

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

BRUNO AFFONSO MUCK

**“Batalha não é rolê porque Batalha é minha vida”:
etnografia de narrativas sônicas com MCs de Batalha
na Região Metropolitana de Porto Alegre - RS**

Porto Alegre

2022

BRUNO AFFONSO MUCK

**“Batalha não é rolê porque Batalha é minha vida”:
etnografia de narrativas sônicas com MCs de Batalha
na Região Metropolitana de Porto Alegre - RS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música

Área de concentração:
Etnomusicologia/Musicologia

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre

2022

BRUNO AFFONSO MUCK

‘Batalha não é rolê porque Batalha é minha vida:
etnografia de narrativas sônicas com MCs de Batalha
na Região Metropolitana de Porto Alegre - RS

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Música da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul como requisito
parcial para obtenção do título de mestre em
Música

Área de concentração:
Etnomusicologia/Musicologia

Porto Alegre, 07 de outubro de 2022

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Edilberto José de Macedo Fonseca (UFF)

Prof.^a Dr.^a Maria Andrea dos Santos Soares (UNILAB)

Prof.^a Dr.^a Marília Raquel Albornoz Stein (UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Lucas (UFRGS)
Orientadora

CIP - Catalogação na Publicação

Muck, Bruno Affonso
"Batalha não é rolê porque Batalha é minha vida":
etnografia de narrativas sônicas com MCs de Batalha na
Região Metropolitana de Porto Alegre - RS / Bruno
Affonso Muck. -- 2022.
183 f.
Orientadora: Maria Elizabeth Lucas.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. Etnomusicologia. 2. Batalhas de MCs. 3.
etnografia da escuta. 4. narrativas sônicas. I. Lucas,
Maria Elizabeth, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial, a meus pais, pelo apoio e incentivo desde sempre, e à Amanda, por aturar este mala que aqui escreve e ter sido meu porto seguro, minha companheira e melhor amiga durante três anos de pandemia, entre tantos outros anteriores e por vir.

À minha orientadora, Profª. Beth Lucas, pelos inúmeros debates e seminários etnomusicopandêmicos promovidos, bem como pela paciência, leitura atenta e pelos apontamentos cirúrgicos ao longo do processo de escrita.

Aos/Às demais professores/as do PPGMUS/UFRGS, em especial à Profª. Marília e ao Prof. Reginaldo, pela leituras antropológicas e etnomusicológicas compartilhadas.

Aos/Às amigos/as de fê, de sempre e para sempre, compreensivos/as com minhas ausências prolongadas durante esses anos caóticos, cujas conexões resistirão a quaisquer testes que a vida venha a nos impor. Vocês sabem quem vocês são!

Aos/Às colegas do GEM/UFRGS e do PPGMUS/UFRGS, pelo companheirismo e pelas inúmeras trocas e reflexões que elaboramos em diálogo ao longo das disciplinas e seminários de nossos percursos formativos como etnomusicólogos/as.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES), pelo financiamento a esta pesquisa, e a demais servidores/as da UFRGS e do PPGMUS, por terem os mantido vivos, atravessando uma crise generalizada sem precedentes.

Novamente à Profª. Marília, assim como ao Prof. Edilberto e à Profª. Maria Andrea, por aceitarem compor a banca avaliadora desta dissertação, pela leitura atenta e pelas contribuições reflexivas e sugestões de melhoria do texto.

A todos/as MCs, organizadores/as e apresentadores/as de Batalhas de rima, rappers e demais agentes da Cultura Hip-Hop, que a mantêm viva e pulsante nas ruas do Brasil, incomodando aonde quer que chegam, das periferias para os centros e vice-versa, a despeito dos incontáveis constrangimentos impostos pelo poder instituído em uma sociedade absurdamente desigual.

Enfim, aos/às colaboradores/as de pesquisa, Rata, Dubaile, H-Killa, Suze e Zandrio, por terem comprado a ideia de um maluco desconhecido que os convidou pela internet para trocar uma ideia sobre Rap e Batalhas de MCs e terem aceitado compartilhar tanto de suas trajetórias pessoais e artísticas, bem como pelos imensuráveis ensinamentos ao longo de nossos diálogos. Espero que este trabalho faça jus às suas vivências e resistências através da Cultura Hip-Hop e que tenha ao menos parte do impacto positivo que tê-los conhecido causou em mim.

RESUMO

Esta dissertação consiste em um estudo etnomusicológico das práticas sonoro-musicais de MCs participantes em Batalhas de Rap, especificamente na modalidade Sangue, no território urbano da Região Metropolitana de Porto Alegre. Desdobro um percurso sonoro-etnográfico de escuta desenvolvido em torno do duelo de rimas improvisadas através das narrativas sônicas elaboradas em diálogo com interlocutores de pesquisa durante a pandemia, a fim de compreender os sentidos e discursos sociais que produzem em suas performances a partir da premissa de atacar e responder o oponente na Batalha de Sangue. Procurando aprender a ouvir prioridades estilísticas e político-culturais atinentes às sonoridades do Rap e da Cultura Hip-Hop, abordo a Batalha de MCs como um processo de performance eminentemente dialógico, em que procedimentos de intermusicalidade enraizados em sensibilidades estéticas afrodiáspóricas oferecem uma chave para interpretá-la como um modo de conhecer (o mundo) por meio da escuta e da produção sonora. Proponho que, à medida que MCs de Batalha incorporam pautas de representatividade étnico-racial e/ou de gênero na dinâmica de ataque e resposta da Batalha de Sangue, demarcam tais espaços performatizando identidades narrativas como um meio de empoderamento para enfrentar batalhas cotidianas contra sistemas de opressão diversos e sobrepostos. Enfim, discuto como as dinâmicas de interação da roda de rima propõem engajamentos acústicos aos quais está condicionada sua capacidade de agência sobre os ambientes sonoros co-habitados e co-produzidos no espaço urbano, bem como suas implicações sobre modos de perceber e experienciar relações sociais, vínculos afetivos e pertencimentos referentes a categorias como lugar social e localidade no território urbano da Região Metropolitana de Porto Alegre.

Palavras-chave: Batalhas de MCs. Etnomusicologia. Etnografia da escuta. Narrativas sônicas.

ABSTRACT

This thesis consists of an ethnomusicological study of the sonic and musical practices by MCs who take part in Rap Battles, specifically in the “Blood” modality, in the urban territory of Porto Alegre’s Metropolitan Region. I unfold a sonic and ethnographic listening path chartered around the duel of improvised rhymes throughout the sonic narratives elaborated in dialogue with research collaborators during the pandemic, in order to understand the social meanings and discourses produced in their performances departing from the premise of attacking and responding to the opponent in the “Blood Battle”. Seeking to learn how to listen to stylistic, political and cultural priorities pertaining to the sounds of Rap and Hip-Hop Culture, I approach the Rap Battle as an eminently dialogic performance process, in which intermusicality procedures rooted in afro diasporic aesthetic sensibilities offer a key to interpret it as a culturally codified way of knowing (the world) through listening and sounding practices. I propose that, as MCs incorporate ethnic, racial and/or gender representativity issues into the “Blood Battle”, they demarcate these spaces by performing narrative identities as a way of empowering themselves to face daily struggles against diverse and overlapping oppression systems. At last, I discuss how the interactive dynamics carried out in the rhyme circle propose acoustic engagements to which is conditioned its capacity of agency over the sonic environments co-inhabited and co-produced in urban space, as well as its implications over ways of perceiving and experiencing social relations, affective bonds and belongings referent to categories such as social place and locality in the urban territory of Porto Alegre’s Metropolitan Region.

Keywords: MC Battles. Ethnomusicology. Ethnography of listening. Sonic narratives.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Porto Alegre - RS	11
Imagem 2	Visão parcial das Batalhas do Centro de Porto Alegre - RS	12
Imagem 3	Rio Grande do Sul e Região Metropolitana de Porto Alegre/RMPA	14
Imagem 4	Visão parcial da RMPA; em destaque, Porto Alegre	15
Imagem 5	Espaços ocupados por eventos musicais de rua na região central de Porto Alegre	145
Imagem 6	“Tenta ir da Medianeira até a Gravata”	169

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Construindo um universo de pesquisa pandêmico com MCs de Batalha	25
1.1. Entrando em contato com MCs de Batalha pela internet	26
1.2. Rastreamento de sons e seguindo fluxos urbanos no (ciber)espaço	37
1.3. Entrando no vórtex ou Assistindo Batalhas de MCs pelo Youtube	40
2. “O Rap é o som”: uma proposta de escuta, do beat ao flow	47
2.1. Leituras-escutas em familiarização com o Rap	48
2.2. Perseguindo flows através do debate “boom-bap x trap”	55
3. Aprendendo a escutar Batalhas de MCs: de ataques, respostas e bate-voltas	69
3.1. Dos formatos à construção de rimas em Batalhas de MCs	70
3.2. (Re)compondo fios argumentativos na Batalha de Sangue	79
3.3. Da produção dialógica de conhecimento no duelo bate-volta	85
4. “O que vocês querem ver?”: estilo e retórica em Batalhas de Sangue	91
4.1. “Ideologia x gastação”: um embate estilístico, entre a genealogia e o espetáculo	93
4.2. Do debate “ideologia x gastação” ao “Sangue x Conhecimento”	106
5. “Sangue com Conhecimento”, “Conhecimento no Sangue”: de uma performatividade do empoderamento em Batalhas de MCs	115
5.1. Suze x Zandrio – 7ª Batalha do Gasômetro, Porto Alegre, setembro de 2018	117
5.2. Zandrio x Dubaile – 68ª Batalha da Escadaria, Porto Alegre, maio de 2019	122
5.3. Dubaile x Zandrio – Seletiva Estadual RS, Esteio, setembro de 2019	125
5.4. Zandrio x MF – 42ª Batalha do Brooklyn, Porto Alegre, dezembro de 2018	129
6. “Onde chega incomoda”: Batalhas (de MCs) pelo território urbano da RMPA	142
6.1. Das dinâmicas interacionais da roda de rima	143
6.2. Do circuito de Batalhas de MCs na RMPA	156
Considerações finais	173
Referências	177
Glossário	183

Introdução

Uma praça, uma escadaria, um viaduto, ou até mesmo uma esquina qualquer. Uma roda, um/a apresentador/a e dois MCs ao centro improvisando rimas em cima de um beat de Rap ou até mesmo a capella, atacando e respondendo um ao outro e sendo avaliados em tempo real pelos gritos do público disposto em roda. É esta a composição básica de uma Batalha de MCs e foi com ela que me deparei em uma fôrtuíta noite no segundo semestre de 2017, quando saí para beber com colegas do Instituto de Artes da UFRGS no Centro Histórico de Porto Alegre. Mesmo antes de computar a transformação que aquela roda, formada predominantemente por jovens negros, efetuava na “praça do MM’s”, situada próxima ao limite entre o Centro Histórico e a Cidade Baixa, tive minha atenção tomada pelos gritos de “sangue” coordenados entre o apresentador da batalha e o público, que se sobrepunham ao costumeiro burburinho de múltiplas rodas de conversa e aos sons de motocicletas, ônibus e automóveis circulando pelo Centro Histórico. Aproximando-me da roda de rima, assisti o evento até o fim, prestando atenção nas rimas e trabalhando pouco a pouco meu estranhamento desconcertado a fim de participar de modo ativo do jogo de interações marcado pelas reações às rimas dos/as MCs e o grito de “sangue” ao final de cada round.

Naquela época, estava tendo meus primeiros contatos com a Etnomusicologia, ao adentrar a iniciação científica no segundo ano da Graduação em Música Popular, assim como desfrutava de uma rotina privilegiada dividida entre estudar durante o dia e conhecer ainda mais a noite porto-alegrense. Já gostando, em minha adolescência no Litoral Norte do RS, de fazer um som na rua com os amigos, cheguei em Porto Alegre ainda menor de idade, com boa parte dos eventos musicais que me atraíam e que podia acessar a despeito da idade sendo aqueles gratuitos e realizados na rua, frequentados em peso por demais colegas do Instituto de Artes. Resulta disso que, me familiarizando com a sociabilidade jovem universitária porto-alegrense pós-Junho de 2013 e pós-Ocupações estudantis de 2016, passei a tomar parte nas formas como tais eventos musicais eram significados em termos político-culturais – buscando, cada vez mais, questionar e desconstruir romantizações associadas a tais práticas e sentidos. Assim, ao conhecer as Batalhas de MCs, sendo afetado e impressionado pela dinâmica de ataque e resposta do duelo de rimas improvisadas e reconhecendo nelas uma composição social e étnico-racial diversa daquela com a qual estava habituado em outros eventos musicais de rua, considerei que mereciam um olhar e escuta mais aprofundados sob a perspectiva da etnomusicologia, contemplando a possibilidade de desenvolver uma pesquisa sobre as Batalhas de MCs com foco no modo como desafiam dinâmicas de segregação urbana demarcadas em termos étnico-raciais e de classe em Porto Alegre.



Imagem 2: Visão parcial das Batalhas da região central de Porto Alegre (Google Maps, elaboração do autor)

Seguindo o observado e a variada literatura no tema (TEPERMAN, 2011; 2015; MARQUES, 2013; ABALOS JÚNIOR, 2014; CAMPOS, 2020), as Batalhas de MCs podem ser descritas como eventos poético-musicais baseados em uma série eliminatória de duelos de rimas improvisadas intercaladas entre MCs, dividindo-se em duas modalidades: a Batalha de Sangue, com o objetivo de superar o oponente por meio de ataques verbais, que abordo neste trabalho; e a Batalha de Conhecimento – de surgimento posterior, no Brasil, ao da modalidade Sangue –, em que os/as MCs constroem o duelo de rimas a partir de um tema pré-definido sem a premissa de atacar o oponente. A definição do vencedor de cada duelo e, ao fim e ao cabo, do campeão da batalha, ocorre pela medição da reação dos ouvintes dispostos em roda por um/a apresentador/a após cada round no esquema melhor de três, por vezes contando com jurados especializados em eventos de maior porte como nas Pré-Seletivas e Seletivas para o Duelo de MCs Nacional, maior competição de Batalhas de Sangue do Brasil, sediada anualmente em Belo Horizonte – MG desde 2012.

Variando em popularidade, aporte financeiro e infraestrutural nos diferentes cenários locais/regionais espalhados pelo território brasileiro, na Região Metropolitana de Porto Alegre (RMPA), as Batalhas são, em sua maioria, eventos gratuitos realizados em espaços públicos abertos, ocupando vãos de viadutos e praças e dificilmente contando com os equipamentos sonoros

característicos de estabelecimentos musicais como casas de show. Como consequência de ocorrerem gratuitamente ao ar livre, esses eventos possuem um público heterogêneo em termos étnico-raciais e socioeconômicos; no entanto, contam com a presença significativa de jovens pretos/as e/ou de baixa renda oriundos/as de bairros populares da capital e da região metropolitana, reivindicando protagonismo social como MCs, organizando e apresentando batalhas.

A sigla MC, referente à expressão anglófona *master of ceremonies* (em português, mestre de cerimônias), diz respeito tanto ao elemento poético-musical do Hip-Hop baseado na construção de rimas através do canto falado quanto ao papel expressivo desempenhado por participantes que performatizam tal elemento através do Rap, sendo desenvolvido desde o contexto de origem do Hip-Hop em bairros populares negros e latinos de Nova York a partir da gradual incorporação do duelo verbal às disputas de sistemas de som entre DJs (disc-jockeys). De um ponto de vista que enfatiza a relação de continuidade entre formas expressivas da afrodiáspora (GILROY, 1993), as Batalhas de MCs guardam relações de parentesco, no seu contexto de origem, com artes verbais como as *dozens*, o *toasting* e o *boasting* (TEPERMAN, 2015), cada qual variando nas ênfases relativamente atribuídas à ludicidade e à competitividade ou à construção de versos ora para brincar, zoar ou diminuir um/a oponente ou espectador/a, ora para engrandecer a si mesmo/a. As Batalhas de MCS dialogam, ainda, com as competições de poesia falada denominadas *slams* na medida em que se constituem como uma forma expressiva baseada no domínio da palavra e em que são protagonizadas por jovens pretos/as periféricos/as – alguns dos quais, falando do cenário da RMPA, proficientes em ambas as artes. Contudo, distinguem-se dos *slams* naquilo que têm de improvisatório e, em especial, na modalidade Sangue, na valorização da agressividade verbal direcionada a um/a concorrente direto no duelo de rimas.

As Batalhas de MCs constituem-se, atualmente, como uma das principais instâncias de prática da Cultura Hip-Hop, que desponta, por sua vez, em Porto Alegre nos anos 1980 nos *bailes black* realizados na Zona Leste da cidade, espaço periférico de bairros populares e negros da capital. Organizados por equipes de som, estes eventos enfatizavam a sociabilidade dançante e ofereciam um espaço incipiente de prática para DJs e MCs (MAZER, 2017, pp. 138-9), dois dos principais elementos do Hip-Hop – junto à dança, contemplando vertentes diversas como o *breaking*, o *popping* e o *locking*, bem como ao *graffiti* – de cuja soma deriva o Rap. A trajetória do Rap em Porto Alegre perpassa o surgimento, nos anos 1990, de grupos como Revolução RAP e Da Guedes, também oriundos da Zona Leste da capital, e a atuação continuada na mídia nos anos 2000, sobretudo através da interlocução com a TV Educativa do Estado (TVE-RS) em programas como o “Hip-Hop Sul” (1999-2008), demarcando um período caracterizado pela ação política através de ONGs e associações culturais como a Alvo Associação Cultural (SOARES, 2007).

Em que pese relatos acerca da prática do Rap *freestyle* já nos anos 1980, sob a rubrica “rima de hora”, no início da década de 2010, surgem na cidade as Batalhas de MCs como as conhecemos atualmente, as quais, argumenta-se (CAMPOS, 2020), na esteira das transformações socioeconômicas levadas a cabo ao longo de três mandatos de governos federais social-democráticos e de um processo de popularização massiva de tal prática sonoro-musical via mídias sociais, têm alterado a lógica de organização e de atuação política, as estratégias de inserção mercadológica musical de artistas emergentes, bem como as prioridades estéticas do Rap no Brasil. Enquanto se reconhece, em território nacional, o pioneirismo da Batalha do Real, criada em 2003 na cidade do Rio de Janeiro (TEPERMAN, 2015), o marco fundacional das Batalhas de MCs em Porto Alegre tem sido associado com a Batalha do Mercado, evento de periodicidade mensal sediado desde dezembro de 2011 nas imediações do Mercado Público (ABALOS JUNIOR, 2014), fácil ponto de encontro e reunião populacional devido à convergência nodal de transportes urbanos e interurbanos no centro da capital. No entanto, podemos identificar em Mazer (2017, p. 152) um acréscimo considerável, a partir de 2017, no número de eventos realizados em uma expansão que se dá do centro para a periferia, com o protagonismo de MCs em início de carreira, parte de uma nova “safra” de talentos e, talvez, uma nova geração do Rap em Porto Alegre e na região metropolitana, responsáveis por articular o cenário local de Batalhas de MCs como um “circuito” (MAGNANI, 2014) suficientemente extenso pautado por suas práticas sonoro-musicais.

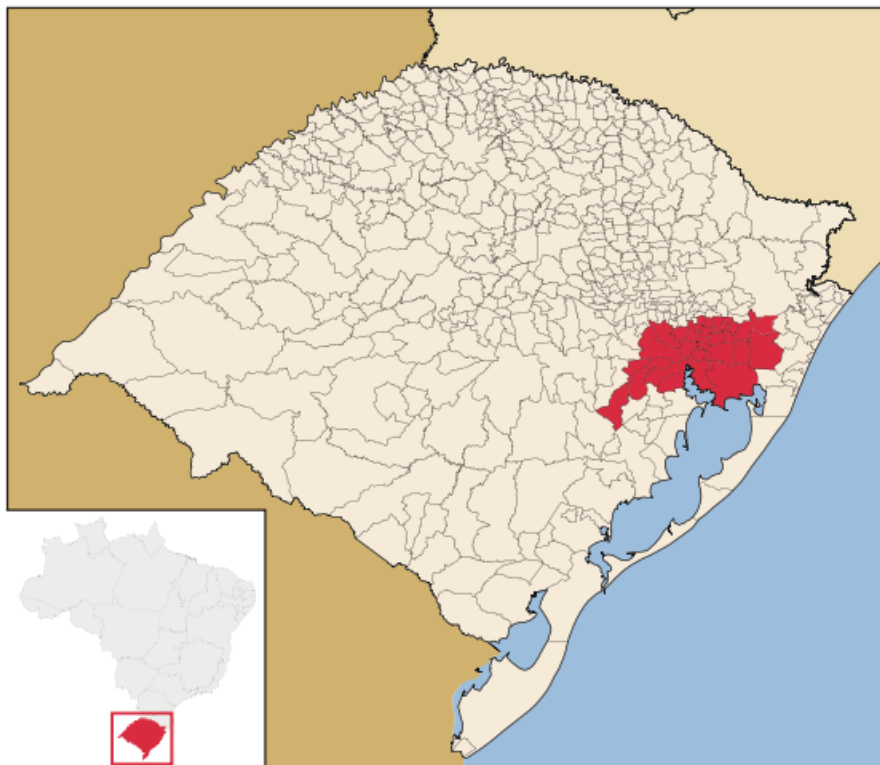


Imagem 3: Rio Grande do Sul e RMPA (Fonte: Wikimedia Commons)



Imagem 4: Visão parcial da RMPA; em destaque, Porto Alegre (Google Maps, elaboração do autor)

Uma vez que o surgimento do Hip Hop como movimento cultural, tanto nos Estados Unidos como na América Latina, se dá no e contra o contexto da implementação generalizada de políticas econômicas neoliberais – e, no caso latino em especial, durante processos dramáticos de redemocratização pós regimes ditatoriais –, bem como da desagregação do papel das instituições socializadoras tradicionais – e.g. família, escola –, é importante notar o papel desempenhado por *culturas juvenis* como o Hip Hop enquanto meios alternativos de socialização e atuação política, galvanizando jovens desassistidos pelo Estado e assediados pelo mercado de bens culturais e materiais em torno de processos de negociação permanente pelos sentidos do que é ser jovem, cujo entendimento não pode ser delimitado por um critério etário/biológico, mas pelo cruzamento deste com critérios socioeconômicos, étnico-raciais, político-culturais (REGUILLO CRUZ, 2000) e, por que não, sonoro-musicais. Segundo Reguillo Cruz (2000), esses processos de negociação têm

conduzido, em uma escala social mais ampla, à reivindicação por uma “cidadania cultural”, protagonizada pelas culturas juvenis e movimentos sociais de minorias políticas – movimentos feministas, negros, de povos originários, entre outros –, em direção ao reconhecimento de suas identidades e maior participação nos processos decisórios, ainda pouco garantida e efetivada pelo estatuto social, político e jurídico da noção de cidadania.

Tanto do ponto de vista local quanto através de escalas socioespaciais mais amplas, as Batalhas de MCs têm reivindicado o protagonismo outrora assumido por associações culturais como principal meio de sociabilidade sonoro-musical e via de contato e de participação de jovens na Cultura Hip-Hop. Resulta disso que, não apenas as Batalhas podem surgir como uma ponte para que pessoas conheçam o Rap e a Cultura Hip-Hop antes mesmo de entrarem em contato com sua história fonográfica, mas também tem se tornado cada vez mais difícil encontrar rappers que não tenham, ainda que brevemente, tomado parte em um duelo de rimas improvisadas, espaço formativo por excelência de artistas de tal gênero musical. Nesse sentido, se tomássemos a cena Rap Sul, como por vezes é chamado o Rap no Rio Grande do Sul e na RMPA, como um organismo vivo, penso que Batalhas de MCs seriam como seu sistema circulatório, bombeando de sangue as veias do movimento e irrigando tecidos e órgãos vitais para sua existência continuamente renovada e atualizada pela participação de jovens que botam a cara a tapa nas ruas da cidade competindo através do Rap em sua vertente freestyle.

A problemática geral desta pesquisa assenta na hipótese de que as práticas sonoro-musicais levadas a cabo em Batalhas de MCs ocupam um lugar central no entendimento que jovens periféricos da RMPA que as protagonizam têm de si, de seus pares, de seus outros e do mundo. Tomo esta hipótese – da centralidade da experiência do som na vida social dos/as MCs, apresentadores/as e demais participantes – como premissa na medida em que reconheci, nas interlocuções realizadas com MCs de Batalha da RMPA, seu engajamento contínuo e extensivo nessas práticas, semana a semana, muitos já com alguns anos de bagagem na Cultura Hip-Hop. Desdobro, portanto, essa premissa numa série de questões, que vão dando vazão à construção de problemas de pesquisa propriamente etnomusicológicos, a saber, sobre: as regras, os procedimentos e os consensos, tácitos ou explícitos, adotados nos duelos de rimas improvisadas e no “evento musical” (SEEGGER, 2008a) como um todo; o caráter performativo e dialógico da construção, na Batalha de Sangue, de valores músico-culturais e identidades sociais jovens interseccionadas por etnia, raça, classe e gênero (ALIM; LEE; CARRIS, 2010; 2011; VILA, 2014); e os agenciamentos sonoros produzidos nas/pelas rodas de rimas em relação aos espaços co-habitados no território urbano da Região Metropolitana de Porto Alegre.

Situando-me desde a Etnomusicologia no campo interdisciplinar dos estudos brasileiros sobre Hip Hop e Rap, considero haver um crescente interesse acadêmico nesta prática poético-sonoro-musical nos últimos anos, concomitantemente à apropriação um tanto tardia da assim chamada música popular, por parte de estudiosos da grande área da Música, em relação a demais disciplinas da área de humanidades. Cito os trabalhos, realizados no GEM/UFRGS, de Maria Andrea dos Santos Soares (2007) e de Luana Zambiazzi dos Santos (2015), que abordam, respectivamente, os aspectos gestuais e de fala das performances Rap apresentadas por participantes da ALVO-Associação Cultural da Zona Norte de Porto Alegre – em especial, o grupo de Rap “Seguidores” – e as narrativas sônicas elaboradas por moradores/as da Vila Cohab no Bairro Feitoria de São Leopoldo – e pelos *rappers* do grupo “Mesclã”. Já as Batalhas de MCs são colocadas em primeiro plano no trabalho pioneiro do antropólogo Ricardo Teperman (2011) sobre a Batalha do Santa Cruz em São Paulo, atento às estratégias retóricas, discursivas e performativas acionadas no duelo de rimas, ponto de interesse especial para pensar como categorias sociais são indexadas e endereçadas nas performances desenvolvidas por MCs na Batalha de Sangue.

Em se tratando de uma etnografia das “narrativas sônicas” (SANTOS, 2015) elaboradas com MCs de Batalha da RMPA, torna-se premente situar a literatura que sustenta a atribuição de centralidade ao “sonoro” em detrimento da categoria “música” no campo etnomusicológico, debatendo as contribuições recentes da etnografia da música pensada sob a rubrica Etnomusicologia (LUCAS, 2013; SEEGER, 2008; TITON, 2008) bem como as possíveis alternativas epistemológicas “pós-etnomusicológicas” (FELD, 2017; SANTOS, 2015) aliadas à interface dos assim chamados *Sound Studies*. Tais contribuições avançam em direção à superação do paradigma dilemático da Etnomusicologia no que diz respeito à disjunção entre os domínios sonoro-musical e sociocultural observados por Menezes Bastos (2014) na Antropologia da Música de Merriam (1964), na medida em que enfatizam a simultaneidade entre tais domínios na experiência vivida em sua multimodalidade sensorial indivisa.

Dou partida à discussão com a definição já clássica de Titon de Etnomusicologia como o “estudo das pessoas que experienciam a música” (TITON, 2008) e com seu entendimento da experiência sonoro-musical como um modo de ser-no-mundo *sui generis*, como contraponto à textualização generalizada e o problema do agenciamento identificado pelo etnomusicólogo em teorias pós-estruturalistas do campo das humanidades. Adotando uma postura alinhada à hermenêutica fenomenológica, Titon postula que o conhecimento etnomusicológico torna-se possível na medida em que sujeitos postos em relação no campo compartilham a experiência deste modo-de-ser/estar musicalmente no mundo, deslocando o foco da descrição separada de estruturas musicais e estruturas sociais envolvidas no fazer musical para as interpretações que emergem deste

regime de intersubjetividade em campo. Ainda, a ênfase no verbo “experienciar” em detrimento do “fazer” música, provoca uma abertura de foco no trabalho de campo para além do intérprete ou do especialista em música, convocando o etnógrafo a atentar para os ouvintes envolvidos em uma performance, também entendidos como agentes centrais para o fenômeno sonoro-musical.

Essa concepção apresenta-se afim à proposta da Acustemologia (Acústica + Epistemologia) segundo Feld (2017), que concebe a experiência do som como um modo de conhecer (o mundo), na medida em que se atribui à escuta uma capacidade de agência que desloca o entendimento do som como estrutura em favor de sua concepção enquanto processo, isto é, enquanto conhecimento-em-ação (ibidem, p. 85), manifesto na ênfase dada a sua forma verbal “soar”. Ao compreender os atos de escutar e soar como modos de conhecer, Feld entende que tal conhecimento é necessariamente situado, contingente, provisório e socialmente construído (ibidem, p. 86). Ou seja, é também um conhecimento-em-relação, que tem na relacionabilidade a condição imprescindível para sua emergência, o que, ao aplicarmos o princípio de reflexividade ou simetria para o conhecimento etnomusicológico, sinaliza que este é também relacionalmente condicionado.

Reconhecer a centralidade da categoria “som” em detrimento de “música”, a qual muitas vezes não apresenta correspondentes conceituais exatos entre os diversos povos que a Etnomusicologia e a Antropologia se propõem a estudar, abre o escopo de ambas as áreas do conhecimento para as agências sonoras não-humanas que compõem ambientes acústicos co-habitados por múltiplas espécies; por um lado, questionando o antropocentrismo vigente no humanismo ocidental e, por outro, focando-se nas histórias de escuta (FELD, 2017, p. 87) ou narrativas sônicas em contextos urbanos, correspondentes àquelas na terminologia conceitual de Santos (2015). Esse foco, por sua vez, contesta a concepção estática de paisagem sonora segundo Schafer (2001) e evidencia o eixo diacrônico (“histórias de escuta”) pelo qual podemos nos aproximar às trajetórias de vida de nossos interlocutores, na qual o som, concebido como processo/ação, mais do que refletir, expressar ou mimetizar a dimensão social, mobiliza dinâmicas de afeto atinentes à percepção de categorias como espaço, tempo e lugar (SANTOS, 2016, p. 6), pertinentes para o escopo desta pesquisa em virtude de emergirem como pivôs para o cruzamento de diferentes linhas de força que possibilitam aproximações a uma concepção sônica das dinâmicas urbanas relativas à ocupação de espaços públicos centrais em Batalhas de MCs.

Além de percorrer parte da literatura acerca da imbricação entre o sonoro-musical e o etnográfico, outro imperativo que se impôs, logo nos primeiros estágios da pesquisa, foi o de recobrar e atualizar referências para tentar dar conta de repensar as pesquisas etnográfica e etnomusicológica em termos epistemológicos e procedurais na conjuntura sem precedentes de isolamento e distanciamento sociais provocada pela pandemia de COVID-19. Nesse sentido,

reunimo-nos em regime de seminário no âmbito do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS), em meados de 2020, a fim de garimpar referências que pudessem instrumentalizar o emprego de tecnologias de informação e comunicação e o uso de mídias sociais, bem como pensar as implicações éticas e políticas das assimetrias entre pesquisadores/as e colaboradores/as de pesquisa em nossas pandêmicas pesquisas etnográficas.

Uma das primeiras referências a saltar aos olhos do grupo de pesquisa durante esse período de revisão foi a coletânea *The Culture of Aids in Africa* (BARZ; COHEN, 2011), na qual estão compilados inúmeros estudos de caso acerca (dos usos) da música no contexto da pandemia do HIV/AIDS em África desde os anos 1980. Pensando comparativamente os contextos do HIV/AIDS na África e o do COVID-19 no Brasil e no mundo, a coletânea demonstra o impacto desigual de uma pandemia sobre as trajetórias de vida e o campo de possibilidades educacionais, de trabalho e, em primeira e última instância, de sobrevivência, dadas as profundas desigualdades socioeconômicas entranhadas em sociedades capitalistas pós-coloniais. Explorando ainda o tema da “Etnomusicologia em tempos de crise” (RICE, 2014), reconhecemos a premência de perspectivas político-epistemológicas que enfatizam o aspecto participativo de práticas sonoro-musicais e etnográficas, assim como valores de equidade e justiça social no enfrentamento da anomia social provocada por desastres naturais, conflitos interétnicos, políticos e bélicos e das violências física e simbólica endêmicas a sociedades marcadas pela desigualdade.

Tais reflexões têm informado decisivamente as etnomusicologias contemporâneas e constituem orientações importantes para qualquer etnografia desenvolvida com “sujeitos periféricos” (D’ANDREA, 2013), pré, durante, ou após (?) a pandemia de COVID-19, no entanto, não pareciam fornecer subsídios suficientes para operacionalizar o trabalho de campo de jovens mestrandos em uma conjuntura sem precedentes de isolamento e distanciamento social. Em nosso processo de preparação coletiva, topei com as reflexões metodológicas de Tanja Ahlin e Fangfang Li (2019), que propõem um deslocamento da noção do trabalho de campo enquanto um fazer de duração definida atrelado a um local específico (*field site*) para uma atividade ligada à possibilidade de produzir eventos (*field event*) com base em interações pessoais mediadas por Tecnologias da Informação e Comunicação (TICs), ou seja, não dependentes da presença simultânea de pesquisador e colaborador em um mesmo espaço e, até mesmo, prescindindo da interação em tempo real (assincronia). O uso das TICs para criar eventos de campo permitiria, então, ao etnógrafo acessar e “viajar” para diferentes lugares do mundo sem o deslocamento físico, o que não tornaria prescindível o contato direto com os interlocutores para a construção da rede de relações que possibilitam o trabalho de campo, de modo que tal abordagem metodológica não pode ser resumida tanto na ideia de etnografia virtual – em que os eventos etnografados são situados no

ciberespaço – quanto de etnografia multissituada (MARCUS, 1995) – em que o/a etnógrafo/a acessa presencialmente os diversos locais que compõem seu campo.

Se, por um lado, a reflexão sobre o uso das TICs no fazer etnográfico ilumina uma questão de interesse pontual e específico dado o contexto pandêmico, por outro, evidencia a condição fragmentada da etnografia e o borramento dos limites de duração do trabalho de campo, indo ao encontro das reflexões apresentadas por Barz e Cooley (2008) na introdução do icônico *Shadows in the Field*, a respeito da transformação da própria noção de “campo” à luz das etnografias musicais alinhadas com a virada pós-moderna dos anos 1980 na antropologia estadunidense. Ao longo do volume, expoentes de tal geração da etnomusicologia estadunidense esboçam diferentes concepções que atuam na direção do deslocamento da noção de campo enquanto um lugar para seu entendimento enquanto um constructo metafórico acionado pelo/a pesquisador/a para distinguir o momento de realização da pesquisa daquele destinado à escrita monográfica. Nesse sentido, o “campo” emerge como uma “zona conceitual ampla unificada pela investigação” (BARZ; COOLEY, 2008, p. 18) e, retomando o paradigma fenomenológico de Titon (2008), como experiência compartilhada por sujeitos em relação. Essa virada conceitual é fundamental para embasar uma abordagem etnomusicológica das práticas sonoro-musicais difundidas no ciberespaço, ao acenar positivamente para o trabalho de campo online, atravessando de modo mais ágil discussões acerca da pertinência da noção de campo para um “espaço” sem referente físico aparente como a internet.

Ponderando a virtual espacialidade que atravessa tanto a noção de campo quanto concepções possíveis do ciberespaço, Polivanov (2013) perscruta as implicações conceituais da adoção de termos como “netnografia”, “ciberantropologia” e “etnografia virtual” para diferenciar o trabalho de campo realizado por meio da internet daquele baseado no contato presencial, face a face, refletindo sobre a pertinência (ou não) da adoção de novos termos para caracterizar tal empreendimento etnográfico. Polivanov propõe uma ruptura com a suposta dicotomia entre um mundo “real” e outro “virtual”, que passa a ser pensada em termos dialéticos, pela mútua imbricação entre os domínios. Tal modo de entender a relação entre o “real” e o “virtual”, que implica considerar as condições pregressas e os contextos culturais que envolvem diversos usos das tecnologias da computação, em especial na constituição de comunidades online, acompanha a reconfiguração dos próprios termos da relação, sobretudo na concepção do “virtual” como potencialidade e na substituição do “real” pelo termo “presencial”, no sentido de atualização, realização de potencialidades (MILLER, 2012, p. 8; POLIVANOV, 2011, p. 36). Nesse sentido, faz-se importante observar as autorrepresentações produzidas no ciberespaço, tanto em murais de redes sociais quanto em produções musicais e audiovisuais, que aí circulam através de práticas sonoro-musicais e de redes de relações pregressas e reconfiguradas na conjuntura pandêmica.

Acompanhando a imbricação entre “virtual” e “presencial”, a crescente simultaneidade dos processos tecnológicos, biológicos e sociais de produção de vida, trabalho e linguagem, expressa na noção de tecnobiossocialidade (ESCOBAR, 2016), aponta, desde uma perspectiva ontológica mais ampla, para conjunturas de mediação irrestrita entre agentes humanos e não-humanos, rompendo com a concepção do virtual como mediação e do “real” como não-mediação. Este ponto tem sido demonstrado pela Etnomusicologia em seus engajamentos com cosmo-sônicas e acustemologias não-ocidentais e em sociedades pós-coloniais (FELD, 2012 [1982]; SEEGER, 2015 [1987]; STEIN; 2009; SILVERS, 2020), ao abordar etnograficamente relações ecológicas, sociais e acústicas interespecíficas de diversas ordens, reforçando o argumento pela atenção às materialidades e suportes tecnológicos aí implicados, cujos papéis como mediadores da escuta e da produção sonoro-musical têm sido sobremaneira reiterados em tempos pandêmicos.

Pondero, então, que, ainda que a apreensão dos processos sociais engendrados no ciberespaço pudesse requerer uma maior atenção, quantitativamente falando, aos suportes tecnológicos, à medida que o meio virtual apresentava-se como o único possível para a realização do trabalho de campo, esta atenção pouco difere, qualitativamente, daquela que já deveria ser – e que já vinha sendo (COOLEY; MEIZEL; SYED, 2008) – destinada à mediação tecnológica nos processos de escuta e produção sonoro-musical, bem como nas relações estabelecidas em campo pré-pandemia. Portanto, faço coro ao argumento de Polivanov (2013, pp. 68-69), embasado no paradigma interpretativo de Geertz (2008), em defesa da retomada da noção de etnografia, sem adjetivos, para a pesquisa online, tendo em vista a compreensão de que as atividades de observação, participação e interpretação implicadas na ideia de etnografia enquanto uma descrição densa não se alteram substancialmente quando da realização do trabalho de campo online, ainda que as interações mediadas por computador apresentem particularidades conforme a multimodalidade de aplicativos e interfaces produtores de interações sociais, que desvelam modos plurais de constituição espaço-temporal de eventos performativos e comunicativos.

Essa pluralidade de técnicas de pesquisa empregadas para produzir interações sociais por meio da internet é abordada no documento colaborativo organizado por Lupton (2020), a respeito da ampla gama de métodos e técnicas de pesquisa online no contexto da pandemia do COVID-19, no qual as particularidades espaço-temporais das interações online tornam-se um aspecto fundamental, à medida que são sugeridas formas de dinamizar o aspecto participativo do trabalho de campo em função das possibilidades de comunicação síncrona e assíncrona proporcionadas pela internet. As propostas mais experimentais presentes no documento buscam dinamizar a interação em tempo real através de entrevistas em videochamadas, individuais ou através de dinâmicas de grupo focal, bem como investir na elaboração de atividades de pesquisa colaborativas e participativas,

apropriando-se da comunicação assíncrona de modo a convidar interlocutores a produzir reflexões e narrativas em diferentes suportes digitais – textual, sonoro, audiovisual. Diante das distintas demandas e necessidades externas à relação pesquisador-colaborador e as assimétricas capacidades aquisitivas de acesso à internet e a suportes tecnológicos, tomei como ponto de partida metodológico a troca de áudios e mensagens de texto, bem como a realização de videochamadas, por plataformas acessíveis a ambas as partes como WhatsApp e Instagram. Antecipando que algumas dinâmicas propostas pelos co-autores do documento iniciado por Lupton (2020), quando apresentadas de modo unilateral, corriam um sério risco de adquirir a feição de demandas e sobrecargas, dependendo da qualidade das relações estabelecidas ao longo do processo de pesquisa para que pudessem ser implementadas sem prejuízo de seu caráter pretendido de horizontalidade e colaboração.

Considere, portanto, que o mais adequado, durante os primeiros contatos online, seria abordar as produções já desenvolvidas e em desenvolvimento de rappers e MCs de Batalha, em vez de propor *novas* produções e *mais* tarefas a preencher a agenda de meus interlocutores, que já matavam diariamente no peito o desafio de existir de modo digno diante de uma conjuntura extrema de crise sanitária, humanitária e econômica. Desse modo, busquei, das primeiras interlocuções até aquelas que se mantiveram intermitentemente durante o processo de escrita da dissertação, retroalimentar a convivência e rastreamento de práticas sonoro-musicais em sites de redes sociais e plataformas de *streaming* fonográfico e audiovisual com as interlocuções mediatizadas como estratégia para firmar e atualizar vínculos interpessoais. Nessas variadas frentes, procurei, sobretudo, valorizar as produções de meus interlocutores e de outros atores sociais não apenas como possível objeto de análise musical, mas também como disparadores de questões de pesquisa e facilitadores de interações e vínculos em entrevistas etnográficas, a fim de contornar os constrangimentos do distanciamento e isolamento social provocados pela pandemia de COVID-19.

Abordo, então, no *primeiro capítulo*, o processo de entrar em relação com interlocutores e a construção de um universo de pesquisa em meios virtuais, discutindo tanto as adequações conceituais quanto as estratégias metodológicas que precisei efetuar para dar conta de pensar o escopo das práticas sonoro-musicais de MCs de Batalha da RMPA na conjuntura pandêmica. Narrando suas trajetórias no cenário local das Batalhas de MCs, do Rap e da Cultura Hip-Hop e recordando as circunstâncias nas quais entramos em contato uns com os outros por meio de mídias sociais e tecnologias da informação e comunicação (TICs) a partir de maio de 2021, reflito sobre como o processo de rastrear suas performances musicais – entre Batalhas de MCs e produções musicais autorais – e fluxos urbanos no ciberespaço permitiu instrumentalizar conceitos

sonoro-etnográficos fundamentais para a constituição do universo de pesquisa, bem como construir questões etnomusicológicas de pesquisa em nossas interações mediatizadas.

No *segundo capítulo*, dou partida ao percurso de escuta pelo qual escolho enquadrar esta dissertação em termos narrativos, tratando de meu processo de familiarização com o Rap ainda nos estágios iniciais da pesquisa, no qual procurei construir um entendimento culturalmente informado sobre as os *beats* de Rap, por meio de uma série de referências auditivas cotejadas com contribuições interpretativas de parte da literatura estadunidense dos Hip-Hop e Black Music Studies. Em seguida, conforme o andamento das comunicações em campo com interlocutores de pesquisa, discuto o *flow* de rappers e MCs de Batalha como uma abordagem para a construção de rimas baseada em processos de variação de ritmos, acentuações, entonações e modos de emissão vocal, através dos quais é negociada a relação do ritmo da poesia com o ritmo musical.

No *terceiro capítulo*, adentro as dinâmicas de interação entre MCs no duelo de rimas improvisadas de acordo com diferentes formatos convencionados de batalha para batalha, com atenção especial para os desafios e implicações comunicativas impostos pelos variados tempos de que dispõem para atacar, ouvir e responder o oponente. Discutindo categorias nativas como “construção” de rima e “punchlines” ou “rimas de efeito”, abordo os procedimentos intertextuais e intermusicais mediante os quais se alinhavam os fios argumentativos segundo a dinâmica de ataque e resposta da Batalha de Sangue. Partindo de reflexões elaboradas em campo a respeito do “duelo bate-volta”, proponho pensar o duelo de rimas improvisadas como um processo dialógico e relacional de produção sonoro-perfomática de conhecimento – isto é, como uma *acustemologia* (FELD, 2017) – e de discursos e identidades sociais jovens.

No *quarto capítulo*, (re)componho um campo discursivo a respeito de categorias nativas – como “estilo” e/ou “modalidade” – atinentes às estratégias retóricas acionadas na dinâmica de ataque e resposta da Batalha de Sangue, com base no cotejamento de debates públicos e mediatizados recorrentes em circuitos de Batalhas de MCs de fora do RS com as narrativas sônicas elaboradas com MCs de Batalha da RMPA, discutindo as genealogias, parentescos e tensões das Batalhas de MCs com demais práticas expressivas afrodiáspóricas e as valorações a elas associadas entre o espetáculo e suas relações com outros espaços sociais. Partindo do embate estilístico entre “ideologia” e “gastação”, discuto as concepções particulares de interlocutores de pesquisa a respeito da relação entre as categorias “Sangue” e “Conhecimento”, que têm informado decisivamente as escolhas retóricas e estilísticas de MCs de Batalha na RMPA com relação a pautas político-culturais identitárias e interseccionais contemporâneas do ponto de vista da representatividade étnico-racial, de classe e de gênero e sexualidade.

No *quinto capítulo*, abordo as performances poético-sonoro-musicais de interlocutores de pesquisa em eventos como a Batalha do Brooklyn e a Batalha da Escadaria, reunidas em função de performatizarem concepções sobre a relação de continuidade, e não-dicotomia, entre Sangue e Conhecimento. Tomando o *flow*, enquanto abordagem, como enquadramento performativo do duelo de rimas improvisadas, procuro ouvir e observar como discursos sociais referentes a políticas da identidade e interseccionalidade são co-produzidos na Batalha de Sangue, em especial, quando MCs em duelo relativizam ou subvertem a premissa de atacar o oponente e escolhem rimar a respeito de suas batalhas pessoais vivenciadas no cotidiano contra preconceitos e discriminações desde perspectivas de empoderamento. Enfim, busco desdobrar as implicações de uma performatividade do empoderamento nos termos do reconhecimento e demarcação da representatividade étnico-racial nas de Batalhas de MCs da Região Metropolitana de Porto Alegre.

No *sexto capítulo*, discuto as relações que participantes de Batalhas de MCs estabelecem com o território urbano da Região Metropolitana de Porto Alegre, no âmbito das dinâmicas interativas da roda de rima e dos trajetos efetuados extensivamente em função de suas práticas sonoro-musicais. Observando como determinados comportamentos sonoros são mobilizados pelas performances de MCs de Batalha, abordo-as como performances participativas nas quais efetuam-se engajamentos acústicos interpessoais aos quais está condicionada a capacidade de agência da roda de rima sobre o espaço urbano em sua dimensão sonora. Discuto, enfim, como a formação e sustentação do circuito local de Batalhas de MCs têm como base a produção de uma série de vínculos e associações entre agentes sociais, instâncias de prática sonoro-musical e a localidade para pensar os sentidos de que é investido o território urbano da RMPA.

1. Construindo um universo de pesquisa pandêmico com MCs de Batalha

Quando projetava o desenvolvimento do trabalho de campo desta pesquisa entre Batalhas de MCs na Região Metropolitana de Porto Alegre no início de 2020, imaginava os dois anos seguintes, agora passados ao longo de uma inacabável pandemia, como um longo período de familiarização com o circuito local através da observação participante em ao menos um evento semanal, no caso, a Batalha da Escadaria, desde onde pretendia conhecer e frequentar demais batalhas realizadas tanto na região central como em bairros periféricos da capital e em outras cidades da RMPA, bem como acompanhar os diversos trânsitos realizados por MCs com os quais entraria em contato em função de suas práticas sonoro-musicais. Tendo comparecido algumas vezes nas Batalhas do Brooklyn e da Escadaria entre 2018 e 2019, a 98ª edição desta, realizada em 12 de março de 2020, seria o pontapé inicial para minha “entrada em campo” de fato. Meses depois, em meio a leituras etnomusicológicas e antropológicas pandêmicas, sonhava com a possibilidade de um retorno seguro a atividades presenciais para tentar desenvolver estratégias metodológicas que levassem em consideração a centralidade da escuta nos processos de performance levados a cabo em Batalhas de MCs e nas relações sociais e sonoras estabelecidas entre MCs em duelo, entre MCs e o público disposto em roda e entre a roda e os espaços públicos urbanos que ocupa e transforma através de comportamentos sonoros socialmente construídos.

Interessavam a mim, sobretudo, os conceitos de acustemologia e de etnografia sonora (FELD, 2004; 2017), na medida em que se apresentavam como aportes teórico-metodológicos afins à experimentação com o som gravado como suporte etnográfico, profícuo para tratar dos trajetos efetuados no espaço urbano por rappers e MCs de batalha oriundos de bairros periféricos da RMPA, bem como ao passo que permitiam entrever relações entre a experiência da dimensão sonora da vida social em Batalhas de MCs como “modo de conhecer (o mundo)” e potenciais agenciamentos sonoros realizados sobre ambientes acústicos urbanos. Tais aportes pareciam cada vez mais relevantes para meu objeto de observação quanto mais este demonstrava-se afeito a – ou, talvez, exigia – uma abordagem multissituada (MARCUS, 1995), tendo em vista a abrangência espacial das Batalhas de MCs em toda Região Metropolitana, para além do meu foco inicial na região central de Porto Alegre. Na conjuntura ideal(izada), o processo de seguir as pessoas em seus trânsitos e em suas redes de relações sugerido por Marcus (ibidem), pensava eu, possibilitaria abordar tanto os processos de escuta e produção sonora em Batalhas de MCs como aqueles desenvolvidos em outras instâncias de performance tais quais estúdios de gravação e apresentações ao vivo, assim como nos próprios traslados (inter)urbanos realizados entre esses espaços, pensando

a interpenetração entre instâncias de prática do Rap na RMPA e o papel nevrálgico ocupado pelas Batalhas de MCs nessas articulações.

A expectativa do estabelecimento de vínculos interpessoais em campo, aliado à possibilidade de experimentação com uma série de suportes etnográficos sonoros e audiovisuais entre múltiplos trânsitos sonoro-musicais metropolitanos, formava em minha cabeça a imagem de um rizoma sobre um mapa da Região Metropolitana de Porto Alegre, de uma malha tecida entre redes de relações, localidades e práticas sonoro-musicais por meio das relações entre etnógrafo e interlocutores de pesquisa, algo como uma cartografia sônica das Batalhas de MCs na RMPA e demais processos de performance a elas associados, não apenas para ser lida e/ou vista, mas também escutada. Empolgava-me, portanto, a possibilidade de manipulação colaborativa dos registros de campo de modo a evocar os ambientes acústicos urbanos co-habitados e co-produzidos por diversos agentes em Batalhas de MCs – com protagonismo, evidentemente, dos/as MCs de batalha – e a fim de implementar, levando a sério a intersubjetividade como condição *sine qua non* do conhecimento etnomusicológico (TITON, 2008), estratégias de pesquisa que se aproximassem de uma práxis sonora participativa (ARAÚJO, 2008; CAMBRIA, 2008) como alternativa a modelos etnográficos realistas/cientificistas (CALDEIRA, 1988).

1.1. Entrando em contato com MCs de Batalha pela internet

Diante da iminente eclosão da pandemia de COVID-19 no Brasil no início de 2020, tive a sorte de o primeiro contato firmado para a realização do trabalho de campo ter se dado presencialmente, nos acréscimos do segundo tempo antes do fim do mundo, quando no dia 14 de março saí para beber (sempre assim) em um bar localizado na Escadaria da Borges e reparei que uma das atendentes no balcão parecia muito com uma das apresentadoras da Batalha da Escadaria, na qual havia comparecido dois dias antes. Algumas cervejas depois, tomei coragem para encarar a possível gafe de ter me enganado e fui me apresentar a ela, que, por sua vez, se apresentou como Rata, de fato a fundadora, organizadora e apresentadora da Batalha da Escadaria. Após Rata perguntar-me se eu era MC e dizer que se quisesse batalhar bastava colar na Escadaria às quintas-feiras e me inscrever no sorteio que formava as chaves entre os MCs, expliquei que era estudante do Mestrado em Música na UFRGS e que estava interessado em desenvolver uma pesquisa com os MCs participantes, de modo que combinamos de conversarmos na semana seguinte para detalhar a proposta de pesquisa e trocar uma ideia antes do evento.

O evento, obviamente, não ocorreu, de modo que voltei a contatá-la, pelo Instagram, apenas em maio de 2021, após meses de revisão teórico-metodológica durante os quais tomou

forma a utopia narrada alguns parágrafos acima e que foram pautados pela esperança igualmente utópica de um retorno mais breve à “normalidade” do que aquele que se confirmou na prática. Quando falei, na chamada de vídeo por WhatsApp que fizemos no dia seguinte a seu aniversário de 25 anos, que gostaria de saber da importância das Batalhas nas vidas dos/as MCs que nelas tomam parte, Rata logo tomou a palavra e refletiu em retrospecto que talvez não estivesse sequer viva não fosse a Batalha da Escadaria, revelando como a ideia de organizar o evento veio em um momento extremamente conturbado de sua vida.

Rata contou que, antes de fundar a BdE, sua porta de entrada para o Rap foi a Batalha do Mercado, que começou a frequentar como parte do público a partir de 2012. Do fato desta batalha ocorrer apenas uma vez ao mês e de existir a demanda por mais eventos em que os MCs pudessem desenvolverem suas habilidades no freestyle e exercitar a agressividade do duelo de rimas improvisadas na modalidade Sangue, Rata teve a ideia, em uma quinta-feira de agosto de 2017, de chamar a galera e fazer uma Batalha na Escadaria da Borges, um dos cartões postais do Centro Histórico de Porto Alegre, considerado por ela um dos lugares mais bonitos da cidade, em cujo espaço próximo ocorriam nos anos anteriores inúmeros eventos musicais de rua. Rata também lembrou que foi já nessa primeira edição da Batalha da Escadaria que conheceu Pietra Schuquel, sua melhor amiga, quatro anos mais nova, com quem compartilha o papel de organizar e apresentar a batalha desde então, e, com quem apresenta outras Batalhas na Região Metropolitana a convite de seus/suas organizadores/as.

À exceção de breves interações que tivemos em edições da Batalha da Escadaria realizadas em outubro de 2021 e em março de 2022 – nas quais me contou ter começado a apresentar Batalhas de MCs em eventos como a Batalha do Parcão, em Porto Alegre, e a Batalha da 48, em Alvorada, na virada de 2016 para 2017, antes de fundar a BdE –, a chamada de vídeo realizada em 12 de maio de 2021 foi a única conversa mais alongada que tive com Rata, que chegou a mudar-se para Florianópolis nesse meio tempo, continuando a trabalhar como atendente em bares na capital catarinense, e retornar para a Região Metropolitana de Porto Alegre, não resistindo à saudade de estar perto da família, de amigos, e da Batalha que salvou a sua vida e que segue salvando muitas outras desde então. Apesar de breve, foi por meio desse contato inicial com Rata que fui construindo o universo de pesquisa, com base nos/as MCs com quem sugeri que eu conversasse, cujas trajetórias apresentarei a seguir.

O primeiro contato que firmei por sugestão de Rata se deu em junho de 2021, por meio da mídia social Instagram, com o rapper e MC de 21 anos Dubaile, cuja relação com o Hip-Hop vem desde pequeno, já de família, tendo em vista que seus pais ouviam Rap em casa, especialmente os clássicos nacionais Racionais MCs e Sabotage. O MC, oriundo da “quebrada” de Santa Cecília, em

Viamão, começou a rimar em 2017 de brincadeira com seu irmão mais novo Xamuel, também rapper e MC de Batalha, contando que, após decidir “botar a cara” nas Batalhas, não parou mais, descrevendo-as como algo viciante. Dubaile expressa enorme carinho pela Batalha da Escadaria, considerada por ele como sua casa, evento no qual teve boa parte de seu desenvolvimento no freestyle e no qual se sente contemplado e acolhido pelo público. Entre outras batalhas que frequenta(va), destaca as Batalhas da Santa e da Caixa em Viamão, e a Batalha do Mercado, mencionando a importância que tiveram para sua evolução no duelo de rimas improvisadas e enfatizando o fato de não gostar de faltar aos eventos, para estar sempre exercitando seu espírito competitivo em busca do maior número de vitórias possível, dentre as quais desponta a Seletiva Estadual do Rio Grande do Sul vencida em 2019.

Em 2018, Dubaile começou a desenvolver o trabalho por meio do qual busca seu sustento e da família que formou após o nascimento de seu filho em 2020, abandonando os estudos para rimar em tempo integral nas linhas de ônibus de Porto Alegre e, outrora, na linha do Trensurb,¹ sozinho ou acompanhado de seu irmão e/ou de outros eventuais parceiros de trabalho. A respeito de quando começou a exercer o trabalho rimando no transporte público da RMPA, Dubaile lembrou o contato com o MC Caramujo, cujo perfil cheguei a pesquisar, sem sucesso, nas redes sociais. Não tendo levado tão a sério o primeiro convite de Caramujo para rimar, feito após este ter presenciado uma vitória de Xamuel na Batalha do Arco, os irmãos o contataram pois precisavam levantar uma grana para gravar um CD, sendo apresentados à dinâmica de trabalho que passaram a adotar e que Dubaile mantém até hoje, improvisando versos a fim de cativar os/as passageiros/as do transporte público (inter)urbano. Após alguns meses exercitando tal ofício, Dubaile ajudou a fundar o coletivo Dos Trilhos Pro Mundo, junto com Suze – sobre quem falaremos logo mais – e mais uma série de MCs que desenvolviam a rima no trem de modo independente, a fim de coordenar seus esforços e a dinâmica de ocupação dos vagões de trem, interrompida entre o final de 2019 e o início de 2020.

Sua produção musical autoral começou a ser jogada para o mundo em 2017, quando formou com Xamuel a dupla “Ideologia Cruel”. Dubaile contou como a dupla de irmãos recém-adolescentes foi acolhida por MCs mais velhos como os integrantes do grupo viamonense “Tormentos MCs”, passando a abrir seus shows no *underground* da grande Porto Alegre com um repertório inicial voltado à estética de produção clássica do *boom-bap* dos anos 1990, correspondente em larga medida à vertente trabalhada por aqueles rappers brasileiros que seus pais ouviam em casa. Curiosamente, quando contatei Dubaile, este estava dando uma guinada em sua carreira do boom-bap para o *trap*, incluindo aí a adoção do nome artístico que passou a carregar

¹ Metrô de superfície que conecta Porto Alegre com os municípios metropolitanos – de sul a norte – de Canoas, Sapucaia do Sul, São Leopoldo, Esteio e Novo Hamburgo.

desde então. No período em que estivemos intermitentemente em contato ao longo da pandemia, Dubaile lançou três faixas solo: sendo dois traps, o primeiro, “Boné da Oakley”, lançado em parceria com a dupla viamonense “sequela s.a”, no mês de junho, e o último, a *love song*² “Unha de Fibra”, em dezembro; e um *drill*³ intitulado “Gênio Problemático”, lançado em agosto.⁴ Este último som, em particular, me chamou muito a atenção, sendo reproduzido obsessivamente ao longo de alguns meses, com Dubaile contando que a entende como uma música que condensa sua identidade como rapper e MC, quase como um “cartão de visitas”, por assim dizer. No entanto, conforme viria a revelar posteriormente, decidiu que não lançaria mais faixas na mesma linha por não ter tido o mesmo retorno do público que suas composições mais “comerciais” como os traps supracitados, diante da urgência de um retorno financeiro com suas produções autorais.

O período que se seguiu ao nosso contato inicial em junho de 2021 foi marcado por inúmeras idas e vindas de Dubaile a São Paulo, com uma curta temporada em agosto com seu irmão Xamuel, na qual estrearam na Batalha da Aldeia⁵ de Barueri, e outra mais demorada entre novembro e dezembro, na qual os irmãos percorreram, junto ao MC porto-alegrense Ady, o extenso circuito de Batalhas de MCs de São Paulo em busca de reconhecimento e visibilidade, matando no peito julgamentos alheios às performances registradas no Youtube, bem como as saudades da família e, no caso de Dubaile, de seu filho pequeno, perseguindo oportunidades para lhes proporcionar uma vida melhor. Em função da intensidade de sua ocupação nesses trânsitos, nos quais seguiu rimando no transporte público das cidades onde passava e deixando um longo rastro físico e virtual de Batalhas em que participou, não tivemos muitas conversas alongadas após os contatos iniciais, porém segui acompanhando, à distância, seus trajetos, batalhas e demais produções e busquei trocar mensagens na medida do possível para manter o contato e seguir informado de seus corres. Até então, no ano de 2022, Dubaile acumula como frutos de sua dedicação diária a viver de música, correndo de batalha em batalha, mais de 40 títulos individuais e de dupla, em eventos realizados tanto na RMPA como na Grande São Paulo, e, após ter se

² Para além da temática lírica romântica, a expressão *love song* indica um estilo de produção, mais comum no trap do que no boom-bap, marcada pela menor densidade textural e atividade rítmica da base instrumental, pelo comportamento melódico da voz do/a MC frequentemente filtrada por *autotune* e o emprego de riffs de guitarra e/ou violão com timbres mais “suaves” – ou menos abrasivos – como elemento central do arranjo musical.

