

# Improviso decorado

Ricardo Indig Teperman<sup>1</sup>

## *Resumo*

Neste artigo pretendo refletir sobre o caráter improvisado da prática do *freestyle*, descrito por seus cultores como “*rap* feito na hora”. A partir de pesquisa realizada ao longo de três anos na batalha de *freestyle* da Santa Cruz, em São Paulo, recuperarei alguns exemplos de versos que podem ajudar a pensar tanto a importância atribuída à improvisação quanto o uso recorrente de chavões, que colocam em xeque a própria noção de improviso verbal. Diante da impossibilidade de discernir com precisão um verso improvisado de outro decorado, proponho que o desafio dos praticantes de *freestyle* é fazer com que suas rimas pareçam improvisadas. Demonstrarei que o principal procedimento adotado para atingir tal objetivo é atualizar os chavões no contexto de cada batalha.

## *Palavras-chave*

Improviso, *rap*, *freestyle*.

Recebido em 5 de setembro de 2012

Aprovado em 20 de março de 2013

TEPERMAN, Ricardo Indig. Improviso decorado. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n.56, p. 127-150, jun. 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i56p127-150>

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil).

# An Improvisation Learnt by Heart

Ricardo Indig Teperman

## *Abstract*

In this article I will discuss the improvisational element of freestyle, described by its performers as rap created “off the top of the head”. I will utilize some examples collected in a three year research project about a freestyle battle that takes place by the Santa Cruz metro station, in São Paulo. This selection of verses will demonstrate the importance assigned by the freestylers to the improvisation of lyrics, whilst at the same time showing how clichés are used so abundantly that they call into question the very notion of improvisation. I’ll propose that the challenge of the performers of freestyle is to make their verses seem improvised and will try to demonstrate how freestylers make memorized verses appear to be fresh verses created “off the top of the head”, simply by making references to the present context of the battle.

## *Keywords*

Improvisation, rap, freestyle.

Segundo seus praticantes, o *freestyle* é uma vertente do *rap* que se caracteriza por ser “feita na hora”. Pode acontecer como uma brincadeira entre amigos; pode ser um número durante uma apresentação de *rap*; servir como animação de uma festa de *hip hop*; ou ainda, se dar no formato de “batalha”, como as que se realizam desde 2006, nas noites de sábado, na saída do metrô Santa Cruz em São Paulo<sup>2</sup>. Os jovens que iniciaram essa batalha e que se responsabilizam ainda hoje por sua continuação se organizaram em um coletivo, o qual chamam Afrika Kidz Crew<sup>3</sup>. O desafio sendo basicamente “zoar o outro”, os inscritos se enfrentam em eliminatórias definidas por sorteio; cada etapa é decidida num sistema do tipo “melhor de três”, com *rounds* de trinta segundos para cada participante. Note-se ainda que, na Santa Cruz, quem faz as vezes de júri é o próprio público que, ao cabo de cada *round*, é chamado a “fazer barulho” para indicar seu rimador preferido.

---

2 Acompanhei as batalhas da Santa Cruz entre junho de 2008 e junho de 2011, tendo comparecido a cerca de 36 eventos dos quais a metade foi registrada em áudio e transcrita. Uma primeira versão do presente artigo foi apresentada no V Enabet, em Belém do Pará, em maio de 2011. Agradeço a Carlos Sandroni, que dirigiu a mesa, pelos preciosos comentários.

3 O termo *crew* é usado para designar um grupo de pessoas que trabalham em iniciativas comuns, em torno do *rap*. Pode reunir MCs, DJs, produtores de eventos, etc. A composição do Afrika Kidz Crew foi muito alterada ao longo dos anos, mas o coletivo foi originalmente formado por rapazes entre 15 e 20 anos, filhos de famílias de baixa renda e moradores do bairro do Ipiranga. A Batalha da Santa Cruz é uma das mais “tradicionais” do país: isso porque é a que acontece com maior regularidade, há mais tempo, tendo sido “berço” para Emicida, um dos *rappers* mais bem-sucedidos dos últimos anos. É comum que MCs de outras cidades e mesmo de outros estados “visitem” a Santa Cruz ou convidem seus organizadores para realizar edições especiais da batalha em suas regiões.

No presente artigo pretendo levantar algumas questões sobre o caráter improvisado dessa prática, tomando como exemplo uma seleção de versos registrados durante as batalhas da Santa Cruz. Primeiramente será preciso dar um passo atrás, “estranhando” a vinculação automática do *freestyle* ao *rap*. Práticas de improvisação verbal ou desafios rimados já foram tematizadas por diversos autores<sup>4</sup>, muito antes do gênero *rap* se estabelecer; e é desnecessário dizer que não é qualquer verso improvisado que é considerado *freestyle*.

Buscando as características comuns entre o *rap* escrito e o *freestyle*, imediatamente se destaca um certo tipo de canto-falado, rimado e ritmado, que podemos definir a partir de um uso “precário” das alturas e uma organização rítmica específica, baseada nos *beats*<sup>5</sup>: as batidas e bases musicais típicas do *rap*.

