



Artigo / Artículo / Article

Batalha do Mercado: conflitos improvisados em um duelo de rimadores

Vinícius Teixeira Pinto

Universidade Federal do Pampa, Brasil

viniciuspinto@unipampa.edu.br

Resumo

Este artigo apresenta reflexões teóricas sobre as principais características da Batalha do Mercado, uma competição de rimas disputada por MC's, em Porto Alegre (RS), no sul do Brasil. Criada em 2012, a festa reúne cantores e adeptos do rap improvisado, também conhecido como *freestyle*. Com base em uma experiência etnográfica, o texto narra a sequência de eventos de uma edição desta festa, com o propósito de pensar a respeito de conceitos que operam nestas disputas musicais. Por um lado, interessa compreender a oposição entre improviso e cópia, categorias centrais neste gênero musical, e, por outro, destacar a qualidade performativa destas músicas, fundamentais na produção de conflitos e hierarquias sociais no rap de Porto Alegre.

Palavras-chave: rap, estudos de performance, conflito, improviso, duelos de rimadores

Batalha do Mercado: conflictos improvisados en un duelo de rimadores

Resumen

Este artículo presenta reflexiones teóricas acerca de las principales características de la “Batalha do Mercado”, una competición de rimas disputada por MC's, en Porto Alegre (RS), en el sur de Brasil. Creada en 2012, la fiesta reúne a cantantes y aficionados del rap improvisado, también conocido como *freestyle*. Basado en experiencia etnográfica, el texto narra la secuencia de eventos de una edición de esta fiesta, objetivando pensar sobre los conceptos que actúan en las disputas musicales. Por un lado, importa comprender la oposición entre improviso y copia, categorías centrales en este género musical, y, por otro, destacar la calidad performativa en estas músicas, fundamentales en la producción de conflictos y jerarquías sociales en el rap de Porto Alegre.

Palabras clave: rap, estudios de *performance*, conflicto, improviso, duelos de rimadores



Batalha do Mercado: Improvised Conflicts in a Rhyme Battle

Abstract

This article presents theoretical analyses about the main features of “Batalha do Mercado”, a rhyme battle led by MC’s in Porto Alegre (RS), southern Brazil. Created in 2012, the competition is a gathering of singers and fans of freestyle rap. Based on ethnographic experience, the text describes the sequence of events that happen in one of the battle editions, trying to think about concepts that immerse during these competitions. One of the perspectives led us to understand the opposition between improvisation and copy, central categories of this music genre. We also intend to highlight the performative quality of these songs, which are essential for the production of conflicts and social hierarchies in Porto Alegre rap.

Keywords: Rap, performance studies, conflict, improvisation, rhyme battles

Fecha de recepción / Data de recepção / Received: septiembre 2016

Fecha de aceptación / Data de aceitação / Acceptance date: diciembre 2016

Fecha de publicación / Data de publicação / Release date: febrero 2017



Talvez o desenvolvimento do *freestyle*, canto de versos improvisados, tenha sido a grande novidade no rap brasileiro da primeira década do século XXI –especialmente os chamados duelos, batalhas e rinhas, verdadeiras competições musicais em que participam cantores e ouvintes do gênero musical. Rappers notáveis como Emicida e Criolo são exemplares desta tendência, tendo participado de disputas desta categoria no início de suas trajetórias. Este fenômeno chama a atenção a respeito das modificações, além da diversidade de performances dentro do hip hop, recordando que o rap também pode ser apreciado nas formas de canção gravada ou reproduzida ao vivo. Neste sentido, é preciso reconhecer que os parâmetros que balizam as inter-relações artista-música-público são distintos em cada uma das modalidades musicais recém-referidas e por isso merecem ser abordados com detalhamento em vez de generalização. Nasce daí, portanto, as principais contribuições que este artigo poderá aportar aos campos da antropologia da música e da performance, bem como às discussões concernentes ao hip hop.

Para tal proposta, fez-se necessário definir um evento e as suas sequências musicais¹, observando detalhadamente as miudezas e aproveitando descrições aprofundadas, no intento de produzir uma narrativa antropológica a respeito destes duelos musicais. Assim, sugiro estender o debate sobre as tão variadas produções audiovisuais deste gênero cada vez mais prolífico no país.

Interessa, portanto, abordar detidamente apenas uma festa, no caso a Batalha do Mercado de Porto Alegre (RS). Criada em 2012 e realizada mensalmente no centro da capital gaúcha, consolidou-se como uma das mais conhecidas no estado, recebendo pelo menos cem espectadores por edição e apresentando ao público uma grande quantidade de músicos, majoritariamente jovens cantores iniciantes em apresentações ao vivo.

É bom adiantar que a escolha metodológica para o desenvolvimento deste artigo se estabelece em relação a outras investigações acadêmicas empreendidas em torno do rap e do hip hop. Tal campo de pesquisa teve um rápido desenvolvimento no Brasil, especialmente após a publicação em português de um artigo de Rose (1997), seminal para a temática, e que correlacionava o gênero musical com um certo potencial de engajamento político em contextos de pobreza e decadência urbana. Estes entrelaçamentos entre cultura e poder foram referentes para teses, dissertações e artigos². Ao mesmo tempo, é possível identificar outra vertente teórica que problematizou práticas visíveis no hip-hop em paralelo com processos de produção de representações e subjetividades para músicos e ouvintes do gênero musical³.

O desenvolvimento do tema se faz sentir na multiplicação de projetos de pesquisa em áreas como a antropologia, a sociologia, a comunicação e a literatura, bem como no surgimento de publicações acadêmicas e não-acadêmicas sobre ele. É possível referir o periódico *The Journal of Hip Hop Studies*, iniciativa que, segundo as suas palavras, objetiva “publicar análises criticamente

¹ Isolar e separar as unidades musicais dentro de determinadas apresentações pode resultar problemático para o pesquisador. Existem performances em que estas unidades só fazem sentido em relação a outras, enquanto combinações sequenciadas (Seeger 2013: 40-41). No caso dos duelos, é fundamental pensar os versos de um cantor em relação aos versos de outro cantor.

² Conferir Dayrell (2001), Weller (2004), Felix (2005) e Alves (2009).

³ Ver Souza (2009), Scoz (2011) e Hikiji & Caffé (2013).

engajadas, culturalmente relevantes e perspicazes sobre o Hip Hop” (Miller y otros 2014: 11, tradução minha), enfatizando questões como classe, gênero, raça, etnicidade e nacionalismos⁴.

Como exemplo de publicações não-acadêmicas, mas igualmente interessadas na temática, é possível apontar a *How to Rap* de Paul Edwards. Como proposta, o texto apresenta uma análise especializada nas principais técnicas de canto utilizadas por artistas estado-unidenses do gênero musical (Edwards 2009).

Percebendo o nível de diversificação e especialização que o campo apresenta, além de suas particularidades estilísticas no Brasil, alinho-me a uma tendência que tem incluído, como foco analítico da pesquisa, elementos da obra de arte⁵. Para isso, acredito ser crucial fundamentar esta apresentação nas contribuições teóricas oferecidas pela Antropologia da Música.

Com respeito a esse marco teórico, recorro que fazer a vinculação entre as duas disciplinas nem sempre foi tarefa fácil. A principal razão para isso residiu em uma divisão que pôs de um lado os sons e do outro lado os fatores sociais, fazendo do primeiro termo desta relação alvo da musicologia e do segundo a preocupação de cientistas sociais (Seeger 2008). Parecia natural, ainda, que a música fosse tratada como aspecto superestrutural e determinado por outros fatores da vida social (Menezes Bastos 2013: 32-33). Em consequência da divisão teórica da questão musical, formam reconhecidas dentro da academia as disciplinas irmãs que Menezes Bastos tão bem cunhou como “antropologia sem música” e “musicologia sem homem”.

