

Rimadores pequizeiros: hibridações e identidades no *rap* da Grande Goiânia



Rappers em ação. 2016, fotografia.

Maria Cristina Prado Fleury Magalhães

Mestre em Música pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Professora do curso de Música da UFG. cricafleury@hotmail.com

Rimadores pequizeiros: hibridações e identidades no rap da Grande Goiânia

Pequizeiros rhyemers: hybridizations and identities in the Grande Goiânia rap

Maria Cristina Prado Fleury Magalhães

RESUMO

Este artigo expõe parte das análises feitas em pesquisa realizada durante curso de mestrado no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG), que resultou na dissertação intitulada *Hibridações locais e processos identitários: o rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia*. Investigou-se o rap produzido nessas duas cidades, ressaltando sua natureza originalmente híbrida em diálogo com aspectos culturais regionais e identificando elementos da cultura local incorporados a essas produções, com vistas a elucidar os processos de representação da identidade goiana e do sentimento de pertencimento à cidade ou bairro/território em que habitam os jovens praticantes dessa cultura.

PALAVRAS-CHAVE: rap; hibridações culturais; identidades culturais.

ABSTRACT

*This paper intends to present part of the analysis from a research carried out for a master's degree study program in Music at the Federal University of Goiás (EMAC/UFG) which led to the thesis entitled *Local hybridizations and identity processes: rap in Goiânia and Aparecida de Goiânia*. The object of our research was the rap music produced in these two cities, focusing on its hybrid origins in a dialogue with regional cultural aspects and identifying elements of local culture incorporated into them. The work aimed to elucidate processes of identity representation and the feeling of belonging to the city (neighborhood or territory) where young people who practice this culture live.*

KEYWORDS: rap; cultural hybridizations; cultural identities.



Este texto privilegia parte das análises relativas à pesquisa feita entre 2013 e 2015, durante o curso de mestrado no Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Ele compreende um recorte do conteúdo apresentado em dissertação que investigou o gênero musical em duas cidades da região metropolitana de Goiânia.¹ Assim, este artigo analisa o rap local, pondo em destaque seu caráter híbrido e os diálogos estabelecidos com aspectos culturais regionais, procurando explicitar aspectos da representação da identidade goiana associados ao e sentimento de pertencimento à cidade ou bairro/território habitados pelos jovens que praticam essa cultura.

Como prática que hibrida – desde a sua gênese nos guetos estadunidenses – características das culturas caribenha, africana e norte-americana, o rap é parte de um movimento urbano que articula variados campos de produção artística, envolvendo também a prática do DJ, do MC, a dança break e o grafite. Dessa maneira, o movimento hip-hop pode ser definido

¹ MAGALHÃES, Maria Cristina Prado Fleury. *Hibridações culturais e processos identitários: o rap em Goiânia e Aparecida de Goiânia*. Dissertação (Mestrado em Música) – Emac -UFG, Goiânia: 2015.

como uma cultura das ruas que contempla diversas formas de expressão – música, poesia, artes visuais e dança –, conseguindo comunicar-se por meio de diferentes manifestações que se encontram imbricadas e comungam de uma mesma ideologia.

Em terras goianas

Apesar de nacionalmente conhecida como a “capital do sertanejo” por exportar dezenas de duplas de cantores desse gênero musical para todo o país, Goiânia é grande palco para as produções de *rap*. Para a surpresa de muitos, a cena cultural do *rap* e do movimento *hip-hop* na capital goiana é bastante desenvolvida e consolidada. Além da gravação e circulação de CDs, DVDs e videocliques produzidos de modo independente e disponibilizados na internet, acontecem também eventos; dos menores (como pequenos *shows* ou mesmo as batalhas de *rap* que ocorrem nos bairros) aos encontros de maior envergadura e conferências em nível municipal, estadual e nacional. A rigor, não há final de semana sem que se registrem apresentações de *rap* em terras goianas.

Ainda na primeira metade da década de 1980, após alcançar as grandes metrópoles brasileiras, o *hip-hop* chegou rapidamente a Goiânia. Segundo relatos dos entrevistados no decorrer da pesquisa, tal como se verificou em São Paulo, o primeiro elemento do *hip-hop* com o qual os jovens goianos tiveram contato foi o *break*, por volta de 1984. A influência proveniente da mídia televisiva, da indústria cinematográfica e de cidades do porte de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília foi importante nesse momento.

Pouco depois do surgimento dos grupos pioneiros de *break* de Goiânia (Kães de Rua e Selvagens Eletro Rock, que promoviam encontros dançantes em espaços públicos do centro da cidade), despontaram os primeiros grupos de *rap* da capital. Daher, Norton Chapadense e Luiz (Tio Lu) estavam entre os *rappers* que começaram suas atividades ainda na transição dos anos 1980 para a década de 1990. Em seguida, passaram a fazer parte do movimento cultural local nomes como DJ Ruizão, DJ Fox, Mr. Black, Preto Wallace e os grupos Conexão Suburbana, União Racial, Protesto Suburbano e As Revolucionárias (uma das primeiras formações de *rap* integradas por mulheres em Goiânia).

A partir dos anos 2000, muitos desses grupos já conseguiam gravar seus próprios CDs ou participar de coletâneas de forma independente. As produções musicais, que inicialmente circulavam majoritariamente em escala regional, ganharam mais espaço com o aumento do acesso à internet e às plataformas virtuais. Atualmente o movimento *rap* na capital se encontra bem estruturado e abrange estúdios, selos independentes, artistas, compositores e produtoras musicais, de vídeo e de eventos. O levantamento da produção dos grupos de *rap* em atividade em Goiânia e Aparecida de Goiânia, que inclui a pesquisa documental em registros fonográficos e audiovisuais produzidos nessas cidades (gravados entre 1999 e 2014), levou à identificação de representações identitárias. Estas se manifestam, na maioria das vezes, por meio das informações contidas nas letras dos *raps* e, em alguns casos, nos elementos musicais que compõem as bases instrumentais dessas criações.

²GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

³CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa-Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990, p. 18.

⁴Esse modelo de análise musical é proposto em FERRARA, Lawrence. Phenomenology as a tool for musical analysis. *The Musical Quarterly*, v. LXX, n. 3, New York, 1984.

⁵Ver CHARTIER, Roger, *op. cit.*

⁶Ver HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

Hibridações locais e representações identitárias

O conceito de hibridação cultural abordado por García-Canclini² auxilia o estudo e entendimento dos encontros culturais e fornece subsídios à interpretação das relações de sentido que se reconstróem nas misturas. Com base nisso, partiu-se da ideia de que não existe cultura em estado de pureza para investigar a presença de elementos musicais locais no *rap* de Goiânia e Aparecida de Goiânia. Observa-se que a hibridação de aspectos particulares nas produções de *rap* está intrinsecamente vinculada aos modos de representação da identidade, uma vez que é comum a utilização de símbolos da cultura de determinada região com a intenção de representar e afirmar uma identidade coletiva.

O entendimento dos processos de representações coletivas é imprescindível para a compreensão da constituição identitária dos grupos sociais, como salienta Chartier³, que aponta duas possibilidades de abordagem das representações: como incorporação sob forma de categorias mentais das classificações da organização social ou como matrizes que constituem o próprio mundo social, na medida em que comandam atos e definem identidades. Visando à identificação dos elementos musicais da cultura local, buscou-se desvendar o fluxo do discurso social tomando como ponto de partida a livre audição, complementada pela análise da estrutura musical (análise sintática), que abrange os aspectos simbólicos e de significado (análise semântica) e análise ontológica, que, por seu lado, diz respeito ao que se refere ao contexto histórico-social em que se insere a música.⁴

A abordagem de Chartier⁵ realiza uma crítica ao pensamento estruturalista, permitindo uma melhor apreensão do fenômeno estudado, uma vez que, para o autor, a ideia de que divisões sociais prévias determinam a apropriação de códigos e bens culturais consiste em uma visão reducionista, que exclui a pluralidade de perspectivas de outras formas de apropriação de códigos culturais. Note-se que o autor não exclui as divisões sociais prévias (como a posição que o sujeito ocupa nas relações de produção) como fatores importantes na apropriação de códigos e bens culturais. Pelo contrário, a elaboração do conceito de representações coletivas de Chartier parte da consideração das consequências do poder, dominação, classe e divisão social. Porém, o autor não coloca essas formas de divisão como as únicas determinantes das apropriações.

Um estudo mais cuidadoso dessa questão indica a existência de uma estreita relação entre o pensamento de Chartier – para quem a apropriação de códigos culturais e, conseqüentemente, as formas de representação não dependem unicamente das divisões sociais preexistentes – e o de Stuart Hall⁶ – acerca das múltiplas identidades assumidas pelo sujeito pós-moderno. Na perspectiva de Hall, tal indivíduo é passível de adoção de diferentes maneiras de apropriações culturais, o que irá se desdobrar em diversas maneiras de representação, cada qual relacionada a seu respectivo referencial identitário.

Apesar das variadas representações detectadas no material investigado, notou-se a expressão de uma identidade aqui denominada de periférica e/ou marginal como elemento central de grupos que habitam as periferias das urbes, presente tanto nas composições dos grupos de *rap*, quanto nas batalhas de improviso de versos. Essa identidade periférica é permeada por outros modos de identificação que, por outro lado, resultam em outras representações identitárias que surgem como transversais

à identidade periférica em destaque, compondo, enfim, um quadro de identidades múltiplas ou multifacetadas. Seja como for, a observação em campo e as informações coletadas sobre o *rap* em Goiânia e Aparecida de Goiânia revelaram igualmente as identidades negra ou afrodescendente, goiana e de bairro ou região dentro da área metropolitana.

Nos exemplos a seguir, nota-se, nos versos dos grupos Epicentro e Relatos da Leste, a identificação da cultura marginal e não canônica que “invade”, por intermédio do *rap*, os espaços oficiais. O uso da palavra “gueto” lembra as origens do *rap* nos Estados Unidos e é recorrente entre os MCs, que o fazem por alusão ao território marginalizado em que moram. Daí a identificação do *rap* como a “voz” que representa a “quebrada” (gíria utilizada por *rappers* ao referirem-se às zonas de periferia urbana).

*Querendo ou não
O rap é invasão
Entrou na sua casa
E nem abriu portão
Então, mudou de opinião
Escutou a razão
Esse é o som do gueto
Que tomou a nação⁷*

*É rap de quebrada
É rap de quebrada
Só periferia
Aqui só dá as cria
Zona Leste tá em casa⁸*

Ressaltam-se ainda as representações da identidade negra evidenciadas nos nomes de muitos dos grupos de *rap* goianos: Black Cia, Mundial Black e Sociedade Black são alguns exemplos. Outras formas de representação se acham nos versos do goianiense União Racial, que denunciam o preconceito e as dificuldades enfrentadas pelos negros, enquanto as palavras dos MCs do aparecidense Epicentro criam uma analogia, ao compararem a si próprios com o ídolo negro Usain Bolt, esportista e campeão olímpico, considerado o maior velocista de todos os tempos ou “o homem mais rápido do mundo”. A comparação com esse atleta, que é de origem jamaicana (país cuja cultura integra as matrizes do *rap*), objetiva demonstrar que, a despeito das inúmeras adversidades sofridas, a comunidade negra habitante das periferias resiste, pois, em um ambiente hostil e violento, tornou-se esperta, ágil e sagaz.