Esse padrão rítmico específico constitui a primeira lição nas oficinas de MC<sup>6</sup> ou o primeiro conselho que rimadores experientes transmitem aos iniciantes. Nos termos “nativos”, trata-se da técnica do *bum-clap* em “oito tempos”. Muito resumidamente, a ideia é que a escansão dos versos seja calcada na levada da bateria típica do *rap* (*funk* e *soul*), e construída com bumbo (“bum”) no primeiro e terceiro tempos, e caixa (“clap”) no segundo e quarto tempos do compasso quaternário. As rimas frequentemente acontecem no quarto tempo de cada par de compassos (os tais

---

4 Cf., entre outros, ANDRADE, Mario de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1989; CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2006; HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008; OLIVEIRA, Allan de Paula. Quando se canta o conflito: contribuições para a análise de desafios cantados. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 50, n. 1, 2007. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0054-77012007000100008&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0054-77012007000100008&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: mar. 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0054-77012007000100008>.

5 *Beat* é o termo nativo para designar as bases musicais dos *raps*. Cf., entre outros ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1994; e TOOP, David. *Rap Attack 3: African Rap to Global Hip hop*. Londres: Serpent's Tail, 2000.

6 MC é sigla para *Master of Cerimony*, e o termo é usado no *rap* para designar o intérprete vocal. Oficinas de MC são oferecidas regularmente em centros culturais tais como a Casa do *Hip Hop* de Diadema ou o Centro Cultural da Juventude. A informação sobre essa suposta primeira lição foi obtida com oficineiros como Slim Rimografia e Tiagão. Agradeço ainda a João Paulo Costa do Nascimento pelas sugestões muito valiosas a respeito desta técnica que estrutura a maneira de rimar no *rap*.

“oito tempos”<sup>7</sup>), como no exemplo a seguir, tirados da música “Nome de meninas”, de Pepeu, tida por muitos como o primeiro *rap* brasileiro<sup>8</sup>:

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

Cada verso acima corresponde a um compasso de quatro tempos. Sublinhei as sílabas que coincidem com cada um dos tempos do compasso, sendo que, no segundo tempo de cada compasso, o acento sobre as sílabas (“bem” – de sabendo; e “*rap*”) se deu em antecipação de semicolcheia. É claro que isso é apenas a estrutura formal, sobre a qual muitas variações rítmicas são possíveis, sempre buscando a rima a cada par de compassos. A importância das rimas é tal que tanto no *freestyle* como no *rap* em geral, o verbo “rimar” é sinônimo de “cantar”. “Rimar” parece ser o verbo que melhor define a ação dos MCs: eles não cantam nem falam, mas sim, rimam<sup>9</sup>. Adam Bradley, professor na Universidade do Colorado e estudioso do *rap* como forma de poesia, propõe que “as rimas mais comuns no *rap* são rimas de final, que caem no último tempo do compasso, sinalizando o término da linha poética”<sup>10</sup>. Esse jeito de organizar as rimas lembra um formato muito recorrente em várias partes do mundo e que no Brasil é conhecido vulgarmente como “quadrinha”: estrofes de quatro versos, sendo mais comum que a rima ocorra apenas entre o segundo e o quarto versos (ABCB)<sup>11</sup>. Câmara Cascudo afirma que “os desafios, os versos descritivos de vaquejadas, gestas do gado, líricas, satíricas, do sul, centro e norte do Brasil eram quadrinhas, como

7 Os *beats*, bases musicais sobre as quais os MCs rimam, são também frequentemente bases de dois compassos ou oito “tempos”.

8 A maneira de anotar os versos no quadro abaixo foi inspirada por Edwards, que batizou o quadro de *flow diagram*. Cf. EDWARDS, Paul. *How to Rap: The Art and Science of The Hip hop MC*. Chicago: Chicago Reviews Press, 2009.

9 Paul Edwards afirma algo semelhante em seu curioso *How to Rap*, que compila depoimentos de MCs americanos: “a rima é frequentemente tida como o fato mais importante na composição de *raps* – MCs costumam se referir às letras de *raps* como ‘rimas’” (Idem, p. 81). As traduções dos textos em língua estrangeira citados na bibliografia são minhas.

10 BRADLEY, Adam. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip hop*. Nova Iorque: Basic Civitas, 2009, p. 50.

11 Também para frases musicais faz sentido pensarmos no princípio da quadratura, definido pelo Houaiss como “o esquema fraseológico baseado no número quatro”.

quadrinhas são as desgarradas, os versos dos desafios, os improvisos em Portugal, em sua maioria absoluta na redondilha maior”<sup>12</sup>.

No caso do *rap*, não faz sentido pensar no número de sílabas em cada verso porque a presença concreta ou imaginada do *beat*<sup>15</sup> permite um uso musical das pausas. Uma das consequências dessa exploração dos silêncios é a irregularidade do tamanho dos versos. Por essa razão, parece mais adequado anotá-los, sejam eles curtos ou longos, em pares (AA), ao invés de quadras (ABCB). Roger Abrahams, em seu livro<sup>14</sup> sobre tradições orais afro-americanas como o jogo das *dozens* e o *toast*<sup>15</sup> indica que o padrão dominante é também o de *four stresses* (quatro acentos), indicados em negrito no exemplo a seguir, tirado de um famoso *toast* conhecido como *signifying monkey*:

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

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

contrariamente ao que é muitas vezes assumido de maneira implícita, a equivalência entre textos falados e escritos não é nem algo evidente por si mesmo nem uma questão que possa ser pensada fora da cultura. Por essa razão o processo de transcrição é problemático e os modelos que orientam tanto o pesquisador como os demais participantes, quase certamente afetarão o resultado final.<sup>16</sup>

12 CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*, op. cit., p. 375.

13 Muitas vezes o *freestyle* é a *capella*, ou seja, sem base musical de acompanhamento. Nesse caso, a batida fica subentendida. Note-se que o termo a *capella*, emprestado da nomenclatura formal da música europeia, é utilizado correntemente entre os praticantes do *freestyle*.

