



TRANS 28 (2024)

DOSSIER: RAP EN ACCIÓN

Metapragmáticas na Batalha do Museu (Brasília – DF – Brasil, 2019): *rapensando* a ideia de representação sob uma perspectiva interacional

Metapragmatics in Batalha do Museu (Brasília – DF – Brazil, 2019): rap-thinking the idea of representation in an interactional key

Thiago Cazarim (Cefet-MG – Brasil)

ORCID: 0009-0006-2279-0957

Resumo

Questões identitárias, raciais, econômicas e ideológicas predominaram desde o início das pesquisas do rap brasileiro em detrimento de abordagens compreensivas sobre os aspectos poéticos dessa expressão cultural. Dentre as categorias analíticas centrais destes trabalhos, encontra-se a de “representar”, com fortes conotações sociopolíticas. Meu objetivo neste artigo é mostrar como, na prática musical de MCs de duelos de rimas, a força dos aspectos políticos do rap também depende de procedimentos e competências performáticas musicais. Para tal, tomo referenciais teóricos provenientes dos estudos linguísticos sobre pragmática e Análise de Conversa (AC) e dos Estudos da Performance em conjunto com dados gerados em pesquisa de campo. Na última seção deste texto, retorno ao problema dos desafios de representação elaborados pelos agentes envolvidos nas práticas do rap, e como essas formulações metapragmáticas fornecem desafios à própria pesquisa acadêmica sobre o tema.

Palavras-chave

Duelo de rima, metapragmática, rap brasileiro, Análise de Conversa, estudos da performance, representação.

Fecha de recepción: 21 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 13 de noviembre 2024

Fecha de publicación: 31 de diciembre 2024

Abstract

Identity, racial, economic and ideological issues have predominated since the beginning of studies of Brazilian rap to the detriment of comprehensive approaches to the poetic aspects of this cultural expression. Among the central analytical categories of these studies is “represent”, with strong sociopolitical connotations. My objective in this article is to show how, in the musical practice of MCs of rap battles, the strength of rap's political issues also proves to be dependent on procedures and musical performance skills. To this end, I take theoretical references from linguistic studies of pragmatics, Conversation Analysis (CA) and Performance Studies together with data generated in field research. In the last section of this text, I return to the problem of representation challenges formulated by the agents involved in rap practices, and how these metapragmatic formulations provide challenges to academic research on the topic itself.

Keywords

Rap battle, metapragmatics, Brazilian rap, Conversation Analysis, performance studies, representation.

Received: April 21st 2024

Acceptance Date: November 13th 2024

Release Date: December 31st 2024

Metapragmáticas na Batalha do Museu (Brasília – DF – Brasil, 2019): *rapensando* a ideia de representação sob uma perspectiva interacional

Thiago Cazarim (Cefet-MG – Brasil)

Email: cazarim.t@gmail.com

1. Representações de representações: rap brasileiro como metalinguagem

Tendo dedicado a última década ao tema, venho identificando uma tendência predominante no campo brasileiro de estudos de rap de enfatizar o sentido sociopolítico do rap em detrimento de uma descrição sistemática de seus desenvolvimentos poéticos.

O primeiro livro acadêmico sobre rap no Brasil se trata de uma coletânea de textos intitulada *Rap e educação, rap é educação* (Andrade 1999). Num momento em que o rap ainda era socialmente muito mal-recebido no país, este livro cumpriu o papel de congregar pesquisas nascentes sobre o tema e constitui uma pedra fundamental para este campo de pesquisa.

A tônica da obra organizada por Andrade, a meu ver, forneceu as bases epistemológicas de um número considerável de pesquisas dos programas de pós-graduação brasileiros, e que poderiam ser classificadas nos seguintes grupos:

- 1) descrições da pragmática social na qual o rap figura como instrumento de transformação individual e coletiva, letramento e conhecimento;
- 2) análises de canções de rap como representações e documentos da vida social;
- 3) aportes etnográficos de grupos de performers e ouvintes de rap com a finalidade de descrever a construção de sentidos de pertencimento coletivo, subjetividade, identidade e memória;
- 4) pesquisas com ênfase em trajetórias pessoais e artísticas de artistas.

Evidentemente, nenhuma generalização é capaz de retratar a diversidade dos métodos e perspectivas de todos os trabalhos realizados em mais de duas décadas de pesquisa. Mesmo assim levantamentos realizados no *Catálogo Capes de Teses e Dissertações* em duas ocasiões diferentes (Cazarim 2019: 23-32, Cazarim *et al* 2022: 159) indicam que esta classificação apresenta relativa fidelidade ao que tem sido praticado no país¹.

Considerando as grandes tendências de pesquisa sobre o rap no Brasil, é possível apontar que há certa onipresença da ideia de representação, categoria central também para os rappers e ouvintes de rap. O historiador Roberto Camargos resume muito adequadamente o sentido sociopolítico desta categoria:

¹ Os recortes e critérios de pesquisa utilizados podem ser consultados nas pesquisas citadas.

[os rappers] conseguiram pontuar de forma clara sua tomada de posição. Foi como se dissessem: não vamos mais nos calar. E mais: não só não iam se calar como seriam os (autointitulados) representantes legítimos daqueles que não tivessem condições de tornar a sua voz ativa, como explicitou DJ KL Jay ao frisar que são (eles, os *rappers*) “os porta-vozes de quem não tem voz”. (Camargos 2016: 16)

“Representar” articula a dualidade “representante/representado” como relação de co-pertencimento legítimo, e não de hierarquia, entre quem empresta sua “voz” e aqueles que não a possuem. Nesse sentido específico, entendo que a categoria “voz” significa menos literalmente um material verbo-sonoro, uma “mídia” corporal, do que um instrumento discursivo mobilizado para veicular “representações” – isto é, interpretações e figurações – da realidade partilhadas coletivamente capazes de produzir efeitos de poder.

Entendendo “representar” como espécie de categoria nativa, é compreensível que ela assuma importância nos discursos acadêmicos sobre o rap. Ao mesmo tempo, noto que somente seu sentido sociopolítico é elaborado e absorvido nas pesquisas sobre o rap, o que levaria ao seguinte paradoxo: enquanto o poder de representação política do rap tem sido amplamente representado nos estudos acadêmicos, seus procedimentos e técnicas de representação (sua poética) não têm tido a devida representação acadêmica. A redundância da formulação anterior é intencional para apontar a existência de assimetrias das políticas acadêmicas de representação dos sentidos de representação do rap. Resumidamente: assimetrias em suas metarrepresentações.

Por outro lado, metarrepresentações não são produtos exclusivos das pesquisas acadêmicas, estando presentes em letras de canções e performances musicais de rap. Exemplos emblemáticos de autorreferencialidade literomusical são o título e os primeiros versos da mais famosa canção do rapper Sabotage (2001): “O rap é compromisso/ não é viagem/ se pá fica esquisito”, nos quais as categorias “compromisso” e “viagem” apontam para aspectos sociopolíticos e poéticos e estabelecem entre os últimos uma relação de equivalência e necessidade. Na metalinguagem formulada por Sabotage, o rap, para ser efetivamente rap (voz comunitária e gênero musical), precisa ser de um modo específico (“compromisso”) e não um mero devaneio poético (“viagem”). No entanto, como mostrarei adiante, nem sempre há equivalência entre metarrepresentações sociopolíticas e poéticas, o que exige olhar para as especificidades das diferentes formas de reflexividade presentes no rap a fim de compreender suas possíveis articulações, desalinhamentos e tensões.

Neste artigo, proponho repensar a duplicidade de sentidos da categoria “representação” situando seus empregos em situações de performance musical. De modo mais específico, tomo como objeto de análise os meios sonoros e verbais como diferentes atores vinculam concretamente os sentidos poético e sociopolítico do “representar” durante sessões de duelos de rimas. Para isso, recorro a referenciais dos estudos linguísticos sobre pragmática e da Análise de Conversa (AC) em conjunto com dados audiovisuais gerados em minhas pesquisas. Na última seção, retorno ao problema dos desafios de representação a partir das discussões apresentadas ao longo do artigo.

2. Práticas de contexto [1]: uma visão geral sobre interações musicais e verbais

Quando menciono as diferentes formas de reflexividade, tenho em mente duas coisas: o fato de que toda linguagem pode ser usada para referir-se a si mesma, e também que a autorreferência é uma das maneiras de indicar quais parâmetros são considerados relevantes na delimitação de um “contexto” de experiência e interação.

No primeiro caso, somos imediatamente levados a tomar como modelo a ideia linguística de metalinguagem: usar material linguístico para apontar sobre a estrutura, as condições, os juízos etc. que estão envolvidos na produção de um ato linguístico. No entanto, considerando que o rap não é simplesmente verbal, e sim verbo-sonoro –uma “prática musical” antes de ser uma prática estritamente linguística ou um fato mental–, é necessária uma categoria que não centralize o substrato linguístico e permita compreender outras formas de reflexividade especificamente musicais.

Proponho adiante o alargamento de categorias provenientes dos estudos de linguística para englobar aspectos verbais e musicais em pé de igualdade. Uma das categorias que entendo ser menos hierárquica entre signos verbais e sonoros é, precisamente, a ideia de prática, donde o recurso aos estudos de pragmática. Portanto, falarei de forma mais abrangente em “metapragmática” em vez de utilizar ideias como metalinguagem ou metarrepresentação para me referir aos diferentes usos reflexivos a que signos verbais e/ou sonoros² se prestam. Neste artigo, “metapragmática” indicará qualquer uso de sistemas semióticos que evidencie como os usuários de signos avaliam o funcionamento, os efeitos, a validade ou qualquer outra característica relativa ao uso desses mesmos signos. Resumidamente, metapragmática é entendida como o uso de signos cujo efeito é avaliar reflexivamente o próprio uso dos signos (Verschuere 2000: 441).

Por sua vez, reflexividade é outro termo que descreve aquilo que nos estudos semióticos se chama indexicalidade. Índice (*index*) é o tipo de signo que tem como propriedade apontar diretamente para os objetos que representam (Sawyer 1996). Por isso, os índices são signos orientados para contextos: sua propriedade de representar está ligada à capacidade que eles têm de dirigir a atenção para coisas, lugares, pessoas etc. Indexicalizar é, assim, fazer com que um signo que aponta para seu objeto traga-o para dentro do processo de significação gerando contexto de interpretação.

Se um índice pode apontar para objetos localizados externamente, ele também pode ser usado para indexicalizar metapragmaticamente o próprio conjunto de signos que é utilizado em uma situação comunicativa. Silverstein (2006) descreve dois tipos de indexicalização metapragmática: uma na qual os índices são usados para se contextualizar como se devessem ser interpretados com referência a condições que existem anteriormente à sua ocorrência (*presupposing indexicality*); e a outra na qual os signos são usados para definir que o seu uso não é dependente de contextos prévios ou externos, e que, assim, estariam criando as próprias condições de avaliação de seu uso (*entailing indexicality*). O que está em jogo aqui é a tarefa de estabelecer o conjunto de parâmetros que sujeitos entendem ser válidos para a delimitação de um contexto.