*O apunhalavam pelas costas
Com palavras negativas
Sua cor não ajudava.⁹*

*Pedras irão rolar
Mas não vão me alcançar
Corro igual Usain Bolt
Tenta me acompanhar!¹⁰*

Nos versos do Epicentro, percebe-se, simultaneamente, a representa-



⁷ “Fazer valer”. Epicentro. Produção independente, 2014. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LXvXuXDfJbE>>. Acesso em 26 fev. 2018.

⁸ “Zona Leste em casa”. Relatos da Leste. Produção independente, 2012. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=24uLd7DOcM0>>. Acesso em 26 fev. 2018.

⁹ “Jogo da morte”. União Racial. CD *Legião do rap*. Produção independente, 1999.

¹⁰ “Fazer valer”, *op. cit.*

¹¹ *Idem*.

¹² “Zona Leste em casa”, *op. cit.*

¹³ “Cai pra dentro”. Mentem Conscientes. CD *Legião do rap*. Produção independente, 1999.

¹⁴ Hip-hop notizado. Testemunha ocular. CD *Apruma-te*. Produção independente, 2007.

ção da identidade goiana ao reportar-se à sua culinária – enquanto o pequi representa a identidade local, o arroz com ovo remete à simplicidade e à ruralidade: “Disso eu vivo/ E por isso eu morro/ Represento o meu povo, mano/ É pequi e arroz com ovo”.¹¹

De mais a mais, no trecho transcrito adiante (retirado da música “Zona Leste em casa”), ouve-se a referência a bairros e locais da região leste de Goiânia, bem como a Senador Canedo, município conurbado à porção leste da capital. São destacadas a amizade e parceria entre os moradores do local.

*Cabulosa a vida dos neguim
Na função, alta voltagem
No Pião, na Vila Nova,
Só os cria de verdade.
Zona Leste, Canedão
Altos moleque função
Salve, salve, correria
E os parceiro na missão.*¹²

Outras letras de *rap* demonstram a transversalidade e conexão entre as múltiplas identidades presentes na trama de representações construída a partir dessa prática musical. Um exemplo vem do grupo Mentem Conscientes, que intersecciona as identidades periférica, goiana e de bairro em poucos versos:

*Cai pra dentro, entra na roda
Se tiver as manha
Somos Mentem Conscientes
Somos de Goiânia
Cidade do break
Há muito tempo na parada
Guanabara, onde moro
A nossa quebrada!*¹³

A análise dos registros fonográficos permite concluir que os integrantes dos grupos de *rap* de Goiânia e de Aparecida se aproximam da estética sonora e musical característica dos *raps* de seus ídolos estadunidenses, que são associados a determinada base musical já consagrada. Mas, ao “samplearem” ou criarem bases semelhantes às dos artistas estrangeiros, os DJs goianos realizam representações simbólicas da identidade periférica/marginal, ao equipararem a vida na periferia ou “quebrada” em Goiânia à vida nos guetos americanos. O mesmo ocorre quando se reproduzem as bases utilizadas por ídolos do *rap* nacional: afinal, existe um sentimento de identificação com nomes consagrados como Mano Brown ou Sabotage, que nasceram e viveram nas favelas.

Quanto à linguagem musical (extratextual), no entanto, identificaram-se aspectos ligados às representações identitárias locais, como é possível constatar na obra do grupo goiano Testemunha Ocular, mais especificamente nas composições que constam dos CDs *Frutos da rua* (2003) e *Apruma-te* (2007). A faixa “Hip-hop notizado¹⁴” comporta um trecho de ponteado, executado em uma viola caipira, que é repetido durante toda a música. Esse ponteado corresponde a um fraseado tonal em mi maior, duetado em

terças paralelas, e, junto à batida eletrônica, é utilizado como base sonora para a recitação dos versos. O ponteio indica um recurso idiomático muito comum na viola e na característica estilística vinculada à música caipira ou sertaneja, que se vale com frequência dos intervalos de terças e sextas, inclusive na divisão de vozes. O trecho de viola (transcrito abaixo) possui compasso quaternário e foi fragmentado e disposto de maneira variada durante a música, ou seja, ora os dois primeiros compassos são repetidos em forma de *loop*, ora os dois últimos compassos, formando outro *loop*, e, outras vezes, apresenta-se o trecho completo, tal qual foi transcrito a seguir:



E mais: nessa faixa, em vários momentos se expressam, na parte declamada, as relações entre o universo *rap* e o universo caipira. Versos como “na mão o *mic*¹⁵, na cabeça um chapéu de palha”, “nóis é mesmo caipira” e “é *rap* com viola” assinalam uma proximidade assumida entre os elementos desses dois mundos. Em certa passagem, as matrizes culturais jamaicanas do *rap* são relembradas em uma clara menção ao *ragga*, que se dá graças à imitação do sotaque e entonação comumente ouvidos nas gravações desse gênero musical. A originalidade das hibridações entre componentes musicais da cultura jamaicana e da cultura goiana é sinalizada quando o MC menciona as palavras “original *ragga-rural*”.

Na mesma composição, é interessante a citação que ela contém da canção “Ferreirinha”¹⁶, gravada pela dupla Zé Carreiro e Carreirinho em 1950, que se tornou uma dos ícones das modas de viola. Ouve-se, então, a saudação “salve, salve, Ferreirinha”, como que a selar a consolidação de uma proximidade do grupo de *rap* com a produção fonográfica caipira, lançando mão dela como material sonoro e de inspiração composicional.