14 ABRAHAMS, Roger D. *Deep down in the jungle: negro narrative folklore from the streets of Philadelphia*. Nova Iorque: Aldine de Gruyter, 1970.

15 Segundo David Toop, *toasts* são histórias rimadas, normalmente longas, contadas no mais das vezes entre homens. Violentas, escatológicas, obscenas e misóginas, costumam ser passatempo para matar o tédio em situações como o exercício, a prisão, ou simplesmente na vida de desocupados num bairro pobre (Cf. TOOP, David. *Rap Attack 3: African Rap to Global Hip hop*, op. cit.). O jogo das *dozens* é uma brincadeira de rimas que insultam a família do outro, no mais das vezes a mãe. Um episódio da série de TV *In Living Color* propõe uma hilária versão televisiva do jogo. O vídeo está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Yn5pbHxvChU>. Acesso em: mar. 2013.

16 FINNEGAN, Ruth. *Oral Traditions and the Verbal Arts: A Guide to Research Practices*. Londres: Routledge, 1992, p. 193.

Ouvindo trinta segundos de improvisação, que critérios usar para definir o começo e o término de cada verso? Os CDs de *rap* raramente trazem encarte com letras, elemento que poderia servir de referência sobre como os próprios autores pensam seus versos e estrofes. O exemplo a seguir, tirado da música “Pânico na Zona Sul”, do grupo Racionais MC’s, ilustra bem o formato das rimas em pares de verso (AA):

1	2	3	4
então	quando o	dia escu-	Rece
só quem é de	Lá	sabe o que acon	Tece

Note-se a longa pausa entre o primeiro tempo do primeiro compasso e a palavra “quando”, que aparece apenas no final do segundo tempo. É um uso musical do tempo, uma organização rítmica que pressupõe o *beat*. No caso do *freestyle a capella*, sem acompanhamento de base musical, o que acontece é que os rimadores acabam usando o tempo com mais elasticidade. Ainda que a ideia do *bum-clap* os oriente na construção dos improvisos, é aceitável e mesmo comum que os versos durem mais do que quatro tempos e o “encaixe” seja musicalmente imperfeito. O que importa é que o modo de rimar seja orientado por esse *beat* inexistente, mesmo que o extrapole.

O termo “nativo” para falar sobre essa maneira pela qual um MC escande as palavras é *flow*. Em inglês, a palavra quer dizer corrente ou fluxo e, metaforicamente, remete à fluidez com que o improvisador encaixa suas rimas. No Brasil, *rappers* usam ainda o termo “levada” que, além de significar também uma “torrente d’água”, tem a particularidade de ser usado por músicos em geral, para designar o ritmo do acompanhamento: uma levada de bateria, uma levada de violão.

Para qualificar o *flow*, assim como qualquer levada musical, usa-se correntemente a ideia de suingue. Trata-se de uma tradução do inglês *swing*, que denomina o estilo do *jazz* americano dos anos 1930 e 1940. Segundo o *Cambridge International Dictionary of English*, trata-se de “um ritmo forte com notas de duração desigual”. Como a própria definição sugere, o estilo é marcadamente sincopado. Apesar de ser em si um conceito polêmico<sup>17</sup>, podemos aqui nos contentar com a definição

17 Carlos Sandroni faz uma reflexão muito interessante sobre o conceito de síncope em seu livro *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

de síncope oferecida pelo *Dictionnaire de la musique*, de Marc Honneger, como “efeito de ruptura que se produz no discurso musical quando a regularidade da acentuação é quebrada pelo deslocamento do acento rítmico esperado”<sup>18</sup>.

Essas “durações desiguais” ou esse “efeito de ruptura” causam uma surpresa prazerosa, incitando o ouvinte a “preencher o tempo vazio com a marcação corporal – palmas, meneios, balanço [...]. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço”<sup>19</sup>.

Quando pensamos no *flow* do *rap* estamos falando da maneira sincopada ou suingada de escandir palavras. Nessa direção, Bradley propõe que “um verso de *rap* é produto de um tipo de ritmo (aquele da linguagem) sendo ajustado a outro (o da música)”<sup>20</sup>. Podemos sugerir que se trata de algo como uma levada da fala, uma fala cadenciada, ritmada. Apesar de os contornos melódicos do *rap* serem muito próximos dos da fala, ainda assim o identificamos como canção – e não como fala.

O tema da relação entre a fala e o canto foi amplamente tratado por Luiz Tatit que, ao buscar analisar a gestualidade oral do cancionista, propôs o conceito de *dicção*. Para ele, o ponto crucial de tensividade está no encontro da continuidade com a segmentação da melodia, que podemos descrever também com o uso cruzado de dois parâmetros: altura e duração<sup>21</sup>. Na música cantada, o que apoia a exploração de um e outro é o uso de, respectivamente, vogais e consoantes. As vogais permitem o prolongamento da emissão, estabelecendo alturas definidas. As consoantes, interrompendo esse fluxo, marcam os pontos de início e final das figuras rítmicas (colcheias, semicolcheias, etc.). A partir dessa

---

18 HONNEGER, Marc apud SANDRONI, Carlos, op. cit., p. 20.

19 SODRÉ, Muniz apud GARCIA, Walter. *Bim Bom, a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 27.

20 “A *rap* verse is the product of one type of rhythm (that of language) being fitted to another (that of music)”. O autor afirma ainda que “Great pop lyricists, Irving Berlin or John Lennon or Stevie Wonder, match their words not only to the rhythm of the music, but to melodies and harmonies as well. For that most part, MCs need to concern themselves only with the beat”. Cf. BRADLEY, Adam. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip hop*, op. cit., p.15.

