eu tô bem part. Daniel Cohen prod. dj Nyack
- 25- Ooora... (a que deu nome a mix tape...) prod. Nave

gravada entre o final de janeiro e o início de abril de 2009 nos estúdios maria fumaça por Filipe Tixaman e Bruno Pompeu. exceto "é necessário voltar ao começo" gravada nos estúdios timbre, mixada por Felipe Vassão e Thiago Brancalhão na Loud produções arte: Emicida e Marcelo Lima

www.emicida.com | www.myspace.com/emicida | contato@emicida.com | imprensa@emicida.com

A rua é nóiz

14. O encarte da primeira Mixtape de Emicida traz quatro itens: um texto no qual o artista apresenta seu trabalho, outro no qual explica a frase "a rua é nós", um "manual de instruções" para o gesto "N"; além de um *tracklist*.

Anexo 6 - Emicida na loja da Nike, com tênis customizado "A rua é noiz".

15. Vestindo camiseta que promove o disco do rapper Kamau, Emicida posa com o cenho franzido, mantendo-se na atitude "gangueira" enquanto empunha o tênis Nike customizado com o refrão que ele tornou célebre.

Anexo 7 - Cartaz de divulgação da turnê "Homo-Revolution"

16. A capa da coletânea traz a foto dos vinte artistas participantes, como que reforçando o caráter coletivo do movimento homo-hop. Com roupas e atitude corporal comum à dos demais MCs, a imagem indica um esforço de equilíbrio entre o posicionamento destacado de um movimento "de minoria" e o pertencimento ao hip hop. O símbolos do masculino e feminino se fundem com o símbolo da paz, outro sinal de uma busca por uma inserção conciliatória. Talvez a única foto que destoe seja a segunda da esquerda para a direita, acima, na qual um MC exibe um olhar lascivo pouco comum nas imagens do hip hop. Mas é apenas um entre vinte, ficando assim diluído.

Anexo 8- Transcrição da Batalha do dia 27/06/09²³⁹

DEM X MAMUTI

DEM

*Dem no som começa aqui sempre tranquilo
mostrando a habilidade que flui aqui*

*sempre na simplicidade mostrando que a gente corre
maluco tá aqui com uma camiseta “Nus Corre” mas tá sempre gordo*

*corre pra caralho não emagrece
que putaria é essa?*

*mano, muda de academia porque essa não é a certa
então se liga*

*Mamuti, eu mostro pra você
e vou mostrar o meu real proceder*

*se liga, eu falo a real e mostro
porque aqui o bagulho assim é sempre nosso*

²³⁹ A escolha pela inclusão desta transcrição, entre as nove que realizei ao todo, foi aleatória. Visa apenas oferecer ao leitor a oportunidade de entrar em contato com o material, por assim dizer "bruto", já na versão impressa da dissertação. As demais transcrições e audios estão disponíveis no DVD em anexo. De resto, é importante notar que as transcrições são necessariamente seletivas e incompletas, como se constata ao compará-las com o registro em áudio correspondente. Há muita conversa antes do início da batalha, assim como entre cada round. Acabei transcrevendo apenas um ou outro comentário que me pareceu mais relevante. Dado o caráter necessariamente arbitrário da transcrição, optei por não transcrever a integralidade dos rounds, caso o material me parecesse redundante. Assim, excepcionalmente, o leitor encontrará um breve comentário explicando que determinado round ou batalha não foi transcrito. A tarefa foi muito trabalhosa e acredito ter compilado uma quantidade de material suficiente para embasar as análises propostas ao longo do texto.

*e falo que é desse jeito,
Mamuti ... é MC glacial não
... Errei...*

(Se atrapalhou...)