³ O termo *drill* refere-se a um subgênero do Rap cujo surgimento no início dos anos 2010 é associado à cidade de Chicago, contando ainda com demais vertentes locais como o *New York drill* e o *UK drill*. De modo geral, trata-se de um desdobramento da batida do trap, mais acelerado e marcado por subdivisões sincopadas no *hi-hat* semelhantes à clave do funk carioca, com abordagem lírica remanescente do *gangsta rap*.

⁴ Vídeos disponíveis, respectivamente, em: <<https://youtu.be/wu6ouAmykjc>>; <<https://youtu.be/YmzAkr1WJzE>>; e <<https://youtu.be/ElfBTeccC8>>. Acesso em: 22 ago. 2022.

⁵ Pode-se dizer que esta é com sobras a Batalha mais conhecida do Brasil na atualidade, posto angariado por meio de uma sagaz apropriação das mídias sociais e do Youtube como meio de promoção dos MCs que nela participam segundo uma mentalidade empresarial na linha da “superação empreendedora” de que fala Campos (2020) através da figura de Emicida e do caso da Batalha da Matrix em São Bernardo do Campo - SP..

classificado por meio da batalha Duelo de Gigantes, sediada em Cachoeirinha, segue no páreo para a Seletiva Estadual do Rio Grande do Sul, a fim de provar que está apto e preparado para perseguir o sonho de representar sua quebrada e o estado e conquistar o Duelo de MCs Nacional deste ano.⁶

Seguindo o curso dos contatos firmados com interlocutores de pesquisa, iniciei em meados de julho de 2021, também por recomendação de Rata, as comunicações com H-Killa, rapper e MC de Batalha de 28 anos de Cachoeirinha, onde organiza e apresenta a Batalha do Poli. Após alguns desencontros iniciais para realizar uma entrevista por vídeo-chamada decidimos adotar a troca de áudios como forma de interação, priorizando sua disponibilidade em meio à rotina marcada pela jornada de trabalho integral com carteira assinada no serviço de carga e descarga de produtos para estabelecimentos como supermercados e farmácias. Assim, desenvolvemos uma dinâmica que se desdobrou em meses seguidos trocando áudios pelo Instagram diariamente no horário em que o MC chegava em casa após o trabalho, com alguns intervalos de alguns dias, uma ou duas semanas, para preservar e respeitar o tempo e espaço um do outro. Em uma narrativa inicial, H-Killa recordou seus primórdios no Hip-Hop em 2006, aos 12 anos de idade, quando começou a escrever seus primeiros raps no caderno, inspirado por Racionais MCs e Facção Central. Lembrou também sua primeira apresentação para um público numericamente considerável no show de talentos de sua escola à época, o que o incentivou a dar continuidade à sua caminhada no Rap.

O período compreendido deste pontapé inicial até o ano de 2012, quando começa a participar das Batalhas de MCs, é tratado por H-Killa como uma preparação para o começo de fato de sua trajetória. O ano de 2012 surge como um marco não apenas por ter sua primeira participação em uma batalha, mas também por ser o ano em que lança sua primeira música e videoclipe, frutos da premiação pela vitória do MC em sua estreia nas batalhas, em um evento em Cachoeirinha que não teve sequência após as primeiras edições. O MC listou um sem número de batalhas de que tem participado desde 2012, dos eventos sediados na Região Metropolitana de Porto Alegre – destacando as Batalhas do Mercado, da Escadaria e do Brooklyn dentre as melhores que frequenta(va) – até batalhas em São Paulo, Brasília e Belo Horizonte. Através destes eventos, H-Killa tornou-se uma referência de Cachoeirinha entre seus pares, que o associam à cidade como o melhor, ou, em sua opinião, um de seus melhores MCs, recebendo a alcunha de “o cara dos trocadilhos” em função dos jogos de palavras utilizados para atacar os/as oponentes na Batalha de Sangue, os quais carrega como marca registrada inclusive em seus raps gravados na vertente do boom-bap. De 2014 a 2016, participou de três grupos de Rap, um por ano,

⁶ Atualização: Dubaile sagrou-se campeão da Seletiva Estadual do RS para o Duelo de MCs Nacional e representará (ou representou, a depender de quando se está lendo) o estado em Belo Horizonte no mês de dezembro de 2022.

respectivamente, 7Cantos, 042 Crew e South Rap, seguindo carreira solo após o desgaste acumulado pelas dinâmicas de trabalho e relações interpessoais problemáticas frequentemente decorrentes de se integrar um grupo musical, tendo, no entanto, firmado amizades e parcerias musicais que mantém até os dias de hoje, como as com os rappers e MCs D-Shock e Kond.

Em 2018, H-Killa procurou reverter o reconhecimento angariado nas Batalhas de MCs para fomentar a cultura Hip Hop e o desenvolvimento de novos talentos do Rap em sua cidade, fundando a Batalha do Poli – nomeada a partir do nome popularmente atribuído à Praça Getúlio Vargas em função de sua proximidade à EEEM Presidente Kennedy, conhecida como Colégio Polivalente, ou, simplesmente, Poli – primeira Batalha do estado a atingir a marca de cem edições, antes mesmo – atendo-me a casos de que tenho conhecimento – das Batalhas da Escadaria e do Mercado. Dentre outros momentos importantes de sua trajetória na Cultura Hip-Hop recordados pelo MC de Cachoeirinha, destacam-se as viagens que fez a Brasília em 2017 e a São Paulo, Belo Horizonte e, novamente, Brasília, em 2019, para conhecer seus respectivos circuitos de Batalhas de MCs e buscar uma maior visibilidade nas Batalhas e para suas produções autorais. H-Killa narrou os aprendizados e as dificuldades experienciados nessas viagens, dando, assim como Dubaile em suas temporadas interestaduais pandêmicas, a dimensão que o sonho de viver de música pode ter na vida de MCs Batalha, a ponto de se deslocarem para outros estados do Brasil com o dinheiro contado para alimentação e transporte e passar uma série de perrengues no corre por reconhecimento e oportunidades de ascensão social por meio da música.

Passados alguns anos após este período de intensa circulação em função de suas práticas sonoro-musicais, com o arrefecimento das atividades provocado pela pandemia e a possibilidade de manter um emprego estável com carteira assinada, H-Killa brinca que está de certa forma “aposentado” das Batalhas, não tendo mais como principal objetivo correr de batalha em batalha buscando vencer ao máximo e chegar, por exemplo, no Duelo de MCs Nacional. No entanto, o “cara dos trocadilhos” segue apresentando a Batalha do Poli e busca ser uma referência positiva para MCs que estão começando no circuito local, acolhendo-os/as no movimento e incentivando suas caminhadas. Quanto à sua produção musical autoral, segue lançando, na medida do possível, suas faixas no boom-bap sem neurose de estourar e subir no *hype*, mas com a gratidão de poder se expressar e ter seu som ouvido honestamente e com atenção, a despeito da quantidade de visualizações e likes, gostando de poder, num sábado à noite, despreziosamente, montar e apreciar uma playlist com seus raps e os de seus amigos e ídolos, valorizando e comemorando seus esforços e investimentos em passar sua visão pro mundo através da música.

O quarto e último contato sugerido por Rata se deu, também em julho de 2021, com Suze, atriz, professora e MC de 32 anos da cidade de Esteio, quando após algumas buscas infrutíferas no

mês de junho, finalmente localizei seu perfil no Instagram. Reparei nos seguidores em comum, todos do Departamento de Arte Dramática da UFRGS (DAD/UFRGS) e após isso em suas fotos de toga na formatura do Instituto de Artes no Salão de Atos no início de 2020. “A gente se formou junto”, pensei, rememorando o fato de que ela havia sido oradora da turma do Teatro na solenidade em questão, na qual fez um brilhante discurso ressaltando, entre outras coisas, a necessidade de a universidade pública oferecer melhores condições para que mães que trabalham e estudam pudessem levar adiante suas trajetórias acadêmicas, visto os desafios e dificuldades enfrentadas nesse sentido após o nascimento de sua filha em 2013. Creio que para além das amizades e contatos em comum do âmbito da universidade, nosso vínculo foi mais facilmente estabelecido por compartilharmos, cada qual na sua área e desde diferentes pontos de vista sobre o Rap e a Cultura Hip Hop, da perspectiva de pesquisador/a, visto que, em seu TCC (CARDOSO, 2020) na Licenciatura em Teatro, Suze havia discutido sua formação enquanto atriz-professora-MC através do enlace entre Cultura Hip Hop e Teatro, propondo a incorporação de acúmulos oriundos das dinâmicas interativas de Batalhas de MCs à pedagogia teatral e aos processos de comunicação entre professor/a e alunos/as na sala de aula.

As múltiplas vivências carregadas por Suze, marcadas por trânsitos e batalhas entre distintos espaços sociais – centrais, periféricos, artísticos, acadêmicos e não-acadêmicos –, desdobra-se em uma postura crítica direcionada aos múltiplos contextos de prática por onde passou, desde sua atuação como coordenadora pedagógica na Associação da Cultura Hip-Hop de Esteio (ACHE) entre 2011 e 2017, as prática teatral e sua entrada na UFRGS em 2012, sua passagem pelos slams e entrada nas Batalhas de MCs em 2017, até a atuação profissional com o jogo de rimas no transporte público da Região Metropolitana de Porto Alegre, entre 2018 e 2020, com a participação no coletivo Dos Trilhos Pro Mundo. Nas chamadas de vídeo que realizamos via WhatsApp entre julho e outubro de 2021, Suze recordou que seu breve período de participação nos slams se deu quando se desligava emocional e institucionalmente da ACHE, de modo que, conforme acumulavam-se as frustrações e silenciamentos experienciados nesse contexto e a despeito dos motivos que a levaram a deixar de frequentar os slams, imagino que tenha encontrado nestes um espaço mais aberto ao protagonismo feminino. No entanto, a professora-MC conta que seu desligamento da associação cultural efetuou-se de fato quando começou a participar do que denominou “o movimento Hip-Hop real”, da rua, de quem está vivendo dia após dia a Cultura através do elemento MC nas Batalhas, as quais não lhe imputam a necessidade de tirar tempo de sua rotina como mãe, trabalhadora e, outrora, estudante, a fim de preparar com antecedência o material a ser apresentado – motivo pelo qual também não se insere como rapper no mundo da música. Suze também conta que viu nas Batalhas de MCs um espaço mais livre para a expressão

através do duelo de rimas improvisadas, diferente das expectativas por um certo tipo de poesia que identificava nos slams, assim como da batalha que passou a apresentar na ACHE em 2017, segundo a MC, cheia de regras que tolhiam o processo de construção de rimas de MCs participantes.

Suze contou como, após um tempo apenas assistindo às Batalhas de MCs, começou a rimar em uma edição da Batalha das Monstras em Porto Alegre em julho de 2018, após ver uma MC se arriscar em uma batalha mista – no caso, a Batalha da Morte, outrora realizada em Canoas – e vencer seu primeiro confronto. Ao perceber que a MC em questão estava nervosa e mesmo assim conseguiu sair vencedora de um duelo contra um MC homem, sentiu que podia fazer aquilo, ainda mais considerando suas vivências com o Teatro. Decidiu se arriscar na Batalha das Monstras por saber que seria um espaço de maior acolhimento para quem estava começando, em especial por se tratar de uma batalha disputada exclusivamente por mulheres (tanto cis quanto trans, bem como por pessoas não-binárias). Resultado: sagrou-se campeã daquela edição das Monstras e conquistou uma vaga para a Batalha do Olimpo, realizada pela produtora Olimpo Records no festival Rap in Cena, com periodicidade mensal ou a cada dois meses, em casas de show como o Opinião, na Cidade Baixa e o Pepsi On Stage, na Zona Norte de Porto Alegre. Apesar de ter sido eliminada na primeira fase, Suze lembra de ter se sentido bastante acolhida pelo público, o que a incentivou a continuar duelando nas batalhas mistas da RMPA mesmo sendo uma das poucas mulheres MCs a fazê-lo. Morando atualmente em São Paulo, após um breve período de residência em Florianópolis e anos alternando entre Esteio e Canoas, Suze se encontra um tanto distante das Batalhas de MCs, trabalhando com televisão, tanto nos bastidores quanto atuando em produções audiovisuais independentes; no entanto, carrega sempre o Hip-Hop em seu coração e nas relações que pôde cultivar ao longo de mais de uma década de participação na Cultura.

A última pessoa cuja participação na pesquisa foi efetivada foi o rapper e MC Zandrio, de 22 anos, morador do bairro Santo Antônio em Porto Alegre, que trabalha como atendente em um bar na Zona Leste da capital e participa de Batalhas de MCs desde 2015, após começar a desenvolver o Rap freestyle de brincadeira com colegas da oitava série em 2014. Nas chamadas de vídeo que realizamos entre setembro e agosto de 2021, após tê-lo contatado pelo Instagram, Zandrio relembrou como sua relação com o Rap começou por meio do incentivo de um de seus tios e de seu irmão mais velho, suas referências familiares de figura paterna, começando a conhecer as Batalhas de Sangue devido ao fato de seu irmão assistir a vídeos de batalhas no Youtube. Tomando conhecimento da Batalha do Mercado, o MC passou a frequentá-la aos 15 anos de idade – por vezes acompanhado de sua mãe, que sempre o incentivou a seguir o sonho de viver do Rap –, tornando-se seu maior campeão, com oito títulos acumulados desde então.

Quanto à sua produção autoral, Zandrio manifestou sua preferência por compor no boom-bap, mantendo-se, entretanto, aberto a gravar e compor em outras vertentes como o trap e o drill, bem como a ultrapassar as barreiras estilísticas do Rap e explorá-lo em diálogo com outros gêneros musicais. Para além das referências clássicas do Rap nacional que compartilha com os demais interlocutores de pesquisa, Zandrio elencou como inspirações musicais o grupo paulistano de trap Recayd Mob, bem como as produções autorais de seus amigos rappers e MCs na RMPA, citando ainda Freddie Mercury e Elis Regina como artistas de fora do Rap que gosta de escutar. Contou ainda que busca inspiração nos lugares mais diversos para compor as letras de seus raps, destacando esportes e formas de entretenimentos como MMA (artes marciais mistas), *wrestling* e o futebol, no qual compartilhamos do fanatismo pelo Sport Club Internacional, o que facilitou a continuidade de nossas interações por mensagens no Instagram e WhatsApp após as primeiras chamadas de vídeos, bem como em algumas Batalhas nas quais me recepcionou.

Uma das vitórias mais significativas – se não a maior – de Zandrio em Batalhas se deu na Seletiva Estadual de 2017,⁷ classificando-se para o Duelo de MCs Nacional daquele ano. Zandrio, na época com 18 anos incompletos, foi recebido no Viaduto Santa Tereza em Belo Horizonte - MG pelas vaias de uma multidão inconformada com o resultado da Seletiva, isso sem contar as inúmeras mensagens de ódio recebidas pelo MC em seus perfis de mídias sociais, direcionadas a ele e a sua família, algumas delas marcadas por deploráveis contornos racistas. Quando tomei conhecimento do acontecimento fiquei tão revoltado quanto, por um breve momento, desiludido, me questionando como era possível – em pleno século XXI, em um movimento cultural que prega a coletividade, a manutenção do respeito, da disciplina e do proceder na rua e que critica contundentemente as múltiplas formas de violência policial racializada e o complexo branco de justiceiro vigente nas parcelas mais conservadoras e reacionárias da sociedade brasileira – que se adotasse a linha pequeno-burguesa do “viva a vaia” dos festivais da MPB dos anos 1960 e fosse promovido um “linchamento” público de um jovem preto ainda menor de idade, cujo “crime” cometido foi rimar em uma batalha de resultado polêmico.

Refletindo sobre esse acontecimento, Zandrio lembrou a importância de sua família e dos inúmeros amigos que fez ao longo de sua participação na Cultura Hip-Hop para se recuperar psicologicamente e voltar a ter a confiança para continuar rimando e remodelar, pouco a pouco, seu freestyle, dando continuidade a tal processo de renovação e transformação autocrítica com o passar dos anos, em busca de tornar-se um artista cada vez mais completo. Tendo já somado, temporariamente, na organização da Batalha da Escadaria em 2018, entrou para a organização da

⁷ Disponível em: <<https://youtu.be/VZNbiyd0Yrg>>. Acesso em 23 ago. 2022.

Batalha do Mercado no ano de 2019, aguardando a diminuição do número de casos e de vítimas arrebatadas pela Covid-19, bem como pelo afrouxamento das restrições sanitárias, para voltar a tocar, sob a mentoria de sua fundadora, Aretha Ramos, a partir de fevereiro de 2022, o evento que inaugurou há uma década a entrada de Porto Alegre no cenário nacional de Batalhas de MCs. Atualmente, Zandrio segue compondo, gravando seus raps, fazendo *feats* com amigos e rimando nas Batalhas da RMPA, tendo se classificado à Seletiva Estadual do RS para o Duelo de MCs Nacional de 2022 através da Batalha São Hell – batalha sediada em São Leopoldo, da qual, assim como a Batalha do Mercado, é o maior campeão –, lutando para voltar a Belo Horizonte para “corrigir as vaias”⁸ que recebeu em 2017.

Se a descrição que faço das trajetórias de meus colaboradores pode fazer parecer que o “indivíduo” nesta etnografia sonora trata-se do “performer expert” (RICE; RUSKIN, 2012) – afinal, contatei como interlocutores de pesquisa dois organizadores/as e apresentadores de Batalhas que ultrapassam a marca das cem edições, dois campeões estaduais de Seletivas do Rio Grande do Sul para o Duelo de MCs Nacional e uma atriz-professora-MC licenciada em Teatro com mais de 10 anos de caminhada entre diversos espaços de prática da Cultura Hip-Hop –, ressalto que a construção do universo de pesquisa mediada pelas sugestões de Rata implicou que o critério a ser adotado fosse mais o da rede de relações do que o do status como especialistas em determinada prática sonoro-musical. Lembrando que culturas juvenis como o Hip-Hop e suas diferentes instâncias como o são as Batalhas de MCs emergem como meio de socialização alternativa às instituições tradicionais (REGUILLO CRUZ, 2000), resulta de tal critério que os/as MCs de Batalha com quem conversei são significativamente próximos/as entre si, tendo se enfrentado inúmeras vezes em duelos de rimas improvisadas e trabalhado juntos, no caso de Dubaile, Zandrio e Suze, rimando na linha do Trensurb por meio do coletivo Dos Trilhos Pro Mundo.

Penso que uma das marcas do trabalho de campo que desenvolvi nesta pesquisa decorre do fato de que as interações com colaboradores, mediadas por TICs, deram-se individualmente, à exceção das poucas ocasiões em que pude comparecer a Batalhas de MCs, após o relaxamento das restrições governamentais sobre o uso de máscara e realização de eventos em espaços públicos, já durante os processos de revisão do material de campo e de escrita. Assim, busco fazer com que as individualidades e subjetividades em relação sobressaiam-se na particularidade das concepções que compartilhamos em conversas e interações em meios virtuais, almejando uma aproximação com a ideia de “etnografia do particular” (ABU-LUGHOD, 2018), contra a

⁸ Conforme rimou em seu round de ataque na fase semifinal da Batalha São Hell Pré-Seletiva para o Campeonato Estadual (disponível em: <<https://youtu.be/K7mAgT4Qjc4>>, a partir dos 1min02s): “*Eu disse que no Nacional os pés poucos puseram / Eu vou voltar pra corrigir as vaias que eles me deram*”.

homogeneidade e generalidade subjacentes ao conceito antropológico de cultura, buscando desvelar articulações entre a especificidade local e formações sociais e “acústicas” (ARAÚJO, 2005) mais amplas, tais como a dispersão mediatizada do Rap em suporte fonográfico/audiovisual e das Batalhas de MCs em meios virtuais e em suas articulações translocais, estaduais e nacionais, naquilo que as interlocuções permitem diagnosticar, provocar e desestabilizar nas tendências estilísticas e prioridades político-culturais recorrentemente acionadas e discutidas em diferentes escalas socioespaciais de escuta e produção sonoro-musical.

Em que pese a necessária atenção do/a etnógrafo/a às instâncias comunicativas em campo como um acontecimento performativo, para além da possibilidade, mais palpável em uma conjuntura não-pandêmica, de o/a pesquisador/a tomar parte nas performances musicais sobre as quais escreve – resumida na ideia de “etnografia performativa” (WONG, 2008) –, como meio de buscar restituir a discursividade (CLIFFORD, 1983) de entrevistas etnográficas para além de seu entendimento enquanto texto, adotei como orientação primária algo como tomar as palavras de meus colaboradores pelo que dizem, ou, como se diria em inglês, *at face value*, de modo que pouco se lerá, nesta dissertação, passagens refletindo sobre o não-dito e o subentendido – ou, até mesmo, o que permanece escondido, quaisquer sejam os motivos, parte a parte, para tal. Pretendo, portanto, evitar debruçar-me, nas interpretações que elaboro, sobre as “razões que a razão do nativo desconhece” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 116), mas alinhar um fio interpretativo extraindo dos relatos acerca do sonoro ou “narrativas sônicas” (SANTOS, 2015) etnografadas suas implicações conceituais sobre questões etnomusicológicas a respeito das Batalhas de MCs na RMPA, com atenção aos vieses e percalços envolvidos nas razões que a razão do etnomusicólogo desconhece e que (pensa que) passa a conhecer em regime de intersubjetividade “em campo”.

Falando brevemente dos/as interlocutores de pesquisa em conjunto, cujas trajetórias acabo de apresentar, o “time”, por assim dizer, formado pelas sugestões de Rata e que escalo para a “partida” que se segue é composto integralmente por “sujeitos periféricos” (D’ANDREA, 2013) e, à exceção de Suze, por pessoas autodeclaradas pretas,⁹ que têm no Rap um meio para afirmar sua potência enquanto sujeitos políticos e musicais no mundo e manifestá-la nos trânsitos que realizam no espaço urbano em função de suas práticas sonoro-musicais. Assim, para além da constatação inicial de que o circuito local de Batalhas ultrapassa os limites de Porto Alegre, o fato de ter entrado

⁹ Utilizo o termo “preto/a” seguindo a forma empregada por participantes afro-brasileiros da Cultura Hip-Hop com quem pude entrar em contato – entre outros expoentes do Rap a nível nacional – em suas autodeclarações étnico-raciais, que tem ganhado força nos últimos anos através de uma série de questionamentos a apagamentos étnico-raciais e históricos associados à categoria “pardo/a”, interpelada criticamente em rimas improvisadas, faixas de Rap e outras expressões artísticas tal qual a exposição do artista visual Maxwell Alexandre intitulada “Pardo é papel” – originalmente realizada em 2019 no Museu de Arte do Rio (MAR) e montada no ano de 2020, em Porto Alegre, na Fundação Iberê Camargo.

em contato com MCs residentes e/ou oriundos, à exceção de Zandrio, de cidades que não a capital evidenciou ainda mais a necessidade de tomar a Região Metropolitana de Porto Alegre, para além das Batalhas realizadas na região central – tratadas enquanto objeto de observação nas primeiras versões do projeto desta pesquisa – como escopo espacial das práticas sonoro-musicais multissituadas de colaboradores e da construção do universo de pesquisa.

1.2. Rastreando sons e seguindo fluxos urbanos no (ciber)espaço

A restrição à circulação de pessoas em espaços físicos e do contato face-a-face pelo bem maior de preservação da vida diante da conjuntura pandêmica colocou em xeque, na largada, um dos modos fundamentais de construção de uma “etnografia multissituada” (MARCUS, 1995), no caso, o processo de seguir as pessoas em seus deslocamentos e naquelas redes de sociabilidade que permeiam o desenvolvimento de suas práticas sonoro-musicais. No entanto, certos movimentos teórico-metodológicos possibilitaram a apropriação de aspectos da etnografia multissituada para pensar tais práticas a partir de meios virtuais, especialmente no que diz respeito à transformação do entendimento acerca de sua contextualização em formações sociais mais amplas e na medida em que se observa e interpreta a circulação de produções musicais e audiovisuais de MCs no ciberespaço levando em consideração prioridades culturais, políticas e estéticas valorizadas no Rap. Através da prospecção de postagens em perfis de sites de redes sociais, pude mapear uma série de produções audiovisuais de rappers inseridas em diferentes bairros periféricos da grande Porto Alegre, encarando-as como, para além de materiais analisáveis, meios para atualizar vínculos em campo à medida que surgiam como potenciais tópicos de discussão em entrevistas etnográficas.

Partindo dos posts de divulgação de perfis de MCs participantes da 100ª edição da Batalha da Escadaria, realizada em formato de live no Instagram no dia 23 de maio de 2021, o processo de rastreamento foi continuado mediante o acesso a hyperlinks disponíveis nesses perfis, redirecionando aos vídeos sítios no Youtube. A partir de produções de *crews* e/ou estúdios independentes como T4R, Trinca Records e Ice Alien Records,¹⁰ pude acessar uma outra faceta das práticas de MCs cujas performances havia presenciado no período de elaboração do projeto de pesquisa, atrelado à observação de caráter exploratório da Batalha do Brooklyn e da Batalha da Escadaria entre o final de 2018 e 2019, bem como conhecer o trabalho de MCs que não havia acompanhado até então. Dado que entre 2018 e 2019 não estabeleci interlocuções de fato com os

¹⁰ Canais no Youtube disponíveis, respectivamente, em: <<https://www.youtube.com/channel/UCceq2XmK45SkaZRj8buAAoQ>>; <<https://www.youtube.com/user/TRINCARECORDS>>; e <<https://www.youtube.com/c/IceAlienRecords>>. Acesso em 09 ago. 2022.

participantes, em larga medida fruto do receio de cometer, na posição de jovem pesquisador branco, alguma intrusão indesejada em um contexto social predominantemente preto e periférico, o mapeamento de videoclipes no ciberespaço contribuiu por um lado, para esboçar de modo mais concreto as especificidades de redes de relação e de produção musical na Cultura Hip-Hop local e, por outro, para identificar prioridades valorizadas nas representações audiovisuais de territórios urbanos periféricos da RMPA no Rap gravado.

Observei, então, que muitos dos raps produzidos na RMPA estabelecem uma relação de continuidade com a centralidade atribuída à categoria “lugar” nos clipes de Rap estadunidense dos anos 1980/90, traduzida na noção de gueto-centricidade (ROSE, 1994) – a concepção do gueto como locus de origem social e discursiva do Hip-Hop por excelência –, com diferentes bairros da região, e a periferia como um espaço vivido, sendo incorporados nas narrativas audiovisuais simultaneamente como cenário e temática, texto e contexto. Entre diversos subgêneros e estéticas musicais do Rap, rappers e MCs da RMPA agenciam diversos sentidos da noção de periferia metropolitana por meio da música e da poesia e da representação audiovisual de espaços pelos quais circulam no cotidiano, questionando a associação hegemônica do sujeito periférico à pobreza, à violência e ao crime em busca de representações alternativas que enfatizem sua potência enquanto sujeito político (D’ANDREA, 2013), ora através de uma postura crítica à violência policial racializada, ora através da reivindicação da periferia enquanto um espaço de cultura e lazer e da possibilidade de ascensão social através da música manifestada no estilo cultural. Ainda, nessas performances, agenciam-se não somente representações da periferia, mas também daquilo que se entende como “o sistema”, na medida em que o poder instituído, identificado em âmbito local/regional nos governos municipais e estaduais e, numa escala mais ampla, no governo federal, no capitalismo e nos impactos persistentes da violenta herança escravocrata brasileira, é interpelado criticamente, de modo que se torna possível, retomando o pensamento de Marcus (1995), diagnosticar e (re)compor etnograficamente os significados associados ao sistema-mundo de acordo com pontos de escuta locais multissituados na Região Metropolitana de Porto Alegre.

Sendo assim, o processo de localização dos espaços periféricos de prática sonoro-musical de MCs se desdobra em videoclipes veiculados no ciberespaço na medida em que suas narrativas audiovisuais incorporam em si a vivência dos lugares de onde emergem e ao passo que o acesso a tecnologias de produção e circulação musical assenta-se em infraestruturas locais afetadas por desigualdades socioeconômicas que atravessam tanto espaços físicos como virtuais. Tal configuração revela a profunda imbricação entre os domínios do virtual e do presencial e a necessidade de compreender sua relação como de continuidade e não dicotomia (POLIVANOV, 2013), implicando reconhecer a complementaridade entre práticas sonoro-musicais que, embora

tenham sua condição de possibilidade na co-presença em um espaço físico delimitado, circulam preponderantemente em meios virtuais, e aquelas que, dependendo da mediação tecnológica, seja por sites de redes sociais ou por aparelhos de reprodução sonora, têm no contato face-a-face seu *sine qua non*. Os casos paradigmáticos de cada um dos modelos seriam, respectivamente, as mídias fonográficas/audiovisuais e, neste caso, as Batalhas de MCs.

Portanto, situar as práticas musicais de MCs da RMPA nos bairros periféricos por meio de videoclipes veiculados na internet nos permite apenas compor um quadro parcial do universo de pesquisa, na medida em que a participação destes atores em Batalhas de MCs nos bairros centrais de Porto Alegre complexifica o entendimento de sua circulação entre distintos espaços sociais. O que se impõe de imediato é, mais do que a atividade de localização e identificação dos espaços de prática em lugares específicos, a observação dos trânsitos efetuados entre eles. Ademais, uma pesquisa etnográfica baseada na observação participante em meios virtuais (POLIVANOV, 2011; 2013; MILLER, 2012), em “eventos de campo” realizados através de TICs (AHLIN; LI, 2019) e ciente da centralidade da mediação tecnológica na pesquisa de campo desde tempos pré-informáticos (COOLEY; MEIZEL; SYED, 2008), diante de uma crise sanitária que conduziu à interrupção quase total de eventos musicais presenciais, não se depara apenas com a distribuição de práticas e relações em um espaço-tempo difuso, mas também com o tempo cindido entre pré-pandemia e (pós-)pandemia, embora as práticas em questão atravessem os dois momentos, seja no âmbito da memória a elas atreladas ou de sua continuidade no presente.

Reconhecendo o caráter multissituado, fragmentado, mediatizado e multimodal do objeto de pesquisa, um conceito que possibilita certa coerência teórico-metodológica, a fim de relacionar as diferentes linhas de força traçadas até aqui, é o de “narrativas sônicas” (SANTOS, 2015), uma vez que permite abordar relatos orais, textuais, audiovisuais e sonoros a respeito da experiência do som em espaços urbanos de modo transversal aos distintos tempos e espaços acionados em narrativas elaboradas com interlocutores de pesquisa em campo. Assim penso à medida que, se propusermos uma abordagem reflexiva e relacional ao ato de etnografar relatos acerca do sonoro, podemos compreender a própria escrita etnográfica como uma forma de narrativa sônica, ou, seguindo a Acustemologia de Feld (2017, p. 87), de histórias relacionais de escuta; convertendo-se a observação participante, em larga medida, no processo de escutar histórias de escuta atinentes à coabitação e à co-presença dinamizadas pela experiência do som. Assim, o procedimento de seguir as pessoas proposto por Marcus (1995), levado a cabo pelo rastreamento no ciberespaço de performances e de redes de relações cuja localidade se encontra embutida em narrativas audiovisuais, é complementado pelo estabelecimento de interlocuções que possibilitem a elaboração

dialógica de narrativas sônicas, permitindo ao etnógrafo recompor trajetórias, relações e práticas referentes a espaços-tempos inacessíveis pela experiência imediata.

1.3. Entrando no vórtex ou Assistindo Batalhas de MCs pelo Youtube

Para além da necessidade imposta pela pandemia de entrar em contato com interlocutores de pesquisa e de construir o universo de pesquisa rastreando suas práticas sonoro-musicais no território urbano da RMPA através da internet, parte importante de meu processo de familiarização com o Rap e de aprender a escutar uma Batalha de MCs, a partir de onde busco construir o arco ou percurso de escuta desta narrativa sônica de narrativas sônicas, foi levada a cabo assistindo a vídeos de batalhas da Região Metropolitana de Porto Alegre, bem como de cidades/regiões metropolitanas com grande representatividade no cenário nacional de Batalhas como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília. Tendo iniciado os contatos com MCs da RMPA em maio de 2021, a partir de julho/agosto comecei a tratar com mais atenção os múltiplos registros de Batalhas de MCs disponíveis no Youtube, não apenas como meio de aproximar-me dos processos de performance do duelo de rimas improvisadas ou para abordá-las como possíveis objetos de análise e interpretação, mas também a fim de elaborar questões sobre as quais conversaria com os/as interlocutores de pesquisa. A ideia, portanto, era trazer minhas impressões oriundas dessa experiência de escuta mediatizada pela internet de modo a dialogar com as experiências de performance e de escuta de MCs nos ambientes acústicos que frequentam no circuito de Batalhas da RMPA, ou seja, na rua, a fim de elaborar narrativas sônicas e interpretações etnomusicológicas que dessem conta de abordar as dinâmicas de interações bem como as estratégias estilísticas e retóricas adotadas por MCs no duelo de rimas improvisadas.

Essa entrada no vórtex de vídeos de Batalhas de MCs no Youtube, uma torrente de informação e conteúdo que permite documentar, em diversas cenas locais, a história recente de tal prática sonoro-musical no Brasil, foi motivada pela menção por parte de Suze (comunicação pessoal em 14/08/2021) da participação de Zandrio no Duelo de MCs Nacional de 2017 (Belo Horizonte - MG) e pela participação de Dubaile na Batalha da Aldeia (Barueri - SP) na virada de julho para agosto de 2021. Partindo das batalhas “Zandrio x Drizzy” e “Apollo x Dubaile”,¹¹ passei a navegar obsessivamente pela aba de vídeos relacionados, assistindo duelos das Batalhas supracitadas, bem como da Batalha do Tanque (São Gonçalo - RJ), Batalha do Museu (Brasília - DF), Mar de Monstros (Vitória - ES), Batalha do Coliseu (Rio de Janeiro - RJ) e, principalmente,

¹¹ Disponíveis, respectivamente, em: <<https://youtu.be/-t-3Ola5Xdg>> e <<https://youtu.be/35ZRVI-OMaQ>>. Acesso em 22 ago. 2022.

das Batalhas da RMPA de interesse especial para esta pesquisa, como as Batalhas da Escadaria, do Brooklyn, do Mercado, do Arco, do Gasômetro - realizadas na região central de Porto Alegre - e a Batalha do Poli de Cachoeirinha, encontrando registros dos eventos nos canais “10 Minutos de Rap Sul”, “Cultura Anônima” e no canal oficial da Batalha do Poli.¹²

Assistindo a uma enorme quantidade de vídeos dessas batalhas, pude ter a dimensão de que as Batalhas de MCs não se realizam apenas como um movimento cultural que tem como prioridade a rua e o ocupar os espaços públicos da cidade, mas também enquanto um fenômeno massivo da internet. Das Batalhas de fora do Rio Grande do Sul que citei, três (Aldeia, Museu e Tanque) contam com mais de um milhão de inscritos em seus canais oficiais ou associados e as demais ultrapassam a casa dos 200 mil inscritos. Embora já relevantes, tais números ainda não dão conta da dimensão que tais Batalhas têm no Youtube brasileiro, uma vez que a boa parte das visualizações dos vídeos parte de usuários não inscritos nos canais, atestando o alcance amplo e massivo das Batalhas de MCs através da internet. Pude ter uma melhor noção a respeito da importância da internet como meio para difundir e divulgar Batalhas de MCs enquanto conteúdo para ser assistido à distância (espaço-temporal), assim como enquanto prática sonoro-musical atrelada à localidade, na primeira conversa que tive com Zandrio, em que revelou ter começado a rimar com seus colegas de escola no final do ensino fundamental após tomar conhecimento do movimento das Batalhas pelo Youtube, passando a participar do circuito, na época, ainda em formação, de Batalhas da RMPA.

Participo do movimento Hip-Hop desde 2015, quando eu tinha 15 anos, mas eu já me interessei com o Hip-Hop muito novo. E meu tio tem uma ligação muito forte com o Hip-Hop, sempre gostou muito, meus dois tios, na verdade, e o meu irmão. Mas eu, além da inspiração deles, comecei a ter minha própria inspiração em 2014 quando eu comecei a treinar freestyle com os meus amigos na escola, na oitava série. Tava na oitava série na época e todo recreio a gente treinava freestyle, foi quando eu comecei a assistir os vídeos das batalhas que rolavam aqui no Rio Grande do Sul, porque antes eu só assistia os vídeos antigos como do Emicida, vídeos da Liga dos MCs de 2009, Duelo de MCs de 2012, 2013, essas coisas. Peguei essa inspiração muito também do meu irmão, que ele assistia Batalhas de MCs e eu acabei ficando com o vício de tentar e colocar na prática. (Zandrio, comunicação pessoal em 30/08/2021)

Dentre as batalhas citadas por Zandrio – entre outras relacionadas –, pude assistir aos vídeos de Cabal x Emicida (Batalha do Santa Cruz em 2006), Emicida x Gil Metralha pela final da Liga dos MCs de 2009 e o bi-campeonato de Douglas Din nas edições de 2012 e 2013 do Duelo

¹² Disponíveis, respectivamente, em: <<https://www.youtube.com/c/10minutosdeRapSul>>; <<https://www.youtube.com/c/CulturaAn%C3%B4nima>> e <<https://www.youtube.com/channel/UCqbdB6rIIzOtfA0hubmtMQ>>. Acesso em 22 ago. 2022

de MCs Nacional¹³ sobre Mirapotira e Koell, respectivamente. Pode-se dizer que essas batalhas da virada dos anos 2000 para os 2010 foram alçadas ao estatuto de clássicos, somando-se a muitas outras responsáveis por popularizar tal prática sonoro-musical e modos particulares de rimar através das diferentes localidades e regiões do território brasileiro, dentre as quais poderia destacar confrontos de Seletivas Estaduais para o Duelo de MCs Nacional como Alves vs. Sid (DF, 2016), Orochi x Estudante (RJ, 2015), Choice x Jhony (RJ, 2017) e César x Noventa (ES, 2017), bem como as trajetórias ao longo de Duelos Nacionais de MCs campeões como os supracitados Orochi, Sid e César. Tendo em Emicida e Douglas Din MCs referências para a geração do Rap nacional de que fala Campos (2020), esta última trinca de MCs campeões do Duelo Nacional entre 2015 e 2017 é já tratada com certa nostalgia nas seções de comentários do Youtube, tendo em vista o fato de terem se “aposentado” ou diminuído sua frequência de participação nos respectivos circuitos locais de Batalhas de MCs, demarcando uma espécie de “era de ouro” para a popularização de tal forma expressiva no Brasil.

Se, por um lado, foi nesse período que Zandrio, com quem compartilho o ano de nascimento, começou a rimar, integrando tal geração desde os fluxos das ruas de Porto Alegre e região metropolitana, por outro, percebo que foi assistindo a batalhas desse período, durante a pandemia, que pude me familiarizar com ou, parafraseando o MC, que “acabei ficando com o vício” em buscar compreender e aprender a escutar, analisar e interpretar o duelo de rimas improvisadas. Separo a análise da interpretação à medida que, ao adotar como estratégia metodológica a observação das seções de comentários no Youtube de vídeos de Batalhas de MCs a fim de introduzir tópicos de interesse em entrevistas etnográficas, percebi uma série de diferenças entre o modo como espectadores na internet e MCs (e até mesmo jurados) abordam uma batalha de freestyle e como discutem e expressam, em narrativas sônicas, suas opiniões e perspectivas a respeito de determinado duelo. Soma-se a isso minha própria perspectiva, as impressões mais imediatas sobre as rimas e os enfoques particulares que busco adotar sobre os duelos em si e suas relações com o movimento cultural mais amplo que se desenha localmente no espaço urbano metropolitano porto-alegrense, bem como o encontro realizado com os modos particulares através do quais MCs com quem conversei abordam e discutem uma batalha de rima.

O ponto fundamental, decisivo para o andamento de uma Batalha de MCs na medida em que um grupo de espectadores-ouvintes-participantes, ou seja, o público, define o vencedor de cada duelo, é que a primeira e última pergunta que se faz ao fim de cada embate é “quem ganhou?”

¹³ O bicampeonato de Douglas Din, que atualmente integra a organização da crew Família de Rua e apresenta o Duelo de MCs Nacional, marcou as duas primeiras edições do evento que veio a substituir de vez a Liga dos MCs, realizada no Rio de Janeiro entre 2003 e 2013, como principal competição de Rap freestyle a nível nacional.

seja em tempo real, quando o público interfere no resultado da batalha, ou na visualização do registro audiovisual posterior ao evento presencial, no qual resta ao público comentar, concordando ou discordando do resultado. Portanto, ao navegar pelos comentários abaixo de dada batalha no Youtube, podemos encontrar citações elogiosas de rimas elaboradas ao longo do duelo, críticas construtivas e educadas, alguns xingamentos e ofensas e, principalmente, opiniões a respeito de quem venceu, porque venceu e se foi justa ou não a vitória (ponto a partir do qual emergem tais xingamentos e ofensas). Entendo tal enfoque, que busca determinar se o resultado da batalha foi justo – e, se não, qual seria – com relativo “rigor técnico” e “objetividade” por parte de quem avalia, incluindo aí comentários e vídeos de “reacts” a batalhas feitos por parte de espectadores, MCs e/ou jurados – estes por vezes atribuindo notas às rimas dos MCs –, como uma abordagem analítica, a qual, embora reconheça a subjetividade que envolve a avaliação elaborada a respeito de uma batalha, pretende atingir certo grau de objetividade em direção ao resultado mais justo possível.

Assim, se, para o percurso interpretativo que pretendia traçar nesta pesquisa, adotar essa perspectiva parecia, ao primeiro olhar, impertinente, de modo que buscava evitar tocar na questão dos resultados das batalhas que trazia como disparadoras de tópicos para entrevistas etnográficas, fui percebendo que por vezes esse enfoque que denomino analítico emerge por sobre as falas de meus interlocutores e que, mesmo não aparentando ser pertinente para um pesquisador “outsider”, trata-se de uma preocupação fundamental para MCs que dedicam suas vidas rimando para vencer em Batalhas de freestyle em meio a inúmeras outras batalhas enfrentadas no cotidiano. Ademais, por debaixo das camadas mais superficiais dos debates sobre resultados de Batalhas de MCs, repousam prioridades estilísticas e político-culturais valorizadas em âmbito local e modos de entender o duelo de rimas improvisadas expressados em contextos específicos de enunciação que se demonstram fundamentais para a construção de um percurso interpretativo etnomusicológico acerca dessa prática sonoro-musical. Isto é, perguntar quem ganhou, como ganhou e por que ganhou uma batalha, assim como quais rimas são ou não valorizadas, onde e por quem, pode ser um caminho para compreender os sentidos socialmente construídos através das Batalhas de MCs.

Reconhecendo que o modo como distingo um enfoque analítico de outro interpretativo possa parecer incorrer em uma correspondência à uma distinção do tipo êmico-ético, *insider-outsider*, considero necessário pontuar que com o entrelaçamento da configuração local/presencial de circuitos de Batalhas de MCs com sua popularização no espaço-tempo difuso e mediatizado da internet complexifica a atribuição de (não-)pertencimentos a determinada comunidade ou “cultura”. Se, do ponto de vista da crítica de Abu-Lughod (2018) ao conceito antropológico de “cultura”, distinções do tipo *insider-outsider*, êmico-ético, eles-nós, atravessadas por assimetrias epistemológicas em continuidade com uma geopolítica colonialista, contribuem para

a construção de descrições etnográficas generalizantes e a-históricas, estas mesmas distinções são acionadas na autodenominada Cultura Hip-Hop de modo a produzir certa interioridade-exterioridade em grupos sociais enraizados na localidade, demarcando (não-)pertencimentos a tal cultura com base na participação ativa em movimentos culturais de rua, seja no bairro ou nas regiões centrais. Assim, da intersecção entre viver localmente a Cultura Hip-Hop e experienciá-la enquanto parte de uma comunidade mediada por computador ou de uma comunidade de prática – utilizando as terminologias, respectivamente de Escobar (2016) e Miller (2012) – tornam-se possíveis diversas combinações ao longo do espectro *insider-outsider*.

Da mesma forma como Zandrio se interessou pelas Batalhas de MCs através do Youtube, vindo a participar do movimento local e Suze destaca jamais ter se interessado por acompanhar vídeos de batalhas na internet, havendo casos imensuráveis de espectadores pela internet com maior ou menor participação em seus contextos locais de prática e vice-versa, uma parcela considerável de adeptos das Batalhas de MCs na internet as acompanha apenas desse modo. Essa parcela, que dificilmente seria considerada *insider* nos termos pelos quais tal categoria é definida no âmbito dos movimentos de rua locais, acaba constituindo, de fato, uma comunidade mediada por computador, ao mesmo tempo passando pelo processo de aprender a escutar uma Batalha de MCs de modo muito semelhante a como pude aprender a escutar uma Batalha de MCs, uma vez que presenciei, desde a ocasião em que as conheci nas ruas de Porto Alegre, menos de 20 eventos no total.

O diferencial que, penso, embasa o fato de este trabalho ser denominado uma etnografia, a despeito de quase não ter “estado lá” (GEERTZ, 2009) – outro fator positivo na medida em que o “lá”, talvez, não exista (BARZ; COOLEY, 2008) e que por não ter “lá” estado, sinto como se a (auto)vigilância sobre tentação de descrever o que experienciei “em campo” como uma verdade objetiva, ou a moderna autoridade etnográfica (CLIFFORD, 1983; CALDEIRA, 1988), tivesse se instaurado em minha psique como um segundo superego –, foi poder trocar com meus interlocutores de pesquisa, participantes do cenário local de Batalhas, impressões a respeito do que pude presenciar nas Batalhas do Brooklyn e da Escadaria e do que pude observar no caminhão de vídeos de Batalhas assistidos no Youtube durante a pandemia. O processo de estar “em relação”, de construir colaborativamente interpretações culturais, ou “narrativas sônicas” (SANTOS, 2015), por meio do encontro entre experiências de escuta e produção sonora diversas, produziu inúmeros estranhamentos a respeito de certos comentários em vídeos no Youtube, dentre os quais alguns acusando MCs (com certa frequência, MCs pretos/as e/ou MCs mulheres) de vitimistas ou até mesmo, como no caso da final da Seletiva Estadual do RS para o Duelo de MCs Nacional de 2019 entre Zandrio e Dubaile, de cometerem racismo reverso em certas rimas.

Tratando do assunto da recepção e comunicabilidade entre o que acontece na rua e nas mídias sociais, Suze refletiu sobre as fissuras e descontinuidades latentes no experienciar de modo virtual e/ou presencial uma Batalha de MCs, que perpassam a dimensão das relações interpessoais entre o espetáculo e a difusão de certos valores político-culturais no Hip-Hop:

Talvez tenha uma conexão muito grande com isso porque eu prefiro viver o movimento. Tem gente que conhece todos os MCs e nunca pisou numa batalha. Uma coisa é tu morar numa cidade que não tem... interior, num lugar que é longe, não tem acesso. Agora tu morar em Porto Alegre, tu nunca ter pisado numa batalha e tu dizer que gosta de batalha e tu só conhecer batalha pela internet? Para lá, vem cá, deixa eu te levar ali, sabe. [...] A internet, ela é péssima nesse sentido, ela tem um lado muito bom que é o de dar visibilidade pras pessoas poderem conhecer e tal, mas dá abertura pra todo mundo se expressar. E isso é um grande problema, né, que a gente vive em todas as bolhas, em todos os nichos, que é a pessoa poder se esconder atrás do computador e disparar esses comentários nada a ver. E aí a internet bota a gente em contato com qualquer tipo de pessoa, nos expõe, expõe a nossa imagem pra qualquer tipo de pessoa. Então quando eu... eu não olho meus vídeos e não olho os comentários que tem nos meus vídeos porque eu sei que vou ficar chateada. Eu não quero nem saber, tu pode dizer “ah não, Suze, não tem nada demais”, não quero saber. Eu já vi uns dois que eu não gostei e não quero mais olhar. E aí pessoalmente esses caras não fariam isso, que os guris tão fazendo racismo reverso, eles iam pensar duas vezes antes de falar porque... é aí que tá a diferença da internet e do presencial: tu não tem escape, tu não pode desligar a tela e tomar um copo d'água, tu tá ali, na frente da pessoa. Então eu não gosto mesmo da parte virtual das Batalhas porque eu acho que torna um grande palco, um grande show e ele não mostra nunca a verdade, nunca mostra o todo, tu não sente o tato, a coisa que é uma coisa sinestésica, é física, o troço existe pra ser quase palpável. É como a tensão da batalha que a gente consegue ver no vídeo, mas quem estava lá “meu deus”, “nossa” e tal. O ar fica denso, o negócio é louco, todo mundo para de cochichar, de falar, as pessoas mal dão um gole na cerveja, assim. Eu acho que a batalha, ela é muito mais viva e pra quem rima, pra quem assiste, quando é presencial. Então, conseqüentemente, o julgamento, os comentários, o jeito que tu acompanha vai mudar completamente quando tu presencia uma batalha e quando tu assiste uma batalha. (Suze, comunicação pessoal em 02/10/2021)

Frente à impossibilidade de presenciar ao menos semanalmente Batalhas de MCs na RMPA e à gigantesca profusão de conteúdo, reações e opiniões sobre batalhas na internet acumuladas na última década e meia, uma possível estratégia etnográfica virtual, portanto, seria participar de fato das seções de comentários do Youtube tornadas fóruns de debate, como o fez, por exemplo, Miller (2012) no âmbito da comunidade de prática do jogo Grand Theft Auto (GTA): San Andreas, comentando e propondo questionários online aos participantes. No entanto, fui dissuadido de propor uma “entrada em campo” também nesses termos devido a certa desconfiança em relação ao

que poderia alcançar com tal estratégia, e se faria algum sentido diante do enfoque que busco direcionar à particularidade das concepções de MCs com quem entrei em contato –, somada à alta probabilidade de acabar me engalfinhando na internet em função da oposição entre vieses ideológicos em jogo e de comportamentos nocivos aprofundados no anonimato virtual. Dessa forma, foi através do diálogo que busquei criar entre o que lia e ouvia em (seções de comentários de) vídeos de batalhas no Youtube e o que conversava com interlocutores de pesquisa em nossas interações virtuais que fui me familiarizando com o duelo de rimas improvisadas e desenvolvendo as questões etnomusicológicas com as quais me ocupo nos capítulos subsequentes.

Isto posto, dou partida a esta pandêmica narrativa sônica de narrativas sônicas tratando de um período da pesquisa em que pouco assisti a vídeos de Batalhas de MCs, mas no qual, pesquisando discografias, faixas icônicas, tendências, continuidades e transformações na história transnacional do Rap, busquei construir pouco a pouco uma familiaridade com o gênero, seguindo a ordem do dia de buscar ouvir, ler e conhecer o máximo sobre Rap possível com as ferramentas à disposição, no caso, plataformas de streaming como Spotify e Youtube e monografias e artigos da vasta literatura dos Hip Hop e Black Music Studies disponível em acervos como o JStor entre outros indexados no Portal de Periódicos CAPES. Para além de cumprir os expedientes de revisão bibliográfica e de construção de referencial teórico fundamentais para a elaboração desta dissertação, tal missão tinha por objetivo aproximar-me de uma base comum de referências que facilitassem o diálogo com MCs de batalha. Trata-se, então, de um percurso de escuta que começou um tanto solitário e que foi deixando de sê-lo mediante o estabelecimento dos contatos com interlocutores de pesquisa e a familiarização com as referências por eles/as compartilhadas, entre produções autorais, rappers que admiram e Batalhas que frequentam. Abordo a seguir a construção de um entendimento mediado pela escuta – e, pouco a pouco, pela escuta de histórias de escuta (FELD, 2017) – acerca de categorias como “beat” e “flow”, que sedimentam as primeiras camadas do percurso interpretativo que traço em direção a um conhecimento etnomusicológico acerca das Batalhas de MCs na Região Metropolitana de Porto Alegre.

2. “O Rap é o som”: uma proposta de escuta, do beat ao flow

Meu processo de familiarização com o Rap durante o primeiro ano de mestrado/pandemia, no qual ainda não havia entrado em contato com meus interlocutores de pesquisa, se deu a partir da revisão de parte da literatura estadunidense (ROSE, 1994; KEYES, 1996; STEWART, 2000) sobre o assunto na vertente transdisciplinar associada aos Estudos Culturais dos Black Music Studies e Hip-Hop Studies e por meio da audição de faixas citadas e analisadas em tais trabalhos. Desse modo, meu repertório naquele momento – para além de Criolo e Planet Hemp, os quais escutava antes mesmo de conhecer as Batalhas de MCs –, consistia de clássicos estadunidenses dos anos 1980 e 1990 como Grandmaster Flash & the Furious Five, KRS-One e Boogie Down Productions, Eric B & Rakim, Public Enemy, NWA, Dr. Dre e Snoop Dogg. Além disso, passei a ouvir obsessivamente Racionais MCs, em especial, os célebres álbuns de 1997 e 2002 – respectivamente, “Sobrevivendo no Inferno” e “Nada Como um Dia após o Outro Dia” –, fascinado pelas narrativas sonoro-musicais e poéticas construídas pelos rappers do grupo paulistano acerca das histórias de vida de “sujeitos periféricos” (D’ANDREA, 2013) atravessadas pela interseccionalidade entre opressões e potencialidades étnico-raciais, de classe e de gênero.

O que mais me chamava, e talvez até hoje chame, atenção no som dos Racionais MCs era: de um lado, o modo como os espaços e ambientes urbanos periféricos são evocados nas faixas instrumentais sampleadas, recortadas, coladas, arranjadas e produzidas por DJ KL Jay e pelos MCs; e, de outro, a pluralidade de vozes e personagens narrados e representados por Mano Brown, Edi Rock e Ice Blue em suas letras, do malandro, do comerciante e do usuário de drogas, do assaltante e do prisioneiro à criança que sonha em ser jogador de futebol, passando pela mãe, pelo pastor e, por que não, o rapper/MC. Ordenando essa diversidade de personagens em torno da questão da violência (OLIVEIRA, 2017) e do crime nas periferias brasileiras, segundo a estética *gangsta* do West Coast Rap estadunidense dos anos 1990, o grupo não apenas passa adiante mensagens visando a superação da violência e da opressão raciais e de classe, mas também atravessa questões mais “universais”, como religião, ética e moral, por tais posicionalidades, desdobrando dialogicamente em bate-voltas – sobre os quais falaremos no próximo capítulo – entre os MCs, por vezes representando pontos de vista conflitantes entre si, os dilemas encarados por sujeitos periféricos nos campos de possibilidades que se apresentam em suas diversas trajetórias.

Naquele momento, no entanto, meu principal interesse em combinar leituras sobre o Rap e a Cultura Hip-Hop com a audição das referências primordiais supracitadas, para além das letras de MCs como Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue, Chuck D, Ice Cube, Melle Mel etc., consistia em construir um entendimento acerca dos sentidos sociais inscritos nas sonoridades trabalhadas por DJs

e produtores de Rap – ou aprender a *ouvi-los* –, buscando embasamento para aproximar-me da sensibilidade culturalmente informada necessária para aprender a escutar uma base instrumental de Rap e compreender a relação que se estabelece entre esta e um MC que rima por sobre ela. Em outras palavras, considerava fundamental aprender quais critérios devem ser levados em conta ao ouvir um beat, quais elementos buscar seguir com a audição em meio às inúmeras camadas que o compõem, como apreciar o interesse rítmico gerado pelo entrelaçamento de linhas independentes formadas cada qual por diferentes *samples* em *loop*, isto é, como ouvir vertical e horizontalmente (ao longo de) objetos sonoros tão circulares, à primeira escuta, no quesito tempo.

Refletindo em retrospecto, percebo que parte desse percurso de escuta já havia avançado alguns passos quando há alguns anos atrás, pouco antes da elaboração da primeiríssima versão do projeto desta pesquisa em 2018, comecei a frequentar as festas de rua e em estabelecimentos fechados de música eletrônica de pista realizadas em Porto Alegre, tendo como ritual pré-festa ouvir duas ou três músicas (ou no mínimo uma hora) de Fela Kuti. Já batendo ponto no Samba da Terça da Encruzilhada do Samba no Viaduto do Brooklyn, começava a escutar cada vez mais as continuidades entre múltiplos gêneros musicais da afrodíspora, do Rap ao Samba, passando por Funk (estadunidense e carioca), Techno, House e Afrobeat, para me limitar apenas aos gêneros que ouvia com certa frequência e/ou mais pertinentes para o pretendido estudo etnomusicológico sobre as Batalhas de MCs em Porto Alegre. Através de diferenças fundamentais entre claves rítmicas, instrumentação, contextos de prática, dispersão espacial e geográfica e tratarem-se de música vocal ou instrumental, bem como de proximidades genealógicas (tal qual a conexão Rap-Funk-Techno/House) ao longo do Atlântico Negro (GILROY, 1993), emergem processos audíveis que remetem a procedimentos de composição e sensibilidades estéticas oeste-africanas no que se refere a modos de manipular o tempo através da repetição e da polirritmia.

2.1. Leituras-escutas em familiarização com o Rap

Em *Black Noise* (1994), a crítica cultural Tricia Rose propõe que o Rap teria em seu cerne a síntese de práticas literárias orais afro-diaspóricas como o *boasting* (autoengrandecimento), o *toasting* e o *signifyin(g)* com o comentário social e sensibilidades estéticas trabalhados em músicas oeste-africanas, filtradas pelas experiências culturais negras da segregação racial e da marginalização urbana no contexto socioeconômico das metrópoles estadunidenses dos anos 1970. Tal entendimento implica rejeitar as concepções do Rap e do Hip Hop como fenômeno cultural exclusivamente pré ou pós-moderno, que produziriam, cada qual, o efeito de: alijá-lo de sua historicidade como produto cultural comoditizado em uma sociedade capitalista, encerrando-o em

uma noção atemporal de africanidade, e de tomar processos musicais e princípios estéticos afro-diaspóricos – qual a repetição circular como recurso composicional – como sintomas do processo de industrialização da música e da desagregação dos valores totalizantes de uma discursividade musical eurocêntrica, teleológica e linear.

É no âmbito do esforço em reconhecer este duplo aspecto do Hip Hop e do Rap como fenômeno cultural que Rose (1994, p. 38) o interpreta como fundamentado em procedimentos e princípios estéticos como fluência (*flow*), sobreposição de camadas (*layering*) e ruptura (*rupture*) de linha. Ainda que sejam mais facilmente identificados em práticas específicas (por exemplo, a fluência na construção de rimas de MCs, a sobreposição de camadas nas composições de DJs e beatmakers e a ruptura nos movimentos corporais de *breakdancers* (ou *b-boys* e *b-girls*), tais procedimentos e princípios atravessam segundo Rose os quatro elementos sonoro-musicais, verbais, coreográficos e visuais do Hip Hop, que adquire coerência em sua multimodalidade expressiva e em sua inscrição no espaço urbano, nos parques, praças, vagões de trem e prédios de Nova Iorque para demais centros urbanos ao redor do globo.

Debruçando-se sobre o elemento DJ, Rose (1994, p. 63) argumenta que não apenas as práticas e tecnologias de estúdio são fundamentais para a constituição do Rap, mas também que estas são informadas e transformadas por prioridades culturais embasadas em sensibilidades sonoro-musicais afro-diaspóricas em relação à repetição em loop, e ao entrelaçamento polirrítmico de amostras sonoras pré-gravadas de linhas de baixo e bateria, riffs de guitarra, piano e sopros, bem como de texturas e timbres “não-musicais” dos mais variados e/ou ruidosos e a(s) voz(es) do/a(s) MC(s). Abordando a questão da repetição no Rap, Rose (1994, p. 72) rejeita o argumento de que esta seria um sintoma de sua comoditização na sociedade capitalista, isto é, uma simplificação estética em função de interesses comerciais, defendendo a repetição como base para a construção densa, polifônica e polirrítmica de samples sobre uma *timeline*, por sua vez dada pela continuidade da base rítmica, que enfatiza as frequências graves e subgraves de bumbos tanto sampleados de fonogramas quanto aqueles sintetizados eletronicamente.

Uma vez que, em seu trabalho, Rose entrevistou o Bomb Squad, equipe de produtores (Hank Shocklee, Eric Sadler, entre outros) responsável pela composição das faixas instrumentais do Public Enemy, principal referência musical do trabalho de Tricia Rose, é de se notar que a realização em som do princípio de sobreposição de camadas talvez seja a principal marca identificada no trabalho de produtores de Rap, levada ao extremo no som do Public Enemy, com a composição de faixas instrumentais com base na sobreposição de *groove* sobre *groove* sobre *groove*, camada por camada (KEYES, 1996, p. 237). Rose (1994, pp. 75-77) demonstra como uma “tecnomaestria negra” (*techno-black mastery*) se desdobra nos procedimentos de *sampling* e sobreposição de

camadas no processo de composição da sonoridade dos bumbos por parte do Bomb Squad, no qual inúmeros bumbos e linhas de bateria são recortados, sampleados, sintetizados e colados para (re)compor, parte a parte, um novo som de bumbo, sendo os samples mixados e manipulados de modo a desafiar a capacidade do ouvinte de identificar e reconhecer a(s) fonte(s) sonora(s) daquele timbre, se trata-se de um instrumento musical gravado ou sintetizado, de quem e qual é a gravação original, entre outros jogos de performance e escuta mediadas pelo som gravado.