21 A física propõe quatro parâmetros através dos quais podemos analisar o som: altura, duração, timbre e intensidade. Como explica José Miguel Wisnik (*O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.), as diferenças entre os sons se dão na conjugação dos parâmetros e no interior de cada um (as *durações* produzem as figuras rítmicas; as *alturas*, os movimentos melódicos; os *timbres*, a multiplicação colorística das vozes; as *intensidades*, as quinas e curvas de força na sua emissão).



compreensão, por assim dizer, técnica, Tatit constrói sua interpretação semiótica:

Ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo de *passionalização*. Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da *tematização*.<sup>22</sup>

No *rap*, é muito raro senão impensável que se estenda a duração de uma vogal, como é tão corrente na maioria dos gêneros de poesia cantada. O procedimento só tem sentido em melodias que exploram as alturas, construindo um discurso verbal de maneira atrelada a um fluxo melódico que, no limite, independe de palavras e pode ser assobiado – o que não é o caso do gênero em questão. Além disso, o *rap* tende mais a descrever percursos e experiências do que traduzir estados de alma – o que pode ser comprovado facilmente sobrevoando seu “cancioneiro”.

Podemos afirmar por isso que o gênero *rap* dispensa a passionalização, utilizando mais frequentemente procedimentos de tematização. Mas Tatit trabalha ainda com um terceiro conceito para pensar a *dicção* na canção popular: a *figurativização*. Trata-se do esforço de “naturalidade” no canto, o gesto que procura manter o vínculo entre o canto e a fala: “a impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentimento de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista”<sup>23</sup>.

Esse procedimento é indispensável no fazer musical dos *rappers* e, para Walter Garcia, “a forma do *rap* pode ser considerada o protótipo da figurativização”<sup>24</sup>. Garcia tem por objeto as letras do grupo Racionais MC’s e o centro de seu argumento é o inigualável poder de crítica social destas criações. Para ele, graças à maneira de cantar-falando típica do

---

22 TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 22, grifos do autor.

23 Idem, *Ibidem*, p. 20.

24 GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC’s. *Revista Teresa* (USP), São Paulo, v. 4/5, 2003, p. 175.

*rap*, “o foco de atenção do ouvinte recairá sobre a voz ‘que canta porque diz e que diz porque canta’<sup>25</sup>, ficando em segundo plano o apelo à dança ou a emoção sugerida por uma melodia sentimental”<sup>26</sup>. Entendo que sua ênfase na relevância da figurativização tem a ver com a importância que dá para o sentido das letras e, sobretudo, seu conteúdo crítico. Mas é preciso lembrar que, se a fala se caracteriza por uma instabilidade constante no uso das alturas e durações, o *rap* transforma a fala em canto fixando o ritmo das sílabas. Por isso é impossível entender o gênero sem considerar também a centralidade do procedimento que Tatit chama de tematização.

No caso das rimas de improviso, tal como documentei nas batalhas da Santa Cruz, a exploração sofisticada do ritmo é indispensável para garantir o caráter musical da prática, sublinhando que o que está sendo dito ali “é brincadeira” (ou ainda, “é música”). O uso restrito das alturas no canto-falado é uma das razões pelas quais o *rap* é por vezes questionado enquanto gênero musical, com frases do tipo: “isso não é música”. A distinção entre fala e canto não é absoluta e a etnomusicologia mais recente tem contribuições interessantes para a discussão dos termos em que se pode pensar sobre o que é ou não é música. Bruno Nettl afirma que “se a música pode ser definida, ela não pode facilmente ser circunscrita, suas fronteiras são turvas e pode-se aceitar alguns fenômenos como ao mesmo tempo música e alguma outra coisa, essa última usualmente sendo linguagem”<sup>27</sup>. Anthony Seeger propõe um quadro no qual sugere um

*continuum* entre sons e movimentos não intencionais e não estruturados até performances cuidadosamente planejadas e altamente estruturadas. As sociedades variam em suas definições de gêneros específicos de vocalização (do arroteo à canção), movimento (de um tropeço à dança) e música instrumental (de uma pancada a um solo de bateria ou da vibração aleatória de uma corda às vibrações intencionais de um instrumento de cordas).<sup>28</sup>

---

25 A frase entre aspas simples é de Luiz Tatit, no livro *Semiótica da Canção* (São Paulo, Escuta: 1994).

26 GARCIA, Walter. Ouvindo Racionais MC's, op. cit., p. 175.

27 NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*. Chicago: University of Illinois Press, 1985, p. 23.

28 SEEGER, Anthony. Music and Dance. In: INGOLD, Tim (Org.) *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Londres: Routledge, 1994, p. 695.