Para reagir à referida separação que vedou os antropólogos de avançarem também em direção aos aspectos sonoros da música, alguns apontamentos foram importantes. Uma primeira sugestão foi determinar o enfoque da pesquisa em torno da experiência musical que envolve músicos, audiências e determinados contextos em que se dá a audição e a criação musical (Seeger 2008: 238). Para isso, é fundamental ressaltar a necessidade de contextualização e a riqueza do momento experimentado entre músicos e demais participantes por conta das relações que se atualizam, mesmo em ocasiões que parecem repetidas.

Vale seguir recusando a simplificação teórica que coloca a música enquanto mero reflexo de práticas sociais e como consequência da cultura e das estruturas socioeconômicas, apostando, por outro lado, no seu caráter de performance criativa sobre si mesma e sobre os demais aspectos culturais da vida social. Seeger tece uma crítica pertinente aos paradigmas musicológicos estabelecidos até então. Resgato-a da versão recentemente publicada em língua portuguesa:

Em vez de estudar a música *na* cultura (conforme propôs Alan Merriam 1960), a antropologia musical estuda a vida social como performance. Em vez de pressupor uma matriz social e cultural preexistente e logicamente antecedente, dentro da qual a música acontece, examina a maneira como a música faz parte da própria construção e interpretação

⁴ A revista apresenta uma considerável variedade, reportando textos que abordam a identidade negra em vídeos do hip hop no espaço virtual (Rubin 2016) ou, ainda, as representações sobre a maternidade no gênero musical (Chaney & Brown 2016), além de outros.

⁵ Ver Soares (2007), Teperman (2011) e Souza (2013), trabalhos que trazem questões sobre sonoridades e gestuais nas performances musicais.

das relações e dos processos sociais e conceituais (Seeger [1987] 2015: 14-15)⁶.

Cabe então conjugar sons, sentimentos e contextos, nos estudos relativos à música, resgatando sua potência comunicacional enquanto linguagem, sem restringir-se ao conteúdo lírico, naturalmente (Menezes Bastos 2013: 35).

São por estas veredas que caminha a proposta de apresentação da Batalha do Mercado neste artigo: buscando o que está sendo cantado e escutado em um desafio poético de rimadores. Não obstante, enfocando a criatividade cultural no rap de Porto Alegre e a sua capacidade de criar e recriar conceitos sobre si mesmo (sobre os músicos e o gênero musical), mas também hierarquias e marcadores sociais dentro e fora de um duelo de MC's.

O conceito de performance

Lançados os primeiros pressupostos para a apresentação da Batalha do Mercado em Porto Alegre, é preciso pensar quais elementos musicais serão utilizados para fundamentar a análise proposta a respeito do tema, focando especialmente nos tópicos sugeridos acima. E, também, é de grande importância perguntar-se sobre como aproveitar e trazer à discussão da criatividade cultural as músicas criadas pelos MC's nas disputas de rimadores. Uma proposta cabível partiria do isolamento das letras nos versos, com o objetivo de elaborar análises literárias para os poemas. No entanto, esta alternativa termina por descontextualizar os versos e, pior ainda, por arrancar-lhes suas qualidades voco-sonoras⁷.

Através do conceito de performance é possível encontrar uma interessante perspectiva para abordar estes duelos entre cantadores. O emprego deste conceito produz impacto fundamental na pesquisa, ao deslocar o eixo central de preocupação do pesquisador. O foco não deve mais estar sobre os significados codificados *na* música; em vez disso, mira-se os significados *performatizados pela* música, agora tratada de forma mais ampla e contextualizada, elencando na abordagem quaisquer detalhes referentes à performance musical (Cook 2003).

Este apontamento deixa claro que as músicas cantadas nos duelos entre MC's não podem ser apresentadas unicamente a partir da transcrição de seus versos. Há componentes não necessariamente sonoros, como o gestual, que participam da construção das narrativas e devem ser considerados.

A partir do chamado *giro performativo*, movimento que redireciona a problemática de pesquisa a respeito da música nos anos 1980, atribui-se protagonismo ao processo artístico fazendo

⁶ Sobre a ruptura em relação a Merriam, Coelho (2007: 238) pontua que foi importante manter um certo “controle crítico da crítica ao dilema merriamiano”: esta “superação da redução do sentido ao contexto não deve levar a uma queda na direção do extremo oposto, também ilusório, de seu aprisionamento no som da música como algo que, fetichizado, poderia manter seu sentido para além da rede social de sua produção e consumo”.

⁷ Zumthor (1997: 27) adverte contra a ideia que entende a poesia oral como inferior à poesia escrita. Para ele, é “[...] inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!), toda oralidade nos aparece mais ou menos como sobrevivência, reemergência de um antes, de um início, de uma origem”. A produção acadêmica sobre oralidades, textos e performances tem trabalhos como Finnegan (2005) e Barber (2005).

com que este não seja somente consequência de outros processos sociais. Assim, desnaturaliza-se a relação entre identidade e música. Longe de ser simples produto de uma determinada cultura, a música é capaz de fabricar a si mesma e à cultura. O conceito ajuda a questionar em que, afinal, a música reverbera e como participa na produção de categorias e conceitos (Madrid 2009: 3).

Este caminho sugere análises aprofundadas em eventos musicais específicos. Em lugar de pensar a música de forma abstrata e atemporal, é importante situar os artistas, a audiência, os sons e outros elementos sensoriais sob determinada contextualização espaçotemporal, cumprindo, como Seeger (2008: 238) apontou, uma primeira etapa da etnografia da música. À parte de isso, sugere concomitantemente concentrar a atenção sobre estas performances com o intuito de perceber a generatividade cultural decorrente delas.

Assim, proponho rejeitar as concepções que opõem realidade a ideologia e, conseqüentemente, situam criações musicais e literárias no domínio do segundo termo desta relação, enquanto representações do real. Dentro do campo das ciências sociais, o debate em torno deste binômio é recorrente e possui vasta bibliografia, aparecendo também na discussão sobre outros conceitos, como a dualidade natureza/cultura. Admitir tal divisão acarreta importantes conseqüências. Com relação a esta controvérsia, acerco-me a Ingold (2000: 14-15) quando aponta que separações desta ordem, que aceitam a existência de infinitas culturas orbitando em torno de uma única realidade objetiva e universal, reforçam hierarquias entre as ciências ocidentais e os chamados conhecimentos nativos. Seguindo este esquema dualista, a racionalidade ocidental habilitaria a antropologia como conhecimento privilegiado para comparar os pontos de vista culturais sobre a mesma realidade, enquanto que as ciências físicas, químicas e biológicas estariam aptas para acessar a realidade enquanto tal, sem as chamadas interferências culturais.

Se é difícil aceitar que alguma espécie de conhecimento nativo possa se apartar da cultura e da linguagem, seria simétrico⁸ que o mesmo valesse para a racionalidade ocidental. Neste sentido, a separação entre real e ideal parece forçosa e despropositada. Em contramão, deixar de tratar interferências culturais como condições adversas e pejorativas do conhecimento, admitindo o contrário, isto é, enquanto ingredientes constitutivos da natureza, abre um horizonte vasto de possibilidades. A respeito desta relação, é interessante aproveitar termos como “criatividade” e “generatividade” cultural, destacando a qualidade inventada e fabricada da realidade (Conquergood 1989: 83).

Feita esta introdução à temática, urge dar atenção detalhada à Batalha do Mercado. Por ora, antecipo o principal esforço presente nas páginas seguintes: perceber as forças vetoriais que atuam conservando e transformando uma das festas mais relevantes do hip hop em Porto Alegre, em acordo com a sentença de Seeger, que indica que:

[...] o fato de que sempre existirá uma próxima vez [do evento musical], aponta para o que podemos chamar de tradição. O fato de que a próxima vez não será nunca igual à vez anterior produz o que podemos chamar de mudança (Seeger 2008: 238).