MAMUTI

*ele falou pra eu trocar de academia
eu até faço uns exercícios mas tô aqui é pra fazer poesia*

*vai vendo como que é parceiro, ouve moleque
eu não faço corre pra emagrecer, eu faço os corre é pelo rép*

*pô, pode até não ser muito lucrativo
mas eu ainda arrumo tempo pra ficar meio nutritivo*

*cê ta vendo, né, o resultado então
Mamuti vem sempre no improvisado então*

*eu faço as rima boa, cê tá aqui à toa
então Mamuti vem e te afunda na lagoa*

*te afunda na lagoa, te afunda até na poça
e agora ele te deixa nessa profunda fossa*

1o round: Mamuti

Várias pessoas fazem comentários sobre Michael Jackson que tinha falecido

naquela semana

MAMUTI

*olha só aprende como faz MC
o cara do Thriller morreu, mas sobrou o zumbi (barulho)*

*é isso aí parceiro, vai vendo como faz
Mamuti mostra que nos versos é sempre eficaz*

*é sempre eficaz e não faz rima à toa
é DEM pois demora pra fazer rima boa*

*demora pra racionar, demora pra pensar
demora pra fazer um flow bom de escutar*

*cê tá ligado parceiro, a rima aqui é mestre de cerimônia
ele rima baixo pois dos próprio verso tem vergonha (barulho)*

*é desse jeito, não é MC
rima baixo que é pra ninguém mesmo te ouvir (barulho)*

DEM

*Então vai, eu rimo baixo, e sigo sempre só no sapatinho
cê tá nos corre maluco, do rap, então muda de caminho*

*porque aqui não é isso que te mostra
você fala que é MC mas na rima só faz bosta*

é pra rimar alto eu mostro que tenho flow

eu mostro pra você que não faço rap, nem show

*eu faço a verdade, mostro a realidade
eu mostro o bagulho aqui que é pura simplicidade*

*na Santa Cruz ou pode ser na Vila Clara
eu mostro o bagulho aqui que a rima é sempre clara, real*

*e falo que o bagulho é desse jeito
e mostro que pra fazer rima, eu tô sempre sujeito*

*pode cortar o tempo, eu parei agora
mas maluco sua rima aqui só foi glosa*

Tiagão: tem que fazer barulho na batalha rapaziada, como é que a
gangueragem vai reinar?

2o round e vencedor: Mamuti

FAGAL X PRI

Tiagão: iiiich!

Comentario: Agora que vai ser!

Sangue!

Agora é faca no gogó!

Sem violência, hein?

Tiagão pede: silêncio rapaziada, vamos prestar atenção aqui na gangueragem.

Alguém diz: Boa sorte!

FAGAL

*como assim? cê tá ligado, só no proceder
pediu pra começar porque sabia que ira perder*

*e o Fagal fazendo só no improviso
rima da hora fazendo junto com os amigo*

*amiga, não importa a ocasião, que cê perde
cê tá ligada eu vim do Jabaquara com os meus pads(?)*

*não quero nem atacar
se eu batalhasse com você ia ser fácil ganhar*

*moleque eu faço, de um improviso
só da hora, somando pros amigo*

*é isso mesmo contra o tempo
eu vou mandando as rima da hora contra ela que não tem talento
brigado Thais*

*(quebra o flow e fala^estratégia que ele usa sempre)
todos riem: é isso mesmo, tem que agradecer*

PRI

*então aqui, agora eu vou mandando a improvisada
cê não ficou lá nada mano, então fica com a boca fechada*

*é isso mesmo, você não me atacou
cê não me atacou porque cê sabe que aqui cê pipocou*

*cê pipocou porque cê ta com medo
eu vou mandando a rima e pra mim não tem segredo*

*eu rimo desde cedo é assim que eu venho
eu vou mandando a rima e é assim que eu me mantenho*

*e eu sustento, eu vou mandando sempre o talento
você ta ligado que você nao tem argumento*

*pra rimar, não tem vocabulário
aí maluco na próxima eu te dou um dicionário (barulho)*

*pra ver se você ()
eu vou mandando a rima que ninguém ta dando risada*

*cê tá ligado agora ja terminei
cê tá ligado que agora você que vai... (ela se perde)*

1o round: Thais Pri.

Um rapaz diz: desculpa ai Fagal, eu sou seu amigo mas...