No caso do *rap*, sugiro que se entenda a precariedade no uso das alturas não apenas em sua negatividade mas também como uma afirmação de estilo. É isso afinal o que explica a importância central que ganha a autoria da letra. Em outros gêneros de música popular cantada, é muito frequente que se valorize o intérprete muito mais do que o compositor. Já no *rap*, pode-se afirmar que letrista e intérprete se confundem praticamente na totalidade das situações, respaldando a seguinte afirmação de Sami Zegnani:

Uma particularidade do *rap*, com relação a outras músicas contemporâneas “jovens”, reside na reivindicação da paternidade das letras pelos artistas. Estamos aqui em um estilo musical no qual autores e intérpretes são a mesma pessoa. Cantar – no sentido clássico do termo – e “rapar” não podem ser abordados de maneira análoga dado que não ser autor dos textos que se “rapa” provoca a vergonha e a exclusão quase certa do movimento *hip hop*.<sup>29</sup>

Não tenho registro de *rappers* que interpretem em shows ou gravem em disco *raps* que não sejam de sua autoria<sup>30</sup>. Trícia Rose também sublinha o fato de que “letras de *rap* são um componente crítico da identidade de um *rapper*, o que sugere fortemente a importância da autoria e individualidade no *rap*”<sup>31</sup>. A hipótese encontra respaldo na bibliografia nacional sobre o tema, como na afirmação de Silva: “a mensagem é sempre singular, autoral. O que importa não é a interpretação, mas a natureza política do ato de compor, por isso os *rappers* não cantam músicas de outros grupos, mesmo que tenham logrado sucesso popular”<sup>32</sup>.

Se compor – e não apenas interpretar textos de outros autores – é uma decisão, por assim dizer, política, também devemos considerar a citação de trechos de letras e o uso de samples como tomadas de posição. Um bom exemplo é a recorrência com que os Racionais MC’s utilizam trechos de músicas de Jorge Ben Jor. O *rap* “Fim de semana no parque”

---

29 ZEGNANI, Sami. Le Rap comme activité scripturale: l'émergence d'un groupe illégitime de lettrés. *Langage et société*. Paris, n. 110, dez. 2004.

30 O que acontece com alguma frequência é que nas bases musicais sejam utilizados trechos de canções, e neste caso são sempre canções melódicas, que exploram as alturas tanto quanto as durações.

31 ROSE, Trícia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, op. cit., p. 95.

32 SILVA, José Carlos Gomes. Juventude e segregação urbana na cidade de São Paulo: os números da vulnerabilidade juvenil e a percepção musical dos *rappers*. *Ponto Urbe - Revista do Núcleo de Antropologia Urbana*. Ano 1, versão 1.0, jul. 2007.

usa em seu refrão samples de “Domingaz” e “Frases”, ambas do referido compositor. No disco *Sobrevivendo no inferno*, de 1997, maior sucesso de vendas do grupo até hoje, incluíram uma versão completa da música “Jorge da Capadócia”, procedimento raro no *rap*.

Walter Garcia vem há alguns anos desenvolvendo uma série de artigos sobre os Racionais MC’s. No mais recente deles, analisa “Fim de semana do parque”, avaliando justamente que

a força do refrão não reside apenas nas frases sampleadas com criatividade e no balanço do ritmo. Essa criatividade e o balanço, sem dúvida, são importantes, mas a força reside igualmente na ocupação do espaço público pela apropriação do artista negro Jorge Ben Jor. Um artista desde sempre difundido no mercado fonográfico hegemônico e que teve presença fundamental nos bailes organizados e frequentados por negros em São Paulo desde a década de 1970. Assim, o refrão converte simbolicamente o que o preconceito e a segregação divulgaram sobre os negros, notadamente sobre os negros pobres.<sup>33</sup>

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

E se vimos acima alguns aspectos que justificam considerar o *freestyle* como um tipo de *rap*, podemos agora nos ocupar do que faz dele uma categoria a parte. Segundo seus praticantes, o *freestyle* é um tipo de *rap* que se caracteriza por ser “feito na hora”. Como no *rap* em geral, também no *freestyle* há uma grande valorização da autoria das rimas, mas o parafuso dá mais uma volta: é preciso que sejam improvisadas. Uma das mais poderosas acusações de que um improvisador pode ser “vítima” durante uma batalha é de não ser autor de seus versos ou, e aí está o ponto chave, de os haver decorado e não os estar criando no momento mesmo. É o que vemos na seguinte seleção de rimas, registradas por mim nas batalhas da Santa Cruz, entre junho de 2009 e junho de 2010<sup>34</sup>:

---

33 GARCIA, Walter. Sobre uma cena de “Fim de semana no parque”, do Racionais MC’s. *Estudos Avançados*, São Paulo, n. 25 (71), p. 231, 2011. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142011000100015&lng=pt&nrm=i-so](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142011000100015&lng=pt&nrm=i-so). Acesso em: mar. 2013. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142011000100015>.

34 No contexto deste artigo os aspectos rítmicos dos improvisos não serão levados em conta. Por essa razão, optei por dispensar a aplicação do *flow diagram* nos exem-

tá pensando o quê? suas rima decorada?  
não não amigo, isso é improvisada

eu vou fazendo aqui só a rima criativa  
batalha decorada de rinha não, aqui é não é retrospectiva

bosta nada eu tenho as rima improvisada  
você fica falando as riminha que é decorada

eu gostei muito da sua rima  
a decorada boa foi essa, né? que você entrou no clima

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

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

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

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

cópia malfeita zoada e apagada  
aqui você vai ser exterminado com a levada

sabe que aqui eu mando o verso na espreita  
ele imita o Grilo, é uma cópia malfeita

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

A pergunta é retórica, e certamente nos levaria a um impasse. Peter Burke, entre outros autores, nos lembra que “o termo ‘improvisação’ é mais ambíguo do que parece, pois é falsa a dicotomia entre improvisado e memorizado. Qualquer palestrante sabe que existe um

---

plos selecionados.

leque inteiro de possibilidades, entre os dois extremos de algo decorado antes e algo criado na hora sem premeditação”<sup>35</sup>.