⁸ Aproveita-se o conceito de simetria como proposta epistemológica que permite colocar também as ciências ocidentais na mira da antropologia e da sociologia (Latour 1994, Bloor 2009).

Tradições na Batalha do Mercado

Com relação aos aspectos que se repetem em duelos de rimadores e constituem, portanto, suas tradições, tomo por referência minha experiência etnográfica ao longo do ano de 2014 para apontar algumas características relevantes. Logo na primeira vez em que participei da festa foi possível compreender a organização destes duelos como parte de um campeonato disputado por uma quantidade de concorrentes determinada previamente, na fase de inscrições. Na maioria das oportunidades acompanhadas, o número estabelecido foi de oito cantores. Em raras ocasiões, definiu-se dezesseis competidores. A escolha por estas quantidades referidas acontece porque os rimadores são distribuídos em duelos eliminatórios, de modo que a primeira rodada destes duelos tenha a totalidade dos competidores e a segunda rodada tenha a metade. Esta razão se estende até que restem apenas dois finalistas para a rodada final.

Esta fórmula não permite o meio termo. Quando uma dupla se enfrenta, o resultado deve ser sempre a classificação de um em detrimento da eliminação do oponente. Para efeitos práticos de vitória e derrota, é insignificante se o duelo em questão foi acirrado ou não. Neste sentido, o empate não é um resultado possível.

Além deste regimento geral da Batalha enquanto um campeonato, também as suas partidas, isto é, os seus duelos, possuem regras bem definidas. Todo o confronto é composto por um conjunto de três pequenos embates, nos quais cada cantor tem o tempo máximo de quarenta segundos para apresentar os seus versos ao rival que, por sua vez, pode utilizar o mesmo tempo para a sua resposta. O organograma da disputa funciona como uma sequência de argumento e réplica.

A periodicidade desta festa também é de domínio público. A Batalha do Mercado acontece mensalmente, especificamente no último sábado do mês. O horário de início é regularmente às vinte e duas horas, momento em que as inscrições são abertas para os MC's. Este processo demora aproximadamente trinta minutos, para que entre as vinte e três horas e a uma hora da madrugada aconteçam os duelos.

O local da festa costuma ser o largo Glênio Peres em frente ao Mercado Público, um dos pontos mais centrais da cidade. Ao redor estão prédios públicos como a Prefeitura, além de um dos principais terminais de ônibus urbanos e da primeira estação da linha de trem que atende Porto Alegre. Esta região é ocupada majoritariamente pelo comércio, de modo que o intenso fluxo de pedestres durante a manhã e a tarde não se repete ao longo da noite.

Esta descrição procura montar um quadro das tradições, tendências de conservação, deste duelo de MC's e das expectativas que provocam em seus participantes. São estas experiências prévias que, embora sofram algumas modificações, possibilitam aprendizados sobre regularidades e padrões. Em outras palavras, constituem convenções sobre a obra de arte (Becker 1982: 41), que no caso é o rap de improviso no centro da cidade de Porto Alegre.

Em um certo sentido, as convenções assinaladas anteriormente a respeito da Batalha do Mercado possuem um aspecto de formalidade, dado que estão normatizadas. Definições sobre o número de participantes, o local da festa, os horários de início e de término independem de avaliações feitas pelos cantores, pelos ouvintes e mesmo pelos juízes da Batalha. Estas são, afinal, as regras oficiais e manifestas da competição que precisam ser reconhecidas e aceitas de antemão

por todos.

No entanto, existem paralelamente outras convenções sobre a música e sobre os duelos que não estão necessariamente regimentadas, mas que também operam gerando expectativas e –talvez principalmente– controvérsias nas performances musicais. Tais expectativas dizem respeito ao que esperar do comportamento do cantor, mas também da plateia na performance. Ainda orientam as temáticas escolhidas pelos MC's na composição de seus versos, bem como podem ser notadas em padrões como gestual e vestuário dos *performers*. Estas expectativas se constroem com base nas experiências prévias, nos aprendizados e na tradição musical que se atualiza a cada Batalha do Mercado. Neste sentido, cabe a estes *performers* –músicos e ouvintes– envolvidos cumprirem suas participações com eficácia comunicativa⁹.

É sobre este ponto que desejo centrar o debate de agora em diante: sobre as situações limítrofes e os meio-termos que aparecem nos duelos, porém não são contemplados pelo resultado final –aquele que só permite vitória e derrota. Para tanto, apresento descrição detalhada da disputa entre os MC's G.R. e Abu, acompanhada por mim *in loco*, além de registrada e disponibilizada pelos próprios participantes da Batalha do Mercado¹⁰.

Com o intuito de aproveitar a maior quantidade de detalhes perceptíveis na performance musical elegida para apresentação, opto por uma transcrição não somente dos versos, mas também dos gestos, pautada por interrupções e observações que entendo serem pertinentes.

O improviso dos conflitos

O encontro entre G.R. e Abu aconteceu como um dos primeiros da noite, no último sábado de agosto de 2014, o que significa que não foi a grande final da Batalha do Mercado, mas uma disputa prévia. Como sempre, os desafiantes foram colocados frente a frente, tendo ao lado a mediação do apresentador da batalha e imediatamente ao redor os ouvintes. Esta primeira imagem já possibilita realizar alguns apontamentos sobre as peculiaridades do evento musical: qualquer desavisado, com pouco ou talvez nenhum conhecimento sobre hip hop, poderá notar que não há um palco para os músicos, ou, se este palco aparenta existir, está ocupado tanto por artistas como por plateia. Tal detalhe pode parecer pequeno e pouco significativo, mas não o é: na mira dos canhões de luz, um artista ganha singularidade e protagonismo por oposição ao seu público, anônimo em meio às sombras. A divisão é perceptível na disposição das pessoas que participam da performance e, muitas vezes, assegurada por grades de contenção ou degraus de nível. Evidentemente, em cada gênero musical a relação se estabelece de modo próprio, sendo possível citar exemplos de peças musicais em que a assistência é coagida a manter atitude austera, fazendo silêncio e, por outro lado, concertos em que o público se sente convidado a cantar, a gritar e a aplaudir.

O gelo fino que faz a separação entre aqueles que cantam e aqueles que escutam a música é uma marca da Batalha do Mercado e de outros duelos de rimadores no Brasil. Por vezes, a

⁹ Performance também pode ser definida como *artful communication*, visto que demanda dos *performers* habilidades comunicativas a respeito de uma determinada poética (Bauman 2010: 36).

¹⁰ O registro audiovisual do duelo apresentado neste artigo está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xFXNCG7yu0Q> (Acessado em 17/05/2016).

participação do público chega a impossibilitar a audição de alguns versos cantados pelos MC's. Como consequência é imprescindível considerar que a sua atuação com gritos, vaias e comentários compõe e transforma a performance musical, sendo também parte da emissão.

No duelo que narro, Madyer, o apresentador da festa¹¹, convoca os MC's G.R. e Abu para o centro do círculo tal como estabelece o protocolo. Em seguida, determina através de um sorteio quem será o primeiro e quem será o segundo a cantar. O aglomerado que gritava “Sangue! Sangue!”¹² silencia-se, aguardando o começo do duelo. Madyer passa a palavra a Abu que abre o desafio:

Me deu oportunidade, pode crê, começa aí,
vô mandá chamá no free, pode crê, só pra curtir

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

vai tá com nós, pode crê no improviso.
Chega na vibe agora, chamá no improviso

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

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

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

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

Com a cabeça baixa, MC Abu se movimenta discretamente e gesticula com as mãos, acompanhando o ritmo do seu canto. Alternadamente balança o tronco, avançando e retrocedendo em uma dança bastante tímida. As primeiras frases que canta são genéricas, porém eficientes para apresentar um *flow*¹³ bem demarcado pela expressão “pode crê”, além das repetições fonéticas nas palavras “aí”, “free” e “curtir”.