PRI

*eu vou mandando a rima e ela vinga
cê só consegue rimar quando você ta muito louco de pinga (barulho)*

()

e eu vou falando que você não tem talento

*não tem talento, eu vou fazendo seu molho
essas trilha ai é do piolho*

*é do piolho e cê tá ligado
e eu vou mandando a rima que nunca é manjado*

*é assim que eu faço sempre cê tá ligado que aqui mano
eu vou seguindo, eu vou evoluindo
infelizmente pra você não vai dar hoje*

*cê tá ligado que aqui mano, já era
eu vou mandando a rima e você não me supera*

*eu faço da nova era a nova escola representa
a mina que tá mandando e você só tenta*

(acelera o andamento)

Alguém imita um boxeador.

Agora vai rolar sangue!

Vai lá Fagal!

Vamo pro terceiro moleque!

Tudo que vai volta

O terceiro vai ser da hora!

Trinta segundos, o Fagal tem o direito de resposta.

FAGAL

*falou de medo, pra mim isso nunca da nada
medo tenho de você quando cê tá descabelada (barulho)*

() cultura

trouxe a bolsa com maquiagem pra quando você trouxe a feiura (barulho)

() tanto faz

cê ta ligado que o bagulho é sempre eficaz

*eu vou fazendo o free a mina sempre cair
(o telefone dele toca)*

*não quero nem atender, é ligação pra mim
falando que essa mina não é real MC*

*muito obrigado, eu fiz por isso
eu coleí pra rimar mas ganhar de você já é compromisso*

2o round: FAGAL

PRI

*ó as idéia do idiota, quer falar do meu cabelo
pra fazer rap direito tem que saber usar o cerebelo (barulho)*

*eu vou fazendo a rima com inteligência
enquanto essa anta aí não tem a argumência*

*você não tem é coerência, competência
eu vou mandando a rima mano aqui você se sente*

*infelizmente pra você não vai dar
cê tá ligado que a mina aqui vai te dichavar*

*e é assim que eu chego, é sem receio
eu trouxe a maquiagem pra esconder seus versos feio*

*é isso mesmo presta atenção
não interessa a aparência, o que interessa é o crânio na improvisação*

*e aqui eu vou falando na harmonia
meu crânio tem cérebro a sua cabeça é vazia (barulho)*

comentários:

Esse é um terceiro de resposta.

Temos aqui uma batalha de resposta

Antes de rimar: É fudeu...(ele brinca.... E os outros: fodeu não, nem começou)

FAGAL

*vamo aí, só sossegado família
essa aqui é a Preta Gil, sem academia (risos)*

*cê tá ligado é complicado
Fagal vai tirando uma onda que é zoadado*

*eu vou zoando com você cê tá ligado e é viagem
a maquiagem que cê trouxe é pra trazer e... arrumar sua complicagem*

*desculpa ai até compliquei nessa forma
mas o que eu trago nunca traz a deforma*

*a deforma quem traz é o rosto dessa pessoa
feia, cê tá ligado que pra ganhar dessa pessoa eu tenho a receita perfeita*

*moleque eu faço nos meus traço, se quiser ganhar de mim
trinta segundos pra você ganhar de mim, é muito complicado
brigado*

*(Fagal é muito carismático, um jeito nonchalant... alguém diz “é isso mesmo
moleque!”*

*(vale notar que mesmo quando batalham com Pri, as interjeições são sempre no
masculino: cê tá ligado? Mano...)*

Quem gostou da Pri?

OOOOO

E do Fagal, quem gostou?

OOOO

Pri?

OOOOOOO

Fagal?

O

Pri ganhou.

Tiagao pede:

Vamo aplaudir que essa batalha foi legal.

É a hora da terceira batalha, quero saber da gangueragem!

GAH é um dos mais novos que frequenta a Santa Cruz. Usa aparelho nos dentes.

Alguém diz:

“Caralho TS, cê tá sortudo!”

GAH X TS

GAH

*cê tá ligado, esse maluco é mó anorético, mó magrelo feio demais,
bonezinho torto achando que faz rap bom, que é capaz*

*cê tá ligado que aqui no verso o Gah te extermina
ele domina e você não sente o clima*

*não sente o clima, não manda rima boa
veio aqui pra ficar à toa*

*ficar olhando pros outros com essa cara de bobo
cê tá batalhando contra mim não contra ninguém lá de fora
cê tá ligado que eu te dou uma bicuda e mando você embora*

*cê tá ligado que já era pra você
mostrei proceder erre a pê*

Tiagão diz

Gangueragem: tem que sentir o espírito imortal do Capão, é ou não é mano?