² Em última análise, estamos lidando com práticas verbais enquanto práticas sonoras (língua vocalizada e não escrita). Faço essa divisão apenas para enfatizar o aspecto mais literário/discursivo ou musical de determinados componentes dos duelos de rimas.

Se usuários de signos buscam definir por meio do emprego de signos variados que critérios são relevantes na avaliação de uma situação de uso de signos (o que inclui, obviamente, a avaliação dos próprios signos empregados), consequentemente temos um constante processo de redefinição de vínculos contextuais por meio do qual são confirmadas ou contestadas as correlações entre signos e seus respectivos objetos. Sabemos que a definição de vínculo contextual é bastante sensível para o universo do rap, entendido como canção ou na prática improvisada dos duelos de rimas. Isso ocorre precisamente pela relevância da ideia sociopolítica e algumas formulações metapragmáticas da ideia poética de “representar” (como no exemplo dos versos iniciais da canção de Sabotage). “Representar” é ser capaz de apontar para uma realidade existente, fazer que a canção ou rima improvisada vincule o contexto presente de performance ou o texto representacional a outros contextos. Portanto, parece contraintuitiva a possibilidade de que, no universo do rap, signos verbais e sonoros possam ser empregados de modo a ignorar ou hipovalorizar condições externas, pré-existentes, de ocorrência.

Gostaria de argumentar, contudo, que é necessário estabelecer um parâmetro metodológico a respeito de como devemos definir quais elementos contextuais são pertinentes. Pretendo adotar uma perspectiva êmica a partir do entendimento que os próprios rappers –ou seja, os *usuários* por excelência dos signos verbais e sonoros que nos interessam analisar– fornecem indícios, ou melhor, *índices* metapragmáticos que merecem atenção. Especialmente por levar em conta que o rap adquire sentido em contextos de performance, os quais, por definição, são contextos interacionais, adoto aqui como diretriz a busca por índices de contextualização que sejam apresentados como relevantes no curso de uma interação entre rappers e outros atores, nos termos da AC:

Nesse conjunto infinito e infinitamente diverso constituído pelos dados contextuais, os elementos não são igualmente determinantes para os mecanismos de produção e de interpretação das unidades textuais (a idade dos participantes, ou seu sexo, é geralmente mais decisiva que a cor dos seus olhos). Apenas alguns dos elementos do contexto total são mobilizados, ativados e explorados no discurso, e é somente a esse subconjunto (o contexto “pertinente”) que o analista deve ter acesso. (Kerbrat-Orecchioni 2006: 34)

Outro aspecto importante é que se pensarmos que o rap não é meramente um conjunto de conteúdos significativos, e sim a “veiculação performática” de signos verbais e sonoros, há que se levar em conta as próprias condições que tornam possível a realização dessa prática musical. Uma dessas condições tem a ver com o que a AC denomina “institucionalidade do sistema de conversação” (Watson e Gastaldo 2015), que será discutida mais detalhadamente na próxima seção. De toda forma, vale apontar que há recursos ritualizados e obrigatórios dos quais rappers, plateias, mestres de cerimônias, jurados e DJs se valem tanto para vincular as performances de rap a “objetos” (fatos, realidades) pressupostos/anteriores quanto na direção de valorizar o contexto presente de performance, limitando assim o papel da ideia de representar ou dando um sentido singular a ela. Vejamos na sequência como isso se dá.

3. Práticas de contexto [2]: usuários de signos e a especificação dos elementos pertinentes à análise interacional

A AC entende que a maioria dos usos da língua ocorre durante conversas cotidianas, o que confere à interação uma maior flexibilidade no estabelecimento de elementos conversacionais como a definição dos conteúdos de fala, a atribuição de papéis conversacionais ou a sequência dos interagentes na tomada de turnos de fala, embora isso não signifique a ausência completa de regras conversacionais. No entanto, a AC reconhece que há situações especiais nas quais existem regras mais rígidas para as interações conversacionais, como no caso de interações que ocorrem numa consulta médica, numa aula, numa palestra ou num júri. Em tais situações, espera-se que os interagentes correspondam a papéis específicos, que observem momentos e condições adequados para fazer intervenções interacionais na forma de uma tomada de turno³, ou ainda que mantenham a interação linguística orientada em torno de tópicos específicos. Estas interações são chamadas de “institucionais”, mas não no sentido de pertencerem a instituições específicas e sim de possuírem elementos altamente cristalizados, regrados, regulamentados, etc.

Em trabalho anterior (Cazarim *et al* 2022), pensamos os duelos de rimas como interações musicais de caráter institucional. Dentre os elementos institucionalizados estão:

- a) a pré-alocação da tomada de turnos: MCs, público, mestre de cerimônia, DJ's possuem momentos específicos para realizarem suas intervenções. Por exemplo, espera-se que o mestre de cerimônia realize a abertura de cada *round* e convoque o público e os MCs para interagir e o DJ para “soltar o *beat*”; segue-se um momento em que os MCs interagem diretamente entre si improvisando, competindo pela aprovação do público; e, por fim, ocorre o corte do *beat* pelo DJ, indicando o fim do turno de rimas improvisadas e o início do turno de avaliação formal pelos jurados convidados e pelo público (votação). Isto também vale para a alternância dos MCs no interior dos turnos de rima, pois há uma sequência fixa a ser respeitada (um MC precisa esperar um número específico de versos ou uma quantidade de tempo para poder apresentar suas rimas);
- b) a predefinição de papéis interacionais: via de regra não é facultado ao mestre de cerimônia intervir durante o turno de rima para improvisar em paralelo aos MCs, assim como o público, enquanto agente coletivo, não pode *a priori* tomar para si o papel de iniciar e finalizar os turnos de rima, assim como os MCs não podem votar em suas performances na fase de avaliação formal ao final de cada *round* ou batalha etc.;
- c) elementos musicais macro e microestruturais de organização dos duelos: há um conjunto de convenções formais a serem observadas nos duelos de rimas, como a forma dos turnos de rima (“45 segundos” ou “bate-e-volta”), o gênero temático (“batalha de sangue”, “batalha

³ A AC fala especificamente em turnos de fala. No caso dos duelos de rimas, além de haver signos musicais, o próprio uso dos signos verbais não se limita propriamente ao ato de falar: há ovações, “rimas” (no sentido de textos rimados que obedecem a uma escansão métrica –ou seja, textos musicados), até mesmo *canto*. Por isso, falarei de forma mais ampla em tomada de turno, especificando que tipo de turno está em jogo conforme o tipo de transcrição dos exemplos musicais.

de conhecimento”)⁴, ou a divisão de cada batalha ou de uma sequência de batalhas em seções, como a sequência aquecimento → turno(s) de rima → votação ou a sequência de chaves e fases da competição que culminam na final entre dois MCs;

- d) formação de pares adjacentes: em conversas cotidianas, espera-se que, diante do cumprimento “Olá, como vai?”, um interlocutor responda o cumprimento (também) falando sobre como está no momento. A AC fala em pares adjacentes quando um turno de fala “abre” um tópico conversacional que será “fechado” por outro turno de fala. No caso dos duelos de rimas, existem pares adjacentes altamente pré-definidos do tipo pergunta-e-resposta. O Duelo de MCs de Belo Horizonte, atualmente a competição de MCs mais relevante no cenário brasileiro, possui um jogo de pergunta-e-resposta bastante emblemático. Mestre de Cerimônia ou MCs, de modo rítmico, vocalizam “O que acontece aqui?” abrindo um chamado que é fechado com a resposta “Duelo de MC!”, também ritmada, feita pelo público⁵. A representação musicográfica desta pergunta-e-resposta é apresentada a seguir tomando como base modelos de transcrição utilizados por Krims (2000) e Edwards (2009):

		1				2				3				4			
A	MsCer																x
B	MsCer	x	x	x	x	x	-----										x
	Público								x	x	x	x	x	x	-----		
C	MsCer	x	x	x	x	x	-----										x
	Público								x	x	x	x	x	x	-----		
D	MsCer	x	x	x	x	x	-----										
	Público								x	x	x	x	x	x	-----		

Diagrama de rima do jogo de pergunta-e-resposta tradicional no Duelo de MCs, Belo Horizonte –Minas Gerais– Brasil⁶.

⁴ A modalidade “45 segundos” corresponde ao tipo de duelo no qual cada MC rima sozinho num turno de ataque ou resposta em cada *round*. A modalidade “bate-e-volta” pressupõe a seguinte estrutura: MC1 – 8 “versos”, MC2 – 8 “versos”, MC1 – 4 “versos”, MC2 – 4 versos etc. (em cada *round*). “Batalha de sangue” é a batalha na qual prevalecem temáticas do tipo *braggadocio* enquanto na “batalha de conhecimento” prevalecem temas políticos. Em entrevista realizada no dia 27 de janeiro de 2019 em Brasília com o grupo de MCs do Rio de Janeiro no qual estava Adrien, que se apresentou na Batalha do Museu analisada na seção 5, foi-me relatada a existência de um outro subgênero temático, a chamada “batalha de personagens”, com temáticas ligadas a personagens de videogames, animes, HQs etc. Elementos deste subgênero foram encontrados em minha pesquisa de campo também no ano de 2017, na cidade de Aparecida de Goiânia – Goiás – Brasil, durante a realização da Batalha da Pista (Cazarim 2019).

⁵ No entanto, durante os turnos de rimas, ao contrário das conversas cotidianas, identificamos que há uma expectativa “menor” quanto à obrigatoriedade de realização de fechamento de todos os tópicos iniciados por outros MCs (Cazarim et al 2022).

⁶ No diagrama, a primeira linha apresenta a métrica quaternária que orienta a estruturação do tempo musical. As duas primeiras colunas representam, respectivamente, a sequência dos ciclos de tempo (“compassos”) e os atores envolvidos no jogo de pergunta e resposta. As demais células indicam subdivisões quaternárias (“semicolcheias”) dos pulsos principais e, quando preenchidas, indicam emissão sonora de sílabas ou agrupamentos de sílabas/fonemas (em branco, significam pausas). Interpretando o diagrama, teríamos a seguinte distribuição do texto de pergunta-e-resposta:

- Intervalos A:4:4 – B:2:2// B:4:4 – C:2:2// C:4:4 – D:2:2 → “O que_a com te ce_a aqui”;

- Intervalos B:3:4 – B:4:2// C:3:4 – C:4:2// D:3:4 – D:4:2 → “Du e lo de_e mi cí”;

(os espaços entre sílabas/fonemas e o sinal “_” indicam, respectivamente, separação e junção dos sons das palavras).