O sampling no Rap pode implicar, então, um jogo de interpretação baseado em processos de descontextualização e recontextualização eminentemente acústicos, tanto no que se refere às qualidades intrínsecas ao som, entre parâmetros que são manipulados de modo a fazer soar, por exemplo, um saxofone como uma buzina ou um bumbo de bateria sampleado como o de uma *drum machine* – e vice-versa –, entre outros exercícios e demonstrações de maestria tecnológica; quanto em relação à interface sociocultural do som gravado, à medida que tradições músico-culturais específicas são evocadas, ora homenageadas, ora apropriadas ironicamente, provocando, para além do engajamento imediato da escuta, certa curiosidade pesquisadora em buscar a origem dos samples e constituir um inventário de referências musicais e culturais dentre as mais próximas e as mais distantes do Rap. É também no âmbito do sampling – de quais faixas ou gêneros musicais são sampleados – que pertencimentos culturais e marcadores de diferença étnico-racial e de classe são inscritos no som, revisando genealogias e parentescos, bem como relações de continuidade mais sutis entre diversos gêneros da música popular negra estadunidense.

Keyes (1996, pp. 225-7) identifica tal processo de demarcação da diferença étnico-racial no contexto de desenvolvimento de ferramentas e técnicas específicas ao DJing no Rap, por meio da escolha por parte de DJs afro-americanos e afro-caribenhos do Funk como base musical para as *block parties* (festas de quarteirão) inspiradas no *sound system* (sistema de som) jamaicano realizadas no Bronx nos anos 1970. A autora interpreta tais decisões acerca do repertório musical das *block parties* como uma reação à apropriação da música Disco pela parcela branca e de classe média da população estadunidense concomitante à sua comercialização e encerramento em *clubs* e boates cada vez mais elitizadas. O Funk, por sua vez, segundo Stewart (2000), poderia ser lido já como uma africanização do Rhythm & Blues e da Soul Music no contexto do Movimento dos Direitos Civis dos anos 1960, na medida em que se constitui como uma radicalização do princípio da timeline oeste-africana, substituindo pouco a pouco a subdivisão ternária ou o *shuffle feel* presente no Blues, Rhythm & Blues e o *swing* do Jazz por uma rítmica baseada em subdivisão binária, que tem no *hi-hat* da bateria, tocado em semicolcheias, o elemento linear que permite a articulação e elaboração polirrítmica e sincopada de ataques nos demais tambores e pratos do conjunto da bateria.

Esse processo teria sido levado a cabo através da incorporação gradual da subdivisão em semicolcheias da caixa no *second line drumming*¹⁴ oriundo da geleia geral afro-latino-caribenha de Nova Orleans por parte de bateristas de R&B e Soul nos anos 1960, especialmente aqueles empregados por James Brown em suas gravações e performances ao vivo (STEWART, 2000, p. 303-4). A subdivisão da caixa em semicolcheias, elemento que dá a timeline no *second line drumming* seria, portanto, transportada para o hi-hat da bateria, permitindo ao baterista brincar com os ataques no bumbo e caixa ao longo de um ciclo rítmico, sendo desejável a execução dos ataques de modo quebrado, sincopado e em diferentes contratempos e acentuações da semicolcheia. A acentuação do bumbo no primeiro tempo de cada ciclo rítmico passa a cumprir o papel de ordenar o arranjo polifônico da voz e dos demais instrumentos como linhas entrelaçadas em chamada e resposta, sendo a base para o que Stewart (2000, p. 294) denomina “estética do um”, de modo que o primeiro tempo de cada ciclo rítmico torna-se o ponto de referência para a manutenção da coesão da seção rítmica. Tal processo de transformação rítmica desembocaria, então, no tipo de batida escutado em músicas como “Funky Drummer” (1970),¹⁵ de James Brown e “Amen Brother” (1969),¹⁶ dos The Winsons, dentre as mais sampleadas na história do Rap.

É importante notar, sobretudo, que as faixas que sampleam “Funky Drummer” e “Amen Brother”, como por exemplo, “Bring the Noise” (1989),¹⁷ do Public Enemy e “Straight Outta Compton” (1989),¹⁸ do NWA, o fazem recortando a seção denominada *break*, formada por alguns compassos, por vezes durando pouquíssimos segundos, em que se ouve somente a batida do Funk executada na bateria, que passa a ser denominada, portanto, *breakbeat*. Os breakbeats de Funk sampleados como base rítmica para faixas instrumentais de Rap marcariam uma estética predominante ao longo dos anos 1980, permitindo, em função de não conterem vozes e demais instrumentos melódicos e harmônicos, a construção de densas texturas polifônicas através da sobreposição de camadas formadas por diferentes samples. Sua utilização fonográfica, no entanto, é precedida por uma série de desenvolvimentos nas técnicas de DJing levadas a cabo no âmbito das festas de rua dos anos 1970 de que emergiu a Cultura Hip-Hop. Conforme narra Keyes (1996, pp. 228-9), há um conjunto de transformações responsáveis por complexificar a prática do DJing, desde tocar cada faixa do início ao fim, fazendo, no máximo, uma espécie de *crossfade* entre faixas,

¹⁴ O *second line drumming* refere-se, segundo Stewart (2000, p.300-1), originalmente, às práticas percussivas de transeuntes e demais participantes que criam ritmos adicionais com o corpo e/ou instrumentos não usuais, enjambrados – de segunda linha – por sobre aqueles executados pela banda musical principal em procissões funerárias e em desfiles de Mardi Gras na cidade de Nova Orleans.

¹⁵ Disponível em: <<https://youtu.be/AoQ4AtsFWVM>>. Acesso em 02 ago. 2021.

¹⁶ Disponível em: <https://youtu.be/GxZuq57_bYM>. Acesso em 02 ago. 2021.

¹⁷ Disponível em: <https://youtu.be/l_Jeyif7bB4?t=10>. Acesso em 02 ago 2022.

¹⁸ Disponível em: <<https://youtu.be/TMZi25Pq3T8>>. Acesso em 02 ago. 2022.

para demonstrações de extremo virtuosismo como aquela executada na faixa “The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel” (1981),¹⁹ de Grandmaster Flash.

Em comparação com as faixas do NWA e do Public Enemy supracitadas, penso que a rotina executada ao vivo por Grandmaster Flash,²⁰ transposta para o fonograma, propõe muito mais um jogo entre os princípios de fluência e ruptura do que de sobreposição de camadas, com o DJ sampleando intermitentemente oito faixas diferentes. Os breakbeats e demais samples dessa faixa são encontrados em cada vinil através da técnica de *backspin*, intercalados em toca-discos com auxílio de um mixer de dois canais, que permite ao DJ selecionar qual toca-disco sai nos altos-falantes e qual se escuta nos fones de ouvido que utiliza para buscar as seções tocadas no vinil. Ainda, ao soltar cada faixa, o DJ brinca com o ritmo executando scratches, utilizando o *backspin* para manipular o disco cuja gravação está tocando nos alto-falantes, sem deixar a música parar. Considero que este prato cheio de técnicas, já clássicas da prática do DJing, representa o acúmulo de experiências e experimentações desenvolvidas em performances gratuitas realizadas em espaços urbanos periféricos e em casas noturnas e clubs de música Disco, algo como uma exposição máxima do repertório de conhecimento necessário para ser um DJ no Hip-Hop nos anos 1970 e 1980, sem dispor das melhores condições de acesso a equipamentos de (re)produção sonora.

No meio termo entre a prática comum de DJs pré-backspin/scratching e a performance de Grandmaster Flash, está a geração de uma faixa ininterrupta de música com base no looping em quadratura de breakbeats com auxílio do backspin que está na base da prática do *breakdancing*, elemento cuja centralidade na Cultura Hip-Hop precede a do papel do MC como conhecemos hoje. Pode-se associar, inclusive, a complexificação das atribuições do Mestre de Cerimônias, ao acúmulo de técnicas cujo conhecimento faz-se necessário para desempenhar o papel de DJ, na medida em que pouco a pouco, tornou-se virtualmente impossível que uma única pessoa selecionasse, recortasse, loopasse e mixasse breakbeats em sequência, e ao mesmo tempo animasse o público (*Move the Crowd*) ao microfone. É nesse meio termo, que ainda assim envolve uma série de ações performáticas para fazer o som acontecer, entre o virtuosismo de “The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel” e o que o próprio Grandmaster Flash qualificou como

¹⁹ Disponível em: <<https://youtu.be/gXNzMVLqIHg>>. Acesso em 02 ago. 2022.

²⁰ Trago como recurso visual a reprodução da rotina de Grandmaster Flash pelo DJ Johnny M, disponível em: <<https://youtu.be/J0Aulg2ePWA>>. Acesso em 02 ago. 2022.

“não fazer trabalho algum”,²¹ que Keyes identifica mais um “nexo africano” (1996, p. 235) do Rap, em se tratando da manipulação do tempo musical em suas dimensões externa e interna.

Keyes compreende, com base no trabalho de (etno)musicólogos africanos e/ou africanistas como Kwabena Nketia, John Miller Chernoff e Ruth Stone, as dimensões externa e interna do tempo musical, interdependentes entre si, como se tratando, respectivamente, do tempo mensurável e do tempo experienciado, inmensurável, associando-as à tomada de decisão por parte de DJs referente a variáveis como a escolha do andamento – entre 80 e 88 BPM ou de 92 a 132 BPM (KEYES, 1995, p. 236) – que servirá de base para a criação de uma faixa contínua de música. Nesse sentido, o tempo externo pode ser entendido como a realização/materialização sonora de certa percepção intuitiva (tempo interno) que informa a escolha do beat adequado para ser tocado em determinado momento num contexto de festa. Embora tais decisões fossem tomadas em relação à dança – o que é particularmente notável em gêneros de música eletrônica de pista e em diferentes subgêneros de Rap, que têm no andamento um parâmetro distintivo fundamental –, são determinantes para o modo como MCs rimam em cima de uma faixa instrumental, na medida em que o andamento do beat, somado às subdivisões rítmicas internas de diversos timbres entrelaçados com a bateria, deve ser captado de imediato por MCs e rappers, ainda mais se tratando de contextos de práticas improvisatórias como Batalhas de MCs.

Concluindo estas observações iniciais em torno do processo de familiarização com o Rap por meio da escuta atenta à base instrumental, busco subsídio nas interpretações de Monson (1997) acerca das interações musicais entre instrumentistas da seção rítmica do conjunto de Jazz – e entre esta e o/a(s) solista(s) – para pensar as relações entre os elementos que compõem os beats de rap – e entre estes e MCs que rimam – desde um ponto de vista rítmico. Monson embasa a centralidade do ritmo como princípio ordenador das interações entre instrumentistas de Jazz em observações como as de Chernoff entre conjuntos musicais oeste-africanos e no trabalho de campo realizado no cenário do *be-bop* nova-iorquino nos anos 1990, a partir do qual extrapola as metáforas recorrentes nas narrativas de seus interlocutores da música como comunicação e da improvisação como “dizer algo” para abordar as interações musicais em práticas improvisatórias como processos

²¹ Traduzo a citação a seguir (disponível em: <<https://youtu.be/Kk99DmV5uLk>> a partir dos 6min06s): “Do meu ponto de vista, nenhum dos DJs estavam tocando sua música, era como se... eles pudessem ter feito mais, talvez não o que eu fiz, mas eles poderiam ter feito mais para, como posso dizer, aprimorar a mixagem, ao menos... Para as pessoas que pagaram seu dinheiro suado para entrar nas discotecas, eu não acho que é totalmente justo apenas tocar a gravação do início e aí esperar terminar para mixar o próximo disco, sabe... Você não está fazendo trabalho algum”. Do original: “*The way that I see it, none of the disc jockeys were playing their music. It was like... they could have done more, maybe not what I did, but they could've done more to, how can i say, enhance the mix, as far as... For the people that pay their hard earned money and come into the discotheques, I don't think it's totally fair really to just start the record from the beginning and then wait for it to end and mix the next record in. I mean... you're not doing no work*”.

comunicativos *per sé*. Não se trata aqui, então, de estabelecer correspondências totalizantes entre o Jazz e o Rap, tampouco de abordar múltiplos influxos jazzísticos promovidos neste universo, mas de buscar inspiração em uma abordagem que pensa a música como comunicação e interação em práticas improvisatórias afro-diaspóricas nas quais o ritmo emerge como princípio ordenador das relações entre distintos comportamentos sonoros.

Podemos traçar paralelos entre a descrição de Monson das interações entre instrumentistas da seção rítmica de um conjunto de Jazz com base na alternância e entrelaçamento entre ritmos “fixos” e ritmos “variáveis” (MONSON, 1997 p. 85) – os quais, sobrepostos aos fixos, produzem texturas musicais polifônicas e polirrítmicas que subsomem na estrutura sonora a negociação entre comportamentos sociomusicais individuais e coletivos – e a concepção dos princípios e procedimentos estéticos de fluência, sobreposição de camadas e ruptura de linha do Rap em Rose (1994), bem como a descrição de Stewart (2000) do processo histórico de consolidação do breakbeat, em que pese as diferenças entre subdivisões rítmicas (ternário no Jazz e binário no Funk) e o hi-hat (e não o prato de condução) como o elemento linear (ritmo fixo) da batida. Tanto no *be-bop* quanto nos breakbeats sampleados por DJs e beatmakers de Rap, a constituição da base rítmico-harmônica se dá pela relação, ora entre o ritmo do *swing* tocado no prato de condução da bateria, ora entre a subdivisão em semicolcheias no hi-hat e os ataques sincopados de bumbo e caixa. Além disso, podemos entender a sobreposição de samples melódicos a um breakbeat e a realização de scratches na execução ao vivo de faixas instrumentais como outra camada de ritmos variáveis que promovem rupturas de linha contra a continuidade da base rítmica em loop.

Há de se fazer a ressalva de que os beats de Rap, tomados aqui como análogos à seção rítmica no Jazz, não são necessariamente constituídos pela interação entre instrumentistas em tempo real, mas montados por um/a DJ, produtor/a ou *beatmaker* mediante a seleção de performances fixadas em fonogramas, manipuladas conforme especificidades técnicas da produção em estúdio e dos aparelhos de (re)produção sonora que compõem seu suporte tecnológico básico. No entanto, implicam, sobretudo, um processo de comunicação/interação em tempo real quando MCs e rappers tomam-no como ponto de partida para elaborar ritmicamente suas rimas. Interesso-me, portanto, no paralelo entre o/a solista de Jazz e o/a MC nas batalhas de freestyle, à medida que ambos são incumbidos da tarefa de improvisar por cima e “encaixados” no groove ou no beat, elaborando ritmos variáveis em relação à base rítmico-harmônica e tendo de saber lidar com e contornar eventuais “erros” no curso de uma improvisação.

Reconhecida a diferença entre o Jazz como música preponderantemente instrumental e o ofício de MC como voco-sonoro, de modo que um erro, uma gafe ou uma brecha para o oponente pode ocorrer naquilo que fala durante uma Batalha, cabe notar que travar ou desencaixar do beat

pode comprometer sua performance, de modo semelhante a como desencontros rítmicos, mais do que eventuais notas ou acordes “errados”, entre solista(s) e seção rítmica podem ameaçar o groove de conjunto de jazz. Sigo, portanto, Monson (1997, p. 28) no movimento de tomar o ritmo como princípio ordenador das relações entre sonoridades e musicistas em contextos de práticas improvisatórias afrodiaspóricas, a fim de pensar a relação do/a MC com os beats de Rap nas Batalhas de MCs da RMPA, base para os “flows” nos quais desenvolvem suas rimas.

2.2. Perseguindo flows através do debate “boom-bap x trap”

Enquanto as leituras-escutas expostas até aqui configuram um enquadramento “clássico” para pensar e ouvir o Rap, através da interface sociocultural do som gravado e em performances ao vivo, através da leitura dos trabalhos de Teperman (2011; 2015) e Campos (2020), cada qual tendo realizado trabalho de campo, respectivamente, na Batalha do Santa Cruz, em São Paulo, e na Batalha da Matrix, em São Bernardo do Campo, recordei alguns nomes mais recentes do Rap no Brasil e trouxe outros para meu radar, como Emicida, Rincon Sapiência e RAPadura, os quais, despontando do final dos anos 2000 até meados da década passada, fazem parte de uma geração de rappers brasileiros formados em Batalhas de MCs. Na interpretação de ambos os autores, as Batalhas de MCs e os rappers que tiveram nelas um espaço formativo fundamental, com destaque à figura de Emicida, têm transformado o cenário do Rap nacional no que diz respeito às estratégias e lógicas de organização no se relacionar com o mercado musical. Campos (2020) destaca, nesse processo de estabelecimento e expansão das Batalhas de MCs, o surgimento de uma nova estética de produção musical, aliada a um horizonte de profissionalização no âmbito da gestão de carreiras, divulgação e comercialização, a chamada “estética da superação empreendedora”, em contraposição à “estética periférica” vigente nos anos 1990, atrelada a associações culturais.

Embora possa-se dizer que boa parte dos rappers supracitados tenham se alinhado com uma estética de produção musical clássica, é a partir dessa geração que irrompe na cena do Rap nacional o trap, subgênero oriundo do Sul dos Estados Unidos, associado à cidade de Atlanta, responsável por perturbar a disputa por hegemonia entre o Hip-Hop das Costas Leste e Oeste estadunidenses a partir de meados dos anos 2000 e por consolidar o processo de transformação abordado por Campos no Rap nacional. A ascensão comercial do trap e as reações à sua dispersão no cenário do rap nacional a partir da segunda metade da década de 2010, entre apoiadores e detratores, deu vida a uma polêmica que, em dado momento, parecia perpassar qualquer discussão relacionada a Rap e que talvez hoje – e, particularmente, entre MCs com quem conversei ao longo da pesquisa – não seja mais tratada com paixões tão exacerbadas. Trata-se do debate entre

boom-bap e trap, sendo aquele entendido como o estilo de produção “clássico” do Rap, associado a uma “velha escola”, e este uma “nova” vertente, que transforma certas convenções referentes a estéticas de produção musical e diferentes ênfases líricas e estratégias de representação construídas ao longo de décadas de dispersão translocal/global do Rap e da Cultura Hip-Hop.

No que se refere à estética de produção musical particular a cada estilo, Norberto (2020, pp. 174-5) sintetiza a distinção entre boom-bap e trap, em sua etnografia da cena manauara do “Rap AM”, com uma série de oposições atinentes a qualidades acústicas almejadas no tratamento dos elementos percussivos e demais efeitos sonoros eletrônicos que compõem as faixas instrumentais que dão suporte às rimas. Enquanto o boom-bap enfatiza uma estética de produção “humana”, buscando produzir uma “ambiência sônica do caos periférico” através de amostras musicais que evocam sonoridades associadas à e/ou experienciadas no cotidiano periférico, o trap enfatiza uma estética de produção “pós-humana”, almejando uma “ambientação sônica noturna”, “eletrônica”, com emprego de inúmeros timbres e sintetizadores, incluindo *vocoders* e *autotunes* a fim de conferir certa qualidade robótica às vozes de rappers e MCs.

Tomando o termo boom-bap por si só, como onomatopeia que denota o jogo entre bumbo e caixa em bases rítmicas derivadas de breakbeats, depreende-se que o ritmo da base instrumental é um parâmetro distintivo fundamental em relação ao trap – e era este meu principal ponto de referência para diferenciar tais estilos quando do começo desta pesquisa. Ao mesmo tempo, isolando este aspecto distintivo do boom-bap dos demais critérios utilizados para interpretá-lo, deparamo-nos com uma ampla variedade de estéticas de produção musical e modos de composição de mundos sonoros. Identifico essa diversidade “apenas” no escopo de faixas icônicas produzidas por rappers em voga nos Estados Unidos no final dos anos 1980 e nos anos 1990 cujas bases instrumentais podem ser categorizadas como “boom-bap” sob critério estritamente rítmico. Atravessando as distintas localidades identificadas no som do Hip-Hop das Costas Leste e Oeste dos EUA, ouço a “ambiência sônica do caos periférico” de que fala Norberto (2020, p. 174) – ou talvez, a ambiência do caos urbano – nas já citadas “Bring the Noise” (1989) e “Straight Outta Compton” (1988), respectivamente, do grupo nova-iorquino Public Enemy e do grupo californiano NWA, e, alguns cliques adiante, as bases instrumentais despojadas/descontraídas, *back to basics*, de Dr. Dre, com participação de Snoop Dogg, em “Nuthin’ But a G Thang” (1991),²² que remetem a um contexto mais festivo, de “ambiência sônica noturna”, mantendo, porém, uma “estética de produção humana” (NORBERTO, 2020, p. 174) em termos de equalização e mixagem.

²² Disponível em: <<https://youtu.be/0F0CAEoF4XM>>. Acesso em 02 ago. 2022.

O estilo de produção das duas últimas faixas citadas é paradigmático da vertente do Rap nos anos 1990 denominada *g-funk*, a qual, identificada com a cidade californiana de Los Angeles, dialoga com as sonoridades trabalhadas por demais artistas do Hip-Hop noventista tanto da Costa Oeste quanto da Costa Leste²³. Tal continuidade pode ser identificada na densidade de samples e camadas sobrepostas no beat, na diminuição do andamento médio da faixa e em certa amenização da intensa atividade polirrítmica organizada segundo uma “estética do um” (STEWART, 2000, p. 294) – que informa a bateria de breakbeats de funk sampleados nos exemplos dos anos 1980 supracitados – a fim de enfatizar o jogo entre bumbo e o acento rítmico na caixa de onde nasce a expressão boom-bap. Em se tratando da quantidade de samples e camadas sobrepostas no mesmo beat, uma breve visita ao site WhoSampled.com nos permite comparar a densidade de amostras musicais de “Nuthin’ But a G Thang” e de “Night of the Living Baseheads” (1989),²⁴ faixa do Public Enemy cujo videoclipe recebe atenção generosa de Rose (1994, pp. 115-24) em *Black Noise* e sintetiza em som sua interpretação acerca das prioridades político-culturais e procedimentos estéticos adotados entre os diversos elementos da Cultura Hip-Hop e no Rap em particular.

A composição de Dr. Dre e Snoop Dogg utiliza samples de 6 faixas diferentes, “I Wanna Do Something Freaky to You” (1975)²⁵ de Leon Haywood fornecendo quase todos os elementos rítmicos, melódicos e harmônicos de que “Nuthin’ But a G Thang” é composta, enfatizando o princípio de *fluidez* na base instrumental. Já em “Night of the Living Baseheads”, o beat assinado pelo Bomb Squad é composto por 21 samples, com diversos riffs e ganchos sobrepostos a uma linha de bateria sampleada ao longo de toda a faixa que tornam extremamente difícil separar a origem de cada amostra sonora, além de cumprirem o papel de costurar diferentes seções da música ao mesmo tempo que produzem inúmeras *rupturas de linha*. Há de se notar que, de modo geral, essa quantidade de samples não se repete sequer nas demais faixas mais famosas do Public Enemy; contudo, trago esse exemplo para enfatizar as transformações que se efetuam em um momento de transição no corte geracional dos anos 1980 e 1990, se não em termos dos princípios estéticos elencados por Rose (1994, p. 38), ao menos nas diferentes ênfases a cada um desses princípios que identifico em cada exemplo musical e no “resultado” sonoro almejado e alcançado.

Se, em comparação com “Night of The Living Baseheads”, demais faixas do Rap dos anos 1990 como “Nuthin’ But a G Thang” expressam uma tendência ao “minimalismo” – ou a uma abordagem *back to basics* –, com o esvaziamento textural concomitante ao relaxamento do

²³ Construí tal entendimento ao longo deste percurso de escuta ouvindo faixas noventistas de rappers da Costa Oeste como Tupac Shakur, outros ex-membros do NWA como Ice Cube e Eazy E e o grupo mexicano-americano Cypress Hill e de rappers do Costa Leste como Notorious B.I.G., Nas e o grupo A Tribe Called Quest.

²⁴ Disponível em: <<https://youtu.be/fyR09SP9qdA>>. Acesso em: 02 ago. 2022.

²⁵ Disponível em: <<https://youtu.be/K8OZux6hp1Q>>. Acesso em: 20 out. 2022.

andamento e da atividade rítmica do beat, não se pode tomar a passagem do Rap dos anos 1980 para os 1990 como uma ruptura total, principalmente em se tratando da base rítmica, entre breakbeats e boom-baps que compartilham células rítmicas recorrentes, se não nota por nota ao menos subjacentes ou decorrentes da decomposição de uma batida a suas unidades mais elementares. Ainda, em se tratando das composições por mim recortadas e postas em diálogo para formar um percurso de escuta, os aspectos distintivos entre vertentes que se consolidam através de localidades e tempos específicos (Costa Leste x Costa Oeste dos EUA; anos 1980 x anos 1990) não devem ser absolutizados, tendo em vista a variedade de abordagens realizadas dentro da discografia de cada artista – álbum a álbum, faixa a faixa –, no entanto, essas faixas, lidas e ouvidas em conjunto, em suas (des)continuidades, permitiram mapear uma parte do terreno que teria de percorrer ao longo da pesquisa, especialmente em relação à categoria boom-bap.

Para além de delinear o repertório de referências encontradas ao longo do processo de aprendizado por meio da escuta fonográfica por que passei ao longo dessa etapa “pré-entrada em campo” da pesquisa, faço tamanha digressão para pontuar a particularidade local e temporal das interpretações culturais elaboradas por Rose (1994) em torno do Rap nova-iorquino do final dos anos 1980 e da música do Public Enemy mais como uma advertência a mim mesmo – que fazia quando da leitura de *Black Noise*, primeira referência acadêmica sobre Rap que conheci, e que continuei fazendo à medida que fui construindo através do trabalho de campo virtual minhas próprias interpretações a respeito da particularidade local do cenário que pretendia etnografar – do que como uma crítica à obra. Considero importante tal ponderação na medida em que entendo como necessário para uma pesquisa etnográfica sobre determinada prática sonoro-musical categorizada como ou relacionada à música popular – mediatizada e massiva –, seguindo Cohen (1991), estar atento às particularidades dos sentidos e interpretações que são construídas localmente a respeito de músicas que circulam em âmbito transnacional/global, tendo em vista o risco de generalizar e tornar estáticas tais especificidades, levadas em conta a partir do mote *gente que faz música em determinado espaço-tempo* (LUCAS, 2013), ao aproximar-me aos Estudos de Música Popular/Estudos Culturais, que têm na abordagem textual sua principal ferramenta hermenêutica.

Em relação a como as faixas instrumentais de Rap são utilizadas em Batalhas de MCs na RMPA, partindo da Batalha da Escadaria e da Batalha do Polí, cujos organizadores têm como preferência pessoal a vertente do boom-bap, o principal critério operante na distinção efetuada entre cada estilo parecia ser o rítmico, de maior impacto para que os MCs consigam (ou não) encaixar no beat e que ao mesmo tempo abre um leque enorme de faixas por vezes muito diferentes entre si em outros parâmetros musicais. Tive a oportunidade tardia de acessar exemplos de beats utilizados em uma edição da Batalha da Escadaria, na qual cedi meu celular para que fosse

conectado via Bluetooth a uma caixa de som portátil e, enfim, reproduzisse as faixas que davam suporte às rimas dos MCs. Depois, acessando o histórico do meu perfil no Youtube, pude recompor a sequência dos beats que haviam sido escolhidos na hora, round a round, formando uma playlist²⁶ do evento e um pequeno inventário das diversas tendências do Rap que formam o repertório instrumental escutado em uma Batalha de MCs.

A playlist em questão é formada em sua maior parte por beats cujas origens, impossíveis de determinar caso a caso, podem se dividir entre: faixas instrumentais cujos vocais são retirados a posteriori por meio de aplicativos de edição de áudio; versões instrumentais lançadas pelos próprios artistas em lado B's de EPs e singles ou como faixas bônus de discos completos; e faixas disponibilizadas de graça por beatmakers como mostruário de seu trabalho e com o fim de que sejam utilizadas em batalhas de rima ou até mesmo como base para o processo de composição de letras de rappers. Em termos de estilo, como a predileção por parte das organizadoras sugere, predominam faixas na vertente do boom-bap, embora despontem aqui e ali faixas de trap, como “Plaqtudum” (2018),²⁷ da Recayd Mob, entre tantas outras de Djonga assinadas pelo produtor Coyote Beatz, bem como de mesclas entre trap e funk e de subgêneros mais recentemente em voga como o drill. Por outro lado, apesar de o termo boom-bap tratar inicialmente da batida como um parâmetro de distinção fundamental, pude perceber como os beats categorizados segundo tal rubrica correspondiam, em sua maioria, a uma definição mais específica em termos temporais, isto é, a estética *back to basics* vigente a partir dos anos 1990 e, em especial, em clássicos do Rap nacional próximos ao *gangsta rap* como Racionais MC's, Faccção Central e Sabotage.

Assim, em que pese a predileção de Rata e Pietra pelo boom-bap e a emergência do trap e demais subgêneros refletidas nos beats utilizados naquela batalha, ponderar as diferenças entre boom-bap e trap me parecia um exercício fundamental para compreender o modo como MCs negociam o ritmo da poesia e o ritmo da música na construção de rimas improvisadas, pensando os diversos elementos que compõem o beat em perspectiva rítmica – de acordo com os paralelos estabelecidos entre Jazz e Rap em diálogo com Monson (1997). Tomar o ritmo como princípio ordenador das relações entre inúmeras camadas sobrepostas e entrelaçadas entre si em um beat de Rap demonstrava-se uma necessidade quanto mais se enfatizava o primado de “encaixar no beat” no contexto de uma Batalha de MCs e a ideia de “suíngue” (TEPERMAN, 2011) como algo a ser alcançado no jogo que MCs estabelecem entre as rítmicas poética e musical, evocada pela categoria “flow”, traduzida como fluência, levada e/ou cadência. Essa categoria, central em qualquer

²⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLD3ZrDIP-xq-DM_4g4AR6xb1VAfFrjvA3>. Acesso em: 02 ago. 2022.

²⁷ Disponível em: <<https://youtu.be/fPwDWahrjgg>>. Acesso em: 02 ago. 2022.

contexto de prática do elemento MC, é de definição ao mesmo tempo difícil e fluída, de significado tão aparentemente autoevidente quanto abstrato e subjetivo que procurar defini-la ou delimitá-la com precisão torna-se uma armadilha, talvez até algo indesejado ou uma contradição, na medida em que se arrisca tornar estático o que o próprio termo define como dinâmico.

Era nessa armadilha que me encontrava antes de entrar em contato com meus interlocutores em campo, em parte por desconhecimento de repertório musical e do modo como se pensava tal categoria nativa no contexto da RMPA e em parte por associar, a partir de práticas mais próximas a mim – especificamente as práticas violonística e percussiva de gêneros musicais como o samba –, os termos levada ou cadência com a noção de uma clave rítmica transformada em ciclo. Portanto, a partir dessa noção de flow como a utilização de uma clave ou um tipo de subdivisão rítmica específica a um boom-bap ou a um trap, tinha como certa a oposição, respectivamente, entre subdivisão binária e subdivisão ternária como modo de distinguir o flow de cada um dos estilos. Creio que pesava na impressão que tinha a respeito desse tópico a popularidade de grupos sul-estadunidenses de trap como Migos, que popularizaram uma espécie de levada em que se articula predominantemente a subdivisão ternária de cada tempo do compasso 4/4, de modo que a ampla profusão de rappers que reproduziam industrialmente tal forma de rimar contribuiu, de um lado, para o acirramento da polêmica entre boom-bap e trap e, de outro, para que eu pensasse que o “flow” era um dos principais parâmetros de distinção entre cada estilo.

Porém, à medida que fui conversando com H-Killa, Zandrio, Dubaile e Suze, pude desconstruir gradativa e parcialmente a noção engessada que tinha de “flow” e aproximar-me do modo como a categoria é tratada por rappers e MCs de batalha. O primeiro ponto que me chamou a atenção se deu quando tratava da questão boom-bap x trap com H-Killa em termos de composição lírica e usos de refrãos em cada vertente:

Bruno: Tem muita galera que tá fazendo trap que é super melódico né, enfim, e tá, tem os vocoder, uns autotune e tem bastante refrão, as rimas repetem né. E eu imagino que o cara numa pegada mais boom bap tenta repetir o menos possível, encadear mais, seria nesse sentido ou é já no próprio beat que isso entra? Ou até mesmo no flow né, enfim, pode ser né, se tu puder falar.

H-Killa: Tu tocou numa parte bem importante mesmo, realmente num trap tu não compõe tantas letras, tanto número de letra como se tu for fazer um boom-bap porque tu pode repetir várias, pode ter um refrão, pode repetir bastante as palavras, tu pode usar bastante som como onomatopeias, saca, pra contemplar o tempo do beat, tá ligado. Então realmente o boom bap exige um pouco mais de letra. **E o flow, digamos assim, não muda tanto, saca?** O que muda assim, tipo, realmente como é um boom-bap parece que é um bagulho específico pra tu mandar um negócio mais ideológico, tá ligado, mais... parece que foi feito pra tu mandar um negócio

mais de papo reto porque já vem desde os anos 90, tá ligado, então é um bagulho bem... bem antigaço mesmo, então o pessoal tenta sempre ir nessa pegada. (H-Killa, comunicação pessoal em 13/07/2021)

A afirmação de que o “flow não muda tanto” desestabilizou o que eu pensava saber a respeito do tópico, ao mesmo tempo que mantinha a percepção de que algo mudava no modo de rimar em um trap ou em um boom-bap, não apenas na intenção ou no tipo de letra mais associado a cada estilo, mas também nas relações rítmicas entre poesia e música que busco abordar aqui. Se não é tanto no flow, onde, portanto, que tais relações se transformam, se é que elas se transformam?

Tratando dessa questão transversalmente entre o grupo de MCs com quem pude conversar, chamou-me a atenção também que, ao perguntar-lhes se sentiam mais dificuldade de rimar em um ou em outro estilo, afirmaram conseguir desenvolver suas rimas com desempenho semelhante tanto no boom-bap como no trap, reconhecendo, no entanto, haver MCs que sentem dificuldade, particularmente, para rimar no trap:

Dubaile: Eu era mais do boom-bapzão, mano, não gostava de trap porque o trap é uma coisa que chegou faz pouco nas batalhas, os beats de trap, mano. E aí, como, pô, pra mim era muito difícil, mano, ainda porque eu mesmo criava um bloqueio, agora eu gosto mais de rimar em trap do que rimar em boom-bap, acho o boom-bap mais parado tá ligado não dá pra brincar tanto que nem no trap, mas consigo rimar melhor nos dois agora tranquilo.

Bruno: Acho que tem isso também, né, que às vezes pode até favorecer um MC ou outro, o cara dar o azar de cair um, se o cara for muito de um ou muito do outro.

Dubaile: É verdade, desfavorece mesmo, mano, às vezes eu pego uns MCs que não sabem rimar no trap, eu passo por cima. (Dubaile, comunicação pessoal em 25/08/21)

Em sua fala, Dubaile associou a dificuldade de diversos MCs em rimar no trap à relativa novidade da presença de beats de trap nas Batalhas de MCs da RMPA e, no seu caso, em particular, à resistência que tinha em relação ao estilo em função de sua formação inicial como rapper e MC atrelada ao boom-bap. Compartilha, ainda, da impressão de H-Killa de que no trap tem mais espaço para “brincar” em comparação com o boom-bap, embora este não caracterize o boom-bap como “mais parado” do que o trap.

Tal divergência semântica, entretanto, não interfere em uma possível aproximação da caracterização do boom-bap como “mais parado” que o trap por parte de Dubaile com a impressão de H-Killa a respeito da adequação do boom-bap com o “rap de mensagem” ou de seu entendimento como algo mais próprio para mandar um “papo reto”. Em que pese a construção da oposição entre boom-bap e trap por meio da associação do primeiro a um “rap de mensagem”, isto é, um rap engajado, comprometido com causas políticas periféricas e/ou dos movimentos negros, e

da concepção do último como um vertente mais – e por vezes, lida de modo equívocado como estritamente – comercial do Rap, penso que as diferentes maneiras como os MCs descrevem o boom-bap conversam entre si, nos termos da interrelação entre base instrumental, modo de rimar e o primado da mensagem. Levar em conta o primado da mensagem no boom-bap não significa excluí-la da balança no trap e, mais importante nesse momento, tampouco implica reproduzir uma oposição entre forma e conteúdo. Pelo contrário, o primado da mensagem implica a dissolução dessa oposição à medida que, para valorizar a compreensão do conteúdo lírico, isto é, o “papo reto”, dado MC pode escolher rimar sobre o tempo do beat mantendo uma subdivisão rítmica mais regular, menos acelerada e com menos variações de entonação, ou seja, “mais parado”, o que talvez possibilite sugerir que o maior espaço para brincar no trap percebido por Dubaile pode se tornar uma armadilha para alguns MCs menos habituados com o estilo.

Embora tenha pautado, até então, a construção de um entendimento acerca da categoria flow pela relação da voz com o beat, e, principalmente, com os elementos percussivos do beat, conversas sobre as diferenças e desafios particulares a rimar sobre um beat ou a capella foram fundamentais para transformar o modo como buscava compreender tal categoria nativa. Propus tais questões a meus interlocutores de pesquisa em razão de ter tomado conhecimento de que a Batalha do Mercado – a mais antiga e tradicional Batalha de Sangue do Rio Grande do Sul – era realizada sem o suporte de faixas instrumentais, constituindo-se como uma exceção em comparação com a maioria das Batalhas da RMPA.

Hoje em dia é mais fácil rimar no beat com a batida porque geralmente 90% dos MCs faz isso frequente, então dificilmente alguém vai rimar, tipo, a capella, sem algum instrumento. Mas ambas têm suas dificuldades porque, tipo, a capella pra mim é mais de boa porque tu não precisa se adequar a um beat, tem esse lado bom, e o de rimar na batida tem todo aquele... além de rimar tu tem que se adaptar com o beat e não fugir do ritmo, encaixar no beat, então ambas são complexas. (H-Killa, comunicação pessoal em 20/08/2021)

A [Batalha] que mais me assusta pra batalhar é a Batalha do Mercado, acho que mais por essa vibe poética me lembra um pouco um slam, parece um slam com... uma batalha de slam, digamos assim... (Zandrio, comunicação pessoal em 15/09/2021)

Mano, é muito difícil rimar a capella, pô, eu aprendi faz pouco tempo, mano, antes eu só apanhava no Mercado, apanhava direto. Juro mano, é difícil, é diferente, é diferente [...] (Dubaile, comunicação pessoal em 25/08/2021)

Enquanto, ao ponderar as dificuldades em se rimar com e sem o beat, H-Killa disse se sentir mais confortável rimando a capella, tanto Zandrio quanto Dubaile trataram a Batalha do

Mercado como a batalha mais desafiadora, senão até assustadora, da Região Metropolitana de Porto Alegre em função de seu formato a capella, cuja “vibe poética”, quase como uma “batalha de slam”, decorrente da ausência de faixas instrumentais que impõem a necessidade de o/a MC encaixar no beat, propõe uma experiência diferente em comparação às demais Batalhas da RMPA. Falando sobre o processo de fundação da Batalha do Mercado, Zandrio, que compõe a organização da batalha desde 2019, retomou a razão da inspiração por parte de sua fundadora, Aretha Ramos, no formato a capella da Batalha do Santa Cruz de São Paulo (SP).

A Batalha do Mercado, pelo que eu acabei conversando com os organizadores que vieram antes de mim como a Aretha, o Madyer, o Malcom, quando a Aretha tava iniciando o processo da Batalha do Mercado ela pesquisou outras batalhas pra ver como acontecia o movimento e uma das que mais chamou a atenção dela foi a Batalha do Santa Cruz, que acontece em São Paulo, que também é um formato a capella, deixando o MC se expressar da maneira que ele quer, no ritmo que ele quiser. Tem gente que diz que rimar no mercado a capella imagina até um beat na própria cabeça pra seguir um ritmo. (Zandrio, comunicação pessoal em 15/09/2021)

Depreende-se da fala de Zandrio que, enquanto um beat, seja qual for, delimita em boa parte a elaboração rítmica do canto falado, o formato a capella permite maior liberdade ao/à MC, no entanto, à medida que tal liberdade se impõe como um desafio, a referência auditiva de memória a um beat conhecido pode ser, por vezes, evocada a fim de estabelecer um ritmo sobre o qual rimar. Outra narrativa significativamente reveladora surgiu quando, conversando com Suze, buscava saber em que momento as Batalhas da RMPA passaram a adotar a utilização de caixas de som portáteis com os beats de Rap de modo a fornecer suporte rítmico para as rimas de MCs, imaginando que, como a Batalha do Mercado, tida como a mais antiga do estado, é realizada desde o princípio no formato a capella, pudesse haver um antes e depois bem delimitado quanto à chegada dos beats no cenário local de Batalhas de MCs. Embora não tenha identificado qual foi esse momento, se é que houve, ao falar da Batalha do Mercado e do formato a capella, Suze refletiu sobre como rimar pode tratar-se de demonstrar um tempo imaginado aos ouvintes.

Quando eu comecei [em 2017] já tinha as caixinhas com os beats nas batalhas, já era algo que rolava, porém eu acho que isso é um charme da Batalha do Mercado, né, que se mantém no tradicional, como foi a primeira batalha, mais tradicional do estado, que já era a capella, sempre foi a capella e se manteve a capella mesmo depois de uma caixinha ficar acessível. Então, eu acho que isso é muito massa, assim, porque te coloca de frente com o teu tempo, com o tempo que tu tem na cabeça, então te desafia a fazer uma rima encaixada no tempo que tu tá imaginando. Eu acho que tu demonstra muito mais habilidade ali de métrica e de

pensamento fluido, assim, que tu consegue deixar o pensamento vir e ir encaixando no tempo que é um tempo que tu tem, que tu tá imaginando e tu conseguir desenhar ele pros outros através da forma que tu tá rimando é muito desafiador. Pra mim não é uma dificuldade, nunca foi assim um medo “ai, o Mercado é a capella” tanto que eu demorei pra me dar conta de que isso era algo, sabe, eu demorei pra me dar conta de que isso dificultava pra muito MC. (Suze, comunicação pessoal em 14/08/2021)

A referência por parte de Zandrio e Suze a um ritmo ou tempo imaginado pelo/a MC ao rimar a capella parece implicar em tal prática, tal qual no contexto de desenvolvimento das técnicas de DJing uma relação entre tempo interno e externo (KEYES, 1996, p. 235), no caso, entre o tempo imaginado, intuído pelo/a MC, e aquele que desenha com suas rimas, que materializa diante de um grupo de ouvintes no canto falado. Ainda, a personalidade implicada no modo como Suze falou a respeito de imaginar e desenhar o tempo musical rimando me levou a compreender a ideia de cadência para além da associação com a repetição de um determinado padrão ou subdivisão rítmica que a alternativa “levada” sugeria a mim, de modo que pude associar a ideia de “flow” à maneira pessoal, particular e mutável de cada MC de delinear, manipular e interferir com o tempo – da base instrumental, seja a que pode ser escutada por todos presentes no momento da performance ou aquela imaginada (ou não) pelo/a MC. Isso é feito por meio de elaborações rítmicas sobre versos rimados em variáveis como a quantidade de sílabas, a velocidade em articulá-las e, tão fundamental quanto a utilização da voz, a sua não-utilização, ou seja, as pausas. Assim, pude entender a afirmação feita por H-Killa de que o flow não muda tanto do boom-bap para o trap, uma vez que, apesar de as figuras rítmicas por vezes diferenciarem-se radicalmente, como no *triplet flow* (flow em tercinas) popularizado pelo grupo Migos em comparação com levadas mais usuais no boom-bap, os parâmetros e procedimentos de variação acionados para elaborar ritmicamente as rimas transcendem a barreira estilística, tratando-se mais de lógicas e *processos* subjacentes ao som do que do *produto* musical.

Falando especificamente do uso das pausas, por meio das quais, à moda do/a hábil e elegante meio-campista que controla o ritmo de uma partida de futebol, rappers e MCs *cadenciam* suas rimas, penso que tal recurso demonstra-se fundamental logo na entrada do/a MC sobre o beat, uma vez que, ao não articular a “cabeça” do primeiro tempo de um compasso ou antecipar a entrada através de uma anacruse,²⁸ começa-se a imprimir o almejado aspecto “suíngado” da rítmica poético-musical das rimas improvisadas em Rap, tal qual professa o grito que identifica a Batalha do Santa Cruz (TEPERMAN, 2011).²⁹ Às entradas evitando o tempo forte e suas decorrentes

²⁸ Enquanto o compasso cuja cabeça do primeiro tempo não é articulada recebe, na linguagem analítica musical ocidental, o nome de *acéfalo*, chama-se *anacruse* aquele tipo de entrada que ocorre a partir da segunda metade do compasso, antecipando o seguinte e não entrando na contagem total do número de compassos em uma peça.

²⁹ “*Tem que ter suíngue, tem que ter suíngue / Na Santa Cruz, o metrô é o ringue.*”

terminações no tempo fraco do compasso, que valorizam a ênfase nos contratempos (ou o *backbeat*, no mundo musical anglófono) onipresente nas músicas afrodiaspóricas das Américas de Norte a Sul, somam-se, por vezes, defasagens entre terminações de compasso e de estrofes, versos e até mesmo palavras que ficam penduradas entre o último e o primeiro tempo de dois compassos adjacentes, produzindo a sensação da necessidade de continuidade da linha de versos do/a MC e, de certo modo, empurrando a base instrumental para a frente por meio do interesse rítmico gerado pelo entrecruzamento de diferentes acentuações entre a voz e os diversos elementos que compõem o beat, principalmente, interagindo com o jogo entre bumbo e caixa na bateria.

Seguindo o modo como Teperman (2015, p. 47) demonstra o “suingue” no rimar de MCs através da faixa “Nomes de Meninas” (1989), de Pepeu,³⁰ usando o *flow diagram*,³¹ trago abaixo a primeira volta de Mano Brown em “Capítulo 4, Versículo 3”³² – a qual, apesar de não ser a primeira faixa, abre, de certo modo, o icônico “Sobrevivendo no Inferno” (1997) dos Racionais MCs –, a fim de delinear alguns pontos de referência auditiva de modo a adensar a compreensão dos processos musicais implicados na categoria “flow”:

³⁰ Disponível em: <<https://youtu.be/lnw3BBYGsmw>>. Acesso em 19 ago. 2022.

³¹ Reconhecendo como qualquer tipo de transcrição musical é, necessariamente, incompleto, escolho utilizar o flow diagram por considerá-lo mais acessível a um público não fluente em notação musical ocidental bem como por entender que tal ferramenta dá conta de representar, em larga medida, os encaixes rítmicos das rimas de rappers/MCs em cada um dos tempos – representados em colunas – de um compasso 4/4 (equivalente a uma linha do diagrama). Busco representar espacialmente a subdivisão em quatro partes (semicolcheias) de cada tempo do compasso, sendo cada parte equivalente, na maioria dos casos, a uma sílaba. Nos casos de elisão vocálica, em que duas sílabas equivalem a uma semicolcheia, uso as vogais com *underlines* (_), utilizando o mesmo recurso para indicar articulações sincopadas que atravessam os tempos do compasso. Emprego, enfim, o hífen (-), ora segundo a forma usual, para separar sílabas de uma mesma palavra em diferentes tempos, ora para indicar sua divisão arbitrária como no caso dos ditongos entre os compassos 7 e 9.

³² Disponível em: <<https://youtu.be/gtFnJldA1Xg>>. Acesso em 19 ago. 2022.

	1	2	3	4
				Minha inten-
1	ção é ruim_	_ esva-	zia_o lugar_	_ Eu to em
2	cima eu to a-	fim, um,	dois pra_ati-	rar / Eu
3	sou bem_pi-	or do	que você tá	vendo_O preto_a-
4	qui não tem	dó é cem por	cento ve-	nenos [...] Tal-
5	vez eu seja_um	sádico, um	anjo, um	mágico Ju-
6	iz ou_réu_	_ um ban-	dido do céu_	_ Ma-
7	landro ou o-	tári-o	padre sangui-	nári-o
8	Franco_atira-	dor se for_	_ neces-	sári-o
9	Revolucio-	nári-o, in-	sano ou	marginal/ An-
10	tigo e moder-	no, imor-	_tal/ Fron-	teira do céu_
11	_ com o infér-	_no (/) as-	_tral (/) im-	previsível
12	como um a-	taque cardí-	aco do	verso
13	Violenta-	mente paci-	fico / Ve-	rídico
14	Vim pra sabo-	tar seu racio-	cínio	Vim pra aba-
15	lar o seu sis-	tema nervo-	_so ou sanguí-	_neo / Pra
16	mim ainda é	pouco /	Brown cachorro	louco / Nú-
17	mero 1,	guia, terro-	rista da pe-	riféria...

Exemplo 1: “Capítulo 4, Versículo 3”, Racionais MCs

No trecho destacado de “Capítulo 4, Versículo 3”, que compreende boa parte da primeira volta de Mano Brown na faixa, todos os elementos de articulação rítmica entre o canto falado e a base instrumental que poderiam ser destacados como suingados e sincopados, pertinentes para o entendimento da categoria flow, são desenvolvidos pelo rapper, de modo que, em função de se tratar de um trecho suficientemente extenso, podemos identificar processos de variação rítmica atinentes às diferentes entradas, acentuações e terminações de versos em diferentes estrofes da música. As duas primeiras estrofes iniciam com uma entrada anacrúsica no quarto tempo do compasso e têm a levada do boom-bap delineada mediante a articulação e sincopação de sílabas

tônicas que marcam e atravessam a batida da caixa nos tempos 2 e 4 (ou seja, os contratempos ou o *backbeat*), com o rapper tomando a semicolcheia (divisão do tempo em quatro partes) como subdivisão rítmica basilar para a construção de suas rimas.

Após permanecer na mesma ideia nas duas estrofes seguintes, razão pela qual as omito da transcrição, Brown parte da levada inicial para começar a transformá-la, diminuindo a quantidade de sílabas poéticas por verso – isto é, alterando a métrica –, começando-os na cabeça do primeiro tempo do compasso e articulando terminações no terceiro tempo do compasso, invertendo o acento rítmico no *backbeat*. Uma dessas terminações, em particular, na palavra “astral”, gera uma espécie de elisão entre versos, havendo, a meu ver, duas possibilidades de audição-leitura, no caso, “Fronteira do céu com o inferno / Astral imprevisível” ou “Fronteira do céu com o inferno astral / Imprevisível”. Além disso, tais variações de métrica e acentuação, bipartindo desigualmente o compasso entre as linhas 10 e 13 do flow diagram, parecem produzir um jogo de chamada e resposta interno às rimas de Mano Brown, efeito que é incorporado em performances ao vivo³³ do grupo nas quais Edi Rock e Ice Blue pontuam as terminações dos versos, tanto para criar um pequeno espaço para a respiração quanto enfatizando a inversão da marcação rítmica do beat, que volta a ter os tempos 2 e 4 acentuados a partir do verso “como um ataque cardíaco do verso”.

Apesar de o trecho recortado tratar-se de uma parte relativamente pequena da faixa completa, que conta ainda com mais duas entradas de Mano Brown e uma cada para Edi Rock e Ice Blue em mais duas seções intercaladas pelo “refrão” composto pelo título da música, os processos de variação nele identificados permitem vislumbrar os modos como MCs e rappers geram interesse rítmico em suas performances, como se fazendo com que cada rima peça outra subsequente, ao mesmo tempo que demonstram alguns pontos de referência básicos para buscar seguir com a audição as rimas sobre uma base instrumental. Ainda, se replicássemos o exercício de transcrição para o flow diagram das entradas de Ice Blue e Edi Rock após o primeiro e segundo refrãos, respectivamente, de “Capítulo 4, Versículo 3”, veríamos como um grupo de MCs gera interesse para suas performances não apenas pelas diferentes estratégias adotadas para encaixar no beat e produzir variações rítmicas a partir da levada do boom-bap – tal qual o *speedflow*³⁴ ensaiado por Edi Rock após sua entrada na terceira parte da música – mas também pela diversidade tímbrica das vozes dos MCs – com Ice Blue fornecendo o contraponto *trickster* (malandro/maroto), à moda de Flavor Flav, do Public Enemy e Eazy E do NWA, ao híbrido gangsta/ativista/pregador na linha de Chuck D e Ice Cube que informa Mano Brown e Edi Rock.

³³ Tenho a performance no show VMB 1998 da MTV como referência de uma versão ao vivo de “Capítulo 4, Versículo 3”, disponível em: <<https://youtu.be/itze2phpvN0>>. Acesso em 19 ago. 2022.

³⁴ Como o nome sugere, trata-se de um procedimento de variação baseado na aceleração de velocidade de fala, tendo como consequência a articulação de um maior número de sílabas e ataques rítmicos em determinado tempo.

Retomando os conceitos propostos por Rose (1994), apropriados anteriormente para discutir as relações internas às bases instrumentais de Rap, podemos pensar o *flow como uma abordagem*, como o jogo que MCs estabelecem em suas rimas entre continuidade e variação, trabalhando a *fluência* e a *ruptura de linha* (ROSE, 1994, p. 38) em articulações mais ou menos marcadas entre fonemas consonantais e vocálicos (algo como *legato/staccato*, na nomenclatura técnica musical ocidental), assim como em variações de *entonação* e intenção expressiva/semântica e da quantidade e *velocidade de articulação* de sílabas por verso – ou seja, da métrica – e acentuando ou invertendo as *ênfases rítmicas* da base instrumental com rimas internas e nas terminações dos versos. Penso que fluir ou cadenciar sobre um beat, ou até mesmo a capella, portanto, trata-se de um processo de variação por excelência, ou, em outras palavras, que fluir ou cadenciar sobre um beat é, necessariamente, variar. Sugiro, então, que abordemos o comportamento sonoro de MCs que rimam como o mais variável dos ritmos (MONSON, 1997) da timeline de um Rap e que, embora seja possível apreender os processos de variação rítmica e estilização da fala de acordo com os diferentes parâmetros supracitados, por meio dos quais rappers e MCs de Batalha constroem os flows que dinamizam suas rimas, não podemos e sequer devemos tentar definir *qual é* o flow de dado/a MC, encaixotando-o em definições monolíticas.

Em outras palavras, considero que afirmar que “o flow de um rapper ou MC é assim ou assado” é incongruente com as implicações de fluidez e cadência subjacentes ao próprio termo, bem como uma armadilha para quem o interpreta e/ou analisa, uma vez que, ainda mais em se tratando de escutas que se podem processar ao longo de uma performance improvisada, no momento em que se disser que o flow de um/a MC é de tal forma, ela/a pode, de repente, introduzir novas variações e mudar o fluxo rítmico da fala estilizada desenhado até então, deixando quem proferiu as aspas hipotéticas acima com cara de palhaço. Permitindo a mim mesmo filosofar irresponsavelmente, penso, considerando a tendência autoengrandecedora que permeia o duelo de rimas improvisadas, que as demonstrações de virtuosismo e excelência rítmica do canto falado no Rap talvez tenham como ideal estético, senão deixar o/a ouvinte com “cara de palhaço”, ao menos boquiaberto e maravilhado, como que engajando-o em um jogo de pega-pega, no qual se pode perseguir *ad infinitum* o fluxo delineado pelo/a MC em sua manipulação voco-sonora do tempo musical, de modo que, quando acharmos que o capturamos, já não está no mesmo lugar e que, quando pensarmos que o Rap acabou, há sempre uma nova rima a ser criada.

3. Aprendendo a escutar Batalhas de MCs: de ataques, respostas e bate-voltas

Assim como aprender a escutar Rap de modo culturalmente informado – do beat ao flow – parecia a mim um pré-requisito para construir interpretações etnomusicológicas sobre Batalhas de MCs, outro imperativo subsequente era compreender como se dão as dinâmicas de interação entre MCs em duelo, conforme o enquadre de jogo e a prescrição de algumas regras básicas para a realização do duelo de rimas improvisadas. Uma vez que as Batalhas de Sangue, modalidade aqui abordada, partem da premissa de atacar e responder o oponente, podendo, eventualmente, exacerbar os ânimos dos participantes, faz-se necessário limitar o tempo de que MCs têm disposição para construir suas rimas, garantindo a igualdade de condições, parte a parte, nos enfrentamentos a serem julgados pelos ouvintes – ou, em ocasiões especiais, jurados qualificados para analisar o desempenho competitivo de MCs de Batalha.

Em que pese o fato de as Batalhas de MCs serem organizadas, a depender da ocasião, no mano-a-mano, em duplas ou até mesmo em trios, contando com diferentes números de rounds e MCs em duelo a cada round,³⁵ a dinâmica de ataque e resposta que embasa a modalidade Sangue frequentemente se desdobra em dois – ou três – formatos distintos. O primeiro formato, frequentemente tratado como o formato mais tradicional possível, adotado na pioneira Batalha do Real, fundada em 2003 no Rio de Janeiro³⁶, e que se pode ouvir na Batalha do Mercado em Porto Alegre, consiste em três rounds com um tempo pré-definido (30, 40 ou 45 segundos) para cada MC desenvolver o improviso em partes seccionadas entre “linha de ataque” e “direito de resposta”. Já o segundo, amplamente adotado em Batalhas de MCs em todo o Brasil, pode ter duas variações: ora de acordo com o formato do Duelo de MCs Nacional, com os dois primeiros rounds entre 30 e 45 segundos e o último “bate-volta”; ora com todos os rounds “bate-volta”. O duelo bate-volta, como o nome sugere, é estruturado pela alternância entre os MCs conforme um número de versos pré-determinados, sendo mais usual a utilização de quatro estrofes de quatro versos para cada (4x4), por vezes acrescidas de uma estrofe de oito versos para cada no início (1x8 + 4x4).

³⁵ No caso das batalhas de dupla, elas podem ocorrer com os/as MCs enfrentando-se alternadamente no mano-a-mano (x1), com um eventual terceiro round ocorrendo entre os/as vencedores/as de cada um dos duelos anteriores (formato apelidado “Street Fighter”) ou com quatro MCs trocando rimas ao longo do round, escolhendo quem atacar e responder a cada volta. No caso das batalhas de trio, o formato mais tradicional é dois rounds com todos/as MCs rimando e um terceiro mano-a-mano com um/a representante de cada trio; no entanto, têm-se adotado, em algumas ocasiões, como nos eventos de aniversário da Batalha da Aldeia o formato “melhor de cinco”, com os dois primeiros rounds com todos/as rimando seguidos por até três rounds mano-a-mano.

³⁶ A adoção do formato com 30 segundos para cada MC na Batalha do Real segue aquele apresentado nos duelos do filme “8 Mile” (2002) – protagonizado pelo rapper estadunidense Eminem –, ao qual se atribui, segundo Teperman (2015, p. 121), a inspiração, em larga medida, para o surgimento das Batalhas de MCs como as conhecemos atualmente no Brasil.

Trato, então, neste capítulo, do processo de apreensão das diferentes regras e formatos que conformam a construção de um fio argumentativo entre MCs segundo a dinâmica de ataque e resposta da Batalha de Sangue, bem como de categorias nativas tais como “construção” de rimas, “punchlines” e “rimas de suporte”, que emergem como critérios fundamentais, em uma perspectiva analítica, para que se possa votar conscientemente em um vencedor ao cabo dos duelos. Através de conversas com interlocutores de pesquisa a respeito de tais categorias, pretendo desdobrar as implicações dos diferentes formatos adotados em Batalhas de MCs sobre as dinâmicas de interação entre MCs no duelo de rimas improvisadas, entendido como um processo comunicativo e performativo dinamizado de modo central pela escuta. Além disso, abordo os procedimentos intertextuais culturalmente codificados acionados por MCs a fim de elaborar ataques e respostas diante da não-existência de um tema pré-definido para suas rimas na Batalha de Sangue. Alinhando, enfim, os procedimentos intertextuais da construção de rimas na Batalha de Sangue com as implicações comunicativas e auditivas dos formatos do duelo de rimas improvisadas, interpreto as performances de MCs de Batalha como processos sonoro-perfomáticos de produção dialógica de conhecimento e de discursos sociais, em contraponto a modelos eurocêtricos hegemônicos de produção de textos sociais e de saber.