TS

*aê, não tem seis lado amigo, quer dizer não tem seis mas o flow é quadrado
olha só como é que eu acabo com esse idiota aqui, amigo*

*vai vendo como eu chego tranquilo começo agora
TS representa desse jeito, e já apavora*

*ele chega aqui agora, já desenvolvendo
sua blusa resume o seu freestyle: Só Bosta Acontecendo²⁴⁰ (barulho)*

*TS representa que te chuta pra ene uai²⁴¹
eu vou seguindo agora acabando com MC do Paraguai*

*cê tá ligado que TS representa e vem na intenção de bater
cadê a mina da maquiagem, cê é mais falso que o cabelo da Marta Suplicy com
laquê?
(barulho)*

1o round: TS

TS

*quente amigo eu vou chegar e acabar com o Gah
representando desse jeito e vou te mandar cagar,*

cê tá ligado que eu represento no flow

²⁴⁰ A camiseta de Gah trazia a sigla: SBA

²⁴¹ As letras N e Y ditas por extenso, em inglês: ene uai.

e olha só como o moleque, amigo, aqui já pifou

*como um aparelho queimado
e quando eu tô batalhando com você eu estabeleço um reinado*

*TS vai seguindo aqui fazendo freestyle
vai fazendo só rap bom então se cale perante a mim
cê não vai ganha neguim*

*eu pisar ni você maluco depois assim que nem uma barata
cê tá ligado maluco eu vou acabar com você e te mandar pras cataratas do
iguaçu
e aí cê nunca mais vai pisar aqui na zona sul
(barulho)*

vários comentários sobre a Zona Sul, rap nacional das antiga
quebrou a quadratura mas fez rimas internas em uma construção original

GAH

*cê tá ligado, o Gah chega aqui no improvisado
você é o rei, te mato e tomo o seu reinado*

*cê tá ligado que assim que eu faço aqui
taco sua cara na parede te espanco*

*cê tá ligado que eu rimo bem tanto
eu te piso te chuto te mato (ele mesmo dá risada)
então eu chego assim mesmo no improvisado*

cê tá ligado que você não tem chance de ter vitória

porque você não foi embora?

*magrelo feio demais com a barreta
a barreta representa seu corpo reto magrelo
cê tá ligado que cê não construiu o seu castelo*

(as meninas dizem: alguém traduz?)

2o round e vencedor: TS

CHALEN X LUCA

Luca primeira vez.

Tiagão diz:

Vamos explicar aqui as regras do jogo, porque as regras do jogo são muito importantes

Você não pode usar de pederastia, cê não vai pegar a mãe dele
Não vai comer ele, nem ninguém, ninguém é mais homem que ninguém.

Sem falar da mãe e do irmão e é só isso.

A hora que der o tempo você termina a sua rima, cê fica a vontade.

Certo, e gangueragem?

Vai lá, pode bater!

LUCA

*eu cheguei aqui pra desenvolver
aquilo que você não tem capacidade de fazer*

*e fica me olhando, só me observando invejando
enquanto Luca tá rimando*

*se liga que aqui eu chego pra representar
nem adianta conspirar*

*você não vai conseguir rimar contra mim
é o Luca que chega e causa o seu fim*

*você vai chegar aqui e só vai fazer palhaçada
na moral, você não tem levada, não rima nada com nada*

*se liga então que ele vai gritar
e a rima dele só vai nos irritar*

*então na moral volta pra sua casa
porque o Luca chega e corta a sua asa (barulho)*

comentário:

essa batalha vai ter terceiro! Essa batalha vai ter terceiro pra animar nós.

CHALEN

*Luca, que porra que é isso?
moleque te detono já de lá do Bristol*

*então não vem cantar, não vem falar que não tenho flow
então cê tá ligado como Chalen é o show*

vou chegando com o chopp e as mina de graça

então eu mesmo aqui eu já tô louco de cachaça

mas ganho de você

mesmo normal eu vou fazer você entender

que o meu rap é pra todo mundo curtir

até as criança de infância agilidade

Então eu vou fazendo rap essa é a realidade

então eu já ganhei, não preciso de boné

seu bigodinho feio ingual do loiro zé (barulho)

Chalen – tem dificuldade pra falar- faz muitos erros de pronúncia (troca o r por g).