Além disso, foi possível identificar que MCs mobilizam explicitamente tópicos relativos a contextos progressos ou do próprio contexto de performance como temas de rima. Tais temas podem se referir à biografia dos MCs ou outras personalidades, a fatos históricos, eventos políticos, ou então à dinâmica da performance musical. Importante aqui destacar que, embora possa ser mais comum a associação entre o contexto presente de performance e os índices do contexto presente de performance, ou ainda a ocorrência de índices sociopolíticos que apontam para contextos progressos em relação ao momento da performance, essa correlação não é necessária. Por exemplo, MCs podem fazer avaliações metapragmáticas da performance presente de seus oponentes denominando suas rimas como “decoradas” –ou seja, pré-elaboradas antes do contexto da performance. Estar diante de uma “decorada” é, para os frequentadores de duelos de rimas, indício (índice) de uma improvisação ruim, como bem definiu o antropólogo Ricardo Teperman (2013).

Um último aspecto a destacar é que a institucionalidade da improvisação musical é, ela mesma, sujeita a se converter em foco de atenção metapragmática. Se uma regra, convenção ou expectativa muito cristalizada é quebrada, MCs, mestre de cerimônia e público tendem a reagir na forma de ovação ou de reprovação/crítica, a depender do tipo de ruptura realizada⁷. Portanto, a violação da institucionalidade da improvisação não é obrigatoriamente um problema do ponto de vista metapragmático –embora possa sê-lo, como mencionei no caso da identificação de “decoradas”.

4. Apresentação do campo, dos instrumentos e dos dados da pesquisa

Uma vez que, na ACE, contexto é aquilo que é tornado pertinente pela própria interação entre os interlocutores, farei uma apresentação do campo e dos instrumentos da pesquisa, explicitando de que modo me situei no processo de geração de dados.

Durante minha pesquisa de doutorado foram combinados quatro instrumentos de geração de dados: observações *in loco*, registros fotográficos e audiovisuais de eventos musicais, entrevistas semiestruturadas e pesquisa de fontes documentais (escritas e audiovisuais disponíveis *online*), realizadas entre os anos de 2016 e 2019 nas cidades de Goiânia, Senador Canedo e Aparecida de Goiânia (Estado de Goiás – região Centro-Oeste do Brasil), em Taguatinga e Brasília (no Distrito Federal – também no Centro-Oeste) e na cidade de Belo Horizonte (no Estado de Minas Gerais – região Sudeste do Brasil). Foram realizadas 19 entrevistas com MCs, DJs, produtores musicais e culturais e atores institucionais ligados à cultura hip-hop, versando sobre questões ligadas às relações entre arte e política; e 37 observações de eventos foram realizadas e parcialmente registradas em foto e vídeo, majoritariamente duelos de *freestyle*, mas também alguns festivais e um evento de articulação político-institucional. Com exceção deste último, minha atuação em campo em geral começava como observador, mas, nos casos em que eu tinha a oportunidade de frequentar mais de uma edição do mesmo duelo de *freestyle*, começava a ser tratado como colaborador. Em campo, nunca fui reconhecido como pesquisador, e sim como *videomaker* que poderia compartilhar material audiovisual. Assim me parece que fui interpretado como um homem

⁷ Como o exemplo analisado na seção 5.2, quando se inicia uma avaliação da decisão de Leozera Mystere de cantar em vez de “rimar” no momento-rima.

branco, de outra faixa etária, um estilo de vestimenta destoante sempre aparecendo com uma câmera na mão em duelos de rimas.

As batalhas que observei no Distrito Federal estiveram dentre as últimas observações realizadas por mim. Especificamente na Batalha do Relógio (Taguatinga), o papel de colaborador *videomaker* foi crucial para minha aproximação com os organizadores do duelo, que eu não conhecia de antemão. Ao chegar no local do evento, me apresentei ao mestre de cerimônia e produtor, Brenner Saboia, explicando o motivo de minha presença e pedindo autorização para produzir registros em vídeo. Houve um estranhamento inicial, pois ali já havia uma prática consolidada de produção de registros em vídeo pela própria organização do evento. Esse fato fora observado por mim em 2017 no Duelo de MCs em Belo Horizonte, então entendi que alguns limites deveriam ser respeitados para não caracterizar uma espécie de invasão ou concorrência. No entanto, a bateria do equipamento usado por Brenner se descarregou, e, percebendo que eu estava filmando, ele me pediu ajuda para terminar de fazer o registro audiovisual. Imediatamente formou-se uma aliança colaborativa, e mesmo dois anos após o ocorrido, ao escrever para os organizadores da Batalha do Relógio e da Batalha do Museu, Brenner ainda se lembrava de mim e me relatava que os meus vídeos eram os únicos registros daquele duelo que foi possível salvar.

No caso específico da Batalha do Museu minha participação foi mais distante, tendo me limitado a produzir registros fotográficos e audiovisuais parciais e realizar observações do evento. Sobre a Batalha do Museu, duelo de *freestyle* que ocorre há doze anos na cidade de Brasília, a produtora cultural Catarina de Oliveira⁸ relatou, em entrevista concedida em 26 de janeiro de 2019, que se trata de um ponto de encontro importante de público da cultura hip-hop do Distrito Federal. Segundo ela, o planejamento urbano do Distrito Federal resulta em forte segregação espacial que, por sua vez, se reflete em segregação social e cultural. A Batalha do Museu seria, assim, um ponto de encontro do público de hip-hop do Distrito Federal (público majoritário), mas também de outras localidades, como as cidades próximas (“o entorno”, “Goiânia”), e eventualmente de cidades mais distantes.

O perfil do público não foi comentado por Catarina, mas o que observei em campo foi a predominância de rapazes jovens. Catarina, no entanto, faz ainda uma observação sobre o local de realização do duelo. Cotidianamente, o espaço em frente ao Museu da República (daí o nome da batalha) e abaixo da Biblioteca Nacional é prioritariamente frequentado por turistas devido ao atrativo arquitetônico de Brasília. A Batalha do Museu funciona como uma forma de reapropriação do espaço urbano pela população local por meio da cultura, o que evidencia a força performativa do hip-hop.

5. Metapragmática e indexicalizações na Batalha do Museu (27 de janeiro de 2019)

Os exemplos desta seção se referem à Batalha do Museu, mais especificamente ao confronto entre os MCs Adrien (Rio de Janeiro) e Leozera Mystere (DF). Eles serão analisados de modo a mostrar que classes de índices metapragmáticos verbais e sonoros ocorreram no duelo entre Adrien e

⁸ Entrevista listada nas referências, realizada como parte da pesquisa de Cazarim (2019).

Leozera Mystere, e de que forma tais índices delimitam os elementos contextuais que se tornam pertinentes à interpretação do duelo de rima em questão (eventualmente, também de concepções que os MCs têm sobre a cultura hip-hop e os atos de “rimar” e duelar, por exemplo). Após as considerações finais, os leitores podem conferir a transcrição textual completa do duelo Leozera Mystere vs. Adrien para apreciação crítica e futuras discussões dos argumentos e conclusões apresentados neste artigo.

Adotarei aqui a classificação dos índices metapragmáticos em quatro grupos: índices metaperformanciais (*iMetap*), índices metapragmáticos de afiliação de território e origem (*iATO*), índices metapragmáticos de pertencimento a culturas e tradições (*iCult*), e índices metapragmáticos de cunho sociopolítico (*iSP*). Os primeiros dizem respeito aos índices que apontam para os aspectos estritamente artísticos do ato de rimar ou que, de alguma forma, coloquem em evidência o rap como “linguagem”; a segunda classe contém índices referentes à vinculação dos MCs a determinadas comunidades, territórios, grupos humanos, etc.; na terceira classe, temos os índices que apontam para práticas culturais, personalidades emblemáticas, reconstruções históricas, etc.; e, por fim, os *iSP* se referem diretamente à capacidade de “representação” e aos demais sentidos políticos do rap.

Por sua vez, os *iMetap*, *iATO*, *iCult* e *iSP* podem ser *a priori* tanto verbais quanto sonoros. É importante destacar isso para percebermos um aspecto da institucionalidade dos duelos que não havia sido apontado em pesquisas anteriores: momentos diferentes da batalha (considerando a estrutura aquecimento → turno de rima → votação) fomentam o emprego de diferentes classes de índices e também conformações materiais dos signos empregados. Por isso, procurarei destacar exemplos de índices metapragmáticos verbais e sonoros em cada um dos momentos principais da batalha analisada.

5.1. Momento-aquecimento

Denomino o início de cada uma das batalhas que compõem um dia de competição de rimas como momento-aquecimento tendo como base a divisão proposta por Richard Schechner para os diferentes estágios de uma performance. Segundo o esquema proposto por Schechner (2011: 163), os momentos de aquecimento e de desaquecimento são aqueles que constituem “portais” através dos quais performers e espectadores são transportados (ou mesmo transformados) para dentro e para fora do momento-performance (em sentido mais estrito). Há que se distinguir, portanto, o estágio de preparação dos MCs (quando eles chegam ao local da competição e começam a realizar rodinhas de improvisação antes de duelarem efetivamente) do que estou chamando de aquecimento: este último estágio ocorre justamente com a finalidade de “apontar para” (indexicalizar) o início do estágio oficial de competição, sujeito a uma avaliação em momento posterior capaz de habilitar os MCs a progredir nas chaves (quartas de final, semifinais, final) e, eventualmente, vencer o campeonato. Ou, para utilizar uma terminologia goffmaniana, o momento de aquecimento é o estágio no qual se produz um enquadramento metapragmático da performance musical enquanto performance musical propriamente dita, uma performance que, a partir da co-participação de múltiplos agentes, passa a contar como “valendo” de fato (Goffman 2012).

Além do mais, diferentemente do que ocorre na preparação dos MCs, do aquecimento participam não só os competidores do duelo, mas também (pelo menos) o mestre de cerimônias e o público – em muitos casos “sem” que os MCs tenham uma participação tão efetiva. A participação do público, aliás, é o grande diferencial do momento-aquecimento em relação aos ensaios, já que ele ajuda a delimitar as fronteiras que separam o “contexto de performance musical” do fluxo ordinário do cotidiano ou de estágios intermediários entre o cotidiano e a competição (como as rodinhas preparatórias de improvisação mencionadas anteriormente), enquadrando tal performance como jogo competitivo. Novamente, Goffman oferece *insights* precisos sobre o assunto (transpondo, é claro, suas observações sobre o teatro para os duelos de rimas):

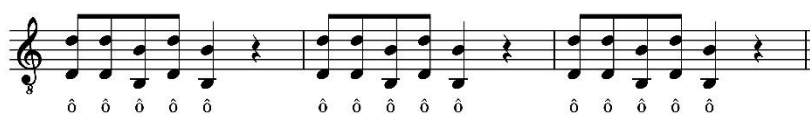
Cada pessoa que vai ao teatro é também algo mais do que apenas [uma frequentadora de teatro]. Ela colabora para a irrealidade cênica. Participa simpática e indiretamente no mundo irreal produzido pela interação dos personagens do roteiro. Ela se entrega. Ela se eleva (ou se rebaixa) ao nível cultural dos personagens e temas do dramaturgo, avaliando alusões para cuja compreensão ela não tem suficiente preparo, conchavos matrimoniais que ela não tolera facilmente, variedades no estilo de vida para as quais não está muito preparada e réplicas que conferem à fala um papel que ela não poderia aceitar caso encontrasse tais sutilezas no mundo real (Goffman 2012: 172).