Na audição de “Nossa cidade”¹⁷ verifica-se que o toque de viola na base da gravação adota o típico recurso idiomático de uma melodia aguda, duetada em terças paralelas, em modo maior. Apesar disso, a escuta leva a crer que o trecho gravado não corresponde ao som de uma viola caipira (com cordas duplas), e sim ao som de um violão de cordas de aço simples, executando uma condução característica da viola. Dessa maneira, independentemente de se tratar de um violão, a relevância está na intenção da representação que enlaça os universos rural e caipira (tido como representativo da cultura goiana) e do *hip-hop* e do *rap*.

Sob a melodia da faixa analisada surge uma base harmônica feita também por um violão com cordas de aço, que executa um ritmo que remonta aos toques da viola caipira própria do cururu (forma de desafio cantado e improvisado, comum às festas religiosas no plano da louvação popular nos estados de Mato Grosso, Goiás e São Paulo) e da catira (dança rural igualmente conhecida como “cateretê”, muito difundida entre a cultura popular dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás). O grupo se vale de sons de palmeados e sapateados extraídos da catira na composição de uma “batida rítmica” do *rap*. Assim, criou-se uma típica base de *rap*, porém com o timbre emitido pela coreografia da referida dança rural. Para tanto, substituiu-se o que estaria a cargo do bumbo e da caixa da bateria eletrônica/sintética pelo som dos pés que batem no chão e das palmas, respectivamente. O resultado, conforme a transcrição abaixo,

¹⁵ Gíria utilizada por *rappers* para referirem-se ao microfone.

¹⁶ “Ferreirinha” (Carreirinho), Zé Carreiro e Carreirinho. 78 rpm Cabloco, 1950.

¹⁷ “Nossa cidade”. Testemunha Ocular, *op. cit.*

¹⁸ “Catirando”. Testemunha Ocular, *op. cit.*

¹⁹ “Rimadores pequizeiros”. Testemunha Ocular. CD *Frutos da rua*. Produção independente, 2003.



lembra, entretanto, uma base tradicional de *rap*, pois o bater de pés no chão é associado ao bumbo (ambos possuem som grave), enquanto as palmas remetem à caixa (ambas com um som agudo).

The musical score is written in 2/4 time and consists of four staves. The first staff, labeled 'Violão aço solo', shows a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff, 'Violão aço harmonia', shows a sequence of chords: F, B \flat , C, and B \flat . The third staff, 'Palmas', shows a rhythmic pattern of claps. The fourth staff, 'Sapateados', shows a rhythmic pattern of foot beats. The key signature has one flat (B \flat).

Como se não bastassem as claras referências sonoras, os versos de “Nossa cidade” evidenciam que a mistura de *rap* com catira é o diferencial do Testemunha Ocular. Os MCs constroem um discurso repleto de elementos de pertencimento, declarando que “diamante, pra mim, é o nosso fruto pequi/ Joia rara é a cultura que só se encontra aqui”. Além disso, a despeito de o *rap* ser um gênero originado nos Estados Unidos, o discurso do grupo critica os que apenas reproduzem a fórmula norte-americana sem imprimir suas características peculiares na sua produção artística: “Rimadores pequizeiros, cabras-da- peste, maloqueiros/ bota pra urrar americanizados, forasteiros”.

No refrão de “Nossa cidade” entra em ação um recurso muito comum no *rap*: delineia-se uma curta melodia que é interpretada por voz feminina. O que chama a atenção aí é o reforço proposital do sotaque goiano, enfatizado como expressão simbólica da cultura local. Nesse caso, a letra “r” do final das palavras é pronunciada com um som não gutural, por referência ao “dialeto” caipira com raízes no antigo *nheengatu* colonial.

Em “Catirando”¹⁸, a estrutura ganha corpo apoiada no ritmo usualmente tocado pela viola na catira. O trecho de acordes ritmados, executado na viola, foi “sampleado” e aparece na composição da base da música. O Testemunha Ocular optou por inserir os *samplers* das evoluções percussivas da catira nas transições entre os versos, ressignificando o recurso presente no cancionário caipira. Tal fato mostra que a reapropriação da catira se prendeu mais ao delineamento rítmico das evoluções do que à disposição dos timbres pontuais de palmas e sapateados. Ainda na composição da base dessa faixa, junto ao ritmo dos acordes da viola, o grupo injeta a batida característica do *rap*, valendo-se da técnica do *beatbox* (em que as batidas geralmente produzidas pelo DJ são simuladas por sons vocais), um dos traços simbólicos do *rap* e da cultura *hip-hop*. E a letra da música afirma a identidade goiana em versos como “tenho o calcanhar rachado” ou quando os MCs se intitulam “rimadores pequizeiros”. No enunciado do *rap* se evoca uma atmosfera de desafio de rimas, cada qual falando de si para intimidar o adversário, num verdadeiro desafio de cantadores, ou melhor, de MCs.