Os versos iniciais são provavelmente os mais difíceis para um MC dentro de uma batalha. Os próprios cantores reforçam esta ideia escolhendo, sempre que possível, serem os últimos a cantarem e, portanto, os primeiros a rebaterem os versos adversários. Embora aquele que inicia a disputa no primeiro *round* tenha a suposta vantagem do desfecho do segundo *round*, termina na

¹¹ Então com aproximadamente dezoito anos de idade, o MC Madyer se tornou apresentador da Batalha do Mercado ao longo daquele ano de 2014. Anteriormente o músico costumava participar como competidor.

¹² Grito entoado em coro que indica o desejo do público pela troca de ofensas nos versos cantados.

¹³ *Flow* é o conceito empregado para descrever as características rítmicas do canto no rap.

rodada de desempate voltando a dar as cartas, abrindo a troca de golpes¹⁴. Como forma de garantir certa isonomia na Batalha do Mercado, os competidores tentam pautar a ordem dos cantos através de um jogo de azar, o par ou ímpar, ato inaugural da disputa, tendo como fim único definir esta questão de cunho logístico.

Uma hipótese que explicaria a origem do favorecimento daquele que responde em detrimento àquele que lança o primeiro argumento estaria justamente na natureza do jogo de improvisação. Com relação à disputa de *freestyle*, é fundamental entendê-la em comparação ao seu antônimo dentro do hip hop: as composições de rap com letras previamente estabelecidas. Em condições abstratas, as músicas improvisadas seriam aquelas em que as suas letras não passaram por processos de conservação através de gravações de áudio, escrita ou memória. Por outro lado, fariam coincidir o momento da composição com o momento da performance musical.

Porém, esta noção mais generalizada sobre as canções improvisadas é facilmente criticável, afinal é tecnicamente impossível determinar se um verso é completamente original ou se já foi cantado em alguma outra batalha. Ao mesmo tempo, quando o tema são as músicas gravadas, é difícil apontar se o artista compôs a canção em um primeiro momento e gravou em um segundo momento ou se, pelo contrário, a própria gravação é o momento da composição.

É plausível operacionalizar este problema musical enfatizando que cópia e invenção não são categorias completamente opostas e excludentes¹⁵ convivendo, em cada performance, como forças de conservação e transformação. Neste mesmo sentido, os próprios MC's não são ingênuos e reconhecem a importância do aprendizado e fundamentalmente da memória para a construção de um repertório de rimas e, sobretudo, de reações para um melhor desempenho dentro de uma batalha. É consenso que a experiência do rimador é um fator importante entre os participantes dos duelos. Simultaneamente, a noção de um repertório não chega a ser uma novidade etnográfica. Teperman (2011 e 2013), por exemplo, salienta existir um arcabouço que pode ser propriamente de palavras e expressões, além de temáticas e conceitos¹⁶.

Aproveitando a proposta de Sautchuk (2009: 64-65), a Batalha do Mercado precisa ser encarada como um jogo de reações e respostas a provocações. Como em outros jogos, significa concordar que um determinado movimento de um determinado jogador proporciona ao seu

¹⁴ O organograma de um duelo entre MC's tem dois *rounds* obrigatórios na seguinte ordem: AxB e BxA. Em caso de empate, isto é, uma vitória de cada, estabelece-se o desempate: AxB.

¹⁵ Ao dedicar-se à pesquisa do improviso entre os músicos repentistas, Sautchuk (2009: 64-65) recorda que o problema já foi abordado: “[...] Nettl (1974; 1988) critica a oposição estabelecida na música ocidental entre composição e improvisação, na medida em que ambas envolvem a relação do músico com modelos cognitivos de sua arte. Esse autor prefere estender essas duas práticas não como opostas, mas como dois polos em um *continuum*, diferenciados pelo tempo entre criação e apresentação”. Em tom crítico, o pesquisador prossegue afirmando que apesar disso “seu argumento [o de Nettl] considera o improvisador sozinho em relação com suas técnicas, com seus modelos e com sua obra. Mas a distinção fundamental entre o que se está chamando de composição prévia e de improviso (composição ‘durante a performance’) não é o intervalo de tempo cronológico entre composição e apresentação. Ela reside na estrutura da situação peculiar de cada um desses polos. Ou seja, o improviso deve responder a imperativos da situação e seu resultado tem função nas interações do momento. Mais do que uma improvisação *no ato, no momento, no curso* da apresentação, o improviso é uma interação, um jogo de *intervenção e resposta ao ato, ao momento, ao curso* da apresentação”.

¹⁶ O autor identifica até mesmo um repertório corporal incluindo modos de gesticular, vestir, falar, etc. (Teperman 2011: 109 y 2013: 149).

oponente um leque de possibilidades de outros movimentos. Esse caráter responsivo termina por ser o melhor parâmetro para a avaliação da qualidade de improvisação que o rimador possui.

A partir desta discussão, seria possível traçar uma distinção, classificando os versos que um MC pode cantar durante o desafio: haveria aqueles que podem ser recortados e encaixados em um ou mais contextos diferentes –estes seriam versos relativamente a-históricos. Por oposição, haveria aqueles versos que fariam sentido dentro de um conjunto de circunstâncias extremamente particular para um público e um adversário também específicos.

É possível relativizar estas categorizações, problematizando o que seria reproduzir os mesmos versos em outros contextos. Sem dúvidas, os efeitos comunicativos não seriam precisamente os mesmos. É em razão disso que esta a-historicidade dos versos de primeiro tipo seria *relativa* e não absoluta. Afinal, embora cada contexto tenha as suas particularidades, são versos que podem se repetir ou aparecer em outras batalhas sem que haja estranhamento algum por parte dos MC's ou do público¹⁷.

Com facilidade, até mesmo o neófito perceberá que a acusação por imitação e falta de originalidade é a acusação universal dentro do *freestyle*: todos acusam e todos são acusados, sem que jamais alguém seja sancionado ou penalizado com a expulsão da competição por tal falta. Como saída, pensar os versos em uma escala contínua –e não excludente– como sendo uns mais históricos e outros menos históricos, pode salvar o antropólogo do paradoxo anteriormente apresentado que coloca em oposição cópia e invenção em um duelo de MC's.

Mas vejamos como este jogo de versos virtualmente possíveis opera na prática, no *freestyle* de um MC dirigido para o seu adversário e para o seu público e júri.

Abu, primeira voz do nosso duelo, indica que vai *chamar no free pra curtir*, relacionando o canto dos versos com a diversão de uma batalha. Como já apontado, faz esta abertura de forma extremamente genérica e que poderia ser reutilizada por ele, ou até mesmo por outro MC, em outra data e contra outro adversário. No entanto, no segundo momento, lança a ideia que orienta a sua primeira participação, o aniversário de seu rival. O anúncio que faz, sinalizando não *esculachá-lo*, isto é, poupá-lo em função da data, não teria cabimento se o duelo acontecesse em outro dia ou se ele e o público desconhecessem tal informação.

Os versos subsequentes voltam a exagerar em expressões muito repetidas. O termo *improviso* repete-se assim como *pode crê*. O que poderia ser um momento de decadência, reforçada pelo silêncio dos presentes, muda quando o MC finalmente aumenta a velocidade do seu *flow*, impressionando o público que redobra a atenção. O apresentador sinaliza visualmente que o tempo encerrou e Abu consegue fazer um desfecho que usa um tom elogioso e recorda a cumplicidade dos músicos, apesar da temática principal da Batalha do Mercado ser costumeiramente a rivalidade entre os competidores. Afinal o *rap é para curtir e o ar para*

¹⁷ A partir de material registrado em duelos de rimadores, Teperman faz uma análise minuciosa e apresenta rimas e expressões recorrentes como “chavões, que servem para qualquer circunstância, sem necessariamente precisar de atualizações ou eventualmente funcionando apenas com a troca de algum nome próprio. Na linguagem nativa, esses chavões são chamados de ‘muletas’. Note-se também que certas expressões como ‘é isso mesmo’, ‘cê tá ligado’ e ‘é desse jeito’ funcionam como figuras de linguagem metalinguísticas, apenas para estabelecer comunicação, à maneira das corriqueiras formulações de saudação [...]” (Teperman 2013: 142).

respirar, feito pelo *coração*: com afetividade, endereça um último parabéns ao rival, porém também companheiro de batalhas.