Comentários: Moleque aloprado, eta moleque doido!

1o round: Chalen

CHALEN

Chalen chega direto da favela

vou arrancar o seu pescoço e assar na panela (barulho)

então, a rima aqui é psicopata

então cê tá ligado: Pa pum pum! Te mata (barulho)

então eu vi o seu sangue, tomei seu copo

então cê tá ligado, o hip hop, até de helicoptero (barulho)

*eu vou chegar e aqui vou conseguir cê tá ligado mas aqui...
então aqui não fala palhaçada
se você mexer comigo, eu pixo a sua casa (barulho)*

*() tá ligado maloqueiro
o rap mesmo aqui, eu sou guerreiro*

moleque sofredor da periferia...

As reações são muitas, muitas risadas, as pessoas repetem versos dele..
Não mexe com ele, cuidado que ele vai pixar sua casa

LUCA

*Se liga então eu vou te dar um conselho
Você é MC ou você é cabelereiro?*

*na moral eu quebro o seu pixo lá em cima do prédio
porque a sua rima aqui só dá tédio*

*eu já falei: você só grita grita, sua rima me irrita
então vai rimar lá com a sua tia*

*eu me atrapalhei mas aqui eu continuei
o que importa é que a verdadeira ideologia de um MC
você está aqui pagando mo vergonha na frente das menininha*

*aqui não é a rinha mas eu sei que você não representa
na moral nem tenta*

*volta lá pra sua quebrada,
tá todo irritadinho porque a verdade dói
paga de favelado mas é playboy (barulho)*

(Tiagão: agora assim, essa ultima aí foi boa)

(essa última aí foi pesada, foi boa, - terceiro)

a galera vai dizendo: terceiro, terceiro.
Grilo diz: Calma aó, sem combinar!

Pessoal pedindo terceiro.

Organizadores tentam “moralizar”.

Tiagão:
Cês tão ligeiro pra caralho!
Tão combinando voto na puta que pariu!

2o round: LUCA

LUCA

*aqui você ainda é garoto
fecha essa boca, mó bafo de esgoto (barulho)*

*a minha rima te arrebenta
alguém tem uma bala de menta?*

*pra dar pra esse cara que tá com cheiro ruim na boca
a minha idéia louca*

*e vai sempre mais além
o Luca ta rimando é você que diz amém*

*aqui na Santa Cruz eu peço Jesus
então na moral, volta la pra sua quebrada
eu me confundi mas hoje eu vou pra balada*

*pra Hole club ver o show do sombra
então se liga que é a minha rima que chega e te sonda (barulho)*

CHALEN

*aê, ele quis fazer rima
cuidado ai que eu achei a sua blusa bonita (risos)*

*não vai voltar já era, sem em casa
cê ta ligado a rima aqui é rara*

*aqui não tem playboy, é só o favelado
o maluco é o que é, arrebenta mais um pato*

*não é pra falar, Chalen te pega e te mata com a metralhadora
sai daqui moleque com esse bafo de cebola (barulho)*

*tipo salgadinho mas sai daqui moleque, cê não tem o dom
os seus versos não tem, tipo,
um labirinto profundo distante*

sai fora, preciso ganhar de você, tudo é ... distante.

Tiagão: mandou abstrata

3o round e vencedor: CHALEN.

Os organizadores (Tiagão) chamam MAMUTI e PRI.

Grilo: ou Loko da Sul / Primo

“Aí Mamuti, quero ver se você está a par no bagulho, cadê a Pri?”

Tiagão: Noooooossa!

A galera se anima: HO! HO! HO! HO! HO!

Agora vai ter batalha boa no bagulho!