Já no processo de produção de “Rimadores pequizeiros”¹⁹ foram inseridos diversos fragmentos fonográficos de música caipira “sampleados” pelo grupo. A base é rica em texturas e, além de conter a bateria eletrônica do *rap*, apresenta uma colagem calcada em *samplers* variados. Sobre o

sampling como procedimento inerente à estrutura musical do *rap*, Santuza Cambraia Naves afirma:

*Assim, a esse compromisso do artista moderno ou “engenheiro”, com a inovação constante, prefere-se a atitude de recriar e atualizar estrategicamente determinadas tradições. Não é sem razão, portanto, que os antropólogos que se propõem a analisar o fenômeno musical do rap tendem a associar o rapper com a figura do bricoleur, tal como desenvolvida por Lévi-Strauss em O pensamento selvagem. O que está em jogo, na verdade, ao se utilizar a ideia do bricoleur, é pensar o rap como colagem.*²⁰

A base musical elaborada em “Rimadores pequizeiros” – repleta de colagens de fragmentos fonográficos – conta com um contrabaixo e, na maior parte do tempo, com o *sampler* de uma sanfona, alterado com o emprego de efeitos eletrônicos, que causam a impressão de um som distorcido. No refrão, incorpora-se a participação de uma típica dupla de cantadores sertanejos, que marca a aproximação da cultura caipira.

Cabe salientar algumas palavras e expressões usadas pelos MCs do Testemunha Ocular, por pertencerem a um vocabulário que alude à noção de identidade goiana, envolvendo elementos tradicionais do Centro-Oeste. Palavras como cerrado, Anhanguera, bandeirantes, planalto e radioativo²¹ denotam referências histórico-geográficas. Outras, como “arroz com pequi”, transportam a culinária local para a cena identitária criada. As personalidades Bariani Ortêncio e Cora Coralina correspondem a alusões literárias, enquanto cavahada, congada e catira, remetem a acontecimentos festivos e/ou religiosos, assim como as expressões “ir pra Trindade deapé” e “pagar promessa pro santo” se vinculam à tradição religiosa e devocional, inclusive reforçada na voz dos cantadores num trecho do refrão: “do pai, do filho e do espírito santo”.

A partir do pensamento de García-Canclini²², é possível concluir que, apesar de a identidade desse ou daquele grupo não se configurar em um conjunto de traços fixos, os movimentos identitários revelam operações de seleção que objetivam um relato de identidade coerente e eloquente. Dessa maneira, a análise das músicas demonstra que grupos de *rap* da Grande Goiânia elegem elementos (musicais e extramusicais) significativos da cultura local (viola, levada rítmica de cururu e catira, sotaque caipira/goiano, percussão corporal de pés e mãos na catira, referências histórico-geográficas, culinárias e religiosas, citações de músicas sertanejas, canto duetado em terças paralelas, imitação de voz à moda do universo caipira etc.) tidos e havidos como representativos dessa identidade, conferindo-lhe coerência, unidade e dramaticidade.

As batalhas de *rap* como lutas de representação

A pesquisa de campo descortinou também outras formas de representações identitárias no movimento *hip-hop* de Goiânia e Aparecida de Goiânia. Dentre elas destacam-se as batalhas de *free style* (conhecidas como batalhas de *rap* ou batalhas de MCs). Elas consistem em duelos de improviso de versos em rima e geralmente se travam em espaços públicos. Salvo raras exceções, durante uma batalha os *rappers* são acompanhados por batida/base pré-gravada, produzida ao vivo por DJ ou pelo recurso do *beatbox*.

As batalhas de *freestyle* têm origem, provavelmente, na prática oral do *playing the dozens*, que, segundo Katz²³, surgiu na comunidade negra

²⁰ NAVES, Santuza Cambraia. “Eu quero frãtria”: a comunidade do rap. *ArtCultura*, n. 9, jul.-dez., Uberlândia, 2004, p. 43.

²¹ Menção ao famoso acidente radiológico com o elemento químico “césio 137” ocorrido em Goiânia, em 1987.

²² Cf. GARCÍA-CANCLINI, Néstor, *op. cit.*, p. XXIII.

²³ Segundo Katz, o *playing the dozens* não possuía acompanhamento instrumental, sendo uma prática essencialmente verbal (sem prejuízo da musicalidade inerente ao ato) na qual os jovens competidores trocavam insultos e exibiam suas habilidades retóricas. KATZ, Mark. *Capturing sound: how technology has changed music*. Los Angeles: University of California Press, 2010, p. 141.

afro-americana há pelo menos um século. O autor relaciona tal prática à dos *cutting contests* (batalhas de improviso por instrumentistas de *jazz* que remonta à década de 1920), à sublimação da violência, substituindo-a por formas simbólicas que, ainda assim, preservavam os princípios da disputa, do desafio e da afirmação da masculinidade, além do aprimoramento e exibição de habilidades. Em uma batalha de *rap* vence aquele que for mais criativo, preciso e capaz de desenvolver rimas mais interessantes. Sagacidade, expressividade, eloquência, rapidez de raciocínio, noção rítmica, boa dicção, vocabulário extenso e a capacidade de elaboração de rimas surpreendentes e inusitadas são os principais predicados de um bom improvisador de *freestyle*.

Optou-se por coletar os dados da pesquisa de campo nos coletivos de batalha Redensity e Rimanação, por representarem Goiânia e Aparecida de Goiânia, respectivamente. A opção por eleger um coletivo representativo de cada cidade deu-se quando se notou que as representações simbólicas nas batalhas de *rap* giram mais em torno da identificação com uma ou outra cidade do que com os bairros especificamente – se bem que existam também representações relativas aos bairros ou regiões dentro das duas cidades.

O Redensity surgiu no início de 2014, com a promoção de batalhas de *rap* na Vila Redenção às sextas-feiras, reunindo cerca de 50 espectadores a cada edição. É organizado pelo grupo Firmeza Crew, formado por cinco jovens *rappers* que criaram o evento a fim de proporcionar uma programação cultural e artística à juventude do bairro. De início, o grupo dispunha tão somente de uma pequena caixa de som, que funcionava de modo improvisado, enquanto os MCs rimavam sem microfone.