Nos duelos de rimas, o poder de delimitar o contexto de performance musical, incluindo quais elementos são ou não aceitos como pertinentes (é a isso que Goffman se refere sobre tolerar na ficção teatral o que não se tolera no contexto de vida real), é distribuído entre diferentes atores (mestre de cerimônia, DJ, público, MCs) já no momento-aquecimento. Os “meios” usados para produzir essa delimitação obedecem, certamente, a certa institucionalidade (por exemplo, jogos de pergunta-e-resposta precedidos e/ou sucedidos por comentários introdutórios ou passageiros do mestre de cerimônia e/ou dos MCs). Na transcrição dos momentos iniciais do 1º *round* da batalha entre Leozera Mystere e Adrien, temos um exemplo disso:

		1	2	3	4
A	Público			x	-----
B	Público		x	-----	x
C	MsCer	x			x x x
	Público	x	-----		
D	MsCer	x x x			
E	MsCer			x x x x	x x x x
	Público	x	x	x	x
F	MsCer			x x x x	x
	Público	x	x	x	x
G	MsCer				x x
	Público	x	x	x	x
H	MsCer	x x			x
	Público	x	x	x	x
I	MsCer	x	x	x	
	Público				
J	MsCer	x x x x	x	x	
	Público			x x x x	x
K	MsCer	x x x x	x	x	
	Público			x x x x	x
L	MsCer	x x x x	x	x	
	Público			x x x x	x
M	MsCer	x x x x	x	x	
	Público			x x x x	x

Diagrama de rima do momento-aquecimento do primeiro *round* da batalha entre Leozera Mystere e Adrien, Batalha do Museu, Brasília –Distrito Federal– Brasil, 2019⁹.

Intervalo A:3:1 - H:3:4, público



Intervenção melódica do público no momento-aquecimento do primeiro *round* da batalha entre Leozera Mystere e Adrien, Batalha do Museu, Brasília –Distrito Federal– Brasil, 2019.

Nesse trecho, iniciamos com um conjunto de *iMetap* verbais que indexicalizam as dinâmicas performanciais estabelecidas entre mestre de cerimônias e público, para, em seguida, finalizar com uma antífona que mobiliza *iATO* parcialmente com o mesmo objetivo, todas elas “puxadas” pelo

⁹ Leitura do diagrama de rimas:

- Intervalo C:1:1 – I:2:1 [mestre de cerimônia, falando sem precisão rítmica] → Vai! Vai! As sim, ó! As sim, ó! Can tan do nes ta vi be! Can tan do _en tão! Fe cha_a vi be_a go ra! Vem! Vem! Vem! Vem! Vem!
- Intervalo I:2:3 – M:2:4 [mestre de cerimônia, recitando ritmicamente] → É o ra p do dê e fe É o ra p do _er re jo ta É o ra p do bê er-re Va mo in va din do_a ce na _hein?
- Intervalos J:3:1 – J:4:4// K:3:1 – K:4:4// L:3:1 – L:4:4// M:4:1 – M:4:4 [público recitando ritmicamente] → in va din do_a ce na (Batalha do Museu 2019)

mestre de cerimônia. Em outras palavras, enquanto índices linguísticos como “cantando então” ou “fecha a *vibe*” demarcam fases diferentes do momento-aquecimento (canto coletivo inicial seguido de antífona) ou as modalidades de intervenção musical do público (cantar, declamar ritmicamente), índices como “RJ” (pronunciado “erre jota”), “DF” (“dê efe”) e “BR” (“bê erre”) são mobilizados em conjunto com a expressão “invadindo a cena” para descrever a origem dos MCs que estão ocupando o duelo (“invadindo a cena” tem esse sentido).

Ao mesmo tempo, os índices “RJ” e “BR” não deixam de apontar, respectivamente, para o pertencimento do MC Adrien a outro território que não o da realização da batalha (funcionando como *iATO*), bem como a inserção da própria Batalha do Museu no cenário nacional de duelos de rimas (funcionando como *iCULT*). Por isso, os mesmos índices podem servir para contextualizar o duelo e seus participantes em relação a cenários que ultrapassam o momento da performance quanto para apontar os elementos “intraperformanciais” relevantes para a qualificação do duelo de rimas numa espécie de duplo vínculo (Bateson 1987).

Um aspecto curioso sobre o momento-aquecimento reside nos ciclos de tempo D e I. Diferente do que ocorre em todo o restante da batalha, e também da convenção generalizada de métrica quaternária utilizada em duelos de rimas –o que Teperman (2013) denomina de padrão *four stresses*–, ouvimos muito claramente que há dois momentos em que o DJ manipula o *beat* pré-gravado introduzindo “viradas” (efeitos de transição para reinício do ciclo de tempo) durante o segundo pulso, de modo a elidir os dois últimos pulsos da métrica quaternária e reiniciar antecipadamente o ciclo rítmico. Isso ocorre nos momentos em que o mestre de cerimônia enuncia “Assim, ó” (introduzindo a condução do trecho cantado transcrito no exemplo 3) e “Vem” (para introduzir o jogo de pergunta-e-resposta que finaliza o momento-aquecimento). A explicação para esta alteração no padrão rítmico é interacional e metapragmática. Ao ouvir as enunciações “Assim, ó” e “Vem!”, o DJ interpreta que o mestre de cerimônia está conduzindo o público para o início de dinâmicas participativas (cantar, recitar ritmicamente) e que, portanto, é necessário fornecer antecipadamente o ponto de apoio rítmico necessário à interação musical. Isso significa que o DJ percebe como *iMetap* implícitos as convocações feitas ao público, ao mesmo tempo em que avalia seu modo de dar suporte à interação mestre de cerimônia –plateia. As “viradas” antecipadas são, por isso, *iMetap* estritamente sonoros surgidos na interação com *iMetap* verbais; e ambos, por sua vez, apontam para as convenções de participação vocal do público na interação musical, o qual também demonstra compreendê-los com modos de utilização da voz alternados em momentos específicos.

Por fim, apontamos que o fato de o público identificar convenções harmônicas no *beat* escolhido pelo DJ é também um *iMetap* que indexicaliza uma região tonal (si menor) como orientadora das intervenções melódicas do momento-aquecimento.

5.2. Momento-rima

Em minha análise, o que chamo de momento-rima corresponde ao que Schechner denomina como momento de performance. No momento-rima é onde os MCs propriamente “rimam”, no sentido

definido por Teperman (2013): não cantam, mas improvisam versos ritmicamente escandidos em relação a uma base rítmica lançada pelo DJ. Neste momento, os MCs são os legítimos tomadores de turno, mas intervenções do público são esperadas e até mesmo provocadas pelos MCs quando estes tentam gerar versos impactantes (*punchlines*).

Supreendentemente, Leozera Mystere inicia o momento-rima *cantando*. Aqui valeria mencionar que este MC é o MC “da casa”, ou seja, do Distrito Federal, onde a Batalha do Museu é sediada. É possível que o público presente e Leozera Mystere compartilhem de conhecimentos prévios sobre as convenções locais de performance; contudo, os dados obtidos em campo não permitem confirmar a hipótese de que a prática do canto melódico é tradicional nesta competição ou na prática musical deste MC (um tipo de *iCult* sonoro ligado a um determinado *iATO*), o que impede afirmar com segurança que algum tipo de conhecimento sobre a história da Batalha do Museu estaria sendo mobilizado naquele momento. O que é possível observar com certeza é que: a) as intervenções melódicas e referenciais harmônicos são convenções de performance aceitas e praticadas pelo público da batalha; b) na ausência de certeza sobre convenções tonais funcionarem como *iCult* atribuídos a contextos prévios de performance (indexicalização por pressuposição), tais convenções funcionam no mínimo como válidos no contexto atual (indexicalização por acarretamento), incluindo o lugar de realização da Batalha do Museu (representados pelos *iATO* “Brasília” e “DF”).

As convenções tonais são retomadas por Leozera Mystere na medida em que seu improviso melódico segue a interpretação da base harmônica do *beat* na região tonal de Si menor, improviso aclamado pelo público em alguns momentos (especialmente no ponto mais agudo da melodia do MC).

Intervalo N:1:3 - U:4:4

Vou ti-rar-es-se sor-ri-soda sua ca - ra pa-ra sa-ber se ho-je não vai [*]

[*][*] Ei, brin-ca - dei-ra![*][*][*] ho-je não vai, des-cul-pa[*] [*] sa-be

co-mo.é que é, vai pi-rar meu brei-quê! Des-cul - pa meu [*] [*][*]pe-ga.a ver-são, a vez!

Exemplo 4: rimas melódicas de Leozera Mystere no primeiro *round* da batalha contra Adrien, Batalha do Museu, Brasília –Distrito Federal– Brasil, 2019.

No exemplo 4, vemos que Leozera Mystere indexicaliza musicalmente *iMetap* relativos aos parâmetros vocais e harmônicos que orientaram o momento-aquecimento enquanto critérios de elaboração de improvisação no contexto parcial do momento-rima. Por sua vez, o público reage positivamente por meio de *iMetap* vocais (aclamações que até mesmo se sobrepõem acusticamente à improvisação do MC), indexicalizando o reforço dos critérios harmônicos e melódicos iniciados no momento-aquecimento.

Na sequência, vemos que Adrien inicia uma avaliação da “tática melódica” de seu oponente, questionando com isso a validade dos recursos tonais para a organização do *flow* empregados coletivamente desde o momento-aquecimento:

		1				2				3				4				
V	Adrien							x	x	x	x	X	x	x	x			
W	Adrien	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	X	x	x	x			
Y	Adrien	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	X	x	x	x	x	x	
X	Adrien	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	X	x	x	x			
Z	Adrien	x	x	x	x	x	x		x	x	x	X	x	x	x			
	Público	x -----																
AA	Adrien	x	x	x	x	x	x		x	x	x	X	x	x	x	x	x	
AB	Adrien	x -----		x -----		x	x	x	x	x -----				x	x	x	-----	
AC	Adrien	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	X	x	x -----				
	Público															x	-----	
AD	Leozera								?	-----								
	Público	-----				x	-----	x	-----	x	-----	x	-----	x	-----	x	-----	
AE	Leozera	-----				x	-----	x		x	-----	X	x	-----	x	-----	x	-----
	Público	x	-----	x	-----	x	-----	x	-----	x	-----	x	-----	x	-----	x	-----	
AF	Leozera	--	x	x	-----			x	-----	x		-----		x				-----
	Público	x	-----	x	-----	x	-----											

Exemplo 5: diagrama de rima do primeiro turno de rima de Adrien no primeiro *round* da batalha contra Leozera Mystere, Batalha do Museu, Brasília –Distrito Federal– Brasil, 2019¹⁰.