Na musicologia o tema foi objeto de alguma discussão, que podemos recuperar sucintamente. Stephen Blum sugere que devemos esperar encontrar várias maneiras de “contrastar improvisação com outros modos de ação – e o fazemos. Enquanto alguns contrastes são escolhas binárias (ou esse tipo ou não), outros envolvem discernir entre aspectos *mais ou menos* improvisados de uma performance”<sup>36</sup>. No caso das batalhas de *freestyle*, parece mais interessante utilizar essa segunda sugestão, considerando aspectos mais ou menos improvisados ao invés de procurar delimitar estritamente se algo é memorizado ou “feito na hora”. Bruno Nettl chega a propor que se abandone ideia de improvisação: “não deveríamos então falar talvez em composição rápida e lenta, mais do que composição justaposta à improvisação?”<sup>37</sup>. Não há porque ir tão longe, até por respeito aos próprios improvisadores, que utilizam o termo amplamente. No entanto, considerar composição e improvisação como dois fazeres em relação de contiguidade, parece agora indispensável.

Os próprios participantes das batalhas da Santa Cruz nos dão pistas para enfrentar essa questão, como nos versos abaixo, transcritos a partir de um improviso de Marcello Gugu, membro da Afrika Kidz Crew e o frequentemente apresentador da batalha: “cada verso, cada rima decorada/ inspiração para fazer uma nova versão de rima improvisada”.

Basicamente o que ele diz é que a inspiração para os improvisos vem justamente da memorização de versos e rimas. Decorar é a base do improviso. É o que propõe Walter Ong ao afirmar que “os materiais fixos na memória do bardo são sugestões de temas e fórmulas a partir das quais todas as histórias são construídas de maneiras variadas”<sup>38</sup>. Como sugere o *rapper* Marcello Gugu, organizador da batalha da Santa Cruz, a partir de cada verso decorado o improvisador pode fazer uma nova versão.

Mário de Andrade, em texto sobre o cantador de cocos Chico Antônio, descreve o processo do improvisador como sendo uma “traição

---

35 BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 169.

36 BLUM, Stephen. Recognizing Improvisation. In: NETTL, Bruno; RUSSEL, Melinda (Orgs.) *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. . Chicago: The University of Chicago Press, 1998, p. 28 – grifo do autor.

37 NETTL, Bruno. Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach. *The Musical Quarterly*, vol. 60, n. 1, jan., 1974, p. 1-19, p.6. DOI: doi:10.1093/mq/LX.1.1.

38 ONG, Walter. *Orality and Literacy*. Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 60.

da memória”<sup>39</sup>. Gilda de Mello e Souza tem uma boa síntese do processo, tal como identificado por Mário:

1. Inicialmente, o cantador canta uma melodia que não é sua e que decorou com falhas de memória. 2. Sobre essa melodia tece uma série de variações inconscientes. 3. Enquanto a reproduz vai aos poucos empobrecendo-a até torná-la fácil, esquemática, vulgar. 4. Só então recomeça a fantasiar sobre ela, agora conscientemente, com a intenção de variar e enfeitar.<sup>40</sup>

Se tentarmos aplicar esses passos no processo do MC improvisador, podemos imaginá-lo decorando um *rap*, por exemplo, dos Racionais MC’s. Em seguida, ele cantará esse *rap* imperfeitamente, variando alguns versos. Depois reterá apenas algumas passagens estruturais, a partir da qual começará a construir novos versos e novas rimas. Cada improviso seria resultante de uma memorização incompleta sendo atualizada. Nettl cita uma canção esquimó que tematiza o próprio ato de compor<sup>41</sup>, e os versos a seguir reforçam a pertinência do procedimento aqui descrito:

All songs have been exhausted  
He picks up some of all  
And adds his own  
And makes a new song<sup>42</sup>

Em entrevistas com *freestylers*, aprendi que eles “estudam” improvisação procurando aprender novas palavras e experimentando rimas ou, em outros termos, decorando. Em seguida, no momento do improviso, é como se as lembranças fossem acessadas e, no mesmo instante, ligeiramente transfiguradas. A parte improvisada do improviso estaria então nessa centelha do instante, que atualiza ou trai uma memória.

Mas nosso dilema continua: como determinar se a memória foi de fato “traída” e atualizada ou apenas reproduzida *ipsis litteris*? E mais uma vez a questão aparece como uma armadilha sem saída, uma vez que

---

39 ANDRADE, Mario de. Notas sobre o cantador nordestino. *Folha da Manhã*, São Paulo, 15 jan. 1944. Mundo Musical.

40 SOUZA, Gilda de Mello. *O tupi e o alaiúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 24.

41 NETTL, Bruno. *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*, op. cit.

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

não é possível acessar os processos cerebrais de cada improvisador pra separar a parte de improvisado da parte decorada.

Analisando as centenas de improvisos registrados na Santa Cruz, algumas rimas se destacam por sua recorrência. São como chavões, que servem para qualquer circunstância, sem necessariamente precisar de atualizações ou eventualmente funcionando apenas com a troca de algum nome próprio. Na linguagem nativa esses chavões são chamados de “muletas”. Note-se também que certas expressões como “é isso mesmo”, “cê tá ligado” e “é desse jeito” funcionam como figuras de linguagem metalinguísticas, apenas para estabelecer comunicação, à maneira das corriqueiras formulações de saudação (“oi, tudo bem?”, etc.). O material é exaustivo e me contentarei aqui com alguns poucos exemplos. A seguir, dois casos: a rima da expressão “não tem proposta” com o xingamento “bosta”; e a expressão “causar seu fim”, ora com “assim” ora com a autorreferência “mim”:

1.