A batalha do Rimanação, por sua vez, fica por conta de um coletivo homônimo que congrega cerca de vinte improvisadores de *rap* de Aparecida de Goiânia e organiza as batalhas nas noites de sexta-feira, na Praça da Igreja Matriz. Apesar de ser realizada no centro de Aparecida de Goiânia e ter como foco principal nos MCs e no público local, ela acolhe MCs procedentes de Goiânia, Senador Canedo e, com menos frequência, de municípios do interior de Goiás e até de outros estados, tanto para competirem quanto para assistirem ao espetáculo.

A compreensão da suposta rivalidade entre *rappers* que moram na periferia de Goiânia e os que residem em Aparecida de Goiânia é significativa para o entendimento de determinados elementos encontrados no discurso que se desenrola nas batalhas. É possível reconhecer, entre outros aspectos, a constituição da identidade que exprime representações ligadas ao território. Mesmo que certo MC habite uma região periférica e marginalizada de Goiânia, ao deparar-se, em um duelo de *rap*, com um adversário de Aparecida, o MC de Goiânia será, por vezes, tachado como *playboy* – expressão usada para referir-se aos jovens endinheirados e mimados pelos pais. Isso porque Aparecida é estigmatizada como o grande apêndice periférico de Goiânia, por muito tempo considerada exclusivamente como cidade-dormitório da massa trabalhadora da capital.

Um fato interessante aconteceu durante a pesquisa de campo. Era a etapa semifinal da disputa do Grande Goiânia Hip-Hop, um dos maiores eventos do movimento na região metropolitana. No palco (ou ringue), os MCs Ivy e Digão. Um desafio entre um habitante de Goiânia (Ivy) e outro de Aparecida de Goiânia (Digão), configurando-se como uma disputa simbólica entre representantes das duas cidades. Com o microfone em mãos, antes mesmo que o DJ acionasse a base instrumental, Digão fez uma

saudação direcionada aos jovens de Aparecida de Goiânia que estavam entre a multidão de espectadores – cerca de quinhentas pessoas. “Salve, salve, Aparecida”, disse o MC, como que num grito de guerra, que foi imediatamente correspondido por muitos dos presentes, por meio de gritos e assobios. E Digão reafirmou a ideia de pertencimento, logo em seguida, com a frase: “lá de Aparecida, aí neguinho!”.

Ao receber o microfone das mãos de Digão, Ivy dirigiu-se ao público com a saudação: “salve, salve, Rimanação! Salve Goiânia! Salve todo mundo!”. O ato não foi visto com bons olhos por muitos dos presentes. Afinal, mesmo sendo de Goiânia, o MC insistiu em saudar também o Rimanação, coletivo de batalhas de Aparecida. O que poderia ser interpretado como atitude gentil e cortês, foi encarado por muitos como interesse em agradar a plateia que iria julgar a batalha, pois grande parte dela era de Aparecida. E Ivy saudou o público de ambas as cidades e ainda arrematou com “salve todo mundo”, não definindo a quem representava, o que gerou críticas e comentários desairosos após o evento. “Ele era de Goiânia, mas viu que a gente era maioria e tentou ganhar a nossa galera”, afirmou um MC de Aparecida de Goiânia ao ser entrevistado.

As entrevistas com os participantes das batalhas apontam ainda a importância da utilização de trechos instrumentais já conhecidos na definição da base sobre a qual se fará o improviso. Segundo declarações dos MCs que integram os coletivos investigados, improvisar a partir de referências instrumentais icônicas de seus ídolos é algo mais emocionante. Esse sentimento parece se associar aos processos de representação e de identidade. O MC que batalha sente-se representado pelo ídolo relacionado à música da qual o fragmento instrumental foi retirado. O *beat* condensa a materialização dessa identificação, originando um sentimento de reconhecimento imediato que estimula o MC ao longo da batalha: “quando cê chega na roda e o cara já solta o beat do ‘Negro drama’ ou ‘Da ponte pra cá’, do Racionais, a galera já vai à loucura e isso aí traz inspiração”, explica Mondrongo, MC aparecidense.

Bourdieu²⁴ elaborou seu modelo teórico a respeito dos campos de produção simbólica baseando-se em uma análise interna do comportamento dos indivíduos num dado contexto, tendo como conceitos centrais *habitus* (maneira de interiorizar sistemas de ação e formas de pensamento que os indivíduos adquirem durante o processo de socialização e, a partir do qual, estruturam seus comportamentos e produzem sentimentos de pertencimento de classe) e campo social (lôcus em que se movem os agentes produtores e consumidores, os quais desenvolvem linguagens e códigos culturais próprios, dando sentido às suas ações e lutas com vistas à obtenção do domínio simbólico do campo). Com base nessa linha de pensamento, nota-se que grupos sociais buscam sua definição identitária na demarcação e valorização das diferenças e divisões:

*As lutas em torno da identidade étnica ou regional, quer dizer, em torno de propriedades (estigmas ou emblemas) ligados à origem através do lugar de origem, bem como das demais marcas que lhes são correlatas, como, por exemplo, o sotaque, constituem um caso particular das lutas entre classificações, lutas pelo monopólio do poder de fazer ver e de fazer crer, de fazer conhecer e de fazer reconhecer, de impor a definição legítima das divisões do mundo social e, por essa via, de fazer e desfazer os grupos.*²⁵

²⁴ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 15. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

²⁵ *Idem*. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 108.

²⁶ Entrevista concedida por MC Herlan, Goiânia, 2015.

²⁷ Conceito relacionado às formas de representações coletivas cunhado por Roger Chartier (*op. cit.*), na esteira do desenvolvimento da ideia de “lutas simbólicas” utilizada por Pierre Bourdieu como maneira de designar as batalhas travadas no plano simbólico que objetivam a obtenção de um poder igualmente simbólico.