Vemos sobreposições de tomada de turno entre público e Adrien (intervalo Z:1:1-4) e público e Leozera Mystere (intervalo AA:1:1 – AF:2:2), ambas ocasionadas por *punchlines* de Adrien, que promovem uma disputa aberta de Adrien em relação aos critérios pertinentes de improvisação no contexto da Batalha do Museu. Adrien está lançando *iMetap* verbais pelos termos que utiliza para descrever sua performance (“faço *flow* normal”) e a de seu oponente (“ele fez o show”) ¹¹; mas também sua opção por não improvisar melodicamente aponta para um critério de musicalização do texto que está sendo criado. É este critério que Adrien passa a disputar com Leozera que, na sequência do turno de Adrien, insiste na tática melódica:

¹⁰ Leitura do diagrama de rimas:

- Intervalo V:2:3 – AC:4:2 [Adrien]: Lo go_a go ra vou fa zen do, eu fa ço *flow* nor mal na ba ta lha com pre en den do, por que nes sa ba ta lha a go ra que_eu te nho es tu do de Fou cault, de e mi ci que tem dois ze ro de con te ú do! A í, vo cê não_en ten de que_a go ra eu te bato. E nes se ver so ma no, a qui cê é no va to. Foi ma nei ro, e le fez o show. Eu sou do er re jo ta; tu co pi an do, per den do *flows*!
- Intervalo AC:4:3 – AF:2:2 [público]: Ô [18 vezes] (Batalha do Museu 2019)

¹¹ “Fazer *flow* normal” e “fazer o show” significam “rimar” e “cantar”.

Intervalo AD:2:3 - AI:2:2

Exemplo 6: novo turno de rimas melódicas de Leozera Mystere no primeiro *round* da batalha contra Adrien, Batalha do Museu, Brasília –Distrito Federal– Brasil, 2019¹².

Adrien, por sua vez, insiste verbalmente e musicalmente na recalibragem dos parâmetros metapragmáticos considerados válidos para o contexto da batalha, atacando seu oponente novamente e repetindo a tática de “rimar”, ou seja, improvisar sem melodização:

		1				2				3				4			
AJ	Adrien							x	X	X	x		x	X	x	x	X
AK	Adrien	X	x	X	X	x	X	x	X	X	x	X	x	X	X		X
AL	Adrien	x			X	X	X	x	X	X	x			X	x	x	X
AM	Adrien	X	x		X	X	X	x		x	x	X	x	X	-----	X	-----
AN	Leozera													x			
	Público	x -----															
AO	Leozera	X				x				x				x			
AP	Leozera	x	x		x	x	X	x	x	x	x	X	x	x	x	x	X
	Público	x				x				x				x			
AQ	Leozera	x	x	x	x	x	X	x	x	x	x	X	x	x			X
	Público																
AR	Leozera	X	x	x	x	x	X		x	X	-----	X	X	x	x	x	X
AS	Leozera	X	x	X	-----	X	-----	x	x	x	x	X	X	x	x		
AT	Adrien									x	x	X	X	x			X
AV	Adrien	X	x	x	x	x	X	X	-----	x	x	X	X	x			X
AW	Adrien	X	x	x	x	x	X	x	x	X	-----	X	X	X	-----	X	-----
AX	Adrien	X	x	x	x	x	X			x	x	X	X	x	x		

Exemplo 7: sequência de improvisos entre Adrien e Leozera Mystere no primeiro *round* da batalha entre os dois oponentes, Batalha do Museu, Brasília –Distrito Federal– Brasil, 2019¹³

¹² Este turno de rima de Leozera Mystere possui uma duração atípica de 6 ciclos de tempo, ou seja, 50% a mais do que a convenção do “bate-e-volta” pressupõe para o segundo turno de rima de cada MC (4 ciclos). Tomar mais tempo que o permitido é uma violação de uma convenção de gênero de competição que não é destacada pelo mestre de cerimônia nem pelo público. No entanto, no exemplo 7 veremos como Adrien percebe essa falha ao avaliar negativamente a performance do oponente.

¹³ Leitura do diagrama de rimas:

- Intervalo AJ:2:3 – AM:4:4 [Adrien]: *Pun ch li ne* por is so_eu vou li man do_a go ra, ma no, so men te nes se de ta lhe. A ê, vo cê_é_um in con se quen te: pa ra de_i mi tar_o Pe lé se não vou te dei xar sem den te!

No exemplo 7, vemos diversos *iMetap* verbais sendo mobilizados para descrever o contexto de performance em tempo real, incluindo comparações entre os MCs e espécies de *bragadocio*: “eu faço *flow* normal na batalha”, “agora eu te bato”, “ele fez o show”, “perdendo *flows*”, “só faltou rimar”, etc. Com a insistência de Adrien em descrever negativamente a performance cantante de seu oponente, e as reações de aprovação do público, vemos um recuo de Leozera Mystere, que renuncia à melodização das rimas no restante de todos os *rounds* da batalha, embora questionando o impedimento alegado por Adrien.

A troca da modalidade de uso da voz aponta para uma avaliação implícita que Leozera Mystere fez sobre a eficácia da interação com Adrien diante do público presente. Além disso, ao modular “cantar → rimar”, Leozera introduz *iMetap* que tentam legitimar o canto na batalha de rima. Então temos, concomitantemente, uma avaliação implícita materializada musicalmente sobre o ato de cantar que, não obstante, aponta para uma avaliação explícita materializada verbalmente sobre a legitimidade de cantar. O direcionamento oposto dos *iMetap* verbais e sonoros aponta precisamente para a recalibragem de parâmetros contextuais pertinentes que está em curso na interação entre Leozera Mystere, Adrien e o público.

Quando Adrien rima “tenho estudo/ de Foucault, de MC que tem dois zero de conteúdo” e quando Leozera Mystere rima “em Brasília ninguém pode mais cantar?/ [...] Não é só Pelé que fez gol, nem só lá em RJ”, *iMetap* apontam para o a performance em curso articulados índices que, por sua vez, apontam para a qualificação de Adrien (ter conhecimento formal e experiência artística de MCs ruins) e para as diferentes tradições de improvisação (*iCult*) atribuídas a lugares diferentes (*iATO*). Aqui vale lembrar da distinção que estabelecemos no início desta seção entre indexicalização por pressuposição e indexicalização por acarretamento: não temos dados disponíveis para afirmar com certeza que no Distrito Federal há uma tradição “prévia” de melodização das rimas, mas é possível afirmar, a partir dos *iMetap* sonoros e verbais de Adrien e Leozera Mystere, que está em disputa a definição de duas formas musicais de “invadir a cena” que distinguem pertencimentos territoriais diferentes (cantar/“DF” vs. “rimar”/“RJ”).

Quanto aos *iSP*, destaco um trecho do segundo *round* da batalha:

-
- Intervalo AN:1:1 – AN:4:4 [público]: Ô
 - Intervalo AP:1:1 – AP:4:1 [público]: Ô [5 vezes]
 - Intervalo AN:4:1 – AS:2:4 [Leozera Mystere, sem precisão rítmica no intervalo AP:1:1 – AP:4:4]: Ô ô ô ô ô. Ma no o lha só u ma coi as pra te_ex pli car quer di zer que_a qui_ em Bra sí lia nin guém po de mais can tar?! Então ca la_a tu a bo ca e vai se fu der. Não_é só_o Pe lé que fez gol, nem só lá em er re jo ta.
 - Intervalo AT:3:1 – AX:4:2 [Adrien]: Só fal tou ri mar, e nes se ver so_a go ra_eu vou te a va ca lhar. Sin ce ra men te ma no, na pro mes sa: vo cê can ta? Ma no, não sa bi a. Que mer da foi es sa?! (Batalha do Museu 2019)

Vale observar que a perda de precisão rítmica de Leozera Mystere é um *iMetap* sonoro implícito relativo à tentativa de recalibrar sua tática de improvisação. É no intervalo AN:4:1 – AO:4:4, aliás, que essa recalibragem é iniciada: a repetição da interjeição “ô” estende o turno de rima de Leozera Mystere em um ciclo de tempo, o que, de acordo com Fleury (2015) é um recurso comum entre MCs quando estes precisam tomar mais tempo para elaborar suas rimas.

		1				2				3				4						
AO	Adrien				x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
AP	Adrien	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
AQ	Adrien	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
AR	Adrien	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Exemplo 8: improviso de Adrien no segundo *round* da batalha contra Leozera Mystere, Batalha do Museu, Brasília – Distrito Federal– Brasil, 2019¹⁴.

Antes de mais nada, é importante destacar que o *beat* lançado pelo DJ tem fortes características do subgênero *trap*. *Beats* de *trap* tendem a ter andamentos mais lentos, porém subdivisões rítmicas muito mais abundantes do que outros subgêneros mais antigos. Essa descrição é importante para explicar as diferenças de tamanhos de versos e a variedade rítmica característica dos improvisos feitos a partir de bases de *trap*. A adoção de versos com um número maior de palavras e com ritmos que valorizam a destreza vocal articulatória são formas de *iMetap* musicais e verbais implícitas: elas apontam para a compreensão que os MCs e o público possuem sobre as convenções e expectativas performáticas que regem cada tipo de *beat*; e, ainda, apontam para o papel que o DJ possui de fornecer orientações sonoras basilares sem as quais a improvisação musical não pode ocorrer –tudo isso sem que seja necessário realizar um metadiscorso sobre essa compreensão metapragmática (os MCs não precisam rimar sobre as diferenças entre *beats* de *boom bap* e de *trap* para demonstrarem que estão cientes dessas diferenças).

A metapragmática poética (musical e verbal) que coloca em relevo as regras, convenções e expectativas presentes no contexto de performance também emoldura elaborações metapragmáticas sobre a qualidade performacional dos MCs em articulação com o sentido sociopolítico de suas atividades. Respondendo à autodescrição de Leozera Mystere, Adrien opõe o *iMetap* “original” utilizado pelo oponente ao *iSP* “sou camelô” (índice de classe e ocupação laboral) e ao *iSP/iATO* “represento a minha rua” (índice que vincula território a pertencimento político). Vemos assim que há: a) diferentes fluxos de elaborações metapragmáticas ocorrendo simultaneamente, já que os *iMetap* musicais/verbais não ocorrem “após” a elaboração dos *iSP*, mas produzem a possibilidade de “materialização” e “elaboração” destes últimos; b) o tensionamento entre *iMetap* verbais, de um lado, e *iSP* verbais, de outro, constitui um evento minoritário dentro da batalha analisada.