3.1. Dos formatos à construção de rimas em Batalhas de MCs

Para aquecer os motores nas conversas com meus interlocutores a respeito dos diferentes formatos das Batalhas de MCs da RMPA, fui perguntando qual preferiam e qual consideravam o mais difícil ou desafiador, entre o duelo bate-volta e os 40 segundos adotados na Batalha do Mercado, tomados como referência para os rounds com tempo pré-definido, observando, caso a caso, as implicações dos diferentes tempos destinados a atacar, ouvir e responder o oponente nas dinâmicas de interação entre MCs em duelo:

O bate-volta é uma questão que te coloca ali, tipo... MC que tá pela rinha bate o pé pelo bate-volta desde o primeiro round, porque tem batalha que é 40 segundos, 40 segundos e bate-volta, se tiver o terceiro né. Eu, por mim, é bate-volta desde o início porque eu acho que o bate-volta te dá uma oportunidade de tu pensar-responder, pensar-responder, pensar-responder, os 40 segundos ele descola do diálogo. É que nem monólogo e diálogo: em 40 segundos você dá um textão e aí a possibilidade de você começar falando de batata e terminar falando de meia é muito grande, se você se perder e não ter um contexto, um fio da meada, não conseguir prender o público. Então o bate-volta te dá a oportunidade de você usar o que o outro te dá e já responder. [...] [Nos 40 segundos], você tem a intenção de chamar uma coisa, você tem que

responder aquela coisa que você chamou. É que nem aquelas séries que ficam botando aí um monte de indício e não explicam as coisas e a gente termina tudo e fica assim “ta... e aquilo daquele cara que sumiu e...” entendeu? Os 40 segundos você vai levantar coisas e você vai baixar essas coisas aí, tipo como se fossem luzinhas que você acendeu, você apaga e é tão bonitinho quando você vê do início ao fim levantando e depois terminar redondinho. Acho que se eu pudesse desenhar um round perfeito seria assim. (Suze, comunicação pessoal em 14/08/2021)

Suze valorizou em sua falta, sobretudo, o desafio de se manter o “fio da meada” em cada um dos formatos, a depender da capacidade de MCs em duelo de encadear ataques-respostas-ataques-respostas no duelo bate-volta e ataque após ataque e resposta após resposta nos 30/40/45 segundos de modo a gerar certa coesão argumentativa que enriquece a batalha. O uso da comparação do primeiro formato com um diálogo e do último com um monólogo é didaticamente preciso, especialmente no que se refere à coesão interna dos discursos e aos distintos modos de se encadear ideias valorizados em cada formato. Enquanto no duelo bate-volta a constante troca de rimas entre MCs borra, de certa forma, as fronteiras entre ataque e resposta, resultando em um “texto” na forma-diálogo, isto é, um “texto” que adquire sua coesão interna justamente em função de ser dialogado e, em termos comunicativos, em uma conversa mais parecida com as que realizamos coloquialmente, à exceção de eventuais interrupções, proscritas pelas regras do duelo, ao menos na linha de ataque, a coesão interna é, exclusivamente, fruto do raciocínio de um/a único/a MC, com o direito de resposta, evidentemente, dependendo de um “texto” que passa a ser “dado” quando o oponente termina de rimar. Disso resulta, portanto, dois “textos”, sendo o primeiro analisado “em si” e o segundo em relação àquele.

A profusão de aspas no parágrafo acima deve-se à compreensão de que embora uma Batalha de MCs possa ser transposta para o suporte textual, trata-se, antes de tudo, de um processo de performance, sujeito a imprevistos das mais variadas ordens e valorizado justamente por sua imprevisibilidade, de modo que se faz necessário compreendê-la como uma construção discursiva indissociável de seu contexto de enunciação e de variáveis envolvidas no curso da comunicação que se estabelece entre MCs em duelo. Uma dessas variáveis, fundamental para o desenrolar do duelo de rimas improvisadas, é a escuta, na medida em que para que as rimas de um MC “façam sentido” e para que a troca de rimas construa um fio argumentativo relativamente coeso, faz-se necessário ouvir atentamente as rimas do oponente, o que implica a realização de distintos exercícios de escuta e “jogos de memória” em função do formato da batalha. Devido a se tratarem de processos de escuta e produção sonora realizados em tempo real, sujeitos a imponderáveis como pequenos lapsos de atenção, entre outros decorrentes dos ambientes sonoros em que se realizam majoritariamente as Batalhas de MCs na RMPA, tais como interferências sonoras externas

por parte de transeuntes, automóveis, motocicletas, ônibus etc., e de conversas paralelas próximas à ou na roda, seguir o fio argumentativo torna-se especialmente desafiador em comparação à possibilidade de assistir a um vídeo de uma batalha, retornando a ela quantas vezes for necessário, transcrevê-la e delinear textualmente a dinâmica de ataque e resposta.

Segui tratando dos desafios que a adoção de cada formato impunha aos MCs que rimam em conversas com H-Killa e Dubaile, tomando a Batalha do Mercado, da qual participam assiduamente, como referência para o formato linha de ataque x direito de resposta ou 30/40/45 segundos em todos os rounds, considerado particularmente desafiador por alguns motivos:

A Batalha do Mercado, falando nisso, entrando nesse assunto, os três [rounds] são 40 segundos então já é um pouco mais difícil nessa parte porque geralmente quem finaliza, quem termina respondendo tem mais vantagem de ganhar, no bate-volta não... voltando ali, no bate-volta por mais que o outro termine os dois tão se degladiando, trocando rima atrás de rima, então, tipo, não vai ter aquela pausa de 40 segundos pra responder e tudo mais tá ligado, então já são respostas mais rápidas. (H-Killa, comunicação pessoal em 20/08/2021)

Os 40 segundos é pra que tem pra trocar mano, é difícil. Tipo, eu já tô meio enferrujado, aí eu fui batalhar no Opinião esses dias e era 40 segundos mano aí pô, não consegui manter muito bem não, tá ligado, não consegui sair perfeito. Pô, consegui dar as minhas, mas não foi 100% do que eu podia, porque eu tô mais acostumado a rimar bate-volta. As batalhas daqui são tudo bate-volta, isso é meio ruim pra nós porque o [Duelo de MCs] Nacional é 40 segundos, aí a gente vai pra lá sempre destreinado. (Dubaile, comunicação pessoal em 25/08/2021)

Se, por um lado, no duelo bate-volta, o/a MC tem um tempo menor para responder/contra-atacar seu oponente a cada volta, exigindo um raciocínio relativamente mais rápido para elaborar cada rima, nos 30/40/45 segundos, há o risco de o/a MC que responde deixar passar algum ataque feito pelo oponente, em função do tempo relativamente maior de espera para voltar a rimar. A capacidade de elaborar versos improvisados na dinâmica do duelo bate-volta foi um dos fatores que mais me impressionou quando presenciei o duelo de rimas improvisadas pela primeira vez e após ter começado a acompanhar batalhas pela internet durante a pandemia, em parte, por entender o bate-volta como uma forma peculiar de construir performaticamente textos e sentidos sociais e em parte, pelo assombro que me causava ver algo que considerava extremamente desafiador ser feito com tamanha naturalidade. Evidentemente, tal naturalidade aparente é construída pelo costume – como qualquer processo de aprendizado musical –, de modo que, em função da maior parte das Batalhas de MCs na RMPA serem estruturadas com ao menos o terceiro round bate-volta, senão os três, Dubaile considera mais fácil rimar em bate-volta do que em 30/40/45 segundos, ponderando ainda que isso pode prejudicar o “treinamento” de MCs de batalha em

busca do sonho de vencer o Duelo de MCs Nacional, estruturado no formato de dois rounds em linha de ataque x direito de resposta com o terceiro bate-volta.

Considero que os jogos de memória envolvidos em cada um dos formatos configuram um exercício de escuta tanto para MCs que rimam – pois, se deixarem escapar por um breve momento a rima do oponente, correm o risco de perder material para elaborar uma resposta – quanto para o público que presencia a batalha, uma vez que, por uma mesma eventual desatenção, o julgamento que define o vencedor pode ser alterado significativamente. Segundo as falas de Dubaile e H-Killa, isso é particularmente decisivo quando se rima com um tempo pré-determinado em linha de ataque x direito de resposta, ainda mais quando o terceiro round também segue esse formato, como na Batalha do Mercado, tendo em vista a maior dificuldade reconhecida pelos MCs em fazer um ataque do zero do que responder, motivo pelo qual o/a MC tem que “ter pra trocar” para gerar um impacto suficientemente duradouro na opinião do público, e pelo desafio a quem ouve de se manter a linha de ataque em mente mesmo após, no mínimo, um minuto de seu começo até o fim do direito de resposta. Entender, portanto, o formato no qual o duelo é realizado, se o/a MC ultrapassou o tempo delimitado ou se perdeu na contagem dos versos é algo a ser levado em conta por quem presencia, avalia e decide o resultado de uma Batalha de MCs, sendo um dentre muitos aspectos que se deve aprender a ouvir.

Outro aspecto fundamental a ser observado em uma Batalha de MCs, pontuado em conversas com Suze e H-Killa, são as punchlines, frequentemente abreviadas para simplesmente “punch” e traduzidas como linhas-de-soco, descritas por Campos (2020, p. 115) como “versos que impactam igual um soco no/a oponente – ou no ouvinte –, e que têm como sentido máximo o seu autoengrandecimento em detrimento do outro”. Ou seja, são chamados punchlines os ataques verbais mais contundentes desferidos a um oponente, frequentemente realizados de modo a concluir um conjunto de rimas, no segundo ou no último verso de uma quadra, estrutura estrófica mais utilizada nas batalhas de freestyle. Fazendo uso de uma metáfora esportiva para tratar do conceito, uma punchline bem encaixada em um duelo parêlho pode ser como um soco desferido por um boxeador no último round da luta que leva o oponente ao nocaute ou o gol que desempata uma partida nos acréscimos do segundo tempo, desafiando o poder de reação do time adversário. Ou seja, uma boa punchline, aos ouvidos do público, pode decidir uma batalha ou até mesmo salvar uma performance inferior, na média, de dado MC em relação a seu adversário, revertendo a avaliação desenhada até o momento de seu desferimento. Embora essas metáforas pareçam dar certo ar de excepcionalidade às punchlines, ressalto que estas desempenham um papel estruturante nos duelos de rimas, sendo sua quantidade e qualidade determinantes para a intensificação das performances em jogo, tanto a dos MCs quanto aquela realizada pelo público que reage às rimas.

Tamanha a importância das punchlines para fazer escalar tanto o embate entre MCs, quanto a reação do público às rimas improvisadas, que o termo “rima de efeito”, que ouvi frequentemente de H-Killa e de Zandrio, não apenas surge como substituto para “frase de efeito”, possível tradução de punchline, mas também sugere que a rima produz um efeito, no caso, a reação efusiva do público, e, portanto, que há rimas que não produzem ou não são feitas com a expectativa de produzir tal efeito. Falo aqui da distinção entre rima de efeito ou punchline e rima de suporte, sendo esta, idealmente, um verso de preparação, que fornece o esquema de rimas utilizado pelo MC – e “compra tempo” – enquanto este elabora em tempo real uma rima de efeito. Digo idealmente pois nem sempre a rima de suporte desempenha seu papel pretendido, isto é, ao invés de preparar uma punchline, acaba tomando seu lugar sem produzir o efeito almejado, de modo que o equilíbrio entre rimas de suporte e rimas de efeito, e a maior quantidade e qualidade destas, torna-se um critério decisivo para influenciar a avaliação do público ao final de um round.

As possibilidades de combinação entre rimas de suporte e punchlines são inúmeras, a depender da métrica de cada verso e do esquema de rimas adotados por determinado MC em uma estrofe e, principalmente, do fio argumentativo alinhavado ao longo do duelo, de modo que uma punchline pode aparecer, por exemplo, no último verso de uma quadra formada por todos os versos com a mesma terminação, ou na qual o último verso é relativamente maior em número de sílabas poéticas que os antecedentes, espécies de construção que utilizam das rimas de suporte para gerar expectativa no público pela rima de efeito. Outro caso seria quando a punchline elaborada logo nos dois primeiros versos da estrofe gera uma reação do público que se sobressai à voz do/a MC e este/a continua rimando, muitas vezes “desperdiçando” sua segunda rima em razão de esta não poder ser escutada, seja ela uma punchline ou uma rima de suporte.

Há ainda tantas outras formas adotadas por MCs ao longo de seus improvisos, de modo que qualquer tentativa de catalogação de estruturas poéticas que embasam construções de rimas e argumentos se mostraria, por um lado, infrutífera, e, por outro, indesejável, na medida em que o que se valoriza em tal prática improvisatória é a surpresa, o inesperado, tendo em vista que, mesmo quando a construção da estrofe almeja gerar expectativa no público pela punchline, dificilmente se pode prever qual será e como será entregue. Trago, portanto, os exemplos supracitados com a intenção de expor aspectos que aprendi a relevar ao se escutar/assistir uma Batalha de MCs, como recursos que evidenciam a complexidade de se elaborar argumentos em tempo real em forma poética diante de um oponente pronto para revidar e que subjazem o jogo de rimas enquanto uma comunicação que se estabelece entre uma comunidade de intérpretes (MONSON, 1997, p. 127) formada por performers e ouvintes que compartilham de determinado repertório de referências musicais, poéticas e culturais.

Principalmente por meio de conversas com H-Killa, pude aproximar-me de um entendimento a respeito de aspectos como os descritos acima, subsumidos pela categoria nativa “construção”, que envolve não apenas recursos poéticos geralmente descritos como “formais”, mas também aqueles que seriam compreendidos como o “conteúdo” da rima, isto é, tanto a métrica poética, sua adequação ao ritmo musical através do modo como MCs cadenciam o improviso e as palavras que rimam, quanto a coesão dos argumentos levantados seguindo a dinâmica de ataque e resposta, e não apenas a rima de efeito, conforme o assunto em pauta a cada momento do duelo. A noção de construção, portanto, embora aglutine a distinção forma-conteúdo em termos de poesia, refere-se diretamente aos aspectos do duelo de rimas improvisadas mais facilmente interpretáveis do ponto de vista textual ou, pode-se dizer, a parte de um duelo que pode ser diretamente transcrita em texto de modo a delinear o fio argumentativo entretecido por MCs em duelo sem necessariamente utilizar de notação musical ou indicações gestuais e de entonação da fala.

A valorização da “construção” de rimas por parte de H-Killa desdobra-se no estilo de rimar que desenvolve com a utilização de inúmeros trocadilhos, referências e jogos de palavras para elaborar ataques a seus oponentes e também demonstrar sua inteligência, talento e raciocínio rápido, buscando enfatizar o aspecto da Batalha de Sangue referente à multiplicidade de temas que podem ser abordados para elaborar os ataques verbais, de política e identidades sociais a esportes, passando por filmes, séries, animes e desenhos animados. Quando falávamos, em dado momento, sobre a construção de rimas como um aspecto analisado pelo MC ao avaliar batalhas, trouxe para a conversa uma rima por ele elaborada na Batalha da São Hell com referência ao desenho Pinky e o Cérebro, rimando “cérebro” com “é sério bro”, buscando entender o que H-Killa considerava uma rima bem construída. Para além das referências, trocadilhos e jogos de palavras atreladas a um fio argumentativo no duelo de rimas, o MC destacou a métrica dos versos e comparações como recursos que enriquecem uma rima à medida que demonstram a inteligência envolvida em sua elaboração. Argumentou exemplificado duas rimas feitas na hora em torno de um mesmo assunto, uma em sua forma mais “simples” e outra mais “elaborada”, pontuando, ainda, que tais aspectos podem passar despercebidos pelo público, o que fortalece o argumento sobre a centralidade da escuta como um processo de aprendizado culturalmente informado.

Eu sou uma pessoa que gosta bastante da construção, tá ligado, construção de rima. Então eu, como MC, eu sei quando a rima é mais construída, mais difícil de fazer, mais difícil de elaborar, que tem um QI a mais tá ligado, que pra plateia passa bastante despercebido porque a plateia grita mais pela rima de efeito e a punch. Eu já sou um cara que analiso um bagulho a mais, a construção da rima, se faz sentido, como é que foi elaborada a rima, se não foi uma rima tipo... clichê, se é uma rima

bastante válida. [...] [Vou] te dar um exemplo de uma rima simples, tá ligado, tipo, vai o MC e fala “ah esse é meu critério e vou te mandar pro cemitério”... exemplo. Quando vê deu muito grito “woooooow”, pessoal se esperneia, mas quando vê a pessoa usa o mesmo tipo de rima só que bem mais construída “ah sabe que no desenvolvimento do hip hop tu sabe que tu não leva a sério/ por isso que no rap eu sou cozeiro e te mando pro cemitério”... modo de falar. Já é uma rima mais elaborada, tem mais palavras, tem uma construção um pouco melhor, só que não teve tanto grito quanto a primeira, só que essa foi bem mais construída, bem mais elaborada e mais difícil de fazer, entendeu, eu vejo mais um pouco disso. (H-Killa, comunicação pessoal em 07/09/2021)

Ao passo que as Batalhas de Sangue constituem-se como meio de sociabilidade que enfatiza, de um ponto de vista comunicativo, a dinâmica de ataque e resposta entre dois MCs, o assunto do duelo de rimas improvisadas, de modo geral, é o próprio MC, tendo o autoengrandecimento (boasting) acoplado ao diminuir o oponente – ou “zoar o outro” (TEPERMAN, 2011) – como orientação primária para a construção de rimas. Ao autoengrandecimento, tomado por Campos (2020) como análogo às ideias de empoderamento e *superação empreendedora*, por meio das quais baliza sua interpretação a respeito do processo de transformação política e estética engendrado pelas Batalhas de MCs no cenário do Rap nacional, soma-se outro recurso fundamental da construção de rimas improvisadas evidenciado na narrativa elaborada por H-Killa: a comparação. Reproduzo abaixo um trecho da faixa “Linhas-de-Soco”, do rapper paulista Rincon Sapiência – citada por Campos (2020, p. 88) em função de dialogar “diretamente com o sentido artístico e social da superação empreendedora” –, compreendendo-a como um exemplo paradigmático da transformação estilística levada a cabo por rappers formados em Batalhas de MCs, tendo em vista ser composta quase por inteiro por punchlines autoengrandecedoras que muito bem poderiam ser ouvidas em um duelo de rimas improvisadas.

Meu domnas ruas se exibe
Tipo rei Roberto no calhambeque bi-bi
Tô quebrando grilhões, mesmo sem os milhões
MCs Trapalhães, Dedé e Didi
Opinião divide, ataques, revides
Meu corpo é fechado
Eu sou que nem Thaide
(Linhas de Soco - Rincon Sapiência, 2015)³⁷

Tô burlando lei, picadília rock
Quando falo rei não é Presley
Olha o meu naipe, eu tô bem Snipes
eu to Safadão eu tô Wesley
[...]
A noite é preta e maravilhosa, Lupita Nyong’o
Tô perto do fogo que nem o couro de tambor numa roda de jongo
Nesse sufoco, tô dando soco que nem lango lango

³⁷ Disponível em: <https://youtu.be/9_72FieD4V4>. Acesso em 19 ago. 2022.

Se a vida é um filme, meu deus, é que nem Tarantino, eu to tipo Django
(Ponta de Lança (Verso Livre) - Rincon Sapiência, 2016)³⁸

Penso que qualquer trecho de “Linhas de Soco” poderia ser recortado de modo a demonstrar a construção do argumento de Campos (2020). No entanto, adiciono um trecho da faixa “Ponta de Lança (Verso Livre)”, outro grande sucesso do rapper paulista, para demonstrar a centralidade das comparações feitas pelo MC entre ele mesmo e demais referências que circulam em um campo cultural específico, neste caso, artistas pretos/as da música popular e do cinema, as quais evidenciam a inextricável ligação entre punchline, comparação e autoengrandecimento. Penso que tal ligação permite interpretar que o autoengrandecimento é um produto da comparação, na medida em que se tomam emprestadas as qualidades das figuras de referência em que se demonstram a inteligência e a sensibilidade culturalmente informadas para destilar conhecimento de dado repertório sociocultural, ponto sobremaneira valorizado por H-Killa em se tratando da construção de rimas em Batalhas de MCs e que se desdobra em sua produção musical autoral.

Em “Síndrome parte 2” (2020),³⁹ gravada e lançada durante a pandemia em parceria com o MC Kond, amigo seu e parceiro de Batalhas e música de longa data, H-Killa também constrói suas rimas em torno de uma série de punchlines autoengrandecedoras, entregues como se dirigidas a um oponente em uma Batalha de MCs, montando uma colagem, um inventário de referências entrelaçadas pelos jogos de palavras e trocadilhos trabalhados pelo MC como marca registrada.

Já fui chamado de mestre pelo próprio (I)Yoda
Já fui até referência pelo próprio Malco(l)m
Não gosta do que eu faço eu quero é que se foda
Quando eu estiver lá em cima eu não divido o palco

Matando MCs de talco
O foco é objetivo e dinheiro pro alto
Tirando onda como se fosse o Bob Burnquist
Do jeito que tu bola um deixava até o Bob Marley triste

E nem se tu fosse o Deidara o teu talento explode
Em época de Debi vários fazendo rap-Lóide
Eu sou mais forte que o próprio Mohamed
Entrei no Dragon Ball minha força nem Gohan metia

Me inspiro em Lohan e Deds
Matando peso morto igual The Walking Dead
Mas sou The Walking Rap, tá bacana
Poeta imortal, mistura de Mário Quintana
 (“Síndrome, parte 2” (2020) – H-Killa feat. Kond)

Nas quatro primeiras estrofes da faixa, H-Killa passeia por *space operas*, Movimento dos Direitos Civis, skate, reggae, anime, boxe, filmes de comédia pastelão, séries de terror e tanto a

³⁸ Disponível em: <<https://youtu.be/vau8mq3KcRw>>. Acesso em 19 ago. 2022.

³⁹ Disponível em: <<https://youtu.be/ibOTkU1NNY8>>. Acesso em 19 ago. 2022.

poesia modernista quanto a poetas periféricos da RMPA como Lohan – sobre quem não tenho demais informações – e Felipe Deds – integrante do coletivo cultural de Hip-Hop porto-alegrense Poetas Vivos e do duo de Rap Síganus –, ora associando tais referências às suas próprias qualidades como MC, ora utilizando-os para atacar “MCs de talco” tal qual em uma Batalha de Sangue.

Reconhecida a ubiquidade dos trocadilhos e jogos de palavras utilizados pelo MC de Cachoeirinha para construir as punchlines, achei particularmente interessante os dois primeiros versos autoengrandecedores da faixa, no caso: “Já fui chamado de mestre pelo próprio **Yoda** / Já fui até referência pelo próprio **Malcolm**”, os quais imaginava tratarem-se de referências, respectivamente, ao mestre Yoda da saga Star Wars e ao ilustre ativista do Movimento dos Direitos Cívicos, Malcolm X. Conversando com H-Killa, o MC revelou que este par de versos já se trata de um duplo sentido, com as referências sendo traçadas, respectivamente, ao produtor local de Rap IodaBeats e a Malcom, um dos apresentadores/organizadores e MCs de destaque da Batalha do Mercado na última década, de modo que os versos poderiam ser lidos como “já fui chamado de mestre pelo próprio **Ioda** / Já fui até referência pelo próprio **Malcom**”. Tendo ciência deste jogo de palavras, pareceu a mim ainda mais evidente o quanto há de homenagem em cada uma das referências autoengrandecedoras feita pelo MC, concatenadas a ataques destinados a um oponente (talvez não tão) imaginário de modo a tocar em discursos sociais recorrentes no âmbito do boom-bap, falando de um *ethos* batalhador, de fazer o seu “corre” – na linha da “correria” de que fala Santos (2007, pp. 34-59) – sem esquecer de quem veio antes e de enaltecer a “raiz”, termo que talvez seja uma das adjetivações positivas mais recorrentes nesse campo discursivo.

Retornando às punchlines hipotéticas criadas pelo rapper de Cachoeirinha em nossa conversa, a maior elaboração da segunda rima (“porque no rap eu sou coveiro e te mando pro cemitério”) em relação à primeira (“esse é meu critério e te mando pro cemitério”) não se daria apenas do ponto de vista da métrica e da dificuldade em articular ritmicamente sobre o beat um maior número de sílabas, mas também é sustentada pelo recurso à comparação de um MC com a figura do “coveiro” que ao vencer o outro na batalha o envia para o cemitério. Penso que o recurso à comparação favorece o impacto da rima à medida que associa a imagem de uma figura facilmente reconhecida à “ação” decorrente da palavra, fornecendo ainda um contexto ou um tema por meio do qual se pode alinhar um fio argumentativo a fim de superar o oponente, uma vez que, ao impor determinada referência na conversa que se realiza ao longo do duelo, o MC imputa ao adversário o imperativo de responder o ataque de modo coerente, partindo de referências próximas para seguir no assunto ou mudando-o com associações outras que surgem durante o improviso, disputando, assim, sentidos sociais co-produzidos conforme a dinâmica de ataque e resposta.

3.2. (Re)compondo fios argumentativos na Batalha de Sangue

Um dos poucos duelos que pude presenciar durante a pandemia, entre Zandrio e Dubaile na segunda de duas edições especiais da Batalha da Escadaria realizadas no Largo dos Açorianos em outubro de 2021, demonstra de modo contundente como MCs disputam entre si os sentidos do discurso que co-produzem em uma Batalha de MCs através da dinâmica de ataque e resposta. Conforme as chaves dos embates entre MCs foram se formando ao longo da primeira fase do evento, com os MCs em questão e suas duplas do mesmo lado da chave, fui criando a expectativa de vê-los se enfrentarem, o que se realizou na fase semifinal daquela edição. Escolho reproduzir, a seguir, sua transcrição na íntegra, feita a partir da gravação de vídeo⁴⁰ que registrei com meu telefone celular, com a intenção de demonstrar sem interrupções o fio argumentativo alinhavado entre os dois MCs no duelo bate-volta:

Zandrio

Marca o nome do Zandrio e a Escadaria, mano... não deixa só, hã
Eu entro na batalha e te deixo só o pó
Porque meu caminho, tu sabe, eu nunca fui o pior
Ele quis começar pra evitar o homicídio do de menor
Sabe que eu faço homicídio com os dois
Não deixo pra depois, é básico como se fosse feijão com arroz
Como todos os dias como se fosse na Escadaria
Mas na Escadaria como vocês com ritmo e poesia

Dubaile

Claro que eu entendi tua rima, foi muito boa parceiro
Mas aqui é igual [...] sempre as mulher e as criança primeiro
Vou fazendo minha rima assim, no momento e é nessa terra
Sabe irmão que eu defendo cada palmo, palmo da terra
E eu mando minha rima legal, tá elegante, boné da Lacoste tá maluco
Só que hoje parceiro eu que tô no “estilo tchuchuco”
[gritos do público] Tua rima não tem uma certeza
E o rap do Zandrio não tá agradando o paladar da realeza

Zandrio

Ele tá no estilo tchutchuco, mas isso aí não é de primeira
O negócio é fazer uma rima e um malote junto com os parceiro
[...] aqui na fê
Nunca colocar teu nome e do teu irmão como mulher

Dubaile

Faço um malote com os amigo e também com os parceiro
Tu sabe que a gente quer conforto e quer dinheiro
Só que no Rap a gente se desloca

⁴⁰ Disponível em: <<https://youtu.be/89efGm6ZNeU>>. Acesso em 19 ago. 2022.

Com certeza, Zandrio, é certo que eu vou adquirir recurso pra minha tropa

Zandrio

Quer conforto e quer dinheiro, eu não tô sozinho
Eu te ganho na batalha, dinheiro de aviãozinho
Eu mando pra ti e isso te deixa aos prantos
Como se fosse RDL e Sabadin ganhando no Silvio Santos

Dubaile

Mas calma aí irmão... no sapatinho
Os cara foram lá e rimaram bem, com certeza, rimaram no Ratinho
É que eu vou fazendo minha rima, certo no verso eu sou verdadeiro
É que hoje dá tanta vergonha no Zandrio que ele quis se esconder no bueiro

Zandrio

Eu me escondo no bueiro, aí eu te ataco e falo “uī”
Eles rimaram no Ratinho, o máximo que tu faz é ser igual ao Ratatouille
Fazendo uma comida pra nós, eu solto minha voz
Eu ganho a batalha e tu faz uma sopa pa nós

Dubaile

Mas calma aí, ô vagabundo, tua rima não “errecoa”
Como assim eu vou fazer comida pra tí? Eu só faço comida pra minha coroa
Vou fazendo minha rima assim, certamente que eu faço minha zona
Só faço minha comida pra minha coroa, pro meu filho e pra minha negona

Zandrio

E eu digo assim no frio
A minha rima se vai no *mei* do vazio
Porque eu to bem *sozin* e eu to bem sombrio
Faz rima pra coroa e pro rei, me chama de Zandrio

Dubaile

Nossa que legal, na rima tu é o sensei na fadiga
Mano tu não é o rei, tu só tá com teu rei na barriga
Tá se achando demais, tu fica fodido
Respeita eu e meu irmão que nós vamo matar os convencido

Zandrio

Eu to com o rei na barriga nao me engane
Eu pego a espada e corto ela e te sugo: eu sou um Shinigami
[gritos do público sobrepostos ao verso]
[...] é o Shinigami, do Orochimaru eu levo os braço

Dubaile

Mas como assim, meu irmão, tu é um Shinigami?
Tu é uma criança mimada, cadê a Supernanny?
Vai cuidar do pequeno Zandrio
Que na rima faz arte, mas tu não é viril

Perto já das 23h, em meio aos flashes das câmeras de celular espalhadas na roda para compensar a parca iluminação do Largo dos Açorianos ao lado do viaduto pelo qual se cruzam as avenidas Borges de Medeiros e Loureiro da Silva, Dubaile e Zandrio apresentavam-se à roda para fazer o primeiro round da semifinal da edição especial de duplas da Batalha da Escadaria. Após o costumeiro grito puxado por Rata para gerar aquela vibe pro duelo, os MCs começaram a trocar rimas cada um com um estilo contrastante na forma de entregar a rima, com Dubaile rimando “mais sério”, com a voz bem impostada e de modo mais agressivo e Zandrio com a fala mansa, debochada, como se não fizesse esforço algum para rimar. A rima de Dubaile elogiando o boné da Lacoste que Zandrio vestia, com o contraponto de que era ele mesmo na verdade que estava no “estilo tchutchuco”, referência à canção “Rei Lacoste” (2020),⁴¹ de MD Chefe (“estilo tchutchuco, Rei Lacoste indomável”), levou a uma série de rimas descontraídas em referência ao rapper carioca, do “malote com os parceiros” ao “adquirir um recurso pra tropa”, passando pelo “paladar da realeza”, com os MCs imitando a voz grave de MD Chefe.

A partir do “a gente quer conforto e quer dinheiro” e “recurso pra tropa” rimados por Dubaile, Zandrio ligou o dinheiro do aviãozinho do Silvio Santos para comparar sua vitória a RDL e Sabadin, MCs da região metropolitana que haviam rimado recentemente, à época, no SBT. Após Dubaile corrigi-lo e lembrar que os MCs rimaram no Ratinho dizendo ainda que Zandrio queria se esconder no bueiro, este associou “rato” ao filme *Ratatouille*, protagonizado pelo pequeno roedor e chefe de cozinha Remy, convidando Dubaile a “fazer uma sopa pa nós”, citando um meme que viralizou há uns anos na internet. Já nessas trocas, os MCs saíram dos bordões do “Rei Lacoste” MD Chefê, referência do Rap nacional, e foram parar no meme da internet “fazer uma sopa pa nós” via dinheiro, aviãozinho, Silvio Santos, Ratinho, rato/bueiro e *Ratatouille*, formando um inventário de referências distantes entre si aproximadas e recontextualizadas no duelo bate-volta.

Dubaile respondeu enfaticamente a zoação de Zandrio com “só faço comida pra minha coroa, pro meu filho e a pra minha negona”, de modo a cortar um pouco com o deboche que transbordava de suas rimas. Deboche somado a uma boa cancha de batalhas, perceptível na medida em que, a cada punchline que Dubaile entregava, Zandrio buscava retomar a atenção do público, elevando sutilmente o volume da voz e virando-se para trás e para os lados, de modo a dirigir olhos e ouvidos alheios às suas rimas e cortar *o efeito* das rimas de Dubaile nos momentos em que percebia que a reação do público poderia acabar se estendendo e quebrar o fluxo de suas respostas. À punch de Dubaile, Zandrio contra-atacou dizendo que seu oponente fazia comida pra coroa e pro rei, no caso ele mesmo, recebendo a resposta de que só estava com o “rei na barriga” e

⁴¹ Disponível em: <https://youtu.be/A_Y0qdWVPgg>. Acesso em 02 ago. 2021

que seu convencimento custaria a derrota na batalha. Zandrio, então, respondeu “eu to com o rei na barriga, não me engane / eu pego a espada e corto ela e te sugo: eu sou um Shinigami”, com a última parte encaixando em uma pausa no beat-box, tendo arrancado o maior volume de gritos do público no duelo, seguidos de outros entoados nos quatro tempos do beat.

A resposta de Zandrio condensou uma série de referências específicas cujo conhecimento por parte do público que avaliava em tempo real a batalha fez-se necessário para compreendê-la e que, de certa forma, explica a reação destinada a essa rima. Primeiramente, há de se saber o que é um Shinigami, que se pode (ou que tento) descrever, de acordo com o que assisti nos animes *Death Note* e *Naruto Shippuden* – também o meio pelo qual os demais presentes, suponho, descobriram o que é um Shinigami – como uma entidade sobrenatural, o deus ou um espírito da morte na mitologia japonesa que aprisiona ou toma almas de pessoas, conduzindo-as à morte/ao suicídio. Em segundo lugar, há de se conhecer o *modus operandi* do Shinigami, que armazena as almas que aprisiona em sua barriga, libertadas mediante o uso por parte de um ser humano de uma máscara que o transforma em uma espécie de duplo do Shinigami e pela performance de um *harakiri*, cortando horizontalmente a barriga com uma lâmina – como o faz o antagonista transformado em anti-herói Orochimaru na Quarta Grande Guerra Ninja do anime *Naruto Shippuden*, que foi a referência da segunda rima de Zandrio, sobreposta pelos gritos do público para a rima anterior.

Evidente que o público presente comprou o raciocínio de Zandrio, sendo essa a rima decisiva, na última volta do MC, para desempatar um duelo extremamente equilibrado, povoado por referências que vão do Rap nacional à mitologia japonesa, de MD Chefê à Supernanny (resposta de Dubaile na última volta), passando por rappers locais como RDL e Sabadin, apresentadores de TV como Silvio Santos e Ratinho, e personagens como Remy do filme *Ratatouille* e Orochimaru do anime *Naruto Shippuden*. É interessante notar como, para além de respostas diretas aos ataques feitos lado a lado por cada MC, marcadas por citações daquilo que o oponente falou tanto como um recurso fático que enfatiza o aspecto conversacional do duelo quanto para comprar tempo para improvisar novas rimas, associações das mais sutis e específicas, como uma simples palavra, são acionadas pelos MCs a fim de sugerir ou mudar o assunto da batalha, tal qual um “cabo de guerra” pelo significado, co-produzido por MCs em duelo.

Nesse cabo de guerra pelo sentido no duelo de rimas improvisadas, a profusão de referências e comparações apontam para a centralidade de procedimentos de intertextualidade na improvisação de MCs de batalha, os quais são tratados por Floyd (1995) como fundamentais para a produção de sentido no âmbito da música popular negra estadunidense. O empreendimento realizado por Floyd em *The Power of Black Music* refere-se a embasar possíveis ferramentas de análise e interpretação da música popular negra estadunidense em sua própria tradição artística,

intelectual e crítica, inspirando-se, no âmbito da crítica literária, no conceito de “Signifyin(g)”⁴² proposto por Gates (1988) em *The Signifying Monkey: a Theory of African-American Literary Criticism* para abordar as interpenetrações, citações, referências e transformações entre diferentes obras e vertentes musicais afro-americanas ao longo do século XX.

A busca de Floyd por uma história vernacular afrocentrada da música negra estadunidense pretende ultrapassar a descrição do traço musical, tal como na linha de uma etnomusicologia moderna que discute o elo musical entre África e Américas nos termos das retenções e africanismos musicais, a fim de penetrar no plano lógico subjacente/imaneante ao som, isto é, para além de *o quê* e como se escuta, como podemos pensar as músicas afrodiáspóricas. Daí, portanto, a distinção que estabelece (FLOYD, 1995, pp. 95-6) entre “chamada e resposta” (*call and response*), referente aos procedimentos musicais associados a conceitos como polifonia e polirritmia segundo o princípio da timeline oeste-africana, e o conceito de “Chamada-Resposta” (*Call-Response*), considerado pelo autor o análogo musical ao Signifyin(g) de Gates, ou seja, o tropo dos tropos, que subsume formas de conotação e modos de produção de sentido com base na oralidade/intertextualidade como a citação, a versão, o comentário, a paráfrase etc., tendo como principais implicações o caráter transformativo e o estabelecimento de diálogos, elos e pertencimentos sociomusicais através da história em cada nova versão ou revisão criada.

Tendo já acionado Monson (1997) para pensar a relação que rappers e MCs de batalha estabelecem com as bases instrumentais sobre as quais rimam como um processo comunicativo em perspectiva rítmica, referencio novamente a etnomusicóloga estadunidense em razão da abordagem que realiza sobre o conceito de “intermusicalidade” – para além da intertextualidade – nos processos improvisatórios jazzísticos no âmbito das versões feitas por instrumentistas e compositores pretos de canções do Great American Songbook compostas em sua maioria por compositores brancos para o teatro musical e para o cinema. Nesse sentido, Monson (1997, pp. 106-121) aborda a versão de John Coltrane sobre o tema “My Favorite Things” (1961), precedendo a versão interpretada por Julie Andrews no musical “A Noviça Rebelde” (“The Sound of Music”, 1965), como uma instância de apropriação intermusical marcada pelo distanciamento irônico. Nas inúmeras páginas destinadas a analisar o arranjo instrumental do John Coltrane Quartet para a canção composta por Hammerstein e Rodgers em 1959, a autora enfatiza a capacidade de

⁴² O conceito de “*signifyin(g)*” busca abarcar diversos modos conotativos de significação elaborados na fala cotidiana e na literatura oral afro-americanas, por meio de práticas como os toasts, poemas épicos que narram histórias entre o fantástico, o cômico, o mítico e o escatológico, nos quais Gates (1988) procura os tropos e valores culturais fundantes de uma expressão literária afrodiáspórica nos Estados Unidos. Tendo desenvolvido as interpretações de que me ocupo neste parágrafo principalmente por meio das abordagens de Floyd (1995) e Monson (1997) sobre o conceito, retomo tal referência basilar dos Estudos Literários afro-americanos para sinalizar sua pertinência para os Black Music e Hip-Hop Studies, abordados desde a Etnomusicologia.

Coltrane e sua seção rítmica em evocar de modo seletivo os critérios de avaliação e a suposta maior complexidade da “cerebral” música europeia em favor das músicas afro-americanas (MONSON, 1997, p. 119), ironizando a premissa de inferioridade racial no maior valor atribuído às versões *be-bop*, *hard bop* e *modal jazz* de standards do que às suas versões para o cinema/teatro musical.

Na revisão crítica e no comentário social produzidos mediante as transformações musicais efetuadas pelo conjunto de Coltrane, o conceito de intermusicalidade se desdobraria, então, tanto no âmbito do groove que resulta das interações musicais da seção rítmica – chamada e resposta – quanto na descontextualização e recontextualização transformativa – Chamada-Resposta – de uma canção do teatro e do cinema musicais para o que se pode considerar como um tratado de elaboração harmônica e melódica modal e de entrelaçamentos rítmicos e tímbricos que produzem texturas e ambiências radicalmente distintos da versão “original”. Ainda, na medida em que se realiza como um desafio de sentido afirmativo das potencialidades expressivas de práticas sonoro-musicais marcadamente afrodiaspóricas, reconheço em tais processos de transformação musical uma aproximação ao sentido autoengrandecedor da construção de punchlines (CAMPOS, 2020) na Batalha de Sangue, que dinamizam as disputas performáticas entre MCs de Batalha.

Apesar de o percurso histórico da música popular negra estadunidense traçado por Floyd (1995) encerrar-se por volta dos anos 1960 e, obviamente, o trabalho de Monson (1997) tratar de jazz, parece-me evidente que muitas das implicações compreendidas pelos conceitos de Chamada-Resposta e intermusicalidade são trabalhadas no Rap por meio do sampling, que pode ser compreendido como uma prática em continuidade com os modos de significação vigente em gêneros musicais como o Blues, o Jazz, o Rhythm & Blues e até mesmo o Rock⁴³, cuja produção de sentido parece depender muito mais da referência – e até mesmo da autorreferência em se tratando de músicas mais próximas entre si do ponto de vista sociocultural e étnico-racial –, do que de uma gramática metalinguística que pretende definir a música “em si”.⁴⁴ Em outras palavras, entendendo o sampling – e o amplo espectro de procedimentos e processos sonoro-musicais nele implicados – como a prática mediante a qual o Rap e suas múltiplas expressões são referenciadas, comentadas, transformadas, criticadas e revisadas, sendo o som gravado o meio pelo qual sua própria “história da música” vem sendo “escrita” e produzida musicalmente.

⁴³ A respeito do Rock, há uma passagem memorável no livro de Floyd (1995, pp. 202-3) em que o autor aborda os significares sonoro-musicais efetuados por Jimi Hendrix na icônica versão do hino estadunidense por ele tocada no festival de Woodstock em 1969, reivindicado a compreensão de tal gênero musical como uma prática expressiva eminentemente afrodiaspórica.

⁴⁴ Uma ideia defendida pelo estudioso da Música Popular Phillip Tagg (2003, pp. 20-21) que considero dialogar com tal linha de pensamento é a de que, no âmbito de uma semiologia da música popular, antes de buscar definir com palavras, à primeira escuta, em qual tom, qual escala, qual andamento etc., uma música é composta e executada, devemos, situando a obra em um gênero ou tradição musical específica, perguntar com qual música se parece, ou, nas palavras do autor “descrever uma música com outras músicas” (TAGG, 2003, p. 21).

Da mesma forma, penso que a profusão de referências e comparações utilizadas para construir rimas em uma Batalha de Sangue podem ser entendidas como análogas ao *sampling* ao passo que implicam a adoção de procedimentos de recorte e colagem e de descontextualização e recontextualização entre a homenagem autoengrandecedora (vide as faixas de Rincon Sapiência e H-Killa citadas anteriormente) e a apropriação irônica, no “cabo de guerra” pelo sentido estabelecido por ataques e respostas no duelo de rimas improvisadas, com cada MC buscando provar ao outro, aos ouvintes e a si mesmo que consegue fazer melhor que o/a oponente. Assim, considero que ao longo desses processos, referências musicais e culturais são mencionadas, comentadas e – retomando o entendimento de Rose (1994, p. 85-6) acerca do Rap como prática cultural “pós-literária”, cujo elemento verbal/oral, isto é a prática do MC, é diretamente informado por práticas fonográficas, tecnologias de estúdio e a gama de recursos nelas implicados – *sampleadas* por meio da palavra no duelo de rimas improvisadas, indicando uma relação de continuidade entre processos de produção de sentido atravessando diferentes elementos e linguagens da Cultura Hip-Hop assim como tradições musicais da afrodíspora, entre outros gêneros musicais e referências culturais diversas.

3.3. Da produção dialógica de conhecimento no duelo bate-volta

Ao longo das conversas com H-Killa sobre como busca construir suas rimas e através do duelo entre Dubaile e Zandrio na 102ª Batalha da Escadaria, pude observar como a dinâmica de ataque e resposta na Batalha de Sangue parece abrir ainda mais espaço para múltiplas significações devido a não postular um tema pré-definido por meio do qual os MCs devem elaborar suas rimas. Penso que tal abertura é levada ao extremo, sobretudo, no duelo bate-volta, na medida em que se exercita, como em uma conversa, o princípio de “Chamada-Resposta” (FLOYD, 1995), tanto em sua dimensão interacional/comunicativa quanto histórico-cultural – neste caso, na linha da intermusicalidade de sentido transformativo e autoengrandecedor. Nesse sentido, referencio a seguir, mais uma conversa que tive com H-Killa, na qual o MC fala sobre como se pode partir de ataques talvez considerados mais clichê – que cumprem uma função mais próxima à de rima de suporte ao mesmo tempo que dizem respeito a certos valores priorizados na cultura Hip-Hop – para elaborações que se traduzem em processos de aprendizado em um jogo que exercita o raciocínio rápido e incentiva a formação de um amplo repertório de referências culturais.

Quando o MC fala pro outro que esse MC não tem disciplina, não tem proceder... esses negócios, é a coisa mais normal nas batalhas de rima, porque as batalhas de rima, querendo ou não, é Sangue, tá ligado. Tipo...

vai querer dizer que o outro não fez nada pelo Rap, vai dizer que o cara só fala mentira, vai atacar de diversos modos, então daí já vem a troca de argumento, daí o outro MC fala “não, mas já fiz isso aquilo, quem é tu pra dizer que eu não fiz?”, daí tipo... tá tudo normal. E é tri essas Batalhas de Sangue porque, querendo ou não, a gente aprende muita coisa tá ligado porque a gente troca batalha de rima, tipo, se tu parar pra pensar a gente pode abordar milhões tipos de temas diversos temas tá ligado. Quando vê, vai numa batalha de rima, a gente fala sobre dinossauro: “ah mas eu sou tipo tiranossauro rex e tu é o Baby da Família Dinossauro”, aí o outro mc responde “ah sou baby da família dinossauro mas pelo menos sou clássico da TV”, e assim vai, tá ligado. E é tri porque a gente acaba achando argumentos e respostas tudo num piscar de olhos, num tremendo bate-volta e isso é tri porque estimula muito o conhecimento e o pensamento rápido da outra pessoa, tá ligado. E eu posso dizer por mim tipo, eu consegui desenvolver bastante eu consigo ter uma boa desenvoltura, em ser bom até na hora de tu fazer músicas porque tipo tu acaba conseguindo um vocabulário vasto tu consegue conhecer vários tipos de ideias. Tu vê a visão do outro, tu acaba absorvendo mensagens de outras pessoas. Que nem ali no meu trampo, eu consigo, a pessoa pode debater sobre isso, aquilo, aquilo outro, tal função e se eu não concordar, eu posso respeitar a opinião da pessoa, mas eu tenho vários argumentos pra bater contra, às vezes nem num assunto que eu sei me aprofundar bastante, mas eu posso dizer, tipo, com mérito, várias coisas, é um bagulho bem louco mesmo. Tipo, as Batalhas em si é bom que tu aprende muita coisa muita, muita coisa mesmo, tá ligado, porque tipo, parando pra pensar, eu de fora vendo uma batalha de dois MCs um pelo raciocínio rápido de responder o que o outro atacou, outro de tu saber rimar na hora com isso, aquilo, aquilo outro, tipo, pro público que não manja muito é muito foda. Eu como já sou uma pessoa que já tá por dentro, pra mim, tipo, é uma coisa “fácil”, entendeu, mas quem tá de fora realmente é um espetáculo à parte. (H-Killa, comunicação pessoal em 08/09/2021)

Falando sobre como os argumentos disparados em Batalhas de Sangue constituem-se como aprendizados que reverberam até mesmo nas situações mais cotidianas, H-Killa amarrou o desenvolvimento vocabular e o raciocínio rápido proporcionados pelo duelo de rimas improvisadas a processos criativos não-improvisatórios como a escrita e a produção em estúdio ligada ao Rap, refletindo sobre como a troca de ataques e respostas pode ser algo impressionante para quem não está habituado com Batalhas de MCs. Outra coisa que me chamou atenção nessa narrativa é como, ao falar do quanto se aprende em uma Batalha de MCs, H-Killa recorre ao duelo bate-volta e aponta a necessidade de ouvir o outro a fim de buscar subsídios para a elaboração de rimas em um intervalo de tempo minúsculo, o que pode embasar uma interpretação do duelo de rimas como um processo de produção de conhecimento mediado pela escuta e pelo encontro com a alteridade.

Assim como Teperman (2011) propõe pensar as Batalhas de MCs como a performatização de uma economia da diferença com base no atravessamento de diversos marcadores diacríticos

social e relacionalmente construídos e representados por MCs em oposição no duelo de rimas, considero que podemos entendê-las como a encenação de uma alteridade conflitiva que não prescinde de ver “a visão do outro”, como disse H-Killa. Ainda, faz-se necessário levar em conta “a visão do outro” tanto para encontrar contradições e brechas para responder quanto para reconhecer o argumento alheio, de modo que os discursos sociais que emergem de Batalhas de MCs são, necessariamente, co-produzidos e não dados de antemão e tampouco resultam em uma aniquilação da alteridade quando da definição de um vencedor por parte do público. Tanto que em batalhas com os dois primeiros rounds com tempo pré-definido e o terceiro bate-volta, este é comemorado aos gritos e, por vezes, alguns critérios de votação são afrouxados por parte do público diante da expectativa de ver e ouvir MCs alternando rimas entre si com um tempo de resposta menor, acirrando cada vez mais o embate.

Se o duelo bate-volta – que é, em inúmeras batalhas, o round de desempate, ponto culminante de um duelo – parecia a mim ser o formato que mais enfatiza o caráter dialógico da construção de discursos sociais – ou da construção social e performática de discursos – em Batalhas de MCs, ao conversar com Suze a respeito de seus projetos pedagógicos levados a cabo no âmbito do ensino teatral em diálogo com a Cultura Hip-Hop, acabei descobrindo que compartilhamos de visões bastante semelhantes, ainda que desde posições distintas, a respeito da relação entre Batalhas de MCs, comunicação, dialogia e conhecimento.

Suze: Eu fui pensando isso da sala de aula, como professora, eu vou ficar ali 40 minutos falando e no final eles dão a opinião deles ou eu jogo e eles me devolvem e eu jogo e eles me devolvem e eu jogo... e não é mais dinâmico? Não é mais interessante? Não mantém a atenção de todo mundo? Tudo que eu via que funcionava na batalha fui tentando remeter à sala de aula e ver como poderia funcionar, como a roda por exemplo, né que eu falo...

Bruno: Como comunicação mesmo né, de fato...

Suze: Exato... e não é coisa do Hip-Hop em si, são coisas que até tem a ver com teoria de comunicação, com mímica do corpo, com várias outras coisas que a gente pega de exemplo porque no Hip-Hop dá certo, né. E é tudo tão visceral, assim, tão próprio, tão teu, o improviso, eu acho tão mais bacana. Todas minhas aulas que eu tentei organizar e seguir o cronograma quanto as que eu olhava pra cara das crianças e pensava que que a gente vai fazer hoje, sabe? [...] E aí eu acho que... pensar o improviso como isso que tu pega o que tu tem na hora e tu transforma de acordo com o que tu tá sentindo coloca a aula muito mais visceral também, sabe? Tipo, não tem como uma coisa não poder servir pra outra porque tudo é uma entrega, assim, de você tá ali vivendo aquele momento, tá presente, sabe... e pra improvisar tem que tá presente, tu não consegue improvisar pensando no depois ou na decorada, você só improvisa ali, na hora. E meus melhores improvisos são aqueles que eu falo uma coisa e aí já me vem na cabeça a

palavra que rima com aquilo e que tem a ver com o assunto e na hora eu estruero a ligação entre uma palavra e outra que rimam. Então, tipo isso é uma coisa muito doida que eu acho que dá pra levar pra sala de aula que é tipo assim “a professora me perguntou tal coisa, como que eu vou explicar isso, justificar a minha resposta, qual raciocínio que me fez chegar aqui?”. (Suze, comunicação pessoal em 14/08/21)

Nessa conversa, Suze narrou parte de sua trajetória como atriz-professora-MC que a levou a incorporar aprendizados desenvolvidos ao longo de sua participação na Cultura Hip-Hop, das Batalhas de MCs para a sala de aula, refletindo sobre o potencial pedagógico que reconheceu no duelo bate-volta, vinculado ao caráter eminentemente dialógico implicado no processo de ouvir-pensar-responder que tal formato impõe à disposição atenta de MCs em duelo e buscando desdobrá-lo em suas aulas de teatro para crianças e adolescentes, senão enquanto uma transposição direta da prática de Batalhas de MCs – tal como seria uma oficina em uma Semana do Hip-Hop, por exemplo –, como um modo de se comunicar em sala de aula. O improviso e a dinâmica de troca em bate-volta, tomados como alternativa para uma ordenação burocrática e conteudista de organizar e perceber o tempo em sala de aula, são associados pela professora-MC à visceralidade da Batalha de Sangue, como algo que une o estômago à cabeça por meio do coração, o qual se trata, precisamente, do lúdico e do artístico. Continuando sua fala, Suze ponderou sobre como estar presente enquanto condição para a improvisação, tanto em Batalhas de MCs como em uma aula de teatro, pode se traduzir em uma desafio às concepções eurocêntricas que embasam tal ordenação positivista do tempo e espaço escolares:

Suze: Dá pra levar tanta coisa [das Batalhas] e não só pro teatro que é onde eu trabalho que eu acho muito rico assim acho pensar esse pensamento que não é daquilo que te é dado, que é muita herança eurocêntrica que nos ensina, que vem com texto e você copia e só exercita a reprodução daquilo ali. [...] Mas que tem essa coisa de o ensinamento europeu ser o correto, ser o primeiro, né, as outras são alternativas, as cadeiras alternativas, os ensinamentos alternativos, são paralelos, não são o centro. Tipo: “ah, *teatro*”... não é “teatro *europeu*”. Vamos dar nome aos bois porque tem teatro africano, tem teatro oriental, tem um monte de coisa aí que não tá... Então, eu acho que a gente leva também essa herança, óbvio né – não acho, tenho certeza. Ela chega na sala de aula com tudo que é de pensar que nós professores vamos dar as coisas e eles vão aprender com a gente. Enfim daí vem Paulo Freire nessa história né, que é a Pedagogia da Autonomia, a gente provoca, a gente desestabiliza, a gente põe no risco pra que eles possam se... (um risco entre aspas né, mas no desconforto intelectual) pra que eles possam se desafiar. Então eu acho que uma batalha é um desconforto intelectual também porque você tá com uma pessoa ali na frente mostrando que é melhor que você...

Bruno: Tem que mostrar que é melhor que ela, né.

Suze: E você tem que mostrar que é mais eficiente, exato, e isso faz você aprender. Então na sala de aula não vai ser diferente tu, né... não vai também ser diferente de constranger, ninguém tá falando em constranger aluno, nem colega e nem ninguém, mas sim de desafiar. Eu acho que desafios convidam a crescer e o imprevisto é um desafio. Você vai, agora é sua vez, é desafio. (Suze, comunicação pessoal em 14/08/2021)

Para além dos ânimos que podem aflorar em função da competitividade intrínseca às Batalhas de MCs e de como MCs de batalha em sua maioria conseguem manter o enquadramento de jogo diante do desafio imposto pelo desempenho do oponente, aspectos intrínsecos à Batalha de Sangue no formato bate-volta que, junto à velocidade com que são improvisados ataques e respostas, talvez fossem os que mais me interessavam quando conheci o duelo de rimas, Suze trata a competitividade da dinâmica de ataque e resposta nos termos de um desconforto intelectual que promove o crescimento na medida em que oponentes desafiam um ao outro a tentar fazer melhor, superando tanto um ao outro como a si mesmos ao longo desse processo. O que Suze propõe, aproximando o duelo bate-volta e a pedagogia crítica freireana no ensino do Teatro, sugere um entendimento das Batalhas de MCs como um espaço de aprendizado não-hierarquizado, à medida que MCs em condição de igualdade põem na roda suas concepções de mundo, vivências e referências socioculturais, disputando punchline por punchline a chancela do público, este sim responsável por conferir legitimidade aos discursos sociais dialogicamente elaborados.

Considerando o acúmulo dessas narrativas sônicas elaboradas com MCs de Batalha, a mim parece inevitável refletir sobre como tais concepções construídas a respeito da interface sociocultural de aspectos poético-musicais, performativos e comunicativos trabalhados em Batalhas de MCs – em continuidade com demais manifestações sonoro-musicais afrodiáspóricas na medida em que deflagram processos improvisatórios com base na alternância e no entrelaçamento entre elaborações e variações rítmicas (e argumentativas), envolvendo negociações de individualidades dentro do coletivo e demonstrações competitivas de virtuosismo (MONSON, 1997), enfim, procedimentos de Chamada-Resposta (FLOYD, 1995) – podem postular críticas, não apenas no âmbito de processos criativos culturalmente construídos, mas também a respeito de processos de ensino-aprendizagem enraizados no paradigma moderno-ocidental. Penso que as performances desenvolvidas através dos diversos formatos adotados em Batalhas de MCs na RMPA, apresentam modos radicalmente distintos de criar em música e poesia e de produzir comentário social, desestabilizando noções como autoria e “obra original”, mas também modos sonoro-musicais de ser/estar no mundo e de se relacionar socialmente, na medida em que a agressividade verbal que está na premissa da Batalha de Sangue se desdobra em diálogos e argumentos que transformam seus participantes enquanto sujeitos de conhecimento.

Sugiro, portanto, que as Batalhas de MCs, enquanto manifestações performáticas e interações sociomusicais, realizam uma aproximação com aquilo que Stephens (1991, pp. 74-5) descreve como um modelo comunicativo afrocêntrico,⁴⁵ no qual o falante está sob a tutela do ouvinte – e não o contrário – e em que os discursos sociais produzidos dialogicamente na dinâmica de ataque e resposta estabelecem eles mesmos um jogo de chamada e resposta com as reações e avaliações do público. Diante disso, poderíamos compreender os textos que emergem como subproduto desse jogo de interações sociais e sonoras, ou sociais porque sonoras, não como dados a priori e tampouco fixos, mas sim como constantemente co-produzidos e atualizados por processos de escuta e performance sonoro-musical? Nesse sentido, não seria adequado pensar tais processos enquanto uma acustemologia (FELD, 2017) que move e afeta inúmeros sujeitos periféricos – entre tantos outros não-periféricos, como este que vos escreve – em direção à produção sonora de múltiplos sentidos e identidades sociais, provisórios e contingentes? Seria, então, pertinente observar quais sentidos estão sendo produzidos em Batalhas de Sangue na Região Metropolitana de Porto Alegre e quais as implicações das posicionalidades sociais, étnico-raciais, de classe e gênero de MCs, tornadas assunto entre tantos outros no duelo de rimas improvisadas, sobre tais significações produzidas por meio da experiência do som, do corpo e da voz em Batalhas de MCs?

⁴⁵ Stephens (1991, p. 73) retoma a noção weberiana de “tipo ideal” para distinguir entre um modelo comunicativo (ou teorias da comunicação) afrocêntrico e outro eurocêntrico, tomando-os como pontos de referência para diferentes tradições linguísticas e culturais interrelacionadas na “cultura popular” estadunidense.

4. “O que vocês querem ver?”: estilo e retórica em Batalhas de Sangue

Após discutir a construção de um entendimento mediado pela escuta (de histórias de escuta) acerca de categorias como “beat”, “flow”, “construção” e das implicações interativas e comunicativas de formatos de Batalhas de MCs como o duelo bate-volta, aproximamo-nos da metade do percurso narrativo e auditivo que propus delinear textualmente restando ainda uma etapa que se poderia entender como preparatória para analisar/interpretar as performances de MCs Batalhas de Sangue na RMPA de um ponto de escuta etnomusicológico. A última camada que busco sedimentar a partir do percurso sonoro-etnográfico de familiarização com o Rap como prática sonoro-musical afrodiaspórica e de construção de um entendimento das Batalhas de MCs como um processo dialógico e sônico de produção de conhecimento diz respeito, então, às concepções acerca da categoria “estilo” e das decisões retóricas negociadas por MCs de Batalha entre o imperativo de superar o oponente ao longo de um fio argumentativo e pautas político-culturais recorrentes na Cultura Hip-Hop como um campo discursivo.

Seguindo o percurso de meus itinerários virtuais através da história autodocumentada no Youtube das Batalhas de MCs no Brasil, à medida que lia seções de comentários inteiras, bem como quando comecei a acompanhar entrevistas de MCs de Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Distrito Federal e Espírito Santo, em podcasts como o Aldeia Cast, PodMestre e PodPah, fui me familiarizando com algumas das categorias utilizadas para descrever os diversos estilos de rimar e estratégias retóricas adotados por MCs no duelo de rimas improvisadas. O termo “modalidade” aparecia como um dos mais utilizado para dar conta das características marcantes, ou das marcas registradas, do estilo de rimar de MCs específicos, assim como de determinadas regiões ou batalhas realizadas no eixo Sudeste, englobando parâmetros tão diversos quanto métrica, dicção, flow, intenção expressiva (como agressividade, despojamento ou deboche), “complexidade” de construção, criatividade, jogos de palavras, trocadilhos e o conteúdo das rimas. Já nesse pequeno inventário de caracterizações correntes direcionadas a diversos modos de rimar, bem como conversando com Zandrio (comunicação pessoal em 15/09/2021), pude perceber que aquilo que pensava como “estilo” de rimar antes do começo da pesquisa, entendendo o termo como referente ao modo *como* se fala em Batalhas de MCs, da métrica à intenção expressiva supracitadas, engloba também *o que* se fala em um duelo de rimas.

O conteúdo das rimas aparece, portanto, como um marcador de estilo tão fundamental a ponto de mobilizar um debate que atravessa tanto embates entre MCs de uma mesma região ou estado quanto nos enfrentamentos interestaduais do Duelo de MCs Nacional. Falo da distinção operada entre as categorias “ideologia” e “gastação” como “modalidades” opostas, como diferentes

estilos de rimar e estratégias retóricas referentes ao que MCs dizem um ao outro com o intuito de vencer uma batalha. Em linhas gerais, a compreensão inicial que havia construído sobre esses termos assistindo a Batalhas de MCs pelo Youtube era de que rimar na “ideologia” tratava-se de uma estratégia mais “séria” em que os/as MCs atacavam uns aos outros mais com base no autoengrandecimento do que buscando diminuir o oponente a qualquer custo, atendo-se a determinado assunto e evitando falar, por exemplo, da aparência ou das vestimentas do oponente para vencer uma discussão e de que rimar na “gastação” consistia em uma estratégia mais “engraçada” que não hesitava em brincar com os limites do socialmente aceitável e, talvez, do politicamente correto, para ridicularizar o oponente e superá-lo no duelo.