(muitas risadas antes de começar)

MAMUTI X PRI

PRI

agora tá de noite, tá ligado não tem sol

agora eu vou jogar no lixo saquinho de colesterol (risos)

é isso mesmo você tá ligado eu vou mandando a rima

o barato é tipo improvisado

se orienta a cabeça é grande pena que o cérebro é pequeno

aqui eu vou mandando você fica no veneno

presta atenção com esse olho grande

aqui eu vou mandando, sua rima não é o bastante

*não é o bastante pra me atacar
eu vou mandando pode ter certeza que aqui você não vem*

*aqui eu vou mandar você é pro além
cê ta ligado que a rima aqui sempre convém.*

*já era mano aqui não tem nada de treta
na moral mano, pelo amor de deus, bota sutiã pra essas teta (barulho)*

MAMUTI

*de novo a mesma mina, de novo as mesma rima
de novo a mesma levada que nunca anima*

*a mesma levada que ninguém aqui gosta
saquinho de colesterol, esse é o saco de bosta (barulho)*

(mamuti espera o barulho baixar pra continuar)

*não é falta de respeito
outra vez ela vem pra falar do meu peito*

*pô acho que isso cê ama
porque já falou isso na outra semana (risos)*

*eepete as parada acho que gamou
vê só como é que faz o improvisador*

*é um argumento novo a cada semana
menina cala a boca que cê é uma banana*

1o round: Mamuti

Alguém já diz: vai ter terceiro essa batalha!

MAMUTI

*mais trinta segundos pra mostrar quem que ganha
na próxima acho que ela vai usar aquela lá da banha (barulho)*

*fica quieta amiga
ela tá pensando naquela lá da barriga (risos)*

*que ela viu semana passada alguém que usou
e agora ela vem aqui pensar pra por no flow*

*não dá desse jeito então escuta sem batida
não vem aqui pra mandar as rima repetida*

*é embaçado criança, vai vendo como que é
na pista te risco da lista
vai falar que eu sou machista
vai ficar exaltando falando que é mulher
mas pô a gente já viu isso e cê não vai ficar de pé.*

(Mamuti sai da quadratura mas consegue rimar em outros formatos)

PRI

*eu vou mandando a rima e aqui não há quem possa
na moral eu sou banana mano, você só fala bosta*

*na moral presta atenção
aqui eu vou mandando a rima, você é um vacilão*

*bosta nada eu tenho as rima improvisada
você fica falando as riminha que é decorada*

*aí mano aqui você não me evita
cê ta ligado que isso aqui é uma lombriga*

*é uma lombriga é desse jeito
eu vou mandando a rima e eu faço sempre direito*

*agora aqui você só falou bosta
falou de banana mas de banana você gosta! (barulho)*

alguém comenta terceiro, vamos pro terceiro!

*Batalha de qualidade rapaziada, não percam!
Essa batalha ta muito divertida.*

2o round: Pri

Terceiro round.

TUCHE: caralho, perdeu o par ou impar!

MAMUTI

cês viram eu falei isso fora das batida

ela bateu na barriga e falou das lombriga

*pô, cê ganha ibope porque é mina
ganhou? É MC de uma rima*

*e as outra cadê? Cadê o flow que eu não vi
vai vendo agora o Mamuti acabar com Thais Pri*

*vê só como é que é no flow agressivo
Mamuti vem aqui pra mandar os versos nocivo*

*vai te espancar na rima mas vê só qual é
não vem me chamar de covarde que eu tô batendo em mulher*

*vai vendo agora Thais Pri, eu não tô batendo em mulher
cê entrou aqui, se prontificou a dizer que é MC (barulho)*

THAIS PRI

*eu vou mandando aqui o verso que é complexo
eu faço mensagem poética não interessa o meu sexo (barulho)*

*é isso mesmo presta atenção,
cê fala muito alto mas aí não vi boa improvisação*

*é isso mesmo você não falou coisa alguma
rima boa pra você eu só mando uma*

e é suficiente porque você é demente

eu vou mandando a rima você fica inconsequente

*então se liga que o barato é delirante
cê tá ligado que aqui você é broxante (barulho)*

() presta atenção ()

*aqui mano, eu vou mostrando o argumento
você é gordo só que não tem talento*

*é isso meso você só tem é banha
é isso mesmo, fica de boa porque aqui da Pri você apanha*

3o round e vencedora: Pri

A galera Ho! HO! HO!