Outro momento em que vemos *iSP* serem mobilizados explicitamente é a seguinte passagem do terceiro *round*:

¹⁴ Leitura do diagrama de rimas:

Vo cê fa la_a té que vo cê é o ri gi nal. Sa be que eu che go na ba ta lha por que_a go ra_eu vou ri man do su a men te na ba ta lhã so men te no_ins tru men tal por que eu ta va me [*] [*] [*] que a go ra vo cê as be que a go ra vou ri man do so men te [*] [*] [*] Vo cê fa la que_é o ri gi nal, só que eu sou do ca me lô [*] [*] [*] e re pre sen to_a mi nha ru a (Batalha do Museu 2019)

		1				2				3				4			
AU	Leozera	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
AV	Leozera	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
AY	Leozera	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	Público	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
AX	Leozera	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
BB	Adrien	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
BC	Adrien	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
BD	Adrien	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
BF	Adrien	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
BG	Leozera	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	Público	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
BH	Leozera	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
BI	Leozera	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	Público	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
BJ	Leozera	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
BK	Público	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Exemplo 9: sequência de improvisos de Leozera Mystere e Adrien no terceiro *round* da batalha entre os MCs, Batalha do Museu, Brasília –Distrito Federal– Brasil, 2019¹⁵.

Notamos no exemplo 9 que ataques dirigidos a Adrien (na forma do *iMetap* “chamar de Robinho”, atrelando esse nome à ideia de pessoa submissa) vão aglutinando progressivamente funções de *iATO* e *iSP* (Robinho → ser da quebrada = Robin Hood, sujeito que emerge dos pobres e se posiciona ao lado deles). O arremate do *round* feito por Leozera Mystere questiona a exemplaridade do *iATO* “Rio de Janeiro” como medida do “representar” político, confrontando-o com os *iATO* “Santa Maria”, “Pi-V” e “Ceilândia”, regiões administrativas do Distrito Federal consideradas periféricas. É interessante observar que, diante da necessidade de afirmar o caráter de representação política como critério contextual pertinente do momento-rima, é que Leozera Mystere realiza a oposição entre local de entretenimento (“Disneylândia”) e locais que “representam” a periferia do Distrito Federal. Essa formulação, aliás, guarda forte analogia com a oposição compromisso X viagem que o rapper Sabotage utilizou para definir ideologicamente o rap em termos políticos... e *metalinguisticamente em relação às suas convenções poéticas aceitáveis(!)*.

É possível concluir que “representar” figura como *um* dos elementos de atenção e elaboração poética dos MCs no momento-rima –um elemento de ocorrência *rara* na Batalha do Museu. Mais que isso, a mobilização de uma vinculação sociopolítica para o ato de rimar é realizada em conjunto com avaliações metaperformanciais, sobre aspectos territoriais e culturais/históricos. Isso significa

¹⁵ Leitura do diagrama de rimas:

- Intervalos AY:1:1 – AY:2:2/ BG1:1 – BG:2:4/ BI:1:1 – BI:4:4/ BK: 1:1 – BK:4:4 [público]: Ô!
- Intervalo AU:1:1 – AX:4:2 [Leozera Mystere]: Ca la_a tu a bo ca, tran qui lo, vou_a té o fim. Vo cê só é _um ca pa cho, eu te cha mo de Ro bin’. A ê, se li ga, o lha só, vo cê é ple be. Vai mor rer pra lá, ô, ga ro ti nho re bel de!
- Intervalo BB:1:2 – BF:4:4 [Adrien]: Vo cê fa la que _eu sou_o Ro bi nho, e nes se ver so, ma no _eu que ro que vo cê me _es cu te. Vo cê fa la que _eu não sou_o Ro bi nho só que _eu sou é da que bra da, _eu re pre sen to_o Ro bin Hoo d!
- Intervalo BG:2:4 – BJ:4:2 [Leozera Mystere]: Tran qui lo, seu se que la. O mal de ca ri o ca _é a char que só no Ri o de Ja nei ro tem fa ve la. Ca la_a tu a bo ca is so_a qui não _é_a Dis ney lân dia. San ta Ma ria Pi Vê e Cei lân dia (Batalha do Museu, 2019).

que “representar”, no sentido sociopolítico tão enfatizado nos estudos sobre hip-hop, nem sempre é a *finalidade* nem está *no início* da atividade criativa dos rappers.

Em suma, observamos no momento-rima que diversas referências como “imitar alguém” indicam que há um veto à recuperação de parâmetros de contextos prévios de performance; em outros momentos, a indexicalização de *iATO* relativos a locais periféricos é realizada para promover uma contextualização geográfica, musical e política mais ampliada do espaço de performance. Exemplos deste tipo abundam em toda a batalha (vide transcrição completa no final do artigo.) Do início ao fim dos momentos-rima, MCs disputam critérios de contextualização como pertinentes ou impertinentes, as formas pelas quais eles podem ser indexicalizados (via pressuposição ou acarretamento), além dos múltiplos vínculos contextuais que os mesmos índices podem assumir (funcionar somente como *iMetap* ou funcionar também como *iATO*, *iCult* e/ou *iSP*). É somente como efeito de uma disputa que o “representar” sociopolítico ganhará ou não pertinência como critério de validação das performances dos MCs.

5.3. Momento-votação

No esquema de Schechner (2011), após a performance ocorre um desaquecimento, responsável por instaurar não apenas o fim do evento performático, mas também de fazer seus participantes retornarem ao estado ordinário da vida. No caso dos duelos de rimas, creio que essa classificação é um pouco mais complexa. Primeiro porque o ato de avaliar ocorre implícita e explicitamente durante os demais momentos do duelo: MCs criticam o desempenho e conduta dos oponentes o tempo todo, assim como o público não espera uma permissão explícita para ovacionar as *punchlines* lançadas estrategicamente pelos improvisadores. Porém, a diferença crucial entre o desaquecimento previsto por Schechner e o efeito de desaquecimento do que estou denominando momento-votação, além da institucionalidade obrigatória da ocorrência deste último obedecendo a uma formalidade bastante definida, reside no fato de que há, não um, mas diversos momentos-votação numa competição, o que, por sua vez, indica que o desaquecimento deste momento é sempre parcial e responsável majoritariamente por promover o recomeço da performance (e só eventualmente o seu encerramento).

A batalha de Leozera Mystere e Adrien teve três *rounds* e, em razão da aplicação da forma bate-e-volta em toda a batalha, acaba possuindo um momento-votação ao fim de cada *round*. Transcrevo o final do primeiro e o início do segundo *rounds* apenas para exemplificar as condutas típicas dos participantes durante o momento-votação¹⁶:

Mestre de cerimônia: Aê, eu tenho uma teoria que quando a batalha é foda o apresentador nem se esforça, quer ver, ó?! Barulho pra batalha!

Público [ovacionando]: Ôôôôôô!

Mestre de cerimônia: Minha teoria comprovada, tá vendo? Estudaram pra caralho. Quem acha que deu Adrien, à minha direita, barulho e mão pra cima!

¹⁶ Este estágio não contém musicalizações da voz.

Público: Ôôôôô!

Mestre de cerimônia: Já quem acha que deu Leozera Mystere, barulho e mão pra cima!

Público [ovacionando]: Ôôôôô!

[...]

Mestre de cerimônia: Jurados em 3,2,1! Os dois no Adrien. Tu mesmo volta, irmão.

[DJ solta *beat* de *trap*]

Mestre de cerimônia [gritando]: Meu Deus! (Batalha do Museu, 2019)

O momento-votação é iniciado por uma tomada de turno do mestre de cerimônia, de modo a reafirmar o caráter competitivo e artístico do momento-rima, e na qual ele próprio apresenta uma avaliação geral sua sobre o desempenho conjunto dos MCs, convidando o público a confirmá-la vocalmente. Apontar para o desempenho artístico do momento-rima é uma forma de transitar da improvisação para a formalidade da votação: pede-se, na sequência, que o público e depois os jurados demonstrem qual MC foi mais bem sucedido no *round* que está em vias de acabar. Esse pequeno momento de “esfriar” a excitação coletiva é praticamente emendado no novo momento-aquecimento (início do segundo *round*) tanto pelo mestre de cerimônia, que aponta para a ordem do início do turno de rima (vira para Adrien e diz “Tu mesmo volta, irmão”) quanto pelo ato do DJ de “soltar o *beat*” de *trap* – uma forma de intervenção estritamente musical, não-verbal, avaliada efusivamente pelo mestre de cerimônia (e acompanhada pelo público).

O final de cada *round* é também o momento em que os *iMetap* sobre as regras de performance talvez apareçam de forma mais explícita e enfática. No momento-votação do 3º *round*, o mestre de cerimônia reage a uma tentativa de modificação dos limites temporais da batalha ao dizer “Tá maluco, neguinho, que 4º *round*!”. Aqui vemos que o público também é um agente em disputa dos parâmetros de delimitação do contexto, ao mesmo tempo que fica evidente a institucionalidade do papel do mestre de cerimônia de reafirmar o regramento da batalha.

Com o momento-votação, fecha-se o circuito de momentos que caracterizam o duelo de rima, e que é repetido em cada uma das batalhas ao menos duas vezes (três vezes quando público e jurados, no segundo momento-votação, entendem que não é possível definir um vencedor sem um *round* extra, de desempate). O momento-votação, ápice da sagração do MC competidor, é aquele em que está institucionalizado o poder de validar as tentativas de autoafirmação performática, cultural, territorial e política. É esse momento, metaperformancial por definição, que irá dizer se, publicamente, um MC “representou” de fato. Ou seja, é ele que *contextualiza* definitivamente a “verdade” da representação poética e política buscada pelos MCs, mesmo que índices de “representar” de tipo sociopolítico não tenham protagonizado em pé de igualdade com as habilidades literomusicais dos MCs.

6. Desafios de representação: da performance de rap à pesquisa

Ao concluir este texto, gostaria de mencionar que as observações feitas a respeito do “representar” nos duelos de rimas podem ser estendidas também à análise de canções de rap, uma vez que *iMetap* não se limitam à atividade de improvisação ou performance ao vivo. Como exemplos brasileiros, cito as canções “Se essa rua fosse minha” e “Bandido de clava preta”, ambas do grupo CTS KamiKa-Z (2021a, 2021b) e nas quais elementos temáticos e sonoros de canções de ninar brasileiras servem como motes para elaboração de temáticas *gangsta*. Se esse a intertextualidade é uma das formas de metapragmática poética mais explícitas, podemos também apontar a importância da inserção de sons do cotidiano (Béthune 2004) em gravações de rap, de modo a produzir uma contextualização realista das narrativas musicadas por meio de *iATO* (sons que compõem paisagens sonoras periféricas), e que também podem funcionar como *iMetap* (como no caso de reaproveitamento ficcional de discursos jornalísticos). Em suma, estou argumentando que grande parte do poder de “representar” factual/político atribuído às diferentes expressões do rap é fundado num conjunto considerável de *representações do ato de representar*, e que o “efeito de realidade” (Barthes 1989) dessas expressões musicais depende consideravelmente de uma atividade metapragmática prolífica.