Assim como algumas batalhas de Emicida foram alçadas ao patamar de clássicos, em especial os duelos contra Gil Metralha na final da Liga dos MCs de 2009 e contra Cabal nos primórdios da Batalha do Santa Cruz em 2006, sendo este analisado em detalhe por Teperman (2011, pp. 57-72) com atenção particular a como os MCs articulam marcadores sociais de diferença como raça, sexualidade e classe na dinâmica de ataque e resposta da Batalha de Sangue, abordo a seguir uma batalha clássica, porém de uma geração seguinte, entre os MCs rivais Orochi e Jhony⁴⁶ na fase final da edição especial “Rei do Tanque” da Batalha do Tanque (São Gonçalo - RJ). Passados pouco mais de seis anos da publicação, no Youtube, do vídeo da batalha, travada no final de 2015, o duelo conta com quase sete milhões de visualizações acumuladas nesse período, tendo ocorrido alguns dias após Orochi, aos 16 anos de idade, ter se sagrado campeão do Duelo de MCs Nacional de 2015 contra o MC Alves, do Distrito Federal.

A final do Rei do Tanque, portanto, colocava de lado um MC que poderia muito bem ser considerado, à época, o maior expoente do freestyle no Brasil, tendo desenvolvido, desde sua ascensão meteórica graças à popularização das Batalhas de MCs na internet, culminando no título nacional de 2015, uma estável carreira musical de modo a se tornar uma das principais referências da história recente do Rap nacional. Do outro, Jhony, seu maior rival, com quem Orochi acumulou inúmeros duelos na Batalha do Tanque e dividiu protagonismo na cena de Batalhas do Rio de Janeiro durante um período no qual o estilo de rimar na “gastação”, frequentemente tratado como uma particularidade local, característica marcante de MCs do Rio de Janeiro e, em especial, da Batalha do Tanque,⁴⁷ parecia ser a bola da vez no cenário nacional, mediatizado pela internet, de Batalhas de MCs – ratificado pelo título nacional de Orochi sobre um MC “de ideologia”.

⁴⁶ Batalha disponível em <<https://youtu.be/G8-cpwJrBAI>>. Acesso em 02 ago 2022.

⁴⁷ Seguindo algumas falas de MCs identificados com a Batalha do Tanque encontradas em podcasts no Youtube, tal particularidade da “gastação” como abordagem para o duelo de rimas improvisadas, incluindo aí a permissibilidade de construção de rimas ridicularizando familiares, namoradas/os etc. do oponente, decorria da proximidade das relações e do convívio entre os MCs, dentre os quais havia colegas de escola, primos etc. que tinham um conhecimento mais íntimo um do outro e, conseqüentemente, de suas respectivas famílias.

4.1. “Ideologia x gastação”: um embate estilístico, entre a genealogia e o espetáculo

A fim de adensar a compreensão a respeito de o que se quer dizer quando se fala que determinado MC rima na “gastação”, transcrevo abaixo⁴⁸ (a partir dos 5min38s) o round derradeiro da final do “Rei do Tanque” entre Orochi e Jhony, buscando desdobrar as relações de continuidade que são estabelecidas com uma tradição afrodiáspórica de insulto ritual e duelos verbais mediante a adoção de tal abordagem estilística e retórica por parte de MCs na Batalha de Sangue, para então debater controvérsias internas mobilizadas pelo contraponto proposto pela categoria “ideologia” em Batalhas de MCs, entre outras fundadas com relação a demais espaços sociais e práticas expressivas afrodiáspóricas contemporâneas:

[*início do terceiro round*]

Orochi

Tá chapadão de crack
Eu não te respeito porque tu chora no WhatsApp
Bagulho é doido mando a palhinha
[*imitando voz de criança*] “Orochi só me ganhou por causa que ele é modinha”

Jhony

Deixa eu te falar neguinho
Pra você ver como é que o Jhony é só um caminho
Você só me ganhou porque eu sou modinha
E o meu WhatsApp tu não curte, jogando café mania

Orochi

Aí menor, tá ligado, a ideia é franca
Um só caminho, ô vacilão? Tu nem sabe por onde anda
Igual J.R. e olha que tu nem é vesgo
Feio pra caralho e fedendo mais do que percevejo

Jhony

[*sobreposto pelos gritos do público*]... deixa eu te falar
Sou MC Jhony, se liga parceiro, deixa eu me explicar
Eu não sei por onde eu ando mas eu sou inteligente
Tu também não sabe, tá com esse nariz na frente

Orochi

[*sobreposto pelos gritos do público*]... vou te dizer
Quer falar do nariz, menor, vai se fuder
Eu rimo toda hora, eu rimo a todo instante

⁴⁸ Devido às efusivas reações do público presente no evento e à qualidade de áudio da gravação, não pude ouvir nitidamente algumas partes das rimas dos MCs, indicando entre chaves os momentos que os gritos do público sobrepõem-se às rimas e, com reticências, os momentos em que até se podem ouvir os MCs mas nos quais não consegui decifrar o que estava sendo dito.

Meu nariz é grande, você é uma meleca ambulante

Jhony

[sobreposto pelos gritos do público]... deixa eu te explicar

Sou MC Jhony e venho tranquilo e pesado pra te matar

Aê... na moral, sem caô

Como é que a meleca dá coça no professor?

Orochi

Aí menor, vou te explicar

Tu sabe que foi por causa de mim que tu começou a rimar

Tá ligado, mano, na moral

Se eu soubesse que tu ia virar um pau no cu, não te chamava pra roda cultural

Jhony

Deixa eu te explicar como é que é, neguinho

Pra você ver que eu sou Jhony “um só caminho”

Você vem rimar e ainda traz pra gangue

Tu me chamou, eu tô presente e te esculacho e hoje eu sou o Rei do Tanque

Orochi

[sobreposto pelos gritos do público]... meu parceiro

MC Orochi, [...] mais freestyleiro

O papo é reto, carambola de framboesa

Rei porra nenhuma, tu nunca comeu a princesa

Jhony

Eu nunca comi a princesa, olha que gracinha

Rei não come a princesa, o rei come a rainha

[versos sobrepostos pelos gritos do público]

Orochi

Meu parceiro, tranquilão

Vou ter que te matar agora na última improvisação

Aí meu parceiro deixa eu te falar

Tu não vai morrer, tua mina te traiu, tu quer se matar

Jhony

[verso sobreposto pelos gritos do público]

MC Jhony chegando pra te matar

Porque cê sabe, meu parceiro, tu fica panguando

O rei come a rainha e o bobo da corte fica olhando

[fim do terceiro round]

Rimando em cima do beat da faixa-tema de Grand Theft Auto: San Andreas, Orochi dá o tom do duelo entre rivais ridicularizando Jhony por supostas (ou reais) reclamações de sua parte no WhatsApp após ter perdido confrontos pregressos entre os dois MCs. Após a resposta de Jhony não ter emplacado tantos gritos do público quanto o ataque de Orochi, este retoma a rima

respondendo o “Jhony um só caminho” e encadeando ataques sobre a aparência física do oponente, reverberando a estratégia utilizada em versos de rounds anteriores como “dente todo torto separado igual os meus pais”. Jhony entra na jogada e responde o “tu nem sabe por onde anda” zoando o tamanho do nariz de Orochi, que contra-ataca chamando Jhony de uma meleca ambulante. A resposta de Jhony à rima da meleca ambulante, ao mesmo tempo reconhecendo o fato de Orochi ter começado a rimar antes e ironizando a posição decorrente de “professor”, seguida da resposta de Orochi reiterando sua influência sobre Jhony e encaixando um ataque mais pessoal, são as últimas voltas antes do round começar a ser definido com Jhony puxando a temática do “Rei do Tanque” pro duelo de rimas. Respondendo à rima do “Rei do Tanque”, Orochi dá uma brecha enorme para Jhony elaborar a resposta que por muito tempo esteve acoplada entre parênteses no título do vídeo de modo a identificar o duelo específico entre os dois MCs, no caso, “o rei não come a princesa”. Diante de resposta tão afiada, cuja reação do público torna quase impossível ouvir a segunda rima de Jhony, Orochi ainda tenta se manter vivo na disputa remetendo, sem muito sucesso, a um de seus ataques dos rounds anteriores quando fala da (ex-)namorada de Jhony, o qual, por sua vez, finaliza o round, tendo já contornado a “acusação de não-incesto” por parte de Orochi, comparando-o a um bobo da corte *voyeur*.

Esse round demonstra de modo contundente como MCs tomam um ao outro como assunto na Batalha de Sangue, tendo a liberdade de abordar qualquer tema para atacar e responder o oponente e, nesse caso, habitando o limiar entre o insulto e a piada, do sexual e escatológico ao estilo e à aparência física. Resguardadas as proscricções de não ofender a família do oponente, a estratégia utilizada por Orochi e Jhony neste duelo tem por base buscar ridicularizar o outro sem qualquer proibição de cunho moral ao mesmo tempo que se procura a rima mais criativa, mais inteligente e mais engraçada nos breves intervalos que os MCs têm para ouvir um ao outro no duelo bate-volta. Considero que essa batalha ressoa com algumas da Batalha do Santa Cruz entre 2009 e 2011 que Teperman (2011) transcreve e analisa em sua dissertação de mestrado, enfocadas enquanto uma economia da diferença performatizada, que pode partir de oposições entre diversas posicionalidades – e intersecções de diferenças e desigualdades – socioeconômicas, étnico-raciais, de origem geográfica, de gênero e/ou sexualidade, entre outras, assumidas pelos MCs de modo prévio ao duelo e/ou construídas retoricamente em sua duração. Em especial no quarto capítulo da dissertação (2011, pp. 164-204), o antropólogo investiga como MCs articulam, no duelo de rimas, diferenças referentes a gênero e sexualidade diante da regra presente na Batalha do Santa Cruz de “não duvidar da sexualidade do oponente” – ou, em outras palavras, reproduzir homofobia na roda de rima –, por vezes driblando a regra – segundo o autor, *subornando a crítica* – através do enquadramento performativo de jogo, criado pela manutenção da métrica e do esquema de rimas, e

por sua construção indireta, com o sugestivo recurso à comparação, utilizando a inteligência e a criatividade de modo a rimar no limiar entre o insulto e a piada.

O ponto de conexão entre Orochi x Jhony e aquelas batalhas etnografadas por Teperman na saída do metrô da Estação Santa Cruz parece a mim estar em como se articula e se discute a masculinidade no duelo de rimas, tendo em vista que a rima decisiva para a vitória de Jhony partiu da bola fora de Orochi em presumir uma relação incestuosa entre a princesa e o rei como condição para a realeza deste, com Jhony reafirmando seu autoengrandecimento como “Rei do Tanque” ao corrigir o ataque de Orochi em sua resposta. Apesar de, nesse round, os MCs não terem desenvolvido um fio argumentativo que articulasse do início ao fim a masculinidade heteronormativa e seus correlatos como virilidade e disposição sexual a fim de vencer o duelo – e sequer terem chegado perto de ultrapassar o limite da ambiguidade socialmente aceitável numa Batalha de MCs, como presenciou Teperman (2011, p. 162) – é a partir dessa categoria que o duelo é decidido, quando a punchline “o rei não come a princesa, o rei come a rainha” arranca a maior quantidade de gritos do público e reverte a avaliação da batalha a favor de Jhony, apesar do desempenho consistente de Orochi ao longo do duelo.

A articulação de categorias como masculinidade e sexualidade, bem como o estilo e a aparência física, como mote para a construção de rimas aparece, portanto, como uma marca de estilos de rimar subsumidos pela categoria “gastação”, apresentando continuidades, como observou Teperman (2011, p. 155) com jogos de criança baseados em insultos escatológicos e sexuais, por sua vez reminiscentes de tradições afrodiáspóricas de insulto ritual e de duelos verbais, como o jogo “*the dozens*”, tratado pelo antropólogo (TEPERMAN, 2015, p. 14) como antecedente histórico das Batalhas de MCs. Chimezie (1976) propõe uma leitura das *dozens* que enfatiza sua herança africana no traslado diaspórico para os Estados Unidos, observando a ocorrência de tal jogo de insultos verbais, tendo como alvo a mãe do oponente, entre crianças e adolescentes na Nigéria e em Gana. Observando como, em tais países do continente africano, são jogadas em sua versão “não-sexual”, dentro do círculo familiar ou comunitário com maior participação feminina, enquanto nos Estados Unidos predomina a versão baseada em insultos sexuais jogada fora do círculo familiar (CHIMEZIE, 1976, p. 415), o autor critica abordagens etnocêntricas construídas na literatura social-científica estadunidense que categorizam suas versões “sexual” e “não-sexual”, respectivamente, como “suja” e “limpa” e interpretam-nas como fruto de uma agressividade patológica direcionada à figura da mãe, quando na verdade, argumenta Chimezie (1976, p. 412), é o amor pela mãe que faz com que os insultos a ela dirigidos pelo oponente ofendam tanto.

Lefever (1981, p. 75), por outro lado, destaca o valor educacional das *dozens* em desenvolver a proeza verbal, acionada para conferir status social àquele/a que demonstra o domínio

virtuosístico da palavra rimada entres seus pares e interpreta as *dozens* como um “mecanismo não-violento de controle social”. Embora remanescente da ideia de drama ritual na antropologia de Victor Turner (CAVALCANTI, 2013), em que ritos de separação e conflitos teatralizados entre indivíduos ou grupos sociais promovem a sublimação de tensões latentes e/ou a reafirmação de pactos outrora acordados, tal entendimento refere-se a um “treinamento” que contribui para que jovens pretos escolham lidar por meio da palavra com situações antagônicas enfrentadas em uma sociedade racista, nas quais a retaliação física pode ter consequências ainda mais graves (LEFEVER, 1981, p. 76). Em que pese tais nuances em torno da ideia do insulto ritual e dos duelos verbais como “drama ritual” ou como “mecanismos não-violentos de controle social”, há, ainda, um paralelo em como a Batalha de Sangue é utilizada para apaziguar conflitos em rodas de freestyle abordadas por Lee (2009) no bairro South Central em Los Angeles, com os rappers desafiando uns aos outros a resolver na rima qualquer desrespeito percebido no contexto não-competitivo de uma *Rap cypher*, como se chamam os encontros entre MCs para “rimar por rimar”, por assim dizer, sem a premissa de atacar o oponente ou de definir vencedores.

Levando em consideração a interface entre o duelo de rimas improvisadas e demais formas expressivas afrodiáspóricas de duelos verbais, a descrição construída até então a respeito do estilo “gastação” sugere que essa categoria poderia, por muito tempo, subsumir, por sua vez, a modalidade Sangue no universo das Batalhas de MCs. Entretanto, como a oposição “ideologia” x “gastação” sugere, tais tendências não correspondem a unanimidades nos cenários locais de Batalhas de MCs no Brasil e muito menos nas conexões interestaduais que se estabelecem em eventos como o Duelo de MCs Nacional. Ao abordar a batalha entre Orochi e Jhony, esbocei a trajetória daquele, com destaque ao título nacional de 2015 sobre Alves, MC do Distrito Federal, por sua vez campeão do Duelo de MCs Nacional de 2020, realizado em 2021. Embora a vitória de Orochi sobre Alves possa ser considerada, para além do desempenho individual dos MCs, um indicativo da “gastação” como uma tendência estilística valorizada à época pelo público que acompanha Batalhas de MCs tanto virtual quanto presencialmente, o “troco” viria, de certo modo, no ano seguinte, quando Sid, identificado com a Batalha do Museu de Brasília (DF), sagrou-se campeão do Duelo de MCs Nacional de 2016, derrotando na final o MC Samurai, identificado com a Batalha do Tanque (RJ). É interessante observar o duelo que definiu Sid como representante do Distrito Federal no Duelo Nacional daquele ano, contra ninguém menos do que Alves,⁴⁹ tendo em vista algumas rimas elaboradas pelos MCs que tocam no debate “ideologia” x “gastação” através do

⁴⁹ Disponível em: <https://youtu.be/N6VDYum5_TA>. Acesso em 29 ago. 2022.

caso concreto da final do Duelo Nacional de 2015 entre Alves e Orochi, desdobrando-se nas oposições Rio de Janeiro x Distrito Federal e Batalha do Tanque x Batalha do Museu.

Há três rimas em que os MCs mencionam o assunto, distribuídas ao longo dos três rounds, sendo uma de Alves (“olha só, essa é a magia / me dá um dia no Tanque que os moleque vão rimar ideologia”) e duas de Sid, sendo a primeira, que inicia o debate, uma rima em que ataca a Batalha do Tanque e a segunda respondendo a rima de Alves (“você fala: ‘um dia no Tanque é ideologia’ / batalhou contra o Orochi e perdeu e ele continua na pederastia”). Ainda nesse duelo, há outros momentos em que os MCs mobilizam as categorias ideologia e gastação – sendo esta criticada à medida que é entendida como sinônimo de pederastia –; no entanto, as menções diretas a Orochi e à Batalha do Tanque, em um contexto de disputa por uma vaga na mais importante Batalha de MCs do Brasil, demonstram o quanto ânimos podem ser aflorados por tal debate.

Ânimos que foram – como geralmente ocorre – resolvidos na rima, com a realização de um evento especial de desafio entre as Batalhas do Tanque e do Museu no ano de 2017, no qual se enfrentaram, Orochi e Sid, os dois últimos campeões nacionais à época. Por se tratar de um embate⁵⁰ entre dois dos maiores expoentes, à época, de cada estilo, esse duelo talvez seja o mais didático para se compreender o que se quer dizer com a distinção ideologia x gastação. Comentando essa batalha (uma vez que, não esqueçamos, este trabalho pretende tratar das Batalhas de MCs na Região Metropolitana de Porto Alegre), é notável como Sid constrói quase todos seus ataques abordando tal distinção, enquanto Orochi mantém o seu estilo, atacando o oponente sem papas na língua e defendendo-se das críticas à sua forma preferida de rimar, vencendo o duelo, em que pese ter sido realizado no Rio de Janeiro e Orochi ter tido uma rima a mais que seu oponente no último round. Por outro lado, Sid pareceu ter conseguido, em certa medida, passar sua mensagem a um público um tanto enviesado – talvez até pelo fato de, para além do fator regional, ter sido criticado pelo MC no primeiro round por gritar pras rimas “pederastas” de Orochi –, arrancando uma quantidade considerável de gritos com algumas de suas construções de teor socialmente crítico mais acentuado.

Outra contribuição para o debate “ideologia x gastação” oriunda de fora do cenário local da Região Metropolitana de Porto Alegre com que topei no processo de pesquisa se encontra na seguinte fala de Vick, MC de São Paulo, citada por Campos (2020, p. 204): *“Eu comecei atacando, só que hoje eu não ataco, porque quando você foge de uma amarra do sistema, não tem como você se atar no nó de novo. E o nó é a batalha virar show de comédia para playboy branco rir da gente se xingando.”* Apesar de os apontamentos do MC tratarem da

⁵⁰ Disponível em: <<https://youtu.be/7IIBLB9XkGQ>>. Acesso em 08 set. 2022.

distinção entre Batalhas de Sangue e de Conhecimento, é possível fazer um paralelo com a oposição “ideologia x gastação” na medida em que tais considerações dialogam com abordagens propostas por outros participantes entrevistados na matéria da revista Vaidapé⁵¹ de onde Campos retira a citação, como a ideia de “ir além do insulto” na Batalha de Sangue defendida por um dos organizadores da Batalha do Santa Cruz, que vai ao encontro das narrativas elaboradas com H-Killa nos diálogos apresentados no capítulo anterior em torno da categoria “construção”.

O “nó [que] é a batalha virar show de comédia pra playboy branco rir” de que fala Vick – bastante remissente dos versos “vários patrícios falam m*rda pra todo mundo rir / haha! Pra ver branquinho aplaudir” rimados por Mano Brown – pode ser abordado para pensar a espetacularização de Batalhas de MCs concomitante à sua popularização massiva mediatizada pelos vídeos de batalhas no Youtube, de modo análogo a uma reflexão feita por Suze a respeito das diferenças de se rimar para determinado público nas batalhas realizadas semanalmente nas ruas da RMPA em comparação àquelas apresentadas em palcos como o do Planeta Atlântida e de casas de show porto-alegrenses como o Opinião e o Pepsi On Stage. Fazendo a ressalva acerca da importância que eventos como o Rap In Cena têm – que abriga em sua programação a Batalha do Olimpo, meio pelo qual Suze teve acesso a se apresentar nesses palcos – pelo fato de propiciarem a oportunidade para que MCs de Batalha divulguem seu trabalho para um público talvez menos acostumado a acompanhar Batalhas de rima, – algo corroborado por Zandrio em nossas conversas –, a MC ponderou sobre como por vezes há de se modificar o jeito de rimar para conquistar a aprovação do público em um contexto espetacularizado de apresentação de Batalhas de MCs:

Bruno: Como é que foi essa experiência [de rimar no Rap In Cena] e como é que tu como é que tu vê a diferença de batalhar no palco um evento de grande porte com toda estrutura e a batalha na rua?

Suze: Cara, são coisas muito distintas mesmo assim, tipo, inclusive, se tu quer ganhar, o foco tem que ser diferente, duas experiências diferentes ali. A batalha na rua ela tá acontecendo com o pessoal que vive aquilo ali, as pessoas que tão ali vão te julgar, vão fazer barulho muito mais honestamente – eu acho, salvo algumas exceções. Mas aquelas pessoas, elas são público de batalha, elas não curtem só Rap, elas estão ligadas no que é uma punchline, no que é um bate-volta, se a pessoa passou do tempo, se ela não passou e contar isso no seu pensamento na hora de fazer o julgamento, né, levar isso em consideração. Também tem a questão de que tu fica muito mais à vontade, que um palco é um palco, um microfone é um microfone, mesmo que seja na rua, quando é com um microfone já tem diferença. Então, se você tá com microfone, um microfone sem fio com um retorno do caralho, num palco com um monte de holofote na sua cara que você não enxerga direito as pessoas que tão na sua frente, não tem calor humano, você tá distante porque o palco é distante, então tudo isso conta,

⁵¹ Disponível em: <<http://vaidape.com.br/2017/03/5-batalhas-de-rap-em-sp/>>. Acesso em 22 ago. 2022

faz diferença sim. Então você tem que ir fazer um show quando você vai pro palco, você tem que ir com o pensamento de que vai fazer um show, tipo, você vai demonstrar Batalha de Rap e se você demonstrar ela bem feita, beleza. Não interessa muito, quando tu tá num palco, construção mais profunda, lírica etc., não. Você tem que encaixar no beat, tem que ser agradável aos ouvidos de quem tá ouvindo, falar coisas engraçadas, populares, comerciais, então é isso. É muito bom participar de batalhas assim, porém você tem que tá com esse fluxo porque se você não tá, se você tá no modo rua, vai ser um pouco frustrante, porque aquele público não entende direito, não tem *background*. Às vezes você faz uma piada com uma coisa que todo mundo já sabe daquele MC mas as pessoas não sabem...

Bruno: Não pega a referência da galera que tava lá toda a semana, né...

Suze: Exato, você tem que levar em consideração isso e tal. E na rua, se você desabafa, bota sentimento, não sei o quê, tudo bem, mesmo que você não encaixe, você pode ganhar um round porque as pessoas estão ali vivendo aquilo com você, elas são daquela cultura e elas tão ligadas. [...] [Num show,] o povo não tá por pensar com você a sua vida, sua experiência, seu sofrimento, sua quebrada. Nada. O povo tá ali pra curtir um show e é isso que vai valer e é isso que vai fazer eles gritarem. (Suze, comunicação pessoal em 14/08/2021)

Cotejar as narrativas de Vick e de Suze me pôs a refletir sobre o modo como me relacionava com batalhas diante dos diferentes estilos enfatizados por MCs de Batalha, principalmente ao longo do processo de conhecer outros cenários locais/regionais de Batalhas de MCs que não o da RMPA através da internet. Os primeiros contatos com Batalhas antes mencionadas como a da Aldeia e do Tanque, levado a cabo por intermédio daqueles vídeos com maior número de visualizações, ultrapassando a casa dos milhões, geraram certo estranhamento em mim, não pela agressividade verbal, mas pelo teor um tanto apelativo de alguns duelos com MCs construindo ataques sobre familiares e ex-namoradas do oponente e por posturas espetacularizadas adotadas em certas batalhas realizadas em casas de show com os MCs demorando mais de uma quadratura do beat para responderem uns aos outros em duelos bate-volta em função de estarem ocupados se encarando. Além disso, parece sintomático da relação entre popularização e espetacularização de que falou Vick que batalhas em que predomina essa forma de rimar por parte dos MCs tenham tamanha visibilidade, ainda mais levando em conta a existência de uma parcela considerável de espectadores virtuais de Batalhas de rima que critica duelos por *não terem Sangue o bastante* ou acusa MCs de vitimismo.

Apesar de, à medida que fui assistindo mais vídeos desses circuitos, ter me dado conta que casos como os mencionados acima estão mais próximos de ser uma exceção, em função de se tratarem de rivalidades acirradas entre MCs específicos, por vezes contando com um alto grau de tensão pré-existente, percebo que este impacto inicial acabou condicionando o viés com que

encarava, à primeira escuta, as escolhas retóricas e estilísticas de MCs de Batalha entre as categorias “ideologia” e “gastação” em favor daquela, talvez também em parte pelo fato de que algo que chamava minha atenção nas poucas batalhas que presenciei antes da pandemia era quando MCs convidavam o público a pensar “sua vida, sua experiência, seu sofrimento e sua quebrada”, como pontuou Suze. Por outro lado, penso ser importante ponderar uma distinção contextual ou de locus de enunciação quando se trata dessas questões, tendo em vista que o comprometimento e engajamento políticos surgem já como pautas internas, e nem por isso menos controversas, à Cultura Hip-Hop, mas também, por outro lado, como uma imputação por parte de não-participantes da necessidade de o Hip-Hop e o Rap serem políticos e, mais ainda, de serem políticos segundo um entendimento de tal categoria em termos como os da participação em movimentos da sociedade civil organizados segundo vieses mais ou menos institucionais de partidos políticos, sindicatos, movimentos estudantis etc., muitas vezes informados, em *certos círculos sociais*, por uma nostalgia da romântica juventude politizada ao som de canções como “Cálice” e “Apesar de Você” nos anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira, ou, em outros, por uma nostalgia do rap de mensagem dos anos 1990, que informa fissuras intergeracionais como aquelas mobilizadas pelo debate boom-bap x trap abordado no segundo capítulo desta dissertação.

Nesse sentido, é importante considerar os apontamentos de Reguillo Cruz (2000), na medida em que sugere que culturas juvenis – em particular, aquelas gestadas nas parcelas mais desassistidas de sociedades latino-americanas –, desde a virada do século, têm proposto novas formas de participação política e de cidadania segundo abordagens extra e até mesmo anti-institucionais, construindo pertencimentos e identidades sociais com base no consumo e estilo culturais atravessados por marcadores de diferença étnico-racial, de classe e de gênero, redefinindo os termos do que pode ser compreendido por “ser político”. Já no âmbito do estabelecimento da Cultura Hip-Hop no Brasil a partir dos anos 1980 e 1990, outra diferença intergeracional e social é apontada por Yúdice (1997) ao abordar o Rap e o Funk no Rio de Janeiro como manifestações que desestabilizam o impulso totalizante/homogeneizador subjacente à ideia de “cultura consensual”, implicando, ademais, o deslocamento de uma valorização da cultura brasileira naquilo que tem de nacional para a articulação de referenciais translocais afrodiaspóricos – ou, seguindo Osumare (2015), a respeito da relação entre os Raps estadunidense e o brasileiro, das marginalidades conectivas étnico-raciais, de classe e da condição juvenil –, como base para a elaboração de identidades sociais jovens mobilizadas pela música e demais consumos culturais associados.

Assim, fui lembrando a mim mesmo de reconhecer o viés no modo como estranhava o estilo de MCs que rimam na “gastação”, dentro das convenções das Batalhas de Sangue, com base em expectativas oriundas de experiências e observações progressas a uma maior familiarização com

tal forma expressiva, passando a buscar também compreender a preferência de alguns MCs por um estilo mais engraçado, em que pese as críticas a espetacularização dessa abordagem na internet. Daí, portanto, a necessária distinção contextual ou de locus de enunciação, na medida em que há uma notável diferença no tom das críticas elaboradas por participantes de Batalhas de MCs em comparação com aquelas feitas “de fora”, sendo aquelas muito mais próximas a um espírito de autorreflexão e debate do que do julgamento um tanto moralista que desqualifica as Batalhas de Sangue em função de terem como premissa a agressividade verbal no lugar da esperada denúncia dos problemas sociais enfrentados nas periferias urbanas do Brasil. Tratando desse tópico, Suze abordou a difusão de preconceitos em torno da agressividade verbal que permeia a Batalha de Sangue, remontando ao contexto social conflitivo do qual emergiu a Cultura Hip-Hop.

Ainda escuto muito aquele papo assim: “Ai, mas eles ficam se xingando e eles ficam não sei o quê”. Mas é a proposta, gente. Tem que entender que é uma cultura que partiu de um momento de violência, de extermínio da sua galera total, que foi lpa na quebrada, nos anos 70, divisão, não sei mais o quê, as gangue querendo se matar. De repente, trocaram a arma por um passo de dança, trocaram um tiro, uma facada por uma palavra, por um scratch, um melhor que o outro, uma tag feita mais alta. É isso que as pessoas têm que entender: que massa que eles se ofendem só na palavra. Óbvio que a gente também tá lutando pra falta de respeito sair das rodas. E acontece, só que essas pessoas não conseguem abrir sua cabeça e entender que, se eu to esculachando o cara, a gente vai se abraçar no final e vai se emocionar mesmo nesse esculacho porque o outro foi tão melhor e o outro se esforçou pra ir melhor ainda que a emoção, a catarse da arte tá ali. (Suze, comunicação pessoal em 17/07/2021)

A referência de Suze ao contexto de origem das Batalhas de Rap com atuação decisiva da Zulu Nation em propor competições entre DJs, breakdancers e, enfim, MCs, como meio de combate à violência entre gangues em bairros populares de Nova Iorque, com destaque ao Bronx, nos aproxima de uma compreensão das Batalhas de Sangue como uma estratégia gestada desde uma “socioacústica da violência” (ARAÚJO, 2006), contra as consequências nefastas da gentrificação, da segregação urbana e do abandono do poder público. O conceito de “socioacústica da violência”, cunhado por Araújo (2006), com base em experiências de etnomusicologia, ou “práxis sonoras” (ARAÚJO, 2008), participativa(s), nas favelas do Complexo da Maré (Rio de Janeiro - RJ) propõe que a violência não deve ser compreendida como um acidente de percurso, um sintoma da anomia social, mas como um fator estruturante das relações sociais e de relações sociais mediadas pela experiência do som, incluindo aí aquelas levadas a cabo no âmbito de pesquisas etnomusicológicas.

Levar em conta “a violência como conceito na pesquisa musical” (ARAÚJO, 2006) nos permite vislumbrar que, assim como rappers e produtores inscrevem em narrativa, nos mundos sonoros que produzem em fonograma, suas vivências na periferia em sua dimensão sônica, como descrevem Norberto (2020) – nos termos da “ambiência do caos periférico” no boom-bap manauara – e Santos (2015) – na “mescla” formada pela profusão cotidiana de sonoridades e gêneros musicais distintos sobrepostos e em disputa sobre um ambiente acústico que atravessa o público e o privado em um bairro popular da Região Metropolitana de Porto Alegre –, podemos pensar as Batalhas de Sangue como incorporando a violência urbana no conflito encenado enquanto modo de sociabilidade sonoro-musical. Tal sociabilidade, como indica Suze, produz vínculos afetivos entre seus participantes que ultrapassam a competitividade e certa tensão inerentes à dinâmica de ataque e resposta – ou ao “esculacho”, propriamente dito –, de modo que a categoria Sangue pode ser compreendida, para além da premissa da agressividade verbal, como atinente ao aspecto catártico da experiência estética a que se refere a professora-MC.

Embora não tenha presenciado afirmações na linha do exemplo trazido por Suze à época em que projetava esta pesquisa, algo que por vezes ocorria era ouvir a pergunta “tu vai pesquisar os slams?” logo após falar de meu interesse de pesquisa em Batalhas de MCs, tendo certa feita ouvido falar de “uma mina do DAD que participa de slams” – sim, tratava-se de Suze –, de modo que fui criando a impressão de que os slams eram mais conhecidos, se não mais valorizados, do que as Batalhas de MCs, e, em especial as Batalhas de Sangue, no círculo social acadêmico/progressista por mim frequentado. Sobre essa questão, Dubaile relacionou a maior aceitação dos slams em outros espaços sociais a um processo em curso de apropriação da poesia marginal em círculos não-periféricos, fazendo o contraponto com casos como o da Batalha da Aldeia de Barueri - SP, que tem galgado uma enorme visibilidade nas mídias sociais a ponto de ser reconhecida como a maior Batalha do Brasil em termos de audiência mediatizada e de aporte financeiro e infraestrutural para realizar grandes eventos e remunerar MCs por seu trabalho.

Mano a questão do slam, é que o slam é mais elitizado que as Batalhas. As Batalhas é mais de periferia mesmo, tá ligado, o slam já é tipo, mesmo ele sendo uma poesia marginal, ele já foi mais apropriado do que as Batalhas, então, querendo ou não o slam sempre vai tá em muito mais lugares do que as batalhas, vai ter muito mais espaço. Mas as batalhas tão chegando agora também tá ligado, a Batalha da Aldeia tá bem famosa, só que o slam, por enquanto, é muito mais respeitado, tá ligado. (Dubaile, comunicação pessoal em 25/08/2021)

Pude dar continuidade a esse debate em conversas com Suze, nas quais a MC acessou memórias de suas vivências entre distintos espaços sociais, de crescer na periferia e participar da

Associação da Cultura Hip-Hop de Esteio a partir de 2010, passando sua entrada na universidade pública através do Teatro em 2012, até a participação nos slams e, enfim, nas Batalhas de Sangue do ano de 2017 em diante. Esse acúmulo de experiências distintas – porém, de modo geral, relacionadas à Cultura Hip-Hop – trazido pela professora-MC em nossas conversas, contribuiu para nuançar perspectivas acerca de práticas expressivas correlatas à Batalha de Sangue em viés comparativo, de modo a delinear pontos de (des)continuidade entre esta, os slams e percepções a respeito de seus desiguais prestígios sociais associados ao lugar social da poesia:

Eu até o final [da faculdade] fiquei sendo chamada a “Suze do slam”, e tipo, meu, eu fiz cinco meses de competição de slam e dois anos e meio em batalha e ainda assim eu era a “Suze do slam”. “Vem cá, dá o teu slam”, falavam isso pra mim. “Ah dá o teu slam no final da” “QUE DÁ O TEU SLAM”?! Eu tenho uma poesia que eu recito dentro de uma competição que se chama slam, primeiro. Antes de me chamar, de querer botar que vocês vão falar sobre isso na pauta do negócio, lê. Vai ler, te informa. Eu fico muito irritada quando as pessoas vêm falar de maneira equivocada exatamente o que você trouxe. Tipo, é muito mais bonitinho poesia. Ai, a *poesia*. Tá legal, é poesia, sabia que Rap é poesia também? Tipo, por que que vai valer mais? Aí quando eu “parei” de fazer poesia, eles continuaram me chamando pros eventos, continuaram me chamando pra participar das rodas e eles queriam “poesia”, mas eu não tinha mais poesia diferente, eu só tinha a mesma e eu dava mesma poesia em todo lugar. Todo mundo ouviu “Processo”, todo mundo, porque era a única que eu tinha e “vocês querem poesia? Vocês vão ouvir essa que é a única que eu sei.” “Ah não sei o que, vai lá” “Ai gente tá bom: ‘Processo’” e começava a mesma. Deu. Aí com o tempo as pessoas foram entendendo, daí eu também fui dizendo “Assim ó, eu posso improvisar uns versos”. Aí eu começava a rimar. E eu fui colocando cada vez mais isso, sabe. Mas eu tive muito mais alcance na faculdade, muito mais reconhecimento, as pessoas da academia me compartilhavam, compartilhavam meu vídeo de poesia, *a poesia*. Isso os interessava porque ainda assim é erudito, é, por mais que seja poesia marginal, tá na moda poesia marginal, tá na moda. (Suze, comunicação pessoal em 17/07/2021)

Outro ponto levantado por Suze nessas conversas trata dos motivos pelo qual, após sair da Associação da Cultura Hip-Hop de Esteio, migrou dos slams para as Batalhas de MCs, dentre os quais se destaca, para além da questão de nas Batalhas não ser necessário tirar tempo de sua rotina para escrever poemas a serem apresentados, o estranhamento em relação ao tipo de poesia que se esperava dela em função de sua posicionalidade social e de gênero:

Suze: Então assim, só que nesse processo [de me desligar da ACHE] aí, no finalzinho, foi quando eu conheci a poesia, vi uma roda de slam, me interessei, eu olhei, eu disse “olha eu acho que eu sei fazer isso”. Aí eu fui lá um dia, desabafei numa caneta, escrevi, mostrei pra uns amigos, eles disseram “Suze, vai no Verso Livre”. E aí rolou, fui no Verso Livre, me

apresentei, minha poesia, pessoal ficou “Nossa! Nossa! Wooow! Tchu tchá-tchá, tchu-tchu tchá [ritmo de funk]” e eu ali “gente, que nervoso gostoso”. Aí na próxima fui pra competir, só que aí minhas outras poesias não bombaram porque elas eram menos políticas, era mais romântica e aí também já começou essa história. Tipo assim, eu tenho que escrever o que eles querem que eu escreva, eu tenho que falar do meu sofrimento de mãe universitária eu tenho que falar na-na-na e aí foi que eu fui tendo esses meus problemas aí, de querer ficar no slam e que não cabia no meu horário, não cabia no meu tempo. Eu não conseguia tempo pra escrever poesia, ensaiar, decorar, passar roupa, fazer comida, buscar minha filha na escola, fazer minhas coisas, arrumar um emprego, cuidar de mim, não tinha tempo pra isso. [...]

Bruno: Então, no caso tu viu nas batalhas um espaço, assim, de expressão mais livre, assim, pra desenvolver?

Suze: Exatamente. Eu vejo nas batalhas um espaço onde eu não preciso escrever nada antes, é o improvisado que eu tanto gosto, tanto que eu não tenho nenhuma faixa gravada, não tenho nenhuma paciência mais pra parar e pegar uma caneta e escrever. Eu gosto de começar a improvisar, tô aqui e daqui a pouco começa, isso é o que eu gosto. E aí a batalha me dá essa possibilidade, de sair da faculdade, me inscrever correndo ali embaixo do Viaduto do Brooklyn e rimar e participar do negócio sem ter me preparado previamente, assim, tipo, a não ser o treino que é a própria batalha em si. (Suze, comunicação pessoal em 17/07/2021)

Se, por um lado, o estranhamento de Suze com os slams se deu por sentir que era esperado dela única e exclusivamente que falasse de seus desafios como mãe universitária de origem social periférica, por outro, retomando sua fala anterior acerca da espetacularização das Batalhas de MCs no grande palco, considera importante também que haja espaço para falar de “seu sofrimento [e de] sua quebrada”, em suma, de suas batalhas cotidianas, na Batalha de Sangue. Nesse sentido, não pude deixar de notar, já no período pré-pandemia, na Batalha da Escadaria e na Batalha do Brooklyn, que a não-existência de um tema pré-definido permitia que, por vezes, os/as MCs relativizassem a agressividade verbal inerente à dinâmica de ataque e resposta como um primado da Batalha de Sangue, ao prescindirem de atacar o oponente para versar sobre outras questões como política, raça, gênero e classe. Em outras palavras, fui percebendo como, em vez de utilizar e produzir oposições conforme distintas posicionalidades sociais, étnico-raciais e de gênero ou de ridicularizar a aparência física e as vestimentas do oponente, em alguns momentos, MCs de Batalha passavam a debater temas como racismo, machismo, depressão, desigualdade social e violência policial com referências às suas experiências pessoais e demais batalhas enfrentadas no cotidiano, ocasiões nas quais as Batalhas de Sangue pareciam se aproximar à modalidade Conhecimento e – seguindo Suze – às poesias apresentadas em slams.

4.2. Do debate “ideologia x gastação” ao “Sangue x Conhecimento”

Reconhecendo a agressividade verbal como um aspecto simultaneamente polêmico, ambíguo e tão definitivo quando se trata de Batalhas de Sangue, somada às demais prospecções virtuais em torno do debate “ideologia x gastação” em outros cenários locais e ao modo como MCs de Batalha com quem conversei entendem as percepções a respeito do prestígio social e/ou preconceitos vigentes a respeito da Batalha de Sangue em relação a formas expressivas poéticas como os slams, fui trazendo para a conversa questões direcionadas ao debate “ideologia x gastação”, buscando compreender como tais categorias eram compreendidas e articuladas por meus interlocutores de pesquisa. Os principais disparadores para a elaboração de narrativas sônicas sobre tal debate foram as questões que fiz sobre as relações entre as modalidades Sangue e Conhecimento no contexto das Batalhas da RMPA, que acabaram abrindo espaço para pensar como abordagens para rimar como a “ideologia”, a “gastação” e os trocadilhos – como lembra H-Killa, fazendo referência a sua modalidade preferida – são valorizados no cenário local:

Querendo ou não, eu sou bastante fã do Sangue, tá ligado, mas meter, tipo, um **Sangue com ideologia, com Conhecimento** é massa afu. Uma pessoa debater, não sobre falar do físico ou algo do tipo, mas cê entrar num tema e ir debatendo tá ligado, debatendo com varios argumentos isso acho muito foda, não tipo uma batalha que tenha palavrões, pederastia ou algo do tipo. [...] No Sul sempre pregou mais a parte ideológica, tá ligado, mais a ideologia, de passar mensagem, tanto que tem vários MCs que é raiz mesmo, tanto o Malcom, que começou uma boa estrada, tanto o Zandrio, tem RDL, tem o falecido Afrika, enfim. Tem inúmeros MCs que eu posso ficar citando um por um aqui, mas sempre tem o pessoal da gastação, que nem o Melão, o Melão já é gastação, tem o Tinke que é gastação também, o JW também que é bastante na gastação. O South também, ele também usa bastante construção. Mas voltando, ao meu ver, o Sul se enquadra mais na parte ideológica, eu não vou dizer que se adequa na parte de trocadilhos, até pode se encaixar um pouco, porque, tipo, eu fui bem pioneiro dessa parte, então, bem dizer, são poucos da minha modalidade até hoje no Rio Grande do Sul. Até quem faz alguns trocadilhos acabam me citando ou se inspirando de certa forma, mas acho que num todo em si, é mais a parte ideológica, tá ligado, preza aquele Rap de mensagem, tudo mais. (H-Killa, comunicação pessoal em 30/08/2021 e em 08/09/2021)

O diagnóstico feito por H-Killa da valorização da vertente ideológica na cena Rap Sul confirmou ainda mais a impressão que tinha lá atrás, quando vi MCs como MF, Slashin, Ady, Dickel e o próprio MC de Cachoeirinha rimarem na Batalha do Brooklyn, de que a proposta de passar uma mensagem rimando era também levada em conta na Batalha de Sangue, convivendo com o estilo mais engraçado enfatizado por outros MCs citados por H-Killa, os quais também pude assistir

na BdB, como Melão e Tinke. Dentre os MCs “raiz” citados por H-Killa e associados ao estilo de rimar na ideologia, o único que presenciar rimando até então foi Zandrio, que em nossas conversas ponderou uma série de fatores que impactam as escolhas retóricas e estilísticas de MCs, de batalha a batalha, de região a região e de estado a estado, refletindo sobre a necessidade de ser versátil, variar temas, argumentos e abordagens de acordo com o oponente, seja em duelos recorrentes ou com novos MCs que apareçam na cena, e com o público. Em dado momento, comentei sobre vídeos que assisti de batalhas de Zandrio – sobre as quais discorreremos em maior detalhe mais adiante – nos quais percebia ocorrer aquilo que já havia observado no período pré-pandemia e que me fez pensar sobre a relativização da premissa de atacar o oponente na Batalha de Sangue, buscando relacionar tais referências locais e demais conversas com H-Killa e Dubaile ao debate “ideologia x gastação” conforme observado em circuitos de batalhas de fora do RS, ao que Zandrio respondeu apresentando seu ponto de vista acerca das inúmeras variáveis em jogo nas tomadas de decisão sobre o que falar ao oponente no duelo de rimas improvisadas:

Bruno: Eu reparei assim das vezes que eu fui [no Brooklyn] que pintava [outros temas] e eu até tava conversando com o H-Killa e falando sobre esse tipo de rima, também o Dubaile, que eu tenho conversado com ele, ele mandou uma punch que ele largou numa batalha lá em Viamão que era "como que eu não represento o quilombo se eu trouxe o flow Zumbi dos Palmares", né, então isso pra mim sempre pareceu uma coisa natural também. E aí eu comecei a ver esses vídeos assim da [Batalha da] Aldeia e tal, da galera de fora, e eu percebi que tem diferentes estratégias. Tem uma galera que traz mais isso e, como a gente tinha falado, tem MC que vai mais pra zoeira, assim, pra um ataque que às vezes até fala da aparência da pessoa e do que a pessoa tá usando, né. Eu não sei se aqui a galera fala também em gastação e ideologia, esses termos ressoam contigo de alguma forma nessa função das batalhas?

Zandrio: Claro mano, eu já viajei pra alguns lugares... falando sobre o nosso estado, é em cada batalha. Eu acho que tu vai ver ainda mais nas batalhas das pessoas que tão batalhando há mais tempo, sabe, tipo eu, MF, o Seco [de Fênix], eu acho que na minha visão são as pessoas que trazem (na maior parte das vezes né, não as únicas que trazem, mas na maior parte das vezes trazem) assuntos mais diversos porque foram MCs que já se enfrentaram muitas vezes já e que falar muito das mesmas coisas, alguma comparação, alguma coisinha assim, não vai soar bem porque... não [que] não vai soar bem mas... assim, eu vou dar meu ponto de vista. Se eu batalho com o MF, se eu batalho com o Seco, com a Suze, com o Nicolas [Walter], que são pessoas que eu já batalhei muitas vezes na minha vida, uma das poucas coisas que eu vou trazer são coisas que já foram ditas em outras batalhas como nessa [contra o MF] que tu viu no Youtube. Provavelmente, se eu rimasse com o MF amanhã, ia ser uma batalha totalmente diferente, eu ia tentar fazer uma batalha totalmente diferente dessa que tu comentou comigo. Eu acho que cada MC tem sua estratégia pra isso, sabe. Tem uns que eu vejo que têm um freestyle mais puro, como

um freestyle de rua, que não rola ataque, não rola nada. Tem outros que têm esse estilo mais engraçado, mais... vai rolar de tudo. (Zandrio, comunicação pessoal em 15/09/2021)

O primeiro ponto tratado por Zandrio aborda a necessidade de variar temas em duelos recorrentes com MCs que, assim como ele, já rimam há mais tempo, citando MF, Seco de Fênix, Suze e Nicolas Walter como adversários recorrentes ao longo de sua participação em Batalhas de MCs na RMPA desde 2015 que têm o costume de diversificar temas com propriedade e com os quais já existe uma (série de) referência(s) de batalhas anteriores, de modo que insistir em um mesmo assunto pode, por um lado, gerar certa sensação de monotonia e redundância, tanto nos MCs quanto no público, e por outro, que é o que imagino que seria o caso de a rima “não soar bem”, dar a brecha para o adversário construir uma punchline acusando-a de ser decorada, com grandes chances de reverberar na memória de uma parcela mais assídua e atenta do público votante. Nesse sentido, Zandrio aponta que para além de variar temas utilizados para construir os ataques, há a variação de estilo, entre um freestyle identificado pelo MC como “de rua”, com menos ataques, tal como se estivesse improvisando entre amigos em uma roda de rima não-competitiva, e um freestyle mais engraçado, dentre outras alternativas como, talvez, uma abordagem mais agressiva/confrontativa. Continuando a narrativa, Zandrio abordou a diversidade interna ao estado do Rio Grande do Sul e ao próprio cenário local da RMPA, o qual conhece intimamente, no que diz respeito às abordagens que podem (ou não) dar certo com diferentes públicos, em diferentes batalhas e em diferentes momentos:

Eu acho que diversidade vai ter em todos os estados e cantos, inclusive, se tu ver a maneira que a gente rima aqui em Porto Alegre e olhar vídeo do pessoal de Santa Cruz do Sul, por exemplo, são coisas bem diferentes. A maneira que o público abraça uma rima, a maneira que outro público abraça outra coisa, às vezes até se tu for em São Leopoldo, Canoas, vai ter um público diferente que vai aceitar outros tipos de rima. Às vezes o público faz a rima, se tu ver que o público é muito zoeiro, quer ouvir muita zoeira e tal tu pode até rimar um negócio mais sério e dar certo, mas muitos dos mcs que conseguem se adaptar já se adaptam diretamente pra o que o público tá gostando de ouvir. [...] Claro que uma boa parte do público acaba sendo o mesmo em todas as batalhas, mas o pessoal que passa de fora e vê acaba abraçando tudo de uma maneira diferente. Tipo, eu acho que tem rimas que um dia acontecem na Escadaria que não dariam muito certo no Mercado, tem umas que acontecem no Mercado que às vezes não dariam muito certo no Brooklyn, então o público que cola em todas as batalhas, quando eu rimo ao menos, acaba sendo o que mais dá pra fazer coisas diferentes assim. Porque em outros eventos tu vai tá passando no centro, o mercado acontece no último sábado do mês de noite no centro onde passa muita gente, pode passar gente que tá saindo duma festa, gente que tá indo pra uma festa, tem gente que tá saindo do

trabalho, então conforme as batalhas vão passando os MCs vão analisando o que tá dando certo. Muitos acabam também seguindo sua própria linha tipo “ah tenho minha vibe de rimar, vou rimar na minha vibe, não importa o que o público quer ver”. Mas rola disso às vezes, de um jeito que eu rimei na quinta não dá pra rimar na sexta porque não vai colar com o público. (Zandrio, comunicação pessoal em 15/09/2021)

Em sua fala, Zandrio partiu de uma escala mais ampla, trazendo o exemplo da cidade de Santa Cruz do Sul em comparação com Porto Alegre e citando em seguida cidades da região metropolitana como Canoas e São Leopoldo, cujas batalhas acabam tendo públicos diversos em razão dos diferentes itinerários traçados por MCs e demais participantes em função de outros compromissos cotidianos, da maior ou menor proximidade de residência em relação aos locais das batalhas e da capacidade aquisitiva para arcar com custos referentes ao transporte público (inter)urbano. O que mais me chamou atenção, no entanto, foi a apreciação que o MC fez acerca dessa diversidade mesmo em se tratando daquelas Batalhas realizadas no Centro de Porto Alegre, que implica uma observação atenta sobre a recepção dos diferentes públicos ao longo de uma semana ou até mesmo, no intervalo de três dias, como no exemplo de uma participação consecutiva na Batalha da Escadaria, na saudosa Batalha do Brooklyn e na Batalha do Mercado.

Nesse recorte, dependendo de onde e em que dia da semana são realizadas tais batalhas, Zandrio indicou que pode haver um maior ou menor grau de heterogeneidade da composição do público em termos de pessoas familiarizadas (ou não) com o duelo de rimas improvisadas, igualmente incumbidas da tarefa de decidir os resultados dos enfrentamentos, com o MC destacando Batalhas realizadas em locais de maior fluxo de pessoas, como a do Mercado, como as mais suscetíveis a receber um maior contingente de espectadores casuais, embora ainda significativamente menor do que a parcela que participa de modo assíduo de Batalhas de MCs. Essa parcela de espectadores assíduos é, por sua vez, considerada por Zandrio como a que mais releva as diferentes escolhas retóricas e estilísticas dos/as MCs de Batalha, tendo em vista a maior familiaridade estabelecida com Batalhas de MCs ao longo do percurso de escuta que é aprender a escutar o duelo de rimas improvisadas. Diante de tais variáveis, apesar de reconhecer como alguns MCs podem ser irredutíveis em relação ao estilo de rimar, Zandrio disse optar por observá-las e buscar fazer adaptações, entre as mais e menos sutis, “sendo um camaleão” de acordo com diversos/as oponentes e públicos.

Depende de quem casa o estilo contigo, **Batalha de MC é uma dança** também né. Tu tem que fazer o necessário se tu quiser vencer – mantendo o respeito, claro, acima de tudo – mas se eu rimar com a Suze eu sei que a batalha vai puxar pra um lado um pouco mais intelectual, assim, a gente vai trocar mais uma conversa. Se eu batalhar com um MC que gosta mais de

atacar eu vou ter que responder ele, ser um pouco mais direto. Mas eu acho que o que mais trouxe essa minha renovação, além do pessoal novo que chega, né, (que se tu manter o mesmo padrão sempre o pessoal já vai decifrar porque assistem os vídeos que tu participou e conhecem a maneira que tu rima...). É mais esse lance de renovação, de tá nesse meio, porque às vezes também satura, o pessoal já espera algo de ti que tu faça aquilo, então sempre **sendo um camaleão** de forma que é um pouco mais fácil de se adaptar com o público, que às vezes acaba não sendo o mesmo. Certo que tem pessoas que vão todas as vezes, mas tem gente que passa que nunca viu uma batalha, que pode ver pela primeira vez, ter uma impressão. Assim como tu nunca me viu, tu poderia ter ido em um evento que eu rimei de uma maneira e pensar que eu rimo daquela forma em todos eventos. (Zandrio, comunicação pessoal em 15/09/2021)

Para além da versatilidade necessária para buscar vencer diferentes oponentes nas inúmeras Batalhas da região, que pude observar nos vídeos de suas performances no Youtube e, no mês seguinte a essas conversas, de modo presencial, Zandrio abordou sua transformação ao longo dos anos que vem rimando, em função do surgimento de novos/as MCs no cenário e do acesso a vídeos de batalhas suas, que permitiriam aos potenciais oponentes decifram seu estilo no caso de não procurar estar sempre “sendo um camaleão”, levando a cabo um processo contínuo de adaptação e renovação de seu freestyle. Nesse sentido, quando trouxe para a conversa a questão das modalidades Sangue e Conhecimento, Zandrio refletiu sobre sua formação como MC em Batalhas de Sangue e as contribuições da Batalha de Conhecimento, relacionando-as a tal processo de renovação provocado pelas transformações da composição do cenário local de MCs de Batalha com diferentes pessoas entrando e saindo de cena:

Bruno: Acho que também sobre o Sangue que... enfim, tem essa coisa da Batalha de Conhecimento... me parece que aqui no Rio Grande do Sul não é tão forte assim a Batalha de Conhecimento, né. E te perguntar assim, como MC mesmo, qual modalidade tu acha mais massa, qual o desafio de rimar em cada uma delas?

Zandrio: Eu sinto que eu fui criado diretamente pra batalhar no sangue, eu admiro muito Batalha de Conhecimento e acho super necessário. Tem muito MC, aliás, até os mais antigos, que dizem pra mim que é super necessário ter uma batalha de conhecimento também porque isso exercita e às vezes até a cara da batalha chega mais longe tendo essa modalidade de rimar sobre temas, abordar temas. E às vezes dá um lugar fechado, tipo ir numa facul ir num teatro, isso é bem mais aceito às vezes. Aliás teve uma vez que eu rimei na UFRGS mas daí foi Sangue, tem lugares e lugares, já rimei na Unisinos daí foi conhecimento. Antigamente tinha a Batalha do Marinha que ela tinha Batalha de Sangue e Batalha de Conhecimento, pessoal que chegava antes se inscrevia no Conhecimento e pessoal que chegava depois se inscrevia no Sangue... é isso. Eu tive que moldar também, eu tava dizendo que eu fui criado pra Batalha de Sangue mas eu tive que moldar muito, também por tá rimando há seis anos rimando desde

2015, vendo gente nova chegar, vendo gente sair todos os anos, tive que mudar muito a maneira que eu rimava. Então por mais que eu tenha sido criado pra rimar Sangue eu tive que abrir muito minha cabeça pra deixar meu freestyle um pouco mais amplo, menos quadrado, menos parecido com o que o pessoal que acaba se inspirando muito pra... sabe, tipo, como tem muito vídeo de batalha, as vezes, pra agradar a internet ou um tipo de público, o pessoal acaba optando por rimar de um jeito. E eu acho que tendo uma Batalha de Conhecimento também ia trazer essa essa face única pra cada freestyle pra cada MC ia ser maneiro isso [...] de abrir a cabeça, de explorar outros assuntos, além de eu ver o que tu tá usando, uma camiseta e falar sobre tua camiseta, trazer outros tipos de conteúdo, uma parada mais... elaborada digamos, menos... Não que seja uma obrigação também, sabe, mas trazer, ter presente as duas modalidades, ter disponível os dois tipos de eventos, ter evento de Sangue e evento de Conhecimento. Eu posso tá errado, posso tá totalmente errado, mas no último ano antes da pandemia acho que a gente tinha um evento só de Batalha de Conhecimento. O que mais se populariza acaba sendo Batalha de Sangue. (Zandrio, comunicação pessoal em 30/08/2021)

Dentre os pontos que se podem extrair da fala de Zandrio, falo primeiro daquele que toca no lugar social consagrado às Batalhas de MCs entre as modalidades Sangue e Conhecimento, sobre o qual o MC pontuou que apesar de esta parecer ser mais aceita em outros espaços sociais, tratando da relação entre a Cultura Hip-Hop e espaços institucionais como escolas e universidades, bem como entre a realização dos eventos na rua e em palcos como os de um teatro,⁵² são as Batalhas de Sangue as mais difundidas no Rio Grande do Sul e no Brasil, em geral, também em função de sua popularização massiva por meio da internet. Zandrio destacou a importância que Batalhas da RMPA que disponibilizavam a modalidade Conhecimento⁵³ para os MCs competirem sem a premissa de atacar o oponente tiveram em ampliar os assuntos que aborda para construir ataques e respostas em Batalhas de Sangue, nas quais desenvolveu seu percurso formativo como MC. O MC abordou esse processo de abrir a cabeça para estratégias retóricas além de falar da aparência e das vestimentas do oponente como um meio de renovar seu freestyle e destacar-se em termos de estilo diante do surgimento de novos MCs no cenário local, processo no qual identifica que pode haver uma tendência a rimar de *certa maneira* para “agradar a internet”, o que retoma, mesmo que indiretamente, a questão da espetacularização das Batalhas de MCs na internet em relação à valorização do estilo de rimar na “gastação”.

⁵² Uma batalha viral realizada no contexto tal qual descrito por Zandrio é o duelo entre os MCs Griot e Piloto em uma Batalha de Conhecimento realizada no anfiteatro da Universidade de Brasília (UNB), disponível em: <<https://youtu.be/situlcE28w0>>. Acesso em 09 ago. 2022.

⁵³ Dentre as Batalhas da RMPA das quais tomei conhecimento que disponibilizam/disponibilizavam as duas modalidades, não necessariamente no mesmo dia, cito a Batalha do Poli em Cachoeirinha e as Batalhas do Marinha e das Monstras em Porto Alegre.

Quando Zandrio ponderou que seria proveitoso, diante da escassez atual, que houvesse mais eventos de Conhecimento, me veio à tona uma conversa que tive com Suze, na qual falou sobre sua compreensão da relação entre Sangue e Conhecimento como de continuidade e não dicotomia, de modo que perguntei a Zandrio se ele referia-se ao mesmo tipo de entendimento proposto por Suze ou se tratava-se mesmo de ter mais Batalhas de Conhecimento na RMPA:

Bruno: Tu diz buscar ter o elemento do Conhecimento mesmo nas Batalhas de Sangue? Seria esse o caso? Ou tu fala assim de ter um evento separado um do outro, no caso? [...] Que eu tava falando com a Suze dessa questão do Sangue, do Conhecimento e enfim, que ela defende essa ideia do Sangue *com* Conhecimento.