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

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

you é um bosta  
falou que ele é bosta, e você que não entende a proposta

you são dois bosta  
que não entende a proposta

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

2.

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

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

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



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

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

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

Essas sequências de trocas verbais pertencem em grande medida ao domínio público e participam de um patrimônio codificado de lugares comuns vernaculares. Conjunto de questões e respostas pronto para emprego, a invenção poética nesses embates oratórios está ligada à arte de usar essas fórmulas espirituosamente (*esprit d'â-propos*), adaptando forma e conteúdo às particularidades da situação presente, flexionando-as em hábeis variações, mais que como uma criação *ex nihilo*, o importante sendo estabelecer um jogo de linguagem suscetível de ocupar o espaço social.<sup>43</sup>

O jogo do improviso nas batalhas de rima teria a ver então com a capacidade de estabelecer relações com a situação presente, ou como sugere o autor numa feliz expressão francesa, usar as fórmulas com *esprit d'â-propos*. Falando dos cantadores nordestinos, Câmara Cascudo reforça a hipótese, ao afirmar que

possivelmente a percentagem da improvisação é menor do que pensamos. Os cantadores têm processos pessoais de mnemotécnica e guardam centenas e centenas de versos felizes para aplicação oportuna. Não dizem o verso inteiro mas incluem duas ou três linhas, ou as imagens, no trabalho individual, dando a impressão de obra original.<sup>44</sup>

No exemplo a seguir, uma pequena referência a uma peça do vestuário do adversário já dá um tom mais atual a uma rima chavão: “é desse jeito, entende a proposta/ camiseta marrom, já disse que cê é um bosta”.

---

43 BÉTHUNE, Christian. *Le Rap: une esthétique hors la loi*. Paris: Éditions Autrement, 1999, p. 74.

44 CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global, 2005, p. 204.

Comparemos mais alguns casos para melhor entender como um chavão pode ser usado apenas de maneira geral ou ser atualizado com *esprit*: “uma duas três, quatro cinco seis/ não me amarro conte tudo de uma vez”. Nesta caso, o recurso de contar alguns números e em seguida buscar a rima é usado de maneira a caber em qualquer situação.

A seguir, o improvisador serviu-se do mesmo chavão mas contextualizando-o para atacar seu adversário ruivo e obeso: “um dois três,/ cê quer falar pra mim, cê parece um gordo irlandês”. O efeito de improviso no segundo caso é evidentemente muito mais eficaz.

E nota-se adiante que mais uma vez os chavões são usados sem menção ao momento: “moleque é isso mesmo/ cê tá ligado que no bagulho eu vou desenvolvendo”.

O improvisador também inspirou-se na sigla SBA, impressa na camiseta de seu adversário, para criar uma rima improvisada a partir de um primeiro verso chavão: “ele chega aqui agora, já desenvolvendo/ sua blusa resume o seu *freestyle*: Só Bosta Acontecendo”.

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

Vale fazer um pequeno desvio e discutir outra estratégia para não perder o *flow*: a repetição das palavras finais de um verso no início do seguinte, técnica que o *freestyle* compartilha com diversas outras práticas de improviso verbal. Segundo Walter Ong,

a necessidade de continuar falando enquanto procura em sua mente o que vai dizer em seguida também encoraja a redundância. No discurso oral, ainda que uma pausa possa ser eficaz, a hesitação é sempre desmobilizadora. Por isso é melhor repetir alguma coisa, se possível de maneira astuciosa, ao invés de simplesmente parar de falar enquanto se pesca a próxima ideia. Culturas orais estimulam a fluência, a efusão, a volubilidade.<sup>45</sup>

Improvisadores com os quais conversei relatam que um procedimento eficaz para esse efeito de fluidez é a repetição do último verso de

---

45 ONG, Walter. *Orality and Literacy*. op. cit., p. 40.

uma estrofe no início da estrofe seguinte<sup>46</sup>. Podemos observar como isso ocorre na seleção de versos a seguir, todos registrados na Santa Cruz:

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

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

\*\*\*

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

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

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

\*\*\*

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

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

\*\*\*

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

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

O recurso de repetição do último verso permite que o improvisador ganhe alguns segundos para pensar no que dirá a seguir, sem

---

46 Câmara Cascudo comenta o uso desse mesmo procedimento nos desafios nordestinos (Literatura oral no Brasil, op. cit., p. 370).

perder fluidez. Da mesma maneira, enquanto lança dois ou três versos -padrão, pode pensar em uma rima poderosa para a estrofe seguinte<sup>47</sup>. Se analisarmos as batalhas tendo essa perspectiva, é possível identificarmos os momentos em que o uso de uma rima padrão prepara uma estrofe original. Vejamos no exemplo a seguir, tirado de batalha entre Fabio e Mamuti, registrada na Santa Cruz em junho de 2009:

Fabio

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

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

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

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

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

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

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

---

47 Agradeço ao músico Tó Brandileone pela sugestão.

poderá finalizar o *round* com duas estrofes originais e engraçadas, utilizando rimas raras como “ringue/King” e “Whooper/cooper”.