CHALEN X TS

CHALEN

*começa o Chalen 13, contra o TS feio largado
mas também eu sou largado mas tudo bem, eu vou seguindo, mais bem aqui,
aliado*

*eu já derrotei esse aqui palhaço
então aí palhaço, não vem falando palhaçada que eu não, hoje, não tô afim de
dar risada Ha ha ha (risos)
eu vou aqui, eu sigo muito alerta*

eu chegando e vou derrotando você no rap

*você é igual um cara bobo que acabou o pirulito
mano tá ligado que a rima que é o meu melhor destino*

*então se você não gostou do meu rap, então escuta Xuxa e vê se rebola, e fica
igual axé
(risos)*

Chalen improvisa sem respeitar a quadratura e sem rimar, mas acaba
agradando com seu estilo "louco".

TS

*esses bagulho de rebolar, eu deixo pras mulheres
imagina o Chalen no Bristol com o shortinho da Carla Perez (risos)*

*() faça-me o favor, caralho
não não, é o da Sheila Carvalho (barulho)*

*vai vendo, TS representa no bagulho
ele vem aqui amigo te deixa que nem entulho*

*cê sabe, só vai ficar os fragmento
enquanto eu vou chegando, demonstrando ter talento*

*sabe eu sou palhaço amigo, eu faço essa parada
e você é mais zoadado do que a mulher barbada (risos)*

() que o TS representa e nem tá no palco

é isso que dá alimentar os animais igual macaco (barulho)

1o round: TS

TS

*é quente amigo, seu vocabulário tá escasso
o cara só lembra de circo porque descabela o palhaço (barulho)*

*() amigo eu não sigo sua linha
vai brincar no Bristol com seu palhaço carequinha (risos)*

*cê sabe que o TS representa agora
ele vem representando na rima que te apavora
sabe que aqui só flui rima bonita
cê na tá falando nada com nada tipo “gagauga” com o tarzan e a chita (barulho)*

(ele continua rimando mas a reação da galera é forte demais e não se ouve...)

CHALEN

*seu rap é um lixo o meu é um sucesso
mulher barbada é você é três hora, de traveco*

*() não vem nem falar
aí maluco você não sabe nem cantar*

*não vem falar aqui com a minha rima
aqui eu posso perder mas você que é a bicha!
(Tiagão: não pode, não pode)*

*então aqui fazendo com a criatividade da rima
então que se foda se eu não ganhar essa porra!*

(alguém diz: calma Chalen tá bravo).

Discussão sobre as regras:

Tiagão:

Não pode falar que é bicha.

Grilo:

Não pode chamar de bicha.

O voto quem dá é vocês, se vocês quisé aprova a idéia dele.

Skol:

Se falar que é bicha com uma piada construtiva, bem criativa.

Tiagao: Mas o termo bicha é foda.

Chalen:

Ele não falou nas palavras mas também falou, falou que eu vestia os shorts.

Ele falou tio.

Tem jeito e jeito de falar.

Quem quiser relevar, releva. Vocês que decidem.

2o round e vencedor: TS

40 min

Freestyle antes da final.

Grilo sugere:

Vamo de tema, Michael Jackson?

GRILO

Ta ligado ta ligado

A gente ta rimando aqui na Santa Cruz

Fala do maluco que chegou no céu

Cadê o menino Jesus?

Ai,

Ta ligado que não é tipo maroto

Ele não comia Lacta porque gostava de Garoto

Mas eu vou rimando até o fim

Eu não tenho culpa se ele comeu o moleque do “Esqueceram de mim”

Chama o serial killer

Eu vou matar aquele vagabundo que virou branco depois do Thriller.

Final PRI X TS

PRI

*então aqui eu vou mandando só no improviso
chego na final vou batalhar com MC desnutrido*

*cê ta ligado que o verso é complexo
hoje cê vai morrer, vai fazer freestyle com Michael Jackson*

*é desse jeito que eu faço no veneno
cê ta ligado que o seu improviso é muito pequeno*

*é desse jeito, aqui cê não me ofusca
o improviso dele é do tamanho do músculo*

*é isso mesmo cê não tem
cê tá ligado que aqui nessa roda você não é ninguém*

*mano aqui não causa stresse
cê ta ligado que aqui eu vou assim fortalecendo o rap*

*eu represento no argumento, eu vou mostrando o talento
assim eu vou mandando as rima que vem dentro*