Zandrio: Ela rima dessa maneira, inclusive... Claro, é que eu acabei falando aquilo por uma experiência muito mais própria não sobre outras pessoas, sobre ter... que seja obrigatório ter o Conhecimento pro pessoal rimar daquele jeito, eu acho necessário ter o Conhecimento e também sei que muitas vezes rola o Conhecimento *no* Sangue. Mas eu queria ter dito que eu acho necessário que tenha eventos de conhecimento porque isso me trouxe uma maneira de como eu posso trazer outros assuntos até mesmo pra rimar no Sangue [ou] se eu parar numa roda de freestyle na rua, se eu chegar numa roda que eu não conheço, que ta o pessoal rimando se eu atacar o cara diretamente como se eu tivesse no Sangue vai ser estranho né então o Conhecimento meio que ajuda nisso, me ajudou nisso. E sobre a Suze, eu gosto muito do estilo que ela rima, né, que ela é exatamente isso, ela é um “Conhecimento no Sangue”. Aliás tem uma batalha nossa disponível no Youtube que é muito isso: a gente quase não se ataca é só uma alfinetadinha assim mas nada muito direto, é mais a troca de ideia. (Zandrio, comunicação pessoal em 30/08/2021)

Respondendo à minha dúvida, Zandrio reiterou o impacto das Batalhas de Conhecimento em sua forma de rimar no Sangue e em outros contextos de prática do freestyle como em rodas de rima não-competitivas, reconhecendo a relação de continuidade entre as duas modalidades. Falando da maneira como Suze rima, Zandrio descreveu o estilo da MC como um “Conhecimento no Sangue”, indo ao encontro de como ela abordou o tema na conversa que mencionei a ele, transcrita a seguir:

Em Santa Catarina tem muita Batalha de Conhecimento, em Florianópolis praticamente todas as batalhas tem Conhecimento e Sangue no mesmo dia, no Rio Grande do Sul isso não tem, porém a gente defende muito que o Sangue pode ser de Conhecimento, como utilizar o Conhecimento pra estruturar a Batalha de Sangue. Eu falo muito que o meu Sangue é educativo que eu só sei batalhar – vou pra Batalha das Monstras que tem Conhecimento eu digo “ai gurias eu sou sanguinária, eu gosto de Batalha de Sangue” – eu tô treinada nisso, eu tô há dois anos batalhando só Sangue bem dizer. Eu não sei Conhecimento porém eu boto Conhecimento no meu sangue, e é isso. Eu acho que é essa a estrutura que falta entender que não precisa ser separada, que o Conhecimento também pode atacar, que o Sangue também pode ensinar e que os dois têm que

andar juntos. Não defendo que seja aglutinada e que não exista mais isso, acho que ainda é necessária essa separação, eu acho que talvez um dia a gente consiga não precisar mais separar pra gurizada entender. Por enquanto, você precisa que eles entendam “não aqui eu vou no tema”, “ah aqui eu posso falar o que eu quiser e esculachar o carinha”. Mas dá pra fazer Sangue com respeito, você pode brincar com a pessoa sem diminuir ela fisicamente, sem ser misógino, sem ser machista, sem ser gordofóbico, sem ser homofóbico... Você pode, você consegue, é possível. Aí você demonstra inteligência pra fazer a manobra mental de conseguir construir. (Suze, comunicação pessoal em 17/07/2021)

Essa narrativa de Suze foi provocada, em parte, pela pergunta que fiz a ela sobre se havia experienciado muitos casos de rimas machistas em suas participações nas Batalhas de MCs da RMPA, lembrando aqueles casos etnografados por Teperman (2011, pp. 180-204) na Batalha do Santa Cruz, e se percebia uma transformação em curso nesse sentido no cenário local, ponto a partir do qual falou sobre sua vivência de Batalhas fora do estado, tendo em vista residir naquele momento em São Paulo e ter morado em Florianópolis por algum tempo após a eclosão da pandemia, em perspectiva comparativa com o modo como pensa os limites e continuidades entre Sangue e Conhecimento nas Batalhas do Rio Grande do Sul. Tendo elaborado sobre a possibilidade de se batalhar no Sangue mantendo o respeito com o oponente, sem reproduzir machismo, racismo, discriminação contra pessoas LGBTQIAP+, gordofobia etc., ponderou em seguida que percebe o machismo no circuito de Batalhas da RMPA mais na falta de incentivo e reconhecimento em geral para MCs mulheres e nas “passadas de pano” para MCs homens que reproduzem machismo em suas relações com parceiras e demais mulheres na cena do que nas rimas que elaboram ao enfrentar mulheres na Batalha de Sangue.

Suze apontou que a falta de incentivo e reconhecimento pode ser um fator que faz com que poucas mulheres participem de eventos que não a Batalha das Monstras, e tenham, por outro lado, uma presença mais significativa enquanto público e na organização e apresentação de batalhas, meio pelo qual têm contribuído para um processo de transformação e conscientização de MCs a respeito dos limites autoimpostos ao modo de atacar o/a oponente segundo o imperativo do respeito e da representatividade étnico-racial e de gênero/sexualidade. Imagino, portanto, que a despeito da menor proporção de MCs mulheres em relação aos homens, sua ocupação na parte de organização e apresentação de Batalhas torna mais improvável, ao menos em tese, que sejam feitas rimas machistas, racistas e/ou discriminatórias contra pessoas LGBTQIAP+.

Digo isso pois penso que, quando há uma mulher (preta) e/ou uma pessoa LGBTQIAP+ organizando a roda de rima e dinamizando as interações naquele espaço, a tendência é de que o constrangimento a quem reproduz tais formas de preconceito e discriminação seja imediato, por

parte do público ao não gritar para determinadas rimas e/ou – mais raro – da organização em repreender verbalmente o MC – senão do/a próprio/a MC com sua própria consciência, antes de sequer elaborar a rima. Desse modo, considero que o caminho do protagonismo feminino (e da interseccionalidade étnico-racial) – traçado desde a fundação da Batalha do Mercado por Aretha Ramos, passando por demais apresentadoras e organizadoras de Batalhas de MCs como Rata, Pietra, Mariana Marmontel e, mais recentemente, Laura Fraga e Valente – tem tido um impacto significativo na articulação entre as categorias Conhecimento e Sangue como prioridades político-culturais lembradas e acionadas por MCs de Batalha quando se propõe a rimar na RMPA, sem que isso se efetue, na maior parte dos casos, por meio da imposição de regras explícitas que condicionem os improvisos de MCs na dinâmica de ataque e resposta da Batalha de Sangue, mas sim, pela regulação coletiva e dialogada dos discursos sociais aí performatizados.

Relacionando o Sangue e o Conhecimento àquelas categorias que parecem, ao primeiro olhar, suas correspondentes no âmbito do “estilo”, respectivamente, a “gastação” e a “ideologia”, considero que as ponderações trazidas por Suze nos permitem compreender como a relação não-dicotômica entre Sangue e Conhecimento pode transcender tal distinção estilística, informando ambas as abordagens em questão sem que isso incorra em lançar um julgamento moral proibitivo sobre rimar na gastação. Evidentemente, o bom senso e respeito mútuo estabelecem-se como limitadores para determinados assuntos e rimas, no entanto, há de se notar que tal permissibilidade é por vezes relativizada por MCs de Batalha, na medida em que a dinâmica de ataque e resposta lhes permite responder e estabelecer certa vantagem argumentativa com base em algum impropério dito – ou brecha aberta – pelo oponente, processo mediante o qual categorias sociais são mobilizadas quando tornadas assunto na Batalha de Sangue, possibilitando sua discussão, com os sentidos e discursos sociais aí produzidos sendo revistos e atualizados pela via da performance.

5. “Sangue com Conhecimento”, “Conhecimento no Sangue”: de uma performatividade do empoderamento em Batalhas de MCs

Tendo discutido o campo discursivo mobilizado por debates estilísticos e prioridades político-culturais atinentes à produção de discursos sociais em Batalhas de MCs, entre genealogias e parentescos de formas expressivas da afrodíaspóra e sua mediatização massiva nas mídias sociais, abordo, neste capítulo, as performances de MCs de Batalha na RMPA informadas pelos modos como compreendem a relação entre as categorias Sangue e Conhecimento. Pretendo, então, colocar em prática a proposta de escuta textualizada conforme os caminhos pelos quais fui guiado nas interlocuções com H-Killa, Dubaile, Suze e Zandrio, observando aquelas performances nas quais se apropriam da Batalha de Sangue para rimar sobre suas batalhas cotidianas contra preconceitos e discriminações étnico-raciais, de classe e/ou de gênero, por vezes subvertendo e/ou relativizando a premissa de atacar o oponente. Busco enraizar uma abordagem da performatividade das articulações discursivas entre Sangue e Conhecimento produzidas dialogicamente por MCs nos diversos acúmulos sedimentados ao longo do percurso de escuta iniciado em diálogo com os Hip Hop e Black Music Studies, somados a contribuições da etnografia da fala em torno da categoria performance em se tratando de duelos verbais. Decorre daí o entendimento de que a co-produção dialógica e performativa de discursos sociais segundo a dinâmica de ataque e resposta da Batalha de Sangue parte, necessariamente, de uma estilização da fala, mediante a gama de recursos, procedimentos e processos sonoro-musicais atinentes à categoria “flow”.

Por um lado, Teperman (2011) já observava que o flow, na Batalha do Santa Cruz em São Paulo, era uma abordagem fundamental para manter o enquadre de jogo do duelo de rimas improvisadas, na mesma linha do que constatou Lee (2009) a respeito de como MCs do bairro South Central em Los Angeles, no final dos anos 2000, demonstram estar “apenas brincando” ou que não “levaram pro coração” a rima do oponente. Por outro, penso, em diálogo com Bauman (2014), que o “flow” pode ser considerado o enquadramento performativo dos discursos sociais produzidos em Batalhas de MCs por englobar todos os aspectos não-referenciais da linguagem por meio dos quais se efetua a comunicação entre MCs em duelo, um com o outro e com o público, subordinando ainda a eficácia das mensagens improvisadas à competência e convicção com que se demonstra saber *fluir* sobre ou *cadenciar* a base instrumental e através das ênfases que fazem uma punchline, de fato, ser uma punchline, dinamizando e acirrando a Batalha de Sangue.

Entendendo o flow como a abordagem pela qual MCs performatizam e comunicam os discursos sociais co-produzidos no duelo de rimas, faz-se necessário retomar apontamentos como os feitos por Rose (1994, pp. 85-6) a respeito do do Rap como prática cultural afrodiaspórica

baseada em uma “oralidade pós-literária”, compreendendo que os processos de escuta e produção voco-sonora, bem como os códigos de fala adotados por rappers e MCs, são já construídos com base na inbricação entre literatura oral e música de transmissão “aural”, tendo em vista a mediatização do Rap e sua dispersão global/transnacional como música gravada *per sé*. Pondero, portanto, que, embora uma Batalha de MCs possa acontecer sem o acompanhamento de faixas instrumentais gravadas, seja com a execução do beatbox ou a capella, mesmo nestes casos, a oralidade é informada por uma escuta fonográfica/mediatizada. Desse modo, faz-se necessário observar como MCs jogam com convenções de estilos e subgêneros contrastantes entre si como o boom-bap e o trap, em termos de encaixe e variações rítmicas da fala estilizada sobre uma base instrumental e das intenções expressivas articuladas por meio de inflexões vocais e da gestualidade, relacionadas com as decisões retóricas e estilísticas tomadas ao longo de um duelo.

Retomando as camadas interpretativas sobrepostas capítulo a capítulo, busco escutar e observar como as construções dos MCs, através dos esquemas de rimas adotados e do jogo estabelecido entre rimas de suporte e punchlines, são elaboradas com relação à base instrumental, articulando ênfases rítmicas, gestuais, bem como de emissão e entonação vocal ao longo do improviso. Em síntese, procuro prestar atenção a como recursos sonoros e performáticos são atravessados, entrelaçados e sobrepostos àqueles textualizáveis – em específico os recursos e procedimentos compreendidos pelas categorias “construção” e “estilo” ou “modalidade” – para compor o todo complexo de valências nas quais buscam convencer o público de que superaram seus oponentes em suas demonstrações virtuosísticas de competência e domínio sobre a palavra.

Uma vez que a ideia que vinha ventilando desde antes de “entrar em campo” – de que a relação entre as modalidades Sangue e Conhecimento não deveria ser encarada como uma dicotomia – ganhou mais força a partir dos diálogos abordados no capítulo anterior, passei a observar como tais questões relativas a estilo e retórica – ou da retórica enquanto estilo – eram performatizadas no duelo de rimas improvisadas, assistindo a vídeos de Batalhas de Sangue da RMPA. Nesse sentido, a audiência das quatro batalhas que transcrevo, analiso e interpreto mais amiúde neste capítulo foi pautada, do ponto de vista ético e epistemológico, pelo critério de contar com a participação direta de ao menos um dos/as interlocutores de pesquisa – preferencialmente de ambos, quando envolvidos em enfrentamentos mano-a-mano –, assim como condicionada por sua disponibilidade em canais de vídeos de Batalhas de MCs da RMPA como “Cultura Anônima” e “10 Minutos de Rap Sul”. Reúno-as aqui sob os motes “Sangue com Conhecimento” e/ou “Conhecimento no Sangue” por ter nelas observado modos peculiares de articulação entre tais categorias nas performances de meus interlocutores de pesquisa, buscando então, abordar, como a dinâmica de ataque e resposta da Batalha de Sangue pode ser apropriada e, não raro, subvertida,

para performatizar discursos sociais atinentes a políticas de identidade, especialmente no âmbito da interseccionalidade entre raça e classe.

5.1. Suze x Zandrio – 7ª Batalha do Gasômetro, Porto Alegre, setembro de 2018

Começo essa bateria de vídeos e transcrições com aquele sugerido por Zandrio quando falávamos da relação entre Sangue e Conhecimento e do modo como Suze propõe abordá-la no duelo de rimas improvisadas. Este duelo entre Suze e Zandrio ocorreu na semifinal da sétima edição da Batalha do Gasômetro, Batalha de Sangue quinzenal outrora organizada e apresentada por Mariana Marmontel e Pablo Freitas aos domingos no pátio da Usina do Gasômetro, às margens do Guaíba. Essa edição em particular, no final de setembro de 2018, foi realizada no Viaduto do Brooklyn devido à iminência de chuva, no formato com dois primeiros rounds de 40 segundos para cada MC e terceiro bate-volta. Transcrevo⁵⁴ a batalha a seguir a partir do segundo round:⁵⁵

[início do segundo round]

Zandrio

Batalha diferente é **foda** [A]

Tem que colocar um conteúdo muito mais pesado dentro dessa **roda** [A]

Sem falar de roupa, corpo ou **moda** [A]

Mas isso aqui é assunto dos **idiotas** [A]

Que vem colar pra **dimi-nu-ir** [B]

Não sabe o que é **união** [C], não sabe o que é **style** [D]

Eu sei rimar até em **braile**, eu mando meu **freestyle** [D]

Porque a **paixão** [C] é que vai **existir** [B]

E eu to apaixonado pela minha cultura

Mas eu nao posso colocar **padrões** [E]

Sei falar de **cinismo**, sem colocar um **altruísmo** [F]

Mas meu **improviso** [F] **quebra** até os **corações** [E]

De quem não quer **pensar** [G]

É o sentimento, é uma barreira que eu quero que tu **ultrapasse** [H]

Não quero que tu **passe**, [H] mas se eu tiver que **passar** [G]

Vou ter que colocar talento nessa **base** [H]

⁵⁴ A fim de colocar em prática a proposta de escuta delineada ao longo dos capítulos anteriores, faço uso de alguns recursos para enfatizar as construções, esquemas de rimas – indicadas por negrito e letras maiúsculas entre colchetes – e punchlines – sinalizadas com *underlines*. Embora haja rimas que em minha escuta compreendi como punchlines e que talvez não tenham sido tratadas como tal pelo público presente, o sinal de modo geral indica que houve algum grito ou sinal de aprovação/reconhecimento direcionado à rima. No entanto, naquelas rimas que geraram o maior volume de gritos, decisivas para o resultado dos duelos, indico a reação do público em itálico entre colchetes imediatamente após a punchline em questão.

⁵⁵ Disponível em <<https://youtu.be/4F9pPB30qYo>>, a partir dos 2min06s. Acesso em 22 ago. 2022.

Suze

Talento nessa base a gente vai botando [A]
O tempo inteiro aqui a gente segue improvisando [A]
Segue improvisando com muita consistência [B]
Porque o nosso freestyle é pura sapiência [B]
Inteligência [B] e umas palavras assim difícil de entender [C]
Mas é isso aí galera: tem mesmo que ler [C]
Tem que ler uma pilha de livro [D]
Porque é assim que a gente livra
E é assim que eu me livro [D]
Que eu me livro desse sistema, dessa cadeia [E]
Porque a gente sabe que é inteira não meia [E]
É inteira e chega aqui e dá a meia [E]
E dá a meia porque a gente bota fogo e incendeia [E]
E incendeia porque isso aqui é pique bruxa [F]
A gente chega e depois vai em casa tomar uma ducha [F]
Pra relaxar pra fumar um baseado [G]
E sempre com o amigão ali do meu lado [G]
Amigão, namorado, companheiro, freestyleiro [H]
A gente faz isso quase o tempo inteiro [H]
Às vezes a gente briga, as vezes a gente se entende [I]
Mas a gente sabe que é o freestyle que nos compreende [I]

[fim do segundo round]

Após ter vencido o primeiro round, no qual Suze deu uma desencanaçada – em boa parte pela emoção decorrente do fato de, pelo que posso depreender do vídeo, sua filha ter improvisado alguns versos antes do duelo – e em que disse inclusive ficar um pouco sem jeito de atacá-lo devido à amizade entre os dois, Zandrio começou sua linha de ataque no segundo round refletindo sobre como aquela era uma batalha diferente, exigindo outro tipo de conteúdo que não falar de “roupa, corpo ou moda” para construir as rimas. Em suas rimas subsequentes, Zandrio criticou a insistência de alguns em tais assuntos para diminuir o oponente pessoalmente, para além do necessário para vencer uma batalha e, em seguida, falou de sua habilidade como MC que “quebra até os corações de quem não quer pensar”. Concluindo sua linha de ataque, o MC lembra a si mesmo do talento necessário para passar de fase contra sua oponente, convidando-a a ultrapassar a “barreira do sentimento” e atacá-lo, o que foi, de certo modo, recusado por Suze, que passou a enaltecer a inteligência de ambos, o poder libertador da leitura e a representatividade feminina.

Rimando sobre um beat de andamento moderado Zandrio aliou o espírito reflexivo de suas rimas a uma manutenção de um tom de voz médio, com poucas inflexões entre agudo e grave,

construindo os primeiros versos com menos sílabas poéticas, e, conseqüentemente, menos subdividido e marcando ênfases como em “roupa, corpo ou moda” nos tempos do compasso, para arrematar a estrofe com versos com maior número de sílabas poéticas e, conseqüentemente, de subdivisões. Penso que esse aproveitamento das pausas e espaços na levada mais cadenciada de Zandrio dão um respiro ao improviso que se concatena a esse tom mais reflexivo da mensagem elaborada em sua “linha de ataque”, de modo que a estilização da fala privilegia o entendimento da mensagem, na linha de um boom-bap clássico, afeito a um “rap de mensagem”. Ainda, Zandrio vai ritmando seu improviso por meio da ênfase em rimas internas, cujas construções, à exceção da primeira estrofe, na qual elabora todos os versos com a mesma terminação, estão impregnadas de rimas interpoladas, e, principalmente nas rimas internas, por rimas intercaladas, que vão criando uma expectativa pela punchline de modo a arrematar o verso que deu início a estrofe ao mesmo tempo que promovem temporariamente, como na terceira estrofe a inversão do acento do backbeat da caixa na levada do boom-bap.

Suze, por sua vez, a partir do momento que encaixa no beat em seu direito de resposta, mantém uma subdivisão rítmica regular, articulando do início ao fim o *backbeat* (ou o *bap*) do boom-bap, encadeando seu pensamento verso a verso com rimas alternadas em que constrói paralelismos retomando o termo do verso anterior para delinear o fluxo do pensamento improvisado. Essa subdivisão contínua e regular do compasso permite a Suze elaborar um maior número de versos e passear por mais assuntos, explorando ainda a expressividade do gesto e das inflexões vocais, voltando-se à roda quando recomenda a leitura de “uma pilha de livro”, puxando para o agudo com tom debochado quando fala em “tomar uma ducha” e aliando o gesto do soco ao *drive* na voz (distorção/saturação ou, em outras palavras, certa rouquidão expressiva) para demonstrar em tom combativo o jogo de palavras efetuado na expressão “dá a meia”.

Em que pese o ótimo round de Zandrio, especialmente em se tratando das construções intercaladas e do uso de rimas internas, penso que a contundência com que Suze se apropriou do beat e a expressividade com que passou sua mensagem foi fundamental para que empatasse o duelo, dentro do fio “argumentativo” alinhavado dialogicamente no curso do improviso, que não apresenta o tom confrontativo *entre MCs* geralmente esperado de uma Batalha de Sangue. Nesse sentido, vejo e escuto esse round de uma “batalha diferente” como uma declaração de amor à Cultura Hip-Hop, especialmente devido à “paixão pela Cultura” rimada por Zandrio que se entrelaça com a relação de amizade e respeito entre os MCs em duelo e, nas rimas de Suze, por sua relação com Seco de Fênix, seu namorado à época e pai de sua filha, com quem trabalhava rimando diariamente – ou, nas palavras da MC, “quase o tempo inteiro” – na linha do Trensurb no grupo Dos Trilhos Pro Mundo, do qual Zandrio também fez parte. Veremos a seguir que essa tônica da

paixão pela Cultura Hip-Hop e do reconhecimento dos vínculos interpessoais aí firmados, compreendida como uma expressão do “Conhecimento no Sangue” utilizado por Zandrio para descrever o estilo de Suze, perdurou no terceiro round no formato bate-volta:

[início do terceiro round]

Suze

Eu to muito feliz é uma alegria chegar aqui [A]
Rimar com esse cara referencia de MC[emici] [A]
Ele é foda e representou o Rio Grande do Sul [B]
E mandar aqueles cara lá tomar no ... [B]
[segue o esquema de rimas]
Tomar no cu porque não tem o respeito
Pra chegar na roda tem que ter o jeito
Tem que ter o jeito de mandar ideia boa
Porque a gente nao vem aqui gastar passagem à toa

Zandrio

Falou de inspiração, não vou fazer feio
Mas se tu tá com inspiração, tá rimando com o espelho
Inspiração vem de nós
Tu é minha inspiração pra botar no peito e soltar a voz
Mas aê, eu faço no momento
Eu li o meu livro rimando de POA até Livramento
Esses cara querem representar com a Xuxa
Fizeram inquisição e hoje chamam as mina de bruxa

Suze

As mina é bruxa, as mina sabe os feitiço
As mina sabe que o importante é ter o compromisso
Ter o compromisso de fazer as real alquimia
Transformar porque é isso que traz alegria

Zandrio

As mina é foda faz ate o feitiço [A]
Bota na cachaça, Rap gaúcho já tá mestiço [A]
Tá todo mundo junto aqui no feitiço [A]
É o belo gole pra matar o sumiço [A]

Suze

Não tem cachaça aqui, é água com gengibre [A]
Porque a gente sabe que do álcool a Suze ta livre [A]

A Suze às vezes toma até uma **cerveja** [B]
Porque tem que relaxar, se não, ora **veja** [B]

Zandrio

Ora veja, tem que fazer até **parte** [A]
Larga o alcool e coloca toda depressão na própria **arte** [A]
Isso que tem que fazer, bota assim
Se é ideia o garçom traz de a la **carte** [A]

Suze

Se o bagulho é botar arte no conteúdo [A]
O conteúdo é depressão e eu não me **iludo** [A]
Ele ta cheio, o meu conteúdo, ele é **pesado** [B]
Porque fala da dor nessa porra de patriarcado [B]
[segue o esquema de rimas]

Zandrio

É foda, eles tão no **castelo**
Mas vamo lembrar: não é só setembro que é **amarelo**
Tem que dar um abraço aqui na **sessão**
E salvar o amigo, não é bacana a **depressão**

Suze

É setembro amarelo, outubro rosa, novembro azul
Mandar essas cor aí tudo tomar no seu **cu**
Não dá pra falar isso, porque eu tenho **respeito**
A gente tem que entender respeito é o ano **inteiro**

Zandrio

Fazem o feliz dia das mães no pedaço [A]
Mas eles não sabem que isso é um espaço [A]
Fazem a data no ultrapasso [A]
Mas no dia a dia nao da um beijo, um eu te amo ou um abraço [A]

[fim do terceiro round]

Em linhas gerais, pode-se dizer que essa é uma batalha em que a própria forma “Batalha de MCs” é debatida, com Zandrio e Suze dialogando sobre a relação entre o estilo de rimar e os valores basilares da Cultura Hip-Hop desdobrados na postura a ser adotada pelo/a MC no dia-a-dia e em suas relações com demais participantes do movimento. Prescindindo de atacar um ao outro, Zandrio e Suze levaram um ao outro a improvisar, em especial no terceiro round, falando de suas batalhas pessoais contra a depressão, alinhavando o tema através de menções às comoções

seletivas apropriadas como se fossem datas comerciais e, indiretamente, ao acontecimento experienciado por Zandrio no Duelo de MCs Nacional de 2017, bem como relacionando tais batalhas àquelas que reconhecemos como questões coletivas mas que também são vivenciadas individualmente, como, no caso de Suze, a opressão da mulher na sociedade capitalista e patriarcal.

Ao mesmo tempo, apesar de não haver ataques entre os oponentes, pois são outras questões que estão sendo atacadas, penso que não se pode desprender daí que é uma batalha sem punchlines, uma vez que, se uma punchline é uma *rima que impacta como um soco*, podemos entender que os socos aqui talvez tenham sido dados na mente dos ouvintes, a cada rima que os convidava a compartilhar e refletir sobre as questões dialogadas por Zandrio e Suze. Tampouco penso que seja uma Batalha com “pouco sangue” como foi dito em um dos comentários direcionados ao vídeo no Youtube, tendo em vista o entendimento que construí, em boa parte devido às conversas que tive com Suze, de que a categoria Sangue pode compreender, para além da agressividade verbal, a intensa entrega e investimento emocionais de MCs ao duelarem e que, embora não seja do ofício do/a etnomusicólogo/a – nem de ninguém – ser fiscal de emoção, não falta uma gota de emoção nessa batalha.

O investimento emocional de Suze e Zandrio, especialmente devido ao tema percorrido nesse duelo bate-volta, se evidencia em como a MC parece negociar em tempo real a revolta com o episódio vivenciado pelo amigo no Duelo de MCs Nacional de 2017 e com comoções seletivas exploradas comercialmente e a escolha de tentar não fazer uso de ofensas diretas com “palavrões” mesmo na Batalha de Sangue, resultando até em momentos um tanto cômicos como quando omite a última palavra da primeira estrofe ou quando puxa um agudinho ao usá-la mais adiante. Ademais, transborda nas rimas de Suze contra o patriarcado e quando Zandrio fala de colocar “toda a depressão na própria arte” – meio pelo qual superou o baque sofrido em 2017 –, todas punchlines entregues com o aumento do volume de emissão vocal de modo a enfatizar o impacto da rima. Enfim, o “Conhecimento no Sangue” e a catarse que Suze associa à Batalha realizam-se também quando ela completa com o gesto a última rima de Zandrio, prenunciando o longo e emocionado abraço entre os dois ao final do duelo.

5.2. Zandrio x Dubaile – 68ª Batalha da Escadaria, Porto Alegre, maio de 2019

Transcrevo, a seguir, o primeiro de dois rounds travados em batalhas diferentes entre Zandrio e Dubaile que abordo neste capítulo, ambas alinhavadas pela pauta do empoderamento preto e decididas por argumentos antirracistas, parte a parte. O round que se segue foi o terceiro da

fase final de uma edição especial de duplas da Batalha da Escadaria realizada em maio de 2019,⁵⁶ em que Dubaile e Zandrio se enfrentaram após vencerem, respectivamente, no primeiro e segundo rounds, os MCs Vitor e Xamuel:

[início do terceiro round]

Zandrio

X'eu falar procê, tudo vai tudo é fase irmão [A]
Já matei o irmão, restou o quê, o vacilão? [A]
Na minha frente, no beat dos Racionais vou rimar [B]
Não que seja um desafio, “vai ouvir alguém te chamar” [B]
[segue o esquema de rimas]

Rick Duarte/Dubaile

Vai me chamar? Na rima tua casa cai
Sobrou o vacilão porque na rima eu sou jedi
Venho pra te matar, não pega a referênciã
Fica com abstinência, é muita falta de ciênciã

Zandrio

Ei, ele falou de jedi aqui para os moleque
Te mando pras Star enquanto eu lanço minhas track[/Trek]
E é isso que eu faço aqui não deserda
Eu vim pra viver a War porque minha vida é uma guerra

Rick Duarte/Dubaile

Só que pode colar os mano e as moça
Eu tô te chamando é pro lado negro da força
A rima aqui é boa e tumultua
Tu nao vai conhecer o lado escuro da lua

Zandrio

Lado escuro da rua, o lado escuro dessa rua
Enquanto uns cai e o resto só insinua
E é isso que eu faço na minha persistência
O lado escuro que grita por mim resistência

Rick Duarte/Dubaile

Por resistência, grito por mim e por ti
Eu vou fazendo rima, isso é questão de MC[emici]
Certamente tua casa cai
Star Wars, eu sou o Darth Vader e na rima eu sou teu pai

Zandrio

Ele é o meu pai, ele veio a falar
Ele quer ser pai, então ele quer ensinar
Tu quer ensinar um preto no meio dessa pista?

⁵⁶ Terceiro round, a partir dos 4min54s, disponível em <<https://youtu.be/JORK5mpNXZU>>. Acesso em 19 ago. 2022

Vai ensinar argumento pra um branco que é racista

Rick Duarte/Dubaile

Vai te foder, eu to passando a minha **essência**

Ensinar pra não ser racista, é muita falta de consciência

Vai tomar no teu **cu**

Pra que que eu vou ensinar, aprende em casa e até no **Sul**

Em um duelo travado sobre o beat de “Vida Loka Parte 2”,⁵⁷ Zandrio começou seu ataque citando a primeira rima de Mano Brown na faixa dos Racionais MCs, antes de mencionar sua vitória contra Xamuel no primeiro round da final da batalha de dupla e parafrasear a faixa “Tô Ouvindo Alguém Me Chamar”⁵⁸ do disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997) acompanhada de uma breve encarada em Dubaile para dar o tom do desafio após ter começado com uma levada mais despojada segundo a estética *back to basics* do boom-bap dos anos 1990 que embasa o beat assinado por KL Jay. Em seguida, Dubaile acompanhou a vibe do primeiro par de versos de Zandrio, trazendo para o assunto rimas autoengrandecedoras com base na trilogia *Star Wars*, o que permitiu ao oponente articular sua resposta, ainda no tema “ficção científica” brincando com o trocadilho entre as palavras *track*, de faixa musical e *Trek*, de *Star Trek*, virando-se para a roda e elevando o volume da voz ao enfatizar que sua “vida é uma guerra”. É a partir dessa rima, antecipando o tom mais combativo por ele assumido no desenrolar do argumento, que Zandrio passou a se impor com as ênfases de volume da voz na entrega das punchlines acompanhadas de demais gestos enfáticos como bater no peito e levantar as mãos nas terminações dos versos, enquanto Dubaile permaneceu, de modo geral, na mesma ideia dos versos iniciais.

O assunto “filmes/séries de ficção científica” passou a ser atravessado pela posicionalidade étnico-racial dos MCs quando Dubaile convidou Zandrio para o “lado negro da força”, ressignificando a conotação pejorativa que o adjetivo negro tem no contexto da trilogia *Star Wars* e que perpassa inúmeras figuras de linguagem que associam “negro” a algo negativo, ponto a partir do qual se tem enfatizado, por um lado, a utilização do termo “preto” como autodeclaração étnico-racial, e, por outro, que se tem referenciado o domínio dos lordes Sith em *Star Wars* como o “lado *sombrio* da força”. A partir do “lado negro da força” e do “lado escuro da lua”, Zandrio rimou o “lado escuro da rua”, articulando a resistência preta nos movimentos culturais de rua como as Batalhas de MCs, dando continuidade à pauta do empoderamento enquanto Dubaile, na mesma linha da manutenção de uma postura mais despojada em termos sonoro-perfomáticos, ateu-se às

⁵⁷ Disponível em: <<https://youtu.be/hNHlc7PoIdg>>. Acesso em 05 set. 2022.

⁵⁸ Disponível em: <<https://youtu.be/tPVX6VYLI1A>>. Acesso em 02 ago. 2022.

referências a Star Wars, rememorando o momento em que Darth Vader revela sua identidade a Luke Skywalker em “O Império Contra Ataca” (1981).

Zandrio encontrou uma brecha para manobrar a rima de Dubaile contra ele mesmo, sugerindo que, como se dizia seu pai, pretendia ensiná-lo, e acionando o assunto em questão, ensiná-lo sobre racismo, propondo que quem deveria ser ensinado somos nós brancos. No vídeo, pode-se perceber de imediato a reação de Dubaile, que, enfim, levanta a voz e rima os últimos versos visivelmente indignado, em boa parte, penso – e o que digo a seguir trata-se de uma suposição, uma vez que não conversei sobre essa batalha com ele –, pois não é, de fato, obrigação ou responsabilidade de pessoas pretas dedicarem-se à exaustão a ensinar a nós brancos as implicações decorrentes de séculos de trabalho forçado, marginalização, segregação urbana, apagamento histórico e racismo estrutural em suas vidas. Apesar de ter arrancado alguns gritos com o primeiro par de versos da sua última volta, Dubaile finalizou o round um tanto sem convicção, abaixando radicalmente o volume da voz sem ter conseguido contra-argumentar, diante do público, a colocação de Zandrio. Tanto que, logo após o final da batalha, alguém na roda grita: “bah, aprender no Sul sobre racismo é difícil”; o que Zandrio parece ratificar conversando com Dubaile ao pé do ouvido, como que explicando ao amigo o porquê de sua rima ter colado com o público e a resposta subsequente não.

A intervenção do espectador na roda, pontuando a escassez de uma educação antirracista no Rio Grande do Sul, demonstra o quanto a legitimação dos discursos sociais co-produzidos em Batalhas de MCs passa pela escuta e interpretação do público, de modo que, penso, tal aspecto da co-construção de discursos sociais em Batalhas de MCs vai ao encontro da concepção do Hip-Hop como uma “encruzilhada para a comunicação interracial” de que fala Stephens (1991). Embora o autor trate da popularização massiva do Rap através das fronteiras étnico-raciais rigidamente demarcadas nos Estados Unidos, identifico uma possibilidade semelhante nas Batalhas de Sangue, não apenas no que têm de massivo em sua mediatização via internet, mas também, em uma escala microssocial, nos debates que MCs de Batalha realizam entre si e com aqueles que os ouvem rimar. Em um perspectiva, talvez, mais realista/pragmática, podemos pensar, senão na possibilidade de conscientização do público através das fronteiras étnico-raciais e para além dos participantes da Cultura Hip-Hop, “ao menos” em como escolher rimar dialogando sobre racismo na Batalha de Sangue pode contribuir para que MCs pretos e pretas empoderem-se tanto para falar sobre quanto para enfrentar o racismo que vivenciam no cotidiano.

5.3. Dubaile x Zandrio – Seletiva Estadual RS, Esteio, setembro de 2019

Assim como Dubaile mencionou (comunicação pessoal em 25/08/2021) que havia chegado no movimento das Batalhas de MCs um pouco “cru” e que as Batalhas de Conhecimento foram importantes para desenvolver seu freestyle em torno de questões sociais e de empoderamento étnico-racial, boa parte desse processo de aprendizado pode ter se desenrolado nas Batalhas de Sangue, nas instâncias em que tais debates são propostos, como nesse duelo contra Zandrio pela Batalha da Escadaria. Identifico um indicativo da continuidade desse processo em uma outra batalha travada entre os dois, dessa vez, alguns meses depois, pela final da Seletiva Estadual do Rio Grande do Sul para o Duelo de MCs Nacional em 2019.⁵⁹ Dubaile sagrou-se campeão em um terceiro round permeado pela retórica antirracista do empoderamento preto, alinhavada por referências a artistas locais como o coletivo Poetas Vivos e a rapper Cristal, entre outros de destaque nacional como Djonga e Racionais MCs e referências mais longínquas como ao futebolista a quem se credita a invenção do chute de “bicicleta” nos anos 1930, o “Diamante Negro”, Leônidas da Silva:

[*início do terceiro round*]

Zandrio

Sexta ou sábado, me confundi, **bem** [A]
Mas fez sentido porque eu ainda to em sete **além** [A]
No universo paralelo como eu te **disse** [B]
Não é um erro acertar e corrigir a burrice [B - *segue...*]
Foi isso que eu fiz e é isso que eu vou **fazer**
Quando eu tropeçar, vou levantar e vou correr
Isso que eu digo aqui pra tu
Como eu disse no final do segundo: “tem preto no sul”⁶⁰

Rick Duarte/Dubaile

E assim eu vou, certo que é um incentivo
Já que “tem preto no Sul”, é um salve pros Poetas Vivos
E assim a gente vai seguindo e não **para**
Na levada, no momento que até **equipara**
Hoje é sábado, não perco o meu **aval**
Eu te ganho e amanhã teu Domingo não é Legal
E assim eu vou fazendo no verso que não embraza
Te ganho tu me chama prum almoço na tua **casa**

Zandrio

Falou de poeta e Domingo Legal [A]
Tua rima não foi bacana, tua rima foi **boçal** [A]
Salve pros Poetas Vivos que tão no **instrumental** [A]
Já fui chamado de carvão até verem que eu sou Cristal [A]
[*gritos do público*]

⁵⁹ Disponível em: <<https://youtu.be/X5CkXoocBzo>>. Acesso em 05 set. 2022.

⁶⁰ Poetas Vivos – “Toma Rajada” (2019), disponível em <<https://youtu.be/FeEkJPTsiXw>>. Acesso em 02 ago. 2022.

Rick Duarte/Dubaile

E aqui na levada é um pesadelo [A]
É pros branco não pisar no boot e não mexer no cabelo [A]
E assim eu vou fazendo, não é o sossego [B]
Enquanto tu é a Cristal eu sou um Diamante Negro [B]
[gritos do público]

Zandrio

Yeah yeah, diamante negro do universo [A]
Ó, escuta, enquanto eu confesso [A]
Falaram de racismo reverso pra desculpa
Então que nem o Djonga diz: desculpa

Rick Duarte/Dubaile

Então, vou te corrigir pra ser franco [A]
Ah p-p-p-p-p-pau no cu dos branco [A]
[gritos do público]
E eu vou seguindo minha rima, aqui é mais bacana [B]
E a gente representa a chibata africana [B - segue...]

Zandrio

Tu me corrigiu, vou corrigir depois
[imitando sons de scratch] Pau no dos branco parte dois
E é isso, ah! Gosto de falar
Mas que se foda, racista hoje não passará

Rick Duarte/Dubaile

[imitando sons de scratch] Te matando tu é freguês
Pau no cu dos branco parte dois, “Vida Loka” parte três
[gritos do público]
E agora certo que na levada profano
Eu não sou o Froid mas o pior disco é do ano

Zandrio

Yeah yeah ó, então espera [A]
Melhor disco é do ano, eu rimo pra minha galera [A]
Enquanto eu faço minha rima eu solto a goela [A]
Tô igual o Mano Brown: “dá meu copo que já era” [A]

Rick Duarte/Dubaile

Então eu vou te ajustando nesse tom
Fica com o copo que eu to com meu mic de furar moletom
[versos a capella sobrepostos pelos gritos do público]

[fim do terceiro round]

Assistindo às duas batalhas, lado a lado, parece que dessa vez foi Dubaile quem deu o toque para o amigo, “corrigindo” enfaticamente o que Zandrio tentava – e viria, após o

empurrãozinho do oponente – elaborar ao longo do round. Tendo sido realizada alguns meses após o duelo entre os MCs na 68ª Batalha da Escadaria, a final da Seletiva Estadual de 2019 contou com Dubaile mais afiado do que Zandrio, adotando uma postura não apenas empoderada, mas, sobretudo, combativa, com uma punchline ao mesmo tempo séria, agressiva – no bom sentido – e debochada, cuja eficácia decorre diretamente do modo como foi entregue, em especial quando escutamos a rima em relação àquela que Zandrio perdeu em sua volta.

Os MCs vinham até então trocando rimas sobre um beat de boom-bap “pesado”, de andamento mais lento, numa vibe que poderia ser descrita como “gangsta”, com ambos articulando as terminações de seus versos de modo a enfatizar a batida da caixa no tempo 4 – embora Zandrio o tenha feito de modo mais cadenciado ou pausado, bipartindo o compasso e Dubaile de modo mais contínuo e subdividido – trabalhando tais ênfases ao longo das construções por meio da elevação do volume da voz na entrega das punchlines e, no caso de Zandrio, para chamar de volta a atenção do público – e cortar o efeito da rima do oponente – em suas entradas. No momento, porém, em que Zandrio perde a rima na menção ao rapper mineiro Djonga (cuja conclusão, penso, seria algo mais contundente, na linha de uma frase sobre a qual falaremos mais adiante) e termina sua volta um tanto sem convicção, Dubaile aproveita a brecha para imitar de modo debochado a sonoridade dos scratches que DJs fazem por meio do movimento de backspin ritmado nos discos que tocam – ou então, imitando uma pessoa que gagueja por falta de convicção – ao entregar a punchline “pau no cu dos brancos”. Em sua resposta, Zandrio reelabora a rima de Dubaile, que, no entanto, engata uma tréplica que lhe permite ficar com a última palavra nesse tópico, com a menção a uma hipotética “Vida Loka Parte 3” sugerindo os versos finais, nos quais define sua vitória respondendo a citação de um trecho falado de Mano Brown na introdução de “Vida Loka Parte 1” ao parafrasear outra rima da mesma faixa.⁶¹

Foi em um dos comentários ao vídeo dessa batalha que Dubaile foi acusado de cometer “racismo contra os brancos”, de modo que, diante da enorme preguiça que sinto em ter de comentar tamanha imbecilidade – racismo reverso não existe e a terra não é plana –, peço licença ao decoro acadêmico, para dizer que, levando em conta que – longe de querer falar pelas pessoas brancas como um todo e suspeitando radicalmente de quem quer que, de bom grado e com orgulho, se proponha a isso – nós, brancos, simbolizamos, em larga medida, séculos de exploração colonial, escravização, genocídio e imputação de sofrimento imensurável a incontáveis povos e etnias ao longo da modernidade, entre outras implicações onto-epistêmicas sobre como o mundo/a realidade – seja lá o que isso signifique – é conhecido e gerido: sim, “pau no cu dos brancos”.

⁶¹ Mano Brown em “Vida Loka Parte 1” (2002, disponível em: <<https://youtu.be/LiwDa5rCmYc>>): “Vem alguém lá, quem é quem? Quem será, meu bom? / Dá meu brinquedo de furar moletom”. Acesso em 16 ago. 2022

Para tentar ser mais didático: é incabível atribuir o rótulo de racismo reverso a um rima como essa pois, para que o racismo contra os brancos fosse uma possibilidade, precisaríamos estar vivendo em uma realidade paralela na qual uma pessoa branca nascesse herdando o fardo de séculos de escravização, tivesse sua história e ancestralidade apagadas e silenciadas, fosse sistematicamente posta em suspeição pela polícia, rejeitada em entrevistas de emprego, constantemente tratada como inferior e tido sua autoestima tolhida devido a, entre outros subterfúgios acionados para justificar o racismo, “sua cor, seu cabelo e seu nariz”.⁶² Além disso, evitando incorrer em diluir os sentidos, intenções e convicções subjacentes ao que é dito em uma Batalha de Sangue, penso que escutar a rima de Dubaile sem levar em conta o enquadramento de jogo e as marcas que definem tal forma expressiva da Cultura Hip-Hop desde o contexto conflitivo em termos étnico-raciais e de classe da qual emerge é um impropério que mora na vizinhança de, por exemplo, assumir que, quando o público de uma batalha grita “vai morrer ou vai matar?” e “mata ele/a” ou responde “SANGUE!” à pergunta “O que vocês querem ver?”, o que se espera é que os MCs agridam um ao outro e façam escorrer, de fato, sangue na roda de rima.

5.4. Zandrio x MF – 42ª Batalha do Brooklyn, Porto Alegre, dezembro de 2018

Transcrevo a seguir um outro duelo com o qual topei em meu percurso pelos vídeos de batalhas da RMPA no Youtube, entre Zandrio e MF⁶³ pela Batalha do Brooklyn no ano de 2018, que leva a tag “melhores do ano” entre parênteses em seu título.⁶⁴ Uma vez que essa é mais uma batalha em que as pautas do racismo e do antirracismo ocupam lugar central e que este é um duelo no qual o fio argumentativo alinhavado pelos MCs atravessa todos o três rounds no formato bate-volta, convido o/a leitor/a a assistir e apreciar a batalha na íntegra, considerando o acúmulo das narrativas sônicas, diálogos, descrições e interpretações que tenho buscado apresentar ao longo deste percurso de escuta antes de retomar a palavra após os comentários de Zandrio sobre o duelo:

⁶² Criolo - “Sucrilhos” (2011), disponível em <<https://youtu.be/EObuy3kTA5w>>: “Eu tenho orgulho da minha cor / Do meu cabelo e do meu nariz / Sou assim, sou feliz / Índio, cafuzo ou caboclo, crioulo / Sou brasileiro”. Acesso em 02 ago. 2022..

⁶³ MF é um rapper e MC de Batalha porto-alegrense de 22 anos. Devido a sua amizade com Zandrio e o sem número de batalhas em que se enfrentaram, o convidei entre agosto e setembro de 2021 para participar da pesquisa, trocando mensagens pelo Instagram. Outro fator que pesou em minha iniciativa foi o fato de MF ter sido o primeiro MC que me chamou atenção com suas performances em Batalhas de Sangue no centro de Porto Alegre, sagrando-se campeão de quase todas as edições da Batalha do Brooklyn que presenciei em 2018 e sendo, consequentemente, um dos principais incentivadores, à época, mesmo que de modo involuntário e sem ter ciência disso, para que eu decidisse seguir nesta pesquisa. Apesar de não ter sido possível efetivar sua participação na pesquisa quando o contatei entre agosto e setembro de 2021, o encontrei em algumas edições da Batalha da Escadaria depois de outubro de 2021, solicitando sua permissão para abordar a batalha a seguir.

⁶⁴ Disponível em <<https://youtu.be/HYe9Q7msBa8>>. Acesso em 02 ago. 2022.

[início do primeiro round]

MF

Eu chego te batendo, comovo as tuas **crises** [A]
Botou um boom-bap foda, voltamos pras **raízes** [A]
Mas sabe né meu mano, eu chego e tá em **crise** [A]
Alguns pintam **raízes**, entao não são **raízes** [A]
Mas eu chego rimando e ce sabe ja **foi** [B]
Chego te batendo agora, resolvo entre nós **dois** [B]
O teu verso já **foi**, tu é o igual o D2[**dois**] [B]
Tu vira um baseado e eu não dou **dois** [B]

Zandrio

Não dá um dois porque não rima **nada** [A]
Raiz tá pintada, alma nao ta **platinada** [A]
Porque ta platinado o poder da minha **voz** [B]
Eu sempre vou mandar a mão pro alto e gritar que é **nóis** [B]
Mas se tu quer me ferir, tu quer me **bater** [C]
Queria te ensinar é aqui viver o **momento** [D]
Mas isso é uma coisa que alguns vão conseguir **fazer** [C]
Nessa batalha viro teu **tormento** [D]

MF

Eu não pinto não, porque eu sou gueto [A]
Eu sou cria da onde os meus cupincha deixa o preto ser **preto** [A]
Qual é, cê sabe, eu mando um som [B]
Depois é o primeiro descolore e crítica os Jackson [B]
[segue o esquema de rimas]

Zandrio

Os Jackson, isso foi real, não foi normal
Mas mesmo platinado os cana persegue igual
Que que acontece se a cor tá aqui no meu **braço**
Na minha alma e coração e em tudo nisso que eu **faço**

MF

É o que eu faço, eu sou cria do gueto
Não descoloro nada, hoje tá tudo **preto**
E sabe né meu mano, eu chego e sou freguê
Eu grito tá tudo preto, nao tem essa de dois e três

Zandrio

“*Black everythang*”, grita aí, tá tudo **preto**

E marca os branco que fala “Black Friday, metade do preço”

Então tu tem que ir aí cobrar os **cara**
Porque Zandrio vem na rima te acerta e te **descarta**

MF

Na tua rima eu sou o teu **atraso**, não é preso
Eu mato eles, eles se “**esvão**” antes do **prazo**
Assim que eu faço, **cê sabe**, é, sem **ponto**
Isso é freestyle, pra eles é sem desconto

Zandrio

Antes do prazo, então pega o **prazo** [A] e faz um **peso** [B]
Porque eles sai da minha frente com o **desprezo** [B]
Então não tem aqui nesse **compasso** [A]
Sai com **desprezo**, sem **peso** [B] e eu batendo **tazo** [A]

MF

Mas é pretos no topo, eu espanco tua **lata** [A]
Enquanto eles **desprezam**, nós diz **prata** [A]
Quero ver eles falar, **cê sabe** é **ascendente** [B]
Adivinha, meu **pescoço** tá livre e eu to de **corrente** [B]
[segue o esquema de rimas]

Zandrio

Yeah, yeah, yeah, yeah... então eu to de **nov**
Tiro corrente do pé, no **branquin** vai no **pescoço**, que tá **osso**
Então nessa **pista**
Sem generalizar: "só os **branquinho racista**"

[fim do primeiro round]

[...]

[início do segundo round]

Zandrio

Não gosto de generalizar o **apartamento** [A]
Mas na minha baia eu tava tendo um **pensamento** [A]
Falam mal de negro, pretinho a todo **tempo** [A]
2018, **branquinho** virou **xingamento** [A]
Então essa é a **fita** [B]
Essa é a **liberdade** e a minha não é **esquisita** [B]
Então da maneira que eu ataco eu **aprendo** [C]

Eu não tô me **rendendo**, **reverendo** [C] aqui só **grita** [B]

MF

Tu pensou no **apartamento**, dentro do teu **pensamento** [A]

Mas tem um branquinho ileso dentro do meu **apartamento** [A]

Foi isso que eu fiz, eu tô **pleno** [B]

Qual branquinho que tu fala? Aquele que em 2K e 18 se intitulou “moreno”? [B]

Esse que tu tá falando? Aquele que quer ser **preto**? [C]

Aquele que quer colar com os cria do **gueto**? [C]

Aquele que compra a **coca**, [D] patrocina meu **assassinato**? [E]

Aquele que usa minha **droga** [D] e depois dá **golpe de estado**? [E]

[*gritos do público*]

Zandrio

Ele deu golpe de estado e não tão **escutando** [A]

E ainda cometem racismo lá com os **haitiano** [A]

Que tão vendendo as fita, então pode **pá** [B]

Anota: seis horas da tarde, os **polícia** vão **levar** [B]

[*segue o esquema de rimas*]

MF

Não vão levar, vão levar uma **tunda**

Porque hoje eu tô mais que **pesado**, eu vim pra chutar umas **bunda**

E sabe, né meu mano, freestyle é tipo **inox**

Me chame de Ice Cube, eu vim com o flow “fuck the **cops**”⁶⁵

Zandrio

“Fuck the cops” aqui na **pista** [A]

To ouvindo isso agora, então **assista** [A]

Porque aqui, dois preto capa de **revista** [A]

Dois preto unido, resposta que cala o **racista**⁶⁶ [A]

MF

Eu penso diferente, dois preto aqui na **pista** [A]

Aqueles que avista, espanca dois **racista** [A]

Cê sabe né meu mano eu sou o que **espanca** [B]

Aquele que bate neles na frente da mãe e da **banca** [B]

[*segue o esquema de rimas*]

Zandrio

Da mãe e da banca, bate na **inteligência**

⁶⁵ NWA - “Fuck tha Police” (1989), disponível em <<https://youtu.be/ADdpLv3RDhA>>. Acesso em 02 ago. 2022.

⁶⁶ Sabotage - Mun Rá (2002), disponível em <<https://youtu.be/URvCUofYPq0>>: “Um preto e um branco unidos, resposta que cala o ridículo”. Acesso em 02 ago. 2022.

Bate tanto que até o pai sente na consciência
O que ensinou errado, o professor **olhou**
Falou “volta, Bolsonaro” e eu "larga, **cocô**"

MF

Eu sou diferente mano, eu chego na **palhinha**
Eu faço o pai do racista comprar umas **camisinha**
Parar de proliferar essa **merda**
Eu corto o mal pela raiz e dos racista eu causo a **queda**

[*fim do segundo round*]

[...]

[*início do segundo round*]

MF

Eu avistei e matei uns racista da KKK[**ei**] [A]
No mesmo momento eu ouvi a **sirene** [B]
Falei pra esse cara que eu sou **sensei** [A]
Sou 100% preto nasci com M-N-N[**ene**] [B]
Mano por isso que eu faço a construção
Bater em racista, é fato, essa é a construção
Porque cê sabe aqui na **pista** [C]
[...] mato um **racista, machista e fascista** [C]

Zandrio

Nós fala dele assim, representa o **morro** [A]
Porque o pai dos cara quer viver no **choro** [A]
Mas nessa levada é que eu **corro** [A]
Eu faço ele ser castrado em clínica de **cachorro** [A]
E essa é a **fita** [B] que nois vai passar [C]
A rima é **esquisita**, [B] eu quero **escutar** [C]
Aqui eu aviso até pro mano **Belchior** [D]
Derruba dois fascista, que nao volta **melhor** [D]

MF

Não precisa, mano, se **assemelhe** [A]
Pra que castrar? As minas se conscientizaram e não vão mais dar pra **eles** [A]
Cê sabe, mano, eu chego aqui na **pista** [B]
As mina evoluíram: elas matam **fascista** [B]

Zandrio

Elas matam fascista aqui na **improvisada** [A]
Eu to sabendo da luta das mina que é **armada** [A]
Então voto de saúde na **improvisada** [A]
É mão pra cima, é clinica de aborto **liberada** [A]

MF

Abortar racista? Sério isso, **desgraça**? [A]
Deixa eles nascer, eu faço isso de **graça** [A]
Não precisa nem matar, pode crer, rapá [B]
Eles vão me ver, vou falar: “deixa se criar, se criar” [B]

Zandrio

Deixa se criar nessa batida
Fala pra eles que quadro negro que ensina eles na vida
[...] e quadro negro eles não terão na vida
Por isso eu boto sofrimento em cima da batida

MF

Foda-se o quadro negro, MC assim eu **espanco** [A]
Pra que um quadro negro se o teu giz é **branco**? [A]
[gritos do público]
O que adianta mano, eu sou do **gueto** [B]
O que pode guinar prum quadro negro... é um giz **negro** [B]

Zandrio

É o giz negro, quadro negro, manda assim, **atriz** [A]
O Zandrio vai rimando, mata machista **infeliz** [A]
Racista também, ele **diz** [A]
O giz pode ser branco porque passa neles no **nariz** [A]

MF

O que é mais forte, mano? A rima **repele**
O que passa na napa ou o que tá na cor da minha **pele**?
[gritos do público]

Zandrio

Pros racista eu podia até tá **morto** [A]
Mas eu mostro a minha resistência dos **esgoto** [A]
Eu vivi a fúria e já nadei no **lodo** [A]
E de tanta revolução, minha pele aprendeu a dar **soco** [A]

MF

Minha pele também otário
Por isso eu digo pele preta é **repele** de otário
Cê sabe a rima “**punga**” [A]
Foda-se esses branco, só prova de **sanguessuga** [A]

Zandrio

Yeah yeah, então olha **só** [A]
Repele de otário mas aqui não dá **B.O.** [A]
Esses branquinho de ideia já tá **calvo** [B]
Pele branca pra mim só serve pra acertar tiro no **alvo** [B]

[fim do terceiro round]

[...]

Eu acho que foi no momento, foi como os primeiros versos foram feitos, eu acho que a gente decidiu... eu não lembro da minha parte, qual foi meu intuito de seguir no assunto. Claro que é algo que eu gosto muito de falar né, falar sobre... mas ali no momento acho que foi a vontade de querer falar sobre aquilo que fez com que eu falasse mais, com que ele falasse mais. E deixando claro que eu já batalhei muitas vezes com o MF e o que mais se espera é que a gente fale coisas um do outro, assim e tal. E acho que aquele dia a gente sentiu algo diferente de falar de algo que a gente também vive né, um outro tipo de experiência que a gente tem. E pra mim foi uma das melhores batalhas, eu lembrando agora de cabeça, porque eu não vejo muito meus vídeos, mas o que eu lembro de cabeça é que muita gente depois daquilo comentou sobre aquela batalha, inclusive com nós, pessoalmente, o quão importante era falar sobre essas coisas. E esse retorno foi muito importante porque eu sei que **além de atacar e responder, numa batalha, a gente pode tá trazendo essas coisas, que também passam uma forma de conhecimento, um conteúdo pra pessoas que talvez não tenham as mesmas experiências que eu e o MF passamos e tivemos né, que a gente disse na batalha.** Nem sempre eu acho que isso vai acontecer, acho que talvez a gente possa passar isso de outra forma, através de uma música, através de um vídeo, através dessa conversa, mas sempre que tiver oportunidade de falar sobre isso dentro de uma batalha de rima, sempre que o assunto se desenvolver dessa forma eu acho super importante falar sobre. Inclusive, se acontecer comigo de novo eu vou optar por falar sobre, que é algo, não que a gente não vê muito, mas quando a gente fala batalha de rima não é a primeira coisa que a gente pensa que vai acontecer né. (Zandrio, comunicação pessoal em 15/09/2021)

Refletindo em retrospecto sobre essa batalha, Zandrio ponderou sobre como o desenrolar do duelo a partir das rimas iniciais de MF – indagando-o a respeito de seu cabelo descolorido – pode ter gerado uma quebra de expectativa do público, que ao invés de ouvi-los falando “coisas um do outro”, presenciaram um duelo em que os MCs tocaram em situações de racismo por eles experienciadas e endereçaram criticamente a branquitude abordando a violência policial racializada e sua legitimação discursiva no circo distópico da política brasileira pós-2016/2018. À tag “melhores do ano” que acompanha, entre parênteses, o título do vídeo, adicionaria, se possível, “Fogo nos racista”, – palavra de ordem popularizada por Djonga, rapper mineiro que tem contribuído para uma renovação da retórica antirracista no Rap nacional⁶⁷ –, que foi, em linhas gerais, o mote adotado pelos MCs para construir suas rimas ao longo do duelo. O que mais me chamou atenção nessa batalha é que Zandrio e MF não apenas trouxeram “uma forma de

⁶⁷ Djonga - “Olho de Tigre” (2018): disponível em duas versões, respectivamente, de estúdio, priorizando a qualidade de áudio e, ao vivo, pra ver geral batendo cabeça: <<https://youtu.be/0D84LFKiGbo>> <<https://youtu.be/RyLXEP27MS0>>. Acesso em: 02 ago. 2022.

Conhecimento” para o Sangue, mas seguiram escalando a agressividade das rimas, apesar de não a destinarem um ao outro, de modo que arrancavam cada vez mais gritos do público quanto mais enfatizavam em suas rimas de caráter insurrecional a potência insubmissa da pessoa preta que enfrenta e combate o racismo através de quaisquer meios à sua disposição. Tal escalada de uma agressividade dirigida ao racismo e ao “branquinho racista” no duelo entre Zandrio e MF passa pela intensidade de emissão vocal, com os MCs começando a rimar com a fala mais próxima àquela que se escutaria em uma conversa coloquial, porém impostando-a a fim de serem ouvidos por toda a roda e, pouco a pouco, chegando aos gritos assertivos com que finalizam o último round.

Tendo já identificado diferentes abordagens rítmicas de MCs sobre beats de boom-bap no segundo capítulo da dissertação e nas demais batalhas desta exposição, chamo atenção para o segundo round entre Zandrio e MF – disputado sobre um trap feito no beatbox – do qual destaco dois momentos em que os MCs elaboraram punchlines comemoradas aos gritos pelo público a fim de demonstrar diferentes apropriações, parte a parte, de modos de fluir sobre o trap. O primeiro refere-se à segunda estrofe rimada por MF, na qual ensaia um *speedflow* por meio da subdivisão ternária de cada tempo do compasso em seis partes, engatilhando tal qual uma metralhadora verbal uma série de rimas cuja agressividade e impacto estão associados à verborragia relativamente acelerada em que questiona Zandrio sobre qual “branquinho” estava falando em sua volta anterior. O segundo trata-se da estrofe na qual, balançando o corpo junto à ênfase das rimas na cabeça dos quatro tempos do compasso, cada qual bipartido (isto é, dividido em colcheias), Zandrio constrói uma estrofe com todas as terminações iguais, gerando expectativa para a punchline que arremata a estrofe parafraseando Sabotage (“dois preto unido, resposta que cala o racista”). Torna-se flagrante o contraste das abordagens nesses exemplos quando observamos os parâmetros de variação trabalhados por cada MC, com MF, de um lado, rimando cada verso com uma agressividade que faz parecer com que qualquer um deles poderia ser a punchline, distribuindo o impacto de cada verso antes de arrebatá-los e com Zandrio preparando pouco a pouco o impacto de sua rima, concentrado inteiramente na punchline com que resolve a construção.

Ao longo do duelo, pode-se perceber – em especial nas reações de MF, que está de frente para a câmera – como os MCs reconhecem a qualidade e divertem-se com suas construções, bem como surpreendem um ao outro e, até a si mesmos, ao longo da improvisação. Alguns momentos que destaco são: no primeiro round, na volta em que MF brinca com a sonoridade de “eles desprezam” e “nóis diz prata” e em seguida rima o “pescoço livre [porém] de corrente”, gesticulando enfaticamente com seus adereços, com o olhar compenetrado como se a rima houvesse surgido no exato momento em que olha pra corrente em seu pulso direito ao dizer “diz prata”; no segundo round, na punchline supracitada em que Zandrio parafraseia Sabotage e MF,

como que demorando meio segundo a mais para absorver a rima, ri diante da sagacidade do oponente; e, ainda no segundo round, quando MF sugere fazer o “pai do racista comprar umas camisinhas” e, ao final da estrofe, Zandrio abdica de rimar a última volta do round, realizado no formato 1x8 + 4x4, reconhecendo a vitória do oponente.