Com o verso completo, sem que restasse a impressão de que palavras sobraram ou faltaram no *flow*, o público não chega a reagir de modo efusivo, mas reconhece o esforço. O silêncio que predominou ao longo da participação dá lugar aos primeiros gritos massivos. A interjeição *uôô!* é a mais escutada¹⁸ antes de G.R. começar a sua resposta:

É meu aniversário, mas eu vim pronto pro combate,
se eu m'inscrevi na batalha, eu vim pra recebê ataque, entendeu?

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

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

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

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

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

Parece que Abu deixou o caminho livre para o contragolpe do adversário, cometendo um equívoco bem conhecido dentro do inventário de jogadas em um duelo de MC's. Eventualmente, cantores mais jovens enfrentam rivais mais experientes e relativamente famosos pela sua trajetória no hip hop. Muitos manifestam admiração, expondo inexperiência e imperícia. A resposta padrão busca lembrar que a Batalha do Mercado não é local para troca de gentilezas. Pelo contrário, é a troca de golpes e acusações que motiva os competidores e também os assistentes. Naturalmente, de forma figurada, a partir da disputa musical. G.R. não perde tempo e responde ao canto de Abu, diminuindo o *aniversário* e pedindo *combate* e *ataque*. Ele recusa o *status* amistoso que o duelo poderia ter, porém desperdiça a oportunidade deixada pelo adversário. Os primeiros versos do MC fazem menção ao aniversário e ao tom empregado por Abu, no entanto, nada falam sobre o rival. Ele até agradece o cumprimento reiterando que é uma *satisfação colar com humildade* na Batalha, mas não faz referências mais diretas às circunstâncias.

O público percebe tal resposta muito generalizada e não se mostra impressionado. Esta tendência repete-se nos versos seguintes, quando G.R. rima *aniversário* com *salário*, explicando que o seu rap vem *do coração*. Com isso, faz uma distinção romântica, separando a arte pura e autêntica da arte comercial, uma noção bem-aceita no rap e outros gêneros musicais¹⁹.

¹⁸ A maior parte das reações do público durante o *freestyle* são interjeições que podem indicar espanto, comemoração, revolta e outros estados de ânimo.

¹⁹ Os MC's certamente não são os únicos a fazerem esta distinção, colocando o dinheiro (as relações de trabalho) como fator negativo para a produção musical. Pesquisas relativas ao rock apontam como os músicos se pautam em

Neste ponto, G.R. repete muitas vezes a expressão *tu sabe* até que se atrapalha ritmicamente e quebra a métrica do verso. Enquanto que o trecho “tu sabe, não n’meu aniversário” se sobrepõe a “tu sabe, não é por salário”, o outro trecho “é porqu’eu sou do coração” fica sem seu complemento. O público percebe a ruptura, mas G.R. procura reagir rápido emendando uma sequência de rimas com o nome do adversário. Inicialmente adequa a gíria *sussa*, que significa sossegado ou tranquilo, ao nome *Abu*, e acrescenta o pássaro *urubu* como uma ofensa. O jogo linguístico com a transformação de uma palavra e a associação surreal com um animal provoca risos, ainda que contidos, no público.

O desfecho desta primeira parte tem por sequência o tradicional grito “Sangue! Sangue!”, no entanto, sem muita euforia. O apresentador espera por um momento de silêncio e clama “Aí, para decidir! Primeiro *round*: Barulho para o Abu”, e o público responde com gritos. Em seguida, Madyr diz “Barulho pro G.R..”, e o público volta a responder. Para dissipar qualquer dúvida, a pergunta é repetida outras duas vezes, até que o apresentador finalmente decide pela vitória de Abu.

Apesar da derrota parcial, o início do segundo *round* é obrigação de G.R.:

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

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

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

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

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

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

Determinado a se recuperar, G.R. avisa que *acabou a brincadeira* e que não dará mais chances a Abu. Mesmo assim, repete-se (*porque tu sabe*) e utiliza um xingamento sem grande elaboração (*vai tomar no teu cu*). De todo modo, sinaliza que qualquer cordialidade entre os dois está oficialmente suspensa de agora em diante.

As ofensas continuam sem uma maior contextualização ou pessoalização. G.R. se dirige a Abu, mas poderia falar de qualquer outro com os mesmos versos. Ele afirma que Abu está mal vestido, já que ele *veio com esse trapo*, mesmo sem se referir a alguma peça de roupa específica.

concepções de pureza para classificarem as músicas (Cohen 1991 y Jacques 2007). Neste sentido eles opõem, com base nestas categorias, gêneros musicais autênticos a outros corrompidos pela influência de gravadoras do *mainstream* (Jacques 2007).

Fala que Abu se parece com uma *puta da Farrapos*²⁰, em sobreposição a *trapo* na marcação da batida. Pela primeira vez o público reage, ainda que de maneira discreta.

Apesar de cantar mais uma frase confusa, (*pra ficar necessário que tu é o Abu*), G.R. consegue tirar do público gritos, risos e gargalhadas com *tu vem aí, dando voadeira com o teu cu*. O êxito desta estrofe perante o público talvez tenha dois motivos principais que se combinam. Primeiramente, a forma como ele consegue criar uma equivalência rítmica e fonética entre “necessário que tu é o Abu” e “dando voadeira com o teu cu”. Em seguida, o caráter extremamente insólito do que acabou de ser dito. “Voadeira” é o termo popular para um golpe marcial mais comum em brigas de rua. Consiste em correr e se jogar contra outra pessoa com um dos pés esticados, tentando acertá-la. Essa metáfora com retoques de absurdo indica um xingamento homofóbico de G.R. a Abu. O tema da virilidade, muito recorrente em duelos musicais –não apenas no rap– não se encerra neste ponto. G.R. manda Abu sentar (*aterrizar*) no seu colo, afirmando sua posição de dominação sexual²¹.

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

Para G.R., a única arma que garante poder no rap independente são as *palavras*. O sucesso ou o fracasso nas *rimas* são, segundo ele, mediadores que produzem as hierarquias entre MC’s. Essa é a maneira legítima de subjugar alguém. Isso seria válido apenas no *underground*, em que não existiriam outras influências como o dinheiro, por exemplo. Não à toa, são muitos os jargões que valorizam o chamado rap independente: “O rap é compromisso”, “o underground é foda”, “não é por salário” e outros.

Pela reação do público, é visível o aumento das chances de G.R.. Em contrapartida, Abu tem a vantagem de fechar o *round*, sabendo que pode encerrar a disputa:

vô liberá meu cronômetro, por favor não me leve a mal,
mas não é só tu que veio com instinto animal

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

[Momento ininteligível]

...cadeira de roda e chorando um pouco,

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

²⁰ A Avenida Farrapos está na região central da cidade e é informalmente conhecida pela prostituição e pelo aspecto de decadência urbana.

²¹ Ver Sautchuk (2009: 168-175) a respeito desta questão no repente nordestino.

o rap sabe, que o rap faz quem é de verdade,
quem não bota a cara e cola aqui no centro da cidade

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

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

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

empresto cinquenta pila pra ti ficar satisfeito.

Abu começa muito bem, mas declina na reta final, chegando a se atrapalhar. Inicia *liberando o cronômetro* e pedindo licença para o seu *instinto animal* arredio e não domesticado. Como no primeiro *round*, marca bem as batidas, pronunciando palavras mais longas de forma abreviada, e ainda consegue boas rimas, que lhe valem o reconhecimento do público através de saudação discreta.