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

Mamuti

*beat* bom e agora anima  
eu exercito o físico, cê precisa as rima

é embaçado né tio? pra isso não tem academia  
não tem nenhuma “*Jiu-jitsu* ritmo e poesia”

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

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

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

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

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

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

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

Voltando então ao tema dos chavões ou rimas repetidas, é preciso notar que, além de servirem de apoio para os MCs, essa recorrência é também uma afirmação de estilo. Ao reproduzirem versos-padrão, estão refletindo tradições da palavra cantada, principalmente do *rap*; ao mesmo tempo, estão manipulando esses consensos e criando novos paradigmas. E não é possível distinguir uma etapa de outra, são processos concomitantes. Bruno Nettl sugere que o improvisador sempre trabalha a partir de um modelo, específico pra cada cultura e, podemos aqui estender a noção para afirmar, também cada gênero musical: há uma linguagem de improvisação específica do *jazz*, do choro, do *rock*. Afirma o mesmo autor:

Podemos considerar que cada modelo, seja ele um tema, um constructo teórico, ou um modo com volteios melódicos característicos, consiste em séries de eventos musicais obrigatórios que devem ser observados seja de maneira absoluta ou com alguma frequência, de maneira que o modelo permaneça intacto.<sup>48</sup>

As muletas são motivos aos quais todos os que pretendem reafirmar seu pertencimento a essa comunidade imaginada da “cultura de rua” acabam se referindo para, no mesmo momento, se destacarem singularmente como improvisadores. Esses motivos são objeto de negociações ao longo do tempo e da experiência, e “nem todos precisam necessariamente aparecer em uma performance, mas alguns devem estar evidentes, para que a performance tenha credibilidade”<sup>49</sup>.

É o caso de “representar” e “proceder”, palavras usadas de maneira tão particular que merecem uma certa atenção. O verbo representar, de resto absolutamente corriqueiro na língua portuguesa, é usado frequentemente de maneira intransitiva: “eu represento”. Só podemos deduzir seu significado a partir dos exemplos nos quais o verbo é usado em sua forma transitiva. Ele às vezes aparece seguido da menção a um local em particular (como o Parque Bristol, ou a Zona Leste), outras de uma

---

48 NETTL, Bruno. *Thoughts on Improvisation: A Comparative Approach*, op. cit., p. 15.

49 Idem, *Ibidem*, p. 5. Isso dito, não são apenas as muletas que estruturam e “tipificam” a performance das batalhas de *freestyle*: também se repetem padrões de *flow*, de vestimenta e de atitudes corporais. Cf. TEPERMAN, Ricardo Indig. *Tem que ter suingue: batalhas de freestyle no metrô Santa Cruz*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.

categoria mais ampla como “favela” ou “periferia” ou ainda mais gerais: “eu represento os mano”, “eu represento o *rap*”. Já o vocábulo “proceder” é usado em geral como substantivo (“eu tenho proceder”<sup>50</sup>). Segundo Alexandre Pereira, a palavra sugere um repertório próprio de “modos de agir, de postura corporal, de fala, de gírias, de vestimenta e de outras referências comuns, remetendo a dois significados: o de procedência (de origem, de proveniência) e o de procedimento (de modo de portar-se, enfim, de comportamento)”<sup>51</sup>.

Em outro registro, o uso reiterado de vocativos como “família”, “parceiro”, “irmão” se relaciona com o estabelecimento da relação de familiaridade que, segundo José Guilherme Magnani, é própria do “pedaço”: “aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade”<sup>52</sup>. Note-se também que as redes de sociabilidade que se tecem nesse contexto são parte muito significativa das razões que movem os participantes a reiterarem sua frequência. Muitos grupos foram criados a partir do encontro de MCs nas batalhas da Santa Cruz, inclusive e sobretudo de jovens originários de bairros muito distantes uns dos outros<sup>53</sup>.

Enfim, uma vez tendo sugerido as ambiguidades do conceito de improvisação, não se deve considerar que os *freestylers* fazem apenas pastiche de si mesmos. Se há muito de decorado, recorrente e previsível, trata-se ainda assim de um torneio de improviso e é sua dimensão imprevisível que constitui a atração principal desta prática. Tampouco se trata aqui de procurar criar um índice para medir o grau de imprevisibilidade de um improviso, mas sim, de indicar de que maneira um improvisador pode transmitir a impressão de que está criando seus versos naquele momento. O uso de rimas originais, pouco ou nunca ouvidas nas batalhas, é um índice relevante. É claro que outros aspectos também são importantes na apreciação do desempenho de um MC numa batalha de *freestyle*, como a inventividade e destreza no *flow* e a capacidade de fazer

---

50 Segundo o dicionário *Houaiss*, proceder é tanto verbo quanto substantivo, definido como: “modo de agir ou de ser; procedimento, comportamento”.

51 PEREIRA, Alexandre Barbosa. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005, p. 95.

52 MAGNANI, José Guilherme. *Festa no pedaço*. São Paulo: Hucitec, 2003, p. 158.

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

rir com imagens engraçadas. Mas por ora, contentemo-nos com a sugestão de que, mais do que ser ou não ser, o *freestyle* deve parecer improvisado.

## Sobre o autor

### **Ricardo Indig Teperman**

Doutorando e mestre em Ciências Sociais (Antropologia Social) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP, São Paulo, SP, Brasil). Bolsista de Mestrado da Capes.

E-mail: ricardoteperman@me.com