A palavra de ordem “fogo nos racista”, que permeia o fio argumentativo do duelo, é complementada por construções que enfatizam a ideia de “pretos no topo”, isto é, a subversão sobre a forma como pessoas pretas e periféricas são retratadas em representações públicas, sendo vitimizadas – e, não vitimistas – em tais instâncias por intermináveis e exclusivas associações à pobreza, à violência e ao crime – ou como fala Djonga em “Olho de Tigre”: “quem tem minha cor é ladrão, quem tem a cor de Eric Clapton é *kleptomaniac*”. O mote “pretos no topo” propõe a subversão dessa lógica perversa, desdobrando-se em transformações nas estratégias de autorrepresentação de rappers e MCs pretos/as no Rap nacional ligadas aos processos históricos de consolidação da “formação dos sujeitos periféricos” (D’ANDREA, 2013) e de uma “estética da superação empreendedora” (CAMPOS, 2020), preterindo, entre *boom-baps*, *traps* e *drills*, a realização de diagnósticos das condições sociais das periferias urbanas e da população preta e pobre no Brasil em favor de demonstrações de abundância manifestadas no consumo e estilo culturais e na representação de pessoas pretas em posições de poder.⁶⁸ Penso que Zandrio e MF acompanham e tomam parte em tais processos, principalmente quando, não apenas denunciam a injustiça e o racismo, como no caso do policiamento sobre comerciantes africanos e afro-caribenhos que trabalham em Porto Alegre, mas quando subvertem o balanço usual de poder nas imagens de reparação histórica e de retaliação que pintam em suas rimas.

Seguindo Vila (2014) na forma como pensa a relação entre a construção narrativa de identidades sociais jovens por meio da adscrição a determinados gêneros de música popular, interpreto que jovens pretos performatizam “identidades narrativas” interseccionadas por raça e classe nas narrativas sônicas combativas e empoderadoras que elaboram dialogicamente em Batalhas de Sangue na RMPA. Assim, a maneira como Zandrio e MF debatem o antirracismo e o empoderamento nessa batalha abre um caminho para pensar como a performatividade sonoro-discursiva da categoria preto/a aí proposta toma o fênótipo atrelado à autodeclaração étnico-racial – o cabelo e a cor da pele – como ponto de partida para abarcar a dimensão política que envolve a construção social de tal categoria conforme um horizonte comportamental e ideológico em que a “raiva” e “agressividade”, não raro acionadas e atribuídas pejorativamente a

⁶⁸ Para ilustrar melhor ao que estou me referindo, recorro os videoclipes de “Rei Lacoste” (cf. nota n.41, p.81) e “Tiffany” de MD Chefe e “Iphone Branco” de Borges, disponíveis, respectivamente, em: <<https://youtu.be/iOM20kM2gOQ>> e <<https://youtu.be/xv8NrFQqKJ8>>

pessoas pretas a fim de silenciá-las e desqualificar seus argumentos, transformam-se em potência para enfrentar o dia-a-dia em uma sociedade racista.

Por meio da audiência dessas batalhas e de outras de fora do Rio Grande do Sul, fui tendo a impressão de que no circuito local de Batalhas de MCs da RMPA a etnicidade da Cultura Hip-Hop talvez fosse mais enfática e explicitamente demarcada do que em alguns circuitos de outros estados do Brasil, ponderando se isso se dava em função de o quão pervasivos e perversos são os apagamentos da representatividade preta na memória coletiva sul-rio-grandense. Compartilhando essa impressão com Suze, a MC abordou a questão articulando suas percepções a respeito dessa questão a partir da emergência de artistas locais como a rapper/MC Negra Jaque, uma das poucas mulheres a vencer, tal qual Suze, a Batalha do Mercado, e o coletivo Poetas Vivos.

Eu percebo que o Rio Grande do Sul, apesar de ser visto como a “Europa do Brasil”, né, “tem preto no Sul”, como diz a música dos Poetas vivos e eu acho que isso foi muito forte. Acho que o Poetas Vivos tem uma significatividade que é muito importante que é de afirmar e dizer tem preto no Sul, porque... de fato, sim, sempre teve essa facilidade do branco ter a representatividade, do branco conseguir um espaço de show naquela casa... As portas sempre foram muito mais escancaradas pra quem é branco e quem é preto tem que ficar se acotovelando e eu acho que a nossa cena de Porto Alegre ganhou muito quando chegou essa geração. Não vamos esquecer, óbvio, de quem veio antes, mas eu posso falar de quem eu vi fazer, tinha a Negra Jaque já botando a cena como é de fato... [...] Então eu acho que rola muito isso da visibilidade do branco ser muito mais fácil, então, tipo, a gente teve essa quebra com essa lógica quando o Poetas Vivos meteu o pé na porta. (Suze, comunicação pessoal em 02/10/2021)

Para vislumbrar as portas que se abrem muito mais facilmente para artistas brancos no caso do Rap nacional, basta comparar a visibilidade midiática, por exemplo, de Gabriel o Pensador e dos Racionais MCs na virada dos anos 1990 para os 2000. Levando em conta o fato de os membros do grupo de rap paulista não terem feito a mínima questão ao longo de sua carreira de serem abraçados pela mídia de massa e mesmo assim terem vendido, “apoiado[s] por mais de cinquenta mil mãos”, mais de 1,5 milhões de cópias do disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997), é notável como ao fazer um Rap “de mensagem”, engajado, ora se está fazendo comentários sociais cirúrgicos acerca dos problemas brasileiros, ora se está incitando o crime e a violência, a depender da cor da pele – no âmbito das representações públicas do *establishment* midiático. Falando do cenário local, Suze lembrou Negra Jaque chamando os/as pretos/as do Sul a soltarem seus “cabelos

crespos”⁶⁹ e relacionou a contundente demarcação étnico-racial que percebíamos no circuito de Batalhas de MCs à transformação processada a partir do momento em que o coletivo Poetas Vivos “meteu o pé na porta” e bradou “tem preto no sul”, com seus integrantes oriundos das periferias de Porto Alegre adquirindo protagonismo no cenário local através de suas produções musicais autorais e videoclipes e ao participarem de, organizarem e apresentarem slams e Batalhas de Sangue, bem como editando *fanzines* e livros com suas poesias, desenvolvendo projetos pedagógicos por meio da (pós-)literatura periférica em escolas públicas da RMPA e realizando intervenções poéticas na rua segundo o mote do “terrorismo lírico revidando e resistindo”.

Eu acho que as Batalhas, a Cultura Hip-Hop, a cultura de rua acabam sendo um quilombo cultural pra gente preta do Rio Grande do Sul. A nossa cultura local não abarca essas pessoas, né... a tradição gaúcha não contempla essas pessoas e eu acho que é um socorro, né, é um lugar onde tu consegue ter uma vivência cultural que é tua e que tu tá na “vantagem” digamos, se é que eu posso dizer assim. No mínimo você se sente bem, no mínimo você se sente bem nesse lugar, não é uma roda de branco, é uma roda que tem bastante gente preta, inclusive, eu como branca várias vezes me senti no contrário, né. Tipo, jamais que é racismo reverso, jamais, jamais, jamais, mas é a situação de eu ficar desconfortável por eu entender que sou minoria, tipo, sentir uma vez, duas, aquilo que eles sempre sentem muitas vezes. (Suze, comunicação pessoal em 02/10/2021)

Dando continuidade à narrativa recortada no trecho anterior, Suze interpretou o movimento de Batalhas, a Cultura Hip-Hop e a cultura de rua como um “quilombo cultural” para as pessoas pretas do Rio Grande do Sul, descrevendo-a como um espaço no qual, como branca, se entende como minoria e por meio do qual pode empatizar aquilo que pessoas pretas sentem diariamente em uma sociedade, e em um estado, em especial, marcados pelo racismo em suas incontáveis manifestações. Essa sensação descrita por Suze de perceber-se como minoria em uma Batalha de MCs, com a qual me identifico, reverbera, em certa medida, com o conceito da construção performativa de uma “normatividade preta” (ALIM; LEE; CARRIS, 2011) em Batalhas de Rap no bairro South Central em Los Angeles, nas quais MCs pretos invertem no curso das interações do duelo de rimas, hierarquias e significados hegemônicos referentes a raça e etnicidade (*idem*, 2010, p. 128). Alim, Lee e Carris (2010; 2011) observam, no contexto de participação multiétnica nas Batalhas de Rap sobre as quais se debruçam, os processos de co-produção e contestação da normatividade preta na troca de ataques verbais entre MCs afro-americanos, latinos e asiáticos que se apropriam de estereótipos étnico-raciais a fim de racializar o oponente, a quem cabe contestar o

⁶⁹ Negra Jaque - “Cabelo Crespo” (2017), disponível em: <<https://youtu.be/vOC8M6pEM2g>>. Acesso em 02 ago. 2022.

estereótipo, seja verbalmente ou através de expressões faciais e gestuais de deboche e/ou reprovação direcionadas à plateia, ou ressignificá-lo para contra-atacar a rima recebida.

Ao longo desses processos, os pesquisadores observam como MCs pretos monitoram as reações do público, ao qual cabe legitimar (ou não) os discursos sociais co-produzidos em tempo real no duelo de rimas improvisadas, a fim de “medir”, por assim dizer, a recepção e permissividade em relação a uma retórica de racialização ou estilização do Outro, na qual constroem uma dominância situacional através da diminuição do oponente em termos de sexualidade e masculinidade. Para além de as Batalhas da RMPA constituírem-se enquanto um meio social marcado por certo binarismo étnico-racial, dada a participação reduzida de MCs indígenas ou descendentes de asiáticos, considero que os modos como se aproximam o Sangue e o Conhecimento na Batalha de Sangue propõe um endereçamento crítico da branquitude muito mais direcionado à intersecção entre múltiplos privilégios e o conjunto de violências historicamente perpetuadas pela concentração de poder político e econômico nas mãos de pessoas brancas, que avalizam os crimes racistas cometidos dia após dia, do que em ridicularizar o/a oponente branco/a por traços fenotípicos ou práticas socioculturais demarcadas em termos étnico-raciais.

Em que pese as situações em que MCs pretos/as constroem dominância situacional em ataques elaborados para criticar um/a oponente branco/a por alguma ação ou postura equivocada decorrente de, no melhor dos casos, falta de informação ou conhecimento de causa – conforme relatou Dubaile (comunicação pessoal em 25/08/2021) em relação a uma batalha da qual participou durante a pandemia em que apontou o uso de *dreadlocks* por parte do oponente como uma forma de apropriação cultural –, seguindo um comentário por ele escrito em um vídeo de Batalhas da RMPA, rimar sobre racismo e antirracismo na linha do empoderamento preto “nunca vai ser uma estratégia pra ganhar Batalha” mas um assunto sobre o qual é necessário falar, uma vez que “antes do Hip-Hop ser um gênero musical, ele é uma forma de expressão contra esse mundo racista”.⁷⁰ Assim, penso que o modo como uma “normatividade preta” é co-produzida em duelos como entre Dubaile e Zandrio e entre este e MF, bem como em demais articulações de Batalhas de MCs com práticas correlatas como os slams e a produção fonográfica e audiovisual de rappers pretos na RMPA que inscrevem o protagonismo preto em práticas e representações da Cultura Hip-Hop, traduz-se mais como uma advertência – tácita até os eventuais momentos em que se faz necessário torná-la explícita – a participantes brancos/as de que se “pode colar, mas sem arrastar” e de que há de se reconhecer e respeitar a representatividade preta que permeia as pautas políticas e a carga histórica incorporadas no material sonoro-musical sampleado, recortado, manipulado,

⁷⁰ Na seção de comentários do vídeo disponível em <<https://youtu.be/i9Ja0y9P1NQ>>. Acesso em 23 ago. 2022.

des/recontextualizado e colado em beats de Rap assim como inscritas como narrativa em rimas improvisadas por MCs de Batalha.

Retomando os comentários de Zandrio sobre sua batalha com MF, quando fala que nem sempre as pautas do antirracismo vão ser trazidas no duelo de rimas, não sendo, de longe, a primeira coisa que se pensa quando se fala em Batalhas de Sangue, penso que a dinâmica de ataque e resposta e a estilização da fala mediante processos de variação rítmica e de entonação e emissão vocal implicados no flow como abordagem performativa e nas punchlines que estruturam o duelo de rimas – bastante atrativos do ponto de vista do espetáculo mediatizado – podem ser compreendidos como processos interativos que engendram uma performatividade da construção social – relacional e provisória – de identidades jovens atravessadas por interseccionalidades étnico-raciais, de classe e de gênero segundo perspectivas de empoderamento. Nesse sentido, pondero que as punchlines que mais acirram a competição, provocam os gritos do público e definem os/as vencedores/as dos duelos, para além das mensagens que transmitem, são, aquelas mais contundentemente estilizadas em termos de fala, que surgem como demonstrações máximas da competência culturalmente construída sobre o domínio da palavra.

Sobrepondo tais entendimentos acerca do conceito de performatividade, sugiro pensar as performances de MCs na Batalha de Sangue seguindo o entendimento proposto por Seeger em sua “antropologia musical”, isto é, como processos de criação e recriação da vida social (SEEGER, 2015), como modos de sociabilidade sonoro-musicais que produzem tanto um meio social demarcado do ponto de vista étnico-racial e de classe quanto um campo discursivo nos quais circulam e são debatidos os sentidos de que investem suas práticas e vivências na Cultura Hip-Hop local. Assim, MCs de Batalha pretos/as e periféricos/as, tais griôs contemporâneos que, mais do que “sobreviver no inferno”, buscam o topo, articulando o Sangue e o Conhecimento em suas performances, criam espaços seguros, redes de relações e vínculos interpessoais nos quais inspiram uns ao outros, dialogicamente, a desafiar constrangimentos estruturais e assumirem o protagonismo sobre suas narrativas, trajetões, trajetórias e (re)existências sonoras nos mundos que buscam (re)criar e transformar.

6. “Onde chega incomoda”: Batalhas (de MCs) pelo território urbano da RMPA

Abordei, nos capítulos anteriores, os processos de performance levados a cabo no duelo de rimas improvisadas, com atenção particular ao modo como MCs de Batalha falam a respeito de categorias nativas e critérios valorizados na construção de rimas conforme a dinâmica de ataque e resposta da Batalha de Sangue, bem como às diferentes estratégias retóricas e estilísticas, acionadas, à primeira escuta, com o objetivo de vencer um duelo, mas que desvelam prioridades político-culturais informadas pela interseccionalidade entre raça, classe e gênero. Neste capítulo, proponho investigar as relações estabelecidas por MCs de Batalha com o espaço urbano em sua dimensão sonora por meio de trânsitos efetuados na Região Metropolitana de Porto Alegre em função de suas práticas sonoro-musicais. Em se tratando dos diversos eventos musicais de rua realizados em Porto Alegre que pude experienciar durante o período de formação universitária, entre cumbias, sambas, festas techno/house e shows de música autoral independente, a ocupação de espaços públicos centrais subaproveitados pelo poder público através da música emergia como uma pauta política central, tratada nos termos da resistência política através da música ou da música como resistência. No âmbito do circuito de Batalhas de MCs da RMPA, percebo que a retórica da música como resistência, articulada na concepção do Hip-Hop como um “movimento cultural de rua”, permeia manifestações públicas em redes sociais e em eventos musicais, com o direito de jovens pretos/as e periféricos/as de ocuparem espaços centrais da cidade pautando, nem sempre de modo verbalmente explícito, as práticas sonoro-musicais de MCs de Batalha na RMPA.

Uma vez que o entendimento do caráter dual das Batalhas de MCs como fenômeno massivo e mediatizado via internet e como movimento cultural de rua baseado na localidade foi uma linha de força que pautou minha inserção em campo, esboçada ao tratar da constituição do universo de pesquisa e abordada mais amiúde no capítulo anterior, fui buscando entender como MCs de Batalha com quem conversei abordavam essa questão, levando em conta os valores político-culturais – ou sua ausência – que informam de modo diverso a compreensão acerca de tal prática sonoro-musical entre os contextos local e difuso em termos espaço-temporais. Em uma dessas trocas com H-Killa, o MC foi ponderando alguns aspectos das Batalhas de MCs como um movimento de rua por excelência, enaltecendo a força em conseguir realizar eventos gratuitos e abertos, em sua maioria, sem nenhum aporte financeiro ou infraestrutural.

Tem vários tipos de movimentos de rua mesmo, saca, que agrega pra caralho... as Batalhas em si é um movimento de rua, que às vezes a gente não precisa de palco, não precisa de holofote, não precisa de um espaço específico, a gente simplesmente chega e faz. A gente pode simplesmente

tá no meio da rua e fazer uma batalha, uma roda de rima, nesse sentido, tá ligado, então eu acho que nós mesmos temos bastante força se a gente quer, realmente quer. E o maior exemplo que eu posso citar é a Batalha do Poli, é um movimento de rua. Eu vi a praça que podia ser reservada pra uma cultura a mais que eu vi que tava bastante carente por algo e quis fazer uma batalha ali. (H-Killa, comunicação pessoal em 01/09/2021)

Embora seja necessário, então, para que aconteça um duelo de rimas improvisadas, *stricto sensu*, apenas uma roda com dois MCs trocando rimas entre si, em qualquer lugar, a qualquer hora e com qualquer infraestrutura, o modo como se organizam e são realizadas as Batalhas de MCs na RMPA põe em jogo demais agentes que desempenham papéis expressivos fundamentais nas dinâmicas de interação que dão vida a tais eventos e na conformação de um circuito local de Batalhas de MCs através do qual espaços urbanos centrais e periféricos são ocupados e transformados desde uma perspectiva sonora. As relações que se estabelecem entre MCs, apresentador/a e público em uma Batalha e entre a roda de rima e os ambientes acústicos urbanos que ocupam podem ser enfocadas por meio de perspectivas distintas ainda que complementares entre si, de acordo com a extensão espaço-temporal em que se desdobram tais relações. Isto significa observar tanto a dinâmica de interações na roda de rima com relação aos ambientes em que são levadas a cabo, como as dinâmicas de ocupação e circulação por espaços públicos em função do modo particular de se experienciar a cidade em sua dimensão sonora proposto por aquelas dinâmicas interativas, bem como dos fluxos urbanos decorrentes da formação de sucessivas rodas de rima, por meio dos quais abordo a extensão espaço-temporal das Batalhas de MCs na RMPA.

6.1. Das dinâmicas interacionais da roda de rima

Considero necessário, então, direcionar a escuta primeiramente às dinâmicas de interação no âmbito da roda de rima mobilizadas em tempo real pelas performances de MCs ao longo de uma batalha, para então desdobrar os itinerários percorridos em função de suas práticas sonoro-musicais. Nos capítulos anteriores abordei o duelo de rimas improvisadas quase estritamente a partir do encontro com o ponto de escuta de MCs *enquanto* MCs, com certa consideração necessária a respeito do papel desempenhado pelo público em avaliar/interpretar as rimas e definir os vencedores dos duelos como parte estruturante do evento. No entanto, para falar da relação que uma roda de rima estabelece com determinado ambiente acústico, faz-se necessário trazer à cena a figura do/a apresentador/a, uma vez que é a partir das interações sociais e sonoras que estabelece – junto aos MCs – com o público que toma parte na batalha que se pode ultrapassar uma

compreensão do duelo de rimas improvisadas construída a partir de seus aspectos textualizáveis para como se realizam, na cidade, de modo sensorial e audível, as Batalhas de MCs.

Dentre as atribuições do/a apresentador/a, que podem ser compartilhadas entre duas ou três pessoas – e o são em função da altas cargas de atenção e do uso da voz demandadas – destacam-se: formar as chaves na folhinha religiosamente entregue como troféu a(o) campeã(o) e anunciar os duelos sorteados em cada fase do mata-mata, chamando MCs que não estejam próximos o bastante da roda para batalhar; cronometrar o tempo ou contar os versos que têm à disposição para rimar, a depender do formato escolhido para a batalha; solicitar e ouvir o barulho do público – e se necessário, contar as mãos levantadas – ao final do duelo para definir o vencedor; e, em suma, fazer tudo que for possível e necessário para garantir o “bom” transcorrer do evento. Para cada uma das atribuições supracitadas há inúmeras camadas atinentes a decisões relativas à organização, ao formato e às infraestruturas de cada evento e às relações que participantes de Batalhas de MCs estabelecem entre si e com cada ambiente acústico co-habitado – em suma, ao caráter socialmente construído e relacional de processos de escuta e produção sonora como modo de conhecer (FELD, 2017). Pretendo desdobrar essas camadas a seguir com referência, a interpretações construídas com base nas Batalhas que pude presenciar antes da pandemia e em três edições da Batalha da Escadaria realizadas durante a pandemia, sendo duas em outubro de 2021 no Largo dos Açorianos e a última no retorno da BdE à Escadaria da Borges no dia 31 de março de 2022, amarradas pelas “narrativas sônicas” elaboradas com MCs de Batalha sobre tais questões.

Enquanto certas decisões referentes ao formato e às infraestruturas do evento pareciam a mim, ao primeiro olhar, ter sido tomadas por quem organiza e apresenta em função de constrangimentos socioeconômicos e do caráter conflitivo da ocupação de espaços públicos – em especial, aqueles na região central de Porto Alegre –, uma perspectiva nuançada a partir dos diálogos estabelecidos em campo permite investigar como diversos “jogos de cintura” envolvidos na realização de Batalha de MCs na RMPA caminham no limiar entre estratégia e tática (DE CERTEAU, 1998, pp. 99-101), desvelando prioridades político-culturais que pautam escolhas atinentes a como ocupar a rua manifestadas em comportamentos sonoros prescritos ora tácita, ora explicitamente. Conforme me contou Rata (comunicação pessoal em 12/05/2021), a própria escolha da Escadaria da Borges para a realização da Batalha da Escadaria, feita em parte por uma ligação estético-afetiva com o lugar, mantém certa continuidade com o movimento crescente, após o fatídico Junho de 2013, de ocupação musical e cultural de espaços centrais em Porto Alegre como o Largo dos Açorianos, o Largo Zumbi dos Palmares, o Viaduto do Brooklyn, a Praça da Alfândega e o Largo Glênio Peres, cuja ocupação por meio da Batalha do Mercado desde 2011 sinaliza também uma mudança corrente na relação que culturas juvenis, e uma cultura de rua, negra e

periférica (CAMPOS, 2020) como o Hip-Hop, efetuam com a cidade no que diz respeito às dinâmicas centro-periferia segundo a lógica da segregação urbana.



Imagem 5: Espaços ocupados por eventos musicais de rua no Centro de Porto Alegre (Google Maps, elaboração do autor)

A não-restrição aos limites do bairro dos trânsitos urbanos de “sujeitos periféricos” (D’ANDREA, 2013) que performam identidades sociais jovens dissidentes através do estilo cultural – identificada por Reguillo Cruz (2000) em seu campo entre manifestações juvenis contraculturais ligadas à música protagonizadas por jovens de baixa-renda, ou os deserdados (*desechados*) na Cidade do México – aparece como característica marcante das Batalhas de MCs enquanto um meio particular de participação na Cultura Hip-Hop, aproximando-as da lógica de ocupação do espaço público subjacente a fluxos como as rodas de breakdance na Estação São Bento, no contexto de apropriação local do Hip-Hop em São Paulo nos anos 1980, bem como aos itinerários trilhados etnograficamente por Diógenes entre “gangues e galeras” ligadas ao Funk e ao Hip-Hop na cidade de Fortaleza (CE), que “escreve[m] e inscreve[m] a cidade” (2012, p. 113) por meio do corpo, códigos de vestimenta e de fala. O desafio ao encerramento da Cultura Hip-Hop aos limites do bairro na cidade de Porto Alegre – contando já com uma história prévia traçada por iniciativas como o Embolamento Cultural da Banca Forte da Norte (BFN) e o Rap na Rua da Alvo Cultural,

associações culturais atuantes na Zona Norte da capital – é levado adiante por Batalhas como a da Escadaria, em virtude de serem realizadas semanalmente, disputando locais subaproveitados pelo poder público, com enorme potencial para a implementação de políticas culturais conectadas com e atentas aos trânsitos musicais efetuados pelas juventudes negras na cidade.

Devido às Batalhas serem realizadas no horário da noite em dias de semana, a fim de permitir a participação de pessoas que trabalham e/ou estudam durante o dia – em boa parte no Centro de Porto Alegre –, o principal subterfúgio do poder público para reprimir tais manifestações, seja pela via burocrática (vulgos SMIC e SMAM) ou pela coerção física (Brigada Militar) é a “Lei do Silêncio”, que prescreve o horário das 22h como limite para a utilização de aparelhos de reprodução sonora ou realização de reuniões públicas que produzam altas taxas de decibéis. Assim, se eventos realizados fora da região central de Porto Alegre como a Batalha da Caixa em Viamão e a Batalha do Poli em Cachoeirinha tiveram de lidar com episódios de violência policial, segundo, respectivamente, Dubaile (comunicação pessoal em 25/08/2021) e H-Killa (comunicação pessoal em 27/08/21), outros realizados no centro de Porto Alegre, como a Batalha da Escadaria, acabam sendo ainda mais visados pelo poder público, tanto que, em dado momento do ano de 2019, as organizadoras da Batalha da Escadaria, Rata e Pietra, tiveram de tomar a decisão de realizar a batalha às quintas-feiras no Largo Zumbi dos Palmares por período indeterminado.

Uma das primeiras edições que presenciei da BdE ocorreu nesse local, ainda no inverno de 2019, podendo estar presente, alguns meses depois, no retorno da batalha à Escadaria da Borges, possibilitado pela conquista do alvará que ratifica a realização semanal do evento às quintas-feiras, o qual, conforme me contou Rata, teve seu processo de expedição levado a cabo com o apoio de seus empregadores à época. Lembro de essa conquista ter sido muito comemorada, com uma das interações da qual participamos naquela noite ficando especialmente gravado em minha memória, com um dos presentes no público puxando um grito entoando “*isso aqui é Hip-Hop e se a policia nos parar*”, ao qual os demais respondiam “*toma aqui o alvará, toma aqui o alvará*”. Essa conquista adquire enorme significado diante do fato raro de tratar-se da obtenção de uma garantia legal por parte uma manifestação musical/cultural de rua, negra e periférica para sua continuidade. Ainda mais por ocorrer no coração do centro de Porto Alegre, onde nos últimos anos tem-se convivido com uma série de absurdos como rodas de samba tendo que pagar quantias abusivas, beirando a casa dos 2 mil reais, à SMAM e à SMIC para a realização de um único evento em dia de semana, com esses mesmos órgãos, por vezes, ordenando a interrupção do evento e “retirada” de vendedores ambulantes; e com casos mais extremos como o de pessoas em situação de rua sendo retiradas para a instalação de [leia-se gritando] **FOODTRUCKS** debaixo da Escadaria da Borges ou, a algumas quadras de distância, de famílias inteiras sendo desabrigadas em uma

madrugada de inverno na reintegração de posse da Ocupação Lanceiros Negros⁷¹ – ecos da faixa de introdução de “Mundo Frio” (2002),⁷² do pioneiro grupo de Rap porto-alegrense Da Guedes.

Voltando à Batalha da Escadaria, é notável como desde o retorno (pós-)pandêmico à Escadaria da Borges, em março de 2022, o formato mais adotado por Rata e Pietra tem sido o de dois rounds com 30 segundos para cada MC e o terceiro bate-volta, para que a batalha não exceda o horário máximo das 22h00, prescrito como limite tolerado conforme a regularização do evento. Outra decisão relativa à organização do evento que imaginava ter sido tomada mais no âmbito da tática do que da estratégia era o não-emprego de equipamentos de amplificação sonora e de DJs para dar suporte às rimas dos MCs, por pensar, com base no observado em outros contextos, que a adoção de tais equipamentos, além de chamar ainda mais atenção para a batalha – o que poderia ser um tiro no pé dadas as tensões e disputas no e pelo espaço –, poderia atrapalhar o processo de expedição do alvará, senão, posteriormente, causar sua revogação, devido às taxas cobradas pela SMAM em função do impacto ambiental da emissão de altas taxas de decibéis em espaço público.

Embora já viesse tratando com demais interlocutores dessas variáveis implicadas no modo como se organizam e realizam as Batalhas de MCs na RMPA, um momento fundamental para virar a chave no entendimento que tinha até então sobre as infraestruturas sonoras adotadas nos eventos ocorreu quando Rata e Pietra realizaram uma live no Instagram, na segunda-feira anterior àquela que viria a ser a primeira de duas edições especiais de dupla da Batalha da Escadaria realizadas em outubro de 2021, com o intuito de divulgar o local e formato do evento, bem como sanar demais dúvidas do público. Passados alguns minutos da live, que contava com Rata e Pietra trocando ideia com os espectadores após divulgarem que o evento seria realizado no formato de duplas no Largo dos Açorianos e com algumas pessoas propondo-se a somar na premiação para os/as MCs vencedores/as, fiquei pensando de que forma poderia contribuir para o evento, de modo que sugeri pelo chat da plataforma que, caso alguém dispusesse de um amplificador, poderia apoiar um microfone para que se pudesse ouvir melhor as rimas dos MCs.

Algo que me chamou atenção na resposta das organizadoras dizendo não haver necessidade de tal equipamento foi a revelação de que nunca haviam sequer cogitado utilizar microfones e amplificadores na batalha, preferindo de fato gritar a plenos pulmões para conduzir as interações com o público no evento e, por questão de praticidade, reproduzir os beats dos duelos por meio de

⁷¹ Relaciono a seguir alguns *hyperlinks* (encurtados) – em sua maioria da *mídia hegemônica* – que mal dão conta de noticiar tais barbaridades cometidas pelo poder público: <<https://bityli.com/rKXYmLH>> <<https://bityli.com/nmWRebw>>, sobre as pessoas em situação de rua na Escadaria da Borges; e <<https://bityli.com/YRzrTic>> <<https://bityli.com/mpRWcZS>>, sobre a reintegração de posse da Ocupação Lanceiros Negros. Acesso em 19 ago. 2022.

⁷² “Frio debaixo da ponte / Frio do escuro da noite / Frio da desigualdade / Frio das grandes cidades”. Disponível em: <https://youtu.be/NAVKcL_qUug>. Acesso em 19 ago. 2022.

um celular conectado via Bluetooth com uma caixa de som portátil. Além de uma caixa de som portátil ser mais acessível que um amplificador, torna prescindível a utilização de microfones por MCs ao rimarem em função de sua menor potência sonora. Conversando com H-Killa, que também tem de tomar tais decisões na Batalha do Poli em Cachoeirinha, prescindindo até mesmo da reprodução dos beats em caixas de som portáteis, fui me aproximando de um entendimento a respeito de como as infraestruturas sonoras se relacionam com prioridades estéticas e estilísticas valorizadas de modo diverso por MCs de Batalha na RMPA:

Quando tem evento grande é bastante válido, quando tem uns bagulho top pá, microfone e tudo mais, mas te dizer que eu prefiro tipo no... eu sou aquele MC das antiga que não tinha nem caixinha de som e era tudo no beatbox. Pior que eu sou muito fã das antiga, tá ligado. Por mim as batalhas, pelo menos uma boa parte das batalhas, podia [ser] uma roda de MCs normal 20, 30 pessoas, filmando, fazia beatbox, fazia a batida ali com a boca ali e era isso mano, pra mim tipo aquilo ali era vida afu tá ligado. [...] E ali sobre o negócio mais rua, mais crua, assim, no caso do beatbox feito pela boca e de rimar, é mais uma preferência pessoal minha é onde eu particularmente me inspiro mais, onde que eu sou mais habituado, mas é um negócio particular meu. Mas a maioria realmente prefere com batida, ainda mais com beat de trap, agora tem esse famoso *drill*, tá ligado, então eu sou mais aquele cara raiz, mais antigo assim, tipo, boom bap mais, feito o beatbox, tá ligado. Mas isso é mais uma preferência minha, particular. (H-Killa, comunicação pessoal em 05-06/10/2021)

Falando do tipo de infraestrutura que considera necessário para realizar a maior parte das Batalhas da RMPA, H-Killa revelou que dispensa até a utilização das caixas de som portáteis para a execução dos beats, valorizando uma ideia de batalha “raiz”, “mais rua, mais crua”, que parece ser algo corroborado por Rata e Pietra na forma como escolhem conduzir as interações com a roda de rima na Batalha da Escadaria, gritando a plenos pulmões. Relacionando essas narrativas, fui me dando conta de que aquilo que poderia ser percebido como uma limitação infraestrutural decorrente de constrangimentos socioeconômicos ou de uma tática adotada para driblar o jogo de forças políticas em disputa pelo espaço público pode dizer respeito a estratégias que impactam decisivamente o modo como os participantes se relacionam e se comportam por meio do som na roda. Em primeiro lugar, o formato de roda já promove uma maior proximidade entre os performers e o público que, por exemplo um palco, assim como a ausência de equipamentos de amplificação sonora põe MCs e apresentadoras em condição de igualdade com o público em termos das ferramentas de emissão sonora de que dispõem, no caso, seu corpo e sua voz. Ao mesmo tempo, ao menos em tese, exige uma maior concentração e disposição atenta de seus participantes para que se ouçam tanto as/os apresentadoras/es quanto os/as MCs. Além disso, conforme pondera H-Killa, na fala a seguir, a utilização de microfones e amplificadores não é garantia alguma de que o

público vai prestar atenção e interagir com os/as MCs, que, segundo o MC de Cachoeirinha, é um dos fatores fundamentais para elevar o nível da batalha:

O que torna a batalha foda é quando o publico presta atenção, quando o publico interage, então... às vezes a pessoa bota todo equipamento, caixa de som, tudo mais e a plateia caga, tá ligado. Mas quando a plateia decide participar da batalha mesmo – interagir, gritar pras rimas – deixa o MC mais inspirado, a probabilidade de rimas fôdas é o que mais tem porque é uma troca de energia. A plateia tá ali pra escutar rima boa e o MC tá ali pra escutar o grito da plateia, então tem que ter uma reciprocidade. Eu, por exemplo, sou muito movido a energia, tá ligado, porque tipo, se eu vejo que eu mandei uma rima boa e o público gritou, a probabilidade de eu mandar uma rima melhor e o público gritar e eu me inspirar é maior ainda. Mas se eu vejo que eu mandei várias rimas boas [e passou] despercebido eu, mesmo não querendo, eu acabo, tipo... me desestabiliza afu, é um bagulho que ainda tenho que aprender bastante. (H-Killa, comunicação pessoal em 05/10/2021)

Assim, muito mais do que ter equipamentos profissionais de amplificação – que implicam além dos custos para adquiri-los, outros relacionados ao transporte – o que confere poder e qualidade às performances no duelo de rimas improvisadas é a troca de “energia” entre seus participantes, processo no qual as movências de afeto expressas nos comportamentos sonoros do público na roda de rima são engatilhadas pelas performances de MCs na Batalha de Sangue, que competem entre si buscando convencer os espectadores de suas valências como performers e arrancar seus gritos os surpreendendo com rimas bem elaboradas na hora. No entanto, por mais que a “responsabilidade” de arrancar os gritos do público seja assumida pelos/as MCs, há também os casos em que uma plateia dispersa deixa passar batido bons improvisos, como podemos notar na intervenção de H-Killa entre o primeiro e segundo round (aos 2min47s) na batalha entre Zandrio e MF, dando um “puxãozinho de orelha” no público por não gritar para várias de suas rimas.

Essa intervenção de H-Killa – feita em larga medida, em função de participar de Batalhas tanto como apresentador, quanto como MC e público, tendo conhecimento de causa, por assim dizer, de todas partes envolvidas nas interações em jogo – vai ao encontro da ideia que defende de uma necessária reciprocidade e interdependência mútua entre MCs e público e sugere retornar ao entendimento das punchlines como rimas “de efeito”, isto é, que tem a intenção de produzir uma reação emocional e um tipo de experiência estética particular em um grupo de ouvintes. Assim, quando uma Batalha de MCs se aproxima do “ideal”, decorre que as punchlines de MCs são constantemente entrecortadas pelos gritos dos participantes que compõem a roda de rima, sobrepondo uma outra camada de procedimentos de chamada e resposta às rimas trocadas no duelo. Levar tais nuances em consideração nos permite compreender que os comportamentos

sonoros dos participantes da roda de rima não são dados de antemão, mas um “habitus de escuta” (BECKER, 2010) construído mediante seu engajamento contínuo com a Batalha de Sangue, no qual o ato de gritar a plenos pulmões é almejado e incentivado em diferentes dinâmicas interativas.

Se, por um lado, o grito é o comportamento sonoro empregado para eleger os/as vencedores/as dos duelos e as punchlines improvisadas por MCs de Batalha têm o intuito de arrancar a maior quantidade e volume de gritos da plateia, observo, por outro, como as/os apresentadoras/es buscam facilitar as interações entre MCs e público na toda puxando gritos em chamada e resposta ao início de cada round a fim de prender a atenção do público para o duelo de rimas improvisadas e gerar uma energia para a Batalha. Os gritos puxados por apresentadoras/es, MCs ou demais participantes da roda, são dos mais diversos, entre aqueles cantados em Batalhas por todo o Brasil, com múltiplas variações e aqueles que identificam cada Batalha como sua marca registrada. Reproduzo, a seguir, empregando novamente o *flow diagram*, o grito que identifica a Batalha da Escadaria, entre outros que se podem ouvir nos duelos abordados no capítulo anterior:

1	2	3	4
			“Bata-
<u>l</u> ha da escada-	ri-a	rima_a todo_ins-	tante_o que
<u>v</u> ocês querem	ver?”	“SAN-	GUE!”

Exemplo 1: “Batalha da Escadaria”

1	2	3	4
			Movi-
mento cultu-	ral, onde	chega inco-	moda O
HIP HOP É	FODA O	HIP HOP É	FODA

Exemplo 2: “Movimento cultural, onde chega incomoda”

1	2	3	4
			Se tu
ama_essa cul-	tura como_eu	amo_essa cul-	tura grita
HIP	HOP!	HIP	HOP!

Exemplo 3: “Se tu ama essa cultura”

Pude observar, após o acúmulo das conversas com interlocutores de pesquisa, como se realizam na prática as variáveis elencadas até aqui nesta exposição – entre tantos outros imponderáveis – nas duas edições especiais da Batalha da Escadaria em outubro, e, em especial, na segunda destas edições, cuja função toda durou por volta de quatro horas e meia, da chegada dos MCs e das resenhas anteriores ao evento até a tradicional foto dos campeões exibindo a folhinha tradicionalmente levada para casa como troféu à frente dos demais participantes. O evento realizado em 28 de outubro de 2021 como um todo durou tanto tempo devido ao fato de todos os rounds terem sido realizados no formato bate-volta, além de um round de uma batalha na segunda fase precisar ser reiniciado após a incapacidade de definirmos um vencedor por causa de um tiozão que passou na rua gritando por cima das rimas dos MCs, bem como em função de termos de atravessar a Av. Loureiro da Silva entre a segunda fase e a semifinal a pedido da Polícia Militar em atendimento a reclamações de vizinhos do Largo dos Açõrianos.

Mesmo com todos os percalços ao evento, tendo de mudar de lugar – mais a demora e o cansaço físico e mental generalizado daí decorrente –, com o público diminuindo significativamente ao longo do tempo assistindo às batalhas, a energia parece ter se concentrado e aumentado a cada fase que passava. Não apenas a concentração e atenção às rimas, mas também a entrega de colar junto, gritar e valorizar as rimas dos MCs pareciam aumentar quanto mais cada um que estava presente se fazia cada vez mais necessário para fazer o evento acontecer, como se, seguindo um princípio de cumplicidade entre MCs, apresentadora e público e de comprometimento ao acontecimento em questão. Quanto maior esse comprometimento, como já havia notado H-Killa, mais as batalhas pareciam melhorar, culminando no duelo entre Dubaile e Zandrio abordado no terceiro capítulo, o qual, a despeito de não ser a final, foi considerada a melhor batalha da noite por alguns dos presentes com quem pude conversar brevemente, em função da imbricação entre as rimas improvisadas pelos MCs e os gritos que provocaram.

Penso que esse princípio de cumplicidade⁷³ na escuta atenta do público, bem como de reagir, às rimas dos MCs e responder os gritos chamados pelas apresentadores pode ser traduzido na ideia de *engajamento acústico*, à medida que, no nível das interações sociomusicais e comportamentos sonoros interpessoais efetuados na roda de rima, não basta apenas comparecer, mas também comprometer-se e engajar-se com o duelo de rimas improvisadas, ouvindo atentamente e gritando para as rimas dos MCs, construindo um tipo de performance que não se pode realizar senão enquanto performance participativa (TURINO, 2008) a fim de atingir uma

⁷³ Considero um indício de que a cumplicidade é um princípio fundamental na relação que se pretende estabelecer entre participantes de Batalhas de MCs encontra-se embutido já naquele grito que proclama “– *Se tu ama essa cultura, como eu amo essa cultura, grita: – HIP-HOP! HIP-HOP*”; como que balizando a resposta do público no amor pela Cultura Hip-Hop compartilhado entre seus adeptos.

expectativa de experiência co-estética baseada na co-presença e co-habitação dos ambientes acústicos urbanos. Proponho pensarmos, então, os gritos em chamada e resposta como interações sonoras/sociais que têm como propósito produzir tais engajamentos acústicos entre apresentadoras, MCs e público, na medida em que a variedade daqueles puxados no início e o grito de “sangue” religiosamente entoado ao final de cada round demandam a atenção de seus participantes para que possam respondê-los de acordo, como que chamando sua audição para o duelo com uma dinâmica na qual necessitam participar enquanto performers.

Apesar de, imagino, ter me dado conta de como certas escolhas e variáveis referentes à organização de Batalhas de MCs na RMPA impactam em seu transcorrer somente quando pude comparecer à Batalha da Escadaria já tendo em mente os diálogos estabelecidos em campo, vinha pensando na importância das interações sociomusicais estabelecidas entre MCs, apresentadoras/as e público para pensar a capacidade de agência das rodas de rima sobre o espaço urbano em sua dimensão sonora desde minhas idas à Batalha do Brooklyn (BdB) em 2018 e 2019, levando em conta a conformação espacial e acústica do ambiente em que se realizava o evento em questão, diferente, por exemplo, da Escadaria da Borges ou do Largo dos Açorianos. Sediada naquele que é conhecido popularmente como Viaduto do Brooklyn, a formação da roda de rima na BdB, nas noites de sexta-feira, alternava entre o espaço adjacente ao viaduto – que contava com bancos e canteiros utilizados como “arquibancada” pelo público e por apresentadores/as para que pudessem ser melhor ouvidos/as – e o espaço imediatamente abaixo do viaduto, no qual, por vezes, sobrepunham-se à roda de rima as sonoridades de carros, motocicletas, ônibus e caminhões que reverberavam na estrutura do viaduto. A tais sonoridades maquínicas, somava-se, por vezes, o burburinho de conversas paralelas que tornavam conseguir escutar às rimas dos MCs um exercício desafiador e, por vezes, cansativo, de modo que cheguei a teorizar, de modo preliminar, a relação da BdB com o ambiente sonoro como uma espécie de “batalha contra o espaço urbano”.

Outra coisa que me inspirava certa curiosidade era buscar saber o porquê de a Batalha do Brooklyn ter sido descontinuada já antes da pandemia em 2019. Uma vez que não estabeleci nenhum contato mais aprofundado com alguém que tivesse feito parte de sua organização, tinha a dúvida de se isso teria ocorrido por algum conflito com o poder público, tendo em vista que esta havia sido a razão da migração, já no final de 2018, da roda de samba da Encruzilhada do Samba realizada toda terça-feira no mesmo local, ou se outras questões haviam impactado na descontinuação da batalha. Desse modo, fui tateando em busca de respostas em conversas com, de um lado, Dubaile, que revelou não ter frequentado a Batalha do Brooklyn e, de outro, H-Killa, que, lembremos, a considerava uma das melhores Batalhas da RMPA:

No Brooklyn, mano, eu coleí bem pouco mas mais porque eu batalhava no Brooklyn e eu não sabia rimar muito bem não, aí os mano como, não acreditavam muito em mim. Aí eu não consegui, sei lá... [...] Eu não fui em muitas batalhas do Brooklyn também porque a Batalha do Brooklyn ela tinha meio que um espírito de rolê, pessoal ia pra CB⁷⁴ depois, tá ligado, aí parecia que ninguém tava focado muito na batalha. (Dubaile, comunicação pessoal em 25/08/2021)

Acho que se não me engano parou em 2019 mesmo o Brooklyn, por aí... ou final de 2018 pra 2019, sei que foi essa época mesmo. Foi basicamente isso, tá ligado, tipo, chegou um tempo que começou a ficar mais rolê do que batalha tá ligado, o pessoal começava a ir só por ir, não prestava atenção nas rimas, ia só pra beber, só pra curtir, trocar ideia e não prestigiar a batalha em si. Sendo que, claro, tu pode trocar uma ideia com o pessoal, pode “fazer o teu rolê”, assim, entre aspas, mas já tava ficando muita zorra tá ligado, creio que deve ser um dos principais motivos. (H-Killa, comunicação pessoal em 05/10/2021)

Apesar de não conseguir precisar quais acontecimentos levaram à Batalha do Brooklyn ser descontinuada, é necessário notar, através das lembranças de Dubaile e H-Killa, como o “espírito de rolê” percebido na Batalha pode ter sido um dos fatores que gerou certo desgaste nos/as organizadores/as e MCs participantes. Inclusive, foi através das intervenções de apresentadores/as da Batalha do Brooklyn para tentar chamar a atenção de alguns públicos dispersos que tomei conhecimento da palavra de ordem “Batalha não é rolê”, a qual, como viria a descobrir, foi difundida no circuito de Batalhas da RMPA por Rata, de modo a solicitar a disposição total da escuta do público às rimas de MCs e valorizar os esforços físicos, mentais e financeiros despendidos para participar dos eventos e correr atrás do sonho de viver como rapper/MC. Então, à medida que fui abordando essa frase em conversas com Dubaile e Zandrio, pude aproximar-me dos sentidos que atribuem a ela, bem como confirmar as impressões que tive acerca das implicações dos engajamentos acústicos interpessoais internos à roda sobre aqueles que a roda realiza com os ambientes sonoros que ocupam na cidade:

Quando ela [Rata] apresenta, pô mano, profissionalismo total tá ligado. Não deixa ficar de rolê, não deixa ficar de arreganho, leva o bagulho a sério, tá ligado, maior respeito com os MCs. Isso aí pra mim, bah essa frase [“Batalha não é rolê”] pra mim significa muita coisa né mano, porque pras pessoas que tão em volta pode ser um rolê, a gente pode tá dando um show, mas pros MCs não é, tá ligado, tanto que os MCs saem sempre cansados depois de batalhar. (Dubaile, comunicação pessoal em 25/08/2021)

⁷⁴ Sigla comumente utilizada para se referir à Cidade Baixa, tradicionalmente reconhecida como um bairro boêmio, na região central de Porto Alegre.

Às vezes deixa o pessoal que tá indo pela batalha um pouco chateado porque acaba formando um rolê paralelo, digamos. A batalha, além de ser uma batalha, ela acaba sendo um encontro né. Isso é muito bom porque o público, além de se manter presente, mostra que a batalha movimentava espaços, mas quando não tem o silêncio pra batalha fica um pouco complicado, até pro público que tá prestando atenção ouvir. Eu não tenho nenhuma crítica a ter rolês em batalhas porque a batalha acaba sendo um rolê sim, não é rolê, mas junta pessoas de todos os lados mas,... a única hora que atrapalha é quando o rolê acaba sendo mais alto do que a batalha ou o rolê tá muito próximo da batalha. [...] [O som de ônibus, carros etc.] é o de menos porque a reação do público quando o público grita pra uma rima acaba sendo mais alto do que o barulho externo. (Zandrio, comunicação pessoal em 15/09/2021)

Enaltecendo o modo como Rata trata os MCs e conduz a Batalha da Escadaria, Dubaile questionou o entendimento de parte do público da batalha como um espetáculo, contestado pela compreensão de que “Batalha não é rolê” que tem, ademais, como implicação, o investimento físico e mental de MCs que encaram cada batalha como uma possibilidade de chegar mais perto dos seus sonhos com o Rap. Zandrio também pontuou que o que mais atrapalha a batalha, superando os sons de automóveis, motocicletas e ônibus, é quando não há silêncio do público para as rimas dos MCs e quando o rolê torna-se mais alto do que os duelos, ponderando que o rolê “em si” não é necessariamente prejudicial para o andamento do evento. Por outro lado, com base em sua resposta à questão que fiz logo em seguida, pude entender que se há alguma “batalha contra o espaço urbano” em sua dimensão sônica, contra sonoridades não-humanas alheias à roda de rima, não demora para a roda sair vitoriosa quando o público presta atenção e interage com as rimas dos MCs e com os gritos puxados por apresentadoras/es.

Encaminhando-me para o fim desta seção, reproduzo a seguir uma fala de Zandrio em que aborda a importância de ocupar espaços públicos na região central da cidade, levando em conta os movimentos das Batalhas de MCs como um modo de demonstrar e atualizar a vitalidade e representatividade do Hip-Hop como uma “cultura de rua, negra e periférica” (CAMPOS, 2020).

Olha eu acho que tem uma baita importância a gente ocupar esses espaços e levar a nossa cultura, é como se fosse um grito da nossa cultura porque muitas vezes tem poucos eventos que pensam em nós como artistas a ponto de nos contratar, da gente ir trabalhar naqueles eventos apresentando Batalhas de MCs. Então não tem quem grite por nós, quem organize eventos por nós, quem faça isso por nós, então a nossa cultura de Batalhas, pelo menos desde quando eu comecei a acompanhar eu creio que antes de eu começar também era assim, acho que o fato da gente ocupar esses lugares como o centro, o Arco da Redenção e pessoas acabarem nos vendo isso meio que acaba tirando uma ideia de que o Hip-Hop é aquela coisa quadrada de antigamente que... algo que não merece ser visto em espaços como festas essas coisas. Acaba sendo nosso grito mostrar que a nossa cultura é algo

bonito, é algo vivo é algo que dá pra se ver como um trabalho e que isso é importante tanto pra nós quanto pros espaços. O que a gente faz é um role gratuito, eu acho que a batalha em si já é um convite pra quem passa, como quem ouve um cavaquinho, como quem ouve um beat, um DJ que deve ta tocando, tipo, é um convite, é um convite... vai tá sempre aberto. As pessoas que vão pro nosso evento acho que acabam se sentindo bem recepcionadas porque o que mais deve assustar é o grito de “sangue”, de resto é só amor e carinho. (Zandrio, comunicação pessoal em 15/09/2021)

Por meio das reflexões de Zandrio sobre a reivindicação do Rap como um meio de trabalho e do Hip-Hop como um movimento cultural vivo e vibrante através da realização de Batalhas de MCs na região central de Porto Alegre, podemos compreender como MCs de Batalha buscam legitimar sua circulação no território urbano da RMPA, de modo semelhante ao que Raposo (2016) identificou entre *breakdancers* residentes nas favelas do Complexo da Maré no Rio de Janeiro, que desafiam o confinamento espacial e negociam seus traslados entre áreas disputadas pelo narcotráfico, buscando angariar prestígio com suas práticas expressivas como uma chave para expandir seus campos de possibilidades. Embora o grito de “sangue” – que traduz o “grito da cultura” – com os/as participantes, idealmente, gritando o mais alto possível, causa de certa rouquidão ao final do evento – possa assustar alguns transeuntes incautos e incomodar os vizinhos residentes nos bairros centrais, também é uma dinâmica cativante, ou até mesmo, que cativa “assustando”, como talvez tenha sido o meu caso quando me deparei com uma Batalha de Sangue pela primeira vez em 2017. Essa ambiguidade que permeia a percepção e valoração de sonoridades ora enquanto expressões significativas ora como barulho indesejado depende, como apontou Sakakeeny (2010) a respeito dos *jazz ensembles* itinerantes em Nova Orleans, de uma orientação estética particular para as paisagens sonoras urbanas, de modo que não surpreende que os lugares escolhidos para a realização das Batalhas sejam aqueles em que a configuração acústica espacial permite que sejam vistos/as e ouvidos/as – e provoquem certo desassossego – pelo maior número de pessoas o possível.

Parto dessas reflexões para expandir o entendimento proposto por Abalos Junior (2014, pp. 32-4), desde a antropologia visual, de que MCs e demais participantes da Batalha do Mercado transformam as mediações do Mercado Público de Porto Alegre em um espaço praticado (DE CERTEAU, 1998, p. 202) na medida em que se apropriam da e inscrevem na paisagem urbana o estilo cultural manifestado em suas vestimentas e códigos de fala e, além da roda de rima formada para a Batalha de fato, na realização de múltiplas rodas em que se pratica o Rap freestyle como forma de sociabilidade antes do evento. Proponho, com base nas “narrativas sônicas” (SANTOS, 2015) elaboradas a respeito do modo como experienciam a cidade através de Batalhas de Sangue, que MCs de Batalha praticam e agenciam o espaço urbano não somente em sua paisagem visual,

mas também em sua dimensão sonora, com a capacidade de agência coletiva da roda de rima sobre determinado ambiente sonoro sendo condicionada aos engajamentos acústicos interpessoais efetuados por seus participantes nas dinâmicas interativas realizadas ao longo do evento. Através dessas dinâmicas, seus participantes reivindicam o direito à cidade, literalmente, na base do grito, formando uma massa sonora coletiva que rebate e ecoa em edificações da selva de concreto cuja função original é subvertida e passa a ser algo como um amplificador para o “grito da cultura” de sujeitos periféricos que se propõem a experienciar os espaços públicos centrais da capital gaúcha, talvez, de modo mais intenso e impregnado de significados do que boa parte de seus residentes.

Considero, portanto, o grito de “sangue” – no qual, não raramente, retomando as performances de Rata e Pietra na Escadaria da Borges, pede-se ao público para gritar mais alto, e após o grito crescer significativamente em volume, mais alto ainda – como o momento em que melhor se percebe, pela escuta, a presença de uma roda de rima em determinado ambiente acústico. Penso que são nesses momentos que se materializam ao máximo, em som, os engajamentos acústicos interpessoais efetuados na roda de rima responsáveis por co-produzir determinado espaço, com a categoria Sangue mobilizando tanto a agressividade no duelo de rimas e nos comportamentos sonoros do público na roda de rima quanto o sentido de atenção, entrega, cumplicidade e total comprometimento físico, emocional e mental com a Batalha de MCs. Ou seja, quando “o público grita pra uma rima” e a roda soa em conjunto, reverberando no concreto dos altos prédios das imediações da Escadaria da Borges – e de viadutos como o Brooklyn, onde outrora se cantava, sambava, dançava, gritava, rimava e sorria – e ecoando na imensidão noturna do Largo Glênio Peres em frente ao Mercado Público, por exemplo, que toma vida o “movimento cultural, [que,] onde chega incomoda”. Aí, então, se pode vislumbrar a capacidade de transformação e agência sonora coletiva de MCs de Batalha, apresentadoras/as e demais participantes sobre o espaço urbano, no qual a periferia transforma-se em centro, e vice-versa, e o Hip-Hop pulsa e vibra nos corpos e vozes de seus participantes.

6.2. Do circuito de Batalhas de MCs na RMPA

Partindo das descrições e interpretações em torno das dinâmicas de interação sociais e sonoras nas rodas de rima, penso que a ideia de “circuito” como categoria etnográfica urbana é particularmente apropriada para tratar itinerários associados às Batalhas de Sangue no território da RMPA, à medida que possibilita “vincular domínios não necessariamente marcados pela contiguidade espacial” bem como “ligar pontos descontínuos e distantes no tecido urbano” observando as concepções de cidade, “vínculos, estratégias e alianças” (MAGNANI, 2014, pp.

2-3) estabelecidos por MCs nos trajetos dinamizados por suas práticas sonoro-musicais. Tendo a fundação da Batalha do Mercado em 2011 como ponto de partida, o circuito metropolitano porto-alegrense de Batalhas de MCs contava, segundo Mazer (2017, p. 152), com mais de 40 eventos em 2017, tendo eles, em sua maioria, periodicidade semanal. Mesmo não chegando próximo à quantidade de eventos atingida por algumas das demais cenas locais do Rap no Brasil, trata-se ainda de um número considerável de espaços de prática do freestyle, mais do que suficiente para que houvesse no mínimo duas Batalhas de MCs por dia, todo dia, nas quais MCs de Batalha pudessem desenvolver suas habilidades e destacarem-se através do desempenho nas competições, demandando uma intensa circulação entre as regiões centrais e periféricas de Porto Alegre, bem como em demais cidades da RMPA.

Trago algumas falas de H-Killa, cuja trajetória como MC iniciou quase concomitantemente à fundação da Batalha do Mercado no final de 2011, a respeito de sua circulação nas Batalhas da RMPA a fim de dar uma dimensão desta intensidade, sugerindo ainda, um outrora possível itinerário ao longo do espaço urbano costurado pela participação nestes eventos:

Antes da pandemia, eu circulava praticamente em todas as batalhas da região metropolitana. [Em] Porto Alegre já coleei na Batalha do Marinha, Batalha do Mercado, Batalha do Arco, Batalha da Escadaria, Batalha do Brooklyn. Deixa eu ver... já coleei em Esteio já, Batalha em São Leopoldo que é a Batalha da São Hell. [Em] Cachoeirinha, antes da Batalha do Poli ter iniciado, já teve algumas edições da Batalha do Parcão, Batalha do Caçadão, Batalha da Abin. Enfim, coleei em diversas batalhas que até me esqueci do nome de várias. Resumindo, coleei em muitas batalhas, em Santa Cruz [do Sul], já coleei em São Paulo, Belo Horizonte, Brasília, Cachoeirinha, Porto Alegre, Gravataí, Morada do Vale, Viamão, Bom Jesus... Uma das batalhas que eu mais gostava antigamente era tanto a Batalha do Mercado e a Batalha do Brooklyn, que pra mim foram as melhores, tá ligado, agora a Batalha da Escadaria também tá sendo uma das melhores batalhas do Rio Grande do Sul atualmente. (H-Killa, comunicação pessoal em 10/07/2021)

Chegou a ter [batalha quase todo dia], tipo, mais ou menos em 2017, 2018, tinha a Batalha do Marinha, que era no domingo, tinha a Batalha do Arco que era no sábado, tinha a Batalha do Poli que eu fazia nas terças, tinha a Batalha dos Andarilhos também que era nas terças, tinha a Batalha da Prefa que era nas quartas, tinha a Batalha da Escadaria nas quintas e tinha a Batalha do Brooklyn na sexta. E uma vez por mês, no sábado, tinha a Batalha do Mercado e uma vez por mês, no sábado, tinha a batalha de São Hell. (H-Killa, comunicação pessoal em 30/09/2021)

Ao primeiro olhar, deparamo-nos, na fala de H-Killa, com uma lista com nomes de eventos e lugares dispersos no território urbano da RMPA, que podem, em suas múltiplas combinações, compor um sem número de itinerários a serem percorridos em diferentes Batalhas. No entanto,

prestando atenção às valorações acionadas pelo MC ao falar de Batalhas como a do Brooklyn, da Escadaria e do Mercado, podemos contemplar como MCs de Batalha relacionam-se com e investem de sentido determinados eventos. A Batalha do Mercado foi destacada por H-Killa em uma conversa motivada por quando compartilhei com ele o primeiro diário de campo escrito com base em nossas primeiras interações – como tentativa de implementar um processo de “edição dialógica” (FELD, 2012 [1982]) em campo –, na qual, corrigindo uma suposição que ensaiei a respeito de seu primeiro título de batalha em 2012, contou que levar para casa uma folhinha da Batalha do Mercado, ainda não conquistada, é um de seus maiores sonhos.

H-Killa: Só tem uma coisa pra corrigir mesmo no começo ali que quando eu disse que eu ganhei a primeira batalha, como a Batalha do Mercado é mais antiga, talvez tu associou a minha primeira batalha que eu ganhei em 2012 com a Batalha do Mercado, mas no caso, eu nunca ganhei a Batalha do Mercado e é o meu sonho, [...] que é uma batalha que eu gosto muito, tipo, é uma das poucas batalhas que eu faço questão de ter um título e ainda não tenho, tá ligado.

Bruno: Pode crer, é que ganhar a Batalha do Mercado na primeira [tentativa] deve ser difícil, né... e [tem] esse renome da batalha, né, teve uma questão que eu coloquei no texto que eu queria te perguntar que é justamente quando tu falou que “ah, a Batalha do Mercado pra mim era das melhores, o Brooklyn era das melhores”... O que fazia, na tua opinião, essas batalhas serem das melhores?