Abu provoca o momento de maior euforia coletiva através de uma manobra pouco frequente. Pode-se afirmar que os MC's tentam surpreender o público e o oponente, conjugando dois quesitos: é preciso dizer algo com sentido, ou melhor, com múltiplos sentidos (no caso dos duelos, algo que menospreze o adversário), de maneira eufônica, isto é, de forma esteticamente bela e agradável aos ouvidos. É possível resumir como uma combinação entre bom *flow* e rimas inesperadas.

Em todo caso, o suspense é sempre fundamental para o êxito em um duelo. O público e o adversário não podem saber (ou principalmente antecipar) o que será dito, ou como o verso será completado. As palavras utilizadas para compor rimas não podem ser previsíveis. Ter previsibilidade significa anular o caráter de improviso daquele canto e transformá-lo em rima ordinária ou, pior, decorada. Os rimadores mais experientes são capazes, em alguns casos, de prever qual palavra será usada para fechar um determinado verso. Eles interferem durante o canto do oponente, cantando junto ou pronunciando para o público a palavra em questão para mostrar a falta de criatividade do adversário. Essa manobra costuma ser muito efetiva neste sentido. Portanto, a capacidade de surpreender termina sendo a grande qualidade que um MC procura melhorar e desenvolver.

Voltando ao caso de Abu: o ponto alto do duelo, precisamente este trecho, apresenta uma estratégia inversa a tudo que foi detalhado acima e, por isso, pouco usual. Naturalmente, o MC mantém o suspense sobre o que deve acontecer na sequência dos seus versos, mas desta vez resolve a situação de outro modo. Abu canta que quer ver G.R. *pagando uma de pá*, isto é, tentando se passar por alguém melhor do que os outros quando comparado a ele, que é *negão e tal*. Abu se refere à sua própria cor, valorizando-se. Enquanto isso, adota gestos mais agressivos e avança em direção ao rosto do adversário, devolvendo a provocação da virilidade: *mas e aí G.R. quer ir ver o tamanho do meu...?*

Abu é reticente e não chega a cantar a última palavra, a qual se encaixaria perfeitamente na batida dos seus versos. Porém, devido às rimas anteriores, como “mal”, “animal” e “tal”, a palavra suprimida é entendida por todos. Ora, a ele restavam somente três opções: dizê-la, não dizê-la ou dizer outro termo. Provavelmente, se houvesse falado a palavra imaginada, a reação seria menos eufórica –afinal teria feito uma nova rima utilizando um termo vulgar, nada muito raro. Se tentasse outra palavra, possivelmente haveria uma reação parecida, já que houve o desenvolvimento de um suspense, quebrado no último momento, restando ainda sua riqueza polissêmica. A sua decisão preserva a surpresa. Todos percebiam em que direção seu verso se encaminhava, mas ninguém poderia prever com antecedência que o seu *flow* seria tão bom, utilizando as palavras certas nos momentos certos. O seu gestual corrobora a linguagem verbal, abrindo esse caminho interpretativo. Ele diz que quer ver G.R. *pagar uma de pá* e diz que *é negão e tal*. Há, no senso comum, uma ideia de que os homens negros possuem órgãos genitais maiores do que os homens brancos. No caso, G.R. é o branco e Abu aproveita essa ideia para rebater a provocação homofóbica, diminuindo a virilidade do adversário. A reação do público após o verso é tão exaltada que fica difícil compreender o que mais foi dito em seguida. De todo modo Abu segue no mesmo ritmo, avisando que *não adianta reclamar* e reafirmando sua negritude já que esta, para ele, é uma questão genética presente *no sangue e no D.N.A.*. Na mesma batida, finaliza os seus versos com rimas que o público reconhece. No entanto, o desfecho decepciona: a reação do público é desanimada se comparada com o ápice da sua apresentação. Um espectador faz um comentário irônico, debochando das dificuldades de Abu e recordando que o duelo é de poesia e não de crônica.

O bom começo não é suficiente para que Abu vença o *round*. Assim, tocava a Abu começar o embate decisivo da última rodada de rimas:

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

aí moleque loco, eu sou macaco...
e não como banana

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

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

quem tem [ininteligível] dinheiro no sangue e no suor
quem escorre e faz o rap do bom e do melhor

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

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

já chegou aqui no patamar de quem faz um rap bom
cola na frente do mercado e aproveita quem manda um som

O começo deste último *round* apela novamente para uma rima mais previsível e vulgar, com conteúdo homofóbico. A sequência é um pouco confusa. Abu chama a si mesmo de macaco, exceto que *não come banana*. Existem no mínimo dois sentidos para esse trecho: em um deles, Abu compara-se e distingue-se do animal macaco –considerando o conteúdo racial do termo–, em outra leitura –e talvez a mais pertinente, se levarmos em conta a disputa de virilidades– *comer banana* é sinônimo de submissão sexual.

A sua voz é cada vez mais alta e agressiva. Os movimentos com as mãos são mais ríspidos, como se demonstrasse impaciência com o adversário. Ainda correlaciona *fazer um rap do bom e do melhor com sangue e suor* e repete algumas expressões que já apareceram de forma semelhante em outros momentos: *freestyle é para curtir, fazendo um rap bom, mandando um som*.

Mantendo o seu *flow* em uma batida regular, com muitas rimas e poucos momentos de oscilação, não consegue repetir as outras participações. Finalmente, falta apenas a resposta de G.R.:

Som, parceiro,

é coisa de rima decorada. Aqui não é som,
é *freestyle*; e se chama rima improvisada

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

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

nem ligo pra tua cor, nem ligo pra estética
eu ligo pra quem tem conteúdo e mantém a ética

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

e por isso, que tu vai ficá lá do outro lado
porque tu nunca vai ter o sentimento que eu tenho pelo porra do improvisado!

[Ininteligível]- mais sereno
cuidado, tu falou tanto, vai te afogá no próprio veneno!

Este é o momento da reviravolta. G.R. inicia o seu canto utilizando a mesma palavra que Abu usou para fechar os seus versos: “som” –para os MC’s, um sinônimo de “música”. Assim, G.R. aproveita para acusar o rival de admitir que faz rima decorada. Ao contrário de *som*, *freestyle* é rima improvisada.

G.R. faz um gesto importante em um duelo de rimas: não deixar os ataques do oponente passarem sem uma resposta. Abu já havia dito que era *macaco, negão e tal*, e que, em razão disso, subjugava a sexualidade de G.R.. O troco vem através de uma separação entre aparência e essência ou, em outros termos, *estética e ética*. Esse é o momento em que G.R. se mostra indignado,

aumentando o seu tom de voz.

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

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

G.R. consegue manter uma certa regularidade, ainda que não obtenha sincronia rítmica em alguns versos. De todo modo, não engasga ou gagueja, chegando ao ápice de sua participação perto do fim dos seus quarenta segundos. Quando rima os últimos versos –*é por isso que tu vai ficá lá do outro lado/porque tu nunca vai ter o sentimento que eu tenho pela porra do improvisado*– consegue uma reação bastante exaltada, o que atrapalha a audição do final. Como ato de encerramento, o público define G.R. como vencedor.

Que conflitos criam estes duelos? Algumas considerações sobre o *freestyle*

A ambiguidade semântica deste subtítulo é proposital. Por um lado, pergunta quais seriam as hierarquias e verticalizações que aparecem como fundo das disputas musicais. Por outro lado, indaga sobre os conflitos que estão sendo produzidos por estas músicas. Pretendo, com isso, pensar a obra como processo comunicativo aberto, sujeito a recepções, capazes de transformá-la a cada releitura (Eco 1991: 28). Esta criatividade não é uma espécie de deturpação sobre o “verdadeiro significado” da obra. Trata-se de uma característica inerente às formas comunicativas²² que produz constantemente hierarquias entre os MC’s e os participantes da Batalha, além de imagens sobre o rap na cidade de Porto Alegre.