²⁸ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas*, *op. cit.*, p. 108.

²⁹ CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 137 e 138.

³⁰ CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, São Paulo, 1991, p. 183.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 184.

³² Entrevista concedida por MC Herlan, *op. cit.*

As lutas por poder simbólico que Bourdieu menciona não se relacionam somente à identidade étnica (como no caso dos referenciais de negritude e identidade afro-americana no *rap*) ou regional (como se observa na produção de *rap* do grupo Testemunha Ocular). Elas colocam em jogo identidades e propriedades vinculadas ao lugar de origem de um modo geral. Por outras palavras, mesmo compartilhando uma série de identificações sobre o lugar de origem (identidade periférica, identidade brasileira e identidade goiana), os MCs que participam das batalhas se distinguem em função de divisões dentro do território urbano, relativas ao bairro, à região ou à cidade em que moram no aglomerado metropolitano.

A maioria dos sujeitos entrevistados nega a existência de rivalidade territorial entre bairros ou entre cidades. De fato, a despeito de os versos das batalhas demonstrarem certa oposição entre MCs de Goiânia e de Aparecida de Goiânia, a observação em campo mostrou que fora do duelo prevalecem a amizade, coleguismo, colaboração e apoio mútuo entre *rappers* de diferentes regiões de ambas as cidades. Contudo, quando perguntados sobre o ato de “representar”, tão alardeado pelos MCs durante as batalhas, a fala dos jovens é clara: “Representar significa que você está lutando pelo próprio bairro como se estivesse levantando uma bandeira, sabe? A batalha é como se fosse uma guerra mesmo, vence o melhor. Aí quando a gente fala ‘tô representando aqui a Redenção’, significa que eu tô carregando ali a bandeira da Redenção, mostrando que, se eu ganhar, quem tá ganhando é a Redenção”.²⁶

A formação de grupos urbanos identificados a um território se associa historicamente às gangues dos guetos americanos, contexto em que despontou o *rap*. Ao evidenciarem-se como “lutas de representação”²⁷, as batalhas de *rap* não necessariamente acontecem por mera rivalidade ou desavença em relação ao adversário. Pelo contrário, convém repetir, fora dos duelos de improviso, existe amizade e parceria. O que se pretende enfatizar é que as disputas simbólicas se centram mais no ato de se fazer representar e ser visto como coletivo. Tal qual Bourdieu afirma, as lutas são pelo monopólio do poder de “fazer ver e de fazer crer, de fazer conhecer e de fazer reconhecer”.²⁸

No que concerne ao frequente uso da expressão representar pelos *rappers*, Camargos comenta: “o emprego que fazem do termo ‘representar’ marca uma articulação – que envolve sujeito, objeto cultural e a vida social – com as vivências e experiências sociais e confere, em tese, certa autoridade aos enunciados, como se fosse possível, no limite, anular a distância entre o real e sua leitura”.²⁹ A propósito, Chartier, trabalha com a noção de “representantes” conectando-os a “instâncias coletivas ou indivíduos singulares que marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe”.³⁰ Nesse passo, situa as “lutas de representação” como “estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser-percebido constitutivo de sua identidade”.³¹ Isso posto, quando um MC entra em ação em uma batalha, por alguns instantes, ele deixa de ser unicamente sujeito e passa a ser o seu bairro, favela, região ou “quebrada”. Portanto, pesa sobre o MC a uma responsabilidade de figurar da melhor maneira o seu território. O caráter coletivo desse tipo de representação é percebido até pelo fato de um sujeito sentir-se vitorioso quando alguém que representa a sua região vence uma batalha: “quando a gente vê alguém do nosso bairro ganhando, dá um orgulho! A gente sente um orgulho diferente”³², declara o *rapper* Herlan.

Apesar da forte identificação dos MCs com o bairro ou cidade em que moram, é bom lembrar que, durante as batalhas, a manifestação das múltiplas identidades ou identidades móveis não deixa de se registrar, conforme descrito por Hall:

*O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. [...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.*³³

Um exemplo significativo da identidade como celebração móvel e não permanente pôde ser percebido quando quatro integrantes do coletivo Rimanação foram até Brasília para participar da Batalha do Museu, que acontece aos domingos, tida como uma das mais importantes batalhas de MCs do país. Por integrarem um coletivo de Aparecida de Goiânia, os jovens do Rimanação sempre estão envolvidos pela atmosfera de “rivalidade” entre Goiânia e Aparecida, motivo pelo qual se colocam, orgulhosamente, nas batalhas como representantes de sua cidade, em oposição aos de Goiânia. Em regra, um MC de Aparecida, nessas disputas de *rap*, jamais se identifica como cidadão de Goiânia e nem sequer como goiano; ostenta, sim, a condição de aparecidense. Contudo, ao se viu frente a frente com adversários do Distrito Federal, o MC assumiu rapidamente a identidade goiana, não se importando em ser confundido com um goianiense. Eis como se posicionou Dudu, o MC aparecidense:

*Sáí de casa cedo
Prometi pros meus irmão
Nóis volta pra Goiânia,
Mas nós volta campeão
É tipo assim
O clima tá esparrado
Eu volto pra Goiânia
Com a cabeça de um candango folgado.*³⁴

Escancarou-se aí o caráter múltiplo, móvel e fragmentado das identidades. Entre a pluralidade e mobilidade identitárias mobilizadas nas batalhas de *rap*, destaca-se, novamente, a identidade periférica/marginal que permeia todas as outras formas de representação encarnadas nessa prática, entre as quais as de caráter territorial. Em meio às diferenças entre bairros, regiões e cidades, predomina a identidade do sujeito que se situa à margem da sociedade. E ela é como um pano de fundo ao qual irão sobrepor-se outras identificações.