H-Killa: Todas as batalhas eu tenho uma admiração especial, eu tenho um carinho. Mas sempre tem essas batalhas que a pessoa se identifica mais, saca. E a Batalha do Mercado pra mim é uma das melhores batalhas, é uma batalha que eu respeito afu, tenho uma admiração. Foi, inclusive, uma das primeiras batalhas que me acolheu bastante. A primeira vez que eu rimei lá eu senti uma energia muito surreal [...], foi uma das primeiras que me acolheu, como eu disse, e eu tenho um carinho enorme por ela, por isso que gosto bastante, o tradicional 40 segundos, a capella. Então já vem de uma longa data e é **uma das batalhas mais raiz** que tem do Sul, foi pioneira e tudo mais. Então como gesto de carinho, então, pela eternidade, eu queria ter pelo menos uma folhinha da Batalha do Mercado pra botar assim no quarto assim, mais pela admiração do que por outra coisa. (H-Killa, comunicação pessoal em 03 a 05/08/2021)

Para falar da Batalha do Mercado, H-Killa retomou a ideia de “batalha raiz”, valorizada em uma fala anterior sobre batalhas que tem uma pegada mais “crua”, ligada à concepção do Hip-Hop como um movimento cultural radicado na rua, partindo dessa mesma valoração para associar a “raiz” com o pioneirismo em âmbito estadual e o formato “tradicional” – 40 segundos a capella – da Batalha do Mercado, que também impõe, dada sua periodicidade mensal, um desafio a MCs de batalha que passaram o mês inteiro rimando em duelos bate-volta com o suporte de faixas instrumentais. Percebo que a imbricação entre tais fatores que diferenciam a Batalha do Mercado de

outras batalhas na RMPA lhe conferem certa mística e destaque na construção por parte de MCs de um “mapa de prestígio” (RAPOSO, 2016, p. 782) em seus itinerários urbanos, sendo uma das batalhas mais cobiçadas do circuito local a ponto de H-Killa reiterar, a título de ressalva, em demais conversas, que o motivo principal pelo qual tanto deseja conquistar folhinha da Batalha do Mercado é o de demonstrar sua admiração e identificação com o evento.

Nesse sentido, o modo como o MC descreve sua conexão emocional com a Batalha do Mercado passa por uma ideia de acolhimento, não apenas da energia que o público envia para o MC quando escuta de modo atento e reage às suas rimas, retomando a centralidade dos engajamentos acústicos efetuados na roda de rima, pelo respeito mútuo entre MCs e apresentadores/as e organizadores/as que levam adiante o movimento ao fundar novas batalhas e gerar espaços para a prática do freestyle. Na sequência dessa conversa, H-Killa citou Aretha Ramos, fundadora da Batalha do Mercado, à qual se poderia adicionar, como o faz Suze em seu Trabalho de Conclusão de Curso (CARDOSO, 2020, pp. 39-42), Rata e Pietra como organizadoras e apresentadoras da Batalha da Escadaria, tendo também apresentado, ocasionalmente, Batalhas como a da Bonja, do Brooklyn e outras realizadas em eventos como o Embolamento Cultural (Rata, comunicação pessoal em 12/05/2021) e Mariana Marmontel, de atuação destacada no coletivo Poetas Vivos e em Batalhas como a do Olimpo, do Gasômetro, da Morte e das Monstras, como exemplos de mulheres que articulam conexões diversas que possibilitam a existência do cenário local de Batalhas de MCs como um circuito.

Conforme interpretação exposta na seção anterior, tais organizadoras/apresentadoras são responsáveis por mediar interações entre MCs que duelam e o público que presencia e avalia em tempo real as rimas improvisadas, buscando forjar uma relação de cumplicidade, de entrega e disposição integral às performances levadas a cabo em Batalhas de MCs por meio de dinâmicas interativas enraizadas em processos musicais de chamada e resposta. Assim, incentivam e promovem comportamentos sociais porque sonoros que permitem negociar individualidades dentro de um coletivo de modo a fazer a roda soar em conjunto, agindo e transformando dado ambiente acústico, mesmo que temporariamente. À medida que estas performances continuam tomando forma em novos e emergentes espaços de prática, configurando um circuito local de Batalhas, pode-se enfatizar o aspecto que qualifico como “permanente”, de maior extensão espaço-temporal, a respeito da ocupação sonora dos espaços públicos da Região Metropolitana de Porto Alegre por meio de Batalhas de MCs e que diz respeito à lógica de organização subjacente ao circuito, a qual considero ter como base a consolidação de múltiplos vínculos e associações duradouras entre localidades, eventos e pessoas que balizam redes de relações, percursos e itinerários sociomusicais a despeito da ausência de uma organização formal centralizadora.

Conversando com Suze, que atuou de 2011 a 2017 como coordenadora pedagógica da Associação da Cultura Hip-Hop de Esteio (ACHE), pude compreender como a expansão do circuito de Batalhas de MCs da RMPA passou pelo protagonismo de tais apresentadoras e organizadoras em articulações que ultrapassam o escopo do contexto local, discutindo ainda o papel que uma associação cultural como a ACHE poderia ter nesse processo.

A Casa do Hip-Hop [de Esteio] em si sediou eu acho que os três últimos Campeonatos Estaduais e também uma Seletiva [Regional Sul] se eu não me engano. Porque daí, assim, começou a crescer e começou a dar muita falação das outras batalhas dizendo “porque que a minha batalha não teve essa possibilidade?”, “ah eu sou da região tal como é que eu faço pra concorrer? Eu também rimo”. [...] E aí foi rolando um mapeamento, se criou um grupo né de pessoas que eram responsáveis por isso, que tipo... a Mari, a Aretha estão nesse grupo, no caso (a Aretha passando o bastão pra Mari, elas tão nesse processo), e aí elas fazem esse mapeamento de tudo que existe, procuram batalhas que querem se inscrever, aí é dividido em regiões e cada região ganha um número de vagas pra fazer a[s] sua[s] Seletiva[s]. [...] A região metropolitana sempre ganha mais vagas, daí é sempre questionado, mas é porque tem realmente uma concentração maior de batalhas... daí começou a Batalha das Monstras, então tem que ter uma cota [feminina/LGBTQIAP+], uma vaga é das monstras, quem sair das monstras vai direto. Então, como que isso é negociado, vai direto pro estadual? Não vai? [...] Então existe um movimento muito forte das pessoas ficarem tentando brigar por essas vagas e a Associação acho que ela poderia ter uma importância bem maior assim nesse processo. Até de ajudar a organizar e se responsabilizar também por esse mapeamento que muitas vezes fica por cargo das MCs que apresentam né. (Suze, comunicação pessoal em 14/08/2021)

Segundo a fala da professora-MC, uma maior articulação interna do circuito local porto-alegrense e com demais regiões do estado se deu mediante um processo de mapeamento conduzido por apresentadoras/es e organizadoras/es em diálogo com a organização Família de Rua⁷⁵ de Belo Horizonte, a título de selecionar o/a(s) representante(s) do Rio Grande do Sul para o Duelo de MCs Nacional, a partir do ano de 2016.⁷⁶ Devido a ser um processo complexo e de enorme importância para o cenário de Batalhas de MCs do RS, diante da enorme competitividade e das polêmicas implicadas em selecionar um representante do estado em meio ao sem número de MCs que participam do movimento, Suze ponderou que a ACHE poderia assumir mais

⁷⁵ A Família de Rua é uma *crew* (coletivo artístico-cultural de Hip-Hop), que organiza desde 2007 o Duelo de MCs em Belo Horizonte - MG (MARQUES, 2013) e, desde 2012, o Duelo de MCs Nacional.

⁷⁶ Considero que o fato de uma maior articulação do circuito de Batalhas de MCs da RMPA tanto em âmbito local quanto estadual ter sido engendrada pelo processo de seleção de um representante gaúcho para o Duelo de MCs Nacional de 2016 revela outra implicação do “circuito” como categoria etnográfica urbana a fim de superar a “tentação da aldeia” (MAGNANI, 2014) – ou a atomização em estudos de caso –, no caso, a convergência de variadas escalas socioespaciais sobre a localidade.

responsabilidade nesse processo de articulação, associando, ainda, a desconexão percebida entre a associação e o circuito de Batalhas da RMPA a diferenças intergeracionais nos modos de vivenciar a Cultura Hip-Hop propostos por cada tipo de organização:

A gente teve meninas, teve meninos mais novos que entraram na jogada mas eu acho que acabava que boa parte se sentia desvalorizado, desautorizado, sem serventia, não entendia o porquê de ficar indo numa reunião toda semana. Vai pegar uma gurizada de 16 anos, eles não querem ir numa reunião toda semana, não sei o quê, ainda mais que a reunião era em dia e horário de uma batalha muito massa. Tipo, o negócio é contraproducente, não adianta, você vai mandar o cara escolher entre a parte prática e divertida ou burocrática e chata da tua cultura, não vai querer ir na batalha? E a gente perdeu muito gurizada por isso, então ficava mais os “macaco véio” [que] perderam o bonde, já não tavam mais no rolê, e aí ficavam da associação e chegavam “ah eu fiz rap lá nos anos 90 e eu to aí pra participar, fazer alguma coisa pra minha cultura, eu sinto falta e tal”... Então tinha muito isso, os caras mais velhos que fizeram história até lá atrás e que queriam fazer alguma coisa. Só que daí eu também comecei a questionar que eles não se atualizavam, entendeu, então eu acho que não ter a gurizada nova e não dar ouvido pra o que eles falavam é muito problemático. E tem muito isso cara do Rap é muito “ah porque eu sou raiz eu sou tradicional, não me vem com trap é boom-bap não sei o quê.” (Suze, comunicação pessoal em 14/08/2021)

Além de destacar a oposição boom-bap x trap como demarcadora de pertencimentos geracionais a uma “velha” e uma “nova” escola do Rap, respectivamente, enquanto um fator que contribui para certo esvaziamento das associações culturais e para uma menor articulação entre estas e o circuito de Batalhas de MCs, Suze apontou a diferença para os modos de se experienciar a Cultura Hip-Hop propostos por cada uma. Se em uma associação cultural ligada ao Hip-Hop, reuniões e debates organizacionais de cunho formal pautam parte das atividades ali desenvolvidas, articulando o elemento Conhecimento como meio de participação na Cultura Hip-Hop, nas Batalhas de MCs, como o nome sugere, a participação é pautada pela prática do elemento MC, conforme o enquadramento lúdico de um jogo de interações que promove uma sociabilidade propriamente musical – ou o “ser-no mundo musical” de Titon (2008) – em vez de correlata à música. Penso, portanto, que o circuito de Batalhas de MCs da RMPA tem prescindido de uma organização formal centralizada à medida que bebe de um “desejo de experiência” – fazendo um paralelo com o que observou Wiest (2016) nas ocupações estudantis universitárias – que favorece a construção de performances participativas no lugar de performances de apresentação (TURINO, 2008) como forma de ação sociomusical em Batalhas de MCs.

Relembrando que o modo como os eventos têm sido organizados na RMPA, em espaços públicos, mantendo a disposição espacial dos participantes em roda e sem o uso de equipamentos

de amplificação sonora, parece postular a participação integral do público em ouvir e reagir às rimas dos/as MCs e responder aos gritos chamados pelas/os apresentadoras/es como condição para a capacidade de agência coletiva da roda sobre o espaço urbano em sua dimensão sonora e para incentivar os MCs a darem cada vez mais seu melhor. Em outras palavras, a participação ativa do público não é apenas encorajada, mas necessária para que se atinja o ideal de experiência estética proposto por uma Batalha de MCs e para agir sobre os ambientes sonoros que ocupam, ou seja, cada sujeito que está ali para gritar para as rimas dos MCs e votar ao final dos duelos é indispensável para a realização do evento, longe de apenas cumprir uma função protocolar.

Partindo do entendimento das Batalhas de Sangue como um modo de sociabilidade marcado pela agressividade verbal, tenho buscado explorar os múltiplos e diversos sentidos que podem ser atribuídos à categoria “Sangue”, dentre os quais, já abordados, destacam-se a entrega física e emocional e o esforço intelectual despendidos por MCs para superar seus oponentes e a disposição integral da escuta do público ao duelo de rimas. Penso, então, que se poderia adicionar o da visceralidade dos vínculos afetivos produzidos por meio de múltiplos engajamentos acústicos interpessoais firmados na roda de rima e, extensivamente, através dos trânsitos realizados nas inúmeras Batalhas do circuito local. Nesse sentido, talvez o melhor exemplo que posso apresentar de uma Batalha que tem sua continuidade balizada, em boa parte, em uma relação de amizade e parceria e no amor pela Cultura Hip-Hop compartilhado por suas organizadoras/apresentadoras, é o de Rata e Pietra com a Batalha da Escadaria, a qual, fundada em 2017, ultrapassa as mais de 100 edições semanais, contando ainda com o acolhimento de MCs e de outros colaboradores que somaram, entre idas e vindas, na organização. O entrosamento entre Rata e Pietra é notável no modo como conduzem as rotinas de apresentação da batalha, por vezes falando juntas, palavra por palavra, mesmo sem terem “ensaiado” fora da batalha, angariando tamanho reconhecimento que lhes têm rendido convites para apresentar outras Batalhas na RMPA.

Se, em se tratando das trajetórias das apresentadoras da Batalha da Escadaria, o caso parece ter sido de conquistarem prestígio por sua atuação em uma Batalha para depois apresentarem outros eventos com maior frequência, H-Killa, parece ter desenvolvido um movimento no sentido contrário, participando como MC do maior número de Batalhas na RMPA o possível para então fundar a Batalha do Poli em Cachoeirinha a partir de 2018.

A Batalha do Poli, eu criei ela em 2018 por duas razões: uma porque eu queria fazer uma batalha virar referência em Cachoeirinha, como aqui é escasso; e outra porque o pessoal sempre relacionava H-Killa e Cachoeirinha, tá ligado. Então tipo, pra eles eu era o melhor MC de Cachoeirinha, sendo que eu nunca me considerei o melhor, eu sempre me considerei entre os melhores. E pra isso acontecer eu tive que criar um

movimento aqui na quebrada mesmo até pra favorecer outros MCs que são foda também. (H-Killa, comunicação pessoal em 10/07/2021)

Conforme narra H-Killa, que iniciou sua trajetória nas Batalhas como MC e passou a desenvolver os três papéis expressivos que dinamizam interações sociomusicais em Batalhas de MCs, sua associação com a cidade de Cachoeirinha bem como certa notoriedade adquirida por meio de seu desempenho nas Batalhas da RMPA permitiu à Batalha do Poli ser mais rapidamente reconhecida no circuito local, conduzindo ainda a uma nova associação além do binômio pessoa-lugar, no caso, da identificação entre H-Killa e o evento por ele organizado. Esta tripla associação entre pessoa, evento e lugar costuma acompanhar o imperativo, corrente na Cultura Hip-Hop, de representar a “quebrada”, termo referente ao bairro – demarcando sua condição periférica –, mas cujos sentidos ampliam-se e desdobram-se de acordo com as diferentes escalas espaciais em jogo, por vezes sobrepostas, em dado evento. Ainda, promove o sentimento de pertencimento a um lugar e de identificação com determinadas Batalhas, o qual, no entanto, não se encerra em uma prática de localização, mas, pelo contrário, realiza-se através da intensa circulação no território urbano da RMPA. Portanto, não apenas o reconhecimento adquirido por determinado MC por seu desempenho e sua associação a uma localidade e batalha específicas, mas também sua assiduidade e participação no maior número de batalhas possíveis, são acionados como uma espécie de capital cultural dentro da cena para fomentar e conferir legitimidade a espaços emergentes de prática. Nesse sentido, H-Killa refletiu sobre a importância de carregar com orgulho o nome de Cachoeirinha em todas as batalhas que frequentava a fim de trazer visibilidade para sua cidade, para a batalha por ele organizada e para os MCs que dela participam:

Sobre carregar a *city* e tudo mais... ô mano, Cachoeirinha até um tempo atrás antes de eu criar a Batalha do Poli praticamente era inexistente, os MCs não colavam de outra banda pra Cachoeirinha pra batalhar, esses bagulho. Então eu botei a cara nas batalhas, tipo, força de batalha que eu fui, antes de 2018, antes de criar a Batalha do Poli, já fui em inúmeras batalhas tá ligado, já tinha viajado também, então eu carreguei o nome de Cachoeirinha em todas as batalhas que eu ia mano, eu botava no peito que eu era de Cachoeirinha, tá ligado. Quando eu criei a Batalha do Poli, várias pessoas de diversos lugares começaram a colar, tá ligado, depois viu que começou a ser mais respeitado. Digamos que entre aspas eu posso dizer que eu “botei Cachoeirinha no mapa”, mano, em quesito batalhas e esses bagulho assim de referência tá ligado. Tipo, eu posso até não ser o mais famoso, esses bagulho, mas eu sou um dos mais respeitados, posso colar nas batalha de rima, tipo, geral gosta de mim, (claro, sempre vai ter um ou outro tá ligado) mas a maioria tem um respeito e um enorme carinho por mim, então, hoje em dia Cachoeirinha já é mais respeitada, digamos assim. (H-Killa, comunicação pessoal em 09/10/2021)

Falando ainda, no trecho que reproduzo a seguir, sobre sua atuação na organização e apresentação da Batalha do Poli, H-Killa abordou a relação que procura estabelecer com MCs mais jovens, com base nas experiências acumuladas em mais de dez anos de participação em Batalhas, como um processo de “lapidação”, que inclui convidá-los/las a apresentar, puxando gritos e conduzindo as votações em alguns dos duelos – senão no evento como todo – tendo em vista as muitas atribuições que tem como apresentador e o esforço que despense ao longo de uma Batalha, assim como para que possa, ocasionalmente, ali competir como MC:

Geralmente eu faço todo um negócio de lapidação, então tô botando outras pessoas aos poucos no meu lugar assim pra apresentar também, até pra pegar a manha, pra pegar o jeito, até porque vai ter dias que eu não vou poder vou tá com dor de cabeça ou cansaço, vou chegar tarde do trampo, inúmeras possibilidades, então meio que deixei até algumas outras pessoas, outros MCs no caso, apresentar algumas batalhas. E hoje, com o amadurecimento, tem alguns MCs que já tão começando a criar suas próprias batalhas, então é todo um processo... então tudo vai se alimentando, vai fomentando e vai criando outras oportunidades, oportunidades de outras batalhas também. [...] E a Batalha do Poli foi tipo uma escolinha preparatória pra vários MCs, porque vários MCs começaram na Batalha do Poli, tá ligado? Não chegaram a frequentar outras batalhas, daí a partir da Batalha do Poli que começaram a abrir um leque e começaram a ir em outras. Tem vários MCs que começaram a se destacar, assim: Kami-sama, Bandi, CJ, Droupe, tô dizendo tipo assim mais na nova geração, os “cria do Poli”. Deixa eu ver quem mais, RK... TARTS hoje em dia tá se destacando pra caralho. TARTS inclusive é da Rima na Estação, começou na Batalha do Poli, hoje em dia tá tomando uma proporção gigantesca, tá rimando pra caralho, tá sendo campeão em várias batalhas. (H-Killa, comunicação pessoal em 10/07/2021)

Na perspectiva defendida por H-Killa, que envolve pensar a Batalha do Poli como uma “escola preparatória” de MCs, indo ao encontro de outra metáfora esportiva que pensa as batalhas como as “categorias de base” do Rap, busca-se relativizar a associação entre apresentador, batalha e lugar, através da incorporação de outras pessoas que não o fundador no processo de organização e na condução das dinâmicas interativas da roda de rima. Abrindo mão de monopolizar tais processos, H-Killa tem como intuito incentivar a construção de novas associações, na medida em que os “crias do Poli”, isto é, MCs que tiveram nesta batalha seu ponto de partida, possam ter a autoconfiança necessária para buscar a folhinha nas concorridas Batalhas da região central⁷⁷ e

⁷⁷ Pude compreender o que H-Killa quis dizer sobre os “cria do Poli” quando vi dois dos MCs que cita em sua fala – TARTS e CJ – enfrentarem um ao outro na fase semifinal, se não me engano, da Batalha da Morte Pré-Seletiva para o Campeonato Estadual, realizada em junho de 2022 nas imediações do Mercado Público de Porto Alegre, com TARTS falando para a roda, após vencer o duelo, sobre como ele e CJ começaram a rimar quase concomitante um ao outro na Batalha do Poli, bem como sobre o orgulho de enfrentá-lo na Seletiva que iniciava o processo de escolha do representante gaúcho para o Duelo de MCs Nacional deste ano.

fundar novos eventos em suas quebradas, fomentando a expansão do circuito de Batalhas na RMPA para a circulação de MCs e de suas práticas sonoro-musicais. Além disso, como contraponto aos problemas identificados por Suze a respeito da desconexão entre as associações culturais e o circuito de Batalhas na RMPA, propõe pensar a intergeracionalidade de uma maneira que enfatize a continuidade dos processos de transmissão e aprendizagem de práticas sonoro-musicais em detrimento das rupturas que emergem de diferentes modos de perceber e experienciar o mundo através das lentes da Cultura Hip-Hop, a fim de produzir em suas relações com MCs mais jovens “um ciclo que não termine” (H-Killa, comunicação pessoal em 05/08/2021).

É reconhecendo as associações entre pessoas, eventos e lugares decorrentes de significações e vínculos afetivos produzidos em um meio social dinamizado pela música, no duelo de rimas improvisadas como modo de sociabilidade, que nos aproximamos de uma compreensão acerca de como práticas sonoro-musicais humanizam o lugar – de modo que o território da RMPA pode ser entendido como uma malha entretecida por relações sociomusicais – e que se pode vislumbrar, então, uma concepção etnográfica – e etnomusicológica – do espaço urbano. Percorrer, portanto, os múltiplos engajamentos acústicos interpessoais e com a cidade dinamizados em Batalhas de MCs permite mapear pertencimentos, performances e múltiplas movências de afeto que humanizam e ressignificam como musicais – representativos do Rap e da Cultura Hip-Hop e de suas respectivas implicações étnico-raciais, de classe e lugar social – espaços que tanto podem ser entendidos como cartões postais e pontos de referência da cidade quanto simbolizam o subaproveitamento e descaso do poder público desde o ponto de vista das políticas culturais.

Por outro lado, embora os fluxos urbanos protagonizados por jovens em sua maioria pretos e periféricos em função de sua participação em Batalhas de MCs na RMPA apresentem um desafio a oposição centro-periferia – senão dissolvendo-a, ao menos invertendo a hierarquia subjacente – percebo que tal distinção permanece operante não apenas na demarcação de um locus discursivo e de origem social do Rap – a gueto-centricidade de Rose (1994, p. 12) – em relação à sociedade mais ampla, mas também na demarcação de distintos pertencimentos e associações entre MCs, batalhas e localidades na RMPA, ou da “especificidade de gueto” (ibidem, p. 11). Pude desenvolver essa questão quando conversava com Suze a respeito das disputas pelo espaço urbano mesmo entre participantes do circuito de Batalhas de MCs da RMPA, para além daquelas travadas com o poder público, ponto a partir do qual a MC elaborou sobre como a distinção centro-periferia é acionada e percebida no cenário local:

Bruno: Tem uma questão também de disputa pelo espaço, tu vê essa questão pelas batalhas, assim, no geral, aquelas da rua mesmo?

Suze: Eu acho que rola muito isso de “ah, não vai colar na batalha da quebrada do fulano” ou tipo “meeeu, o fulano colou aqui”, sabe, umas coisas assim. Eu acho que rola esse esse territorialismo assim, tipo, a batalha que você se sente mais à vontade [...] então rola isso de quando tu chega num lugar que meu a batalha acontece uma vez na semana naquele mesmo lugar, geralmente é uma vez por semana. Aí aquilo vira um rolê, vira um rolê, então tipo toda semana a gente se encontra aquela galera, naquele lugar, quando chegar alguém que nunca foi na batalha todo mundo sabe que aquele alguém nunca foi na batalha. Então rola tanto do lado de quem é do local e de quem é o “de fora”, porque sente isso... Esse territorialismo acho que tá incutido na história do Hip-Hop, quando a gente vai olhar lá pros anos 60 quando o negócio surgiu a gente falava de bairro e tinha a zona de cada gangue onde se um pusesse o pé na zona do outro ia dar sangue, ia dar morte, então essas batalhas elas são travadas desde lá e elas envolvem territorialismo desde lá. Assim como a tag: a tag do graffiti é sobre territorialismo, é você marcar o seu território, eu estive aqui. Então eu acho que o território tá muito conectado ao que acontece na Cultura Hip-Hop.

Bruno: E no caso assim, da questão da região metropolitana, isso também entra na questão centro-periféria? E daí talvez, assim, periféria como esse grande território, aí as Batalhas do centro como esses espaços...

Suze: Sim, sim... de achar assim “ah os guri que só vão nas Batalhas do centro” ter esse tipo de comentário as vezes “ah só cola na Batalha do centro”. Gente, eu moro lá em Esteio, eu pego um metrô pra vir até aqui e aí eu ainda tenho que pegar um busão pra provar que eu sou Hip-Hop. E andar uma hora e meia de busão pra ir depois uma hora e meia pra voltar, daí não tem horário pra eu pegar metrô pra eu voltar pra minha cidade, então por isso eu sou menos Hip-Hop? Tipo... sério? Mas rola muito isso, de acusarem as pessoas, não só acusar, é um julgamento, assim, “ah o fulaninho não vem até aqui”, “ah o fulaninho, não sei o quê” e de dizer que são as pessoas “do centro” e as pessoas “da quebrada”. (Suze, comunicação pessoal em 02/10/2021)

Conforme a fala de Suze, os múltiplos itinerários traçados no espaço urbano por MCs de Batalha na RMPA têm como decorrência o estabelecimento de diferentes relações de proximidade, familiaridade e identificação com lugares, eventos e outros MCs, organizadores/as, apresentadores/as e participantes do público, que por vezes são acionadas no duelo de rimas improvisadas, sobrepondo-se temporariamente, segundo uma noção de “especificidade de gueto”, ao reconhecimento mútuo da “marginalidade conectiva” (OSUMARE, 2015) entre “sujeitos periféricos” (D’ANDREA, 2013) pautado pela ideia “gueto-centricidade” supracitada. Pode observar a apropriação da distinção centro-periféria em performances como aquelas que podem ser assistidas nos vídeos⁷⁸ da edição especial de tríos comemorando o segundo aniversário da Batalha da Bonja, nas quais MCs que, suponho, participam mais assiduamente da batalha, por vezes

⁷⁸ Publicadas no canal do Youtube “10 Minutos de Rap Sul”, disponível em: <<https://www.youtube.com/c/10minutosdeRapSul>>. Acesso em 21 ago. 2022.

construíam ataques a oponentes talvez não tão assíduos e identificados com a Batalha da Bonja utilizando o fato de todos os duelos estarem sendo filmados e de haver premiação para o trio campeão para contestar seu comparecimento no evento.

Uma outra batalha, no entanto, me chamou atenção pelo modo como os MCs discutiram os esforços despendidos em seus itinerários pelo circuito de Batalhas no território urbano na RMPA. Trata-se da edição especial de Desafio entre as Batalhas da Escadaria e a Batalha do Poli, em cuja segunda fase, dois de seus representantes, respectivamente, MF, que assistimos rimar contra Zandrio no duelo pela Batalha do Brooklyn analisado no capítulo anterior e D-Shock, outrora mencionado por sua parceria e amizade com H-Killa. Transcrevo, a seguir, o segundo round do duelo⁷⁹ até a rima que considero ter sido derradeira para a definição do vencedor:

[*início do segundo round*]

D-Shock

Abraço, Marlon. Beijo, Sara

Mano, eu faço freestyle que as rima aqui que me sara

Eu faço freestyle em cima da batida

Mas eu quero salvar os mano, mano, que tão morto em vida

Isso que é difícil de fazer

Mano cê sabe que freestyle eu vim exercer

Vim mostrar meu mano que Rap é mais do que união

Rap é mais que coração, Rap não é só proceder

MF

A minha rima também me sara e nao compara

Ela é tipo a minha água no Saara

Então você falou, cê ficou na tentativa

Agora tem o Snoop Lion e o [...] Sativa

Mudou até os nome, por isso eu tive que rir

Faço a rima que é pesada, você sabe eu faço free

Então cê sabe, verdadeiro MC

Eu sou mais união do que a G-unit

D-Shock

G-Unit mano? Tá ligado, cê deu falha

Cê falou que é união mas nunca foi na minha batalha

[*versos sobrepostos pelos gritos do público*]

MF

Ei, preço do passe tá foda pra colar em todas batalha

Tu pode até achar que o papo é de canalha

Vamo fazer assim, nessa que eu marolo

Tu entra com o *babili* que na tua batalha eu colo

⁷⁹ Disponível em: <https://youtu.be/Jw9Xb3kLQ_Y>, a partir dos 3min20s. Acesso em 21 ago. 2022.

D-Shock

É, tá caro demais, eu sei meu mano
Só que eu também acho que isso é uma bosta
Mas se eu amo a cultura, mano, eu, infelizmente
Ano passado a *Sogil* ficou rica na minhas costas⁸⁰
[gritos do público]

MF

Ei, vamo fazer a levada de um grande MC
Lembra que o Rap Sul não gira em torno de ti
Não vem falar que é nas tuas costas, no conceito
Enquanto essa união cresceu no meu peito

D-Shock

Eu sei que não gira em torno de mim, eu sei o que eu to falando
Mas eu to falando das passagem que eu tô pagando
[metade do verso sobreposto pelos gritos do público] que tu tava falando
Que quando eu fui pra Brasília os mano em vez de apoiar tavam reclamando
[gritos do público]

MF

(Ei, ei, ei)
Eu sei que o passe é foda, nao é baba ovo
Só que o meu *boot* percorreu mais do que muito carro novo
[gritos do público]
Eu vim pro R-A-P, cê sabe, eu faço free
Mas tenta ir da Medianeira até a Gravataí

D-Shock

Quer falar de correria, tá de marola
De tanta correria que eu tenho meu tênis nem sabe mais o que é sola
[versos sobrepostos pelos gritos do público]

[...]

Pode-se dizer que, ao menos em termos de ataques, os MCs começaram aquecendo os motores em suas primeiras entradas no segundo round, falando de sua relação com o Rap e com o freestyle, até o último verso de MF que desencadeou o fio argumentativo alinhavado ao longo do round. D-Shock encaixou uma punchline em resposta a rima de MF de que era mais “união do que a G-Unit”, cobrando-o por jamais ter ido, até então, em sua batalha, podendo referir-se, penso, à Batalha do Poli em Cachoeirinha, ou, como uma rima posterior de MF sugere, a um evento realizado em Gravataí. Em seguida, MF justificou sua não ida à batalha de D-Shock em função do

⁸⁰ Empresa de transporte público interurbano rodoviário que conecta Porto Alegre a municípios como Cachoeirinha, Eldorado do Sul, Guaíba, Gravataí e Viamão.

preço das passagens de ônibus, ao que este respondeu que seu amor pela Cultura Hip-Hop o fez enriquecer a empresa Sogil de transporte público interurbano na RMPA. Após nova resposta de MF, D-Shock encaixou mais uma punchline referindo-se aos custos de transporte público com que arca para participar de Batalhas de MCs fora de sua cidade, inclusive, quando ele, H-Killa e outros MCs tiraram grana do próprio bolso para viajar para Brasília a fim de realizar um Desafio RS x DF na Batalha do Museu, gerando alguma polêmica no cenário local (H-Killa, comunicação pessoal em 09/10/2021), por alguns participantes considerarem que o mais justo seria realizar uma espécie de Seletiva para decidir quais MCs viajariam para o Distrito Federal.

Continuando a falar de sua correria em função das Batalhas, MF encaixou uma ótima punchline comparando a extensão de seus percursos na RMPA àqueles realizados por um carro novo, que poderia equilibrar o duelo não fosse a cirúrgica resposta de D-Shock (“de tanta correria que eu tenho meu tênis nem sabe mais o que é sola”) que levou o duelo para o terceiro round, eventualmente vencido por MF. Uma rima feita por MF que não arrancou tantos gritos do público mas que me chamou demais a atenção por dar uma boa dimensão da extensão dos esforços – e do custo financeiro – despendidos para circular no maior número de Batalhas possível na RMPA foi “tenta ir da Medianeira até a Gravata?”. Provocado pela rima do MC do bairro Medianeira, em Porto Alegre, decidi conferir no Google Maps quanto tempo e quantos ônibus eram necessários para percorrer tal traslado, o qual reproduzo a seguir:



Imagem 6: “Tenta ir da Medianeira até a Gravataí” (Google Maps, elaboração do autor)

Para “ir da Medianeira até Gravataí” e voltar, o MC deve pegar, no total, quatro ônibus, gastando cerca de 20 reais em passagem e por volta de três a quatro horas de traslado, o que corrobora, em que pese a especificidade do exemplo, a indignação de Suze em ouvir comentários e julgamentos dirigidos a MCs por frequentar “só as batalhas do centro”. Assim, quando levamos em conta o impacto que o “preço do passe pra colar em todas batalhas” – sem colocar na conta eventuais gastos com alimentação e hidratação – mencionado por MF tem no orçamento mensal de jovens periféricos e de baixa-renda na conjuntura de crise econômica, subemprego e desemprego em que mergulha o Brasil atual, podemos compreender como são condicionados itinerários urbanos entretecidos por Batalhas de MCs. Ainda mais, torna-se possível contemplar de fato o que se quer dizer quando Rata e Pietra evocam a frase “Batalha não é rolê” para chamar a atenção do público para as rimas dos MCs na Batalha da Escadaria, ou quando Dubaile, lembremos, complementa: “Batalha não é rolê porque Batalha é minha vida”.⁸¹

Reconhecendo como a configuração da malha do transporte interurbano na Região Metropolitana de Porto Alegre impacta as associações e pertencimentos acionados por MCs em suas relações com Batalhas e localidades específicas, decorre daí: por um lado, que MCs residentes em municípios metropolitanos em sua maioria adjacentes um ao outro, como Cachoeirinha, Gravataí, Canoas, Esteio e São Leopoldo tenham sua circulação relativamente facilitada entre batalhas realizadas neste recorte espacial em comparação com MCs das periferias de Porto Alegre; e, por outro, que as Batalhas estrategicamente realizadas na região central de Porto Alegre tendem a receber um maior número de participantes de todas as cidades da RMPA e de MCs que possam construir identificações e relações de pertencimento em função de sua assiduidade e desempenho em sucessivas Batalhas de Sangue, que dinamizam disputas por reconhecimento e prestígio em espaços tão concorridos. Assim, embora possa haver certa persistência de uma distinção centro-periferia no escopo do circuito de Batalhas da RMPA, como a que subjaz o duelo entre D-Shock e MF – sobre a qual conversei com Suze –, os trânsitos que MCs de Batalha efetuam entre diferentes espaços no circuito local perturbam-na ao passo que constroem associações e pertencimentos múltiplos com batalhas e localidades tanto da região central quanto dos bairros periféricos da capital e demais cidades da RMPA.

Cito, atendo-me aos itinerários sobre os quais tomei conhecimento: Dubaile, que pode ser considerado um dos “cria da Escadaria” ao mesmo tempo que apresenta enorme gratidão por

⁸¹ Em um duelo na Batalha da Escadaria (disponível em: <<https://youtu.be/oDXEGqC4rR4>>) que demonstra o princípio de Chamada-Resposta (FLOYD, 1995) em ação na Batalha de Sangue: “**Rata**: – Não fale nada se não sabe o que dizer. **Público**: – Faça silêncio, Batalha não é rolê. **Rick Duarte/Dubaile**: Batalha não é rolê e a gente não se intimida / Batalha não é rolê porque Batalha é minha vida”. Acesso em 23 ago. 2022

Batalhas de sua quebrada em Viamão como a da Santa e a da Caixa; Zandrio, maior campeão tanto da Batalha do Mercado – que passou a organizar e apresentar – quanto da Batalha São Hell em São Leopoldo; MF, reconhecido como o maior campeão da Batalha do Brooklyn e por seu destaque em outras batalhas da região central como a da Escadaria e do Mercado; e, retomando o desejo por um “ciclo que não termine”, H-Killa, que busca promover o mesmo acolhimento que sentiu na Batalha do Mercado com os “crias do Poli” a fim de que possam ter a confiança para correr atrás de destaque nas Batalhas da região central e alçar vôos maiores em busca de seus sonhos de viver do Rap e proporcionar uma vida melhor para seus familiares.

Recapitulando, considero fundamental pensar a relação que uma Batalhas de MCs, enquanto performance participativa, estabelece com ambientes sonoros co-habitados por seus participantes – agenciando-os por meio das dinâmicas de interação sociomusicais, engajamentos acústicos e comportamentos sonoros interpessoais internos à roda de rima – para compreender os desdobramentos que os trânsitos efetuados por MCs de batalha através de múltiplas rodas de rima têm sobre o modo como vivem e percebem o espaço urbano na Região Metropolitana de Porto Alegre. Entendendo que são os engajamentos acústicos interpessoais internos à roda que possibilitam a co-produção do espaço urbano em sua dimensão sonora, quando a roda soa em conjunto ao reagir às punchlines elaboradas por MCs em duelo e nas interações produzidas através de gritos em chamada e resposta entre apresentador/a e público, passamos a compreender os trajetos efetuados pelo território urbano da RMPA menos como deslocamentos espaciais – isto é, um espaço dado *a priori* a ser então percorrido – e mais como produto de relações sociais porque sonoras, como uma malha entretecida por performances e interações entre participantes de Batalhas de MCs. Penso, sobretudo, que à medida que MCs de Batalha percorrem a RMPA, rimando na cidade e rimando a cidade, transformando o centro em periferia e vice-versa, existem e resistem musicalmente no mundo, demonstrando que participar do duelo de rimas improvisadas, em quaisquer dos papéis que demanda para que se efetue como um acontecimento co-estético, pode ser um modo de conhecer – e produzir – a si mesmo e relações com o(s) outro(s) e o mundo.

Tais relações, desdobradas na construção de vínculos interpessoais, pertencimentos e demais associações com a localidade, são tão particulares, diversas e múltiplas quanto o são as Batalhas realizadas na RMPA e os/as MCs que nelas tomam parte, de modo que catalogá-las, ordenando-as no espaço como num mapa estratégico de guerra seria tão exaustivo quanto indesejável, diante das orientações epistemológicas e teórico-metodológicas adotadas nesta pesquisa. Pelo contrário, o entendimento construído acerca de como o circuito e os espaços de prática sonoro-musical são sustentados em larga medida pelos vínculos afetivos produzidos extensivamente em performances poético-musicais na Batalha de Sangue e nas dinâmicas interativas

sociais porque sonoras na roda de rima, sugere o movimento empírico de percorrer e experienciar o espaço – e a sempre mutável localidade – mediante as relações construídas nas instâncias de performance presenciadas e nos ambientes sonoros co-habitados e co-produzidos por seres musicais no mundo em relação uns com os outros. Espero, então, ter instigado no/a leitor/a ao menos um pouco da vontade e do desejo de criar seus próprios itinerários através deste circuito em constante estado de mutação, como a que cresceu em mim ao longo da elaboração desta pandêmica narrativa sônica de narrativas sônicas. Assim como espero que possamos nos encontrar por aí, em uma praça, em uma escadaria, em um viaduto, ou em uma esquina qualquer, ao som dos gritos de sangue de uma roda de rima, como aconteceu comigo em uma fortuita noite de 2017.

Considerações finais

Escrevo estas páginas finais com o intuito de refletir sobre as contingências implicadas na etnografia como meio de representar práticas, relações e vivências compartilhadas em regime de intersubjetividade por – retomando a tríade de coordenadas etnomusicológicas – “*gente* que faz música [e, adicionaria, que fala e/ou escreve sobre fazer música] em determinado tempo e espaço” (LUCAS, 2013)”. Embora já levasse em conta as advertências feitas contra o emprego de um tipo de escrita etnográfica de modo a fixar e congelar povos e práticas em um presente a-histórico na construção de uma (auto)vigilância epistemológica e teórico-metodológica, considero-a ainda mais necessária em se tratando de uma etnografia escrita em tempos de extrema incerteza e crise política, econômica, sanitária, humanitária... enfim, generalizada. Decorre disso que escolho situar no tempo e no espaço – espero poder dizer “novamente”, uma vez que procurei fazê-lo ao longo da dissertação – o percurso interpretativo pelo qual cheguei às proposições que considero condensar as principais contribuições etnomusicológicas deste trabalho para pensar as práticas sonoro-musicais de MCs de Batalha na Região Metropolitana de Porto Alegre.

Daí, portanto, a escolha de enquadrar o processo de construção das interpretações etnomusicológicas narrativamente como um percurso sonoro-etnográfico mediado pela escuta, que pode ser ele mesmo percorrido pelo/a leitor/a na medida em que é materializado nos fonogramas, vídeos e narrativas orais indexados ao longo do texto. Por meio dessa percurso de escuta, procurei estabelecer uma abordagem, passo a passo, camada sobre camada – do beat ao flow, das construções às punchlines, das linhas de ataque e direitos de resposta aos bate-voltas, do debate “ideologia x gastação” ao “Sangue com Conhecimento” ou “Conhecimento no Sangue” – para buscar compreender as performances dos/as interlocutores de pesquisa – e os sentidos sociais que produzem – em Batalhas de MCs. compreendendo que da mesma forma que um performer necessita adquirir uma série de competências e habilidades culturalmente construída, um ouvinte também passa por um processo de aprendizado e familiarização.

Ressalto, então, que não penso esta dissertação como uma etnografia *das Batalhas de MCs* na RMPA, que se propõe a descrevê-las como uma totalidade cultural dotada de um conjunto de características e propriedades inerentes a serem extraídas e abstraídas pelo/a pesquisador/a, mas como uma etnografia *das “narrativas sônicas”* (SANTOS, 2015) elaboradas em interações mediatizadas, um a um, com um conjunto específico de MCs de Batalha atuantes na RMPA. Desse modo, penso que, se emerge certa coerência das opiniões e pontos de escuta que expuseram a mim, isso se dá, em parte, por sua transversalização ao longo do texto e por terem já compartilhado inúmeras vivências em Batalhas de MCs e demais espaços na RMPA. Penso, ainda,

que as interpretações às quais me guiaram Rata, Dubaile, H-Killa, Suze e Zandrio, em nossas interlocuções, seriam radicalmente diferentes fossem outros/as os/as colaboradores de pesquisa, bem como se fosse outro/a o/a etnógrafo/a, ou ainda, se fosse outro o momento nos quais os/as contatei.

Pode-se apreender tal impermanência através da própria configuração do circuito local de Batalhas de MCs na Região Metropolitana de Porto Alegre, que tornava explícita sua mutabilidade já antes de a pandemia de COVID-19, primeiramente, interromper todos os eventos e, com a retomada gradual dos eventos musicais (de rua), impor um longo processo de reconstrução e reconfiguração, ainda longe de atingir um nível de intensidade de circulação entre múltiplos espaços de prática tal qual aquele observado por Mazer (2017) em tempos idos. Nesse sentido, basta observar o caso do Viaduto do Brooklyn, o qual, em meio às disputas dos movimentos musicais de rua com o poder público da capital – entre outros fatores como os observados a respeito da Batalha do Brooklyn no sexto capítulo –, foi pouco a pouco deixando de ser ocupado já a partir de 2019, sendo até então um epicentro significativo – entre tantos outros – de múltiplas redes de relações e cenas musicais tão diversas como as que pude experienciar em meus trajetos urbanos.

Escrevo estas páginas alguns dias após o quinto aniversário da Batalha da Escadaria, que, entre correrias de Rata e Pietra em suas rotinas, passou a ser realizada com periodicidade quinzenal e não mais semanal e alguns dias antes da edição que marcará o segundo retorno (pós-)pandêmico da Batalha do Poli em Cachoeirinha, uma das primeiras Batalhas da RMPA a retomar as atividades em 2021, passando por um novo hiato em 2022. Assim, boa parte das interpretações que construí, especialmente, aquelas a respeito das relações do circuito local de Batalhas de MCs com o território urbano da RMPA, referem-se à práticas em reconfiguração diante da incerteza do futuro próximo ou até mesmo, que não são mais praticados e – portanto, não existem – como outrora o eram. Nesse sentido, pondero que uma das contribuições do etnógrafo ou etnomusicólogo é fazer sentido do “esforço imaginativo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 126) que indivíduos que reconhecem a si como pertencentes a determinado grupo social dedica(m) às suas práticas de sentido, mas também somar nesse processo, de modo que, naquilo que tem de construída e ficcional – e não fictícia – uma etnografia revela aquilo que tem de “virtual”. Isto é, mais do que descrever objetivamente *o que é a realidade*, o que está em jogo é imaginar junto àqueles que vivem diariamente e constroem seus mundos, *o que podem ser*, constituindo-se como mais uma voz no campo discursivo em que se dialogam tais possibilidades, constituído, em larga medida, pelas próprias Batalhas de MCs enquanto processos de performance.

Assim, quando interpreto, no quinto capítulo, o circuito local de Batalhas de MCs um como meio social de prática sonoro-musical contundentemente demarcado do ponto de vista étnico-racial, não o faço constatando a composição social dos participantes em termos estatísticos – embora haja

de fato uma presença significativa de jovens pretos/as nas rodas de rima da RMPA –, mas observando como as performances de MCs de Batalha – e os discursos sociais co-produzidos, negociados e legitimados tanto no âmbito do fio argumentativo da Batalha de Sangue quanto nas reações do público na roda de rima às punchlines dos MCs –, atualizam a representatividade preta enquanto uma potencialidade de tal meio social. Em outras palavras, reconhecer a representatividade preta nas Batalhas de MCs da RMPA nos termos que proponho significa entender que ela não é dada de antemão, mas performatizada, o que implica ponderar que este poderia não ser o caso, ainda mais tendo em vista as apropriações das mais diversas ordens que se esgueiram em torno de práticas expressivas afrodiaspóricas e a efemeridade dos significados produzidos em práticas calcadas na localidade quando de sua espetacularização midiática.

Também gostaria de falar brevemente sobre algumas lacunas deixadas em aberto, entre as interações e escritas “em campo” e o processo de escrita monográfica, que sugerem variadas práticas sonoro-musicais de rappers e MCs de Batalha na RMPA como campos de investigação etnomusicológica. Refiro-me às conversas que tive com Dubaile, H-Killa e Zandrio a respeito dos desafios de atuar profissionalmente com o Rap e levar adiante suas produções autorais independentes a despeito de não disporem de um aporte financeiro suntuoso e tampouco dos mesmos holofotes de que desfrutam rappers de outros cenários no Brasil, bem como às trocas com Suze a respeito da criação, organização e eventual interrupção das atividades do coletivo Dos Trilhos Pro Mundo, por meio do qual ela, Dubaile, Zandrio e outros MCs da RMPA, entre alguns mais experientes e outros que recém começavam suas trajetórias na Cultura Hip-Hop, buscavam criar dinâmicas interativas com passageiros do transporte público na RMPA através do jogo de rimas improvisadas como um meio de trabalho e de profissionalização da prática do Rap freestyle.

Penso que essas interlocuções – e as questões nelas abordadas – permitiriam adensar a compreensão acerca das relações entre Batalhas de MCs e outras instâncias de prática do Rap e da Cultura Hip-Hop na RMPA e sobre como são permeadas pelas batalhas cotidianas encaradas por “sujeitos periféricos” (D’ANDREA, 2013) que se situam em um mundo em crise com seus improvisos, poesias e músicas, perseguindo horizontes de ascensão social e de prover vidas melhores às suas famílias que não começam e tampouco terminam nas Batalhas, mas que são ali debatidos e nutridos a cada punchline elaborada e a cada grito ecoado na rodas de rima. Menciono também algumas trocas com H-Killa pautadas pelo espírito comparativo entre os aportes financeiros e infraestruturais de que dispõe o circuito de Batalhas de MCs da RMPA em relação aos cenários situados no eixo Rio-São Paulo, com sua sustentabilidade, do ponto de vista cultural, estando vinculada à extensão espacial e abundância de espaços de prática do freestyle, bem como à busca por prestígio e visibilidade, como condições para a vitalidade das cenas musicais locais.

Assim, seguindo Seeger (2008b), recorro que os vínculos entre pesquisador e colaboradores de pesquisa não se encerram – pelo contrário, espero que estejam apenas começando – quando da finalização de um processo de escrita monográfica, a questão da sustentabilidade cultural das Batalhas de MCs na RMPA como um ecossistema da música (SCHIPPERS, 2015) sugere não apenas um campo de investigação musicológica, mas um campo de atuação política e profissional nas diversas interfaces da etnomusicologia pautado pela continuidade das relações estabelecidas “em campo” e pelo imaginar novas possibilidades de interlocução e de práxis sonoras (ARAÚJO, 2008). Lembrando, enfim, o imperativo ético de não pretender – uma vez que fazê-lo de fato é impossível – exaurir um campo de investigação etnográfica, deixando em aberto a possibilidade de (re)estudos posteriores pelos quais novos vínculos entre práticas de sentido acadêmicas e não-acadêmicas podem ser criados, finalizo este percurso sonoro-etnográfico de escuta com o desejo de que muitos outros sejam narrados, à espera das etnografias por vir.

Referências

ABALOS JÚNIOR, José Luis. **Jogando com MC's**: identidade, estilos de vida e performance em uma experiência etnográfica na “Batalha do Mercado”. 59f. Monografia de Conclusão de Curso (Bacharelado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

ABU-LUGHOD, Lila. A escrita contra a cultura (Writing against Culture). **Equatorial**, Natal, v. 5, n. 8, p. 193-226, 2018.

AHLIN, Tanja; LI, Fangfang. From field sites to field events: Creating the field with information and communication technologies (ICTs). **Medicine Anthropology Theory**, v. 6, n. 2, p. 1–24, 2019.

ALIM, Samy; LEE, Jooyoung; CARRIS, Lauren Mason. Moving the crowd, ‘crowding’ the emcee: the Coproduction and contestation of black normativity in freestyle rap battles. **Discourse & Society**, v. 22, n. 4, p. 422-439, 2010.

_____. “Short Fried-Rice-Eating Chinese MCs” and “Good-Hair-Havin Uncle Tom Niggas”: Performing Race and Ethnicity in Freestyle Rap Battles. **Journal of Linguistic Anthropology**, v. 20, n. 1, p. 116-133, 2011.

ARAÚJO, Samuel. Samba e coexistência no Rio de Janeiro contemporâneo. In: ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (org.). **Música popular na América Latina**: pontos de escuta. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

_____. From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World. **Musicological Annual**, Ljubljana, v. 44, n. 1, p. 13-30, 2008.

_____; GRUPO MUSICULTURA. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro. **TRANS - Revista Transcultural de Música [online]**, v. 10, 2006. Disponível em:

<<https://www.sibetrans.com/trans/articulo#.YwRGYrdTEz8.link>>. Acesso em 22 ago. 2022.

BARZ, Gregory; COHEN, Judah M. (org.). **The Culture of AIDS in Africa**: Hope and Healing Through Music and the Arts. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011.

BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. Casting Shadows: Fieldwork is Dead! Long Live Fieldwork! In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy (org.). **Shadows in the field**: New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. 2ª ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2008. p. 3-24.

BAUMAN, Richard. Fundamentos da performance. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 27, n. 3, p. 727-746, 2014.

BECKER, Judith. Exploring the Habitus of Listening: Anthropological Perspectives. In: JUSLIN, Patrick N.; SLOBODA, John Anthony (orgs.). **Handbook of Music and Emotion**: theory, research and applications. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010. p. 127-157.

COOLEY, Timothy; MEIZEL; SYED. Virtual Fieldwork: Three Case Studies. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy (orgs.). **Shadows in the field**: New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. 2ª ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2008. p. 90-107.

CALDEIRA, Teresa. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 21, p. 133-157, 1988.

CAMBRIA, Vincenzo. Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e Etnomusicologia. In: ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (org.). **Música em debate: perspectivas interdisciplinares**. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008.

CAMPOS, Felipe Oliveira. **Rap, Cultura e Política: Batalha da Matrix e a estética da superação empreendedora**. São Paulo: Hucitec Editora, 2020.

CARDOSO, Suzane Rodrigues. **Falando a mesma língua: pedagogias de uma professora-MC**. 66f. Monografia de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro). Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Drama, ritual e performance em Victor Turner. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 6, p. 411-440, 2013.

CHIMEZIE, Amuzie. The Dozens: An African-Heritage Theory. **Journal of Black Studies**, v. 6, n. 4, p. 401-420, 1976.

COHEN, Sara. Ethnography and Popular Music Studies. **Popular Music**, v. 12, n. 2, p. 123-138, 1993.

CLIFFORD, James. On Ethnographic Authority. **Representations**, v. 2, p. 118-146, 1983.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo**. Tese (Doutorado em Sociologia). Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2013.

DE CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

DIÓGENES, Glória. Juventudes, violência e políticas públicas no Brasil: tensões entre o instituído e o instituinte. **Sinais Sociais**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 18, p. 102-127, 2012.

ESCOBAR, Arturo. Bem-vindos à Cyberia: notas para uma antropologia da cibercultura. In: SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos (org.). **Políticas etnográficas no campo da cibercultura**. Joinville: Editora Letradágua, 2016. p. 21-66.

FELD, Steven. **Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression**. 3ª ed. Durham/Londres: Duke University Press, 2012 [1982].

_____. On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology. In: GIANNATTASIO, Francesco; GIURIATI, Giovanni (org.). **Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?** Udine: Intersezioni Musicali, 2017. p. 82-98.

_____; BRENNEIS, Donald. Doing anthropology in sound. **American Ethnologist**, v. 31, n. 4, p. 461-474, 2004.

FLOYD, Samuel A. **The Power of Black Music: Interpreting its History from Africa to the United States**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995.

GATES, Henry Louis. **The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1988.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

_____. *Estar lá: A antropologia e o cenário da escrita*. In GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: O antropólogo como autor**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009. p. 11-39.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. Nova Iorque: Verso, 1993.

KEYES, Cheryl L. *At The Crossroads: Rap Music and its African Nexus*. **Ethnomusicology**, Champaign, v. 40, n. 2, p. 223-248, 1996.

LEE, Jooyoung. *Battlin' in the Corner: Techniques for Sustaining Play*. **Social Problems**, v. 56, n. 3, p. 578-598, 2009.

LEFEVER, Harry G. *Playing the dozens: a mechanism for social control*. **Phylon**, v. 42, n. 1, p. 73-85, 1981.

LUCAS, Maria Elizabeth (org.). **Mixagens em campo: Etnomusicologia, Performance e Diversidade Musical**. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

LUPTON, Deborah (org.). **Doing fieldwork in a pandemic** (Crowd-sourced document - 2020). Disponível em:
<<https://docs.google.com/document/d/1cIGjGABB2h2qbduTgfqribHmog9B6P0NvMgVuiHZC18/e dit?ts=5e88ae0a#>>. Acesso em 22 ago. 2022.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *O Circuito: proposta de delimitação da categoria*. **Ponto Urbe [online]**, v. 15, 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/pontourbe/>>. Acesso em 22 ago. 2022.

MARCUS, George. *Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-sited Ethnography*. **Annual Review of Anthropology**, Palo Alto, v. 24, p. 95-117, 1995.

MARQUES, Gustavo Souza. **O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no Duelo de MCs**. 137 f. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

MAZER, Dulce. **Racionalidades do consumo musical: práticas culturais juvenis na cena rap porto-alegrense**. 246 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação), Programa de Pós Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Esboço de uma Teoria da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e uma Musicologia sem Homem*. **Aceno**, Cuiabá, v. 1, n. 1, p. 49–101, 2014.

MERRIAM, Alan. **The anthropology of music**. Evanston Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MILLER, Kiri. **Playing Along: Digital Games, Youtube and Virtual Performance**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2012. 258 p.

MONSON, Ingrid. **Saying Something**: jazz improvisation and interaction. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

NORBERTO, Rafael Branquinho Abdala. **O “Rap AM” interseccionando gerações**: um estudo etnomusicológico sobre práticas político-musicais e as dinâmicas de periferia no circuito manauara. 307 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

OSUMARE, Halifu. Keeping it Real: Race, Class, and Youth Connections Through Hip-Hop in the U.S. & Brazil. **Humboldt Journal of Social Relations**, v. 15, p. 6-18, 2015.

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. **Racionais MC’s como acontecimento estético**. XXVII Congresso Nacional da ANPPOM. *Anais...* Campinas, 2017.

POLIVANOV, Beatriz. 2011. Aparência, visibilidade e contatos: a autoprodução em sites de redes sociais e a cena da música eletrônica. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 34, n. 1, p. 32-43, 2011.

_____. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. **Esferas**, Brasília, ano 2, n. 3, p. 61-71, 2013.

RAPOSO, Otávio Ribeiro. Cartografia da dança: segregação e estilos de vida nas margens da cidade. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 765-797, 2016.

REGUILLO CRUZ, Rossana. **Emergencias de Culturas Juveniles**: Estrategias del Desencanto. Editora Norma: Bogotá, 2000.

RICE, Timothy. Ethnomusicology in Times of Trouble. **Yearbook for Traditional Music**, v. 46, p. 191-209, 2014.

_____; RUSKIN, Jesse D. The Individual in Musical Ethnography. **Ethnomusicology**, Champaign, v. 56, n. 2, p. 299-327, 2012.

ROSE, Tricia. **Black Noise**: Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

SAKAKEENY, Matt. Under the Bridge: An Orientation to Soundscapes in New Orleans. **Ethnomusicology**, Champaign, v. 50, n. 1, p. 1-27, 2010.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. **“Todos na produção”**: Um estudo etnográfico das narrativas sônicas e raps em um bairro popular do Sul do Brasil. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

_____. **Mixando sons, mesclando narrativas**: crônicas sônicas no contexto etnográfico de um bairro popular do sul do Brasil. *Reunião Brasileira de Antropologia*, nº 30. João Pessoa, 2016.

SCHAFFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHIPPERS, Huib. Applied Ethnomusicology and Intangible Cultural Heritage: Understanding “Ecosystems of Music” as a Tool for Sustainability. In PETTAN, Svanibor; TITON, Jeff Todd (orgs.). **The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015. p. 134-156.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 237-260, 2008a.

_____. Long Term Field Research In Ethnomusicology in the 21st Century. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 19, n. 32/33, p. 3-20, 2008b.

_____. **Por que cantam os Kisêdjê**: Uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SILVERS, Michael. Attending to the Nightingale: On Multispecies Ethnomusicology. **Ethnomusicology**, Champaign, v. 64, n. 2, p. 199-224, 2020.

SOARES, Maria Andrea dos Santos. “**Na base do muque da onda**”: Estudo etnográfico de performances entre Rappers da associação ALVO-Associação Cultural da Zona Norte de Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

STEIN, Marília Raquel Albornoz. **Kyringüé Mborai** – os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani. Tese (Doutorado em Música). 309 f. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

STEPHENS, Gregory. Rap Music’s Double-Voiced Discourse: A Crossroads for Interracial Communication. **Journal of Communication Inquiry**, v. 15, n. 2, p. 70-91, 1991.

TAGG, Phillip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 14, n. 23, p. 5-42, 2003.

TEPERMAN, Ricardo Indig. “**Tem que ter suingue**”: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

_____. **Se liga no som**: as transformações do Rap no Brasil. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

TITON, Jeff Todd. Knowing fieldwork. In: BARZ; Gregory; COOLEY, Timothy J. **Shadows in the field**: New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. 2ª ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2008. p. 25-41.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life**: the politics of participation. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VILA, Pablo. Narrative Identities and Popular Music: Linguistic Discourses and Social Practices. In VILA, Pablo (org.). **Music and Youth Culture in Latin America**: Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires. Nova Iorque: Oxford University Press, 2014. p. 17-80.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O nativo relativo. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.

WIEST, Róger Eduardo. **Juventudes ocupadas**: um estudo etnomusicológico sobre as narrativas sonoras da resistência nas ocupações universitárias de 2016 em Porto Alegre. Dissertação

(Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

WONG, Deborah. Moving: From Performance to Performative Ethnography and Back Again. In: BARZ; Gregory; COOLEY, Timothy J (org.). **Shadows in the field**: New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. 2ª ed. Nova Iorque: Oxford University Press, 2008. p. 76-89.

YÚDICE, George. A funkificação do Rio. In: HERSCHMANN, Micael (org.). **Abalando os anos 90 Funk e Hip Hop**: globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Glossário

Afu/Afudê/Tri: gírias de uso corrente (em centro urbanos) do RS que funcionam tanto como advérbio de intensidade tal qual “muito” ou “pra caramba” quanto como adjetivo semelhante a “da hora”, “legal”, “maneiro” etc, por vezes combinadas em expressões como “tri (adv.) afudê (adj.)”.

Babili: gíria para “dinheiro” decorrente da abreviação de “Babilônia”.

Backspin: técnica de DJing baseada em girar continuamente em sentido anti-horário o disco que não está soando nos alto-falantes até o ponto desejado de execução ou, de modo ritmado, no disco que soa nos alto-falantes, para produzir sons como *scratches*.

Beat: “batida” em inglês; embora trate-se de uma expressão referente, *stricto sensu*, aos elementos rítmico-percussivos ou levadas rítmico-harmônicas de uma música, é utilizada para nomear uma base instrumental de Rap como um todo.

Beatbox: originalmente utilizada para apelidar as primeiras *drum machines* de popularidade massiva como a Roland TR-808, tal expressão refere-se à arte de produzir ritmos e batidas com base em onomatopeias produzidas com a boca.

Crossfade: Mixagem entre duas faixas musicais que combina a diminuição gradual de volume (*fade out*) da primeira com o aumento gradual (*fade in*) da faixa subsequente.

DJ: Disc-Jockey, elemento da Cultura Hip-Hop referente à arte de discotecar, manipular em tempo real e produzir novas músicas a partir de gravações pré-existentes.

Drum machine: sintetizador e sequenciador empregado para samplear timbres e produzir loops de bateria e demais instrumentos percussivos.

MC: Mestre de Cerimônias, do inglês *Master of Ceremonies*.

R-A-P: em sua utilização como sigla, *Rhythm And Poetry* (Ritmo e Poesia)

Scratch: denomina-se scratch a sonoridade atingida por um/a DJ ao utilizar a técnica de backspin no toca-discos de seu setup que está soando nos alto-falantes para produzir ruídos como de arranhões ritmados.

Track: “faixa musical” em inglês.