Minha hipótese principal é a de que existem alguns conceitos mais rígidos e outros conceitos mais flexíveis, em relação a mudanças no quadro das batalhas de *freestyle*. Com respeito aos aspectos em que se nota uma maior perenidade ao longo da existência do evento, desde seus primeiros dias até o duelo registrado no corrente trabalho, poderia destacar o pacto literário (Calvino 2006), tacitamente firmado entre pares, que estabelece um cânone e um gênero discursivo para as formas narrativas²³.

As regras que orientam os enunciados em um duelo de *freestyle* se fazem notar quando são transgredidas. Vejamos algumas situações percebidas no duelo recém-descrito. Na sua primeira participação Abu faz um elogio a G.R., algo que é raro na Batalha do Mercado porque são as trocas de agressões –verbais e gestuais– que proporcionam os momentos de clímax da competição. Como

²² Contra o paradigma científico de que a objetividade da razão deve se manter vigilante para não se contaminar com a subjetividade da percepção na empiria, Wagner (1991: 37) sinaliza que esta percepção sensorial, incapaz de ser comunicada diretamente, é condição necessária para a construção de meios icônicos.

²³ Por gênero discursivo entende-se enunciados que compartilham um conjunto de padrões em relação a conteúdo temático, estilo linguístico e construção composicional (Bakhtin 2011: 262). A validade deste conceito para estudar a música já foi avaliada por Guerrero (2012).

consequência, recebe poucas reações positivas da audiência e uma correção de rumo, aplicada por G.R. em sua resposta, quando indica que a Batalha é um espaço para competição. Posteriormente, Abu tem dificuldades rítmicas para completar o seu *flow* e escuta um comentário debochado, sinalizando que o seu verso fugia às normas composicionais do *freesyle*, assemelhando-se mais à crônica do que à poesia.

Há alguns aspectos que se mantêm mais ou menos estáveis quando analisados em uma série histórica de Batalhas e até mesmo quando comparados com outros duelos de MC's em outras cidades do Brasil. Refiro-me principalmente ao estilo linguístico, às formas de composição da linguagem e às temáticas destes duelos.

Para um falante da língua portuguesa, mesmo pouco familiarizado ao hip hop, é fácil notar algumas expressões e gírias como “tá ligado” ou “mano”. A estabilidade deste vocabulário estilístico é relativa, visto que a sua transformação é incontrolável, sendo uma constante o aparecimento de novas expressões e o desaparecimento de outras.

O mesmo valeria para os aspectos formais, em que a tradição indica um canto ritmado na qual se faz necessário encaixar palavras e silêncios em um *flow*, e para a escolha temática, onde há predomínio do conflito e das agressões²⁴. Note-se que há uma aparente liberdade de mensagens que os MC's podem cantar durante uma Batalha. Jamais presenciei a eliminação de rimadores em razão do uso de frases ou de gestos proibidos. No entanto, a liberdade é apenas aparente. Ela é oriunda das capacidades que os MC's têm para perceberem quais são as expectativas por parte dos outros participantes do evento, isto é, público, juiz e adversário. Os rimadores procuram provocar mensagens que ofendam apenas a seus oponentes, mas jamais às regras da Batalha e, por consequência, o juiz e o público dela.

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

Aproveitando o relato de um destes duelos, dentro da variedade de xingamentos, há algumas tendências. A questão da virilidade é corriqueira e a reação do público foi favorável nos momentos em que ambos estabeleceram uma relação entre a posição dominadora no rap e a posição de dominação sexual, produzindo narrativas em que o MC é um subjugador nos dois sentidos deste termo. A questão racial também aparece, no entanto, em perspectivas antagônicas, o que resulta fabuloso para os propósitos deste texto.

A curiosidade inicial que mobiliza cada participante de uma Batalha do Mercado diz respeito à definição do seu vencedor e conjuntamente de seus vencidos, após uma noite de duelos. Esta

²⁴ A pesquisa possibilitou conhecer outros duelos musicais. Um deles, chamado Batalha do Conhecimento, reunia também músicos e participantes da Batalha do Mercado. Nesta modalidade os insultos davam lugar a versos politicamente engajados em assuntos como discriminação racial, machismo, criminalização de drogas e violência policial.

pergunta –quem vence a Batalha?– poderia ser reformulada: *o que* vence uma Batalha? Isto é, o que separa aqueles que têm chance de se saírem bem nos duelos daqueles que possivelmente serão motivos de chacota?

Entendo que entre estes dois extremos, o MC imbatível e o completo fracasso, há um campo cinzento em que se encontram os artistas que acompanhei ao longo da pesquisa. Em maior ou menor grau, todos possuem alguma competência comunicativa para percepção das expectativas nas contextualizações performativas da música. Em razão disso, prefiro escapar das armadilhas de uma análise dos méritos individuais de cada músico para buscar, de forma mais ampla, as imagens produzidas e disputadas na Batalha de Mercado. Em alguma medida, aproveito o raciocínio de Benjamin sobre o duplo sentido de vencer uma guerra²⁵, para buscar este resultado mais profundo e definitivo dos duelos.

Se, no tangente à questão da sexualidade, os músicos apresentaram versos relativamente consensuais, valorizando a personagem de um macho subjugador, assim como no plano do rap, valorizando uma concepção romântica da arte que atrela o fazer musical ao lazer e não à utilidade econômica, divergiram com relação à questão racial. Abu, quando tocou no assunto, procurou valorizar a sua negritude, fazendo vinculação entre a posição de dominador sexual com atributos genéticos e raciais. Em resposta, G.R. inverteu a situação afirmando que não faria julgamentos baseados em distinções raciais.

Embora estas posturas sejam aparentemente antagonicas, foram estes os momentos que renderam aos dois as melhores reações do público em suas participações, o que sugere que provavelmente não existem valores ou ideias pertencentes ao rap em abstrato. Parece mais factível que as performances sejam campos de disputa onde os resultados não se dão exclusivamente pelo conteúdo temático, mas por uma combinação que envolve ainda o domínio estilístico e composicional dos enunciados, a participação do público e do adversário, além das contextualizações.

Se é notável o antagonismo nestes dois níveis de realidade, aproveitando a terminologia de Calvino²⁶, também é verdadeiro seu caráter sociativo, como formas positivas de *sociação* (Oliveira 2007: 314). Em lugar de desagregar, competições permeadas pelo conflito reúnem pessoas em torno de um interesse, produzindo coesão. Além das rinhas de rimadores, outros jogos possuem o mesmo caráter. Para Teperman (2011: 51-52), que analisou a Batalha de rimas da Santa Cruz em São Paulo, a participação em duelos tem também uma relação com um interesse em pertencer a um grupo que se distingue de outros através de determinadas práticas sociais.

Assim, as competições entre rimadores já foram apontadas como práticas que exigem reciprocidade nas trocas de palavras e versos (Oliveira 2007, Sautchuk 2009) entre os cantores. Baseando-se em Mauss (2003) é possível considerar que o objetivo de um MC em uma Batalha do Mercado jamais será a eliminação do oponente mas, em vez disso, a sua superação. As dádivas

²⁵ Nas palavras do autor: “Que significa ganhar ou perder uma guerra? É interessante o duplo sentido existente nas duas palavras. O primeiro, manifesto, refere-se com certeza ao desfecho; o segundo, porém, aquele que cria nela um estranho vazio, uma caixa de ressonância, contém a sua significação plena, indica como seu desfecho para nós altera o seu modo de existência para nós” (Benjamin 2012: 115).

²⁶ Ver Calvino (2006: 368-370).

(neste caso, os versos) requerem retribuições à altura para a manutenção da tensão entre os cantores. Elas precisam ser adequadas para aquele evento naquelas contextualizações.