Papo reto

Enfim, apesar da unidade ideológica conferida, principalmente, pela filosofia do movimento *hip-hop*, algumas particularidades são preservadas pela produção de *rap* local, seja no conteúdo das letras, seja nas influências



³³ HALL, Stuart, *op. cit.*, p. 13.

³⁴ Improviso de Dudu na Batalha do Museu, Brasília, 2015.

³⁵ “Periferia é periferia”. Racionais MC’s. CD *Sobrevivendo no inferno*. Cosa Nostra/Zâmbia, 1997.

rítmicas/instrumentais/musicais peculiares à região, ou simplesmente no sotaque, que traduzem diferentes sonoridades a esse gênero. Tal processo se materializa no *rap* presente em vários países, nas mais diversas cidades em que existam jovens em condições precárias, vivendo realidades semelhantes e reconhecendo-se na mesma identidade. Como frisa um trecho de *rap* consagrado pelo grupo Racionais MC’s, “periferia é periferia em qualquer lugar”.³⁵

O *rap* chegou ao Brasil e a Goiânia trazendo consigo suas hibridações originais, que, embaladas por novos contatos culturais, geraram outros processos de hibridação que resultaram em práticas com características diferenciadas e específicas. Neste texto, a análise das produções locais contemplou, entre outras coisas, os aspectos subjetivos e extramusicais, na tentativa de apreender a dinâmica de construção simbólica dessas composições. Constatou-se que grupos de *rap* de Goiânia elegeram elementos concebidos como representativos da cultura local, como a viola, a catira e o sotaque, para comporem uma identidade goiana unificada e coerente em suas criações.

A reflexão sobre as batalhas de *rap* averiguou o uso de bases instrumentais dos ídolos do *rap* nacional e internacional como uma espécie de citação musical que reflete um sentimento de identificação. Por outro lado, o reconhecimento dessas batalhas de Goiânia e de Aparecida de Goiânia como “lutas de representação” compreende essas disputas como modos de sublimação da violência física direta, na medida em que os versos de *rap* funcionam como armas por intermédio das quais os coletivos – que se estruturam, principalmente, baseados em divisões dentro do território urbano – se dão a perceber e forjam suas identidades. Apontou-se ainda o fenômeno da identidade fragmentada e da representação de múltiplas identidades ou das identidades móveis, características da sociedade pós-moderna.

No material musical investigado, notou-se a representação da identidade periférica e/ou marginal como elemento nuclear, presente nas composições dos grupos de *rap* e nas batalhas de MCs. Mas aqui também constatou-se também que essa identidade é permeada por outras formas de identificação, que surgem como elementos transversais, compondo uma estrutura de identidades multifacetadas.

Uma vez que a identidade central retratada é a identidade periférica ou marginal, evidenciou-se, na produção de *rap* goiana, a ressignificação do gueto norte-americano e a perpetuação dos ideais formulados a partir do violento processo de exclusão socioterritorial. Por essa via, as ressignificações demonstram que fazer *rap* não é simplesmente reproduzir impen-sadamente um modelo *made in USA*. Implica reconhecer que, a despeito de umas tantas diferenças, a realidade do jovem negro do Bronx ou o Harlem, em Nova Iorque, não é tão diferente da situação de um jovem morador de Capão Redondo (em São Paulo), da Ceilândia (no Distrito Federal), da favela da Rocinha (no Rio de Janeiro) ou do Setor Nova Cidade (em Aparecida de Goiânia).

No campo das bricolagens musicais, verificou-se que produções como as do Testemunha Ocular são exceções em meio à grande quantidade de grupos de *rap* de Goiânia e de Aparecida de Goiânia que, apesar de exprimirem um sentimento de identidade goiana no conteúdo das letras, não sentem necessidade de proceder a hibridações com componentes musicais simbólicos da cultura local. Nem por isso eles devem ser rotulados como

sem personalidade ou sem identidade, dado que a reprodução (ou melhor, reelaboração) de padrões sonoros do *rap* dos Estados Unidos também expressa maneiras de identificação.

Não é imprescindível buscar a identificação em elementos locais, pois a globalização, aliada às distintas manifestações de domínio cultural norte-americano (por mais questionáveis, imperialistas e vorazes que sejam), faz com que goianos se identifiquem, aqui e ali, com determinados aspectos da cultura estadunidense, embora a ressignifiquem, conforme a sua realidade. Se há identificação, há sentimento de pertencimento. O *rap*, ainda que não mesclado a elementos goianos, ainda que com aspecto “americanizado”, tornou-se integrante da cultura goiana, assim como a cultura dos catireiros e como o toque da viola.

Ante todo o exposto, é possível dizer que as formas de representação do *rap* levam à ocupação dos centros urbanos, buscando visibilidade e configurando-se como estratégia de luta por reconhecimento e pertencimento social. Nesse sentido o *rap* cumpre um papel de mediador das representações de poder vivenciadas por jovens das regiões periféricas de Goiânia e de Aparecida de Goiânia. Com os meios de que se socorrem para intervir na vida social, os enunciados dos *rappers* e suas práticas de ocupação do espaço público acabam por demarcar e reforçar as diferenças e fronteiras existentes entre um bairro e outro, entre um grupo e outro. Porém, em uma visão macro, os grupos revelam semelhanças expressas pela valorização da identidade goiana, pela proclamação (em muitos casos) do orgulho negro e pelo sentimento de pertencimento a um território urbano marginalizado.

Artigo recebido em abril de 2018. Aprovado em junho de 2018.