*da minha pessoa não mando rima a toa
ou a seco aqui eu vou mandando a rima eu tô na terra da garoa*

(flow rápido, ritmicamente elaborado)

TS

*trinta segundos, vê só que ironia
rap não precisa do seu freestyle, sabe porque? toda mãe diz: não coma porcaria
(barulho)*

*aí, gente chega aqui rimando de boa
eu sou alguém sim, que manda os verso raro
aquele que acaba com a boneca Suzi da barraquinha da Santo Amaro (risos)*

*() vem chegando tranquilão
vai representando acabando com ela na improvisação*

*se liga na parada, Pri, privada (risos)
cê sabe que o TS representa, amigo, e vai deixar você aniquilada (risos)*

e calada.

1o round: TS

TS

*aí, TS representa desse jeito, tenho talento e abuso
a cara parece do Frankstein, só faltou os parafuso (risos)*

a gente representa nas improvisação

olha só como TS segue agora mantendo a proporção

*ele chega desse jeito, faz sem beatbox
pra que essa sombrancelha inchada, cê colocou botox? (risos)*

*() amigo, e vou seguindo tranquilo
com estilo na levada sem vacilo, te atropelo como se fosse a Ferrari ou
Lamborghini
eu acho que pela sua posição de sexo cê joga no meu time (barulho)*

PRI

*eu vou fazendo a capela aqui nao tem microfone
eu joga no seu time, mano, você gosta de homem? (barulho)*

*()
presta atenção no que cê fala na improvisação*

*aqui a minha rima vai e é revolta
cê tá ligado que aqui vai ter que ter escolta*

*porque mano cê vai morrer, vai morrer agora
eu vou mandando a rima que apavora*

*então se orienta cê não tem o talento
aí moleque na moral cê tá perdendo o seu tempo*

*aqui cê só jogou rimas ao vento
por isso que aqui esse garoto eu já “destenho”... e é assim que eu venho.*

Grilo diz:
A gente se une, se tromba
A gente tem o compromisso com o rap aqui na Santa Cruz
Barulho pra nois nessa porra! OOOOOOOOOO
Santa Cruz vive!
Vamo ai gritar, todo mundo, Santa Cruz vive, 1 2 3:
SANTA CRUZ VIVE!

Pessoal faz barulho igual pra Pri e TS
Tiagão diz: Vocês são muito ligeiros.
Faz barulho só pra um, rapaziada.
(querem terceiro round).

Tiagão:
Cês são ligeiro, mas eu saquei que vocês vão ter terceiro round.

PRI

*veio com a riminha manjada do botox
cê tá ligado que sua rima é tipo xerox*

*é isso mesmo cê não consegue fazer a levada
eu vou mandando a rima que aqui sobe igual uma escada*

*fica de boa, eu mando o improvisado
cê joga no meu time, só não rouba o meu namorado (barulho)*

()

é assim que eu venho mano

*cê ta ligado a rima não é manjada
aí não vai querer dar em cima dos cara que eu dou na balada
(huuum/ ich! varias pessoas fazem ich...)
() que ai é embaçado
() você falou demais
então agora eu provar que você não é capaz*

TS

*aí, eu vou chegando no improviso eu nem falo besteira
essa daqui não anda de skate mas é totalmente rampeira (barulho)*

*vai vendo como TS segue assim
vai representando tranquilão do começo ao fim*

*é quente, essa que eu falei do time anima
joga eu, você e a Ana Carolina (barulho)*

*()
acaba com você igual do quinto de nitéroí (?)*

*eu represento
e olha assim como eu vou chegando assim de boa sem brincar no parque
olha só como o TS representa e te mata igual os guerrilheiro das FARC*

3o round e vencedor: TS

Anexo 9 - DVD

Este DVD contém:

- 19 arquivos MP3 com o audio de 18 batalhas, numeradas em ordem cronológica.
- 9 arquivos PDF com a transcrição das oito primeiras e da décima batalhas gravadas.
- 2 arquivos WMV com video das batalhas "Emicida versus Cabal" e "Lepô versus Dropê".

EMAIL PARA CONTATO:

ricardoteperman@yahoo.com.br