Toda agressão por parte de um cantor precisa permitir ao oponente a chance de retribuição, dentro das regras estabelecidas do confronto musical, sob pena de encerramento dos duelos a partir do declínio da tensão. Em parte, o que importa na Batalha do Mercado é o resultado final: o reconhecimento de um vencedor por parte dos juízes, do público e dos derrotados –mas apenas em parte. Por outro lado, a certeza de que haverá um próximo encontro, uma chance futura de devolver uma derrota sofrida, faz com que não exista um caráter agonístico nestes duelos, como observou Oliveira (2007: 330-331). Faz com que vitórias e derrotas sejam perceptíveis apenas a partir da separação de uma noite específica das demais. Afastando-se e olhando para uma sequência de Batalhas, o que prevalece é a controvérsia entre os mesmos cantores que se enfrentam e que voltam a se enfrentar. O resultado final, que deu a vitória a G.R. e a eliminação a Abu, se dilui; os versos que ambos cantaram permanecem.

Bibliografia

- Alves, Adjair. 2009. “O rap é uma guerra e eu sou um gladiador: um estudo etnográfico sobre as práticas sociais dos jovens hoppers e suas representações sobre a violência e a criminalidade” Tese de Doutorado em Antropologia. Universidade Federal do Pernambuco.
- Bakhtin, Mikhail. 2011. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- Barber, Karin. 2005. “Text and Performance in Africa”. *Oral Tradition* 20 (2): 264-277.
- Bauman, Richard. 2010, “A poética do Mercado Público: gritos de vendedores no México e em Cuba”. *Ilha* 11 (1): 17-39.
- Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, Walter. 2012. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Bloor, David. 2009. *Conhecimento e imaginário social*. São Paulo: Edunesp.
- Calvino, Italo. 2006. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Chaney, Cassandra & Brown, Arielle. 2016. “Representations and Discourses of Black Motherhood in Hip Hop and R&B over time”. *The Journal of Hip Hop Studies* 3 (1). <<http://jhsonline.org/wp-content/uploads/2016/06/Representations-and-Discourses.pdf>> [Consulta: 16 de dezembro de 2016].
- Coelho, Luís Fernando Hering. 2007. “A nova edição de *Why Suyá Sing*, de Anthony Seeger, e alguns estudos recentes sobre música indígena nas terras baixas da América do Sul” *Mana* 13 (1): 237-249.
- Cohen, Sara. 1991. *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Oxford University Press.
- Conquergood, Dwight. 1989. “Poetics, Play, Process and Power: the Performative Turn in Anthropology”. *Text and Performance Quarterly* 9 (1): 82-88.
- Cook, Nicholas. 2003. “Music as Performance”. En Martin Clayton *et al.* (eds.), *The Cultural Study of Music. A Critical Introduction*, pp. 204-214. London: Routledge.

- Dayrell, Juarez. 2001. “A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte”. Tese de Doutorado em Educação. Universidade de São Paulo.
- Eco, Umberto. 1991. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva
- Edwards, Paul. 2009. *How to Rap: The Art and Science of the Hip-hop MC*. Chicago: Chicago Review Press.
- Felix, João Batista. 2005. “Hip-hop: cultura e política no contexto paulistano”. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo.
- Finnegan, Ruth. 2005. “The How of Literature”. *Oral Tradition* 20 (2): 164-187.
- Guerrero, Juliana. 2012. “El género en la música popular: algunos problemas para su caracterización”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* 16 <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/412/el-ge-nero-musical-en-la-mu-sica-popular-algunos-problemas-para-su-caracterizacio-n>> [Consulta: 26 de dezembro de 2016].
- Hikiji, Rose & Carolina Caffé. 2013. *Lá do Leste: uma etnografia audiovisual compartilhada*. São Paulo: Humanitas.
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.
- Jacques, Tatyana de Alencar. 2007. “O puro e o impuro no universo das concepções musicais de bandas de rock independente em Florianópolis (SC)”. *Revista de Antropologia* 50 (2): 785-810.
- Latour, Bruno. 1994. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34.
- Madrid, Alejandro. 2009. “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”. *Trans. Revista transcultural de música* 13. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946004>> [Consulta: 22 de setembro de 2016].
- Miller, Monica y outros. 2014. “The Hip in Hip Hop: Toward a Discipline of Hip Hop Studies”. *The Journal of Hip Hop Studies* 1 (1). <http://jhsonline.org/wp-content/uploads/2014/07/Introduction.-The-Hip-in-Hip-Hop.-Toward-a-Discipline-of-Hip-Hop-Studies.pdf> [Consulta: 16 de dezembro de 2016].
- Mauss, Marcel. 2003. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- Menezes Bastos, Rafael José de. 2013. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Ed. da UFSC.
- Oliveira, Alan de Paula. 2007. “Quando se canta o desafio: contribuições para a análise de desafios cantados”. *Revista de Antropologia* 50 (1): 313-345.
- Rose, Tricia. 1997. “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e cidade pós-industrial no hip-hop”. En Micael Herschmann (ed.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural*, pp. 192-212. Rio de Janeiro: Rocco.
- Rubin, Joel. 2016. “Hip Hop Videos and Black Identity in Virtual Space”. *The Journal of Hip Hop Studies* 3 (1). <http://jhsonline.org/wp-content/uploads/2016/06/Hip-Hop-Videos.pdf> [Consulta: 16 de dezembro de 2016].
- Sautchuk, João Miguel. 2009. “A poética do improviso: prática e habilidade no repente

- nordestino”. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Universidade de Brasília.
- Scoz, Tatiane. 2011. “Blumenau também é cidade do rap: pensando espaço a partir dos rappers em Blumenau”. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina.
- Seeger, Anthony. 2008. “Etnografia da música”. *Cadernos de campo* 17 (17): 237-260.
- Seeger, Anthony. 2013. “Fazendo parte: sequências musicais e bons sentimentos”. *Revista ANTHOPOLÓGICAS* 24 (2).
<http://www.revista.ufpe.br/revistaanthropologicas/index.php/revista/article/view/320/211>
[Consulta: 22 de setembro de 2016].
- Seeger, Anthony. 2015. *Por que cantam os Kisêdjê – uma antropologia musical de um povo amazônico*. São Paulo: Cosac Naify.
- Soares, Maria dos Santos. 2007. “Na base do muque da onda: Estudo etnográfico de performances entre Rappers da ALVO – Associação Cultural da Zona Norte de Porto Alegre”. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade Federal de Porto Alegre.
- Souza, Angela de. 2009. “A caminhada é longa... e o chão tá liso: o movimento hip-hop em Florianópolis e Lisboa”. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina.
- Souza, Gustavo. 2013. “O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no duelo de Mês”. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Teperman, Ricardo. 2011. “Tem que ter suingue: batalhas de freestyle no metrô da Santa Cruz”. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo.
- Teperman, Ricardo. 2013. “Improviso decorado”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 0 (56). <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/68807> [Consulta: 22 de setembro de 2016].
- Wagner, Roy. 1991. “Poetics and the Recentering of Anthropology”. En Ivan Brady (Ed.). *Anthropological Poetics*. Maryland: Rowan & Littlefield Editors Publishers.
- Weller, Wivian, 2004. “O hip hop como possibilidade de inclusão e de enfrentamento da discriminação e da segregação na periferia de São Paulo”. *Cadernos CRH* 17 (40): 103-115.
- Zumthor, Paul. 1997. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec.



Biografia / Biografía / Biography

Vinícius Teixeira Pinto é Professor no Bacharelado em Produção e Política Cultural e na Licenciatura em História na Universidade Federal do Pampa, Campus Jaguarão. Bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Maria com mestrado em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Atua em temáticas relacionadas a Antropologia, Música, Arte e Cultura.

Como citar / Cómo citar / How to cite

Teixeira Pinto, Vinícius. 2017. “Batalha do Mercado: conflitos improvisados em um duelo de rimadores”. *El oído pensante* 5 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante> [Consulta: DATA].