Como musicólogo e músico, percebo que a desatenção à metapragmática verbal e musical do rap muitas vezes redundando numa concepção acadêmica desconectada da densidade das práticas musicais analisadas. Sem uma descrição atenta à densidade da materialização performática da música, a ideia de “representação” reduz o rap a uma pura mensagem política indiferente ao seu meio de apresentação pública (ou seja, suas “mídias” corporais, fonográficas, etc.).

Se os MCs vão aos duelos com o desafio de sagrarem-se campeões na arte de representar, precisando afirmar-se primeiro como *performers* para então serem reconhecidos como representantes de suas comunidades, penso que a nós, pesquisadores, os rappers têm lançado há algum tempo o desafio de mudar nosso interesse em representar a cultura hip-hop. Essa questão, aliás, foi enunciada trinta anos atrás por Tricia Rose (1994), quando ela relata ter ouvido de um professor que o rap poderia até ter algum interesse social, mas que, de resto, não passava de... barulho(!). Indignada, Rose (1994) dedicou um capítulo inteiro de *Black Noise* à devida qualificação poética dos elementos distintivos da *linguagem musical* do rap. Talvez seja hora de nós, acadêmicos, partilharmos desta indignação e olharmos com mais atenção para o rap com a “dignidade estética” que os rappers há tempos o compreendem.

Agradecimentos

Deixo aqui o reconhecimento aos estudantes Apolo Souza Sá, Jordana da Veiga, Thallys Oliveira, Mayara Calfa, Nicole Dias e Henrique Greenhalgh que trabalharam sob minha orientação entre 2019 e 2024, e auxiliaram na produção dos primeiros modelos e esboços de transcrições do Duelo Nacional de MCs (2017) e da Batalha do Museu (2019).

Registro também o apoio recebido da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (Fapemig) e ao Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Cefet-MG) pela concessão de bolsas

para participação de estudantes nos projetos de pesquisa desenvolvidos por mim entre os anos de 2021 e 2024.

BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Elaine Nunes. 1999. *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus.
- Barthes, Roland. 1989. *The rustle of language*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Bateson, Gregory. 1987. *Steps to an ecology of mind: collected essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*. Nothvale/London: Jason Aronson Inc.
- Béthune, Christian. 2004. *Pour une esthétique du rap*. Paris: Klincksieck.
- Camargos, Roberto. 2016. *“Periferia com o poder da palavra”: a poética dos rappers brasileiros*. Tese de Doutorado em História. Uberlândia: Instituto de História – Universidade Federal de Uberlândia. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16334> . [Consulta: 13 de dezembro de 2024].
- Cazarim, Thiago. 2019. *Metaphors we rap by: performatividade, estética e política do cotidiano*. Tese de Doutorado em Performances Culturais. Goiânia: Faculdade de Ciências Sociais – Universidade Federal de Goiás. https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFG-2_8e8bced4c765d0f4497d4bb5683f0cb4 . [Consulta: 13 de dezembro de 2024].
- Cazarim, Thiago et al. 2022. “Etnometodologia, Análise de Conversa e duelos de rimas: apontamentos iniciais de pesquisa”. En *Anais da IX Jornada de Etnomusicologia/ VIII Colóquio Amazônico de Etnomusicologia/ IV Encontro Regional Norte da Associação Brasileira de Etnomusicologia – ABET*, 158–168. <https://drive.google.com/file/d/1tnOIsnsokSFAXUcvA52pjtajc6yrNlb/view> [Consulta: 11 de março de 2024].
- Edwards, Paul. 2009. *How to rap: the art and science of the hip-hop MC*. Illinois: Chicago Review Press.
- Fleury, Maria Cristina. 2015. *Hibridações locais e processos identitários: o rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia*. Dissertação de Mestrado em Música. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas – Universidade Federal de Goiás. <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/f83e229e-f90b-4ce5-93a1-710222269468> . [Consulta: 13 de dezembro de 2024].
- Goffman, Erving. 2012. *Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise*. Petrópolis: Vozes.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 2006. *Análise da conversação: princípios e métodos*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Krims, Adam. 2000. *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rose, Tricia. 1994. *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sawyer, R. K. 1996. “The semiotic of improvisation: the pragmatics of musical and verbal performance”. *Semiotica*, 3/4: p. 269 – 306.
- Schechner, Richard. 2011. “Performers e espectadores – transportados e transformados”. *Moringa*, 2(1): 155-185. <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/9993> . [Consulta: 13 de dezembro de 2024].
- Silverstein, Michael. 2006. “Pragmatic indexing”. En *Encyclopaedia of Language and Linguistics*, 2nd ed., ed. Keith Brown, 14-17. Oxford: Elsevier.
- Teperman, Ricardo. 2013. “Improviso decorado”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 56, 127-150.

<https://revistas.usp.br/rieb/article/view/68807> . [Consulta: 13 de dezembro de 2024].

Watson, Rod; Gastaldo, Édison. 2015. *Etnometodologia & Análise da Conversa*. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio.

ENTREVISTAS

ALBERTO LUCAS V. MOURA PEREIRA et al. Entrevista de pesquisa. 27 de janeiro de 2019. Entrevistador: Thiago Cazarim da Silva. Brasília, [não publicada], arquivos digitais de áudio (2).

CATARINA MALTESE PINHEIRO DE OLIVEIRA. Entrevista de pesquisa. 26 de janeiro de 2019. Entrevistador: Thiago Cazarim da Silva. Brasília, [não publicada], arquivos digitais de áudio (4).

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Batalha do Museu: Leozera Mystere X Adrien. 2019. Material de campo (vídeo) não publicado. 06'36". Brasília.

CTS KamiKa-Z. 2021a. *Bandido de clava preta*. <https://www.youtube.com/watch?v=zbXAs-42ZTg>. [Consulta: 28 de novembro de 2023].

_____. 2021b. *Se essa rua fosse minha*. <https://www.youtube.com/watch?v=VOgbTEEnHtc>. [Consulta: 28 de novembro de 2023].

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

Sabotage. 2001. *Rap é compromisso*. Manaus: Cosa Nostra.

ADENDO

Transcrição completa da batalha entre Leozera Mystere e Adrien, Batalha do Museu, Brasília – DF – Brasil, 2019.

[Mestre de Cerimônia fala algo incompreensível e várias outras pessoas também. Ouve-se ao fundo: “Revanche! Revanche!”. Começa o beat. MCs reagem dançando.]

Público: Au, au, au, au, au

Mestre de Cerimônia: Vai, vai! Assim, ó! Assim, ó!

Público: Ô, ô, ô, ô, ô!

Mestre de Cerimônia: Cantando nesta vibe [*]

Público: Ô, ô, ô, ô, ô!

Mestre de Cerimônia: Cantando, então!

Público: Ô, ô, ô, ô, ô!

Mestre de Cerimônia: Fecha a vibe agora!

Público: Ô, ô, ô, ô, ô!

Mestre de Cerimônia: Vem! Vem! Vem! Vem! Vem!/ [ritmicamente] É o rap do DF

Público: invadindo a cena!

Mestre de Cerimônia: É o rap do RJ

Público: invadindo a cena!

Mestre de Cerimônia: É o rap do BR

Público: invadindo a cena!

Mestre de Cerimônia: Vamo invadindo a cena, hein?!

Público: Invadindo a cena!

MC Leozera Mystere: Vou tirar esse sorriso da sua cara para saber se hoje não vai [*]

Público: Ôôôôôô! Ô, ô, ô...

MC Leozera Mystere: [*], ei, brincadeira!/ Desculpa, [*] sabe como que é, vai pirar meu breiquê!/ Desculpa, meu [*], pega a versão, a vez

MC Adrien: Logo agora vou fazendo/ Eu faço *flow* normal na batalha compreendendo/ Porque nessa batalha agora que eu tenho estudo/ De Foucault, de MC que tem dois zero de conteúdo/ Ai, você não entende

Plateia: Ôôôôôô!

MC Adrien: que agora eu te bato/ E nesse verso mano, aqui cê é novato/ Foi maneiro, ele fez o show/ Eu sou do RJ; tu copiando, perdendo *flows*!

Plateia: Ôôôôôô! Ô, ô, ô, ô...

MC Leozera Mystere: [*], mano, só p'a te explicar/ meu filho, ei, você é o típico MC/ que não faz nada e nem faz rir

Público: [risadas pontuais]

MC Adrien: *Punchline*/ Por isso eu vou limando agora mano, somente nesse detalhe/ Aê, você é um inconsequente/ Para de imitar o Pelé, senão vou te deixar sem dente!

Plateia: Ôôôôôô! Ô, ô, ô, ô...

MC Leozera Mystere: Mano[?], olha só uma coisa pra te explicar/ Quer dizer que aqui em Brasília ninguém pode mais cantar?!/ Então cala a tua boca e vai se foder/ Não é só o Pelé que fez gol, nem só lá em RJ

MC Adrien: Só faltou rimar/ e nesse verso agora eu vou te avacalhar/ Sinceramente mano, na promessa:/ você canta? Mano, não sabia! Que merda foi essa?!

Plateia: Ô!

MC Leozera Mystere: Você manda clichê/ Tranquilo, meu parceiro, eu te bato no dossiê/ Desculpa, meu parceiro, eu vou ter que te explanar/ Cê só bota ênfase em rima clichê e acha que vai ganhar?

MC Adrien: Ah, eu vou te bater em dossiê/ só que eu sou oriental, eu te matei com o meu *touché*/ Aê,

Plateia: Ôôôôôô!

MC Adrien: você é um otário e agora você entende/ Mano, respeita a minha vez, você é um prepotente

Plateia: Ôôôôôô!

Mestre de cerimônia: [falando] Oriental, *touché*. Aê, eu tenho uma teoria que quando a batalha é foda o apresentador nem se esforça, quer ver, ó?! Barulho pra batalha!

Plateia: Ôôôôôô...

Mestre de cerimônia: Minha teoria comprovada, tá vendo? Estudaram pra caralho. Quem acha que deu Adrien, à minha direita, barulho e mão pra cima!

Plateia: Ôôôôô...

Mestre de cerimônia: Já quem acha que deu Leozera Mystere, barulho e mão pra cima!

Público: Ôôôôô...

Mestre de cerimônia: [*]

Público[?]: [risos]

Mestre de cerimônia: Jurados em 3,2,1! Os dois no Adrien. Tu mesmo volta, irmão.

Meu Deeeeeeus!!

Público e MC Adrien: [reação efusiva ao *beat* que abre o 2º *round*]

Mestre de cerimônia: Cês querem essa vibe, não [*]?

Voz não identificada 1: Nossa!

Mestre de cerimônia: É essa vibe?/ [ritmicamente] Hey! Hey! Hey! Hey! Tru! Tru!/ Quero ver matar ele!

Público: Hey!

Mestre de cerimônia: Quero ver matar ele!

Público: Hey!

Mestre de cerimônia: Quero ver matar ele!

Público: Hey! Hey! Hey! Hey! Hey!

Mestre de cerimônia: Quero ver trucidar[?]

Público: Hey!

Mestre de cerimônia: Quero ver trucidar[?]

Público: Hey!

Mestre de cerimônia: Quero ver trucidar[?]

Público: Hey! Hey! Hey! Hey! Hey!

MC Adrien: [falando] Papo reto família, é um sonho tá pisando aqui. Quem puder botar a mão pra cima, geral, por favor, mano! Vem geral [*] Vem!

Público e MC Adrien: [ritmicamente] Ô, ô, ô, ô, ô, ô, ô.

Público: Ô, ô.

MC Adrien: [falando] Roma 9 tá na casa. *Batalha da Tenda, Batalha do Real*. Roma 9 tá na casa, certo?/ [ritmicamente] Ei! Ei! Ei!

Voz não identificada: Oh!

MC Adrien: Ei!... Oh!

Público: Ooooooh!

MC Adrien: Ei!... Oh! Oh! Oh, oh!

Público: Ooooooh!

MC Adrien: Essa batalha, meu mano, você falou que eu não podia cantar/ Só que nessa batalha você deixa falha porque agora você tem que assimilar/ Só que eu não faço freestyle, meu mano, rimando agora em todo detalhe,/ Eu arranco suas cordas vocais: não manda clichê, falando que você vai cantar em braile!

Público: Ôôôôô!

MC Adrien: [?] sabe agora meu mano a ideia revolta/ Porque você rima comigo nessa ideia, cê sabe que cê nunca solta/ Só que nunca solta porque na verdade sua rima é bisonha, é escrota/ Porque você vai rimar comigo na semana que vem você tenta de novo e [*]

MC Leozera Mystere: Tenta rimar, meu mano, você sabe que Leozera rima no detalhe/ Tem o *Xote dos Milagre*, mas o meu rap vem fazer milagre/ Deixa comigo, meu mano, Leozera que segue aqui pesadão/ Não vou rimar em braile, vou rimar com a minha voz: ele sem ter[?] com o coração/

Público: Ôôôôô!

MC Leozera Mystere: Sabe como é, meu[?] moleque? Você tá ligado que faz nessa track?/ Você com esse sorriso na cara tá me desmerecendo na minha casa, moleque/

Público: Ôôôôô!

MC Leozera Mystere: Fica tranquilo, meu mano. Você veio é de Roma 9/ Hoje eu tacho fogo no teu império. Cala tua boca e deixa de ser esnobe!!

Público: Ôôôôô!

MC Adrien: Ele fala de milagre. Sabe que agora eu vou chegando na levada/ Se fodeu que eu sou do Rio de Janeiro, porque eu sou um pequeno milagre, porque eu te ganho na flipada/

Público: Ô! Ô! Ô!

MC Adrien: [*]

MC Leozera Mystere: Você fala que é pequeno milagre, tranquilo, pesadão/ Sabe como é, meu mano Leozera, que chega mandando o refrão?/ Sabe como é, meu molecote, sabe que Leozera hoje te manda é/ [?] lá pro hospital/ Você fala que é pequeno milagre: eu sou Leozera, porque sou original

Público: Ôôôôôôô!

MC Adrien: Você fala até que você é original/ sabe que eu chego na batalha porque agora eu vou rimando sua mente na batalha somente no instrumental/ porque eu tava me [?], que agora você sabe que agora vou rimando somente [*/] Você fala que é original, só que eu sou do camelô [*] e eu represento a minha rua

Público: Ôôôôô!

MC Leozera Mystere: [*] Mano, mano... Na moral, na moral, na moral... Mano:/ Se é pra mandar essa flipada do jeito que cê manda, desculpa: nunca revigora/ Cê falou quinhentas vezes: "E agora? E agora? E agora?"/ Sabe

Público: Ôôôôô!

MC Leozera Mystere: [*] sabe que o Leozera é sublime/ Camelô sou eu: já [?] já comeu o meu Fini

Público: Ôôôôô!

MC Adrien: Quem num já pegou no seu Fini?/ [*/]

Público: Êêêêêêê!

MC Adrien: Só que eu faço freestyle, meu mano, agora na poesia/ Não é porque o cara falou Fini que vocês têm que levar isso pra pederastia

Público: Ôôôôô!

MC Leozera Mystere: [*]

Público: Ôôôôô! Ôôôôô!

MC Leozera Mystere: Iê, iê, iê, iê, iê, iê, iê/ Cês entenderam pederastia? Tranquilo, eu não ficou ao léu/ Os Fini que eu

vendia, eu paguei quinze aluguel/

Público: Ôôôôô!

MC Leozera Mystere: Bem[?] tranquilo, meu parceiro, minha rima não é de hoje/ O Fini é uma balinha, cês precisa é de um doce!

Público: Terceiro! Terceiro! Tercei-

[transição entre fim do 2º *round* e início do 3º não registrada]

Mestre de Cerimônia: [falado] Respeita o movimento, aqui ó. Então a vibe é assim, ó, é/ [ritmicamente] Rima nas batida, rap é sentimento

Público: Respeita o movimento, respeita o movimento

Mestre de Cerimônia: Rima nas batida, rap é sentimento

Público: Respeita o movimento, respeita o movimento

MC Adrien: E a vibe, vem, vem, vem, vem, vem, vem, vem, vem!

MC Adrien e público: Ô! Ô! Ô! Ô! Ô!

MC Adrien: Lé, aê, se o papo é dar/ter[?] *feeling*, não faço verso que já tá ressentido/ Estuda[?] português, e não é um MC definido[?]/

Voz não identificada: Ôôôôô!

MC Adrien: Aê, só que agora vou voltando o trocadilho/ E nesse verso mano, você não é andarilho/ Até porque agora já é terceiro *round*/ e nesse verso mano, para na ponta de lança/ porque nessa batalha, se é terceiro *round*/ é igual aquele filme, no terceiro você dança!

Público: Ôôôôô!

MC Leozera Mystere: [*] não, moleque/ sabe que Leozera aqui nunca que vai perder as esperança/ Você falou um bagulho engraçado/ Eu sou lá do *Relógio*, me [*] a ponta [*] que eu [*] lança/ Desse jeito, verbo, moleque, vou na levada/ Bagulho é muito doido, cê sabe, não pega nada/ Falou de português, tranquilo, animal/ Leozera aqui te ganha, fenômeno natural

Público: Ôôôôô!

MC Adrien: Só que agora a rima é atômica/ Você é o fenômeno natural, eu mexo todas as placas tectônicas/ Aê, [*] agora na função/ Falou de lança, São Jorge: vou matar esse dragão

Público: Ôôôôô!

MC Leozera Mystere: [*] dessa[?]/ Mexe a placa tectônica, eu sou a própria pangeia

[*] vai entrar em extinção/ Eu acabo contigo, num passa de um vacilão!

Público: Ôôôôô!

MC Adrien: Você fala que você é a Pangeia/ Tá rimando muito mal, vou arrancar tua traqueia/ Aê [*]/

Público: Ôôôôô!

MC Adrien: porque nessa batalha não bate bem das ideia

MC Leozera Mystere: Cala tua boca que agora eu te causo um trauma/ Arranca minha [*] traquéia, eu rimo com a alma/ Otário

Público: Ôôôôô!

MC Leozera Myster: [*] aqui com você/ Leozera te batendo sempre vai ser meu lazer

MC Adrien: E vai com a alma desse legado/ Ravena tá com a alma; sou incrível, tu é meu subordinado/

Público: Ôôôôô!

MC Adrien: [*] agora pode pá!/ E você vai parar na constelação estelar

MC Leozera Mystere: Cala a tua boca, tranquilo, vou até o fim/ Você só é um capacho, eu te chamo de Robin’/

Público: Ôôôôô!

MC Leozera Mystere: Aê, se liga, olha só, você é plebe/ Vai morrer pra lá, ô, garotinho rebelde

MC Adrien: Você fala que eu sou o Robinho,/ e nesse verso, mano, eu quero que você me escute/

Público: Ô!

MC Adrien: Você fala que eu não sou o Robinho/ só que eu sou é da quebrada, eu represento o Robin Hood!

Público: Ôôôôô!

MC Leozera Mystere: [*] tranquilo, seu sequela/ O mal de carioca é achar que só no Rio de Janeiro tem favela/

Público: Ôôôôô!

MC Leozera Mystere: Cala a tua boca, isso aqui não é a Disneylândia/ Santa Maria, Pi-V e Ceilândia

Público: Ôôôôô!

Mestre de cerimônia: [falando] [*] Barulho pra batalha!

Público: Ôôôôô!

Mestre de cerimônia: Tá maluco, neguinho, que 4º round! [*] Aê, bora lá! Vou voltar, novamente, só pra gente marcar. Barulho pra batalha!

Público: Ôôôôô!

Mestre de cerimônia: Quem acha que deu Adrien, à minha direita, barulho, levanta a mão!

Público: Ôôôôô!

Mestre de cerimônia: Quem acha que deu Leozera Mystere, barulho, mão pra cima!

Público: Ôôôôô!

Mestre de cerimônia: Quem não acha nada. [*] e mão pra cima. Levanta só a mão direita, mão pra cima! Quem acha que deu Adrien, à minha direita, barulho, mão pra cima!

Público: Ôôôôô!

Mestre de cerimônia: Fechou[?]. Quem acha que deu Leozera, barulho, mão pra cima!

Público: Ôôôôô!

Mestre de cerimônia: Jurados, 3, 2, 1! [votam por maioria em Adrien]

MC Adrien: Uáááááááá!

Thiago Cazarim: é Doutor em Performances Culturais, Mestre em Filosofia e Bacharel em Música (Universidade Federal de Goiás – Brasil), professor de música do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (Belo Horizonte – Brasil) e líder do Grupo de Pesquisas em Musicologia (Cefet-MG). Seus interesses e projetos de pesquisa atuais promovem interfaces entre teorias da linguagem, hip-hop, Estudos da Performance e acervos musicais.

Cita recomendada

Cazarim, Thiago. 2024. "Metapragmáticas na Batalha do Museu (Brasília – DF – Brasil, 2019): rapensando a ideia de representação sob uma perspectiva interacional". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 28 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES