**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

PAULA COSTA NUNES DE CARVALHO

A encruzilhada do rap

Produção de rap em São Paulo entre 1987 e 1998 e seus projetos de
viabilidade artística

Versão corrigida

São Paulo
2019

PAULA COSTA NUNES DE CARVALHO

A encruzilhada do rap

Produção de rap em São Paulo entre 1987 e 1998 e seus projetos de viabilidade artística

Versão corrigida

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientador: Fernando Antonio Pinheiro Filho

São Paulo
2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

C331e Carvalho, Paula
A encruzilhada do rap - Produção de rap em São Paulo entre 1987 e 1998 e seus projetos de viabilidade artística / Paula Carvalho ; orientador Fernando Pinheiro. - São Paulo, 2019.
128 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

1. RAP. 2. SOCIOLOGIA DA MÚSICA. 3. MÚSICA POPULAR. 4. INDÚSTRIA CULTURAL . 5. SOCIOLOGIA DA ARTE. I. Pinheiro, Fernando, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): Paula Costa Nunes de Carvalho

Data da defesa: 18/ 02/ 2020

Nome do Prof. (a) orientador (a): Fernando Antonio Pinheiro Filho

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 16 / 08 / 2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

CARVALHO, PAULA C. N. **A encruzilhada do rap. Produção de rap em São Paulo entre 1987 e 1998 e seus projetos de viabilidade artística.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____
Julgamento _____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Amigas, amigos, família e colegas muito queridos são a base deste trabalho. Agradeço à instituição que apoiou esta pesquisa, o CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Ao meu orientador e amigo Fernando Pinheiro, por toda a paciência e por compartilhar suas leituras precisas e inteligentes. O seu olhar foi fundamental em pontos cruciais do texto e o seu modo de pensar a sociologia é uma grande inspiração. Agradeço a Luiz Carlos Jackson, que desde 2015 me recebeu no Núcleo de Sociologia da Cultura e esteve presente desde o início do trabalho, além de sempre ter dividido com muita generosidade seu olhar e suas leituras nas disciplinas de Sociologia da Cultura, Sociologia Brasileira, na banca de qualificação e nos papos. Sou grata também a Antonio Sérgio Guimarães pelos comentários na banca de qualificação e pela fundamental disciplina de Racialização e Formação Racial em Sociedade de Classe, que marcou bastante a forma de pensar esta dissertação. Agradeço também aos colegas desta disciplina, em especial a Felipe (Choco) Oliveira Campos, pela ajuda nas bibliografias e nos papos nos encontros fortuitos. Ao professor Ricardo Musse, que dividiu suas leituras inteligentes na disciplina de Teoria Crítica. A Daniela Vieira dos Santos, Dmitri Cerboncini Fernandes e novamente a Luiz, que leram e comentaram com muita atenção e generosidade este trabalho na banca final.

Agradeço aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Biblioteca da ECA-USP e da FFLCH-USP e também aos professores Sylvia Garcia e Marcos Alvarez que ajudaram muito a pensar o formato da pesquisa nas disciplinas de projeto da graduação e da pós-graduação. Agradeço também a Sylvia pelos comentários no Seminário Discente de 2018, assim como a Marcia Tosta Dias pela leitura no mesmo evento em 2019. A Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, José de Souza Muniz Júnior por compartilharem suas impressões sobre uma parte da pesquisa no SPG10 (A “independência” nas produções culturais: representações, práticas e formas de organização social) da Anpocs de 2018 e Matheus Gato e Jaciane Milanezi no SPG24 (Questão racial: Cultura, Discriminação e Políticas Públicas) da Anpocs de 2019. Também agradeço a João Batista Félix pelo apoio e a Guilherme Botelho pela troca no curso Em Busca da Batida Perfeita. A Vanessa Gatti, Fernanda Patrocínio, Renato Gonçalves e Gabriela Frias pelos papos sobre música. Aos amigos da Bravo que me

ensinam tanto, Andrei Reina, Guilherme Werneck, Helena Bagnoli, Henk Nieman e Almir de Freitas. A Rodrigo Carneiro pela receptividade, e a Rodrigo Brandão por ter encorajado tanto este trabalho. A Sharylaine, Newton Carneiro, Flavio Carrança e JC Sampa pela disponibilidade e abertura para entrevistas.

Agradeço muito a todos os queridos e queridas do Núcleo de Sociologia da Cultura, especialmente aos amigos Marcello Stella, Wellington Pascoal, Márcia Malcher, Flavia Brancalion, João Kosicki, German Nunez, Davis Diniz, Aline Chiaramonte, Allana Meirelles, Darlan Praxedes, Monica Moraes, Tony Nakatani, Pedro Serra, Weslei Rodrigues, Ivo Soares. Devo muito deste trabalho ao meu companheiro desde a disciplina de projetos, William Santana Santos, que embarcou comigo na escuta dos raps dos anos 1990 e em tantas conversas sobre música e arte. A Sergio Miceli e a Maria Arminda do Nascimento Arruda por dividirem conosco seu conhecimento nas reuniões, e a Dimitri Pinheiro pelos insights. A Pérola Mathias, companheira de shows, de hanegue, conversas sobre música e tudo mais. Aos amigos da pós Jéssica Höring, Ugo Rivetti, Anouch Kurkdjian, Kauê Gomes, Marcus Campos e a Letícia Gomes, que ainda ajudou demais com a revisão do texto.

Por último e mais importante: agradeço muito aos meus pais, Mônica e Clóves, a minha irmã Marina e a Dei por todo o companheirismo, pela vida leve, inspiração e todo o suporte. Aos Costa, aos Nunes e agregados, pela boa companhia sempre com muito som. Devo a tia Márcia essa ideia de "fazer FFLCH" e a Sávio, meu primo, o fato de não conseguir mais largar a sociologia. Nada aqui existiria sem Bia, que me mostrou a parte boa de São Paulo. Agradeço também a Pedro, Pat, Vic, Maria e Nanda. A Marina pela visão de sempre. A Dei pela paciência enorme e todo o incentivo.

RESUMO

CARVALHO, PAULA C. N. **A encruzilhada do rap. Produção de rap em São Paulo entre 1987 e 1998 e seus projetos de viabilidade artística.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

Esta dissertação de mestrado busca entender a inserção do rap no campo da música popular brasileira a partir da análise do caso paulista, entre os anos de 1987 e 1998. Para compreender este processo, o trabalho remonta um histórico de festas realizadas por pessoas negras na cidade de São Paulo, especialmente a partir do final dos anos 1950. A partir do fim da década de 1960, surgem na cidade diversas equipes de bailes black, elemento que seria crucial para o surgimento do rap, pois seria à sonoridade dessas festas que o rap se remeteria, através do uso de samples (recortes curtos de trechos de outras músicas), num resgate de memórias coletivas negras. A pesquisa também buscou recompor uma morfologia, através do levantamento de mais de 180 discos de rap lançados neste período e suas respectivas gravadoras, para entender como funcionava a dinâmica do gênero desde o seu surgimento: a partir de concursos nestes bailes black, alguns grupos seriam escolhidos para gravar as primeiras músicas em coletâneas, e os mais bem sucedidos conseguiriam gravar discos solo. A partir desse primeiro momento, surgem grupos mais destacados na cena do rap paulista – os Racionais MC's e o Sampa Crew, espécie de pólos opostos quando contrastados. De um lado, o rap paulista se consagraria no pólo intelectualizado por sua postura fechada, de confronto e de contestação. De outro, acataria sugestões de produtores musicais para deixar a sua sonoridade mais comercial, rumo à entrada em grandes gravadoras. Seria absorvido, também, como uma novidade para o público jovem, através do circuito entre a publicidade, a produção de videocliques e o canal de TV MTV. Por fim, a pesquisa analisa a polêmica do rap como um suposto "fim da canção" a partir da objetivação dos agentes (intelectuais, jornalistas e artistas) que a suscitaram e do confronto de teses como a da "linha evolutiva da música popular brasileira" com a própria história que o rap resgata.

Palavras-chave: música popular; rap nacional; sociologia da cultura; indústria cultural; samples

ABSTRACT

CARVALHO, PAULA C. N. **The crossroads of rap. Rap production in São Paulo between 1987 and 1998 and its projects of artistic viability.** Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2019.

This dissertation seeks to understand the insertion of rap in the field of Brazilian popular music analyzing the case of rap in São Paulo, between the years of 1987 and 1998. To understand this process, the work goes back to retrace a history of parties held by black people in the city of São Paulo, especially from the late 1950s. From the end of the 1960s, several black music teams emerged in the city, an element that would be crucial for the emergence of rap, because it would be to the sound of these parties that rap would refer, through the use of samples (short clippings of excerpts from other songs), claiming black collective memories. The research also sought to recompose a morphology, through the survey of more than 180 rap records released in this period in São Paulo, to understand how the dynamics of the genre worked since its emergence: from contests in these black music parties, some groups would be chosen to record the first songs in collections, and the most successful would be able to record solo records. From that first moment on, more prominent groups appeared in the São Paulo rap scene - Racionais MC's and Sampa Crew, a kind of opposite poles when contrasted. On the one hand, São Paulo's rap would be consecrated in the intellectual pole for its closed, confrontational and contestative posture. On the other hand, it would accept suggestions from music producers to make the music sound more commercial, towards the entrance in major record companies. It would also be absorbed as a novelty for the young public, through the circuit between advertising, music videos and MTV channel. Finally, the research analyzes the polemic of rap as a supposed "end of the Brazilian tradition in popular music" from the objectification of the agents (intellectuals, journalists and artists) who raised it and the confrontation of theses such as that of the "evolutionary line of Brazilian popular music" with the very history that rap rescues.

Keywords: popular music; Brazilian rap; sociology of culture; cultural industry; sample

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Número de discos de rap lançados em São Paulo por ano	8
Gráfico 2	Comparação entre o lançamento de compactos, álbuns e coletâneas de rap lançados em São Paulo entre 1988 e 1998	15
Gráfico 3	Discos de rap nacional nos anos 1990 e suas posições nas listas Nopem na década de 1990	53
Gráfico 4	Discos de rap e bandas paulistas de samba nas listas Nopem	74

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Samples das músicas dos Racionais MC's	24
Tabela 2	Horários do Yo! MTV na década de 1990	93
Tabela 3	Finalistas e premiados no VMB na categoria rap 1995-1999	95

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Anúncio de programas de equipes de baile na Revista Pode Crê!	48
Figura 2	Capa do caderno de cultura do jornal O Estado de S. Paulo, com destaque para Gabriel O Pensador	50
Figura 3	Capa da Revista da Folha de abril de 1994	65
Figura 4	Anúncio da MTV no jornal O Estado de S. Paulo de 21 de outubro de 1990	90

SUMÁRIO

1. Introdução	1
2. Rap como memória coletiva negra	5
2.1 Morfologia do rap em São Paulo – a fase das coletâneas	6
2.2 Os selos que lançavam rap e sua ligação com os bailes black	14
2.3 Bailes black e o rap como uma memória coletiva negra	21
2.4 "Nossos livros de história foram discos"	26
3. Rimas pagam – O projeto de viabilidade artística do rap	34
3.1 Hip-hop vs. rap	34
3.2 1990 a 1995 - O período de formação e organização	39
3.3 Os casos Racionais MC's e Sampa Crew	50
3.4 O circuito mais amplo do rap – "pagode" paulista e as majors	71
3.5 1995 a 1998 – VMB, Yo! MTV Raps e a MTV no Brasil	85
4. O "fato novo"	99
5. Considerações finais	119
6. Anexos	125
7. Referências Bibliográficas	133

1.Introdução

Esta pesquisa se concentra na produção de rap em São Paulo durante os seus anos iniciais – dentre 1987 e 1998 – para entender alguns dos artistas identificados com o gênero conquistaram consagração perante público e crítica e se inseriram na indústria fonográfica. O recorte escolhido diz respeito ao ano em que houve as primeiras gravações de rap em discos – como a coletânea "Ousadia do Rap", que saiu pela gravadora independente Kaskata's, e a "Remixou? Dançou", da CBS. No ano seguinte, 1988, sairia o primeiro lançamento de um disco de rap reconhecido pelo movimento, o "Hip-Hop Cultura de Rua", lançado pela gravadora Eldorado (TEPERMAN, 2015; FERREIRA, 2018). O trabalho vai até 1998, ano em que se deu a consagração nacional do grupo Racionais MC's com o clipe de "Diário de um Detento" na cerimônia do prêmio VMB (Video Music Brasil), do canal de música MTV.

Entender como artistas de rap ganham destaque e se consagram nos âmbitos simbólico, material e cultural partindo de condições precárias de recursos educacionais, econômicos e sociais era a questão original da qual partiu o trabalho. Pensava, por exemplo, na discussão sobre o "fim da canção", levantada por Chico Buarque, que acabou por se tornar uma espécie de legitimação do rap – especialmente, dos Racionais MCs – num nicho jornalístico, crítico e acadêmico¹ – o próprio Chico é um compositor popular com origens sociais que lhe dão condição de privilégio intelectual, material e social, e que se tornou consagrado e tido por críticos e jornalistas como um dos grandes mestres do ofício da canção no Brasil.

Com o desenvolvimento da investigação, surgiram dúvidas sobre esta pergunta inicial. Faria sentido entender a consagração nesses moldes, no caso dos Racionais MC's, por exemplo, se para a própria banda foi mais importante um outro tipo de reconhecimento – entre os "50 mil manos"² que os apoiavam? Ou se os músicos brasileiros com quem os Racionais MC's mais dialogam não estão, necessariamente, consagrados no topo desta hierarquização da música popular? Resolvi, então, partir para

¹ Penso aqui, como Gatti (2015), numa "hierarquia de legitimidades" na música popular brasileira, que é reforçada por intelectuais, críticos e jornalistas para constituir o movimento da tradição seletiva.

² Em uma das músicas mais conhecidas dos Racionais MC's, "Capítulo 4, Versículo 3", o líder do grupo, Mano Brown, canta: "Eu sou apenas um rapaz latino-americano / apoiado por mais de 50 mil manos".

uma pesquisa sobre o que de fato os Racionais MC's referenciam, na música, em termos nacionais, além da já sabida referência a *rappers* americanos e à sonoridade do funk e do soul dos anos 1960 e 1970. Isso também levou a uma ampliação do foco no período inicial: em vez de uma só banda, seria interessante investigar, na medida do possível, todo o grupo do começo do rap em São Paulo.

No Brasil, e sobretudo em São Paulo, a maior parte da primeira geração de DJs e rappers havia se formado nos bailes *black*, em que conheceram essas músicas que usavam como *samples* em suas bases³. Dentre os artistas brasileiros que faziam referência – Tim Maia, Cassiano, Djavan, Banda Black Rio, Jorge Ben, entre outros – havia, no tal âmbito dos críticos e jornalistas, mais um reconhecimento de sua "musicalidade" e importância em termos sonoros do que como letristas ou intelectuais. Em alguns casos, como o de Cassiano, DJs de rap atuaram – e ainda atuam – como garimpeiros, resgatando e revalorizando uma série de músicas que não ficaram tão conhecidas na história da música brasileira.

Passei a associar, portanto, o rap em São Paulo e suas referências a uma tradição que não está, normalmente, nas grandes discussões sobre a música popular dos anos 1960 a 1990 – penso em trabalhos como os de Ridenti (2014a; 2014b); José Miguel Wisnik⁴; Alambert (2012); Magi (2013); entre outros autores. Parte destes debates se concentra em ideias como a de "revolução", presente em boa parte dos produtos culturais nacionais (RIDENTI, 2014a; 2014b; 2010), ou na ideia de "linha evolutiva da música brasileira"⁵, e não levam em conta movimentos e representações que foram importantes para uma parte significativa da população⁶. O rap paulista resgatou uma série de artistas (em sua maioria, negros) que influenciaram, idealizaram, criaram e participaram de diversos movimentos – do samba-jazz no pré-bossa nova aos importadores do soul e do funk, que eram vistos pelas discussões da MPB como participantes do grupo do "iê iê iê" – e que nem sempre tiveram tanto reconhecimento.

³ Uma música de rap é criada a partir de batidas e *samples* (cortes de outras músicas), sobre as quais o MC (Mestre de Cerimônias) rima.

⁴ Nas aulas sobre canção disponíveis em:

<https://radiobatuta.com.br/programa/o-fim-da-cancao-promessa-de-felicidade/>.

⁵ Seguindo a discussão de Flávio Macedo Soares, Caetano Veloso, Nelson Lins e Barros, José Carlos Capinan, Gustavo Dahal, Nara Leão e Ferreira Gullar na Revista Civilização Brasileira, ano I, n° 7 - Maio de 1966.

⁶ Neste caso, é fundamental a discussão de Araujo (2010) sobre música brega no Brasil.

A pesquisa, então, seguiu numa busca por uma melhor qualificação sobre como funcionou esse período inicial do rap em São Paulo. O objetivo era o de entender o nicho inicial de onde partiam as grandes bandas de rap que, muitas vezes, como no caso dos Racionais MC's, são entendidas como "fenômenos" e "pontos fora da curva"; isto é, como "casos excepcionais". Aqui já estaria em operação o que Williams (2011) chama de processos de "seleção da tradição" que "tendem a reduzir, buscando sempre uma linha única de desenvolvimento" (WILLIAMS, 2011, p. 79)⁷. A partir do caso do rap, também desenvolvo algumas particularidades da indústria fonográfica brasileira neste período dos anos 1990.

Esta nova proposta de remontar uma espécie de morfologia⁸ do período inicial do rap em São Paulo mostrou-se mais adequada metodologicamente, já que, por não se tratar de um fenômeno restrito a circuitos específicos e elitizados, centenas – talvez milhares – de grupos de rap tenham sido formados nesse momento inicial do gênero no país. Noto que esses processos de triagem e seleção já eram, em si, parte do ambiente mais amplo em que o rap nacional passa a circular: a indústria fonográfica que se complexificava e se remoldava com as dissoluções dos grandes estúdios, as terceirizações das funções de produção, *marketing* e distribuição e o aumento do número de selos independentes de pequeno e médio porte.

Aqui, a conexão entre rap e tradições negras de nossa música ficaria evidente também economicamente, já que são os donos de equipes de bailes *black* os grandes investidores iniciais do rap. São eles a criar pequenos selos com os quais distribuíam coletâneas e a incentivarem o surgimento de novos grupos com as competições realizadas nas próprias festas que organizavam, por exemplo. Ou seja, o circuito inicial do rap em São Paulo trazia, sob diversos modos, memórias coletivas negras.

⁷ Buscando retratar a complexificação do mercado editorial, jornalístico e de espaços culturais na década de 1840 na Inglaterra e destacando que, apesar de uma consagração posterior de Dickens, muitos outros autores tinham popularidade na época, o autor diz: "A complexidade que temos de compreender, no campo das instituições culturais, é que esta década trouxe desenvolvimentos cruciais na exploração comercial da cultura, em sua valiosa expansão popular e na provisão pública esclarecida. Esta é a realidade que várias vertentes da tradição seletiva tendem a reduzir, buscando sempre uma única linha de desenvolvimento" (WILLIAMS, 2011, p. 78, *tradução minha*).

⁸ Penso na morfologia como uma forma de mapear o modo de funcionamento do "princípio da não-consciência" (BOURDIEU; CHAMBOREDON; PASSERON, 2000) dos agentes, isto é, a apreensão da lógica de organização que seja capaz de conduzir a explicações sobre condutas, atitudes, opiniões, etc.

Para demonstrar esse processo de resgate que o rap opera – de uma história que estava à margem das discussões no âmbito crítico-acadêmico-jornalístico nos circuitos de prestígio e comerciais – optei, no trabalho, por seguir o trilha da sua produção em São Paulo entre os anos de 1987 e 1998, da fase inicial até a consagração nacional dos Racionais MC's na premiação de música pop mais importante dos anos 1990, o VMB (Video Music Brasil), realizado pelo canal MTV. A questão das memórias coletivas negras e das tradições com as quais o rap dialoga é um dos processos que estão subjacentes à análise aqui efetuada.

Tenho uma origem social distinta das pessoas que pesquisei e da maioria das pessoas que entrevistei. Enuncio estas diferenças sobretudo com o objetivo de não naturalizar a minha condição, como uma pesquisadora branca, de classe média, moradora de bairros mais centrais, vinda de uma outra cidade, que teve oportunidade de entrar numa universidade pública e seguir os estudos até a pós-graduação. Diferente, portanto, da maior parte do grupo aqui analisado.

Conheci melhor o rap quando vim morar em São Paulo. Cresci nos anos 1990 em Salvador – época do auge do axé music – e estudei em escolas particulares de classe média em que a maioria absoluta dos meus colegas, amigos e amigas eram brancos, numa das cidades com maior população negra do mundo fora do continente africano. Era o não-dito do meu ambiente escolar⁹. Em 2008, entrei na faculdade de jornalismo da Universidade Federal da Bahia, que já adotava a política de cotas raciais e sociais desde o vestibular de 2005. Queria fazer jornalismo de música. Minha sala na Facom-UFBA tinha metade de alunos negros, vindos de bairros periféricos, estudantes de escolas públicas. Assim como o trânsito na cidade, os eventos, o contato com professores e a cultura produzida em sua maioria por pessoas negras, essa vivência na UFBA foi formadora e creio que inspira até hoje meus interesses dentro da sociologia (além, claro, do entusiasmo desde sempre pela música). Não concluí a graduação lá, pois me mudei para a capital paulista no fim de 2008, e essa experiência certamente foi ganhando mais eco, pois entrei em outras duas faculdades (a Cásper Líbero, em 2009, e a USP, em 2010) em São Paulo – uma delas também pública – em que voltei a ter como colegas, em sua maioria, brancos. Narro essas experiências de forma breve apenas como um

⁹ Vale lembrar também de discussões sobre o silêncio do racismo brasileiro, como notam MUNANGA (1996), MILANEZI (2019) e outros autores.

exercício de reflexividade sobre o que me levou a este tema – sabendo, é claro, que essas experiências são praticamente opostas às de quem vive formas de discriminação e racismo estrutural na pele. Num registro bastante pessoal, eis uma parte da origem das minhas inquietações.

Tive grande acolhimento por parte de pesquisadores, membros da cultura hip-hop, jornalistas e artistas com quem pude conversar. Assumo, portanto, a responsabilidade por eventuais afirmações imprecisas e pela limitação no acesso aos dados e divido todos os eventuais méritos com estes interlocutores e interlocutoras que foram fundamentais para que pudesse desenvolver o trabalho.

Sem pretender esgotar o assunto, o trabalho permite compreender de outro modo o funcionamento e a inserção do rap na indústria cultural a partir do caso paulista. Tampouco há uma pretensão em fazer uma análise da qualidade estética das músicas analisadas. A prioridade é a de jogar a luz sobre aspectos que intermediam a relação entre rappers e indústria fonográfica neste período. Sendo assim, a pergunta inicial ficaria melhor formulada como uma indagação sobre *qual canção* era essa que os críticos diziam ter chegado a um fim e *por que* o rap representaria tamanha novidade. O primeiro capítulo demonstra o resgate cultural e simbólico do rap a partir da vinculação das letras de músicas e dos *samples* a histórias das músicas negras brasileiras e a uma circulação afro-atlântica. O segundo capítulo aprofunda mais propriamente a morfologia do espaço que o rap ocupava na produção fonográfica da cidade de São Paulo a partir do mapeamento do circuito de gravadoras, produtoras, do impulsionamento dos grupos a partir das coletâneas, e de uma comparação entre pólos opostos – metodologicamente, espécies de "tipos ideais" – representados pelos Racionais MC's e o grupo Sampa Crew e de um olhar para os discos de rap produzidos em São Paulo que saíram por grandes gravadoras. Com o propósito de entender melhor a inserção do rap nos circuitos televisivos e publicitários, também faço uma análise mais detida do rap na MTV, sobretudo a partir da criação do VMB. Por fim, no último capítulo, recupero a discussão sobre o "fim da canção" partindo da ideia de que havia uma necessidade de renovação da própria crítica da música popular feita no Brasil. Também mostro algumas particularidades do rap nacional a partir de uma breve comparação com o caso americano.

2. Rap como memória coletiva negra

Além do caso particular dos Racionais MC's, já analisado em pesquisas como as de Acauam Oliveira (2015), Maria Rita Kehl (2008), Walter Garcia (2007; 2013; 2011; 2003), entre outros pesquisadores, sugiro uma visada para a morfologia do espaço específico que o rap ocupava na cidade de São Paulo, sua ligação com as equipes de bailes *black* – que têm uma tradição na cidade desde os anos 1960 e, no limite, a recuperação de uma tradição que vem de bailes de clubes e agremiações de pessoas negras desde os anos 1920.

Realizei entrevistas com agentes que participaram desse período do surgimento do rap na cidade. A seleção dessas pessoas partiu, em primeiro lugar, da montagem de uma paisagem morfológica – ou seja, busquei remontar diferentes lugares no espaço social que o rap ocupava naquele período. Essa pretensão inicial, é claro, se limitou também aos interesses e disponibilidades dos agentes em concederem entrevistas para a pesquisa. Foram entrevistados: a rapper Sharylaine, que gravou numa das primeiras coletâneas de hip-hop; o MC Rodrigo Brandão, que apresentou o Yo! MTV Brasil, a principal forma de difusão da cultura do rap na televisão brasileira naquele período e Flávio Carrança, editor da revista Pode Crê!, que foi um importante instrumento de comunicação entre membros da comunidade hip-hop e simbolizou sua aliança com o movimento negro a partir da parceria com o Geledés - Instituto da Mulher Negra, além de João Carlos Sampa (J.C. Sampa) – fundador do grupo Sampa Crew, que até meados dos anos 1990 foi o segundo grupo de rap mais importante da cidade – e Vander Carneiro, um dos donos do Atelier Studios, estúdio dos mais utilizados para gravações de rap naquele período. Como fonte adicional para mapear este panorama, a pesquisa também consultou entrevistas de outros atores envolvidos com o movimento hip-hop e os bailes *black* neste período em revistas, jornais e portais de internet¹⁰. Outro material importante para o trabalho foi o levantamento dos mais de 180 discos de rap lançados em São Paulo de 1987 até 1998 e o mapeamento de suas respectivas gravadoras. Este

¹⁰ Também é importante para o trabalho o acervo do DJ Ric, disponível em <http://www.djric.com.br/>. Acesso em: 10/4/2019.

material foi coletado a partir de sites que arquivam informações sobre discos¹¹, pesquisas em lojas de discos, e esses dados foram ampliados com outras discografias referenciadas em pesquisas como a de Botelho (2018) e no acervo do DJ Ric.

Fundamentalmente, a pesquisa lida com documentos de diferentes ordens em que se produziram discursos sobre o rap em São Paulo – seja nas matérias nas revistas e jornais, livros biográficos, nas entrevistas concedidas para a pesquisa, nos documentários, entrevistas e arquivos de reportagens publicados no YouTube – além do conteúdo que está nos próprios discos, nas letras de música e nas bases e *samples*. Esta coleção de aspectos diversos do rap foi a melhor forma que encontrei, metodologicamente, para lidar com uma produção tão heterogênea e pouco documentada formalmente. Uma parte dos artistas recusou ou não respondeu aos pedidos de entrevista. Tampouco creio que haja um acervo estruturado sobre este período inicial – ele está espalhado entre os artistas, produtores, fãs e outros agentes que, pelo que pude observar, disputam também o ineditismo e o valor histórico de seus arquivos. Também utilizei, como fonte secundária, outras pesquisas já realizadas sobre este período inicial do rap.

2.1 Morfologia do rap em São Paulo – a fase das coletâneas

A partir do site Discogs, do YouTube, do acervo DJ Ric e de pesquisas em lojas de discos, organizei e compilei mais de 180 discos de rap lançados no estado de São Paulo entre 1987 e 1998. A maior parte dessa produção se deu na capital paulista, e é sobre ela que esta pesquisa se concentrou.

¹¹ Como o Discogs (<https://www.discogs.com/>) e o Youtube (<https://www.youtube.com/>).

GRÁFICO 1

Número de discos de rap lançados em São Paulo por ano

Fonte: Discogs, Youtube, Acervo DJ Ric

Dos encontros de *break*¹² que começaram a ganhar força na cidade em 1982 na rua 24 de Maio apareceu também uma leva de MC's e de DJs que anteriormente dançavam – como era o caso de Thaíde e DJ Hum e Pepeu, por exemplo. Já em 1984, a Rede Globo havia juntado sambistas a dançarinos de *break* para a abertura da novela *Partido Alto*, o que demonstra o sucesso que o *break* atingiu no período. Segundo depoimentos, nos sábados em que se encontravam para dançar, começaram a surgir artistas que vinham apresentar suas rimas, embaladas por uma batida criada nas latas de lixo do Metrô. Eles então migrariam, pela facilidade de acesso e pelo caráter público, para a Estação São Bento do Metrô, no centro de São Paulo. Alguns dos primeiros a serem vistos rimar na São Bento foram MC Jack e DJ Ninja, Pepeu, Nelson Triunfo, Thaíde e DJ Hum, Ndee Naldinho.

A estação São Bento passou a se tornar uma região conhecida por reunir jovens talentosos, que poderiam desenvolver uma carreira artística, fosse na dança, no grafite, ou na música. Alguns músicos e produtores, interessados naquela cultura que surgia no

¹² O *break* é uma dança urbana, considerada um dos quatro elementos do hip-hop (OXFORD, 2012).

centro da cidade, passaram a frequentar os sábados da São Bento, fossem fazendo uma espécie de trabalho de "olheiros", identificando talentos e contatos, ou interessados em desenvolver uma sonoridade para suas recém-criadas bandas que estivesse mais próxima do rap, como era o caso da Fábrica Fagus. Formada por jovens, brancos e de classe média, moradores de bairros mais centrais da cidade – Márcio Werneck, Érico Theobaldo, Marcos Kuru – interessados na sonoridade de bandas como Run DMC, Public Enemy e Beastie Boys, a banda passou a frequentar os sábados da São Bento e foi apresentada a Thaíde, um dos principais MCs deste primeiro período¹³. A partir deste círculo, Werneck e Kuru levaram, na semana seguinte, os músicos Nasi e André Yung, do Ira!, banda de rock formada em 1981 na capital paulista, para o encontro.

Thaíde conheceria o primeiro estúdio de gravação que já esteve na vida, o de Yung, pouco tempo depois. Nessa época, bandas como a Fagus, Skowa e a Máfia e Os Mulheres Negras faziam shows na festa My Baby, que tinha Nasi entre os organizadores. Foi lá que Thaíde fez a sua primeira apresentação fora da São Bento (ALVES, 2004, p. 47) e, nesta noite, chegou a ser convidado pelo produtor Pena Schmidt, que na época trabalhava na CBS (braço internacional da Columbia Records, que posteriormente seria incorporada à Sony), para fazer um registro em disco.

Como lembra o artista: "Parece inacreditável, mas minha resposta foi: 'Ainda está muito cedo, porque eu não quero fazer uma bolacha só. Eu quero fazer uma fábrica de bolachas.'" (apud ALVES, 2004, p. 49). Além do contato com os músicos do *underground*, também na São Bento os produtores Ninho Moraes e Skowa gravaram trechos da série "Lucy Puma – A Gata da Pesada", que foi ao ar na TV Cultura em 1987.

Thaíde afirma que

Com o passar do tempo, isso já por volta de 1987, sem que nós procurássemos ninguém, todo mundo começou a ir à São Bento. Nunca ligamos para um jornal, revista ou emissora de televisão, e de repente o local estava cheio de jornalistas querendo fazer matérias. Grande parte disso eu acho que se deve à presença do pessoal do underground, que havia nos descoberto antes e tinham bastante contato com a mídia. Os caras do Fábrica Fagus e o Skowa sempre estava por lá e acho que foi o pessoal do Fábrica que levou o Nasi, vocalista do Ira!, para conhecer o lugar. (apud ALVES, 2004, p. 46)

¹³ Conforme fala do artista em vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=Gh3oHqIrD5U>. Acesso em 6/4/2019

Sua fala, no entanto, diverge da visão da rapper Sharylaine¹⁴, que também participou de uma das coletâneas iniciais do rap em 1989, a *Consciência Black Vol. 1*, que também lançou o Racionais MC's. Segundo ela:

Nos anos 1980 a gente tinha acesso aos jornais. Jornais, TVs, revistas. Porque a gente tinha um cara, que é o JR Blaw¹⁵, ele era mais velho que todos nós e era uma pessoa antenada. Naquela época, a gente ia fazer evento, essas coisas, e ele andava com um saco de fichas e ia para o orelhão e ligava para os jornais. E virava e mexia e a gente tinha alguma cobertura de alguma coisa. E geralmente ele não falava, ele botava a gente. Ele só fazia essa ponte. Depois dele, não teve ninguém que tivesse esse olhar. E ele faleceu, morreu cedo. A gente perdeu ele, que era o nosso assessor de imprensa - mas era cantor também, fazia os raps dele. Por conta dele a gente teve esses acessos à mídia, pra eles saberem que a gente existia. (SHARYLAINE, 2019)

Vale ressaltar, no entanto, que estes artistas e produtores que passaram a frequentar os sábados à tarde na São Bento vinham de frações específicas do contexto musical paulista – normalmente, ligados a bandas do *underground* que estavam começando a se interessar pelo uso de baterias eletrônicas, *synths*, manipulação de fitas e outros equipamentos que se popularizavam nesta época, como as *drum machines*. Deste primeiro contato sairia o álbum "Hip Hop Cultura de Rua", lançado pelo Paralelo, selo da gravadora Eldorado. Este álbum, mais do que "Ousadia do Rap", de 1987, é considerado pelos músicos como um marco¹⁶ por ter sido o primeiro a registrar a cultura hip hop – isto é, mais ampla que o rap, já que a própria dupla Thaíde & DJ Hum vinha da cena do *break* – no Brasil.

¹⁴ A rapper Sharylaine começou a carreira numa dupla – as Rap Girls – com a sua prima. A parceira, no entanto, desistiu de cantar quando foram convidadas para gravar a primeira música, "Nossos Dias", que saiu na coletânea "Consciência Black Vol 1", pela Zimbabwe. Seu tio era dono de um baile *black* na zona norte de São Paulo e recebeu alguns dos concursos de rap que aconteciam no período. No começo dos anos 1990 gravaria ainda dois singles, e depois interromperia a carreira até os anos 2000. A partir de 2000, passou a atuar como educadora e ativista, com participação em secretarias e movimentos de hip-hop. Nunca conseguiu lançar um álbum solo – durante entrevista, ela me disse que ele está pronto e sairia em 2019.

¹⁵ J.R. Blaw era membro do grupo Stylo Selvagem e morreu em 1990, atropelado no bairro de Pinheiros, em São Paulo. Ele foi um dos responsáveis pela saída dos rappers da São Bento, onde dividiam o espaço com as "gangues" de break, para ocupar a Praça Roosevelt, também no centro da cidade.

¹⁶ Como afirma o DJ Hum em vídeo para a editora Showlivre <https://www.facebook.com/showlivre/videos/10156283771478145/?v=10156283771478145>. Acesso em 6/4/2019.

Fizeram parte do disco quatro grupos: Código 13, O Credo, e as duplas MC Jack & DJ Ninja e Thaíde & DJ Hum. Cada um participava com duas faixas. As duas de Thaíde e DJ Hum, "Corpo Fechado" e "Homens da Lei", foram as que fizeram mais sucesso – o que os destacou em relação aos outros participantes do álbum. Thaíde comenta, inclusive, que "algumas pessoas que fizeram parte da coletânea ficaram meio mordidas" (ALVES, 2004, p. 58) com eles desde que "Corpo Fechado" começou a ser veiculada na rádio e eles começaram a fazer aparições em programas de televisão. A coletânea "Hip Hop Cultura de Rua", segundo o livro que celebra os seus 30 anos (FERREIRA, 2018) vendeu 60 mil cópias, um número bastante relevante na época¹⁷.

O sistema se repetiria em outras coletâneas como "O Som das Ruas", também de 1988, lançada pela Chic Show e o selo Epic, da Sony, que tinha músicas da dupla Os Metralhas e de Ndee Naldinho (com a música mais famosa do disco, "Melô da Lagartixa"), além de Sampa Crew, DJ Cuca, Dee Mau, Catito, De' Repent, Mister. "O Som das Ruas" e "Hip Hop Cultura de Rua" saíram com apenas algumas semanas de distância, no fim de 1988. A coletânea da gravadora Eldorado, no entanto, se tornaria mais reconhecida como representante da "cultura hip hop".

Segundo JC Sampa¹⁸, a seleção de sua música para a coletânea "O Som das Ruas" foi realizada numa pré-audição, em que o produtor Luizão – dono do baile e do selo da Chic Show – disse que aquele estilo romântico de "Foi Bom", a música que ele concorria para entrar na coletânea, era o ideal.

Ele não queria que os grupos tratassem de temas pesados. Porque era para a Sony, a ideia era que a Sony abraçasse a coletânea, e a Sony não queria pegar uma coisa que ficasse falando de política, de polícia, a Sony não queria lançar esse produto. Ela já tinha pedido para que os grupos falassem de paz, de coisas sociais mas sem ser uma coisa agressiva, e aí surgiu o "Rap da Abolição", que é o rap d'Os Metralhas, que foi a música mais assim [politizada]. Tinha o "De Repente" da Duda Melo, o Naldinho (Ndee Rap) com a música da Lagartixa, ele ainda não fazia coisa pesada. E todo mundo

¹⁷ A maioria dos discos de rap, sobretudo os lançados por gravadoras independentes, tinham cerca de 3 mil cópias, segundo afirmação do pesquisador Guilherme Botelho durante o curso Em Busca da Batida Perfeita, ministrado na Tapera Taperá em março de 2019.

¹⁸ Vocalista da banda Sampa Crew, em entrevista para esta pesquisa. O Sampa Crew foi criado em 1987 pelo rapper J.C. Sampa. Pernambucano, ele veio em 1980 para São Paulo, morar num prédio ocupado na Avenida Paulista – onde trabalhou como camelô, *office boy* e como caixa num banco – e conta que o grupo foi formado lá, apesar de ter conhecido um dos parceiros da banda, Júnior Vox, num baile da Chic Show e o DJ Alam Beat na rua 24 de Maio – Alam era um dos dançarinos que se destacavam na cena do *break*.

entrou entrou meio que pelo concurso, e eu não, passei direto com o Sampa Crew. Saiu pela Sony, pelo selo da Epic. E eu tinha um orgulho disso, porque a Epic era o selo do Michael Jackson. Eu gostava de dizer que eu estava na mesma gravadora que o Michael Jackson. (SAMPA, 2019)

Em 1989, com a "Consciência Black Vol. 1", gravou-se duas duplas que logo depois se juntariam no quarteto Racionais MC's. Lançada pela gravadora Zimbabwe – cujo dono, William Carlos Santiago, também é o fundador da equipe de mesmo nome, um dos principais bailes *black* entre os anos 1970 e 1990¹⁹ – a coletânea tinha nove músicas, uma de cada artista. Como as duas que mais emplacaram nas rádios e com o público foram as das duplas Edy Rock e KL Jay ("Tempos Difíceis") e Mano Brown e Ice Blue ("Pânico na Zona Sul"), partiu de um dos articuladores do disco, Milton Salles, a ideia de que os quatro se juntassem e formassem um grupo só.

Assim como músicos da cena de rock paulistano foram importantes mediadores na produção do "Hip Hop Cultura de Rua", em "Consciência Black" é importante destacar o papel de Milton Salles, articulador responsável não só pela união dos artistas que se juntariam nos Racionais MC's, mas também um dos agentes a que é atribuída a formação de consciência política no rap de São Paulo (MACEDO, 2016, p. 31). Produtor e agitador cultural, ele vinha da cena de bailes *blacks* e do movimento sindical em Guarulhos. Foi o responsável por selecionar os artistas que seriam lançados na coletânea: Gang Master Rap Junior, DJ Pool, Som da Massa, Street Dance, Sharylaine, Criminal Master, Frank Frank, além dos Racionais. Além disso, em 1992, quando já era empresário dos Racionais MCs, formaria o Movimento Hip Hop Organizado (MH2O), espécie de "palavra de ordem" (FELIX, 2018, p. 104) do movimento, e posteriormente também um selo musical. Segundo Rodrigo Brandão (2019), partiu de Sales – que foi empresário dos Racionais MC's até o período do "Sobrevivendo no Inferno", em 1998 – a aproximação entre parte do rap e o Partido dos Trabalhadores (PT)²⁰.

Em entrevistas, Milton Salles fala em "sabotar a indústria fonográfica"²¹, tendo em mente a Motown, gravadora de *black music* americana. Nesta mesma gravação, ele

¹⁹ Sobre a importância da Zimbabwe como baile *black* ver também o trabalho de Félix (2000) e Macedo (2007). Retomaremos a ligação do rap com equipes de baile no item a seguir.

²⁰ Em "Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo", a psicanalista Maria Rita Kehl narra a experiência de um comício, realizado em 1999, cuja atração principal eram os Racionais MC's.

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kXyaoOdNB1Q>. Acesso em 17/1/2019

diz que sempre pensa em ação política e que o hip-hop brasileiro "dá exemplo para o mundo" em relação à política.

Em 1988 também sairia o primeiro álbum solo de uma banda de rap, o "Hip Rap Hop", do Região Abissal. O grupo – então formado por sete integrantes, os vocalistas Athalyba, Guzula, Adilsinho e Bafé, o tecladista Marcelo Maita e os DJs Cri Cri e Gilberto – havia se conhecido na região do Bixiga, bairro onde moravam. Eles eram vizinhos de Ricardo Lobo, na época produtor da gravadora Continental. Foi ele que fez a ponte entre os artistas e a gravadora, que os aprovou para registrar o álbum. Nas sessões de estúdio, conforme contam em documentário (RED BULL, 2018)²², houve disputas entre os músicos e os técnicos de som²³ para definir a sonoridade grave nas músicas. "Os parâmetros de equalização da Continental eram para a música sertaneja. (...) A maioria dos técnicos se recusavam a 'puxar o grave'"²⁴, afirma o cantor Bafé no filme (2018). Segundo Athalyba-Man, outro dos vocalistas, os técnicos diziam que a altura do grave não podia ser mais baixa do que 60 Hertz. Caso contrário, abria "um buraco no vinil".

Em 1989, seriam ainda lançados os discos "The Culture of Rap", de Pepeu, pelo selo independente Kaskata's, gravadora do também produtor de bailes Carlinhos Kaskata's, de Santo André; o primeiro álbum solo de Thaíde e DJ Hum, "Pergunte a Quem Conhece", pela gravadora Eldorado, após o sucesso de suas músicas na coletânea "Hip Hop Cultura de Rua"; outro álbum do Black Juniors – grupo que começou no break –, "Tudo Está Caro", pela Chic Show e pela Fivestar; e duas coletâneas da Kaskata's, além da famosa "Consciência Black Vol. 1".

Com o objetivo de delimitar melhor a pesquisa, não pretendo aqui descrever a produção de discos ano a ano, mas citarei referências presentes em discos conforme seja necessário. Cabe, no entanto, perceber que entre 1987 e 1991 as gravadoras e produtoras começam a prestar a atenção no rap, seja pela relação com o público jovem ou pela possibilidade de circulação entre a população negra, com menores condições

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O7uElgFcjhQ>. Acesso em 9/4/2019

²³ Quem detalha essas disputas entre grupos de rap e técnicos de som é Guilherme Botelho, na dissertação de mestrado defendida em 2018, "Quanto vale o show? O fino rap de Athalyba-Man. A inserção social do periférico através do mercado de música popular." (BOTELHO, 2018)

²⁴ O grave – a que o rap deve sua base – é associado à música negra por conta da relação entre a sonoridade e os sons de tambores, que fazem parte das tradições afro-brasileiras (e afro-atlânticas).

econômicas e menor escolaridade, moradora de bairros mais distantes do centro. Note-se, por exemplo, como mostra o gráfico a seguir, o número proporcional maior de coletâneas na época, inclusive em relação aos anos posteriores – se, em 1987, 100% dos discos de rap lançados em São Paulo são coletâneas, o número cai para menos de 30% em 1991. Há uma retomada das coletâneas em 1993, mas em um ambiente em que os discos solo já ultrapassavam quantitativamente os trabalhos em grupo – e, nos anos seguintes, a tendência de queda permanece.

GRÁFICO 2

Comparação entre o lançamento de compactos, álbuns e coletâneas de rap lançados em São Paulo entre 1988 e 1998

Fonte: Discogs, Youtube, Acervo DJ Ric

No início, há pouca quantidade de discos álbuns inteiros de apenas um grupo, e é possível perceber que a indústria ainda testava a viabilidade dessa produção e fazia apostas (nas gravações coletivas) que, conforme houvesse sucesso em rádios, festas, bailes, rádios comunitárias, poderia significar um investimento individual no futuro. Para entender melhor esse aspecto, me concentrarei, no item seguinte, na relação entre lançamentos de rap e equipes de bailes *black*, que foram os principais fomentadores do rap em São Paulo neste período inicial, com a promoção de concursos, premiação com gravações, inclusão das gravações nas rádios e nos bailes para que seus frequentadores começassem a ouvir as músicas e pedissem para tocar em outros bailes e outras emissoras de rádio.

2.2 Os selos que lançavam rap e sua ligação com os bailes *black*

A maior parte da seleção para as coletâneas vinha de concursos em bailes *black* – como os das equipes Kaskata's, de Nino Kaskata's; Dinamite, de Donizete Sampaio; Zimbabwe, de William Zimbabwe; Chic Show, de Luizão da Chic Show e Black Mad, de Maurício Black Mad. Uma parte desses empresários, que realizavam eventos que

chegavam a reunir 50 mil pessoas por fim de semana em diversas festas espalhadas pela cidade²⁵, passou a investir também em pequenos selos com os quais lançavam coletâneas e álbuns solo de artistas de rap e de "pagode". A Zimbabwe, por exemplo, além dos primeiros discos dos Racionais MC's, também lançou o Negritude Jr., um dos maiores sucessos do chamado pagode paulista nos anos 1990, e o Katinguelê. O Ritmo Quente, um dos selos da Kaskata's, também lançou discos de grupos como o Art Popular, Exaltasamba e Muleke Travesso – enquanto a vertente mais rap, a Kaskata's Records, foi a que mais lançou discos de rap de grupos de São Paulo até 1998.

É interessante ressaltar como se dava esse circuito dos bailes ao disco. As equipes de bailes promoviam noites especiais – como as no Club House, em Santo André, ligadas à equipe Kaskata's, ou as do Clube do Rap, vinculadas à Chic Show – para que grupos iniciantes se inscrevessem e cantassem suas músicas, numa espécie de *show* de calouros em que podiam testar sua performance nos palcos. Os melhores da noite seguiam na competição até que se decidissem os melhores grupos, que gravariam, cada, uma ou duas músicas a serem incluídas nas coletâneas. Esses trabalhos normalmente eram divulgados nos próprios bailes e nas rádios – cada equipe, nessa época, passou a produzir o seu próprio programa em rádios como a Transamérica FM, Bandeirantes FM, 105 FM, Metropolitana FM, entre outros.

A premiação, portanto, era a gravação de uma ou duas faixas. Como trabalho de divulgação, JC Sampa lembra que com a coletânea "O Som das Ruas" (um lançamento que envolveu a Chic Show e a Sony), por exemplo,

O grupo de destaque, que acabou sendo Os Metralhas, fez até Faustão na época. Fizeram Xuxa. E a gente [que não teve tanto destaque] fez no máximo um programa da Mara Maravilha. Foi o primeiro programa de TV que a gente fez. Mas a Sony já fazia alguma coisa [no sentido de divulgação]. (SAMPA, 2019)

Entre as diferentes equipes e artistas lançados pelas equipes de bailes, havia uma espécie de reserva de mercado: cada equipe tocava apenas os artistas lançados por ela mesma²⁶. Essa barreira seria quebrada, nesta fase inicial, apenas pelo MC Pepeu, com o rap "Nomes de Meninas", e por Thaíde e DJ Hum.

A medida do "sucesso" naquela época, portanto, para um rapper, era, primeiro, a de ser bem recebido no baile que o havia lançado. O que extrapolava isso – e,

²⁵ Como afirma Luizão da Chic Show em entrevista à Revista Pode Crê, edição 3, 1994.

²⁶ Conforme afirma Sampa (2019).

consequentemente, quebrava o monopólio de cada equipe com as músicas de seus artistas – eram artistas que se tornavam tão conhecidos que passavam a ser pedidos em outras festas, e passavam a tocar em bailes de outras equipes.

Outra medida de sucesso era a circulação nas rádios. Um dos DJs e locutores de rádio mais importantes nesse período era Armando Martins, que se dizia o "pai do rap nacional"²⁷ por ter sido o primeiro a veicular, com grande audiência, as músicas dos rappers brasileiros nas rádios. Em entrevista ao DJ Ric, ele afirma que em um primeiro momento foi "muito difícil" tocar rap nacional na programação das FMs²⁸. Havia muito preconceito por parte de donos das rádios, além de a veiculação desse tipo de música não ter interesse comercial.

Com exceção de dois ou três grupos, que tinham um público formado por uma classe talvez A e B e C, com mais poder aquisitivo, o poder aquisitivo para pagar ingresso daqueles que curtiam o rap da classe C, D e E era muito pequeno. Então muitos donos de equipes [e rádios] não queriam tocar porque isso não trazia nada de renda. E eu sempre deixei a parte financeira como secundário. (Armando Martins, 2017²⁹)

Ligado à equipe de baile Circuit Power, ele começou na rádio quando comprou uma faixa de horário na rádio Brasil 2000. Depois, passou pela Antena 1, Metropolitana, 105 FM e Bandeirantes FM. Seus programas (o mais conhecido deles se chamava Projeto Rap Brasil) lideravam a audiência das rádios – em 1994, na Metropolitana FM, por exemplo, tinha 200 mil ouvintes por minuto, e era veiculado de segunda a sexta-feira em horário nobre (das 20h às 22h), numa época em que a rádio ainda era uma das principais fontes de conhecimento de músicas novas³⁰. Em entrevistas, afirma que nunca recebeu dinheiro (jabá) para tocar músicas de artistas iniciantes e sempre priorizava a divulgação de novos trabalhos, abrindo espaço para rappers no programa com entrevistas e tocando suas músicas³¹. Outro importante DJ de rap a levar a programação para rádios FM foi Natanael Valêncio, que tinha o programa Movimento de Rua na Rádio Imprensa.

²⁷ Ver https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/17/revista_da_folha/3.html. Acesso em 14/9/2019

²⁸ Ver https://www.youtube.com/watch?v=Nwegea_pKlo&feature=youtu.be. Acesso em 11/5/2019

²⁹ Entrevista no portal do DJ Ric. Ver: https://www.youtube.com/watch?v=VqkaOEP_2IU. Acesso em 23/9/2019

³⁰ Ver https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/17/revista_da_folha/3.html. Acesso em 06/09/2019.

³¹ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=6ZU1aFVCp08>. Acesso em 23/9/2019.

Vale ressaltar que a conexão entre o rap e as equipes de baile não fica restrita apenas ao aporte de recursos e ao investimento inicial nas gravações de rappers. No disco solo de Mano Brown, líder dos Racionais MC's, lançado em 2016, todo o clima é o de um baile dos anos 1970. Intitulado "Boogie Naípe" (também nome da sua produtora e gravadora), o álbum traz diversas músicas que remetem à sonoridade do soul e do *funk* dos anos 1960 e 1970. As letras, por sua vez, fazem uma espécie de colagem de trechos de canções de rap, MPB, samba, entre outros gêneros, como em "Foi Num Baile Black" (cujo refrão é "Clima de saudade e flashback / Foi num baile black"), que cita desde a música "Força Estranha", de Roberto Carlos ("Nessa força estranha que diz") a "Até Quando", do grupo de rap A286 ("Vai pensando que é mel"), entre diversos outros artistas.

Nas entrevistas que consultei de rappers de diversos momentos dessa fase inicial do gênero em São Paulo, é notável que sempre haja menções a festas e bailes que frequentavam quando jovens. Thaíde, em uma música de 1998 que se tornou um marco, "Sr. Tempo Bom", lembra da sua infância entre os anos 1960 e 1970 e do começo de suas idas a bailes:

Grandes festas no Palmeiras com a Chic Show / Zimbabwe e Black Mad eram Company Soul / anos 80 comecei a frequentar alguns bailes / ouvia comentários de lugares. Clube da Cidade, Guilherme Jorge, Clube Homes, Roller Super Star, Jabaquarina, Sasquachi / como é bom lembrar". (THAÍDE E DJ HUM, 1998)

O baile da Chic Show foi criado em 1968. O da Zimbabwe, em 1975, assim como o da Black Mad. Ademir Fórmula 1, que posteriormente criaria a equipe Fórmula 1, tida como uma das mais "puras", começou os trabalhos como DJ em 1964³². Mas elas não são exatamente pioneiras: em documentário disponível nos Extras do DVD "1000 Trutas, 1000 Tretas", lançado em 2006 pelos Racionais MC's, um filme retrata a história dos bailes negros desde o começo do século. Bairros como a Barra Funda, o Bixiga, a Liberdade e partes da Sé constituíam os principais centros que agregavam a população negra na capital paulista, fosse durante o dia, com o trabalho, ou à noite, com as festas.

³² Devo parte das informações ao acervo do DJ Ric. Para fotografias e uma lista maior da variedade dos bailes, ver <http://www.djric.com.br/2017/01/15/equipes-de-som-e-saloes-de-baile-da-grande-sao-paulo/>. Acesso em 14/9/2019.

No Acervo da Imprensa Negra Paulista³³, que reúne periódicos de 1903 a 1963, pode-se encontrar mais de 30 referências à palavra "Música" (em contraste, Teatro tem 14; Literatura, 22; Poesia, 80 e Esporte, 29). Já a pesquisa por "Anúncio de Baile" reúne 51 entradas no acervo. Desde 1919, jornais como A Liberdade, Elite, Auriverde e Progresso anunciaram bailes e festividades que aconteceriam ou fizeram notas sobre eventos que tinham ocorrido em bairros como o Pacaembu, a Barra Funda e seus blocos carnavalescos, Bexiga, Liberdade, Bom Retiro e Brás – na época, considerados "bairros distantes" – e em casas como a Colombo. Entre as sociedades, elites e agremiações, estavam a Elite Flor da Liberdade, Campos Elyseos, Grêmio Henrique Dias, Brinco de Princeza, Ytuano, Smart, XV de Novembro, XIII de Maio, Flor da Mocidade, Princeza do Sul, Kosmos, e diversas outras.

No jornal Elite de 17 de fevereiro de 1924, em texto na primeira página assinado por Montezuma, lê-se:

Dentre todos os divertimentos o que mais nos proporciona prazeres verdadeiros é, sem dúvida, o baile.

Pudera. Quer divertimento que mais rompa o sentimentalismo que este? Quer divertimento que mais sacie a gente que este? Quer, enfim, divertimento mais "gostoso" que este? Não pode haver.

O baile florêa os capítulos espinhosos da vida. Com ele tudo dança, ri, canta, e... gosa. Até as velhotas de coletes abarbatanados não se contem em suas cadeiras quando a batuta se agita num tentador fox-trot (MONTEZUMA, 1924³⁴).

A defesa do baile ainda segue, falando sobre o gozo que o baile proporciona e a possibilidade de "Enlaçar em nosso braços um corpinho angelical todo cheio de frescor (...)" ou "Uma phrase desconnexa balbuciada toda cheia de volúpias". O autor finaliza sua ode em chiste:

(...) E ainda há gente que condena com exagero esse divertimento. (...) Não digo isto no sentido de libertinagem, de devassidão. Quero unicamente dizer que devemos passar esta vida tão curta, jogando para longe as tristezas, os sofrimentos. E como fazer? Dar expansão ao gozo. De modo? Que a sorte lhe proporcionar... (MONTEZUMA, 1924³⁵)

³³ Que pode ser consultado em <http://biton.uspnet.usp.br/impresanegra/>

³⁴ Jornal Elite, 17/2/1924. Disponível em <http://biton.uspnet.usp.br/impresanegra/index.php/elite/elite-17021924/>. Acesso em 3/9/2019

³⁵ Jornal Elite, 17/2/1924. Disponível em <http://biton.uspnet.usp.br/impresanegra/index.php/elite/elite-17021924/>. Acesso em 3/9/2019

Nas memórias de José Correia Leite, militante negro nascido em 1900 que foi colunista em diversos jornais da imprensa negra e fundador d'O Clarim (posteriormente, Clarim da Alvorada), ele se recorda de que quando era pequeno, havia diversos músicos negros que tocavam em carnavais e nos maxixes dançados no teatro de revista, além de procissões e enterros e da orquestra de Carlos Cruz (apud CUTI, 1992, p. 25). Quando começou a frequentar os bailes, afirma que eles já haviam se tornado "algo indispensável" (apud CUTI, 1992, p. 45). Isso porque, somado à diversão e à socialização na cidade (já em si atos políticos para corpos negros), eram também o espaço onde mais circulavam os jornais da época – portanto, eram espaços de trocas de informações. Por outro lado, recorda-se de um período de muita injustiça, e em que

as colônias estrangeiras resolviam isso [a injustiça social] formando associações. Quando eu estava em uma roda de negros, eu procurava discutir isso: "Mas por que nós também não podemos ter uma associação assim?". Formavam-se sociedades beneficentes, mas logo se tornavam sociedades de baile e já ia tudo por água abaixo (apud CUTI, 1992, p. 55).

No final da década de 1950, havia em São Paulo uma cisão clara entre as festas para brancos e negros. Apesar de não haver uma divisão racial formalizada em lei como em estados do sul dos Estados Unidos, o preço alto dos bailes como o Clube Homs e Alepo (na avenida Paulista), entre outros, separava o público que podia entrar nas festas (ASSEF, 2017, p. 27; MACEDO, 2007), além da música variar consideravelmente. Entre a população negra, o Clube Aristocrata, surgido na década de 1960, agregava um grupo de classe média ascendente e o Clube 220, de trabalhadores negros de classes menos abastadas (FÉLIX, 2018, p. 26).

Foi no 220 que, em 1959, estreou aos domingos o DJ Osvaldo Pereira. Segundo Assef (2017), ele foi pioneiro na construção de um aparelho sonoro "com pouco mais de cem watts de potência (um assombro para a época, porém pouca coisa mais potente do que um aparelho de som caseiro hoje)" (ASSEF, 2017, p. 28) e negociou com o dono do clube um baile mais barato aos domingos – já que não havia uma orquestra a ser remunerada. Ele mesmo batizou a festa de "orquestra invisível", já que o palco era coberto por uma cortina e, com a potência do som, imaginava-se que uma banda tocava escondida. A festa era considerada como um baile negro – "seu Osvaldo", como era conhecido, é negro. A ideia de Pereira foi se espalhando pela cidade e surgiram outras "orquestras invisíveis", protótipo do que seriam as equipes de baile dos anos 1970 (além

do legado do próprio Pereira, que tem cerca de 20 herdeiros DJs, entre filhos e netos, ainda atuantes na cidade).

Ainda assim, as músicas tocadas por Seu Osvaldo eram consideradas "standards", e seriam em meados dos anos 1960 substituídas, nos bailes, pelo samba-rock (ASSEF, 2017, p. 31). Foi no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970 que surgiram festas para tocar exclusivamente *funk* e *soul*. William, da Equipe Zimbabwe, conta no filme "Bailes - Soul, Samba Rock, Hip Hop e Identidade em São Paulo" (2007) que "antes do soul, curtia o funk, que era uma coisa que ninguém curtia". "Era eu, o Pedrão da [Equipe] Funk. A gente curtia Curtis Mayfield, James Brown, Sly & the Family Stone, que ninguém gostava muito. Era um negócio meio sofisticado", segue. Note-se que havia uma noção, construída entre os próprios donos das equipes de bailes, de que o que faziam era, ao mesmo tempo, sofisticado e incomum, pois esse tipo de música era pouco divulgado nas rádios, festas ou na TV. Eles foram criadores de uma tendência, importadores de um estilo, antenados com uma moda que vinha, sobretudo, dos Estados Unidos no período em que aconteciam os movimentos por direitos civis e grandes líderes negros eram assassinados (como Malcolm X, Martin Luther King) e presos (como Huey Newton, Angela Davis, Bobby Seale, entre diversos outros dos Panteras Negras).

Vale lembrar que, nesta época, o acesso a discos e músicas era muito restrito. A difusão acontecia pelas rádios, televisão e nas festas – porém, para ouvir a *soul music*, a rádio era muito restrita. Assef (2017) e Vianna (1987) lembram que era muito difícil ouvir a mesma música duas vezes – especialmente uma recém-lançada. Programadores de rádio, jornalistas e, sobretudo, DJs começaram a se articular com trabalhadores do setor aéreo para trazerem discos exclusivos para as festas. Nesta espécie de "contrabando" de discos, um dos principais agentes era Carlinhos Machado, conhecido como DJ Nazz, que trouxe boa parte dos discos de vinil para o Brasil entre 1975 e 1994 (ASSEF, 2017, p. 62).

Nos anos 1970, com a criação de equipes de baile, a circulação das festas negras de São Paulo mudou e se espalhou mais pela cidade, em vez da convergência que havia no centro. Muitas das festas da Chic Show aconteciam em casas da zona oeste da cidade (Pinheiros, Vila Madalena, Perdizes, Butantã, Bonfiglioli, Ferreira, Vila Sônia) (FÉLIX, 2000, p. 45) e na zona sul. A partir de 1975, também começam os bailes e shows

nacionais e internacionais no clube do Palmeiras. A grande maioria era de artistas negros como Jorge Ben, Sandra de Sá, Djavan, James Brown, Betty Wright, Jimmy Bo Horne, Earth, Wind & Fire, entre outros.

Nesse sentido, a Black Mad, segundo reportagem da revista PODE CRÊ (1993b), era uma das três maiores equipes de baile e a pioneira na execução, durante as festas, de James Brown. "De início, o som forte afastou as pessoas e deu a eles o apelido de 'negros doidos' ou 'negros acima do normal', que americanizado se transforma em Black Mad" (PODE CRÊ!, 1993b, p. 22).

Começou a se difundir, seja em São Paulo com as equipes de baile ou no Rio de Janeiro com o movimento Black Soul, a sonoridade do *funk* e *soul* que vinha explodindo nos Estados Unidos com nomes como James Brown, Marvin Gaye, The Temptations, Edwin Starr, The Jackson 5, entre vários outros, em sua maioria ligados à grande gravadora de música negra Motown.

Segundo os DJs entrevistados no filme dos Racionais MC's (BROWN, 2006), começaram a chegar em São Paulo discos de bandas de *funk*, que passaram a influenciar o modo como os jovens negros e periféricos daquela época se portavam. Um deles diz no filme: "Eu acho que o movimento do Funk foi tudo. Nós aprendemos a usar o corte do cabelo, a nos vestir, a fazer tudo. O Funk foi uma cultura para nossas origens" (2006).

2.3 Bailes *black* e o rap como uma memória coletiva negra

Uma evidência importante de como essa sonoridade dos bailes frequentados por rappers foi importante na construção da identidade musical do rap em São Paulo (sem esquecer, é claro, da mediação norte-americana, que partia do mesmo princípio) é o uso de *samples* nas bases sob as quais os MCs improvisavam.

Nos anos 1970 e 1980, esse recorte de pequenos trechos que se converte na base das músicas de rap – o *sample* – era feito manualmente, através dos aparelhos de tocar vinil, em técnica inventada por Grandmaster Flash. O DJ americano foi responsável por criar um modo de tocar em que ele riscava, com giz, o trecho do disco de vinil que queria repetir. Usando dois tocadores e dois vinis iguais, ele fazia o uso de um aparelho

controlador, que passava os trechos – ou melhor, *beats* – de um disco para o outro, fazendo manualmente um trabalho de repetição que posteriormente, com computadores e a digitalização dos fonogramas, seria facilmente executado com os botões de *cut*, *copy* e *paste*.

Para demonstrar essa referência no rap nacional, mapeei, como um exemplo, *samples* dos 4 discos e dos dois EPs (discos compactos) dos Racionais MC's³⁶. Das 86 músicas que são citadas dentro das músicas dos Racionais MC's, 78 delas são de artistas negros, sendo 49 de artistas desse período da Black Soul³⁷. Do Brasil, além disso, dos 17 citados, 15 são artistas negros³⁸.

³⁶ Utilizando como fontes sites como o Genius (<http://genius.com/>) e o Who Sampled (<https://www.whosampled.com/>).

³⁷ Há, entre esses 49 artistas, músicas diferentes dos mesmos cantores ou repetições de músicas.

³⁸ Note-se que na tabela há mais músicas brasileiras, porém muitas vezes são dos mesmos artistas (Tim Maia, Jorge Ben, Cassiano e auto-referências, por exemplo, se repetem).

TABELA 1 - SAMPLES DAS MÚSICAS DOS RACIONAIS MC'S

1. Anexo – Samples nas músicas dos Racionais									
DISCO	FAIXA	SAMPLES				NACIONAL	ESTRANGEIRO	NEGRO	NÃO-NEGRO
		Música	Artista	Gênero	Ano				
HOLOCAUSTO URBANO (1990)	Pânico na Zona Sul	The Payback	James Brown	Funk / Soul	1973		*	*	
		Mind Power	James Brown	Funk	1973		*	*	
		Funky Drummer	James Brown	Funk	1970		*	*	
	Beco sem saída	Pânico Na Zona Sul	Racionais MC's	Rap	1990	*		*	
		Tempos Difíceis	Racionais MC's	Rap	1990	*		*	
		Strange Games and Things	The Love Unlimited Orchestra	R&B / Soul	1976		*	*	
	Hey Boy	Bring the Noise	Public Enemy	Rap	1988		*	*	
		Reggins	The Blackbyrds	R&B / Soul	1974		*	*	
	Mulheres Vulgares	Do It, Fluid	The Blackbyrds	R&B / Soul	1974		*	*	
		Funky President	James Brown	Funk	1974		*	*	
	Racistas Otários	UFO	ESG	Funk / Soul	1981		*	*	
		Thriller	Michael Jackson	Pop	1982		*	*	
	Tempos Difíceis	Papa Don't Take No Mess	James Brown	Funk	1974		*	*	
The Payback		James Brown	Funk / Soul	1973		*	*		
Corpo Fechado		Thaide & DJ Hum	Rap	1992	*		*		
Impeach the President		The Honey Drippers	R&B / Soul	1973		*	*		
ESCOLHA SEU CAMINHO (1992)	Voz Ativa (Versão Rádio)	Pânico na Zona Sul	Racionais MC's	Rap	1990	*		*	
	Voz Ativa (Versão Baile)	Givin' Up Food for Funk	The J.B.'s	Funk	1972		*	*	
	Transmogrification	Fred Wesley and The J.B.'s	Funk / Soul	1971		*	*		
	Voz Ativa (Capella)								
Negro Limitado	Walk on By	Isaac Hayes	R&B / Soul	1969		*	*		
RAIO X DO BRASIL (1993)	Introdução	T' Stands for Trouble	Marvin Gaye	Soul	1972		*	*	
	Fim de Semana no Parque	Frases	Jorge Ben	Samba-rock	1967	*		*	
		Domingas	Jorge Ben	Samba-rock	1970	*		*	
	Parte II	Cleo's Apartment	Marvin Gaye	Soul	1972		*	*	
	Mano na Porta do Bar	Freddie's Dead	Curtis Mayfield	Soul	1972		*	*	
	Homem na Estrada	Ela Partiu	Tim Maia	Soul	1975	*		*	
	Júri Racional	Cissy Strut	The Meters	Funk	1969		*	*	
	Fio da Navalha	Main Theme from Trouble Man	Marvin Gaye	Soul	1972		*	*	
	Agradecimentos	Main Theme from Trouble Man	Marvin Gaye	Soul	1972		*	*	
SOBREVIVENDO NO INFERNO (1997)	Jorge da Capadócia	Ike's Rap II	Isaac Hayes	Soul	1971		*	*	
		Jorge da Capadócia	Jorge Ben	Samba-rock	1975	*		*	
	Genesis								
	Capítulo 4, Versículo 3	Slippin' Into Darkness	War	R&B / Soul	1971		*	*	
		Sneakin' In The Back	Tom Scott & LA Express	Jazz	1974		*	*	*
		Pearls	Sade	R&B	1992		*	*	
		Pride and Vanity	Ohio Players	Funk	1972		*	*	
	Eles Não Sabem Nada	MRN		Rap		*		*	
	Tô Ouvindo Alguém Me Chamar	Do It To Me Now	Fatback	R&B / Soul	1982		*	*	
		Charisma	Tom Browne	Funk / Jazz/ R&B	1982		*	*	
	Rapaz Comum	Hyperbolicsyllabicsesquedalymistic	Isaac Hayes	Soul	1969		*	*	
		Deep Cover	Dr. Dre e Snoop Dogg	Rap	1992		*	*	
	... Instrumental								
	Diário de Um Detento	Easin' In	Edwin Starr	Soul	1974		*	*	
		Mother's Son	Curtis Mayfield	Soul	1974		*	*	
	Periferia é Periferia	Cannot Find a Way	Curtis Mayfield	Soul	1974		*	*	
		SL (Um Dependente)	MRN	Rap		*		*	
		Brasília Periferia	GOG	Rap	1994	*		*	
		Brava Gente	Thaide & DJ Hum	Rap	1994	*		*	
		Homem Na Estrada	Racionais MC's	Rap	1993	*		*	
		Cada Um Por Si	Sistema Negro	Rap	1994	*		*	
		Por Um Triz	Thaide & DJ Hum	Rap	1990	*		*	
		Fim de Semana no Parque	Racionais MC's	Rap	1993	*		*	
	Bem Vindos ao Inferno	Sistema Negro		Rap	1994	*		*	
	Qual Mentira Vou Acreditar?	Hip Dip Skipped A Beat	Mtume	R&B / Pop	1983		*	*	
		Esquinas	Djavan	MPB	1984	*		*	
		Chegou a Hora	Boi Garantido	Tradição popular		*		*	*
		Vem Quente que Eu Estou Fervendo	Barão Vermelho	Rock	1967	*		*	*
	Mágico de Oz	It's Too Late	The Isley Brothers	R&B / Soul	1972		*	*	
		Homem Na Estrada	Racionais MC's	Rap	1993	*		*	
	Fórmula Mágica da Paz	Me Dê Motivo	Tim Maia	Soul	1992	*		*	
		Atitudes	The Bar-Keys	R&B / Soul / Funk	1977		*	*	
	Salve	Ike's Rap II	Isaac Hayes	Soul	1971		*	*	

DISCO	FAIXA	SAMPLES				NACIONAL	ESTRANGEIRO	NEGRO	NÃO-NEGRO
		Música	Artista	Gênero	Ano				
NADA COMO UM DIA APÓS O OUTRO DIA (2002)	Sou + Você	Uma Lágrima	Cassiano	Soul	1971	*		*	
	Vivão e Vivendo	Birdie	The Brides of Funkenstein	Rock	1978		*	*	
	V.L. (Intro)								
	Vida Loka I	Soon I'll Be Loving You Again	Marvin Gaye	Soul	1976		*	*	
		You Are My Love	Liverpool Express	Rock	1976		*		*
	Negro Drama	Ain't No Superman	Jake The Flake	Rap	1998		*	*	
	A Vítima								
	Na Fé Firmão	De Preto Pra Preto	Tribunal Popular	Rap	1999	*		*	
		Oitavo Anjo	509-E	Rap	2000	*		*	
		Sbcalux	B.A.D	Rap	1999		*	*	
	12 de Outubro								
	Eu Sou 157	Oraí Por Nós	Almir Guineto	Samba	1999	*		*	
	A Vida É Desafio								
	1 Por Amor, 2 Por Dinheiro								
	De Volta À Cena	Simply Beautiful	Al Green	Soul	1972		*	*	
		Racistas Otários	Racionais MC's	Rap	1990	*		*	
		Voz Aliva	Racionais MC's	Rap	1992	*		*	
		Legítima Defesa	Tribunal Popular	Rap		*		*	
		Carta A Sociedade	509-E	Rap	2000	*		*	
	Crime Vai e Vem								
	Jesus Chorou	Free at last	Al Green	Soul	1973		*	*	
	Fone Intro								
	Estilo Cachorro								
	Vida Loka II	Theme From Kiss Of Blood	Ray Davies Orchestra	Funk	1976		*		*
		Programado Pra Morrer	Trilha Sonora Do Gueto	Rap	2002	*		*	
	Expresso da Meia Noite	Pânico Na Zona Sul	Racionais MC's	Rap	1990	*		*	
	Trutas e Quebradas	Minnie's Lament	Minnie Riperton	R&B / Soul	1975		*	*	
	Da Ponte Pra Cá	Onda	Cassiano	Soul	1976	*		*	
		CussWords	Too Short	Rap	1989		*	*	
CORES E VALORES (2014)	Cores e Valores								
	Somos o Que Somos								
	Cores e Valores: Preto e Amarelo								
	Trilha								
	Eu Te Disse								
	Preto Zica								
	Cores e Valores: Fimado Neguin								
	Eu Compro								
	A Escolha que Eu Fiz								
	A Praça								
	O Mal e o Bem								
	Você Me Deve								
	Quanto Vale o Show?	Gonna Fly Now	Bill Conti	Funk	1976		*		*
	Coração Barrabaz	Deixa	Bandits of Love	R&B / Soul	1974		*		*
		Liquid Love	Roy Ayres	Soul	1976		*	*	
	Eu Te Proponho	Nautilus	Bob James	Jazz	1974		*		*
		Castiçal	Cassiano	Soul	1973	*		*	
		Total de Samples: 86				34	52	78	8

Fontes: WhoSampled, Wikipedia

Sendo assim, mais de 90% das músicas a que se referem os Racionais MC's a partir dos *samples* utilizados nas suas canções são de artistas negros³⁹. A partir da tabela, fica evidente que esta produção reverencia músicas de artistas negros dos anos 1960, 1970 e 1980 através das batidas.

Essa referência também fica patente quando Mano Brown lança o já citado "Boogie Naípe" (2016), seu primeiro disco solo após 30 anos à frente dos Racionais MC's. Nele, Brown arrisca fugir da sonoridade tradicional do rap (que marca a trajetória

³⁹ Há que se notar, também, que os primeiros álbuns possuíam maior quantidade de colagens sonoras do que o "Cores e Valores", disco de 2014, por conta do aumento da fiscalização de direitos autorais, da evolução da tecnologia de mapeamento dos uso de *samples* e mudanças no próprio rap, que passou a valorizar mais a construção em estúdio dos beats.

do grupo) e investe numa produção que lembra os bailes *black* dos anos 1970 e 1980, com ritmos de festa inspirados no *funk* e no *soul*. Em entrevistas, o músico fez questão de frisar que não se tratava de uma "traição" ou uma mudança de caminho em relação ao rap, mas que se inspirou na sonoridade das músicas que ouvia nas suas primeiras idas a bailes *blacks* na adolescência.

“Por que não fazer um som que a gente quer ouvir, que a gente possa curtir? É da nossa época, a gente viveu isso, a gente pode passar isso pra frente, para as novas gerações. (...) A gente sabe que existe uma mudança radical de diálogo do que é o Racionais para o que é o Boogie Naípe. A gente entende isso. Tentamos amaciar essa transição. [Em tom de imitação] “Brown, lembra do Tim Maia?” – Eu tô tentando seguir o que ele fazia. Tudo aquilo que a gente aprendeu eu vou tentar continuar. Não existe uma traição, não tá acontecendo uma mudança de direção. (...) Não estamos mais pop ou mais comerciais, é soul music, música pro gueto, pra ocupar esse espaço que ficou vago” (BROWN, 2016⁴⁰)

Com 16 músicas, o disco "Boogie Naípe" é, segundo Brown, um disco que se inspira no que ele ouvia quando jovem, no "gueto". Entre as referências estão músicos brasileiros como Tim Maia, Roberto Carlos, Jorge Ben, Cassiano e americanos como Leon Ware, Marvin Gaye, James Brown, entre outros. Vale ressaltar, no entanto, que esses nomes também estiveram historicamente presentes no rap dos Racionais através dos *samples*.

Em músicas dos 4 discos e dos dois EPs dos Racionais, desde 1989, a presença desses *samples* aparece como essência da sonoridade da banda. KL Jay, o DJ do grupo, é reconhecido por ter um vasto conhecimento sobre música. Essa sonoridade é recuperada em músicas clássicas da banda, como "Pânico na Zona Sul", que tem *beats* de James Brown; "Jesus Chorou", com um *sample* de Al Green; mais recentemente, no último disco da banda, de 2014, "Eu Te Proponho" recupera Roy Ayers.

⁴⁰ Metrôpolis entrevista Mano Brown. Disp. online em <https://www.youtube.com/watch?v=3l1d4h0Mw4M>. Acesso em 20/9/17

2.4 "Nossos livros de história foram discos"⁴¹

Outra forma de se fazerem presentes as experiências de memórias coletivas negras era através das letras e das bases que faziam referências à cultura afro-brasileira. No primeiro disco do grupo Potencial 3 (homônimo, lançado em 1996 pela Zimbabwe), ouve-se logo de início, na "In 3 Dução", um berimbau com um canto afro, e em seguida os MCs puxam as rimas em cima da batida do instrumento, ligado à capoeira e ao candomblé. Em "Carrapato", quinta música do mesmo disco, as rimas são criadas a partir de uma base de samba, algo que era, nessa época, ainda pouco comum.

Outras duas músicas que evidenciam referências afro-brasileiras na construção da sonoridade do rap paulista são "Tô Atrasado Meu", do MC Frank Frank – da coletânea "Consciência Black Vol. II", lançada em 1991 pela Zimbabwe – e "Eu Não Sei Dançar Rock", gravação que está no disco "Só Porque Sou Favelado" (TNT Records, 1992), de MC Ndee Naldinho. Nas duas músicas, a base sob a qual se compõem são de sambas-rock e os artistas referem-se a épocas como a da Jovem Guarda, seja pela forma de rimar ou pela sonoridade da música. Em "Tô Atrasado Meu", a ideia que percorre a letra é a de que o narrador está indo encontrar a sua atual namorada, mas sempre está atrasado por ficar lembrando de momentos do seu passado, seja pensando nas épocas da "brilhantina" ou no "baile black":

Toda vez que a encontrava ela já estava esperando / Mão no relógio, impaciente, ela ficava me olhando / E eu sempre negligente lembrando os velhos tempos / E ela ainda me olhando pensando nos bons momentos / Na lambreta, calhambeque e até na brilhantina / O futebol, baile black e até n'outra menina / E o sapato bicolor e também no meu acaso na gravata borboleta e também no meu atraso (FRANK FRANK, 1990)

Já Ndee Naldinho rima no ritmo de samba-rock, passando por diversos compositores da música popular brasileira (cita-se Beth Carvalho, Erasmo Carlos, Gal Costa, Beto Omã, entre outros), para pedir, no refrão, que o ensinem essa "dança da hora" que é o samba-rock ("Que dança da hora / É nessa que eu me ligo / Que todo mundo dança / E por isso meu amigo / Eu peço pra você / Que venha me ensinar / Me diz como é que é isso / Como eu tenho que dançar"). Pode-se entender, pelo pedido do

⁴¹ Título retirado de um dos versos da música "Ubuntu", do rapper Emicida, lançada no disco "O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui" (2013).

narrador, que ele, como um rapper, busca a inserção nessa tradição que é tão extensa ("Tem muita gente nessa festa").

Duas outras músicas – "Sr. Tempo Bom", de Thaíde e DJ Hum e "Sou Negrão", da Posse Mental Zulu – reafirmam essa tradição de forma ainda mais enfática. Sob uma base que mescla "Mr. Big Stuff", da cantora de Nova Orleans de R&B e *funk* Jean Knight, "Podes Crer, Amizade", do disco de 1972 de Toni Tornado e "Falador Passa Mal", música de 1973 dos Originais do Samba, Thaíde e DJ Hum juntam no som diversas culturas afro-atlânticas, do *soul*, passando pelo *funk*, ao samba. E a letra reafirma essa intenção: o rapper começa a música falando de sua saudade do "tempo de criança", quando via a "mãe voltando pra dentro do nosso barraco / Com uma roupa de santo debaixo do braço". Passa pela religião afro-brasileira e segue para a influência da cultura americana: "Me preparava pra seguir o meu caminho / Protegido por meus ancestrais / Antigamente o samba-rock, black power, soul / Assim como o hip-hop era o nosso som".

Na narrativa, as referências ao mundo das coreografias e boates é sempre permeada pelas da cultura afro-brasileira e por artistas de um período anterior ao rap e ao hip-hop que foram exemplo no Brasil: cita-se Gerson King Combo, Tony Bizarro, Tim Maia, Toni Tornado, Lady Zu, Totó, Jorge Ben, Adoniran Barbosa, Originais do Samba – a maior parte deles, negros. A música revela-se uma grande reverência às equipes de bailes *black* ("Essa é nossa homenagem, a todos aqueles / Que fizeram parte ou curtiram Black Power"), e em seguida passa a elencar alguns dos agentes responsáveis pelos bailes e alguns nomes de equipes de São Paulo: "Luiz Carlos, África São Paulo, Ademir Fórmula 1, Kaskata's, Circuit Power / Bossa 1, Super Som 2000, Transa Funk, Princesa Negra, Cash Box, Musícalia, Galote, Black News, Alcir Black Power, e a tantos outros / Obrigado pela inspiração".

Registrada em 1998 no EP "Revolusom parte 1", do selo Raízes Discos, "Sou Negrão" já era um sucesso dentre os fãs de rap ao menos desde 1995, como se nota no show que transmitiu o evento que celebrava os 300 anos de Zumbi, no Vale do Anhangabaú⁴². A música se tornou a mais conhecida do grupo e posteriormente Rappin'

⁴² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=F6P0F0ksluw>. Acesso em 23/9/2019.

Hood, seu líder, seguiria carreira solo e gravaria um videoclipe dela, com Leci Brandão

43.

Ouve-se, na versão original, *samples* de "Negro É Lindo", de Jorge Ben; "Nós Somos Pesados", do Sistema Negro; "Nós Somos Negros", do Face Negra; "A Cor de Deus", de Branca di Neve e *Mano de Fé*, do grupo Potencial 3. Além da remissão a essas diversas músicas que falam sobre a questão racial, o próprio título "Sou Negrão" remete a um outro artista negro brasileiro, Toni Tornado, que tem um EP de 1970 intitulado "Sou Negro"⁴⁴. Essa referência faz-se necessária para uma digressão que creio ser importante para entender a relação entre esses artistas e o rap nacional: Tornado foi o vencedor do Festival Internacional da Canção da Rede Globo de 1970, tido como o ano do "Black Soul", com a música "BR-3". Neste ano, outros competidores negros como Dom Salvador (e a banda A Abolição) e Elton Medeiros também seriam alguns dos destaques do festival, levando para o palco temas do orgulho negro, batas coloridas inspiradas em temas africanos e a sonoridade do *soul* e do *funk*. Estes artistas seriam alguns dos mais perseguidos pela ditadura. Toni Tornado foi impedido de lançar discos e forçado a exilar-se, Dom Salvador foi morar nos Estados Unidos, Chaves foi preso logo na saída de uma das apresentações do festival porque ele teria feito, segundo os militares, um "número ousado" em que dançava com mulheres brancas no meio da apresentação (MELLO, 2003).

Zuza Homem de Mello lembra uma série de fatores – a associação mentirosa de "BR-3" com o "braço onde se injetava cocaína"; uma acusação fabricada de violência contra a sua ex-mulher e de que usava drogas, por ter, uma vez, caído no palco – que fizeram com que a carreira de Tornado fosse sabotada. A ponto de

certo dia, em 1972, "os homens" entraram derrubando a porta de seu apartamento. Foi conduzido para a praça XV, levado a Brasília e depois convidado a sair do país. Foi pra o Uruguai, sul de Angola, Egito e depois Europa, interrompendo a carreira de cantor no Brasil (MELLO, 2003, p. 390)

A letra da Posse Mental Zulu também faz referência a outras personalidades negras não apenas na música – o atleta João do Pulo, o jogador de futebol Garrincha e o ator Grande Othello são lembrados para reafirmar uma história em que "O negro quer

⁴³ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HyEWDE9yGyY>. Acesso em 23/9/2019.

⁴⁴ Na música que dá título ao disco, ouve-se: "Sou negro sim, sou negro sim, sou negro sim / Mas ninguém vai rir de mim" que, por sua vez, também remete ao refrão clássico de James Brown, "I'm Black and I'm Proud".

agora realmente é a paz" e "Preto quer trabalhar, não quer ser um ladrão / Futuro, presente, passado, realmente jogados / Fizemos a história, perdemos a memória / Temos nosso valor, temos nosso valor".

Tanto no rap americano como no brasileiro, uma prática comum, sobretudo no começo do gênero, era a recuperação de discos antigos. Não à toa o DJ é considerado um dos quatro elementos do hip hop. Há um trabalho de resgate da cultura, normalmente concentrado na figura do DJ, representante da pesquisa musical, que pode ser considerado como uma maneira de se fazer presente memórias coletivas (HALBWACHS, 2006) negras.

Para Halbwachs, “os quadros coletivos da memória não conduzem a datas, a nomes e a fórmulas – eles representam correntes de pensamento e de experiência em que reencontramos nosso passado apenas porque ele foi atravessado por tudo isso” (HALBWACHS, 2006, p. 86). Nesses termos, o autor distingue a memória coletiva da História por pelo menos dois aspectos: trata-se de uma “corrente de pensamento contínuo”, isto é, uma lembrança que vive na consciência de um grupo (ou de um “senso de grupo” – trabalharemos melhor esta noção a seguir) até o momento presente; além de fazer referência a de fontes diversas. Assim, não se pode falar em uma, mas em muitas memórias coletivas (HALBWACHS, 2006, p. 102).

Na memória coletiva, a reconstrução das lembranças se dá a partir das circunstâncias do presente. Certas ferramentas sociais agem reacendendo memórias, como seria o caso, por exemplo, da cultura negra dentre os músicos de rap. Já a sobrevivência da memória depende do nível de coesão social do grupo de referência (HALBWACHS, 2004). Nesse sentido, a memória coletiva se difere da História: “Ela é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, pois não retém do passado senão o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém.” (HALBWACHS, 2006, p. 102).

Assim, longe de criar uma historiografia engessada, presa a datas, eventos históricos e sucessões de acontecimentos, a memória coletiva é viva, mutável, e reforça o sentimento do corpo social a que se refere. Dessa forma, o sociólogo quer demonstrar que rememorar não é uma atitude individual, e sim coletiva:

Não basta reconstituir pedaço a pedaço a imagem de um acontecimento passado para obter uma lembrança. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções

comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo. (HALBWACHS, 2006, p. 39).

Didier Fassin (2011) estuda a forma como essa memória coletiva está presente na população negra da África do Sul. O autor enxerga uma corporificação da racialização⁴⁵: através do conceito de corpos objetivos e subjetivos de Merleau Ponty e da ideia de *habitus*, em Bourdieu, ele nota que o corpo negro passa a ser construído como um elemento de consciência histórica e racial. Na África do Sul, ele nota que as trajetórias individuais e coletivas são transcritas nos corpos, permeados por afetos e emoções que rememoram experiências doloridas do racismo e o histórico da luta negra (FASSIN, 2008). Ao tentar-se apagar o passado do *apartheid*, o Estado colabora com um efeito de ressentimento, visível para os negros na continuação das desigualdades sociais entre negros e brancos e que persiste mesmo após o fim do regime excludente.

Assim, interessa perceber que a ideia de memória coletiva, tanto em Halbwachs como em Fassin, pode ser mobilizada para interpretar um sentido de resgate da cultura musical negra em São Paulo, que vai dos bailes negros dos anos 1920 ao rap dos anos 1980 e 1990. Alia-se a isso um sentido de reapropriação característico de uma cultura que Paul Gilroy (2012) chama de afro-atlântica – mais orientada pelas ideias de transmissão e hibridismo próprios do trânsito que existe desde a circulação colonial entre África, Europa e Américas do que por contextos nacionalizantes.

Pensando ainda com Gilroy (2012), a ideia de diáspora e da circulação afro-atlântica também subvertem eventuais interpretações que busquem minimizar diferenças dentro dos próprios coletivos contraculturais (como o caso, por exemplo, da Frente Negra Brasileira e sua relação com o integralismo). Tendo como base seu prefácio à edição brasileira de "Atlântico Negro": "Lidar com estes atalhos que buscam uma solidariedade mecânica nos lembra que o conceito de diáspora pode oferecer

⁴⁵ Como define Guimarães (2016, disp. *online*), a racialização "condensa-se em instituições, e esse sistema classificatório torna-se reflexivo, cristalizando-se em saberes e ideologias (...). Por certo, no plano individual, quando se racializa um outro está-se ao mesmo tempo racializando-se a si mesmo, visto que classificar alguém como negro significa quase imediatamente classificar-se a si como branco, pardo, amarelo, ou outra designação. Historicamente, não existe raça negra sem raça branca, ou africanos sem europeus. Mas essa lógica pode ser enganosa: quem tem o poder de classificar os outros busca para si a transcendência, a universalidade, um espaço simbólico e espiritual que ultrapasse o corpo, os limites biológicos ou o gueto – espaços de emparedamento, isolamento e segregação."

alternativas reais para a inflexível disciplina do parentesco primordial e a fraternidade pré-política e automática." (GILROY, 2012, p. 18).

Para o autor inglês, é preciso superar a dicotomia entre duas perspectivas – uma, "excepcionalista", que vê a produção de cultura negra toda interligada, num processo de continuidade essencialista e a outra, "pluralista", que é extremamente cética quanto ao desejo essencialista. Para ele, a música, por perpassar de forma tão marcante diversas culturas afro-atlânticas, pode ser um elemento essencial para entender essa "herança viva" (GILROY, 2012, p. 208). Vale aqui a citação:

A identidade negra não é meramente uma categoria social e política a ser utilizada ou abandonada de acordo com a medida na qual a retórica que a apoia e legitima é persuasiva ou institucionalmente poderosa. Seja o que for que os construcionistas radicais possam dizer, ela é vivida como um sentido experiencial coerente (embora nem sempre estável) do eu [self]. Embora muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, ela permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos. (GILROY, 2012, p. 209)

Assim, ao tratar dessa circulação afro-atlântica – em resposta a parte da crítica cultural inglesa que pensava a partir de um "nacionalismo estreito" (GILROY, 2012, p. 52) – Gilroy vê que a "circulação e mutação da música pelo Atlântico negro explode a estrutura dualista que coloca a África, a autenticidade, a pureza e a origem em crua oposição às Américas, à hibridez, à criouliização e ao desenraizamento" (GILROY, 2012, p. 52).

Observando o caso brasileiro, a recuperação dos *samples* e da sonoridade da música *funk* e *soul* dos anos 1970 e início dos anos 1980 – além da incorporação das referências afro-brasileiras e reverência a artistas negros daqui – funciona no rap, de certa maneira, como uma forma de reforço da identidade negra e de uma cultura específica dentro da música feita nos moldes da indústria cultural – evidente também nas formas de dançar, nos gestos, na ênfase nos pulsos rítmicos.

A valorização de artistas como Jorge Ben nos *samples* também indica uma inscrição numa tradição que Cristina Matos chama, pensando nos critérios de Paul Gilroy, de "autoria e autonomia no contexto do Atlântico Negro" (MATOS, 2018). Ela contrasta as letras dos primeiros dez discos de Jorge Ben, em que se falava sobre a cultura africana, afro-brasileira e se valorizava a pele negra – especialmente a feminina – com a cultura oficial, que só iria reconhecer "o vazio curricular sobre história/cultura

afro-brasileira e africana" em 2003, com a Lei Federal n. 10.639, que obriga a inclusão do ensino sobre a história e cultura afro-brasileira nas escolas do país.

O enaltecimento da língua iorubá, de símbolos como o Preto Velho, a capoeira e o berimbau e o "bandido-herói" Charles, no caso das letras de Jorge Ben, seriam, portanto, uma forma de a canção "explicitar uma pedagogia da experiência cotidiana" (MATOS, 2018, p. 7) e fazer com que experiências da cultura afro-brasileira fossem apreciadas e reconhecidas. Como no verso da música "Ubuntu", do rapper Emicida – "Mandinga, coisa nossa eles não vão entender o que são riscos⁴⁶ / E nem que nossos livros de história foram discos" –, fica nítido que muito do conhecimento que se tem sobre a história e a cultura negra foi transmitido através da música popular.

Cabe, no entanto, ressaltar que o entendimento da existência de um "grupo", formado por pessoas negras que tinham o mesmo interesse nos bailes *black* dos anos 1970 e 1980, não deve ser entendido apenas como um agrupamento coeso, homogêneo, fixo. Como nos lembra Rogers Brubaker (2004), ao expressar sua crítica ao que chama de "grupismo", os grupos têm sido analisados pelas ciências sociais como unidades fundamentais, como se fossem uma "categoria nativa". Em vez da abordagem "grupista", o sociólogo americano propõe a ideia de um "senso de grupo" (em seus termos, "groupness"). Isto é: "Não um idioma de escolhas individuais, mas (como Bourdieu não se cansava de enfatizar) uma linguagem analítica, relacional, processual e dinâmica." (BRUBAKER, 2004, p. 3)⁴⁷.

Brubaker aponta, com razão, que o conceito de grupo tem se mantido intocado nos estudos recentes. Sua preocupação maior tem sido o estudo de conflitos étnicos e nacionais; porém, como destaca, é preciso pensar em formações de grupos como coisas que "acontecem" (BRUBAKER, 2004, p. 12). Nesse sentido, podemos observar este agrupamento de DJs, MCs, agentes do rap e da *black music* no Brasil não como um grupo necessariamente coeso, mas que, por algum tempo, manteve interesses comuns.

Levanto, portanto, a questão das memórias coletivas não com a pretensão de afirmar que há uma relação estática, mas um movimento dinâmico de rememoração que

⁴⁶ Nessa hora, entram scratches de DJs, numa clara referência à cultura hip-hop e aos *samples*.

⁴⁷ Traduzido de: "The alternative to the substantialist idiom of bounded groups is not an idiom of individual choice, but rather (as Bourdieu never tired of emphasizing) a relational, processual, and dynamic analytical language." (BRUBAKER, 2004, p. 3)

é também uma revalorização, uma ressignificação de cânones – como no caso dos artistas brasileiros menos reconhecidos que passam a ser valorizados com os samples no rap –, uma educação e um processo de apropriação criativa autoral. Isso fica evidente no próprio ato de "samplear", em que DJs e produtores fazem uma seleção do trecho da música que desejam destacar, mesclam instrumentos e outros recortes, alteram tempos, alturas e volumes, e a partir disso criam uma sonoridade própria.

Busquei demonstrar neste primeiro capítulo que os *samples*, além de fazerem reavivar essas memórias coletivas negras, também atuam como indicadores de reafirmação de um sistema de circulação entre artistas negros neste ambiente afro-atlântico. Isso se observa nas referências das letras de rap a outros momentos da história da música, bem como pelos resgates de diversas sonoridades da música feita por pessoas negras. Nesse circuito, elas são lembradas, ressaltadas e tomadas com orgulho contra uma sociedade que tem o racismo e a desigualdade como uma de suas principais características.

Se houve uma novidade no movimento Black Soul, afirma Hanchard, ela esteve na “valorização de formas de expressão pessoal e de identificação que, antes dele, eram reprimidas ou negadas pelos brancos e não brancos no Brasil” (HANCHARD, 2001, p. 162).

Mas Vianna (1987), que estudou os bailes cariocas, nota também que, na passagem das festas de *black* para o *funk* e o charme (período posterior):

Uma grande diferença entre os bailes de hoje e os da época “Black Rio” é o desaparecimento quase completo da temática do orgulho negro. Os militantes das várias tendências do movimento negro brasileiro parecem ter esquecido os bailes, não mais considerando-os como um espaço propício para a “conscientização”. (VIANNA, 1987, p. 63)

Como veremos a seguir, os bailes *black*, sobretudo a partir da década de 1990, também eram vistos por parte dos integrantes do movimento hip-hop como uma alternativa comercial, pouco preocupada com a formação de uma consciência racial ou social. Abordaremos, portanto, um segundo sentido da relação entre rap e bailes *black*, que está relacionado com a possibilidade de profissionalização deste circuito.

3 - Rimas pagam⁴⁸ – O projeto de viabilidade artística do rap

Enquanto o primeiro capítulo aborda sobretudo uma dimensão simbólica do sentido dos bailes black para o rap, nesta segunda parte pretendo, a partir de um panorama morfológico e do mapeamento dos lançamentos de discos de rap por ano, entre 1987 e 1998, mostrar como funcionava a dinâmica do gênero neste período em relação ao mercado de música popular no Brasil. Para tanto, observo a dinâmica dos selos e gravadoras, quais foram os grupos que mais gravaram e, quando possível, qual foi a sua vendagem. Com isso, ressalto a importância material e social dos empresários dos bailes *black* – os primeiros a investirem no rap em São Paulo. Pretendo discutir os embates do rap dentro do movimento hip-hop e, de outro lado, sua crescente força no mercado de música popular e sua consagração no Brasil, a partir da análise do caso paulista. Também concentro a discussão pós-1995 na criação do prêmio VMB, do canal de TV MTV, que possuía desde o início uma categoria de rap nacional. Essa plataforma de visibilidade permitiu ao gênero uma parceria mais profícua com setores da publicidade – que eram os principais produtores de videocliques – antes menos interessados no rap.

3.1 Hip-hop vs. rap

Antes de começar, vale situar um arranjo: há uma divisão nas pesquisas acadêmicas e entre os próprios membros do rap entre quem é "só do rap", isto é, ligado mais à música, e quem é "do hip-hop", ou seja, que faz parte da cultura que também envolve a dança break, o grafite e pensa o rap como uma junção entre DJs e MC's (mestres de cerimônia, na tradução). A trajetória do hip-hop e do rap se imbrica, mas enquanto o primeiro é mais caracterizado como uma "cultura", parte de um modelo inventado por Afrika Bambaataa nos Estados Unidos em 1974, o segundo é entendido como o gênero que está inserido na indústria fonográfica. Enquanto no Brasil essa cisão marca uma linha divisória bastante importante para os membros de cada um dos

⁴⁸ "Rhyme Pays" é o nome do primeiro álbum do rapper Ice-T, lançado por um selo da Warner Music. Foi o primeiro, nos Estados Unidos, a sair por uma *major* – termo que é atribuído às grandes gravadoras.

movimentos, especialmente do hip-hop⁴⁹, nos Estados Unidos o rap acabou se definindo no conceito guarda-chuva "hip-hop" mesmo para a valoração da indústria cultural. Um exemplo disso é que os *rankings* da Billboard que medem as músicas mais escutadas no país, hoje, classificam o gênero como hip-hop, e não rap, além das matérias de jornal e livros. "To rap", em inglês, é o verbo que define a forma como se entoa as palavras numa música deste gênero. Os dois termos se tornaram populares com a música *Rappers Delight*, que tem como primeiro verso "I said a hip hop" e o termo rap no título

⁵⁰. Segundo o Dicionário Oxford de música, o termo hip-hop é definido por:

Um termo coletivo para formas de arte urbana que surgiram nos anos 1970 na cidade de Nova York. Inicialmente o termo era usado apenas para práticas artísticas como b-boying / b-girling (o que ficou conhecido como o breakdancing), grafite, MC-ing e DJ-ing, mas à medida em que se tornou um fenômeno global, o hip hop também passou a englobar moda, linguagem e estilo de vida. Miyakawa, F. (OXFORD, 2012). Acesso em 16/4/2019⁵¹

Já o rap é definido como

Um estilo musical predominantemente afro-americano que ganhou destaque pela primeira vez ao final dos anos 1970. O elemento mais amplamente reconhecido da cultura hip-hop é caracterizado por rimas semi-faladas declamadas ao longo de um fundo musical rítmico. O rap inicial se baseou inicialmente no uso de fragmentos ["samples"] de gravações pré-existentes e no uso de técnicas de mixagem de DJ. Cada vez mais, essa arte de "batidas e rimas" tem sido influenciada por produtores responsáveis por fazer batidas e montar faixas, trabalhando junto os rappers, que criam e entregam as letras. (TOOP, CHENEY e KAJIKAWA, OXFORD, 2012) Acesso em 16/4/2019⁵²

Neste trabalho, refiro-me ao rap como gênero musical e ao hip-hop como a cultura mais ampla – que envolve os quatro elementos já citados, e que foi difundida em São Paulo através de encontros rotineiros na Estação São Bento, Praça Roosevelt e,

⁴⁹ Conforme Félix (2018).

⁵⁰ Artistas do movimento hip-hop da época acusaram os produtores da música, que estourou comercialmente com a Sugarhill Gang, de terem se apropriado da cultura – da qual não participavam – e, inclusive, de terem plagiado o MC Grandmaster Caz, então membro do Cold Crush Brothers.

⁵¹ Do inglês: "A collective term for urban art forms that emerged in the 1970s beginning in New York City. Initially the term was applied to the artistic outlets of b-boying/b-girling (what cultural outsiders recognized as breakdancing), graffiti writing, MC-ing, and DJ-ing, but as it has grown into a global phenomenon, hip hop has come to embrace fashion, language, and lifestyle." (Miyakawa, F., OXFORD, 2012). Acesso em 16/4/2019 (tradução livre)

⁵² Do inglês: "A predominantly African American musical style that first gained prominence in the late 1970s. The most widely recognized element of hip-hop culture, it is characterized by semi-spoken rhymes declaimed over a rhythmic musical backing. Early rap music drew heavily on the sampling of pre-existing recordings and the use of DJ mixing techniques. Increasingly, this art of "beats and rhymes" has been influenced by producers responsible for beat-making and assembling tracks, working alongside rappers who craft and deliver lyrics." (TOOP, CHENEY e KAJIKAWA, 2012) Acesso em 16/4/2019 (tradução livre)

posteriormente, nas "posses", grupos fundados para conversas e discussões sobre o movimento. Como descreve Félix (2018)

Segundo Chris (Renata Cristina Batista) do grupo Lady Rap, uma das fundadoras da posse pioneira Sindicato Negro, nos primeiros encontros, ocorridos no primeiro semestre de 1988, ninguém tinha noção de que aquelas reuniões resultariam em qualquer tipo de organização social. Somente após terem conhecimento de que nos Estados Unidos existiam grupos organizados onde o Hip-Hop podia ser vivenciado e praticado, eles decidiram criar a posse Sindicato Negro. As informações sobre os EUA eram tiradas de revistas importadas, que foram traduzidas pelos participantes da posse conhecedores do inglês. Segundo Clodoaldo (um dos coordenadores do Projeto Hip-Hop do Geledés) e Markão (MC do grupo DMN), fundadores dessa posse, no início discussões giravam praticamente em torno do que acontecia com o hip-hop nos Estados Unidos: comentavam-se as letras das músicas, os novos passos das danças, os videocliques e seus temas, bem como o desenvolvimento do grafite naquele país. (FELIX, 2018, p. 101)

Pode-se dizer, portanto, que o movimento hip-hop adquiriu uma característica particular no Brasil: tornou-se uma espécie de organização em que seus membros poderiam ou não ser rappers, mas estavam engajados na produção, discussão e difusão da cultura do hip-hop. Como relata Félix (2018), as primeiras posses foram criadas na capital paulista de acordo com a proposta de Afrika Bambaataa, que é considerado um dos pais do hip-hop e criou em 1975, nos Estados Unidos em 1975, a Zulu Nation, comparada muitas vezes a uma Organização Não-Governamental – embora não se identifique assim. Além da propagação da arte e da cultura, ela defendia uma "melhoria total da condição de vida das populações negras e pobres e do meio ambiente" (Felix, 2018, p. 95) com diversas atividades⁵³. Para Bambaataa, também há um quinto fator – além de DJs, MCs, grafite e *breaking* – unindo todos os elementos do hip-hop: o conhecimento.

O principal interlocutor de Bambaataa no Brasil é Nino Brown, dançarino, pesquisador e educador que começou a se comunicar com Bambaataa por cartas no começo dos anos 1990 (MACEDO, 2016). Ele é presidente da filial brasileira da Zulu Nation até a escrita deste trabalho. A ideia, no entanto, se espalhou pelo país nos anos 1990 em diversas "*nations*" – traduzidas para posses – que ganharam uma configuração mais regional, por bairros. Diversos trabalhos exploraram o assunto, inclusive compreendendo que as posses possuíam muitas divergências entre si (FÉLIX, 2018; SILVA, 1998). Cabe, aqui, entender que esses grupos foram formados quando muitos

⁵³ Trabalhos voluntários, educativos, esportivos são algumas atividades desenvolvidas pelas Zulu Nations espalhadas nos Estados Unidos, como diz Bambaataa em entrevista: <https://www.youtube.com/watch?v=uUxdUQUcv9E>. Acesso em 6/5/2019.

desses membros da cultura hip-hop eram ainda jovens, e tinham tempo para desenvolver as atividades das posses. Com o passar dos anos – como afirma inclusive um dos entrevistados por Félix (2018, p. 136) – eles foram construindo famílias e tinham menos tempo para as reuniões nas posses, já que tinham que garantir o sustento dos filhos e trabalhar.

Seguindo Silva⁵⁴, pode-se pensar no rap também como um elemento de profissionalização dentro da cultura hip-hop, possibilitando a alguns grupos que se construísse uma carreira na música. Em outras palavras: uma das formas de viabilizar a manutenção como agentes da cultura hip-hop, difundi-la e contribuir com sua estruturação, era através da profissionalização através de uma carreira artística, sobretudo na música. Esse viés, no entanto, incorre em desdobramentos e compromissos outros que não apenas os da cultura hip-hop. Esta hipótese do rap como uma forma de profissionalização de agentes que vieram da cultura do *break*, dos bailes blacks e das discussões do movimento hip-hop é um dos eixos a partir dos quais parte esta discussão.

Entre 1992 e 1994, a produção de discos de rap é a maior da série analisada nesta pesquisa. São 23 discos em 1992; 28 em 1993; 28 discos em 1994 e há uma queda no número crescente, para 16 discos, em 1995 (ver Gráfico 1). Este também é o período da série analisada em que houve maior movimentação no sentido de organização, formação intelectual e divulgação institucional do hip-hop em São Paulo.

Em sua divisão por períodos das fases do hip-hop paulistano entre 1983 e 2013, Márcio Macedo chama o período de 1990 a 1995 de "Hip-hop como cultura negra", destacando que "a temática racial impregna a estética das letras dos grupos de rap paulistas" (MACEDO, 2016, p. 31). Houve, segundo o autor, 1) a influência da 2ª geração do rap americano, notadamente do grupo nova iorquino Public Enemy, numa radicalização das letras e da postura do rap nacional; 2) um desinteresse crescente pelos outros elementos do hip-hop, e ênfase, portanto, no rap; 3) o fim das reuniões na Praça

⁵⁴ "Esta tendência de divisão entre os grupos que se profissionalizam e os grupos que atuam no movimento hip hop a partir das posses irá se acentuar a partir de 1994. A partir desta época, a revista Pode Crê! deixou de circular, os programas de rap nas grandes emissoras de rádio perderam espaço e a possibilidade de gravação foi restringida" (SILVA, 1998, p. 109).

Roosevelt e a formação de posses descentralizadas pela cidade, onde discutia-se diversos temas do hip-hop e da mobilização política e educacional a partir da questão racial; 4) a criação do projeto *Rap... Ensaando a Educação* pela prefeitura Luiza Erundina (PT - 1989-1993), que levou artistas às escolas para debates e apresentações; 5) a criação do Projeto Rappers, em parceria com a ONG Geledés – Instituto da Mulher Negra, trabalho de formação intelectual que também resultaria numa revista do movimento, a *Pode Crê!*; 6) chacinas como as do Carandiru, da Candelária e de Vigário Geral, que afetaram especialmente uma população jovem, negra e parda (em contraste com uma juventude majoritariamente branca, com melhores condições econômicas, que estava engajada politicamente na queda do presidente Fernando Collor de Mello); 7) a chegada da MTV e a veiculação do programa *Yo! MTV Raps*; 8) a explosão na mídia do rapper carioca Gabriel O Pensador e 9) as homenagens, em 1995, aos 300 anos de Zumbi dos Palmares.

Acrescento a esses fatores um momento de recuperação da indústria fonográfica após anos em crise, catapultada pela substituição de vinis por CDs, em meio a uma reestruturação geral no mercado das grandes gravadoras e o aparecimento, com força, das chamadas independentes (DIAS, 2000). Além disso, houve o *boom* comercial de bailes *blacks* e sua escalação no rádio, com alguns programas de grande audiência na cidade que passaram a promover artistas de rap de São Paulo. Creio que esses elementos ajudam a recompor esse período que é, ao mesmo tempo, de formação – no sentido de orientação ligado a uma fração do movimento negro – e da consolidação de uma estrutura mais comercial para discos de rap na cidade, ainda que seja, em maior parte, periférica às grandes gravadoras. Para melhor compreensão do período, farei uma breve recapitulação de parte desses elementos levantados por Macedo, incluindo alguns depoimentos e entrevistas, além de aspectos mais internos da indústria fonográfica, para pensar essas dimensões de formação e de inserção na indústria fonográfica. Concentro-me, neste período, na consolidação de dois pólos no rap paulista – um mais comercial, representado sobretudo pelo grupo Sampa Crew, e outro mais artístico, com os Racionais MC's. Em seguida, enfocando o período posterior, de 1995 a 1998, sigo a análise para tentar explicar a "explosão" do rap com o clipe "Diário de Um Detento", de 1998, a partir de um estudo do caso da MTV no Brasil – com o programa *Yo! MTV*

Raps e as quatro primeiras edições do prêmio VMB, organizado pelo mesmo canal televisivo.

3.2 1990 a 1995 - O período de formação e organização

O Projeto Rappers foi criado a partir de 1991 por membros da comunidade hip-hop junto às militantes do movimento Geledés – Instituto da Mulher Negra com o objetivo de formar intelectualmente, orientar e divulgar a cultura hip-hop. Com sede no Instituto Geledés, o Projeto Rappers atuou como "uma universidade"⁵⁵ para integrantes do movimento, oferecendo orientação intelectual com discussões sobre racismo, machismo, agressão policial, desigualdade social, entre diversas outras.

A formação do Projeto Rappers, segundo Cidinha Silva (2000, p. 94), aconteceu depois da morte de um jovem, cantor de rap, por um policial militar no metrô de São Paulo⁵⁶. A autora conta que os jovens chegaram ao Geledés por conta de uma intervenção em praça pública, que divulgava o serviço do S.O.S. Racismo.

Segundo a rapper Sharylaine, que participou das reuniões e ajudou a fundar a parceria, "a juventude preta daquela época não tinha conhecimento da existência de um movimento negro, salvo quem tivesse parentes envolvidos – como o Clodoaldo [Arruda], rapper do grupo DMN –, que foi a pessoa que fez a ligação" (SHARYLAINE, 2019). A partir de primeiros encontros, num seminário, e da produção de uma cartilha, que ficaria conhecida como um manifesto inicial, o Projeto Rappers decidiu organizar uma revista – a Pode Crê! – que divulgasse os conteúdos que eram discutidos nas reuniões.

⁵⁵ Segundo depoimentos de Clodoaldo Arruda, Marco Antonio Silva e Marcelo Cavanha, integrantes do Projeto Rappers, em mesa de comemoração dos 30 anos de Geledés no Sesc Vila Mariana, em 19/4/18.

⁵⁶ O caso é lembrado em músicas como "Desabafo", do Doctor MC's. "Eu tenho raiva do polícia na hora da geral / Pois não dispensa a violência para impor sua moral / Um guarda matou um amigo meu / Sua vida como gelo no fogo derreteu / E agora eu vou dizer e ninguém vai me calar / Que nada ele fez para o guarda lhe matar / Só estava a cantar em um vagão do metrô / Que se transformou em um vagão do horror / Uma bala na sua mente foi anexada / Na frente de muita gente que não entendia nada / O guarda disse que ele estava dopado / Por que não queria ser o culpado da tragédia que ele mesmo provocou / Mas que muita gente viu, ouviu e notou / Que o guarda estava errado, mas na mira não errou / E como um foco de luz a vida dele apagou / Espero de novo isto não acontecer / Pois eu sei que a polícia um dia vai entender [numa versão anterior, a rima final era "se foder"]".

Ela também faz a distinção entre o caráter comercial dos bailes black e o educativo do Projeto Rappers.

Equipe de baile não educa ninguém. Equipe de baile quer fazer o investimento e ter o retorno deles, só isso. Quem passou por esse processo de informação e de conhecimento foi o movimento negro dentro do Geledés, dentro do Projeto Rappers. Que é uma demanda que nós apresentamos. Nós tivemos orientação com ícones do movimento negro, desde o professor Clovis Moura a Kabengelê Munanga, Benedita da Silva, Edson França, a gente teve um grupo de homens e mulheres pretos que fortaleceram a gente com conhecimentos, informações. Inclusive sobre questões de abordagem policial, violência policial, coisas práticas do dia a dia. Direitos autorais, enfim. A grande maioria [de nós] não tinha ensino superior, mas falava muito bem. E não tinha o acesso que uma educação superior dá para você obter mais conhecimento. Então, naquela proposta de demanda, a gente foi contemplado nesse sentido. (SHARYLAINE, 2019)

Esse caráter comercial dos bailes também é notado por Félix (2018), que lembra que havia um sentido de pertencimento entre os frequentadores dos bailes – tinham consciência do racismo e frequentavam aqueles lugares "porque era lá que se sentiam entre iguais" (FELIX, 2018, p. 93) – mas ele não era necessariamente um espaço de luta. O rap, neste ambiente, era tido como muito politizado, e, no início, foi até mal recebido.

Os grupos mais aceitos entre o público eram os que apresentavam letras com conteúdos lúdicos. Por outro lado, os que se aventuravam a cantar letras mais politizadas - que falavam de racismo e violência policial - eram quase sempre vaiados; fato que acabou afastando-os dos bailes. Isso fez com que eles se aproximassem cada vez mais dos movimentos que vinham ocorrendo nas próprias ruas e longe dos locais privados. (FÉLIX, 2018, p. 91)

Nas revistas *Pode Crê!* também pode-se perceber essa discussão: em cada uma das quatro edições, um empresário de equipes de baile era entrevistado (Maurício Black Mad, no Vol.1; William Santiago, da Zimbabwe, no Vol. 2; Luizão da Chic Show, no Vol. 3 e Eugênio Lima e Will Robson, da Unidade Móvel Produções, no Vol. 4). É possível perceber que estes produtores tinham diversas divergências na forma como conduzir os negócios. Maurício Black Mad, por exemplo, afirmava que o "não crescimento" da música negra se devia ao fato de que equipes monopolizavam os bailes, e que tinha oferecido para investir em novas equipes, mas que os colegas haviam dito que "quanto mais gente lá em cima, menos dinheiro" (Revista *Pode Crê!*, vol. 1, p. 22, 1994).

Já Luizão, da Chic Show, é perfilado na reportagem como sendo "assumidamente capitalista até os ossos" (p. 35) e afirma que "o mundo hoje é dinheiro

e dinheiro ninguém dá a ninguém" (p. 35). A Unidade Móvel Produções, por sua vez, é tratada pela revista como a equipe que se articula para divulgar seus eventos através de uma assessoria de imprensa e que busca contatos com a mídia. Will Robson afirma, na entrevista, que há uma "mentalidade de padeiro" dos baileiros ao não quererem divulgar os eventos.

O cara (baileiro) consegue levar três mil pessoas para o mesmo lugar há mais de vinte anos. Aí ele se acomoda e para de divulgar o trabalho dele, porque só aquilo para ele está bom. Até porque o cara (baileiro) não tem argumento, não tem o que falar para outras pessoas que não sejam os funcionários dele, o pessoal que vai no baile dele, o artista que ele contrata e mais ninguém. (Revista Pode Crê!, vol. 4, p. 31, 1994)

Percebe-se, nestas diferentes visões, que mesmo neste período inicial, não há uma visão monolítica sobre o sentido dos bailes.

Flavio Carrança⁵⁷, jornalista contratado para editar a *Pode Crê!*, afirma que a revista era toda feita pelos integrantes do Projeto Rappers, e era o produtor Milton Salles que fazia a distribuição das publicações em shows e atividades do movimento hip-hop. A revista circulava em poucas bancas, mas quem frequentava e participava dos eventos tinha acesso a ela facilmente. Cerca de 3 a 5 mil exemplares eram impressos a cada edição.

O projeto Rap...Ensaando a Educação (que tem parte de sua experiência registrada no livro "Rap e educação, rap é educação" (1999)) foi criado em 1992 pelos professores Sueli Chan e Valter Almeida Costa (*Pode Crê!*, 1993, p. 15), durante o governo Luiza Erundina, do Partido dos Trabalhadores (PT), na prefeitura de São Paulo. Durante este ano, diversos rappers participaram de atividades, conversas e fizeram pequenas apresentações em 65 escolas municipais da cidade, o que contribuiu, também, para a formação de público. Outro projeto que aconteceu nos meses de setembro e outubro de 1992 foi o das Oficinas Pedagógicas Hip-hop, que tinham como objetivo ensinar os diversos elementos do hip-hop nas escolas públicas. Segundo reportagem da revista *Pode Crê*, "Essas oficinas tiveram como objetivo desvincular o Movimento Hip-Hop do círculo dos bailes black, acabando a dependência do espaço oferecido nesses bailes para a apresentação do trabalho dos grupos." (*Pode Crê!*, 1993, p. 15).

Todo esse caldo educacional e de formação intelectual foi importante para o desenvolvimento da poética das letras e para a formação artística de parte dos rappers

⁵⁷ Em entrevista concedida para esta pesquisa em janeiro de 2019.

paulistas – que tinham, em sua maioria, pouca base formal escolar. No contexto mais geral da indústria fonográfica, vale notar, também, que em 1993 as editoras começam, com maior ênfase, a reeditar discos previamente lançados em vinil no formato de CDs, mídia que crescia em número de vendas e tornava-se, a cada ano, mais competitiva em relação ao vinil. Como mostra Marcia Tosta Dias, "em 1987, a relação com o preço do vinil estava em cinco LPs para um CD; em 1991, passamos para dois para um" (TOSTA DIAS, 2008, p. 111). No entanto, o principal mercado do rap ainda era o do disco em vinil, já que a transição para o CD implicava, também, na compra de outro equipamento que fizesse rodar o som. Como o público do rap nacional, naquela época, ainda estava restrito e era, em sua maioria, de classe com menores condições financeiras, a possibilidade de se fazer essa mudança de aparelhos sonoros era menor. Porém, de modo geral, a economia melhorava após anos sucessivos de processos inflacionários e houve uma gradativa melhora no potencial de consumo da população (TOSTA DIAS, 2008, p. 110)

Importa notar aqui que, mesmo não recebendo impactos diretos ou expressivos, o rap paulista de alguma forma se beneficia dessa melhora na indústria fonográfica, tendo em vista que o mercado se reestruturava com a terceirização do setor de Artista & Repertório (A&R). Os trabalhos de prospecção e de produção de discos e de descoberta de novos talentos passavam a se redistribuir entre gravadoras menores, independentes, que se inseriam no panorama da indústria fonográfica como as preparadoras de grandes saltos – possibilitando que *majors* pudessem investir em artistas que já tivessem um trabalho mais consolidado, fazendo assim um investimento possivelmente mais certo. A relação entre *majors* e *indies*, portanto, se caracterizava por uma complementaridade (TOSTA DIAS, 2008, p. 129).

Nesse período, o jornalismo mais especializado em música⁵⁸ saudava, como se fosse trazer frescor e renovação na música brasileira, as gravadoras independentes. Um artigo do produtor Carlos Eduardo Miranda em janeiro de 1989 dá exemplo desta expectativa:

Mercado. Esta é a palavra mágica que encanta a garotada em busca de fama e fortuna. O ponto x da questão é aonde o mercado passa a exigir novidade para criar uma geração de pasteurizáveis. E aí está a grande arma: ludibriar a

⁵⁸ Falo, especialmente, da revista Bizz, editada por uma subsidiária da editora Abril, que era a principal publicação especializada da época. Consultei o acervo da revista na coleção especial da biblioteca da ECA-USP, que vai até o ano de 1994.

cultura de massa e arrastá-la em novo sentido. Como? Não dá para esperar a renovação das grandes gravadoras, já e que elas se limitam a lançar o que está caindo de maduro e pouco se arriscam em época de crise como a que estamos vivendo. Resta fazer o possível e o impossível: lançar cassetes, EPs, LPs, compactos, vídeos, o que der, do jeito que der, e mostrar para quem quiser ouvir. Será que é isso que está acontecendo? (Revista BIZZ, jan/1989)

Na afirmação acima vale destaque a posição de "jogo duplo" que se fazia com relação aos selos menores – na verdade, subsidiários das grandes gravadoras. O discurso de que o seu trabalho era subversivo, que corria por fora, era independente, apenas o legitimava uma renovação que não se fazia de fato fora do circuito fonográfico mainstream.

Nesta época, Miranda era agitador cultural e produtor de pequenas bandas de rock em Porto Alegre. Posteriormente, viria para São Paulo trabalhar como jornalista na revista e ele mesmo teria um selo, o Banguela Records, criado a partir de um encontro com os Titãs para uma reportagem da revista Bizz. No livro "Cheguei Bem a Tempo de Ver o Palco Desabar", o jornalista Ricardo Alexandre lembra que Miranda definia que estes novos selos tinham "pique de independente com uma multinacional por trás" (ALEXANDRE, 2013, p. 59).

Como mostra a trajetória do próprio Miranda, estes jornalistas estavam totalmente embrenhados nesta nova estrutura – a ponto de tornarem-se, inclusive, donos de selos. O que vale notar aqui é que, nesta época, nas revistas consultadas não se mencionava as gravadoras independentes sem multinacionais por trás, que já estavam lançando discos de rap – como, por exemplo, na Kaskata's, Zimbabwe, Chic Show (que era lembrada apenas como produtora de shows), TNT Records, Black Mad Records, entre outras. O rap aparecia especialmente como a novidade americana, quando ligado a grandes gravadoras como a Polygram e a CBS. Isso, contudo, não se verificou quando a produção era nacional e estava ligada a uma gravadora de fato independente.

Instalava-se uma ambiguidade, talvez na época nada evidente, entre uma maior liberdade de possibilidades de inserção no setor musical – sobretudo para jovens negros, em sua maioria vindos da periferia, com menor trânsito social no meio artístico e musical consolidado –, de temáticas sobre as quais cantar e de formas de produção, contra uma acumulação gradativa de funções em momentos anteriores a um contrato com uma gravadora, e a necessidade de investimento próprio preliminar. Nesse período, por exemplo, como contam rappers em entrevistas, eles começavam a manipular MPCs,

drum machines e equipamentos eletrônicos na linguagem MIDI que permitiam a criação de bases a partir de seus sons combinados, emprestados ou trocados.

Em vários casos – como no processo de pré-produção da coletânea “Consciência Black Vol. 1” – tratava-se da primeira vez que os jovens produtores de rap tinham acesso a esses equipamentos⁵⁹, sem saber como utilizá-los. A corrida do ouro, portanto, também era sobre como dominar os equipamentos e tirar o melhor som a partir das condições que eram dadas. Ao mesmo tempo, esse tipo de música não envolvia a necessidade de tocar um instrumento – isto é: não havia a necessidade do investimento em equipamento, aulas, tempo e dedicação – e isso tornava a produção mais acessível para interessados em música que não tiveram oportunidades ou interesse em estudos mais aprofundados sobre algum instrumento em específico.

Nesse sentido, a dimensão do produtor de rap⁶⁰ pode ter um sentido técnico diferente da de um músico tradicional (embora muitas vezes inclua conhecimento de teoria musical, não é necessário aprofundar-se no estudo de um instrumento, mas nos *hardwares* e *softwares* que permitem a manipulação de músicas) e um sentido intelectual, seguindo o dos produtores musicais em sua versão mais comum: quanto mais se soubesse de música, de bandas, discos obscuros, da diversidade de estilos produzidos e de sua história, mais potencialmente rica poderia soar a mistura realizada com os sintetizadores, MPCs, *drum machines* e computadores.

Lembro ainda da ambiguidade da posição do produtor, seguindo Dias: "sua atividade esteve sempre estrategicamente posicionada na fronteira entre arte e economia, entre música e business, num processo originalmente crivado de contradições" (DIAS, 2014, p. 14). Embora ainda caros na época, esses equipamentos permitiam uma produção mais barata uma vez que o trabalho anterior – de pré-produção, montagem, encaixe das rimas nas batidas – podia ser realizado antes da gravação, economizando horas de estúdio, uma das partes mais onerosas do processo de gravação. Os custos dos próprios shows, sem a necessidade de uma banda, também eram menores.

⁵⁹ Como lembra KL Jay em entrevista ao documentário da MTV sobre rap nacional. Ver <https://www.youtube.com/watch?v=lnJ5GETdsgQ>. Acesso em 14/9/2019.

⁶⁰ O produtor de rap pode atuar como um produtor musical, como no sentido anterior das grandes gravadoras (DIAS, 2014), mas também como um profissional cuja especialização é a de criar batidas e bases para a rima dos MCs.

Vale notar que o estudo de um grupo tão diverso e grande incorre, de certa forma, em dificuldades no sentido da organização de uma prosopografia ou de um retrato coletivo mais consistente que aponte origens sociais, profissão dos pais, escolaridade e outros elementos biográficos. Trata-se de centenas de grupos – talvez milhares – de jovens que juntaram-se em duplas, trios ou quartetos para rimar sobre batidas. Durante a pesquisa, também tive dificuldades em acessar alguns artistas e, talvez por ter uma origem social diferente e pouca entrada na comunidade do rap e do hip-hop, não consegui sistematizar esses dados numa grande base.

Como uma tentativa de localizar essas origens sociais, no entanto, elenco alguns dados biográficos a seguir, a partir de aspectos encontrados em entrevistas e depoimentos. Mano Brown, líder dos Racionais MC's, cresceu no bairro do Capão Redondo, extremo-sul de São Paulo. Estudou até a 8ª série. Sua mãe é baiana e trabalhava como lavadeira em São Paulo e o pai, que nunca conheceu, italiano. Edi Rock, também dos Racionais MC's, cresceu na Vila Mazzei, zona norte da cidade, e tem mãe pernambucana e pai baiano. Ice Blue, outro dos membros do grupo, também cresceu no Capão Redondo, e tem pai músico. O rapper Thaíde só estudou até a 3ª série do ensino fundamental, filho de uma mãe que ficou grávida muito cedo, foi criado pela avó na região da Vila Missionária, em Diadema. JC Sampa migrou de Recife para São Paulo, e seu pai teve, por um tempo, certa estabilidade financeira trabalhando como revendedor no comércio têxtil. Desse mapeamento restrito, apenas um dos artistas tem formação superior – Clodoaldo Arruda, que cursou a faculdade de Filosofia, e cujo pai, paulistano, é formado em direito pela PUC de São Paulo e foi um dos fundadores do Movimento Negro Organizado (MNU).

Ressalto que se trata de uma amostra muito pequena da geração. No entanto, noto alguns aspectos comuns à maioria dos artistas e que têm sido salientados também em outros trabalhos (SILVA, 1998; MACEDO, 2016): a origem e vivência, ao menos até a idade adulta, em bairros de periferia da cidade; alguns, com famílias chefiadas pelas mães (com pais desconhecidos ou ausentes); baixa escolaridade, cursada em escolas públicas (raros chegaram à faculdade, e alguns deles não haviam completado nem o ensino fundamental); sem formação universitária anterior na família; mães trabalhadoras domésticas; predomínio de uma geração de filhos de migrantes do Nordeste.

É válido, também, destacar que as origens sociais dos rappers são diferentes da dos idealizadores e fundadores do Movimento Negro Unificado (MNU), que vêm, em sua maioria, de uma parte da população negra que chegou à universidade⁶¹. Alguns desses agentes que participaram da formação e das discussões do MNU circulava entre o Geledés e o Projeto Rappers, como o próprio editor responsável pela revista, Flávio Carrança (DOMINGUES, 2007) e o dançarino de break e ícone da comunidade hip-hop Nelson Triunfo⁶². Como em momentos anteriores nas comunidades de samba, estes pontos de interseção foram fundamentais tanto para a formação dos artistas como para a divulgação de ideias dos movimentos negros para grupos mais amplos.

Ainda quanto aos esquemas de divulgação do rap, nas rádios, era comum que cada equipe de bailes black tivesse um programa em alguma das emissoras. Transamérica, Metropolitana, Rádio Brasil 2000, entre outras, tinham espaços para essas equipes – essa mediação geralmente ocorria sob a forma de compra de uma faixa de horário na rádio, conforme comenta o DJ Armando Martins em relação ao seu programa aos sábados à tarde, na rádio Brasil 2000⁶³. Desde o começo dos anos 1980, ele liderava a equipe de bailes Circuit Power, que tinha sua sede em Osasco (embora tocasse em toda a cidade). Mas, como mencionado no capítulo anterior, ele enfrentou muita resistência, por parte de donos das emissoras, para tocar o rap - sobretudo o rap feito no Brasil, por falta de interesse comercial.

⁶¹ Como nota Hanchard, "Poderíamos dizer que os movimentos sociais afro-brasileiros posteriores à década de 1940 surgiram da academia, e não dos subúrbios ou das favelas" (HANCHARD, 2001, p. 122)

⁶² A formação do Movimento Negro Unificado foi celebrada no centro de São Paulo – em frente ao Theatro Municipal – onde aconteciam, também, os encontros da população negra todas as sextas-feiras, próximo a loja Mappin'. Como se recorda Antonio Carlos Arruda, que é pai de Clodoaldo Arruda, que participava do movimento hip-hop, o centro da cidade se tornou um ponto de encontro espontâneo de jovens negros sobretudo para "saber onde seriam as festas, os bailes de fim de semana, nas casas de família e nos salões das cidades". O advogado se recorda que, como a maioria naquela época não possuía telefones – "Éramos o segmento mais pobre da população (...) desde muito jovens trabalhávamos de office-boys, auxiliares de escritório, bancários" –, a região se tornou o grande ponto de encontro (Ver <<https://www.geledes.org.br/conte-sua-historia-de-sao-paulo-465-anos-na-porta-do-mappin-o-encontro-d-os-jovens-negros-da-cidade/>>. Acesso em 29/10/2019). Deste período – em que diversos bailes blacks já funcionavam pela cidade –, Lélia González lembra que as equipes Company Soul, do Rio de Janeiro, e a Zimbabwe, de São Paulo, foram signatárias do documento de criação do MNU (GONZALEZ, 1982, p. 45).

⁶³ Entrevista ao DJ Ric - https://www.youtube.com/watch?v=Nwegea_pKlo&feature=youtu.be - Acesso em 23/4/2019.

FIGURA 1 - ANÚNCIO DE PROGRAMAS DE EQUIPES DE BAILE NA REVISTA PODE CRÊ!

Anúncio da rádio 105,1 FM na revista Pode Crê! de 1994, que era mais voltada para o público do rap.

A partir do final de 1989 e do começo de 1990, o movimento de formação das posses, inspirado nas "nations" americanas, também faz com que integrantes do movimento hip-hop no Brasil se aproximem. Uma das primeiras posses é fundada na Praça Roosevelt e fazia lá as suas reuniões. Apesar de não ser uma unanimidade entre os artistas, este primeiro movimento marcou uma certa diferenciação entre os dançarinos do *break*, que seguiram por mais um tempo na São Bento. Na Roosevelt, o clima era mais voltado apenas para o rap, a cultura de MCs e DJs. Posteriormente, com a

perseguição da polícia às reuniões na praça, o movimento das posses vai sendo levado para bairros mais periféricos, e cada uma delas passa a se identificar com um bairro.

Enquanto o movimento hip hop parecia fortalecido, com os trabalhos de formação de público nas escolas e a discussão no Geledés, o rap já despontava como elemento principal da "tríade": em 1993, com o disco "Raio X Brasil", os Racionais MC's já vendiam mais de 250 mil cópias – além da distribuição pirateada e regravação em fita cassete – representando o maior sucesso comercial do rap no período. Embora não aparecesse em veículos mais "*mainstream*" – por recusar a maioria dos convites para entrevistas e aparições em programas de TV que não fossem da MTV ou da TV Cultura, os Racionais já embalavam quase todas as "quebradas" de São Paulo.

O tópico a seguir concentra-se em aspectos que ajudam a explicar esse duplo caráter – de formação e de expansão comercial – do rap em São Paulo no período, por meio de uma comparação a partir dos dados das pesquisas de mercado Nopem⁶⁴ e a posição de alguns artistas no espaço constituído pelo rap então feito em São Paulo.

Tanto neste próximo item como na discussão feita posteriormente sobre a MTV, recorro a dois elementos externos ao rap paulista – o caso do rapper carioca Gabriel O Pensador e uma breve comparação com o caso americano – para localizar melhor a inserção do gênero.

Não sem ambiguidades, o caso Pensador é incontornável quando pensamos no rap feito no Brasil nos anos 1990 por representar um sucesso comercial expressivo – a ponto de atingir o 2º lugar na lista Nopem de discos mais vendidos de 1997. O seu caso é exemplar: trata-se de um rapper que vinha de origens sociais completamente diferentes dos grupos de rap até então – era estudante de jornalismo na PUC do Rio de Janeiro, filho de uma jornalista que atuou na Globo e no governo Collor, branco, de classe média, morador de bairros mais centrais da capital carioca. Foi recebido na imprensa – como mostra reportagem que foi capa no Caderno 2 do Estado de S. Paulo em 23 de Setembro de 1993 – como "articulado", "criativo", de "bom português", em contraste, segundo o repórter, com a "moçada indigente" que "não sabe sequer falar português".

⁶⁴ Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado, uma das únicas fontes de dados sobre vendas de disco no Brasil até 1990. A pesquisa Nopem indicava os 50 discos mais vendidos por ano nas praças de Rio de Janeiro e São Paulo, o artista e a gravadora, mas não deixava público números de vendas. As listas Nopem são exploradas no trabalho de Vicente (2014), Fernandes (2010), entre outros.

FIGURA 2 – CAPA DO CADERNO DE CULTURA DO JORNAL O ESTADO DE S. PAULO, COM DESTAQUE PARA GABRIEL O PENSADOR

[illegible]

Fonte: Acervo Estadão

Sua importância é tremenda: goste-se ou não, o rapper chamou a atenção de uma classe média, branca, moradora de bairros mais centrais das capitais, para o estilo. Outro ponto digno de nota é que, em entrevistas e reportagens, o artista jamais abraçou o

rótulo que a mídia tentou lhe dar de uma liderança no rap. Na matéria acima, por exemplo, afirma: "Não concordo [com a afirmação de que seria um salvador do rap]. Eu sou fã de Thaíde, Racionais. Quando falam muito bem de mim em comparação com os outros eu não gosto".

Também vale ressaltar que, apesar de não ser exatamente adorado entre a comunidade hip-hop, na época diversos grupos reconheceram o seu disco como um avanço importante no sentido da produção musical – assinada por Fábio Fonseca, que trabalhou com nomes como Lulu Santos, Marina Lima, Paralamas e Fernanda Abreu – o que, claro, estava ligado à capacidade de investimento da Sony. Vale lembrar também que outro músico de origem social distinta dos rappers, Rick Bonadio (posteriormente, produtor famoso de diversas bandas pop dos anos 1990) também tentou, em 1989, se lançar em carreira no rap, com o disco "Rick e Nando", lançado pela RGE, gravadora nacional de médio porte. Ele não teve o mesmo sucesso.

Feitas essas considerações, creio que é possível dizer que o "fenômeno" Gabriel o Pensador representa um marco para o rap no sentido da sua inserção num âmbito mais comercial da indústria fonográfica. Isso fica nítido quando vemos que, a partir de 1993, com o sucesso de "Tô Feliz! Matei o Presidente", começam a aumentar o número de clipes de rap, a MTV começa a articular a versão brasileira do Yo! MTV Raps e o prêmio VMB, a Sony passa a contratar outros artistas de rap, entre outros movimentos, explorados a seguir.

3.3 Os casos Racionais MC's e Sampa Crew

Observando-se os dados das pesquisas de mercado Nopem – que, naquela época, monitorava vendas de discos baseado nas praças de São Paulo e Rio de Janeiro de artistas nacionais e estrangeiros com lançamentos pela BMG, EMI, WEA/Warner, Sony (ex-CBS) e Universal (ex-Polygram), dentre as *majors*, e Som Livre/RGE, Continental, Copacabana, Tropical, Spotlight, Paradoxx, Polydisc e Abril Music, dentre as nacionais (VICENTE, 2014, p. 191) – pode-se observar que o rap começa a aparecer entre os 50 discos mais vendidos no Brasil em 1991 com “Please Hammer Don't Hurt 'Em”, do

M.C. Hammer (em 12º lugar) e “To The Extreme”, de Vanilla Ice, em 26º lugar. Ambos eram considerados nos Estados Unidos como rappers mais comerciais.

Em 1993, surge pela primeira vez um expoente do rap nacional na listagem: Gabriel O Pensador, em 37º lugar. Naquele ano, ele lançou pela Sony Music o seu primeiro álbum, homônimo, que trazia 10 músicas – entre elas, "Lôraburra", "Tô Feliz (Matei o Presidente)" e "Retrato de um Playboy", os maiores sucessos do disco.

No mesmo ano, os Racionais MC's também estreavam com um LP, o disco "Raio X Brasil", que saiu pela Zimbabwe. Segundo reportagem da revista Caros Amigos (1998), o disco vendeu 250 mil cópias⁶⁵, "tanto quanto o primeiro CD de Gabriel o Pensador". A reportagem ainda destaca que Pensador era "na época prioridade da multinacional Sony, que colocou em 1994 todo o seu poder de mídia à disposição do artista" (Revista Caros Amigos, p. 31, Fev/1998). O disco dos Racionais, no entanto, apesar de ter vendido como o do rapper carioca, não aparece nas listas Nopem porque a Zimbabwe não fazia parte do monitoramento oficial.

⁶⁵ De acordo com Rodrigo Brandão, este número pode ser ainda maior devido à dificuldade de contabilização da gravadora. Ele também afirma que teve acesso a uma fita cassete do disco que era pirata, algo que foi muito popular com a banda. "Na época, só o Racionais era pirateado. Demorou inclusive para eu entender que tinha comprado uma fita pirata, porque na época, 1993, aquilo não existia" (BRANDÃO, 2019).

GRÁFICO 3
DISCOS DE RAP NACIONAL NOS ANOS 1990 E SUAS POSIÇÕES NAS
LISTAS NOPEM NA DÉCADA DE 1990

Fonte: Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado (Nopem); VICENTE (2014)

Três outros discos de rap ainda estariam presentes nas listagens Nopem até 1998: em 1994, em 9º lugar, Gabriel O Pensador, com o mesmo álbum, que curiosamente aparece em dois anos consecutivos⁶⁶ e o Sampa Crew, em 39º lugar, com disco homônimo lançado pela Sony; em 1997, em 2º lugar, "Quebra-Cabeça", também de Gabriel O Pensador, lançado pelo selo Epic (da Sony) – atrás apenas do disco homônimo do grupo de pagode mineiro Só Pra Contrariar, em 1º lugar – e, em 45º lugar, "Os Cães Ladram Mas A Caravana Não Para", dos cariocas do Planet Hemp (lançado pela BMG); em 1998, mais uma vez está na listagem o "Quebra-Cabeça" de Gabriel O Pensador, que saiu pela Sony, em 11º lugar.

⁶⁶ A listagem Nopem era baseada só nas vendas ano a ano. A contabilização dupla se explica, provavelmente, pelo fato de as vendas terem permanecido altas no ano seguinte.

A relação dos discos de rap presentes nas listas Nopem é pequena se comparada aos discos de outros gêneros nacionais – e talvez por isso, e pela origem dos estilos (ambos vindos da periferia), na contabilização de Vicente (2014), ele tenha decidido agrupar os gêneros funk e rap, e a quantidade de discos chega a 22 entre 1990 e 1999 (VICENTE, 2014, p. 189). Opto, no entanto, por localizar apenas os discos de rap do período, já que é significativo que, dentre os seis discos que aparecem entre 1987 e 1998, apenas um seja de um grupo de São Paulo.

O Sampa Crew – que surge em 1987, criado por J.C. Sampa – também vinha do circuito de bailes *black*. J.C. frequentava o baile da Kaskata's no Club House, em Santo André. A equipe e gravadora de Carlinhos Kaskata's foi quem gravou o seu primeiro álbum, em 1990, depois de uma música do grupo ter saído na coletânea "O Som das Ruas", da Sony em parceria com o selo da equipe de baile Chic Show. Apesar de uma identificação maior do grupo atualmente com a música romântica, ou com o ritmo que nos Estados Unidos é conhecido como "*slow jam*", J.C Sampa afirma que até o disco "Verdadeira Paixão", de 1995, o grupo era "bem rap", com a maioria das músicas cantadas em rimas e batidas. O sonho, diz o fundador do grupo, era "ser um Sugarhill Gang"⁶⁷, referindo-se ao grupo da controversa "Rappers Delight", marco comercial do rap americano.

Outra marca de um viés mais comercial do grupo era a forma como aparecia na mídia na época. Em relação aos grupos de rap mais ligados ao hip-hop, o Sampa Crew tinha uma postura oposta quanto aos programas de TV, e eram, como recordam os pesquisadores Amaílton Magno Azevedo e Salomão Jovino da Silva (2015) os únicos que tocavam na rádio (fora dos programas das equipes de bailes *blacks*, ou em outras emissoras) além de Gabriel o Pensador. Frequentavam programas da rede SBT como a Banheira do Gugu⁶⁸, o que era considerado por integrantes do movimento hip-hop como algo abominável⁶⁹. Em e-mail enviado para JC Sampa após a entrevista, pedi que me fornecesse dados biográficos de sua escolaridade e da escolaridade de seus pais, além de

⁶⁷ Entrevista no Programa Freestyle. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qNX1hfSaG4E> Acesso em 18/4/2019.

⁶⁸ Cf. entrevista ao programa The Noite. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Evwmaj2ipEc> Acesso em 22/4/2019.

⁶⁹ Em entrevista na Caros Amigos (1998), respondendo à pergunta sobre o que significa ir a programas como Faustão e Gugu, Mano Brown responde: "O começo da derrota dos rebeldes. Estamos começando a ganhar uma pequena batalha de uma grande guerra. Tudo está no controle dos cara [sic]: televisão, a música... o Racionais não pode trair. Muita gente conta com a nossa rebeldia" (1998, p. 33)

identificação racial – o e-mail não foi respondido. O tom de pele de JC é branco. Nas músicas do grupo, embora seja uma temática das letras, o racismo não é tratado de forma autobiográfica como muitos outros artistas de rap fazem.

Depois de dois discos lançados pela Kaskata's e um pela Five Star, que era um dos selos da Chic Show, o grupo assinou um contrato com a Sony, que lançaria o disco "Sampa Crew" em 1994. Na época, em meio às negociações com a Sony, o grupo havia lançado um remix de "Eterno Amor", música do primeiro disco, pela Kaskata's. Com isso, duas de suas músicas de trabalho estavam no top 2 das rádios paulistas. Isso, segundo J.C. Sampa, convenceu os executivos da gravadora.

A gente soube depois que a Sony pagava os divulgadores para chegar nas rádios e *pagarem para não tocar o Sampa Crew*. Qual era o medo da Sony? Que um grupo independente começasse a brigar com uma gravadora. E a gravadora queria o monopólio dos artistas. (SAMPA, 2019, grifo meus)

A ponte entre o grupo e a gravadora foi feita pela cantora paulista de samba Eliana de Lima⁷⁰. Ela gravou um vídeo do show do Sampa Crew e mostrou ao produtor Arnaldo Saccomani, que os levou para a Sony. Nos anos 1970, Saccomani havia produzido discos d'Os Mutantes, além da música "Primavera", estreia de Tim Maia, e foi o responsável pela fase psicodélica (hoje, cult) de Ronnie Von. Em entrevistas, diz que quando passou a dirigir e apresentar em rádio, entendeu que "o público brasileiro gosta de coisas simples", e passou a trabalhar com um lado mais "óbvio e comercial". Seu público – ele afirma – é de classe D e E, entre 17 e 25 anos, morador de periferia⁷¹.

Nos anos 1990, fez trilhas de novelas como a Carrossel e Chiquititas, produziu artistas voltados ao público infantil como Mara Maravilha, além de sucessos de humor como Tiririca. Ele afirma ter sido um dos primeiros a mesclar rap com pagode com grupos como Os Travessos. Foi um dos principais agentes do pagode paulista, outra vertente que também fez sucesso nas periferias de São Paulo nos anos 1990 e que se tornaria um dos principais fenômenos comerciais da música popular depois de 1997 (FERNANDES, 2010). Antes de emplacar Os Travessos, ele conduziu esses experimentos *crossover* com dois artistas da Sony – Sampa Crew e Ponto Crucial – que

⁷⁰ Sobre a cantora, Fernandes (2010) lembra que ela foi um grande sucesso, vendendo mais de meio milhão de cópias com um disco lançado pela gravadora JWC, uma independente fundada pelo produtor Jorge Hamilton, que investiu em lançamentos de samba. "A investida pela cantora viria a demonstrar que Hamilton possuía faro comercial: Eliana arregimentava na surdina um público ávido e subjugado pela Continental." (FERNANDES, 2010, p. 289).

⁷¹ Ver entrevistas disponíveis em <<https://www.youtube.com/watch?v=ILX84lyFXnQ>> ; <<https://www.youtube.com/watch?v=5Of0cWfMU4>> Acesso em: 27/08/2019.

vinham do rap e ganharam arranjos, letras e uma sonoridade mais romântica, ligada ao pagode, nos discos lançados com sua ajuda. Como lembra J.C. Sampa:

Na Sony, comecei a fazer minhas letras com o Arnaldo Saccomani, me ensinou muita coisa de produção, eu era um cara muito do rap, muito da black music, muito do hip hop, muito da política do lance. Mudei minha postura a partir do Arnaldo Saccomani, passei a ver como uma música do mundo, que podia estar ligada a qualquer ritmo. Eu tinha esquecido da minha proposta inicial [que queria trazer uma influência do Clube da Esquina para o rap], eu estava muito rapper, muito hip hopper. Isso estava me tirando os pés do chão. E o Arnaldo me ajudou muito, me aconselhou muito. E foi emplacando som atrás de som, achamos o nosso estilo, que foi realmente na música romântica. *Não era a intenção da gente, não fomos nós que escolhemos fazer só música romântica, foi o público que viu na gente a possibilidade de ouvir alguma coisa diferente no rádio, ouvir o rap.* E a gente deu seguimento a isso. (SAMPA, 2016⁷². Grifo meu)

Nota-se que há um viés deliberadamente comercial nas escolhas tomadas pelo grupo – e que foi por conta desse viés que o Sampa Crew se inseriu em gravadoras mais comerciais. J.C. Sampa diz, no entanto, que depois do sucesso do disco na Sony em 1994, o segundo disco ("Verdadeira Paixão", de 1995) não foi tão bem comercialmente.

Segundo ele, havia um embate entre o circuito de grandes gravadoras e as independentes que se media pelo rádio. Se na época da assinatura do contrato com a Sony, interessou aos executivos trazer para a gravadora a banda que, através de uma estrutura independente, tinha dois dos maiores hits do ano, no período em que estavam na Sony, a gravadora tentou fazer um movimento de suspensão do pagamento dos jabás⁷³, já que, teoricamente, tinha em seu catálogo uma banda que era tocada, antes, sem precisar deles. As rádios, então, boicotaram por um tempo artistas da Sony em seus programas, e com isso a repercussão do álbum foi bem menor. A música de trabalho, "Coração Te Acalma", deixou de ser tocada.

Mesmo assim, a gravadora estava interessada em que o grupo gravasse um terceiro disco, sob algumas condições. JC Sampa afirma que foi pressionado pelos produtores a seguir cada vez mais para o gênero romântico e deixar o rap de lado. Um dos dirigentes da Sony e do selo Epic, Jorge Davidson, disse para ele, em uma reunião,

⁷² Entrevista disponível em

<<http://www.djric.com.br/2018/01/08/sampa-crew-no-programa-revolucao-rap-radio-heliopolis-fm/>>.

Acesso em 30/5/2019.

⁷³ O "jabaculé", como ficou conhecido no Brasil, é comum na indústria fonográfica – trata-se do pagamento, por parte de gravadoras, empresários e artistas, para que a música seja escalada na programação de uma rádio, televisão – e, hoje em dia, serviços de *streaming*. Também pode significar vantagens garantidas (dinheiro, brindes) a empresas jornalísticas, editores e repórteres para veiculação de matérias sobre determinado artista.

que o Sampa Crew não podia se focar no público de rap e tinha que ter a cara de um "Roupa Nova urbano". Condicionaram a assinatura de contrato do disco seguinte a um curso de canto. JC recusou, e por isso deixou a Sony e o grupo abriu um selo independente. O cantor afirma que, apesar de não ter seguido o formato mais paradigmático do rap no período – o *gangsta* e consciente –, ele não queria deixar de cantar rap, porque não tem "voz" para cantar as músicas de forma mais melódica.

Sobre a experiência na Sony, o cantor ainda afirma que

Na verdade, todo mundo ganhou dinheiro, menos a gente. A gente não ganhou um centavo para gravar com a Kaskata's, nem para eles [a Sony] pegarem a nossa obra. A Kaskata's ganhou muito dinheiro também, Arnaldo deve ter ganhado. Todos ganharam. Mas para nós, para mim que estava quase desistindo, estava ótimo. [...] Surge uma oportunidade dessa e eu vou falar não por causa de dinheiro? Fui. (SAMPA, 2019)

Pelo depoimento, é possível perceber que o artista tem bastante consciência do que estava em jogo na sua ida para a Sony, e dos desdobramentos disso em termos financeiros para as empresas envolvidas.

No disco do Sampa Crew lançado pela Sony em 1994, nota-se entre as temáticas que boa parte das músicas – oito delas – falam de amor, romance e balada. O disco começa, no entanto, com um "Beat Abertura II (Instrumental)", que se refere bastante à sonoridade do rap, com batidas no estilo boom bap⁷⁴, scratches de DJ e citações a outras músicas (samples). "Sexy", a música seguinte, segue a mesma levada com um sample da música "Mysterious Vibes", da banda americana The Blackbyrds. A letra rimada, no entanto, causa uma certa estranheza se comparada com outras faixas daquele período por falar sobre uma mulher: "Mas ela é sexy é sexy sexy / Mas ela é sexy comigo mexe assim", diz o refrão. A batida, o *sample* e forma de cantar – mais próxima da fala, típica dos MCs – deixam claro, no entanto, que trata-se de um rap.

A forma de rimar, no entanto, soa um pouco menos natural do que a de alguns outros artistas do rap. Nota-se que há um esforço, por parte do vocalista, para que a sua levada na voz pareça natural, mas, por conta de ter uma batida mais dançante e versos mais espaçados, parece mais difícil fazer com que o encaixe das rimas soe tão próximo da fala como o de uma música entoada por Mano Brown, por exemplo⁷⁵. No entanto,

⁷⁴ Estilo mais tradicional do rap, o *boom bap* é o formato mais conhecido do ritmo, dividido em quatro tempos e com bumbo bastante evidente nos tempos 1 e 3, intercalados por uma sonoridade de chimbaus (ou pratos). A batida, simples, pode ser simulada numa bateria, por exemplo.

⁷⁵ Marcelo Segreto (2017), em estudo que analisa os BPMs (batidas por minuto) das músicas do Racionais MC's, diz que uma faixa entre 73 e 96 bpm favorece a levada das músicas. "Se o andamento da base for

creio que essas especificidades dizem mais respeito a particularidades da banda, e não a uma descaracterização do gênero. O formato mais *crossover* – misturando estilos eletrônicos como o *techno* e o *house* (em "Filhos da Rua (Garage Mix)"), o *Miami bass* (em "Filhos da Rua (Bass Mix)"), o R&B (em "Deixar as Coisas Tristes Para Depois") e o da música romântica, próxima do pop dos anos 1980 nos Estados Unidos (como a sonoridade de artistas como Elton John, por exemplo), em "Mesmo Assim (Love Mix)" – também demonstra uma certa busca por originalidade na sonoridade, a busca por um diferencial sonoro.

"Mesmo Assim", a música seguinte, tem uma batida mais seca, e logo entra um teclado mais próximo da música romântica. A música é cantada pelo outro vocalista do grupo, Junior Vox, soando mais como um R&B do que um rap, até que entra JC Sampa, rimando, também sobre amor.

Vale destaque "Sai Dançando (Sampa Crew Dá O Recado)", uma faixa que reúne esses diversos mundos do Sampa Crew. No início da música, o ritmo é marcado por uma batida simples, seca, criada com uma caixa de ritmos. Em seguida, entram guitarra, baixo, piano elétrico, uma base inicial próxima do funk americano dos anos 1970, e um teclado com sonoridade mais pop – que marca, também, a tentativa de mesclar a batida de rap com timbres que eram utilizados em gêneros mais comerciais, à época. A música fica dançante. A partir dos 18 segundos, entra a batida do *boom bap*, com ênfase nos bumbos dos tempos 1 e 3, mostrando a proximidade entre a sonoridade do funk e a do rap. Para que a rima entre, a partir dos 28 segundos, reduz-se o volume da base mais funkeada e a ênfase na batida fica mais forte. J.C. Sampa começa a rimar:

Não faz muito tempo, eu posso lembrar / De uma festa que nós fomos balançar
/ Lá observamos algo muito estranho / Toda galera parada, de canto / Nas
picapes um cara que insistia em tocar / Um tal de Guns, iê iê iê, tcha tcha tcha /
Surgiu uma ideia, vamos mudar o clima / Iremos virar todas e deixar tudo em
cima / A nossa arma contra tédio e todo esse baixo astral / Vamos tocar agora
muito rap nacional (SAMPA CREW, 1994).

A música enfatiza o potencial dançante do rap nacional ("Quem está parado tá marcando / Pique alto astral e sai dançando", diz o refrão). Nota-se, também, um esforço do vocalista (que é pernambucano) para enfatizar, com sotaque paulista, os

muito rápido, a compreensão do texto pode se perder, o que será prontamente rejeitado por cancionistas que tanto prezam a comunicação com o ouvinte. Por outro lado, se o arranjo for demasiadamente lento, o caráter mais incisivo do canto pode ficar comprometido: o texto passaria a ser emitido com duração mais alongada do que o desejável para o tipo de mensagem transmitida pelos rappers" (SEGRETO, 2017, p. 16)

"erres" da palavra "marcando", no refrão, numa tentativa de vincular-se ao gênero conhecido por ser produzido em São Paulo. Menciona-se, também, na letra, os encontros no centro e o preconceito contra o rap nacional.

Sampa Crew dá o recado e levanta o alto astral / Se você tem preconceitos contra o rap nacional / Saiba que o nosso movimento não é onda / E quem então derrubar só perde tempo / De metro de buzão cada vez vinha mais gente / A festa que era fria logo ficou quente / Muita animação rolou a noite / E dali se estendeu até a sexta-feira (SAMPA CREW, 1994).

Outras músicas do disco, como "Filhos da Rua" e "Será Que Sou Culpado", falam de pobreza, violência e fazem uma crítica à situação de crianças de rua⁷⁶.

Saccomani também foi o produtor do disco do Ponto Crucial, também lançado pela Sony, que pode ser caracterizado como um rap romântico, com toques de soul e R&B. O grupo era formado por Janaína – que fazia vocalizações, num estilo mais próximo do soul, Rínea BV, que fazia rimas em formato mais rap e pelo DJ Gigio. Eles vinham da Bela Vista, região do centro da cidade. No conjunto, o disco de 11 músicas tem 5 músicas exclusivamente voltadas para a temática de amor e sexo, e 5 que podem ser entendidas como referentes à cultura hip-hop, falando sobre racismo, periferia, jovens e a cidade. Uma última música faz ainda uma crítica à vivência na cidade ("Cidade Vermelha").

Assim como o Sampa Crew, elementos como o timbre dos teclados nas músicas, o ritmo mais lento, a mescla entre rap e canto, a temática que se aproxima mais de uma vivência da juventude do que de crítica social. Creio que esses elementos aproximam o grupo de um pólo mais comercial do rap (em que o Sampa Crew é o principal expoente).

Além de Arnaldo Saccomani, Rick Bonadio, Reinaldo Barriga e Antonio Carlos de Carvalho são alguns dos produtores que vinham de cenas mais consolidadas – como o rock, o pop-rock, o sertanejo e a MPB – e produziram alguns discos de rap. Se, por um lado, a experiência de uma pessoa que vinha de fora da "cena" do hip-hop e não entendia do que se tratava a cultura tornava a comunicação por vezes difícil, havia

⁷⁶ Lembro, também, que na análise de Botelho (2018), ele localizou como produtor do álbum de Athalyba e A Firma – também lançado por uma major, a BMG, através do selo Plug – Reinaldo Barriga. Ele vinha da cena do sertanejo e foi produtor de discos dos Engenheiros do Hawaii, Capital Inicial e Nenhum de Nós. Segundo Botelho: "Comparado aos discos anteriores, o álbum seguinte, lançado em 1994, contém diferenças marcantes. A presença de músicos de estúdio, oriundos de outras culturas musicais, reorienta a forma da música, o intuito no texto passa a ser mais abrangente e o trilha conceitual vai para as entrelinhas. Transparece uma exigência de "qualidade comercial" baseada em parâmetros pop, orientada por uma agenda indexada ao mercado fonográfico." (2018, p. 161)

também um ganho na sonoridade e nas produções a partir da melhora de infra-estrutura, captação, arranjos, recursos sonoros.

Isso fica claro com a experiência do Atelier Studios, que começou a produzir e mixar discos de rap a partir do álbum homônimo do Região Abissal, lançado em 1990. Segundo Botelho (2018, p. 146), esse "foi o primeiro disco de rap brasileiro gravado em sistema digital. O resultado chamou a atenção de outros artistas do gênero, que passaram a procurar os serviços do Atelier". Antes do Atelier, a maior parte da produção de discos de rap estava concentrada com o DJ Cuca, um importante agente da fase inicial – ele produziu a coletânea "O Som das Ruas", discos solo de Ndee Naldinho, DMN, Thaíde e Os Metralhas. No entanto, entre 1992 e 1993, DJ Cuca para de trabalhar com rap e começa a produzir trabalhos de música pop (como Kid Abelha, Vinny e, posteriormente, Kelly Key). Em entrevista posterior na Revista Rap Nacional de 2012, em que pela primeira vez fala publicamente sobre a sua saída do rap, Cuca diz que

O rap era meio desorganizado e eu enchi o saco. Eu fazia muito show e essas produções de rap eu parei porque os caras eram muito cansaíra... Muita dor de cabeça... Era uma coisa que eu gostava, o rap sempre esteve no meu sangue para produzir, mas eu parei tudo e comecei a produzir pop (DJ CUCA, Revista Rap Nacional, 4ª ed., 2012)

Grupos como os Racionais MC's, Thaíde e DJ Hum, Produto da Rua, Alerta Vermelho, Blacks in the Hood, Fatos Reais e RPW, além de Sampa Crew e Sérgio Rick, pela Sony, e Dethi, pela Continental/Warner, passaram então a gravar no estúdio Atelier. Em propaganda de setembro de 1995 na Revista da Folha⁷⁷, anunciava-se que o estúdio era o primeiro a ter uma tecnologia completamente digital. Isso facilitava a produção de *beats*, antes cortados das fitas e colados com esmalte.

Os donos do Atelier, os irmãos Newton e Vander Carneiro, vinham do mundo da música erudita e da engenharia de som, respectivamente. Estudaram violão, piano e percussão erudita. Newton cursou música na Universidade de São Paulo e Vander, apesar de não ter se especializado num curso superior, estudou percussão e bateria em escolas especializadas. A mãe deles era pianista erudita. Eles participavam de grupos da vanguarda paulista. No disco de Athalyba e a Firma, Newton foi o responsável pela

⁷⁷Ver em

<<https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=12900&anchor=5649331&pd=fe619c41b622672367026ea7ee4a8b3b>>. Acesso em 28/9/2019.

programação de *sampler*. Em "Raio X Brasil", dos Racionais, eles assinam a co-produção junto com a banda.

Apesar da facilidade da digitalização do estúdio, Vander Carneiro lembra que os *samplers* (equipamento que armazena sons e os reproduz em conjunto, ou de forma sequenciada) tinham pouca memória, e era preciso usar disquetes e pelo menos quatro *samplers* diferentes para conseguir finalizar uma base (CARNEIRO, 2019).

É interessante notar essa intersecção entre os pólos popular e erudito na produção do rap em São Paulo, porque ela também demonstra o interesse destes artistas em produzirem trabalhos cada vez mais competitivos no mercado, cada vez mais profissionais e com melhor sonoridade. O processo, de fato, não é novidade: diversos profissionais que estudaram música formalmente atuaram como arranjadores, produtores e, por vezes, até compuseram para músicos populares, afinal, até os anos 1970 uma importante figura dos estúdios era a do produtor/arranjador com uma formação erudita⁷⁸. Mas quero destacar aqui a diferença deste tipo de parceria para a do rap em São Paulo, já que ela se deu, no início, num circuito improvável, praticamente desvinculado das *majors*. O encontro também aconteceu após a saída de cena do DJ Cuca, quando rappers ficaram sem opções de produtores profissionais, como lembra Carneiro.

Segundo Vander Carneiro, a entrada deles no rap se deu quando conheceu, num show da vanguarda paulista que tinha participado, o técnico de iluminação do local, que era também DJ de rap – o DJ Gilberto, do grupo Região Abissal. O arranjador do disco do Região Abissal, que sairia pela gravadora Eldorado, era Marcelo Maita, que já era amigo de Vander e circulava – assim como o seu irmão, Amado –, entre os circuitos da vanguarda e da música instrumental em São Paulo. O interesse na gravação desses artistas de rap, segundo Vander, era "muito mais social do que musical" (CARNEIRO, 2019). Ele também afirma que o Atelier foi criado em 1988 mas só em 1990 ganhou caráter maior de gravação comercial, mas a princípio vinculado à trilhas de cinema e institucionais, além de "artistas da música alternativa paulistana vinculados à USP", que

⁷⁸ Caso, por exemplo, do músico húngaro Ian Guest, arranjador da gravadora CBS e produtor de discos de Marcos Valle e João Donato. Antes de vir para o Brasil, ele estudou música erudita no Conservatório Béla Bartók. Cf. "O Imperfeccionista" (2017), dirigido por Marcello Nicolato.

Newton já conhecia (CARNEIRO, 2019). A chegada nos músicos de rap, portanto, acontece através desse circuito de produção mais restrita.

Para Vander Carneiro, a formação do irmão na música erudita ajudava o seu irmão a "entender o que os DJs queriam", embora enfatize que "a palavra final era sempre deles". Esse processo de compreensão dos pedidos dos DJs dizia respeito, segundo Vander, não apenas aos graves e sub-graves, mas também a deixar claro na mixagem as músicas – como as de James Brown – que eles queriam homenagear através dos samples ou dos scratches e, também, "entender a estética que se procurava principalmente tendo hits americanos da época como modelo a ser copiado mesmo" (CARNEIRO, 2019).

O rap, sobretudo nos Estados Unidos, representava uma das maiores inovações musicais do universo pop naquela época – com novas ideias de timbres, com a mescla da música eletrônica e do funk e do soul, com a exploração da potência dos graves e dos sub-graves⁷⁹. Note-se que discos tanto de Sampa Crew como de Racionais passaram pelo Atelier Studios. Sublinho, portanto, que apesar das estratégias de representação soarem como opostas – como se verá a seguir com a trajetória dos Racionais MC's – o sentido da profissionalização, a busca pela viabilização da carreira, é comum aos dois grupos.

Quanto aos Racionais MC's, há uma inserção muito particular na indústria fonográfica. Num especial do portal Vice sobre os 30 anos do disco *Sobrevivendo no Inferno*, comemorados em 2018, um dos depoimentos, de Don L, rapper de Fortaleza que começou a sua carreira nos anos 2000, dá conta de um outro tipo de inspiração que a banda de Mano Brown, KL Jay, Edi Rock e Ice Blue fomentou:

É difícil falar desse disco sem falar das histórias sobre Racionais de fora dos palcos, que vão muito além das músicas. De como os caras, estando entre os artistas de maior sucesso do país depois desse disco, ainda tinham representantes exclusivos em cada cidade, que era quem podia falar com Racionais, produzir show dos caras, distribuir o CD deles nas lojas, e que sempre era um cara preto ou morador de favela. De como os caras sempre fundiram a música, o discurso, a vida, e a atitude fora dos palcos. E de como a partir desse disco ficou mais claro que tão importante quanto o que Racionais fez pra ser o que eles são, foi o que eles não fizeram. Os "nãos" inéditos que o Racionais deu pro Brasil branco. Isso foi outra coisa sem precedentes. Sobrevivendo no Inferno os consolidou como os caras que iam suprir uma carência brasileira de um Marcus Garvey, um Malcolm X, um Public Enemy e um 2Pac. Talvez mais do que isso ao mesmo tempo, por terem feito o papel de

⁷⁹ Botelho (2018) vê no "peso" dos graves a expressão da originalidade artística do gênero.

todos esses caras juntos, levando o movimento negro e a luta de classe pra favela em um nível sem igual. (Don L, 2018⁸⁰, grifos meus)

O desenvolvimento da carreira dos Racionais MC's, depois do lançamento na coletânea "Consciência Black Vol. 1", passou pela sua aliança com a gravadora independente da equipe de bailes Zimbabwe, cujo dono é William Santiago. Em entrevista para a revista *Pode Crê* (1994), ele afirmou que o seu maior sonho era que a Zimbabwe "se torne uma Motown brasileira, onde se produza e se trabalhe artistas negros tornando-os ouvidos por todo mundo" (*Revista Pode Crê!*, vol. 4, p. 39, 1994), lembrando a ideia do articulador Milton Sales.

Depois do sucesso das músicas "Pânico na Zona Sul" e "Tempos Difíceis" na coletânea "Consciência Black, Vol. 1", o grupo de Edi Rock, Mano Brown, KL Jay e Ice Blue se uniu e lançou, em 1991, o primeiro EP, "Holocausto Urbano", pela Zimbabwe. Tinha seis músicas, contando com a regravação das duas primeiras lançadas antes na coletânea. Esse disco tinha a co-produção de Marcelo 2dabone – que, segundo Rodrigo Brandão, vinha da cena de metal de Santos, litoral paulista.

Lembro de Brown uma vez ter comentado: "Mano, levaram a gente pro apartamento do cara em Moema, chegando lá era um maluco branco, boy, e ele já era produtor de rap e já tinha essa consciência de produção de rap quando não existia nem esse nome". E se você parar para ver, em termos de som, esse trampo está a frente do que existia naquela época. (BRANDÃO, 2019)

No site oficial da banda, ainda lembram que

Nessa época trabalharam com shows por toda grande São Paulo e interior do estado. Receberam prêmios, como os de melhor conjunto de rap do ano e conjunto revelação. Também fizeram dois shows na FEBEM e tiveram participação especial no show de Public Enemy no Ginásio do Ibirapuera, na capital paulista. (Racionais MC's, 2019⁸¹)

Creio que diversos destes fatores, neste período, ajudam a explicar a proeminência que o grupo vai tomando na cena do rap de São Paulo. Mas o episódio da participação no show do Public Enemy é crucial – porque estavam lá não só o público original que já frequentava os concursos do Clube do Rap e os bailes *black*, mas também um público mais influente no mercado de música como jornalistas, publicitários e produtores musicais, assim como um público de classe média mais escolarizada, e pessoas ligadas na importância que o Public Enemy tinha nos Estados Unidos. O Public Enemy era considerado desde 1987 a vanguarda do rap americano.

⁸⁰ "Há duas décadas, o Racionais uniu todas as quebradas com 'Sobrevivendo no Inferno'". Disponível em: <https://www.vice.com/pt_br/article/vbyd4j/sobrevivendo-no-inferno-20-anos-racionais-mcs-depoimento>, Acesso em: 30/09/2019.

⁸¹ Ver <<http://www.racionaisoficial.com.br/timeline/?p=508>>. Acesso em 5/10/2019

Seu principal disco da década de 1980, "It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back", vendeu 1,5 milhão de cópias entre os anos de 1988 e 1989 e foi unanimidade dentre a crítica. O grupo também fez a principal música do filme "Faça a Coisa Certa", de Spike Lee – "Fight The Power". As letras contundentes de Chuck D e Flavor Flav reafirmavam as referências e a história da população negra enquanto alertavam para a apropriação branca da arte negra, como nas críticas a Elvis Presley e John Wayne em "Fight The Power".

Quando o Public Enemy vem tocar em São Paulo, o grupo paulistano liderado por Mano Brown vai ao hotel e combina uma aparição no show, que seria num ginásio do Parque Ibirapuera. Ao chegar lá, no entanto, o grupo foi impedido por seguranças. Mano Brown conta que conseguiu furar um bloqueio de segurança e, da frente da plateia, conversar com Chuck D, um dos membros do Public Enemy, e fazer uma participação no show.

O DJ KL Jay afirma em diversas entrevistas que foi muito importante para ele ter ouvido uma música de Tim Maia sampleada durante o show do americano Kool Moe Dee em 1988. O DJ de Kool Moe Dee, Easy Lee, foi o responsável por fazê-lo entender que discos brasileiros também poderiam ser "riscados", e poderiam ser incluídos nos *samples*. Da mesma forma, creio que o impacto de ver os Racionais MC's num grande palco, junto com a principal banda de rap da época, também foi importante para fazer com que o público acreditasse na legitimidade do rap produzido no país.

Depois o grupo lançaria o álbum "Escolha o Seu Caminho" – single com as músicas "Voz Ativa" e "Negro Limitado" – também com a co-produção de 2dabone. O disco seguinte dos Racionais MC's, "Raio X Brasil", considerado o primeiro álbum cheio, com oito músicas inéditas, vendeu 250 mil cópias e também foi lançado pela Zimbabwe. A co-produção era de Newton e Wander Carneiro.

Após o lançamento "Raio X Brasil", no embalo do sucesso de vendas de Gabriel O Pensador no âmbito mais *mainstream*, a revista da Folha de S. Paulo de 17 de abril de 1994 traz, na capa, o grupo de Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay.

FIGURA 3 - CAPA DA REVISTA DA FOLHA DE ABRIL/1994

Fonte: Acervo Folha

Reportagem principal da publicação, a matéria, assinada pelo repórter Sérgio D'Avila, parte de um pressuposto curioso

(...) Tudo começou com Gabriel O Pensador, no último verão. O rapper branco carioca, filho da jornalista Belisa Ribeiro, estourou nas paradas do ano passado com "Lôrabúrri", "Tô Feliz (Matei O Presidente)" e "Retrato de Um Playboy (Juventude Perdida)". Se não é exatamente adorado no meio "autêntico", que acha que ele canta coisas que não viveu, Gabriel teve o mérito de levar o rap ao "Fantástico", ao "Faustão", às grandes gravadoras (ele é da Sony Music e já vendeu 200 mil cópias de seu CD). Agora, Columbia, Jovem Pan 2 e MTV, para pegar três exemplos, tocam "Fim de Semana no Parque", "Mano na Porta do Bar" e "Homem na Estrada", furiosos hits dos Racionais MCs, libelos contra as pessoas que frequentam exatamente a casa noturna dos Jardins, ouvem a FM dos mauricinhos e assistem à emissora dos endinheirados. (D'AVILA, 1994⁸²)

A referência a Gabriel O Pensador na narrativa – embora o repórter mencione um circuito "autêntico" – faz parecer que foi com o carioca que o gênero ganhou impulso. A afirmação, verdadeira, talvez, num cenário fora de São Paulo, mostra a ambiguidade da inserção de Gabriel O Pensador: foi um agente que trouxe a atenção de um público de classe média, das grandes gravadoras e da imprensa menos especializada para o gênero; por outro lado, como os rappers discutem na revista *Pode Crê!*, ele era considerado um *outsider* – algo que ficava evidente, inclusive, nas suas letras, em muitos casos machistas, em contraste com as discussões realizadas no Geledés/Projeto Rappers⁸³.

Vale compreender, portanto, que já desde 1994 os Racionais MC's atingem um patamar no circuito que, ao menos em São Paulo, é igual ou superior quando comparado ao de Gabriel O Pensador. A própria reportagem da Folha (D'AVILA, 1994) já mostra a inserção em espaços da ponte "para cá" – casas da época, como o Palace e o Olympia. Nesse período a banda começa a fazer shows em baladas nos Jardins e no Itaim, bairros de classe média que tinham públicos considerados "*playboys*" pelos rappers. A reportagem também mostra o Sampa Crew como o "segundo maior sucesso do rap paulistano" – nesta época, ainda na Kaskata's.

Outro indício dessa consagração que já acontecia desde 1993 – além do público das "quebradas" (os "50 mil manos"), por uma fração de classe média formadora de opinião – é que, na votação de melhores do ano de 1993 da revista *Bizz* (que saiu na edição de abril de 1994), enquanto o público elegeu Gabriel o Pensador 1) o melhor letrista; 2) a maior revelação; 3) o segundo melhor disco nacional do ano; 4) o terceiro

⁸² Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=12396&keyword=Racionais&anchor=5643454&origem=busca&pd=e045e9cdaf144b596f088a0025c2923b>. Acesso em 23/5/2019.

⁸³ Os Racionais MC's também têm letras que foram consideradas machistas por integrantes do movimento hip-hop, como "Mulheres Vulgares", do disco "Holocausto Urbano", de 1990.

melhor vocalista do ano e 5) a terceira melhor capa do ano, a votação dos críticos incluiu os Racionais MC's. Formado por 25 jornalistas de diversos veículos⁸⁴, dentre jornais, rádios, revistas e da MTV, e ainda com grande destaque para Gabriel o Pensador (eleito revelação do ano, segundo melhor disco nacional e terceira e quinta melhores músicas do ano), eles elegeram os Racionais MC's como o 5º melhor grupo nacional e como autores da 4ª melhor música do ano, "Fim de Semana no Parque".

Embora muito mais tímido que o destaque dado a Gabriel o Pensador, é simbólico que parte significativa da imprensa – que contava inclusive com profissionais de fora de São Paulo (de Salvador, Curitiba, Rio de Janeiro e Porto Alegre) – já conhecesse e reconhecesse a importância do grupo.

Depois de “Raio X Brasil”, o Racionais MC's para de gravar – apesar da presença em algumas coletâneas e de um EP – e só volta a lançar um álbum em dezembro de 1997, o "Sobrevivendo no Inferno". Segundo Macedo (2016, p. 36), este álbum representaria a "incorporação definitiva e explícita de uma estética marcada por temas vinculados à noção de periferia, como a violência, criminalidade e desigualdades sociais" (MACEDO, 2016, p. 36). A partir de 1997, segundo delimitação do autor, o rap de São Paulo passa a tematizar mais amplamente a periferia e abarcar outros discursos além do racial, que marcou os anos de 1990 a 1996.

Para a rapper Sharylaine – que, em 1988, frequentava o mesmo grupo de artistas que os Racionais MC's e foi lançada na mesma coletânea em que eles – este grupo foi responsável por uma diferenciação entre artistas de rap, o que ela chama de "movimento rap", que se diferenciava da cultura hip-hop.

O Afrika Bambaata fala que o respeito a uma mulher é fundamental, você vem de uma mulher. Se todos ouvissem só ele, que é quem deu o nome da cultura que a gente explora e produz, muita coisa seria diferente. E aí é onde você consegue entender o problema de existir a cultura hip-hop e um movimento rap. Parece que o movimento rap está desconectado com qualquer coisa. Então você não tem que ter respeito por nada, traz os seus preconceitos junto. (SHARYLAINE, 2019)

⁸⁴ Participaram da votação: Alex Antunes, Anamaria Lemos, Celso Pucci, Cláudio Campos, Gabriela Dias, José Emílio Rondeau, Lu Gomes, Otávio Rodrigues, Robert Halfoun, Sérgio Martins (todos estes, da Bizz); Hélio Gomes (Folha de S. Paulo); Jean Yves de Neufville (O Estado de S. Paulo); Celso Fonseca (Jornal da Tarde); Paulo Reis (Jornal do Brasil); Carlos Albuquerque (O Globo); Arthur Couto Duarte (O Estado de Minas); Hagamenon Brito (Correio da Bahia); Abonico Ricardo Smith (Gazeta do Povo); Fábio Massari (89 FM); Roberto Maia (rádio Brasil 2000); Kid Vinil (97 FM); Chantilly (Fluminense FM); Jimmy Joe (Ipanema FM); Gastão Moreira (MTV) e André Forastieri (General).

Para Sharylaine, o rap deveria ser o responsável, graças à sua visibilidade, por trazer os outros elementos do hip-hop para os palcos: "A maioria das pessoas falam só do rap para essas entrevistas, como se ele fosse independente. Tem uma pá de gente hoje, que faz rap, que nem sabe o que é hip-hop. Aposto alto. Tem um monte de gente que faz parte da cultura e não sabe a raiz histórica da cultura que ele faz parte." (SHARYLAINE, 2019).

O rapper James D, que fazia parte do grupo Rap Sensation, comenta numa entrevista ao DJ Ric que foram se consolidando algumas panelas no rap, o que ficava evidente, por exemplo, nos cartazes de shows da época, nos anúncios, na distribuição dos cachês, e no destaque que se dava aos Racionais MC's, sobretudo.

Nos cartazes, o nome Racionais vinha desse tamanho (faz um gesto para expressar que era grande) e os outros grupos (gesto pequeno). Acho que todo mundo tá no corre, todo mundo é igual, entre aspas. Mas profissionalmente todos somos iguais, uns com mais talento, outros com mais destaque. É óbvio que quem tem talento quem corre mais atrás consegue alcançar um pouco mais de espaço. Mas existiu muito esse lance do grandão com nome grandão e o pequenininho com nome pequenininho. (JAMES D, 2015)⁸⁵

Ele também afirma que os grupos menores ganhavam "uma latinha de Coca-Cola, às vezes nem um lanche para comer", enquanto os protagonistas da noite tinham um cachê de mil reais, e alguns artistas intermediários – à época, De Menos Crime, Ndee Naldinho, por exemplo – ganhavam cerca de 500 reais. James D afirma, no entanto, que as bandas menores iam porque gostavam, e não se preocupavam com o dinheiro.

Essa visão que relativiza o sucesso dos Racionais MC's pode ser vista como uma posição de parte do movimento hip-hop que queria se manter fiel às suas ideias originais e não criar um protagonismo exacerbado de um grupo só. Em contraste, destaco um outro lado que ajuda a dar uma dimensão do feito dos Racionais MC's: a relação – que fica óbvia ao folharmos a produção da revista Bizz no final dos anos 1980 e começo dos anos 1990 – entre a publicidade e a sustentação da revista pela indústria fonográfica.

Em todas as edições, há diversos exemplos de anúncios de discos bancados por suas gravadoras (Marina Lima pela Polygram; Legião Urbana pela EMI, por exemplo), além de divulgações desses selos que se diziam independentes mas eram bancados por grandes gravadoras (em outubro de 1987, por exemplo, um anúncio comunicava a

⁸⁵ Ver <http://www.djric.com.br/2015/06/23/james-d-rap-sensation-1/>. Acesso em 25/6/2019.

estreia do Selo Plug, ligado na época à RCA/Ariola). Além de reclames de equipamentos de som, da MTV, das próprias gravadoras (em comemorações de seus aniversários, por exemplo) e, sobretudo, anunciando o lançamento de discos internacionais no país – vale lembrar que a BIZZ circulava num meio de classe média e copiava publicações inglesas e norte-americanas como a Rolling Stone e NME. Seu público estava muito interessado no que acontecia na música fora do Brasil.

Comparando-se estes anúncios com o da revista do Projeto Rappers (a Pode Crê!), destaco que, lá, os principais anunciantes eram as lojas que vendiam discos no centro (em torno da Rua 24 de Maio, local frequentado pelos rappers), como a Guetto Records, DJ Point records, Zezinho Discos, Brega Discos, Central do Rap, Tok Musical, New Generation Records, Truck's Discos, Five Special, Charm's Discos. Há também um anúncio da rádio 105,1 FM – destacado acima, no item 2.1.

Creio que esse circuito evidencia a importância de um investimento artístico que partisse de uma gravadora consolidada para a divulgação de um trabalho num circuito de maior poder aquisitivo. A Eldorado, por exemplo, chegou a fazer na revista Bizz um anúncio do disco "Hip-Hop Cultura de Rua" (vendido como "o primeiro disco de hip-hop feito no Brasil") – álbum que, em edições seguintes, ganharia resenha. Nomes como Thaíde e DJ Hum (que estavam nessa época vinculados à Eldorado), Região Abissal (também na Eldorado), Gabriel o Pensador (da Sony), Os Magrellos (de Brasília, que lançaram pelo selo Epic, da Sony) entravam nas seções de pequenas resenhas, de "bolsa de valores" de discos, de pequenas notas, e até mesmo ganhavam páginas de reportagens e entrevistas. Em compensação, artistas que já lançavam discos na época, mas não por essas gravadoras – Pepeu (pela Kaskata's), Nelson Triunfo (TNT Records), Sampa Crew (Kaskata's), Frank Frank (Zimbabwe), Ndee Naldinho (TNT Records), entre muitos outros – não entravam na revista.

Por outro lado, é possível perceber que os anúncios da revista Pode Crê! também estavam, de certa forma, relacionados com a produção do rap, não apenas por serem frequentadores e compradores das lojas, mas porque algumas dessas lojas chegaram a editar também discos de rap, como a Tok Musical, Five Special, Produções Nosso Som. Um dos atrativos que elas destacavam em seus anúncios era o de terem para vender os discos tocados nos bailes *black*, o que também evidencia este outro circuito.

Nas edições da Bizz que pude consultar, este tipo de inserção notada acima com grupos lançados pela Eldorado e pela Sony não acontecia com os Racionais MC's ou com coletâneas da Kaskata's e da Zimbabwe. Só em abril de 1994 (curiosamente, o mesmo mês da reportagem da Folha de S. Paulo) os Racionais ganham 4 páginas em matéria assinada por Cecília Mae. A reportagem foca mais em uma história vivida durante o próprio dia da entrevista do que na trajetória do grupo.

Ser preto no Brasil é barra. Embora pouca gente admita, este é um país racista. Depois de dez minutos de rodagem por São Paulo seguindo os Racionais MC's, deu para sentir o tamanho do problema. A polícia parou os três carros deles e, para os "brancos" da BIZZ, nem pediu documentos (BIZZ, nº 105/Abril, 1994)

O tom da reportagem é o da "questão racial" que o Racionais traz à tona. Chama a atenção, no entanto, que se fale tão pouco da banda. Conforme veremos mais à frente, no período posterior, e sobretudo após o estouro do disco de 1997 ("Sobrevivendo no Inferno"), o Yo! MTV Raps faria questão de incluir em todos os programas alguma novidade sobre o grupo – como nessa época anterior a BIZZ fazia sobre grupos como Legião Urbana, Capital Inicial, Ira!, entre outros do rock dos anos 1980.

Ainda na BIZZ, numa edição mais antiga, de 1986, o repórter José Augusto Lemos faz uma matéria sobre Luiz Melodia em que conversa, durante a entrevista com o artista, sobre racismo e os estereótipos da época. Com ironia, o repórter, reconhecendo a originalidade artística do compositor, pergunta se ele sabia que era tão "perigoso", por "descer do morro" para desafiar a ideia de que quem é do morro tem de cantar samba, e um samba purista. Em seguida, na matéria, Lemos comenta: "Arrisco que esse veneno composto de purismo e racismo também influi na divulgação. *Quantas vezes, aqui na BIZZ, a gente teve de pedir e pedir de novo certos discos de samba ou funk, que não vinham porque achavam que "não íamos gostar"?*" (BIZZ, Dez/1986, p. 73, grifo meu).

Apesar disso, os Racionais seriam um dos primeiros grupos de rap a lançar um videoclipe (da música "Tempos Difíceis"), em 1990, dirigido por André Andrade e gravado no Rio de Janeiro.

Destaco, no entanto, que esse momento de consagração num nicho específico de fração da classe média, dentre jornalistas, é importante para a visibilidade do grupo entre um público de classe média, para a sua inserção em canais como a MTV e para a conquista de uma posição dianteira que não seria mais quebrada.

Numa visada geral do rap em São Paulo neste período, portanto, Racionais MC's e Sampa Crew foram, ao menos por um tempo, os grupos mais bem-sucedidos em termos de inserção na indústria musical, com músicas que eram sucesso nas rádios, diversos shows por mês e *hits* que de fato ficaram conhecidos por todo o país. Os dois, no entanto, faziam parte de pólos opostos, que podem ser notados na forma como se apresentavam em público. Se de um lado os Racionais MC's posavam com as caras fechadas, os braços cruzados, as roupas em tons escuros (e, por vezes, estampas militares e se diziam armados), a voz grave e o uso de gírias da "rua"; de outro lado o Sampa Crew utiliza bastante da ideia do romance, as vozes são agudas e há muito uso de falsetes nas músicas, a forma como se vestem e as aparições públicas alimentam, nos fãs, a ideia do "galã", da "sedução", do corpo como objeto.

O contraste entre, de um lado, o comercial e romântico Sampa Crew, e, de outro, a firmeza dos Racionais MC's, pode parecer forçado e sem propósito aos integrantes do movimento hip-hop. O Sampa Crew, neste ambiente, é levado pouco à sério, considerado um grupo que privilegia mais a dança, ou uma ramificação romântica do rap. No entanto, se observarmos a sua trajetória, nota-se que há um projeto de viabilidade artística, que faz a banda se manter ativa até os tempos atuais, com agenda de shows e entrevistas, além de lançamentos recentes: só em 2019, já lançaram dois discos.

3.4 O circuito mais amplo do rap – "pagode" paulista e as *majors*

Além do rap, o "pagode" – samba feito em São Paulo, que ficou pejorativamente conhecido como "pagode paulista" – também tocava muito nas periferias de São Paulo nos anos 1990, sendo, inclusive, um dos gêneros que tornava mais viável a produção de gravadoras independentes que também editavam discos de rap. Diversas bandas desse gênero que começaram a carreira em gravadoras de bailes *black*, conforme exposto no capítulo anterior, passariam depois de conquistar certo sucesso ao *casting* de *majors* como a Sony, BMG, EMI, entre outras. O Negritude Jr., por exemplo, foi um grupo formado na Cohab de Carapicuíba, cidade-dormitório na grande São Paulo, em meados

dos anos 1980. Em 1992, o seu primeiro LP, "Jeito de Seduzir", lançado pela Zimbabwe, vendeu cerca de 300 mil cópias (TROTТА, 2006).

No "pagode" paulista, empresários como Jorge Hamilton, fundador da gravadora independente JWC, que se especializou em samba, e Luizão da Chic Show – que, como afirma em sua entrevista na revista Pode Crê!, deixou de apostar na produção de shows internacionais para investir no mercado local de samba (Revista Pode Crê!, vol. 3, p. 34, 1994) –, intermediaram a ida de alguns artistas para grandes gravadoras (FERNANDES, 2010, p. 294). Creio que, nesse processo, o rap se diferencia por reivindicar, especialmente pela liderança dos Racionais MC's, uma autenticidade vinculada à independência em relação a esse circuito mais comercial. Sendo assim, a relação de complementaridade a que me refiro no início do capítulo, entre independentes e *majors*, fica mais evidente no "pagode".

Esse processo de produção menos autônomo é corroborado por depoimentos como o de Nenê, um dos integrantes do grupo Negritude Jr., a Felipe Trotta:

Quando a gente foi para a EMI teve uma música que o produtor impôs, que era uma música sertaneja [...] decidimos gravar aquela música pra no resto do disco colocar as músicas que a gente gostava. Não foi fácil, mas depois, com a maturidade a gente adquiriu essa consciência, de que tem que colocar no disco músicas que a gravadora vai trabalhar. A proporção é assim: 80% do repertório dos discos é de nossa escolha e 20% deles. Parece desigual, mas esses 20% é que vão ser mais divulgados em rádios e televisão, aí equilibra. (apud TROTТА, 2006, p. 138)

Esse tipo de interferência, tida como típica de uma música "comercial" dentre críticos e jornalistas, fez com que grande parte da produção de discos de pagode de São Paulo tenha sido recebida como menos autêntica em relação aos "bambas" do samba, especialmente os cariocas. Creio que esse processo seja típico do que Miceli chama de uma mentalidade "progressista" ou "socialmente comprometida" de produtores intelectuais e artísticos na indústria cultural (MICELI, 1994), que cola rótulos de autenticidade e legitimidade aos estilos que considera mais de acordo com os seus próprios valores.

Dmitri Fernandes (2010, p. 303) nota que desde o início da aferição da listagem Nopem em 1965, o samba nunca havia tido tanto protagonismo quanto passa a ter a partir de 1996, despontando como o gênero mais vendido até o ano de 1999. O autor lembra ainda que quanto mais associados ao grupo paulista Raça Negra e menos

próximos do "autêntico" carioca Fundo de Quintal, maior seria o processo de estigmatização na imprensa e entre críticos.

O gráfico abaixo faz uma comparação entre os discos de pagode de bandas paulistas e os de rap nas listas Nopem dos anos 1990. Em fundo preto, estão os grupos de pagode, com presença muito maior e muito mais significativa – isto é: nas primeiras posições – em relação aos grupos de rap. Só Gabriel o Pensador atingiria o mesmo patamar que estes grupos.

GRÁFICO 4 -DISCOS DE RAP E BANDAS PAULISTAS DE SAMBA NAS LISTAS NOPEM

Fonte: Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado (Nopem)

Ainda assim, *rappers* e "pagodeiros", apesar de algumas disputas públicas, também apareceram juntos em diversas ocasiões, reivindicando representarem o "som da periferia", tanto por serem mais tocados nestas regiões como por também pertencerem a elas. Considerando-se esta posição mais popular e mais relevante comercialmente do pagode das bandas paulistas, é interessante notar o caso da música "Gente da Gente", do Negritude Jr., lançada pela EMI e que teve mais de 500 mil cópias vendidas (TEPERMAN, 2015, p. 73) em 1995 no disco de mesmo nome.

A faixa tem participação de Mano Brown e, de certa forma, apresenta o rap para um outro público. Começa com uma introdução típica de rap, com um DJ fazendo *scratches*, e em seguida entra Mano Brown, anunciando os Racionais MC's e o seu próprio nome, reafirmando ser "preto até o osso" e fazendo uma crítica à televisão ("o

controle remoto não me domina mais"). Em seguida, a música muda abruptamente para a sonoridade de um pagode. O refrão, cantado pelo vocalista Netinho, do Negritude Jr., pede para que "essa gente" – a gente da periferia – ouça Racionais ("Essa gente já sofre demais / São tratados como animais / E só querem um pouquinho de paz / E precisam ouvir Racionais!")⁸⁶. A música exalta a população da periferia como trabalhadores ("Esse povo merece uma medalha / Porque nunca foge da batalha") e entre o refrão e um bis da letra, Netinho e Mano Brown conversam – o vocalista do Negritude Jr sugere que "as coisas estão melhorando", enquanto o do Racionais MC's insiste no "poder para a maioria, poder para o nosso povo". No fim, Mano Brown e Netinho também mencionam nomes de alguns bairros da zona sul e outras regiões periféricas, como Carapicuíba. Antes disso, na música "Fim de Semana no Parque", lançada em 1993 pelos Racionais MC's, há uma menção ao pagode nas periferias.

Os grupos de "pagode" de São Paulo, vindos também do mesmo circuito de produção "à margem" – das gravadoras independentes ligadas aos bailes *black* e à produção e consumo da periferia da cidade, além dos concursos promovidos por escolas de samba na periferia (TROTTA, 2006, p. 134) – chegam com muito mais força às grandes gravadoras. Vale lembrar que eles só começam a aparecer nas listas Nopem quando vinculadas a esse circuito mais amplo de produção, já que as listas não aferiam a venda de gravadoras menores. Trotta (2006) também mostra que grupos como o Negritude Jr. pensavam em estratégias de inserção na indústria fonográfica e no modo como construíram sua imagem – no início, não apareciam em público com bebidas alcóolicas ou cigarro, e possuíam uma espécie de "uniforme" com paetês para as apresentações, criado pela mãe de um deles, inspirados no grupo americano Earth, Wind and Fire⁸⁷ (TROTTA, 2006, p. 135).

Em 1994, no embalo do aumento do lançamento de discos de rap (ver Gráfico 1, no capítulo anterior), começam a sair também as primeiras produções individuais de rap de São Paulo por *majors*. É o caso de Athalyba e A Firma, com disco homônimo que é lançado pelo selo Plug, da BMG; do RPW, com o compacto "Pule ou Empurre", que mesclava o rap com um estilo mais próximo do hardcore, em formato *crossover*; do

⁸⁶ Walter Garcia diz que a dicção de Netinho de Paula tem como característica principal o "sorriso" (2018, p. 219).

⁸⁷ Que também era referência e foi citado em *samples* de diversos grupos de rap.

disco "Distração", do grupo Ponto Crucial, que sai pelo selo Epic, da Sony, e do já mencionado "Eterno Amor", do Sampa Crew. Em 1995, Sergio Rick lançou pela Warner o disco "Rap Jam" – mas trata-se do único lançamento no rap paulista por essa *major*. Por outro lado, ela já havia comprado os direitos e distribuído o disco "Cada Vez + Preto", que foi um sucesso do DMN em 1992⁸⁸.

Entre estes grupos, o Sampa Crew, como detalhado acima, foi o de maior destaque. Sergio Rick, rapper que depois do disco "Rap Jam", lançado pela Warner em 1995, é um dos casos praticamente opostos ao do Sampa Crew. Muitas pessoas com quem conversei no processo da pesquisa sequer se lembravam dele, e o seu trabalho foi muito pouco divulgado na imprensa. No entanto, desde o seu primeiro disco, "MC Sergio Rick", de 1991, ele já tinha relação com gravadoras maiores. Este primeiro álbum foi lançado pela RGE, gravadora nacional de médio porte e relativo alcance na imprensa. Em 1993, sua música mais conhecida, "Razão do Meu Viver", saiu na coletânea "Projeto Rap Brasil Vol. 1", lançada pela Hot Line Records. Ele ainda lançou, em 1994, pela RGE, "Conexão Rap" e em 1995, pela Warner, "Rap Jam". Este último disco, o único a que tive acesso, conta com a produção de Fábio Macari e do próprio artista, além de apoio, na mixagem e nas gravações, dos irmãos Vander e Newton Carneiro. Outro fato curioso – mas que também demonstra essa sociabilidade a partir do circuito do Atelier Studios – é que Sérgio Rick gravou uma música com Arrigo Barnabé⁸⁹, compositor da vanguarda paulistana, para a trilha sonora do filme "Ed Mort", dirigido por Alain Fresnot em 1997 e com trilha de Barnabé.

O Ponto Crucial teve um pouco mais de destaque. Gravou um clipe, com participação da então jovem atriz Camila Pitanga, em 1994, da música "Distração", que se tornou a mais conhecida do grupo. O grupo também foi levado para a Sony também por Arnaldo Saccomani⁹⁰, mas teve pouca tiragem e não se firmou no *casting* da

⁸⁸ Outra *major* que não chegou a lançar outro disco fora "Hip Hop Rap", do Região Abissal, em 1988, é a Continental. Por outro lado, ela é a distribuidora dos discos dos Racionais MC's (lançados pela Zimbabwe) e do disco de 1994 do Sistema Negro (também da Zimbabwe), demonstrando outra vez o papel de complementaridade que *major*s e *indies* a que Marcia Tosta Dias (2008) se refere.

⁸⁹ "Volte para Mim", disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Yd-JyN866IQ>>. Acesso em 21/11/2019.

⁹⁰ Conforme entrevista de Rínea:

<<https://www.bocadaforte.com.br/materias/entrevistas/entrevista-os-revolucionarios-deixaram-a-militancia-e-o-ativismo-para-sobreviver-rinea-bv>>. Acesso em 21/11/2019.

gravadora. Posteriormente, Rínea, um dos vocalistas, participou do grupo de rappers, cantores e amigos que os Racionais MC's levavam aos palcos.

O grupo liderado por Athalyba também vinha da Bela Vista, bairro negro no centro de São Paulo. Como mencionado no capítulo anterior, a banda formada pelos vocalistas Athalyba, Guzula, Adilsinho e Bafê, o tecladista Marcelo Maita e os DJs Cri Cri e Gilberto lançou o primeiro álbum solo de um grupo de rap, o "Hip Hop Rap", em 1988. Em 1990, já na Eldorado, lançaram o segundo trabalho, "Região Abissal", que teve certa projeção, especialmente em revistas especializadas como a BIZZ. Em 1994, quando o grupo vai para o selo Plug, da BMG, muda de nome – para Athalyba e A Firma – numa tentativa de centralizar mais a figura de um dos MCs, Athalyba, autor da maior parte das letras do grupo. Para Botelho (2018), que analisou detalhadamente as músicas do disco, este álbum

contém diferenças marcantes. A presença de músicos de estúdio, oriundos de outras culturas musicais, reorienta a forma da música, o intuito no texto passa a ser mais abrangente e o trilho conceitual vai para as entrelinhas. Transparece uma exigência de "qualidade comercial" baseada em parâmetros pop, orientada por uma agenda indexada ao mercado fonográfico (BOTELHO, 2018, p. 161)

Nota-se, no entanto, que essa não era a intenção dos artistas, caso que fica evidente no texto do encarte do disco, em que eles dizem terem concebido as músicas do disco conforme a experiência nos bailes *blacks* e agradecem a diversos artistas negros – de James Brown a Originais do Samba –, que estabelecem como influências e como inspiração para a sonoridade (apud BOTELHO, 2018, p. 164). Deste trabalho, a música mais conhecida seria "Política", que ganhou um videoclipe que concorreu a prêmio no VMB⁹¹.

Creio que esses quatro casos⁹² são importantes quando contrastados com a produção mais restrita do circuito vinculado a médias gravadoras e gravadoras ligadas a bailes *black*. Com exceção do Sampa Crew, são discos que não tiveram grande popularidade, mas tiveram melhores condições de divulgação num circuito distinto dos trabalhos – a partir do lançamento de videoclipes, veiculação de reportagens (especialmente no caso de Athalyba) em revistas e jornais mais focados em um público de classe média, bem como por melhores condições de gravação e de registro. No

⁹¹ Questão a ser discutida no próximo item.

⁹² A banda RPW também lançou um compacto em 1994, "Pule ou Empurre", que se tornou um hit, teve clipe gravado e veiculado na MTV. Só lançou um disco, no entanto, em 1996.

entanto, exceto pelo do Sampa Crew, são discos que tiveram pouca tiragem e venderam muito pouco para os padrões das grandes gravadoras.

Há diferenças importantes em quesitos como a temática das músicas, a sonoridade, a forma como se projetava a voz dos rappers dentre os discos de rap de São Paulo analisados que foram lançados pelas *majors* (Sampa Crew, Ponto Crucial, Athalyba e a Firma, RPW e Sergio Rick), os grupos que passaram por gravadoras nacionais de pequeno e médio porte – Eldorado, Paradoxx, por exemplo (como Thaíde e DJ Hum, o próprio Athalyba, com o Região Abissal, Código 13 e MC Jack) –, e os grupos mais ligados às gravadoras pequenas e médias que vinham do circuito de bailes *black* (como a Zimbabwe e a Kaskata's). É possível dizer, inclusive, que alguns desses trabalhos – como o Sampa Crew e Sergio Rick – tinham características próximas ao "pagode" paulista que chegava às grandes gravadoras: a temática romântica sobretudo. Não tinham, no entanto, os arranjos animados, a levada mais rápida e baseada em acordes mais abertos (perceptíveis, inclusive, na voz dos "pagodeiros") – nesse sentido, ou estavam mais próximos do R&B e do slow jam, com músicas mais lentas, ou do funk americano, com batidas mais animadas.

Busco no gráfico abaixo mostrar como os grupos de rap se localizavam na época. As posições vão de um espaço de menor popularidade à de sucesso comercial representado pelo eixo vertical e, no eixo horizontal, a uma produção artística entre o entretenimento e uma postura mais radical. Para construir o diagrama, analisei sobretudo os trabalhos lançados entre 1993 e 1994, período que considero significativo pelo despertar do interesse de grandes gravadoras no lançamento de artistas de rap. Além disso, foi um momento importante de mobilização via Projeto Rappers, revista Pode Crê!, posses, Projeto Rap Brasil, isto é, uma série de projetos ligados à formação intelectual e ao desenvolvimento do rap em sua vertente mais politizada, radical, com ênfase em temas como o racismo, a desigualdade, a violência policial, etc.

No eixo horizontal, os trabalhos são distribuídos conforme uma orientação mais comercial – seguindo critérios como o dos contratos com grandes gravadoras, aposta na presença em programas de televisão de alta popularidade como Programa do Gugu, Xuxa, Faustão, etc e formato *crossover* que mesclava batidas de rap com guitarras, com o hardcore, com o rock e com a música romântica. De um outro lado, quanto mais "radicais" em relação ao formato do rap e mais consistência crítica nas letras, mais

identificado o grupo está com o pólo dos Racionais MC's. Por conta do pouco acesso a dados como o número de vendas por discos de cada grupo ou o tamanho de fãs-clubes e dados sobre premiações, estimo a posição de cada grupo de acordo com a análise dos discos, entrevistas e outros dados da pesquisa. Reforço que se trata de um modelo estimado, numa tentativa de comparar de forma visual a posição entre os grupos. Não foi possível realizar uma análise de correspondências múltiplas – técnica que seria a mais adequada para este tipo de pesquisa, por construir uma análise relacional de dados quantitativos –, devido à falta de informações específicas sobre, por exemplo, a quantidade de discos vendidos por cada grupo e a quantidade de participações em programas de TV, rádio ou entrevistas na imprensa. Portanto, o gráfico construído pretende apenas ilustrar relacionalmente a posição dos grupos de rap de São Paulo naquele período.

GRÁFICO 5 – POSIÇÃO RELATIVA DOS GRUPOS DE RAP ENTRE 1993 E 1994

Fonte: Elaboração própria com dados da pesquisa

Havia de fato uma concentração no pólo mais "radical" dos Racionais MC's, liderado pelo grupo, que estabeleceu parâmetros de como conduzir a carreira. Ao mesmo tempo em que o grupo simbolizou a "união" de dois extremos da cidade – já que metade (Mano Brown e Ice Blue) do grupo é do extremo Sul, enquanto a outra metade, da Zona Norte (KL Jay e Edi Rock) –, passam a surgir outros grupos, também de

postura radical, representando outras regiões da capital paulista⁹³. O Consciência Humana, por exemplo, era o grupo mais representativo da Zona Leste deste período, junto com o De Menos Crime. O RPW – grupo que estava mais identificado com uma mescla do rap com o rock e o hardcore, algo que rendeu bastante popularidade no período – vinha da Zona Oeste. O Pavilhão 9 foi o expoente mais popular dessa tendência a vincular rap com outros estilos do rock mais contestatório (além do heavy metal e hardcore), e a maior parte de seus integrantes vinha do centro. Doctor MC's e Piveti também apostaram nesse formato mais *crossover*.

Grupo que cantava músicas ainda mais contestatórias do que os Racionais MC's, o Facção Central é localizado ainda mais ao extremo no pólo radical. O grupo foi formado por Eduardo, que vinha do Grajaú, Dum-Dum, do Jabaquara e DJ Garga, do Glicério. Em suas letras e sonoridade, há muitas referências a tiros de revólver, gritos e grades. Muitas vezes, nas músicas, encarnam ladrões, sequestradores, homicidas. Foram acusados diversas vezes de promoverem incitações à violência e ao crime (uma das faixas do disco de 1994, por exemplo, chama-se "Roube Quem Tem")⁹⁴.

Também vale destaque a presença tímida de mulheres neste período – embora elas fizessem parte de movimentações como o Projeto Rappers e a revista Pode Crê!. Nas edições da revista, o machismo é uma discussão constante. Como parte do movimento hip-hop estava vinculado ao Geledés – Instituto da Mulher Negra, havia uma grande preocupação por parte da coordenação em abordar temas como o aborto, responsabilidades da maternidade e da paternidade, doenças sexualmente transmissíveis, feminismo, entre outros assuntos. Embora houvesse esse apoio e a revista estimulasse, com reportagens, a visibilidade dos seus trabalhos, poucos discos solo de MCs mulheres foram gravados no período – geralmente, conseguiam produzir apenas compactos. Destaco no gráfico, portanto, dois trabalhos, o do grupo Lady Rap e a Coletânea Elas por Elas que são feitos só por mulheres que rimavam. Outros grupos – Ponto Crucial e Unidade Bop, por exemplo – também tinham integrantes mulheres, mas por vezes sua

⁹³ Para análises que focam mais na geografia do rap na cidade de São Paulo, ver Silva (1998), Félix (2018), D'Andrea (2013), entre outros trabalhos.

⁹⁴ Posteriormente, o grupo teria o videoclipe de "Isso Aqui É Uma Guerra", música lançada em 1998, censurado. A sonoridade seria incrementada com a entrada de Eric 12, que era na época co-produtor, junto a Fábio Macari, de diversos discos de rap.

participação era mais próxima do canto R&B do que da rima. Rúbia do RPW, no entanto, rimava e escrevia as letras do grupo.

O Lady Rap – grupo liderado por Cris, que, além de rimar, trabalhava no Geledés, foi o único grupo de mulheres a participar da coletânea "Algo a Dizer", lançada pela Zimbabwe em 1993. Antes, em 1992, Luna lançou um compacto com o Dj Cri Cri e Sharylaine o compacto "Saudade" – ambos pela Kaskata's. Mas a produção delas ficou limitada a um campo muito restrito, com pouca divulgação. Outra iniciativa, foi o lançamento da coletânea "Elas por Elas", só com grupos de mulheres: Rose MC, que vinha da cena do break, Night Girls, Danny Dieis e The Repent. Outro grupo, o Tese Real, não chegou a lançar faixas gravadas, nem mesmo em coletâneas. Creio que essa circulação menor de grupos de mulheres evidencia um tratamento desigual, na época, dado a elas. Havia tentativas mais escassas de incluí-las no circuito profissional, e, sobretudo, menos interesse do pólo mais radical em ter uma mulher como um dos nomes de força.

Segundo Priscila Saemi Matsunaga (2006), que entrevistou oito mulheres da fase inicial do hip-hop em São Paulo, nesta época, nos concursos, grupos de homens sabotavam os equipamentos das mulheres para que elas não tivessem desempenho tão bom quanto o deles. Também havia, segundo uma das entrevistadas⁹⁵, uma proposta do próprio Geledés para a criação de um movimento, denominado "Femini Rappers", que tratasse mais abertamente sobre a questão do machismo – o grupo, diz essa entrevistada, não deu certo também por conta de vaidades e disputas entre as próprias cantoras.

Vale destacar, no entanto, uma música do grupo Lady Rap que mostra alguns desses embates de gênero:

Somos feministas atuais e assumidas
Sem medo, sensuais, naturais e atrevidas
Falamos o que pensamos com palavras bonitas
Relatamos o que somos com algumas investidas
(...)
Defendendo a mulher em todos os aspectos
Sendo justa analisando todos os prospectos
Não admito que a mulher seja depreciada
Por um homem machista, uma raça ameaçada

"Mulheres vulgares", "garotas sem vergonha", vacas"
São os abjetos que eles acham graça

⁹⁵ A pesquisadora utilizou codinomes para identificar suas entrevistadas.

Ainda tem garotas que acham legal
 Esses nomes que ofendem e agridem sua moral
 (Lady Rap - Codinome Feminista)

Sob uma base de funk, Cris, a rapper que inicia os versos de "Codinome Feminista", coloca a si e ao seu grupo como "feminista" – algo que, na época, era tabu entre as próprias rappers, segundo uma das entrevistadas por Matsunaga (2006, p. 81). Chama a atenção na letra que a assunção da posição feminista sirva para duas frentes: para a sociedade em geral – quando falam do homem que trai, do homem que gera filhos e depois os abandona ("Mãe solteira, falta de pudor total / Pai onde fica? Faz e tchau / Mulher que trai se trata a pau / Quando o homem pula a cerca ele é machão legal / Se ela cai, não sai mais da lama / Ele lava tá pronto, deita em outra cama") – e para o próprio circuito do rap. Isso fica evidente nos versos acima quando citam nominalmente músicas dos Racionais MC's ("Mulheres Vulgares" e "Pânico na Zona Sul", provavelmente, numa referência ao verso "Afoga essa vaca dentro da piscina") e Doctor MC's ("Garota Sem Vergonha"), tida na época inclusive pela crítica jornalística como uma importante variação na linha de inflexão vocal paulista, dominada pelo estilo dos Racionais MC's⁹⁶.

Destaco novamente que a busca por reconhecimento e pela viabilização da carreira é comum aos diversos trabalhos pesquisados para o gráfico, e isso fica evidente também em aspectos de suas músicas como a citação aos nomes de bairros, "quebradas" e conjuntos habitacionais. São versos que demonstram a busca por representatividade de grupos que tinham, até então, muito pouca expressão na música popular. Outro indício dessa busca por reconhecimento é o anúncio, pelos MCs, dos seus próprios nomes, apelidos e dos nomes dos seus grupos.

Em músicas como "Se o Mundo Inteiro Pudesse Me Ouvir", do grupo Filosofia de Rua, baseada num *sample* da música "Azul da Cor do Mar", de Tim Maia, também fica explícito – no próprio título – o interesse dos rappers em fazer o seu trabalho se tornar mais conhecido e mais ouvido.

Nosso espaço é reduzido, é resumido, não sei o motivo / Por que será que fazem isso?... / Somente o que quero e espero é conseguir / Na minha vida o que sempre quis / *Ver a música que é desconhecida ser um pouco mais difundida* / Porque ela só chega até uma minoria, que covardia / Não querem que mostremos a verdade do dia a dia / Falam que nossa mensagem é muito agressiva / Se o mundo inteiro pudesse me ouvir / Eu falaria, gritaria, para

⁹⁶ Ver: "Rap paulista varia a batida". Folha de S. Paulo, 17/10/1994. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/10/17/ilustrada/15.html>

todo mundo refletir / A informação não pode ficar escondida / Conhecimento bem aproveitado é fonte de vida⁹⁷

Além dessa demonstração da vontade de se tornarem conhecidos para além de seu nicho, creio que a disputa pela autenticidade e pela legitimidade – as rixas entre os próprios grupos – são evidência desses projetos de viabilização da carreira. Algo que fica claro, por exemplo, com a música "O Verdadeiro MC", do Doctor MC's, que se propõe a explicar o que é o "verdadeiro MC": aquele que "sobe no palco / improvisa na rima / canta na batida e a galera se anima", ou que "fala de um povo e do seu tormento / chamando atenção só por um momento / ele fala do racismo e da sua arte". Em seguida, desqualificam aqueles que "cantam talvez só por lazer", que "falam da novela, do amigo e da vizinha, falam do cachorro do gato e da galinha / (...) realmente são coisas que não tem nada a ver". Há ainda outros tipos de MCs sem valor, na música, os que "Na cintura carrega um três oitão / Enquanto o outro sai de casa e vai andar de camburão / Uns vão ao baile e prestam muita atenção / Anota a nossa letra e vai cantar em outro salão". Esta música, portanto, também simboliza uma tentativa de estabelecer uma espécie de conduta, uma postura que demonstra a autenticidade e uma chamada à ordem – quanto mais "conscientes", ou radicais, mais próximo o suposto MC estaria da legitimação.

Outra música que demonstra os conflitos que os rappers viviam em busca de reconhecimento é "Artistas ou Não?", gravada no primeiro disco do Facção Central, de 1994. Usando um sample da banda Funkadelic, "You And Your Folks, Me And My Folks", a música é construída em torno de um refrão que questiona: "Cantor de rap nacional: artista ou não?".

Se não bastasse a humilhação já sofrida todo dia / tinha que acontecer também na tal vida artística / tinha de ser fodida como é a nossa / otários sempre na frente, os melhores sempre na bosta / um mundo tão filha da puta quanto é o normal / uma panela constante, pilantragem capital / talento aqui até existe só que não importa / sem o dinheiro ou influência baterão sempre as portas / ignorados pela mídia sempre a piada / na música nacional passa em branco não é nada apenas é considerada música de ladrão / diversão de menores, artistas sem expressão / pouco estudo sem dinheiro apenas bom assunto / mas pouco importa pra boy se pobre vive absurdo / *gostam*

⁹⁷ Na edição 4 da Revista Pode Crê, em coluna assinada por Skinny, nota-se que esta música não era bem recebida entre o circuito mais restrito: "...Está tocando nas rádios nas vozes do Filosofia de Rua "Se o Mundo Inteiro Pudesse Me Ouvir"... Eu particularmente acho que eles deveriam refletir melhor porque pelo menos o Tim Maia não ia gostar nada nada do que fizeram com sua música... Isso porque sabemos que o veterano não gosta de rap e nem de que utilizem o seu trabalho para esse fim...." (Revista Pode Crê!, vol. 4, p. 9, 1994). Segundo Félix (2018) o grupo fazia parte da Posse Força Ativa, que era tida, dentre os integrantes do movimento hip-hop, como uma comunidade desatenta às questões raciais. O próprio Filosofia de Rua chegou a lançar uma música cujo título é "A Cor da Pele Não Influencia Nada".

de ver a burguesia se acabando na guitarra / falando de porra nenhuma se drogando enchendo a cara / e tem tv e tem jornal revista pra burguês / no rap nacional é só merda não tem vez / disco gravado bom trabalho, mês e carta promoção / o público apoiado nos esquece puta ingratidão / fã clube de ninguém sem autógrafo também / vivo muito bem sem isso mas qualquer roqueiro tem / artistas desconsiderados pelo público (Grifo meus)

Desta primeira estrofe, destaco a comparação com o rock, a menção às guitarras e a vinculação deste outro segmento, o rock, com a mídia ("tem TV, tem jornal, revista pra burguês"). O estigma do rap é o de ser "música de ladrão", como cantam no refrão. O que mais chama a atenção na letra, no entanto, é a consciência de que se fossem valorizados como artistas, teriam oportunidade de cantar o que quisessem e teriam respaldo da sociedade para isso, sem risco de serem presos. Isso fica nítido nos versos

sem recompensa fica foda um objetivo em vão / uma censura de rua, que liberdade de expressão? / polícia intocável, forte crítica é caixão / é consequência da desvalorização que nós sofremos / se fossemos considerados artistas pelo menos nós teríamos respeito / a própria proteção / pois um artista assassinado tem forte repercussão, mas não / no DP o bicho pega e pega legal / já fui em cana por nada eu só cantei a real / não teve compreensão, nem consideração / artista porra nenhuma, muita porrada e o silêncio então / que consideração? que valorização? / cantor de rap nacional: tapa na cara, que premiação

O texto não critica apenas o "sistema" que não prestigia o rap, mas, por vezes, o próprio hip-hop ("um movimento desunido falso moralista / te põe no céu pela frente por trás arranca sua vida") e as gravadoras. Se, por um lado, grandes gravadoras não se interessavam pelo rap, parte das que eventualmente lançavam discos de rap são tidas como enroladas, "meia-boca", "indiferentes". Destaco os versos

Enrolação de gravadora, prazo estourado / um estúdio meia boca e o trabalho está gravado / apropriado pro seu gosto? "não" / sem reclamação, será lançado / e se der sorte primeira posição / 500 cópias, duas mil se marcar até dez mil / cassete e cd? é lamentável, só vinil / e o contrato que parece um boletim de ocorrência / promessas impensadas, muita idéia, indiferença / um tratamento recebido tipo, polícia e bandido / artistas na parede qualquer merda dando tiro / e não ser reconhecido, não ter consagração / desperdício de talento um sonho todo em vão (Grifo meu)

No fim da música, no entanto, destacam que há "boas gravadoras, muita gente interessada" e que os rappers devem se aliar a esse grupo para conquistar consagração e serem valorizados.

Em outra direção, há um outro modo de entender como no Brasil – especificamente, em São Paulo – o rap se inseriu no circuito da música popular: colocando a lente sobre a centralidade que a MTV ganhou na indústria fonográfica nacional e a inserção dos rappers paulistas neste contexto. Esse processo tem mais peso

a partir de 1995, quando foi criado o prêmio Video Music Brasil (VMB), que contava com a categoria Melhor Videoclipe de Rap. Contudo, desde 1994 a emissora também garantia um espaço maior para o rap na programação com o programa Yo! MTV Raps. A questão será aprofundada a seguir.

3.5 1995 a 1998 – VMB, Yo! MTV Raps e a MTV no Brasil

Olhar para o caso do Yo! MTV Raps e sua versão brasileira permite – comparando brevemente com o modelo estadunidense – entender a dimensão do rap feito em São Paulo e alguns sentidos simbólicos da indústria cultural nacional. Nos Estados Unidos, desde os anos 1980 a cultura surgida na década anterior no bairro do Bronx, em Nova York, já estava em parte absorvida pela indústria fonográfica, através das *majors* – na época, CBS, Geffen, Polygram, Virgin e Warner Brothers – e também nas séries de TV na NBC, filmes de Hollywood e participação dos rappers em campanhas publicitárias de marcas como Adidas, Reebok, McDonalds, Coca-Cola, entre outros (APPELROUTH; KELLY, 2013, p. 307).

Nomes como Run-D.M.C., Kurtis Blow, Too \$hort, Kool Moe Dee, Queen Latifah, Public Enemy, Ice-T, LL Cool J, Eazy-E, Big Daddy Kane, Eric B. & Rakim, Beastie Boys, Slick Rick já dominavam rádios, vendas, tinham amplo circuito de shows e, inclusive, inauguraram novas formas de parcerias entre marcas e música. Um exemplo é o *merchandising* da marca Adidas na música "My Adidas", do Run-D.M.C., de 1986 – quando explodiram as vendas do modelo Superstar, da marca. No clipe oficial, um registro de um dos shows mostra que os fãs levantavam seus tênis na hora da execução da música. Apesar de uma fase inicial centrada no Bronx, uma região então mais pobre de Nova York, nesse período o hip-hop americano já era *mainstream*, com uma grande quantidade de artistas representados por grandes gravadoras – ou descobertos por gravadoras independentes que, posteriormente, seriam vendidas ou incorporadas a *majors* devido ao sucesso do hip-hop.

O canal de televisão MTV foi um dos principais responsáveis pela difusão de parte da cultura hip-hop, uma espécie de mediador entre a produção originada em bairros periféricos e um público de classe média, de bairros mais centrais, mais

escolarizado e inserido no sistema de consumo. Fundado nos Estados Unidos em 1981 pela Warner Communications e pela American Express para ser uma "televisão de música" (na sigla americana, Music Television), o canal estreou em 1988 o programa Yo! MTV Raps, criado pelos produtores Ted Demme e Peter Dougherty, para veicular, além das músicas, videoclipes e notícias sobre o rap.

Segundo Lopes (1992), nos Estados Unidos a primeira vez que o rap apareceu com um disco na parada anual da Billboard (na categoria pop, a principal das listas de mais ouvidos) foi em 1984, mas foi "só em 1990 que o rap estabeleceu um sucesso significativo nas duas paradas anuais do pop da Billboard, com 31% de novos artistas nas listas de álbuns do ano e 28% de artistas na lista de singles, representando o rap" (LOPES, 1992, p. 67). Todos esses foram lançados por *majors*, embora partissem, em grande medida, de acordos de produção e distribuição com selos independentes.

Na década de 1980, afirma ainda o autor, o rap despontava, com a New Wave britânica, como um dos dois grandes "novos estilos" na indústria musical americana. A New Wave, porém, beneficiada da tecnologia e de maior investimento no Reino Unido, era a única a ter uma produção mais consistente de videoclipes, nessa época ainda muito cara. Por isso, do surgimento da MTV em 1981 até o final da década, o canal era criticado por exibir poucos artistas negros (especialmente mulheres negras). A criação do Yo! MTV Raps, em 1988, respondia a essa demanda e o programa foi, segundo Lopes (1992), um dos grandes motivos pelos quais o rap passou a ter o "apelo" popular que o fez chegar em peso às listas da Billboard a partir de 1990.

Em 1991, na revista The New Republic, o jornalista David Samuels escreveu um artigo que posteriormente se tornaria um marco nos estudos sobre música pop e hip-hop nos Estados Unidos. Em seu primeiro parágrafo, o texto resume a descoberta que foi feita naquele ano, quando mudou-se o sistema de medida de venda de discos das paradas da Billboard, a mais importante medida de vendas da indústria fonográfica norte-americana. Diz Samuels:

Neste verão, o Soundscan, um sistema de escaneamento computadorizado, mudou o método da revista Billboard de contar as vendas de discos nos Estados Unidos. Trocando um sistema aleatório que confiava nas vendas de discos nas lojas de cidades grandes, o Soundscan passou a medir o número de discos vendidos nacionalmente através dos códigos de barras nos registros dos caixas das lojas. Em algumas semanas, o número de vendas de discos recuou, à medida que os dados demográficos mudaram de centros urbanos focados nas minorias para shoppings brancos, suburbanos e de classe média. Foi assim que os Estados Unidos acordaram em 22 de junho de 1991 para descobrir que seu

disco favorito não era Out of Time, pelo dos roqueiros universitários R.E.M., mas Niggaz4life, uma celebração musical de estupro coletivo e outras violências do NWA, ou Niggers With Attitude, um grupo de rap do gueto de Compton, em Los Angeles, cujos discos nunca haviam subido acima do número 27 nas paradas da Billboard. (SAMUELS, 1991, p. 1, tradução livre)⁹⁸

À parte a interpretação do jornalista sobre o disco do NWA – em certo sentido, bastante estreita em relação ao significado das músicas do grupo, que era bem diferente da identificação dos rappers e dos fãs com o álbum –, vale destaque a explicação sobre por que houve tamanha recepção do rap entre um público branco, de classe média e morador das regiões suburbanas dos Estados Unidos (ao contrário do público criador do rap, negro, que vivia nos centros urbanos em regiões com menor acesso a serviços básicos como moradia, educação e infra-estrutura).

Segundo Samuels, acontecia uma mudança na forma como grupos brancos se apropriavam da música negra – algo que é recorrente na história da música popular⁹⁹ (HERTZMAN, 2013). Para o autor, a novidade do rap – desde o início dos anos 1980 já um dos principais gêneros no âmbito mais *mainstream* – foi a de, ao contrário do rock ou do blues, manter entre os seus principais artistas representantes negros, como a banda Public Enemy e o Run-D.M.C¹⁰⁰. O autor define melhor a lógica a partir do trabalho de produtores como Rick Rubin, que é branco e vinha da cena do punk-rock:

A demanda do público branco realmente passou a determinar a direção do gênero, mas o que ela queria era uma música que fosse mais "desafiadoramente negra". O resultado foi o Public Enemy, produzido e gerenciado por Rick Rubin, que foi o grupo seguinte ao Run DMC a atingir e ampliar o *appeal* do rap para jovens brancos. (SAMUELS, 2004, p. 2, tradução livre)

A MTV é inaugurada no Brasil em 1990, quando o grupo Abril adquire os direitos da marca e monta uma filial do canal no país. Nesta época, a matriz americana

⁹⁸ Do inglês: "This summer Soundscan, a computerized scanning system, changed Billboard magazine's method of counting record sales in the United States. Replacing a haphazard system that relied on big-city record stores, Soundscan measured the number of records sold nationally by scanning the bar codes at chain store cash registers. Within weeks the number of computed record sales leapt, as demographics shifted from minority-focused urban centers to white, suburban, middle-class malls. So it was that America awoke on June 22, 1991, to find that its favorite record was not Out of Time, by aging college-boy rockers R.E.M., but Niggaz4life, a musical celebration of gang rape and other violence by N.W.A., or Niggers With Attitude, a rap group from the Los Angeles ghetto of Compton whose records had never before risen above No. 27 on the Billboard charts."

⁹⁹ Em "Making samba: a new history of race and music in Brazil" (2013), Marc Hertzman mostra que, para além da discussão da "comodificação" da música negra brasileira (argumento especialmente de Michael Hanchard), elementos muito concretos como a quantidade de músicos negros presos por "vadiagem" ou a chefia de entidades de direitos autorais, quase sempre branca, mostra que as desigualdades na produção e distribuição musical passavam também por questões raciais.

¹⁰⁰ Retomaremos a discussão em item posterior.

já obrigava que todas as suas sucursais em outros países tivessem também o seu próprio Yo! MTV Raps.

FIGURA 4 - ANÚNCIO DA MTV NO JORNAL O ESTADO DE S. PAULO DE 21 DE OUTUBRO DE 1990

DOMINGO, 21 DE OUTUBRO DE 1990

O ESTADO DE S. PAULO, 21 PÁGINA 8

MTV MOSTRA TUDO.

SÁBADO 20/10

12:00 - ABERTURA DE LANÇAMENTO VIDEO MUSIC - Os clips que você sempre ignorou. Os maiores sucessos musicais da programação, com músicas variadas. Durante o programa, há horas e horas misturadas de música e vídeo distribuídas em vários horários.

13:00 - CINE MTV - Seu programa semanal para apaixonados do cinema. As produções cinematográficas e de vídeo viram por dentro, com apresentação de Lenny. Exibido exclusivamente com o Canal.

16:00 - CLASSICOS MTV - Os vídeos clássicos apresentados em programas especiais. Alguns sucessos de artistas não de antigas eras. Com o VI Rodrigo.

18:00 - TOP 10 EUA - Os dez clips preferidos pelo público aqui e como desce a programação semanal da MTV dos EUA. Apresentação Liza Thunderbird.

19:00 - SEMANA ROCK - Zona Chicago apresenta uma reunião jornalística de 30 minutos sobre o que está no mundo da música jovem. Entrevistas, notícias da show, incluindo material internacional da MTV.

19:30 - TOP 20 BRASIL - Análise Fomente sobre o programa, semanal em 20 minutos vídeo-clips de semana, de acordo com a classificação feita pelos telespectadores durante o período de 24 horas.

21:30 - SATURDAY NIGHT LIVE - A cada semana, um divertido e já internacionalmente famoso programa de humor, com o elenco vai para as maiores humores dos Estados Unidos. Episódio de hoje com Steve Martin, Dan Aykroyd e participação de Liza Thunderbird.

22:00 - VIDEO MUSIC - Com o VI Daniela.

23:00 - DANCE MTV - Clips para quem tem jogo de cintura. Sob o comando de Maria Paula, sobre as melhores músicas jovens para dançar.

01:00 - LADO B - Uma programação bônus, a partir de 01:00. Com o VI Liza Thunderbird.

02:00 - VIDEO MUSIC

DOMINGO 21/10

12:00 - VIDEO MUSIC - Com o VI Coca.

16:00 - CLASSICOS MTV - Com o VI Rodrigo.

19:00 - TOP 10 EUA - (repetição)

19:30 - SEMANA ROCK

19:30 - NON-STOP - A apresentação com Coca e Maria Paula se movem no cenário de uma sequência ininterrupta de horas de vídeo-clips, cada um com duração variada e muita animação. Perceba, dança e paixão.

21:30 - ROCK BLOCKS - O fim 1 de MTV. Mais horas de apresentação sobre os artistas em vídeo, com uma música por hora. São três vídeos com os personagens no cenário. A cada hora, uma música que informa o momento e o momento de cada hora que acontece no vídeo. Apresentação de Maria Paula e Coca.

22:00 - BUZZ - Notícias jornalísticas de futuro, centrado em um único tema por noite. Em cada hora principal, há uma história de desenvolvimento da música de vídeo para o mundo. Não é só isso. Há também uma grande expectativa sobre o que as pessoas do mundo todo podem saber sobre o futuro.

22:30 - CLASSICOS MTV - Com o VI Daniela.

23:00 - ROCKSTÓRIA - Documentação da história e da evolução da vida artística dos grandes nomes e estilos da música, e das suas discussões, propos de música jovem. No programa de hoje a história dos Rolling Stones.

00:00 - YO! MTV RAPS - O melhor da rap music, com uma hora de duração. Apresentação de Rodrigo.

01:00 - VIDEO MUSIC

SEGUNDA 22/10

12:00 - VIDEO MUSIC - Com o VI Daniela.

16:00 - CLASSICOS MTV - Com o VI Daniela.

18:00 - DISK MTV - Variedades e uma parada de sucesso. Mais movimento, vídeo moderno, contemporâneo e a interação dos telespectadores com os acontecimentos culturais do momento. Apresentação Anneli Fomente.

19:00 - MTV NO AR - O desfecho do dia. Segue com uma programação especial de comportamento e entretenimento encerrando.

21:00 - NON-STOP - Com o VI Coca.

21:00 - ROCK BLOCKS

21:30 - BUZZ - Impacto

22:00 - VIDEO MUSIC - Com o VI Paula.

23:45 - MTV NO AR

00:00 - CLASSICOS MTV - Com o VI Rodrigo.

01:00 - LADO B - Com o VI Liza Thunderbird.

TERÇA 23/10

12:00 - VIDEO MUSIC - Com o VI Daniela.

16:00 - CLASSICOS MTV - Com o VI Daniela.

18:00 - DISK MTV - M.C. Hammer é o destaque no quadro "Disco", com um artista que não tem mais nada para falar.

19:00 - MTV NO AR

19:45 - NON-STOP - Com o VI Coca.

21:00 - ROCK BLOCKS

21:30 - BUZZ - Impacto

22:00 - VIDEO MUSIC - Com o VI Paula.

23:45 - MTV NO AR

00:00 - CLASSICOS MTV - Com o VI Rodrigo.

01:00 - LADO B - Com o VI Liza Thunderbird.

QUARTA 24/10

12:00 - VIDEO MUSIC - Com o VI Daniela.

16:00 - CLASSICOS MTV - Com o VI Daniela.

18:00 - DISK MTV - Back Stage. Reportagem jornalística no cenário de um artista do grupo anti, diante de alguns dos seus. Moby, Bruce Womack.

19:00 - MTV NO AR

19:15 - NON-STOP - Com o VI Coca.

21:00 - ROCK BLOCKS

21:30 - ROCKSTÓRIA - (repetição) - A história dos Rolling Stones.

22:00 - VIDEO MUSIC - Com o VI Paula.

23:45 - MTV NO AR

00:00 - CLASSICOS MTV - Com o VI Rodrigo.

01:00 - LADO B - Com o VI Liza Thunderbird.

QUINTA 25/10

12:00 - VIDEO MUSIC - Com o VI Daniela.

16:00 - CLASSICOS MTV - Com o VI Daniela.

18:00 - DISK MTV - Lado B "Parade".

19:00 - MTV NO AR

19:15 - NON-STOP - Com o VI Coca.

21:00 - ROCK BLOCKS

21:30 - ROCKSTÓRIA - (repetição) - A história dos Rolling Stones.

22:00 - VIDEO MUSIC - Com o VI Paula.

23:45 - MTV NO AR

00:00 - CLASSICOS MTV - Com o VI Rodrigo.

01:00 - LADO B - Com o VI Liza Thunderbird.

02:00 - FÚRIA METAL - Programa dedicado exclusivamente aos clips de heavy-metal, sob o comando de Coca.

SEXTA 26/10

12:00 - VIDEO MUSIC - Com o VI Daniela.

16:00 - CLASSICOS MTV - Com o VI Daniela.

18:00 - DISK MTV - "Invento" da casa de Drôlo, do Capital Inicial.

19:00 - MTV NO AR

19:15 - NON-STOP - Com o VI Coca.

21:00 - ROCK BLOCKS

21:30 - MASTER MIX - Diferente

22:00 - VIDEO MUSIC - Com o VI Paula.

23:45 - MTV NO AR

00:00 - CLASSICOS MTV - Com o VI Rodrigo.

01:00 - LADO B - Com o VI Liza Thunderbird.

02:00 - VIDEO MUSIC

TE VEJO NA

TELEVISION

Rede de Televisão Abril

CANAL 32 UHF • SP - CANAL 9 VHF • RJ

Conforme se recorda Rodrigo Brandão, no início, o primeiro apresentador do Yo! no Brasil – Rodrigo Leão, que participava da banda pop Professor Antena – não tinha muita legitimidade ou representatividade com o público do rap. Em 1991, ele foi substituído por Felipe Barcellos, que era do Rio de Janeiro, e depois por Luiz Thunderbird, apresentador que fez carreira na MTV. Mas, nesse período inicial, diz Brandão, a maior importância foi a de exibir os lançamentos de clipes que passavam no Yo! MTV americano. Lembra-se de um período, em 1993, até a entrada de Primo Preto em 1994, que o programa apenas a veiculava, com uma semana de atraso, o Yo! norte-americano:

Eu gostava de Cypress Hill, tinha a fita cassete do primeiro disco [de 1991], aí um dia eu ligo no Yo! [MTV], que era da 1 às 3h da manhã, e estava o Fab 5 Freddy [apresentador do programa nos EUA] com o Cypress Hill lançando o segundo disco e eu tipo: uou! Sabe, uma sensação de estar conectado com o negócio enquanto ele está acontecendo? (BRANDÃO, 2019)

A busca por saber das últimas novidades do mundo do hip-hop era um pretexto para diversos dos encontros – fossem do *break*, do grafite, do rap. E, com canais como a MTV e o cinema¹⁰¹, foi possível entender como era a postura dos rappers americanos, o modo como se vestiam, como gesticulavam, como se cumprimentavam, como se apresentavam nos palcos. Essa formação de uma identidade vinculada ao hip-hop, é claro, já estava ligada a um paradigma mais comercial e de exportação da cultura, algo que fica claro com a fala de Brandão:

Teve uma história que só muito tempo depois eu fui descobrir: como o rap estourou comercialmente nos Estados Unidos, a matriz americana obrigava as filiais a terem programa de rap. Mas isso era totalmente à revelia do pessoal aqui. (...) Eu não lembro de números, mas lembro de muitas vezes ser frisado isso [quando já era o apresentador do programa, a partir de 1996]: o Yo! MTV Brasil é o programa que dá mais audiência da emissora, de longe, só que a audiência é classe C e D, e o público alvo da MTV é A e B. Portanto, para eles, não interessa. (BRANDÃO, 2019)

Outra questão, portanto, se coloca quando Primo Preto, em 1994, e depois o próprio Brandão, a partir de 1996, passaram a apresentar o programa. Começou a haver uma identificação ainda maior do público do rap com o Yo! no Brasil, já que eles frequentavam os circuitos do hip-hop, shows, circulavam no ambiente dos fãs e artistas. A emissora, no entanto, não dava prioridade ao Yo!, que apesar de campeão de audiência dentre os programas da emissora, não atingia o público visado por seus

¹⁰¹ Filmes como Wild Style, Beat Street, Style Wars, Break Dance, Flashdance, etc.

patrocinadores. Vale lembrar que, no Brasil, a marca MTV era licenciada pelo Grupo Abril, conglomerado de mídia cuja principal vertente comercial era o mercado da editoração e dona de revistas como *Veja*, *Capricho*, *Claudia*, entre outras, que tinham como faixa de público fundamentalmente classes A e B nas classificações da publicidade brasileira¹⁰². A *Bizz* também pertencia ao grupo e era lançada pela Editora Azul, uma subsidiária da Abril.

Na edição 2 da Revista *Pode Crê!*, de agosto/setembro de 1993, uma reportagem fala sobre a possível estreia de um formato mais local do *Yo! MTV Raps*, que na época era apresentado e produzido por Felipe Barcellos. Sobre a MTV, além de ter dificuldades em aferir a audiência, ele diz que

o formato brasileiro do programa deixava muito a desejar em relação ao formato americano, porque as gravadoras daqui não querem fornecer clipes de rap para não perder mercado em outros gêneros: quando você coloca o clipe no ar, geralmente o produto está nas lojas e nos casos dos clipes de rap eles não tinham o produto na loja para oferecer. (...) Os grupos nacionais de rap não tinham clipes. Eu convidava para falar dos trabalhos e dos álbuns, mas não tinha clipe para mostrar. (*Pode Crê!*, p. 21, 2ª ed, 1993)

Na mesma reportagem, conta-se sobre um projeto que havia para a retomada do *Yo!* a partir de uma pesquisa do DJ e produtor musical de goiânia Bruno E, que havia feito para a revista *Bizz* uma longa pesquisa, por todo o país, e "O que aconteceu foi a descoberta desse mercado gigantesco, desse enorme público, das numerosas empresas, das equipes de bailes: esse mundo da cultura negra que a mídia em geral praticamente desconhece." (*Revista Pode Crê!*, vol. 2, p. 21, 1993).

Observando-se os horários da programação do *Yo! MTV Raps* no Brasil desde a sua estreia, em 1990, também é possível perceber as mudanças do programa em relação ao seu público, aos interesses da MTV e do mercado publicitário. A partir das programações de TV disponíveis nos jornais da década de 1990 (Acervo do Estadão), montei um quadro com a distribuição dos horários do *Yo! MTV* ao longo da década.

¹⁰² Conforme dito por uma ex-executiva da editora Abril, Helena Bagnoli, em conversa informal.

QUADRO 1 – HORÁRIOS DO YO! MTV NA DÉCADA DE 1990

Ano/Programação	Yo! MTV	Top 15 Yo! MTV Raps	Reprise Yo! MTV
1990	Domingos, 0h		
1991	Segundas, 22h		
1992	Quartas, 13h	Sextas, 1h30	
1993	Quintas, 1h	Sextas, 1h15	
1994	Terças, 21h30		Domingos, 14h
1995	Terças, 21h		Domingos, 14h
1996	Terças, 22h		Domingos, 18h
1997	Sábados, 12h30		Domingos, 16h30
1998	Quartas, 1h30		Sábados, 14h
1999	Terças, 1h30		

Fonte: Acervo Estadão

Observando os horários em que eram exibidos o Yo! MTV Raps, pode-se notar que nos dois primeiros anos, apesar da obrigatoriedade da exibição, o programa era veiculado em horários menos "nobres", muitas vezes na madrugada. Em 1992, passa a ser exibido numa faixa de horário – a das 13h – que estava relacionada ao público adolescente das escolas, que saíam correndo das aulas para assistir ao programa. Mas em geral, até 1993 a exibição em faixas de pouco prestígio, após a meia-noite, estava relacionada com a falta de interesse comercial e publicitário.

Em junho de 1994, estreia uma versão nacional do Yo! com melhor produção. Primo Preto, que era assistente de estúdio, decupador da MTV e vocalista do grupo SP Funk, assumiu o comando do programa, que passaria a ter mais entrevistas e conteúdo sobre os grupos nacionais, em vez da simples exibição de videoclipes norte-americanos.

A partir daí, o programa passa a uma faixa de programação considerada mais "nobre". Lembrando a discussão de Pereira (2001) sobre as faixas de horário nas rádios nos anos 1950, ressalto que, de forma semelhante à estrutura radiofônica, a transmissão

num horário "nobre" está vinculada à maior probabilidade de o programa ser assistido por um maior número de pessoas.

Numa matéria d'O Estado de S. Paulo que fala sobre a estreia do novo Yo! MTV Raps em 1994, após anunciar as atrações (que seriam o grupo Pavilhão 9 apresentando uma música inédita e uma reportagem feita no Primeiro Encontro Nacional de Rap), Primo Preto diz: "Não temos muitos clipes de grupos nacionais, mas o programa espera despertar as produtoras de vídeo para o mercado do rap, que, como mostra o sucesso dos Racionais MC's nas principais FM's de São Paulo, só tende a crescer"¹⁰³.

A reportagem conta ainda que a produtora Adrenalina Filmes, de Odorico Mendes, estava interessada em investir na produção de videocliques de rap e já tinha começado a produção de "Aformaoriginalmental", do grupo DMN. O custo para o filme – que o produtor vende como "de nível internacional" – foi de 40 mil dólares, segundo a reportagem.

Acompanhando esse investimento, em 1995 seria criado o prêmio VMB (Video Music Brasil) – que se tornaria uma das mais importantes da música pop na época – e, desde a primeira edição, a categoria de Videoclipe de Rap já estaria presente. Nos três primeiros anos em que houve a premiação de Melhor Videoclipe de Rap no prêmio Video Music Brasil (VMB), do canal MTV, os grupos que venceram tinham viés mais comercial.

A premiação de 1995 consagrou Gabriel O Pensador, com o clipe de "175 Nada Especial". Em 1996, ele ganhou novamente, com o videoclipe de "Rabo de Saia". No ano seguinte, vence pela primeira vez um grupo de São Paulo, o Pavilhão 9. Mas, a essa época, ele já era considerado um trabalho próximo ao metal (a música, inclusive, tem participações de membros do grupo de metal Sepultura) e tinha produção de Edu K e Beto Machado, músicos ligados à cena de pós-punk gaúcho.

¹⁰³ Ver: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19940624-36773-spo-0077-cd2-d11-not/busca/Primo+Preto>. Acesso em 13/11/2019.

**QUADRO 2 - FINALISTAS E PREMIADOS DO VMB NA CATEGORIA
RAP, ENTRE 1995-1999**

Ano	Concorrente	Música	Gravadora	Direção
1995	Athalyba e a Firma	Política	Selo Plug (BMG)	Ruth Slinger
	Código 13	“Foge Garoto”	Eldorado	
	DMN	“A Forma Originamental”	Zimbabwe	Odorico Mendes
	Sistema Negro	“Cada Um Por Si”	Zimbabwe	Odorico Mendes
	Gabriel, o Pensador (VENCEDOR)	175 – Nada Especial	Sony	Adrenalin a Filmes
1996	Gabriel, o Pensador (VENCEDOR)	“Rabo De Saia”	Sony	
	Câmbio Negro	“A Volta”	Discovery	Juarez Petrilho
	Código 13	“Raças Diferentes”		Nereu Cerdeira
	Mc Junior & Mc Leonardo (1º clipe de funk, concorreu na categoria rap)	“Rap Das Armas”		
	Pavilhão 9	“Apaga O Baseado”	Paradoxx	Alex Miranda

1997	Pavilhão 9 (com Max e Igor Cavaleria) (VENCEDOR)	“Mandando Bronca”	Paradoxx	Alex Mirand a
	Câmbio Negro	“Sub-Raça”	Discovery	Juarez Petrilho , C. Pompeu e A. Aleixo
	De Menos Crime	“Policiais”	Kaskata's	Alex Mirand a
	GOG	“Periferia Segue Sangrando”	New Generation	Juarez Petrilho
	Visão de Rua	“Irmã de Cela”	Só Balanço	Juarez Petrilho
1998	Racionais Mc's (VENCEDOR)	“Diário De Um Detento”	Zimbabwe	Mauríci o Eça
	Doctor Mc's	“Tik Tak”	Kaskata's	Sergio Roizenb lit
	Pavilhão 9	“Grito De Liberdade”	Paradoxx	João Araújo
	PMC & DJ Deco	“Vamo Falá”		
	Thaíde & Dj Hum	“Sr. Tempo Bom”		

Fontes: Wikipedia, YouTube

Creio que a interseção entre o rap e os videocliques é um outro ponto de virada para o gênero, já que o investimento – que chegava aos 40 mil dólares, naquela época – normalmente envolvia uma série de encontros e mediações. O diretor Alex Miranda, por exemplo, estreou na direção de videocliques com o vídeo de "Apaga o Baseado", do grupo Pavilhão 9, que concorreu ao VMB de 1996. Miranda trabalhava numa produtora e diz que, nesse período

Pintou de fazer um home video para a Vision Streetwear, do Turco Loco [empresário, dono da marca Cavaleira, ligada à banda Sepultura]. Ele começou a patrocinar a "galera" do rock, do skate, da bike de freestyle, do surf. (...) Ele me deu uma verba, foi o meu primeiro trabalho, e eu tinha que contemplar todas essas gangues de esportes e música. Com isso, eu conheci Sepultura, Ratos de Porão, a galera do Skate, o Pavilhão 9. (...) foi no mesmo ano que a MTV caiu aqui no Brasil [sic], e *começou a surgir a necessidade de fazer videoclipe*. (...) eu fiz o meu primeiro videoclipe para a banda Pavilhão 9 e ele concorreu ao VMB, foi premiado, o Fantástico pediu para exibir o clipe, porque ele falava sobre drogas. Foi o primeiro clipe de hip-hop a ser rodado em 35mm. É um trabalho que me orgulho até hoje. (MIRANDA, 2014¹⁰⁴. Grifo meu)

O produtor, formado em cinema pela Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), acabou se especializando neste tipo de conteúdo, ligado à publicidade e a jovens, algo que acabaria trazendo para alguns artistas de rap uma vinculação com grupos de rock. O segundo clipe do Pavilhão 9 dirigido por ele, "Mandando Bronca", por exemplo, tem participação dos irmãos Max e Igor Cavaleira, da banda Sepultura – que eram ligados à marca de Turco Loco. Este segundo vídeo venceu o VMB de 1997.

Outro exemplo é o do curta de estreia de Andrea Seligmann, "Onde São Paulo Acaba". Ela era estudante do curso de audiovisual da Escola de Comunicações da USP (ECA-USP), e fez o trabalho que contou com a participação de dois rappers – Branco e Pivete, que tinham participado do Pavilhão 9 e seguiram em carreira solo. Além de alguma entrada dos Racionais MC's, Thaíde e DJ Hum e alguns outros grupos de rap na imprensa, Piveti era um dos que aparecia frequentemente em reportagens – n'O Estado de S. Paulo, por exemplo.

Creio que esse destaque dado a Piveti acontecia por sua vinculação real ao universo do crime, e ao gênero que, no rap, é conhecido como "*gangsta*". Antes dos 18 anos, Piveti havia sido preso três vezes na Febem, e em 1996, já maior de idade, foi

¹⁰⁴ Alex Miranda. Entrevista para o Canal Woohoo. <<https://www.youtube.com/watch?v=WHvAk7Y5rEA>>. Acesso em 25/9/2019

preso novamente. Considerado foragido após ter saído, com autorização judicial, e não ter retornado ao presídio, ele foi, nessa condição, para a cerimônia do prêmio VMB de 1997, em que assistiu sua ex-banda vencer o prêmio de Melhor Clipe de Rap¹⁰⁵. A imprensa o via, com certa fetichização, como o representante legítimo do estilo "gangsta" – naquele momento, com a alta do rap da Costa Oeste dos Estados Unidos.

O artista havia começado a carreira em 1992, com Branco, no grupo Pavilhão 9, e mantiveram-se próximos à banda mesmo depois de sua saída. Ele lançou um álbum solo em 1994, "Ex Detento" (Radical Records), e um em dupla com Branco em 1998, "Elos da Vida" (Paradoxx¹⁰⁶). Nesta época, a imprensa também começou a destacar que o Pavilhão 9 despontava como uma "concorrência" na periferia para os Racionais. Reportagem escrita por Xico Sá em 6 de setembro de 1997 destaca uma mudança da sonoridade que o Pavilhão 9 propunha e lembra que

a disputa agora também inclui estilo. É a formação rap tradicional dos Racionais versus o modelo com banda do Pavilhão, que cresceu de quatro para sete membros. A escalação atual conta, além de Rho\$\$i e Doze (vocais), com Blindado e Ortega (guitarras), Marinho (baixo), Thunder (bateria) e DJ Branco." (SÁ, 1997¹⁰⁷)

Depois do primeiro disco, o Pavilhão 9 passou a buscar uma aproximação com o formato do rock, tanto pela formação da banda como pela sonoridade das músicas. Isso a levou a ser identificada mais como uma banda de rap que mesclava gêneros como rock e hardcore, ligada ao público jovem e a um imaginário de rebeldia típicos do rock.

De volta aos diretores dos clipes, tanto Seligmann como Sérgio Roizenblit, que rodou o clipe do Doctor MC's de 1998, vinham de um circuito de produção mais interessada no cinema do que na publicidade. Roizenblit seguiu, posteriormente, para o ramo dos documentários, e é dono de uma produtora de cinema.

Em 1998, esse circuito mais artístico ganha mais evidência na MTV com o clipe de "Sobrevivendo no Inferno", que seria um marco¹⁰⁸. A banda foi, neste ano, consagrada no VMB – vencedora das categorias de Videoclipe de Rap e Escolha da

¹⁰⁵ Ver <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/06/ilustrada/6.html>>. Acesso em 7/10/2019.

¹⁰⁶ A Paradoxx também lançou os dois primeiros álbuns do Pavilhão 9. Era uma gravadora independente, mas estava mais ligada à *dance music*, com vinculação à rádio Joven Pan. Sua principal receita vinha de coletâneas de *dance music* ligadas à rádio. Ver <https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/05/09/por-que-a-musica-eletronica-bomboutao-rapido-quant-o-desapareceu-no-brasil.htm>. Acesso em 7/10/2019.

¹⁰⁷ Ver <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/9/06/ilustrada/5.html>>. Acesso em 7/10/2019.

¹⁰⁸ Para uma descrição da polêmica premiação, que envolveu uma briga entre membros dos Racionais MC's e o músico baiano Carlinhos Brown, ver Teperman (2015, p. 74).

Audiência – o que evidencia, seguindo a tendência do "Raio X Brasil", uma mudança no público dos Racionais (Guimarães, 1999). Ela recupera um artigo da época:

As 500 mil cópias vendidas do último CD dos Racionais MC's significam mais do que a soma dos últimos discos dos Rolling Stones, U2 e Oasis (...). Quem compra esses discos? Os próprios Racionais reconhecem que o público da periferia não tem dinheiro para comprar som e CDs e, menos ainda, TV a cabo ou computador, que pudessem fazer com que a votação para melhor clipe do ano, segundo a escolha da audiência, em votação realizada pela MTV, fosse resultado da votação do seu público. Quem votou nos Racionais foi a "playboyzada" (GUIMARÃES, 1999).

Embora excepcionalmente neste ano a MTV tenha liberado votações por telefone (além da internet), por exigência dos Racionais MC's, houve, é claro, uma união entre votos da "quebrada" e da "playboyzada" que os consagrou. O jornalista Ricardo Alexandre, autor de um livro de contos sobre os casos do rock nos anos 1990, coloca em questão a quantidade de discos vendidos pelo grupo neste período, que, segundo ele, poderia ter sido ser inflada¹⁰⁹. Os próprios Racionais MC's reconhecem que ficaram muito mais conhecidos fora de São Paulo depois do prêmio da MTV¹¹⁰.

Assim como a mediação de um circuito de músicos tanto de rock (na fase inicial, da São Bento) como da música de vanguarda (na fase do Atelier Studios) foi importante para o rap paulista, vale ressaltar o circuito publicitário e do cinema como parte de um processo de absorção do rap. Os caminhos se assemelhavam aos dos percorridos por diversos outros gêneros rumo ao *mainstream*.

No entanto, esse *mainstream* é restrito (para Sharylaine, por exemplo, "o rap nunca estourou no Brasil"). Após o sucesso de "Sobrevivendo no Inferno", houve diversas tentativas de investimento no rap nacional – como o surgimento do selo Black Groove¹¹¹, da Sony, alguns lançamentos da gravadora Trama e da independente YB Music – e apareceram ou se firmaram alguns fenômenos interessantes. Dentre eles, menciono o grupo 509-E, que gravava e fazia shows mas seus dois membros dividiam uma cela na penitenciária do Carandiru; o grupo RZO, que se tornaria mais conhecido

¹⁰⁹ Sobre a explosão do grupo com o disco "Sobrevivendo no Inferno", de 1997, Ricardo Alexandre – que estava ligado ao circuito de jornalistas da Bizz – diz: "A imprensa, especialmente a de tom mais oposicionista, adorou. Deu grande espaço, por exemplo, à notícia de que o grupo receberia disco de platina pelas 500 mil cópias vendidas de Sobrevivendo no Inferno, sem se dar conta que ninguém, nem a Associação Brasileira de Produtores de Disco, havia auditado aqueles números. Bastava para os jornais dizer que, em vez de receberem a honraria no Faustão, muito pelo contrário, eles receberiam na quadra da escola de samba Rosas de Ouro." (ALEXANDRE, 2013, p. 129).

¹¹⁰ KL Jay: "Nossa popularidade cresceu muito fora de São Paulo depois do vídeo [de Sobrevivendo no Inferno]. É fato isso daí." No documentário MTV anos 90 especial rap nacional. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=lnJ5GETdsgQ>>, Acesso em 01/12/2019.

¹¹¹ Ver <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatce/fm09089916.htm>>. Acesso em 28/9/2019.

com o disco "Todos São Manos", de 1999; o DMN, que tem o seu disco mais conhecido lançado em 1999, "H. Aço". Surgiu também a figura de Sabotage, que representava todo o potencial de circulação do rap¹¹² – das bocas de fumo do tráfico e do contato com as crianças da periferia aos produtores de cinema (ele chegou a atuar em dois filmes, "O Invasor", de Beto Brant, e "Carandiru", de Hector Babenco).

Este trabalho, no entanto, se concentrou na produção do rap em São Paulo até 1998. De alguma forma, tentarei abranger um movimento posterior a 1998 com o debate do próximo capítulo, que busca entender a consagração que o rap – especialmente, os Racionais MC's – conquista entre uma fração de prestígio dos setores artísticos, da crítica e da academia. Sigo para esta discussão, recuperando argumentos dos dois primeiros capítulos.

¹¹² De alguma forma, todos esses tinham ligações com o pólo dos Racionais – Edi Rock produziu o disco do DMN, Sabotage foi descoberto e abraçado pelo RZO, o 509-E também foi apoiado pelos Racionais.

4. O "fato novo"

Nesta última parte da pesquisa, em tom mais ensaístico, busco conectar as argumentações dos dois capítulos anteriores com a querela do "fim da canção", a partir da localização social dos agentes envolvidos nesta polêmica e de um debate com parte da bibliografia sobre música popular, especialmente com outros trabalhos que analisam aspectos do rap.

O jornalista Fernando Barros e Silva, em ensaio de 2009 para a revista *Serrote*¹¹³ – publicação de prestígio financiada pelo Instituto Moreira Salles, que traz longos ensaios sobre arte e cultura – aponta que foi o músico, crítico literário e professor aposentado pela Universidade de São Paulo (USP) José Miguel Wisnik um dos primeiros a notar, em 2001, que o rap para ele seria "o mais marcante fato novo da música no Brasil desde muito tempo, como expressão social, como linguagem, como fenômeno de produção, distribuição e criação de público" (WISNIK, 2004, p. 325).

Na ocasião, Wisnik participava de um debate com o crítico e pesquisador de música popular José Ramos Tinhorão no Encontro Nacional de Pesquisadores de Música Popular, organizado pelo Museu da Imagem e do Som (MIS) na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). A sua fala foi posteriormente editada no livro *"Sem Receita"* (WISNIK, 2004). Em 2004, a partir de uma entrevista de Tinhorão em agosto – que afirma, seguindo a proposição de Wisnik, que a "canção acabou" e que "o rap é a grande novidade" – e do artista Chico Buarque em dezembro¹¹⁴, ampliou-se a afirmação entre intelectuais de posição dominante, que partiam de diversos grupos, de que o rap era uma música de grande qualidade, mas que indicava um possível "fim da canção". Outros autores, críticos e artistas como o filósofo Francisco Bosco (2007), o professor de Literatura e crítico Acauam Oliveira (2018), o professor de Filosofia e crítico de arte Lorenzo Mammi (2007), o músico e professor de Literatura Luiz Tatit (2006), o crítico e professor do Instituto de Estudos Brasileiros Walter Garcia e o músico Romulo Fróes

¹¹³ "O fim da canção (em torno do último Chico)". Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/o-fim-da-cancao-em-torno-do-ultimo-chico/>>. Acesso em 4/11/2019.

¹¹⁴ Ver: Sanches, Pedro Alexandre. Era uma vez uma canção: entrevista com José Ramos Tinhorão. Folha de S. Paulo, 29/ago. de 2004; Buarque, Chico. O tempo e o artista. Folha de S. Paulo, dez. de 2004.

¹¹⁵ também discutiram a questão, que acabou se tornando uma polêmica jornalística, intelectual e artística. No limite, a afirmação sobre o rap não significava de fato o "fim da canção" – isso se tornou uma espécie de consenso – mas indicava uma controvérsia entre o que estes diversos atores acreditavam que representasse o P de "popular" nas suas visões de música popular brasileira (MPB) e suas representações ao longo da história.

Wisnik, que seguiu discutindo o assunto por toda a década de 2000 e o transformou, em 2010, no que chamou, com o compositor e intelectual Arthur Nestrovski, de "aulas-show"¹¹⁶, diz:

Se o curso se chamasse "a canção brasileira", passaria em branco solenemente, porque justamente falta aquele componente, aquela pimenta, aquele travo de que passou a viver a imprensa, no sentido de que ela precisa ser culturalmente relevante, mas de que aquilo precisa ter um componente de escândalo ou de polêmica, ou de alteração de comportamento, ou de vendagem, algum desses itens. (WISNIK; NESTROVSKI, 2010¹¹⁷)

Se por um lado, jornalisticamente, a pauta do "fim da canção" rendeu muitas capas e reportagens de revistas e jornais, de outro, ela também funcionou como uma espécie de *legitimação crítico-acadêmica do rap* – e, em especial, dos Racionais MC's – embora o inserisse numa outra tradição, distinta do "cânone" da canção tonal, que supostamente estaria preocupada com harmonias e melodias – algo que, ao menos naquele período, não se entendia que o rap sustentasse. Serviu, também, como um reavivamento da crítica musical e das grandes polêmicas sobre música popular, como exploro a seguir.

Na entrevista com José Ramos Tinhorão, por exemplo, a reportagem de Pedro Alexandre Sanches – na época, o principal jornalista de música do jornal Folha de S. Paulo, um dos mais importantes do país – nota que a defesa do rap por ele é "inédita", assim como Silva (2009) pontuaria sobre a formulação de José Miguel Wisnik. Embora não buscasse, ao menos não prioritariamente, um "apadrinhamento" num processo que Vanessa Gatti (2015) vê como a "produção de hierarquias" por parte de atores em

¹¹⁵ Ver debate "O mal-estar na canção", promovido pela revista Serrote, em <<https://videos.bol.uol.com.br/video/o-malestar-na-cancao--romulo-froes-e-walter-garcia--1-0402CC1B3960DCC92326>>. Acesso em 17/11/2019.

¹¹⁶ A convite, segundo os dois autores, do também crítico Lorenzo Mammi, nesta época diretor artístico do Instituto Moreira Salles.

¹¹⁷ As aulas sobre o fim da canção foram gravadas em áudio no site da Rádio Batuta, do IMS: <<https://radiobatuta.com.br/programa/o-fim-da-cancao-o-fim-do-fim-da-cancao/>>. Acesso em: 29/10/2019.

posições dominantes – no caso, aqui, jornalistas culturais de veículos de grande circulação (Pedro Alexandre Sanches); intelectuais de uma das melhores universidades do país (Wisnik); compositor popular consagrado, filho de um dos principais intelectuais do país e socialmente inserido, desde criança, nos círculos mais ilustres de músicos e artistas (Chico Buarque) e críticos com extensa bibliografia sobre música popular (Tinhorão) – o rap, e sobretudo a banda liderada por Mano Brown, acabou por entrar, em posição confortável, nessa hierarquização. Destaco os Racionais porque são o principal exemplo, citado por todos estes agentes (especialmente, o disco "Sobrevivendo no Inferno") na discussão.

Antes disso, entre os anos 1990 e 1994, na série das revistas Bizz analisadas no capítulo anterior, chamo a atenção para a expectativa de jornalistas e produtores musicais quanto à chegada das "*indies*" – gravadoras independentes que, supostamente, tirariam do "marasmo" a produção musical, que já havia esgotado o ciclo do rock dos anos 1980. É interessante contrastar o momento em que, finalmente, o rap é notado como um "fato novo" – através de uma crítica mais intelectualizada, ligada à academia, no começo dos anos 2000 –, já que nesse período anterior o jornalismo desconsiderava o "fato novo" de boa parte do rap nacional e das gravadoras independentes ligadas aos bailes *black*, que, no limite, eram mais "*indies*" do que os selos ligados às grandes gravadoras como o Plug, vinculado à BMG, o Banguela, da Warner, o Epic, vinculado à Sony, entre diversos outros.

É preciso chamar a atenção para toda esta produção que ocorria à margem da indústria fonográfica e de sua estrutura de divulgação e difusão. De todo modo, o circuito do rap ligado aos selos de bailes *black*, mesmo imbuído de uma mentalidade contrária ao "sistema", desafiador das grandes emissoras de TV e de rádio e que conseguiu de fato criar um modelo de produção e difusão paralelo, não deixou de produzir hierarquizações e protagonismos, gerando tensões e disputas.

No disco de 2002 dos Racionais MC's, "Nada como um Dia Após um Outro Dia", essas tensões e alianças dentro do mundo do rap ficam mais evidentes nas letras das músicas. O disco, duplo, foi lançado quase cinco anos depois de "Sobrevivendo no Inferno", com a banda já desfrutando de uma consagração nacional e de altas expectativas por parte de jornalistas e críticos musicais.

Como lembra Oliveira (2015), o álbum foi "considerado por alguns como 'traição' do movimento, por trazer canções voltadas mais para si que para o coletivo periférico" (OLIVEIRA, 2015, p. 363). Destaco duas músicas que, ali, representam, de um lado, a reafirmação do compromisso dos Racionais com outros artistas de rap e, por outro, uma expressão dos conflitos internos, da inveja e das contradições que o grupo – e, especialmente, o líder Mano Brown – vivia ao ganhar o papel de "voz" de todas as periferias do Brasil.

Em "1 Por Amor, 2 Por Dinheiro", a primeira coisa que se ouve na música é uma caixa registradora, contando moedas. Mano Brown faz uma espécie de prefácio, com uma homenagem: "Essa é dedicada pra todos MC do Brasil que veio do sofrimento, rimando e exercendo a profissão perigo / É tudo nosso, tudo nosso, tudo nosso!". A música é dividida entre diversos MC's – Mano Brown, Ice Blue e outros convidados que não são dos Racionais MC's, como os grupos Trilha Sonora do Gueto e Rosana Bronks, além da cantora Vanessa Jackson e do DJ Nel, que faz uma participação especial simulando uma transmissão das rádios piratas. Com uma base de funk ao estilo da banda Parliament, o tom da faixa é de uma ameaça, como no primeiro verso: "Quem é você que fala o que quer / Que se esconde igual mulher por trás da caneta?".

Não há um protagonismo de apenas um dos MC's. Eles dividem os versos, que mostram cenas que poderiam estar ligadas ao mundo do crime, mas também ao mundo da música:

Se o Rap é um jogo, eu sou jogador nato /
Errou, o Rap é uma guerra e eu sou gladiador /
Pra jogar, pra lutar, pra matar pra morrer sorrindo /
Esmagando vermes, quebrando e falindo cassinos

E, em seguida:

10 cadeira numa mesa de mármore / Com 10 nego em volta falando
assim: / Mil pra você mil pra mim (O que?) / Mil pra você mil pra
mim (Tem mais?) / Mil pra você mil pra mim (E o meu?) / Mil pra
você mil pra mim / Doidão, tá firmão, tá feliz / No sapatinho, ai sim /
Não vai deixar seu pivete ao léu / Na mão de um cara pálida de topete
e gel

(RACIONAIS MC'S – "1 Por Amor, 2 Por Dinheiro")

É possível interpretar que se trate de uma negociação num ambiente em que, se o rapper não for um "jogador nato", um "lutador", um "esmagador de vermes", pode cair na mão de um "cara pálida de topete e gel". Além do tom ameaçador, creio que pela dedicatória a outros MC's e pela representação em coro quase teatral das negociações, a

música soa também como um conselho a quem está começando uma carreira musical: cuidado, entre como um jogador e não caia na mão de um executivo (cara pálida de topete e gel) que vá manejar o seu dinheiro e querer lucrar mais do que você com seu trabalho.

Já em "Jesus Chorou", Mano Brown divide-se entre sua narração, a imitação de um amigo e, por vezes, a sua própria consciência. Ele narra uma "sensação de mágoa e rancor" depois da história que um amigo lhe contou sobre a noite anterior: o amigo estava em um grupo com pessoas do mesmo bairro, "dando um dois" (ou seja, fumando maconha), e de repente "um patrício (...) se abriu que nem uma flor", começou a falar demais.

"— Esse Brown, aí, é cheio de querer ser" (ohh!) "— Deixa ele moscar, vir cantar na quebrada / Vamos ver se é isso tudo quando ver as quadradas / Periferia nada, só pensa nele mesmo / Montado no dinheiro e 'cês, aí, no veneno / E a cara dele, truta, cada um no seu corre / Tudo pelas verde, uns mata, outros morrem / Eu, mesmo, se eu catar a boa numa hora dessa / Vou me destacar do outro lado, depressa / Vou comprar uma house de boy, depois alugo / Vão me chamar de 'senhor', não por vulgo / Mas, pra ele, só a zona sul que é a pá / Diz que ele tira nós, nossa cara é cobrar / O que ele quiser, nós quer; vem que tem / Porque eu não pago pau pra ninguém" (RACIONAIS MC'S - JESUS CHOROU)

A música segue, depois, com a reflexão de Brown sobre o seu papel como representante de seu bairro, da periferia da zona sul e da sua cor, lembrando de alertas da sua mãe de que não poderia representar um "salvador" ("E a minha mãe diz: / "— Paulo, acorda, pensa no futuro, que isso é ilusão / Os próprio preto não tão nem aí com isso, não / Ó, o tanto que eu sofri, o que eu sou, o que eu fui / A inveja mata um, tem muita gente ruim"), de seus amigos e da forma como se tornou estigmatizado no bairro por estar famoso e, supostamente, desfrutando de luxo e poder.

Apesar da recepção a princípio um pouco negativa do disco de 2002, nos anos seguintes a ideia da "vida loka" – ideia que perpassa o disco e título de duas das músicas¹¹⁸, "Vida Loka Pt.1" e "Vida Loka Pt. 2" – se espalharia pela maioria das "quebradas" do Brasil, assim como as clássicas "Negro Drama", "Da Ponte Pra Cá", etc.

O rap se popularizou ainda mais com este disco. Deu-se, como Wisnik nota em texto de 2003 a partir do conto "Um Homem Célebre", de Machado de Assis, um

¹¹⁸ Mano Brown afirma na entrevista ao programa Roda Viva de 2007 que "Vida Loka" foi a primeira "marca" criada na periferia, embora sem vender nenhum produto (ela era utilizada na identidade visual do disco e dos clipes). Depois, a ideia seria seguida por marcas com intenção comercial, como a de Ferréz (1daSul) e outros empresários. Ver: <<https://www.youtube.com/watch?v=laQWmNkgkSg>>

fenômeno que, tal qual a polca amaxixada do fim do século 19, se "irradia incontrollável, sai e volta pelo ladrão do inconsciente" (WISNIK, 2003, p. 59). Wisnik defende que neste conto – sobre um compositor, Pestana, que sonhava em se tornar conhecido por sua produção erudita, mas que se viabilizava mesmo profissionalmente com a venda anônima de polcas e maxixes que se tornavam as músicas mais ouvidas da sua época – Machado nota "a dimensão abarcante que assumiria a música popular no Brasil como instância a figurar e exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo" (WISNIK, 2003, p. 60).

No mesmo texto, Wisnik lembra que nos discos "Araçá Azul" (1972) e "Circuladô" (1991), Caetano Veloso se refere ao que chama de "complexo de Pestana" – a tentativa de criar composições mais eruditas mas de estar destinado mesmo a figurar na parada de sucesso com as polcas que "não quiseram ir tão fundo" (WISNIK, 2003, p. 79).

Embora se concentre mais especificamente no pioneirismo de Machado de Assis ao notar a centralidade da música popular na vida comum do país, destaco neste trabalho de Wisnik, seguindo Starling¹¹⁹, uma formulação que se tornou consenso entre pesquisadores – a que realça, em suas palavras

O alcance que a música popular chegou a atingir no Brasil, sua ambição estética, o contraponto com o repertório erudito, suas mediações e fraturas, potência e limite, assim como o crescimento avassalador do mercado musical e até mesmo a carga explosiva das margens (WISNIK, 2004, p. 79)

Ou ainda, voltando à sua discussão de 2001 com Tinhorão, refere-se ao *seu* "mito", que se contrapunha a um "mito de raiz" do "bom e velho samba verdadeiro", de que

a música popular, tal como interpretada na década de 60 por Tom Jobim e João Gilberto, possibilitou um encontro da tradição com o mundo contemporâneo que firmou a canção brasileira no patamar em que ela é, ao mesmo tempo, canção popular e poesia de alto nível (WISNIK, 2004, p. 325).

O que Wisnik chama de "meu mito", portanto, se trata de uma combinação de expressão comercial e qualidade poética da música popular brasileira, representada por João Gilberto e Tom Jobim na fala acima.

¹¹⁹ Em crítica ao livro "Sem Receita" no qual o ensaio foi publicado, a historiadora Heloísa Starling afirma que a produção inaugurava, na análise da fronteira entre a tradição escrita e cantada, "um modo de sinalizar a cultura brasileira que, além de ser o lugar poético de produção de uma forma de expressão sobre o país, vem a ser também uma maneira original de pensar o Brasil: a canção popular". Ver <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0412200413.htm>. Acesso em 31/10/2019.

Ao buscar retrair, no primeiro capítulo deste trabalho, um histórico das festas organizadas e frequentadas por pessoas negras em São Paulo, e, no segundo capítulo, ao mostrar a relação econômica e social dessa construção coletiva com o momento inicial do rap na cidade, procurei resgatar um outro circuito – provavelmente o mesmo a que se refere Wisnik ao falar sobre "margens" do mercado musical de "carga explosiva".

É sempre válido lembrar que grande parte da tradição da MPB – e, conseqüentemente, a da canção a qual estes críticos e músicos que levantaram a questão do "fim" se referiam – estava ligada, especialmente a partir do começo dos anos 1960, a uma estrutura da indústria fonográfica beneficiada pelos grandes investimentos do governo militar e que cresceu robustamente durante sua vigência (ORTIZ, 1988; MICELI, 2005)¹²⁰. De fato, o que se chamou música popular brasileira (MPB) estava presente em convergência em veículos radiofônicos, programas televisivos, em parte das trilhas sonoras do cinema, nas discussões dos jornais e revistas elitizadas e sobretudo nos discos. Questiono, no entanto, a mensuração da popularização deste segmento, tendo em conta, por exemplo, o gráfico de Dmitri Fernandes (2010, p. 303) feito a partir dos dados Nopem, que reproduzo abaixo, no **Anexo 1**. Nele, o autor localiza a MPB como um estilo que teve presença constante, mas nunca maciça entre os discos mais vendidos – em contraste com a música romântica até 1969, ou a música internacional até 1979, muito mais representativas comercialmente.

Anexo 1

GRÁFICO I

Evolução por quatro segmentos dos discos mais vendidos nas cidades dos RJ e SP (1965-1999)

¹²⁰ Ortiz afirma: "Entre 1967 e 1980, a venda de toca-discos cresce em 813%. Isto explica porque o faturamento das empresas fonográficas cresce entre 1970 e 1976 em 1375%" (ORTIZ, 1988, p. 127).

Elaboração do Gráfico: Dimitri Cerboncini Fernandes (2010, p. 303)

Só entre 1979 e 1981, de acordo com o gráfico, é que a MPB se sobressai em relação aos outros gêneros – curiosamente, o período em que artistas como Gilberto Gil e Caetano Veloso eram criticados por terem se vendido aos "modismos" da *black music* com discos como "Realce" e "Cinema Transcendental". É possível dizer, pensando nestas relativizações, que a MPB se inseria num circuito comercial como um produto mais "durável", que tem consumo mais baixo em relação aos grandes sucessos, porém constante, em contraste com fenômenos que atingiam maior público, porém tinham menor duração. É também interessante para as gravadoras, por conferir prestígio ao *casting* e por vender para um público de alto poder aquisitivo (GARCIA, 2006). Este "poder aquisitivo" a que se vinculam os interesses de produtos elitizados (o mesmo caso, por exemplo, do segmento publicitário na MTV) não deixa de ter uma conotação de elitização: afinal, o público de menor "poder aquisitivo" é muito maior em quantidade, e também consome. A diferença, portanto, entre vender muito com menos prestígio ou vender ou menos, ainda que constantemente, com prestígio, não está posta apenas em termos financeiros, mas também numa lógica de valoração simbólica.

Também no fim dos anos 1970 e começo dos anos 1980, trabalhos de artistas a quem se atribuiu a fama de "malditos" – Walter Franco, Itamar Assumpção, Jards Macalé, Luiz Melodia – foram considerados os primeiros a instaurar uma disposição de "independência", seja por lançarem discos através de pequenos selos como a Baratos e Afins ou por, mesmo em grandes gravadoras, terem sido preteridos pelos esquemas de divulgação de rádios e televisões.

Pensando nessas constrições, o caso do rap é interessante por trazer um jogo talvez menos evidente: se, por um lado, fala-se muito na novidade de temáticas e de representações que os artistas trouxeram para o imaginário da música popular, é menos lembrado o fato de que parte de seus trabalhos também conseguiram alcançar um público em proporções que apenas os inseridos nos esquemas de divulgação via indústria fonográfica atingiam. Como destaque nos capítulos anteriores, o Sampa Crew chega à Sony por estar com diversas músicas entre as mais tocadas das rádios pertencendo a uma gravadora independente. Os Racionais MC's tornam-se um dos grupos mais ouvidos da década concedendo muito pouco à grande estrutura das *majors*.

Assim, quando o musicólogo Carlos Sandroni nota que a MPB vivia uma crise desde os anos 1990 por não representar mais uma categoria analítica (distinta da "erudita" e da "folclórica"), nem um perfil de consumo ou uma representação ideológica da nação (SANDRONI, 2004, p. 31); quando Wisnik fala do "fato novo" do rap, ou quando o filósofo Francisco Bosco diz que os Racionais levam o rap no Brasil a seu "sentido pleno" por "mostrar a realidade [da experiência sócio-racial do negro na periferia]" (2007, p. 79), não é descabido pensar que se fala da inclusão de questões raciais (não discernidas, é claro, da pobreza e das desigualdades sociais) na temática da música popular brasileira, narrada pelos próprios excluídos e num formato inédito¹²¹. Thaíde e Mano Brown também elaboram, em entrevistas de edições diferentes da revista Rap Nacional, publicadas a partir dos anos 2010, alguns pontos que corroboram esse sentido:

Antes do rap o Rio de Janeiro não conhecia São Paulo, não sabia que tinha favela em São Paulo. Isso eu ouço da boca deles lá, os caras achavam que em São Paulo todo mundo comia pizza e era japonês. (Mano Brown, 2012. p. 46, Revista Rap Nacional, Ed. 6 ano 1)

Ou ainda:

Sempre faço questão de brigar e colocar em evidência a cultura hip hop, que é o que me ensinou a andar, falar, gesticular e ter minha própria opinião. Isso não significa que eu não aprendi nada com a cultura brasileira, porque eu sou a cultura brasileira. Mas com a cultura hip hop eu aprendi que essa cultura brasileira tem voz e força. (Thaíde, 2013, ed 12 ano III)

A fala de Mano Brown é simbólica: a "boca deles lá" e "os caras" a que se refere são, principalmente, pessoas que também vivem, como ele, na periferia – ou, na versão carioca, nos morros. O fato de acharem, antes do rap, que São Paulo só tinha "japonês" e "pizza" demonstra o quanto essa cultura de bailes *black* e de festas de pessoas negras, que existiu desde a abolição da escravidão, não se tornou conhecida ou tão marcante para além de seus protagonistas, a ponto de chegar a outros estados. São Paulo era conhecida por seus imigrantes, fossem eles italianos ou japoneses, mas não por sua população negra, que foi uma das pioneiras na organização de uma vida cultural aos finais de semana no centro da cidade.

Já a formulação de Thaíde de que só percebeu a força da cultura brasileira com o hip-hop demonstra – como na performance do DJ Easy Lee em que KL Jay percebe que Tim Maia também pode ser sampleado, ou no show do Public Enemy no Ginásio do

¹²¹ Vale lembrar que esta temática, no entanto, está presente no samba desde o início do século 20.

Ibirapuera, em que o público vê no palco os também protagonistas Racionais MC's – que o intercâmbio com o hip-hop americano não foi, de forma alguma, uma simples importação, mas sim uma possibilidade de identificar, a partir da potência da cultura negra de um outro país, o próprio poder da cultura afro-brasileira. Uma oportunidade de se ver de modo diferente a partir de um distanciamento e de uma nova janela.

Partindo de uma homologia entre as formas como se percebe socialmente as categorias de raça nos Estados Unidos e sua representação na indústria cultural, dizem Scott Appelrouth e Crystal Kelly (2013), o modo como o rap foi vendido nos Estados Unidos criou, discursivamente, a estratégia de construção de um "espetáculo do outro", que – sejam as intenções dos produtores progressistas ou reacionárias – ajudaram a forjar identidades coletivas. No caso, diferenciando claramente "nós" e "eles" entre público branco e artistas, representantes de comunidades negras americanas. Como mostro no capítulo anterior, descobriu-se que este público branco passou a ser o principal consumidor do gênero desde 1991 nos Estados Unidos.

Os autores, que fazem uma análise da representação do rap americano na imprensa *mainstream*, notam que apesar do âmbito acadêmico e do jornalismo especializado terem percebido a potência do rap como expressão social, os jornais de grande público, em sua maioria escritos e consumidos por pessoas brancas, buscavam enfatizar aspectos das letras como a "violência" e a "obscenidade". Sobretudo, o principal aspecto que os autores notam sobre as notícias de rap era o de que elas sempre apareciam com adjetivos racializados como "black", "african-american" e "ghetto" (APPELROUTH; KELLY, 2013, p. 311).

Os principais nomes do rap americano naquele período (início dos anos 1990), como o Public Enemy e o Run D.M.C., diferentemente do Brasil, estavam inseridos no contexto das grandes gravadoras e dos grandes esquemas publicitários, envolvendo marcas como Adidas, Reebok, McDonalds, Coca-Cola, além de estarem interligados com o circuito da televisão – especialmente através do canal MTV, com programas e videoclipes – e do cinema. É interessante contrastar esse tipo de configuração com a chegada extremamente tímida – de apenas cinco discos, nesta fase inicial – de grupos paulistas de rap lançados por *majors* no Brasil. O apelo às letras românticas e a formulação de críticas pouco contundentes podem ser características de um processo de incompreensão – ou de diluição – entre, de um lado, executivos, produtores e técnicos

da indústria fonográfica e, de outro, músicos do rap. Demonstrei, nos capítulos anteriores, que entre produtores e intermediadores havia pedidos explícitos para que a temática social e racial fosse amenizada nos discos que estavam vinculados às grandes gravadoras, para que não se falasse de temas como o da violência policial, do racismo ou da política com agressividade.

Por outro lado, nas independentes ligadas aos bailes *black* (em ao menos três delas, os proprietários eram negros), grupos como os Racionais MC's, MRN, Facção Central, Consciência Humana e Sistema Negro enfatizavam a questão de raça e classe no país e faziam críticas contundentes à desigualdade no Brasil, apesar de conflitos e disputas – pois neste âmbito também se disputava viabilidade comercial. Se, no início, houve alguma hesitação ao lançarem as duas primeiras músicas dos integrantes dos Racionais MC's, posteriormente a postura de negação dos caminhos tradicionais também se constituiu como uma forma de encontrar um espaço – também estratégia, consciente ou inconsciente, de inserção. Viabilizou-se uma carreira também através das recusas, que conferiram autenticidade e legitimidade para com o público, totalmente engajado no discurso crítico do grupo.

Extrapolando o sentido do chamado "perfil doutrinário dessa cultura de esquerda" (MICELI, 1994, p. 60) que marcou a mentalidade dos principais produtores da indústria fonográfica no Brasil, cabe entender que a produção desses rappers, especialmente em sua fração mais radical, driblou a "impossibilidade de milhões de pessoas terem a oportunidade de adquirir um grau mínimo de escolaridade" (MICELI, 1994, p. 60). Os artistas, sustentados intelectualmente em parte pelo movimento hip-hop, recorreram a outros modelos de educação – vindos da aliança com o movimento negro no Projeto Rappers, da formação política com mediadores vindos de movimentos sindicais e do papel simbólico de memórias coletivas negras que estavam presentes também na identidade musical dos bailes *black* da cidade e se mostram no rap através dos *samples* e recortes que são as bases das músicas. Assim, vale pensar num modo particular de recepção e adaptação dos conteúdos e das informações da indústria cultural norte-americana para a realidade nacional. E, realmente, ao contrastarmos o sentido diluído e comercial com que o rap produzido em São Paulo foi registrado nos discos lançados por *majors* – ou seja, o oposto do que acontecia no país de origem do gênero – com parte dos discos independentes, depreende-se sentidos não apenas da

radicalidade que o gênero ganhou em expoentes como os Racionais MC's, mas também, numa homologia com outros espaços sociais, do sentido conciliador com que essa mentalidade à esquerda, à frente de parte do mercado fonográfico, projetava – até então – os rumos da música popular produzida no Brasil.

Portanto, a partir da ideia de profissionalização que faz com que a cultura hip-hop se torne uma carreira e um projeto de vida para alguns dos seus adeptos, creio que houve uma apropriação muito particular no Brasil dos preceitos do hip-hop. A partir da formação e da educação oriundas de frações do movimento negro, parte desses agentes obteve uma formação – possivelmente bastante distinta da educação formal que tiveram, nas escolas – que os orientou em algumas escolhas-chave no processo de construção da carreira. Escolher manter-se apegado à cultura hip-hop arriscava uma queda no ostracismo (como no caso de Sharylaine), ou a assunção uma postura dogmática em relação à sua inserção no mercado fonográfico (como no caso dos Racionais MC's até 1998)¹²². O Sampa Crew – que nunca se envolveu com os processos de formação e educação do hip-hop – optou por uma carreira mais comercial, ainda que não sem disputas com donos de gravadoras e produtores. O reconhecimento que J.C. Sampa faz, no entanto, de que a banda não ganhou o dinheiro que certamente deve ter entrado quando fizeram sucesso na Sony, também parte de uma visão particular sobre o jogo da indústria fonográfica. Embora recusasse a formação intelectual com integrantes do movimento hip-hop ou do movimento negro, sua posição marca uma trajetória que não é tão simples – tanto é assim que o grupo tem o seu próprio selo desde 1996.

Nesse sentido, concordo com o pesquisador Guilherme Botelho quando afirma que "uma das grandes utilidades da MPB, enquanto instituição sociocultural, foi ser a arma que pulverizou um projeto político com base numa conciliação de classes, um pacto social que se tornou obsoleto na redemocratização" (BOTELHO, 2018, p. 187). No entanto, não considero que essa sonoridade do rap, como afirma o autor, esteja ligada a uma ideia de "essencialidade" racial (BOTELHO, 2018, p. 189)¹²³. Acredito

¹²² Rodrigo Brandão fala que, em conversas com membros dos Racionais MC's, admite-se que a banda demorou a se profissionalizar por conta das convicções que tinham sobre a forma como a banda deveria circular, montar suas equipes, travar parcerias, etc.

¹²³ "As e os agentes que fizeram do Rap a trilha sonora dos guetos, para firmá-lo enquanto arte negra na dinâmica comercial, retomaram conceitualmente elementos sonoros dissonantes e descartados e incrementaram, com a tecnologia que foi possível acessar, um modo de fala sobre esse som. Parafraseando um verso do artista Duguetto Shabazz, fizeram o "simples ser máximo e o mínimo parecer ótimo". O resultado foi o emergir de uma originalidade artística, assegurada por um discurso com forte

que a ênfase nos graves, sub-graves e no ritmo por parte dos artistas de rap esteja mais ligada a um processo de revalorização, modernização e aprimoramento dos equipamentos técnicos, sobretudo a partir das novidades da música de concerto, da música eletrônica e da reivindicação dessa sonoridade (do "peso", do "grave") como uma sonoridade negra. Esse movimento foi liderado, de fato, por artistas negros desde o começo do século XX, por exemplo com o samba, a polca e o lundu. Na década de 1960, essa demarcação foi ainda mais enfatizada com os movimentos por direitos civis nos Estados Unidos e o surgimento do *funk* e do *soul*.

Creio também que, ao buscar localizar no rap a "grande novidade" da música popular no Brasil, críticos e jornalistas buscam, ainda que inconscientemente, um movimento de revalidação da autonomia relativa do campo da música popular ao mostrar que ele pode ter seu jogo de forças alterado – e, especialmente no caso do rap, alterado por agentes improváveis.

Sendo assim, discordo da afirmação de Rita Morelli de que "os novos tempos que chegaram atrasados no Brasil nos anos 1990 não substituíram os critérios da nacionalidade e do engajamento por outros quaisquer que continuassem unificando e hierarquizando o campo da música popular" (MORELLI, 2008, p. 100). Não acredito ser possível falar em tamanha "des-hierarquização" ou "fragmentação", e sim num rearranjo de forças em que também perdem importância as instâncias de consagração tradicionais da indústria cultural (revistas, programas de TV, mediação das grandes gravadoras) à medida em que o rap vai cavando o seu lugar à margem deles. Em outras palavras, o rap usa parâmetros diferentes seja nas referências musicais – no mercado nacional e internacional –, nos modelos de negócios e no público.

De algum modo, a consolidação da imagem da MPB em figuras artísticas centrais (como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque) e o processo de mundialização de uma ideia da música brasileira – que se consolida nos anos 1990 em nomes como Astrud e Bebel Gilberto ou Sérgio Mendes, e que passou a viver independente do conteúdo feito aqui (SANTOS, 2014, p. 304) – também trouxe novidades para o cenário. A música brasileira – ou a ideia internacionalizada construída sobre a música brasileira – também rearranja o cenário da indústria fonográfica, que

apelo de essencialidade de raça, a fim de garantir a não folclorização e a diluição dessa forma de arte" (BOTELHO, 2018, p. 189).

preferia, no setor mais restrito, investimentos mais certos nos figurões do que apoiar com consistência o surgimento de novos grupos ou movimentos musicais.

Com isso, penso que a experiência do rap feito em São Paulo está mais ligada à identificação dos artistas com um circuito afro-atlântico de produção artística criada por pessoas negras. Observando-se o período analisado na pesquisa, não creio que seja possível dizer que houvesse uma preocupação que fosse marcante na carreira dos rappers até então com uma legitimação num "circuito restrito de produção" por críticos e intelectuais. Entretanto, são esses agentes que vão, no rap, identificar o "fato novo" que serviu, também, à própria renovação da crítica musical e à justificação de formulações como a de que a música popular é uma constante referência na vida pública nacional. O "fim da canção" a que se referem era, também, o fim de um horizonte comum e de experiências de país partilhadas. Isso porque no rap, pela primeira vez, os principais atores vinham de uma experiência até então marginalizada pela chamada "linha evolutiva da MPB", pelos registros e tentativas de imbuir à canção nacional um papel unificador, pacificador, democrático – no limite, um ambiente *cool* em que a ideia de democracia racial persistia, enquanto ela já vinha sendo refutada em espaços acadêmicos desde os anos 1960 e com a criação de movimentos negros¹²⁴. No texto em que Caetano Veloso levantou a hipótese da "linha evolutiva" da música brasileira, aliás, a formulação que abre a discussão, do crítico Flavio Macedo Soares, problematizava, identificando como sendo do grupo do "iê-iê-iê", a música "Mangangá de Barriga Amarela", de Simonal, "supostamente gratuita, sem sentido". Artistas como Simonal, Erlon Chaves, Toni Tornado e Tim Maia – todos eles negros, e referências para rappers – eram vistos como produtores de uma música "americanizada".

Posteriormente, em 2007, Mano Brown protagonizou um momento interessante no sentido da circulação neste pólo restrito: em 24 de setembro de 2007, ele foi o entrevistado do programa *Roda Viva*, clássico exibido pela TV Cultura em que um convidado é sabatinado por diversos especialistas e críticos, que são chamados de acordo com o perfil do entrevistado. Neste dia, estavam na coletiva: Renato Lombardi,

¹²⁴ Ainda que concorde com a formulação de Daniela Vieira dos Santos, de que haviam diversos "projetos de nação da MPB" e que eles eram "fluidos ou contraditórios" (SANTOS, 2014, p. 14) – e não apenas um projeto –, creio que a ideia de uma música popular liderada pela população negra, que tematizasse com afronta os problemas sociais, não estivesse no horizonte naquele período – algo que fica claro, inclusive, com o exílio e a perseguição de diversos artistas negros durante a ditadura.

então jornalista da TV Cultura, branco; Maria Rita Kehl, psicanalista, autora de "A Frátria Órfã", livro que tem os Racionais MC's como um dos temas, branca; Paulo Lins, escritor e roteirista, autor de "Cidade de Deus", negro; Ricardo Franca Cruz, então editor-chefe da revista multinacional especializada em música Rolling Stone, pardo; José Nêumanne, então editorialista do Jornal da Tarde, branco e Paulo Lima, fundador e editor da revista Trip, branco. Em cima, na plateia visível do programa, estavam os outros três membros dos Racionais MC's e integrantes dos grupos Rosana Bronks e O Time, grupos produzidos e apoiados por Brown.

Apesar de ser bem posterior ao período analisado na pesquisa, creio que vale a pena uma descrição do encontro, que foi emblemático. Era uma das raras aparições de Mano Brown na televisão fora da MTV, ele estava num programa de prestígio (que na semana seguinte receberia o ministro da Fazenda, por exemplo) e sua participação marca, creio, uma posição de afronta e de destaque até então não atingido em certos circuitos jornalísticos. Digo isso pois ele recebeu a atenção de uma ala que até então o desconhecia, fora do âmbito cultural, como, por exemplo, José Nêumanne, que nesta época era editorialista de um dos jornais do Grupo Estado, e de Reinaldo Azevedo, então colunista da Revista Veja, editada pelo Grupo Abril, que no dia seguinte escreveu uma crítica ao programa com o título de "Espetáculo grotesco na TV Cultura"¹²⁵. Mano Brown estava num "confronto" – como todos os entrevistados, mas de modo especial pela aura do programa naquele dia. O apresentador, Paulo Markun, abre sua apresentação com a seguinte frase: "Boa noite. Ele considera que o principal conflito de hoje no Brasil é, em primeiro lugar, o do rico com o pobre; em segundo, o do preto com o preto e em terceiro lugar, o do branco com o preto". A postura dos entrevistadores é, ao mesmo tempo, de respeito e de distância. Brown usava um casaco moletom preto em que se lia a marca "Assassin" (não consegui identificá-la), um boné também preto da DRR Posse – grife de roupas e "posse" da zona leste, que até hoje veicula a participação de Mano Brown no Roda Viva como uma propaganda e homenagem – e uma corrente com uma cruz, como a da capa do disco "Sobrevivendo no Inferno". Um dos entrevistadores, no fim da participação, chega a contar as vezes que ele sorri durante a noite: oito, o que segundo ele seria um sinal de que Brown está mais "aberto".

¹²⁵ Ver: <https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/espetaculo-grotesco-na-tv-cultura/>. Acesso em 5/11/2019.

O clima do programa é ora de admiração (como nas perguntas de Maria Rita Kehl e Paulo Lins) e ora de uma certa dúvida sobre o seu potencial, sobre o rap e sobre a sua qualidade artística. Creio que isso fica nítido quando o MC é perguntado se ele "admira algum letrista de música popular" – como se ele não estivesse à par da tradição da música brasileira; quando questionam "quantas pessoas vão nos shows que vocês apresentam" – como se duvidassem do sucesso de público; ou "por que é que você resolveu vir aqui hoje?" – como se quisessem deixar claro que, apesar de sempre demarcar a sua diferença em relação ao centro, ele ainda fizesse questão de estar exposto num programa que é visto majoritariamente por um grupo mais elitizado. Renato Lombardi chega a declamar um de seus versos para pedir que ele explicasse o que queria dizer com ter uma "mente criminal" na rima de "Da Ponte Pra Cá" ("Nas ruas da sul eles me chamam Brown / Maldito, vagabundo, mente criminal").

Quanto à arte produzida por Mano Brown e o seu grupo, a maior parte dos entrevistadores a veem como uma possibilidade de "resolução" dos problemas de violência, drogas e desigualdade da sociedade. Tanto que, no meio do programa, Maria Rita Kehl interpela os colegas: "'Tá todo mundo aqui achando que os Racionais poderiam resolver o problema da criminalidade. As perguntas são muito assim 'se você pode dar exemplo, se você pode convencer'. Acho que não é por aí mesmo, é arte, você é excelente poeta, é por isso também que a sua música ultrapassa a questão da realidade local".

Por outro lado, a postura de Mano Brown e as suas respostas são uma lição do processo de produção de conhecimento periféricos: quando perguntado se se importa com a audiência da classe média, afirma que há uma "finada classe média. Tem os que são ascendentes e os que são decadentes". Diz que já assistia ao Roda Viva. Se coloca sempre num lugar de menos estudo – "eu sou um cara até ignorante"; "eu não me informo muito" – mas analisa de forma muito complexa e muito pouco usual, para aqueles entrevistadores, a sociedade brasileira. "Você encontra muita sabedoria dentro de presídio, dentro de cadeia"; "Por incrível que pareça, o lugar onde tem menos violência hoje é uma favela"; "A favela tem a sua organização. Em vez de falar traficante, vamos falar 'comerciante. Vamos trocar esse termo'; 'O dono da [cachaça] 51 não tira cadeia pelos litros que ele vende. A Ambev, ninguém vai pra cadeia. Toma

quatro garrafas de cerveja e você vai ver, você vira o superhomem na Marginal. O que faz mais mal, uma dose de 51 ou um cigarro de maconha?".

Suas falas renderam comentários nos jornais. No texto de Reinaldo Azevedo, o colunista resume suas críticas nas seguintes afirmações:

- Mano Brown acha que os criminosos são inocentes;
- Mano Brown acha que os inocentes são criminosos;
- Mano Brown acha que Lula está certo em não entregar seus amigos;
- Mano Brown acha que bandido precisa é ser honesto com sua família e com seus amigos. O resto que se dane.
- Mano Brown está ocupando tempo numa TV pública para fazer a defesa de seus princípios civilizatórios;
- Mano Brown foi apresentado na TV pública como a voz dos

oprimidos.

(AZEVEDO, Reinaldo, 2007)¹²⁶.

Para Reinaldo Azevedo, exceto por seu "amigo José Nêumane", todos os outros membros da bancada fizeram um "jornalismo marrom" ao não questionar as falas (que, segundo sua opinião, faziam apologia à violência e ao crime) de Mano Brown. Percebe-se o choque mais claro entre uma elite garantista e legalista e o pensamento que representa a periferia.

Na Folha de S. Paulo, a crítica de Thiago Ney, então repórter da Ilustrada, caderno cultural, diz que Brown "deita e rola" no "Roda Viva"¹²⁷ e que houve um "excesso de reverência" por parte dos entrevistados. De fato, um subtexto que não é explorado na entrevista é o de que na Virada Cultural daquele ano, em maio, um show do grupo se tornou alvo de um ataque policial, que encurralou o público em plena Praça da Sé, jogou bombas de efeito moral e provocou correria e pisoteamentos na multidão. A presença de Brown no programa pode ser vista, também, como a sua resposta a este acontecimento que ocupou jornais e televisões. No entanto, a sua palavra, como vimos acima, de modo nenhum foi de agrado ou de uma tentativa de conciliação. Creio que essa participação no "Roda Viva" corrobora a ideia de que interessa mais aos críticos estarem próximos dos Racionais MC's e buscarem entender aquele tipo de discurso do que um movimento contrário, de busca por legitimação. Algo que, posteriormente, se tornaria mais comum no rap, com nomes como Emicida e Criolo, artistas que começaram fazendo rimas mas também se aproximaram da linguagem da MPB, seja nas

¹²⁶ Ver: <https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/espetaculo-grotesco-na-tv-cultural/>. Acesso em 5/11/2019.

¹²⁷ Ver <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2609200717.htm>. Acesso em 5/11/2019.

suas próprias músicas ou em turnês com artistas como Vanessa da Matta, Ivete Sangalo e Milton Nascimento.

Quando o rap finalmente consegue conquistar uma atenção maior, só os Racionais MC's ganham tanta proeminência naquele momento inicial. Como afirma Maria Rita Kehl em texto do livro "A Frátria Órfã", invertendo a lógica da música "Negro Drama", é "inacreditável" não que o jovem de classe média esteja ouvindo Racionais¹²⁸, mas o "dom da palavra do menino pobre, que superou os 'problemas mil, mil fitas' do aprendizado em escola pública da periferia de São Paulo e virou poeta, dos bons" (KEHL, 2008, p. 76). Destino diferente, sob o olhar da crítica, teriam outras produções artísticas também surgidas das periferias como o funk ou o pagode, tidos como extremamente comerciais e associados, especialmente no caso carioca do funk entre 1992 e 1993, à "violência urbana". Herschmann (2005) lembra, por exemplo, da forma como o funk foi tratado na imprensa até pelo menos 1995, num "processo de criminalização" e que, quando se reconheceu seu valor, ele esteve ligado ao fato de significar uma "expressão cultural" e um "segmento de mercado significativo" (HERSCHMANN, 2005, p. 96), e não por sua sofisticação poética e estética, por sua criatividade na adaptação do *miami bass*, ou pelo reconhecimento da inventividade técnica dos DJs utilizando pouquíssimos recursos. O mesmo aconteceu com muitos outros artistas de rap, mesmo de São Paulo, que tiveram menos destaque na imprensa "da ponte para cá", por motivos variados, e não seguiram desenvolvendo ou não foram reconhecidos pelo seu trabalho.

Creio, portanto, que é possível dizer que havia dois circuitos muito restritos de seleção operando para os grupos de rap. Um dentro do próprio nicho, que peneirava os jovens talentos, e que, com o passar dos anos, já tinha seus próprios "consagrados" – especialmente os Racionais MC's –, que passaram a se tornar referência de como se portar e como gerir a carreira. Em um espectro mais amplo da música popular, o processo de distinção partiu, primeiro, da repercussão comercial (no prêmio de 1998 da MTV, por exemplo), mas passou a perceber e admirar a depuração estética, a força da poesia e da expressão do grupo. Outros artistas – especialmente Thaíde e DJ Hum,

¹²⁸ A brincadeira é com a música "Negro Drama", em que Mano Brown canta: "Problema com escola, eu tenho mil, mil fita / Inacreditável, mas seu filho me imita / No meio de vocês ele é o mais esperto / Ginga e fala gíria; gíria não, dialeto".

Pavilhão 9 (num registro mais comercial), Região Abissal, Ndee Naldinho, RZO, Facção Central e MRN teriam algum destaque também entre público e crítica de origem social diferente nesta fase inicial, mas não tão grande (e, em parte, nem tão duradouro). Este seria o segundo circuito de seleção, "da ponte pra lá", já num registro da música popular produzida no Brasil, em que poucos se tornariam mais célebres ou mais cultuados, enquanto a maior parte dos que conseguiram adentrar esse circuito desfrutariam de um sucesso passageiro.

Mas ressalto que o "fato novo" estava também ligado ao reconhecimento (pela indústria fonográfica, pelos críticos, pelos jornalistas, em sua maior parte brancos) de um "público novo", de um público que fazia a esses grupos se bastarem, a princípio, sem depender de uma valorização num circuito mais elitizado. Era possível ter um alcance médio, ou restrito aos bailes e shows de rap nas quebradas, com a sustentação desse público dos "manos", de uma juventude das periferias. Caberia, então, questionar: o que fez a audiência da periferia – que foi, no primeiro momento, a grande legitimadora do rap – se tornar relevante para o circuito de produção restrita em que estão localizados os jornalistas e críticos? Por que não se preocupava com o que a geração anterior de moradores das periferias ouvia nas décadas de 1970 e 1980?

Sobre uma parte dessa audiência, Paulo Cesar de Araújo levanta algumas pistas no livro "Eu Não Sou Cachorro Não", ao analisar a música brega durante a ditadura.

Resumindo e simplificando: "brega" ou "cafona" é toda aquela produção musical que o público de classe média não identifica à "tradição" ou à "modernidade". (...) o cantor ou compositor deste país que não tiver a sua obra musical identificada à "tradição" ou à "modernidade" está condenado ao desprezo da crítica e ao esquecimento por parte dos "enquadradores" da memória da nossa música popular. (ARAUJO, 2010, p. 353).

Como nota Rita Morelli, neste período a hierarquia da música popular brasileira estava calcada no "consenso em torno do fato de que a produção musical popular de circulação mais restrita, ou seja, a MPB, era de melhor qualidade que a de circulação ampliada" (MORELLI, 2008, p. 95). Portanto, creio que dinâmicas relacionadas à estigmatização e ao descompasso, de fato, entre a produção jornalística, intelectual e crítica e ao circuito de bens ampliados pode explicar essa despreocupação anterior.

De acordo com Ridenti (2010) e Miceli (1994), havia um viés progressista e ao mesmo tempo doutrinário entre a elite que ditava o tom da produção cultural a partir dos anos 1970. Essas pessoas faziam parte de uma camada muito restrita com acesso às

pós-graduações e a um nível de formação e de engajamento político que orbitava, naquela época, à circulação universitária, enquanto a maior parte da população permanecia em níveis de escolaridade muito baixos. Quando esse grupo é "absorvido" pela indústria cultural (como críticos, dramaturgos, produtores, executivos, atores, etc) a partir da década de 1970, permanece ainda o descompasso entre a postura doutrinária e maior parte da população.

É esse choque que é revelado com força no rap. Identificado, em sua maioria, com essa parte da população com pouco acesso à educação formal, boa parte do grupo do rap buscou outros circuitos de formação, como fica evidente com a experiência do Projeto Rappers e das posses. Educação essa, diga-se, orientada por intelectuais negros e negras cujas formulações tampouco haviam chegado à escola formal – circulavam mais em ambientes universitários e grupos da sociedade civil, especialmente os ligados a movimentos negros.

Ao chamar a atenção para a estrutura que esteve por trás da produção dos primeiros discos de rap em São Paulo e para o circuito que perpassava bailes *black*, gravadoras independentes, pequenos estúdios, contratos publicitários, programas de televisão, recusas e até mesmo as grandes gravadoras, quis também sublinhar uma mediação por vezes tratada como secundária no rap. Na tese de Tiarajú D'Andrea (2013), a análise da produção dos Racionais MC's é acompanhada, a todo momento, da discussão sobre as mudanças ocorridas na periferia e no contexto político brasileiro com a redemocratização, com a implementação de políticas neoliberais nos anos 1990, com a redução da influência das comunidades de base da Igreja Católica nas periferias, enfim. Sem tirar o mérito desse tipo de análise, muito rica, o foco desta pesquisa difere deste trabalho ao privilegiar dinâmicas próprias do mercado musical. Outro trabalho neste tom, o do pesquisador Ricardo Teperman, crê que nesta primeira fase o rap estaria fora da tradição da autonomização da música – simbolizada, por exemplo, pelos compositores eruditos. Para o autor, "o caso do rap é singularmente oposto ao da música dita 'clássica'. É uma tradição que surge reivindicando sua definição como 'algo mais que música'. (...) Talvez a particularidade do rap seja reivindicar de modo explícito o fato de que 'está no mundo'" (TEPERMAN, 2015, p. 56). Ele contrapõe esse primeiro período – a que atribui a qualidade de "revolucionário" – a um segundo momento, já pós

anos 2000, em que o rap se torna alinhado ao que Antonio Candido chama de "pensamento radical", já mais apaziguador e não identificado com ideais de revolução.

Creio que é justamente por esse caráter que Teperman chama de "revolucionário" – mas que também poderia ser caracterizado como à margem, ou periférico, ou subversivo, ou de um projeto artístico e intelectual ligado ao hip-hop – que o rap inaugura uma nova posição no campo já relativamente autonomizado da música popular no Brasil. Com isso, ainda que inconscientemente, ganha legitimação pelo que representa. Sendo assim, reivindica, claro, nas suas letras, o fato de "estar no mundo", mas também o de estar numa posição única dentre os pares – a de não fazer concessões, a de colocar o "dedo na cara", a de simbolizar a população negra e periférica que carrega uma história muito rica, e tratar com nitidez cinematográfica os danos causados por uma vivência opressiva e um racismo estrutural. Outro ponto que noto é que esta identificação "revolucionária" ou "radical" estaria mais ligada ao pólo dos Racionais MC's, mas não tanto identificada com outros artistas que também simbolizam o rap em outras vertentes – de Sampa Crew a Thaíde e DJ Hum, por exemplo. Este próprio fato – o de haver um protagonismo – também demonstra que a posição conquistada pelo rap é marcada por disputas internas típicas, também de um circuito mediado por sistemas de consagração.

5. Considerações finais

O estudo da cena do rap paulista nos seus primeiros anos a partir de uma perspectiva morfológica permitiu ressaltar aspectos da dinâmica da indústria fonográfica que creio também serem importantes para entender como o gênero se tornou uma das principais forças da música popular produzida no Brasil. Olhar para questões relacionadas à nossa indústria cultural a partir deste estudo permitiu um foco, também, no nosso modo de construção dos cânones culturais, além de tensões de raça, classe e gênero que perpassam as atividades artísticas e de entretenimento.

Como afirmo na Introdução, o mote do qual parti para esta pesquisa era o da discussão sobre o "fim da canção" e de como o rap havia se inserido nas disputas culturais e simbólicas da música popular. No entanto, o desenvolvimento do trabalho

me levou por um outro caminho, muito mais focado numa espécie de recomposição do sub-campo que o gênero ocupou até 1998 em São Paulo. Não foi o objetivo deste trabalho julgar a qualidade estética dos discos e músicas analisados, ou dos artistas de rap. Tampouco foi o de resgatar de forma completa a história inicial do rap em São Paulo. Procurei, sim, identificar e retratar as formas como alguns destes artistas se tornaram consagrados e reconhecidos nos seus respectivos nichos, a partir da análise feita relacionalmente e morfologicamente, inspirada em trabalhos como o de Pierre Bourdieu (1998), em que o autor busca recompor um "jogo das imagens cruzadas" (BOURDIEU, 1998, p. 11) em que o espaço dos pontos de vista corresponde à "pluralidade coexistente e às vezes diretamente concorrente" (BOURDIEU, 1998, p. 12).

Retracei as referências que o rap feito em São Paulo foi buscar, dentro e fora do Brasil, e contrapor essa história com a narrativa corroborada por uma parte dos artistas, críticos e jornalistas de um âmbito intelectualizado e consagrado sobre um suposto "sentido" da canção brasileira. Sobre este ponto, vale destacar que é notável a operação de uma "seleção da tradição" – nos termos de Raymond Williams (2011) – em que, muitas vezes, os nomes considerados mais bem-sucedidos e mais consagrados, no caso da música popular no Brasil, correspondem também aos maiores sucessos de vendas da indústria fonográfica brasileira do período.

No primeiro capítulo, mostro que o referencial que sempre esteve presente no rap estava mais ligado a um circuito afro-atlântico de produção musical do que a um projeto de construção nacional, ao qual se vincula muitas vezes o ideário de gêneros e movimentos como a MPB, o tropicalismo, a bossa nova, o samba.

Com isso, creio ser possível afirmar que analisar o caso do rap também é resgatar a história da música produzida por artistas negros e o seu imaginário político-cultural. Embora um nicho inserido intelectualmente e em posições dominantes no setor cultural tivesse ajudado a criar uma imagem consolidada de que a música popular brasileira seria uma expressão da mais alta qualidade da produção artística brasileira, diversos movimentos, gêneros e artistas ficaram encobertos nessa cena. É o caso tanto de nomes do movimento brega, parte dos considerados como "iê iê iê", como alguns músicos negros conectados com movimentos como o *soul* e o *funk* e que importaram – com adaptações – essa sonoridade para o país. Portanto, o resgate desse

circuito por parte do rap faz parte de um projeto educacional, político e estético de recuperação de nomes como Cassiano, Tim Maia, Toni Tornado, Jorge Ben, Leci Brandão, entre outros – às vezes mais e às vezes menos conhecidos e difundidos. Em camadas mais profundas de aproximação com a sonoridade do rap, portanto, estaria explícita na própria forma das canções, através dos samples, uma forma distinta de ver os cânones da música popular produzida no Brasil e de pensar suas hierarquizações. Mais do que isso, a utilização dos *samples*, por fazer notar uma parte da música brasileira menos consagrada – e, diga-se, feita sobretudo por artistas negros e negras –, revela também uma dinâmica de estigmatização dessa produção: pelo desalinho econômico, educacional e até mesmo geográfico entre a fração que consagrava e a maior parte da população brasileira, uma porção da produção que era consumida em regiões menos centrais (porém, mais populosas) das capitais era tida como "inferior", "menor", "iê, iê, iê", mera importação – em suma, uma produção de menor valor estético – e era a esse grupo que os artistas de rap se ligavam.

No segundo capítulo, a análise da morfologia do rap paulista pensada na relação entre as *majors* e as gravadoras independentes vinculadas à cena de bailes black mostra, se não um desinteresse, uma espécie de mudança no ideário inicial do rap quando ele chega às grandes gravadoras. Isso fica claro com os depoimentos em torno do Sampa Crew, e nas escolhas, por parte dos grupos, dos executivos e produtores. Fica evidente, também, na audição das músicas ligadas a este pólo, de artistas como Sergio Rick, Ponto Crucial, Sampa Crew ou RPW, mais próximas de outros gêneros. Como noto, diversos elementos são típicos desta orientação mais comercial, como a temática que não aprofunda a crítica social, ou a utilização de timbres e sonoridades características de outros estilos, aproximando o rap de gêneros mais aceitos no mercado como o pagode, a música romântica, o R&B ou até hardcore. Mas, distendendo eventuais palpites iniciais de que a lógica economicista imperaria sozinha no pólo mais comercial, nota-se que nos conflitos internos com gravadoras por parte dos grupos de rap, também operam lógicas da disputa por mais autonomia no discurso, na apresentação, na gestão da carreira. Por outro lado, grupos como Thaíde & DJ Hum e Athalyba e a Firma, lançados por gravadoras grandes ou médias, geralmente nacionais, mas com maior acesso ao circuito mais restrito, ganhariam destaque em revistas especializadas como a Bizz – ou seja, havia uma espécie de "meio termo", de público menor, mas com um capital simbólico

mais alto (afinal, conseguiam chegar em jornalistas especializados, em casas de show frequentadas por eles, junto também de produtores e músicos que faziam parte desta fração).

Enquanto exemplos-ideais de um pólo mais artístico, os Racionais MC's buscam, com mais sucesso, a autonomia, mas para isso precisam se munir de todo o conhecimento – antes ofertado, nos modelos anteriores de relações entre artistas e gravadoras – dos meandros da indústria fonográfica: como construir uma imagem; como se apresentar na mídia; como distribuir os discos; como produzir e construir uma sonoridade própria, autoral; como seguir mantendo seus produtos "atraentes". Nesse ponto, opera-se ao mesmo tempo uma visão estratégica no domínio simbólico – o grupo torna-se uma espécie de baliza moral e intelectual do que é a nova condição periférica –, mas sem deixar, de alguma forma, de agir sob o novo ideário neoliberal da época: aprender os percalços da indústria fonográfica mostra também o lado do empreendedorismo, da visão estratégica e da gestão da imagem que eram antes ofertadas pelos departamentos de marketing de empresas fonográficas.

Os Racionais MC's portanto lideram uma tendência – que nos anos 2000 ganharia decididamente o "status" e o ethos do "ser independente" – por escolhas e, também, constrições relacionadas às suas origens sociais, orientações ideológicas e relações com a cultura do hip-hop.

A análise relacional baseada na morfologia do espaço que o rap ocupava em São Paulo, portanto, permite entender o jogo que se realizava na própria estrutura da indústria e permite ver questões mais amplas, ligadas, ao mesmo tempo, ao aumento gradual dos índices de escolarização, da reabertura política pós-ditadura e do aumento dos intercâmbios da globalização que possibilitaram à geração mais jovem daquela época ter contato com outros gêneros musicais de protesto, como por exemplo o punk inglês. Ao mesmo tempo surgem e se consolidam outros processos de formação intelectual ligados sobretudo ao movimento negro no Brasil – isso aparece tanto como um elemento de orgulho e de auto-valorização em termos simbólicos e, ligados a isso materialmente, à exaltação da autonomia (em relação à imprensa, à televisão, às grandes gravadoras, à TV Globo) a partir de uma condição que na prática era de um certo aprendizado "por si" no mercado da música. Vale lembrar – embora este assunto mereça ainda maior aprofundamento – que as correntes mais hegemônicas do movimento negro

brasileiro, sobretudo a partir de meados dos anos 1970, se ligavam e propunham novas pautas, vinculando raça, gênero e classe, aos ideários de parte da esquerda¹²⁹.

Bem menos explicitado simbolicamente pela banda, este segundo ponto demonstra que o mercado musical antecipava, ali, com o rap, condições que, posteriormente, passaram a ser discutidas em diversos setores da sociedade. Seria ainda no fim dos anos 1990, com grupos pop como o Los Hermanos e nos anos 2000, com a emergência de nomes da chamada "Nova MPB" – Tulipa Ruiz, Romulo Fróes, Anelis Assumpção, para ficar em alguns exemplos – que essa condição autônoma seria reivindicada como uma posição de prestígio com ideias como as da independência, da liberdade em travar parcerias e lançar novos trabalhos sem a necessidade da chancela de produtores artísticos que representavam o interesse das grandes gravadoras. Uma postura de "rebelião", como lembra Vanessa Gatti (2015), que reivindicava a herança dos artistas tidos como "malditos" da MPB – que até então não tiveram tanto público como os maiores expoentes do rap nacional.

No último capítulo, busquei unir os argumentos das duas primeiras partes ao trazer aspectos materiais e simbólicos sob os quais o rap representa um "fato novo" no cenário da música popular brasileira. Ao retomar a discussão sobre o "fim da canção", depois de feita essa investigação sobre o nicho específico do rap de São Paulo, pretendi, mais que tentar localizar o rap na nova configuração da música popular, identificar na crítica, nos canceladores de um circuito restrito e nos artistas já consagrados a necessidade de estudar, dialogar e analisar as músicas de rap. O rap se tornou um elemento fundamental para resgatar a própria relevância da crítica. De outro lado, sobretudo como mostro a partir do embate que acontece no programa "Roda Viva", o maior foco da atenção da crítica – os Racionais MC's e, especificamente Mano Brown – não adotaram uma posição mais "aberta" ou deixaram-se permear pela troca com esse grupo seletivo. Isso aconteceu mais recentemente, quando, por exemplo, o disco "Sobrevivendo no Inferno" foi escolhido como uma das obras obrigatórias do vestibular da Unicamp de 2019 – daí, virou um livro, editado pela Companhia das Letras, e a estratégia de marketing do grupo passou a abarcar uma perspectiva mais acadêmica em

¹²⁹ Ver, por exemplo, "O Negro e o Socialismo", (orgs. Octavio Ianni, Benedita da Silva, Gevanilda Santos e Luiza Alberto Silva Santos. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005).

relação à própria obra. Hoje, no canal da banda no YouTube, uma websérie com intelectuais e artistas (todos negros) discute o disco¹³⁰.

Vale destacar que a produção que mais chamou a atenção desses críticos, intelectuais e jornalistas é a ligada ao pólo dos Racionais MC's. Sendo assim, outras produções musicais periféricas que estavam sendo realizadas naquele período, como o funk no Rio de Janeiro, e o "pagode" em São Paulo, não chamaram tanta atenção e jamais tiveram tanto reconhecimento, especialmente numa fração mais intelectualizada. Talvez seja possível dizer que esse grupo, portanto, reconheceu o que não lhe era estranho: uma produção crítica, que abusava de artifícios poéticos e de linguagem, que fornecia novos insights sobre a sociedade brasileira a partir de uma perspectiva da periferia das grandes cidades. Menos notada na própria produção do rap e, sobretudo, nesses outros gêneros também da periferia, são as virtudes e novidades da própria música em seu sentido rítmico, melódico, na criatividade no uso de elementos eletrônicos. Pensar nessas diferenças, portanto, revela algo sobre o olhar com o qual esse grupo de origens sociais distintas (em sua maioria, branco, com maior escolaridade, criado em regiões mais centrais das cidades) se aproximou da produção do rap. Há tanto admiração e assombro com a qualidade da produção como uma negligência em relação aos elementos rítmicos, estéticos e históricos do rap e de outros gêneros periféricos.

Busquei também neste último capítulo não naturalizar os discursos que colocaram o gênero, desde o início dos anos 2000, neste lugar do "fim da canção": tratava-se de uma forma de reposicionamento e da busca pela retomada do espaço de privilégio que a crítica possuiu, desde os anos 1930¹³¹, no espaço de atribuição de sentido na música brasileira. Este processo, no entanto, merece maior atenção, numa análise mais objetivada que busque retrazar esta migração da força crítica – também observada em outras áreas, como a da literatura¹³² – para o espaço universitário.

Nesta "encruzilhada" que o rap produzido em São Paulo viveu até 1998 – pendendo entre caminhos como o da radicalidade ou do *mainstream*; da importação norte-americana ou da adaptação brasileira; da concessão a outros gêneros ou adesão

¹³⁰ Ver <https://www.youtube.com/playlist?list=PLcbqqj6PmK65OwJ0axT1ry15Eo3r2HhUW>. Acesso em 17/11/2019.

¹³¹ Ver, por exemplo, o trabalho de FERNANDES (2010).

¹³² Processo analisado na dissertação de mestrado de Marcello Stella, "Literatura como vocação: escritores brasileiros contemporâneos no pós-redemocratização" (STELLA, 2018)

estrita ao ideário do hip-hop –, alguns caminhos de maior destaque ficam evidentes com as posições ocupadas por grupos como o Sampa Crew e os Racionais MC's. Creio que se evidencia, ao menos em parte desses artistas, um projeto que vai além da música: envolve um outro sentido de educação, uma nova forma de contar a história do país e de uma parte de sua população. Consegue-se, contudo, viabilizar materialmente e economicamente esse projeto através da indústria fonográfica e alterar o campo de forças da música popular brasileira, que tinha até então, em seu esquema mais consolidado, um ideário que partia de um conceito de nação com o qual muitos desses artistas – vindos das periferias, filhos de nordestinos, pupilos indiretos de frações do movimento negro – não se identificava, por comunhar de memórias coletivas negras e de narrativas que correram em paralelo, por vezes silenciadas ou subjacentes a esse projeto hegemônico.

6. Anexos

ANEXO I - COLETÂNEA DE DISCOS

Ano	Álbum	Artista	Gravadora	Mídia
1987	Remixou, dançou	Vários Artistas	CBS	LP
1987	Ousadia do Rap	Vários Artistas	Kaskata's	LP
1988	Hip-hop Cultura de Rua	Vários Artistas	Eldorado	LP
1988	O Som das Ruas	Vários Artistas	Chic Show/Sony	LP
1988	Hip Hop Rap	Região Abissal	Continental	LP
1988	Situation Rap	Dynamic Duo	Fat Records	Compacto
1988	O Som das Equipes	Vários Artistas	Simão Discos	LP
1989	Consciência Black Vol 1	Vários Artistas	Zimbabwe	LP
1989	Pergunte a Quem Conhece	Thaíde e DJ Hum	Eldorado	LP
1989	The Culture of Rap	Pepeu	Kaskata's	LP
1989	The Best Beat of Rap	Vários Artistas	Kaskata's	LP
1989	Rick e Nando	Rick e Nando	RGE	LP
1989	Novidades Brasil 1989	Vários Artistas	Esfinge	LP
1989	Rap do Rei	Luni	WEA	Compacto
1989	Tudo Está Caro	Black Juniors	Chic Show/Fivestar	LP
1990	Hip-hop na Veia	Thaíde e DJ Hum	Eldorado	LP
1990	Região Abissal	Região Abissal	Eldorado	LP
1990	Melhores da Kaskata's	Vários Artistas	Kaskata's	LP
1990	Equipe Gallotte	Vários Artistas	Eguipe Gallotte	LP
1990	Se Liga Meu	Nelson Triunfo	TNT Records	LP
1990	Ritmo - Amor e Poesia	Sampa Crew	Kaskata's	LP
1991	Holocausto Urbano	Racionais MC's	Zimbabwe	LP
1991	Mc Kid	Mc Kid	Tok Musical	LP
1991	Raça - Axé e Poder	Frank Frank	Zimbabwe	LP

		Código 13 e MC		
1991	Código 13 e Mc Jack	Jack	Eldorado	LP
1991	Ritmo Quente	Vários Artistas	Kaskata's	LP
1991	São Paulo Está em Agito	Adalto DJ	Mag Masterson	Compacto
1991	Rap Ataca	Vários Artistas	Kaskata's	LP
			Chic	
1991	Festa	Sampa Crew	Show/Fivestar	LP
1991	Sergio Rick	MC Sérgio Rick	RGE	LP
1991	Acerto de Contas	Radicais do Peso	TNT Records	Compacto
1991	Menos um Irmão Chega Disso	Ndee Naldinho	TNT Records	LP
1991	A Volta da Fúria	Mike e DJ Bacana	Kaskata's	LP
			Black Mad	
1991	Black Mad Brazilian Rap	Vários Artistas	Records	LP
1991	P de Pepeu	Pepeu	Acervo Discos	LP
1991	Movimento Rap	Vários Artistas	Rhythm and Blues	LP
1992	O Futuro Está em Suas Mãos	Geração Rap	TNT Records	LP
1992	Escolha o Seu Caminho	Racionais MC's	Zimbabwe	Compacto
1992	Consciência Black vol 2	Vários Artistas	Zimbabwe	LP
	Humildade e Coragem São as Nossas			
1992	Armas Para Lutar	Thaíde e DJ Hum	TNT Records	LP
1992	Ameaça ao Sistema	Radicais do Peso	Kaskata's	LP
				EP /
1992	Guarde Minha Voz - Kaskata's 1992	Luna e DJ Cri	Kaskata's	Compacto
1992	Vozes de Rua vol 1	Vários Artistas	Kaskata's	LP
1992	Vozes de Rua vol 2	Vários Artistas	Kaskata's	LP
1992	Super Remixes	Sampa Crew	Kaskata's	LP
1992	Caixinha de Surpresa	Pepeu	Chic Show	LP
1992	Nem A Nem B Só Se For D	Vítima Fatal	Chic Show	LP
1992	Cada Vez + Preto	DMN	Zimbabwe	LP
		Duck Jam e Nação		
1992	A Nação Quer a Verdade	Hip Hop	TNT Records	LP
1992	Só Porque Sou Favelado	Ndee Naldinho	TNT Records	LP

			Black Mad	
1992	Vamos Dar a Volta Por Cima	Comando DMC	Records	LP
1992	Dance Comigo	Sweet Lee	Kaskata's	Compacto
1992	Saudade	Sharylaine	Kaskata's	Compacto
1992	Menor Abandonado	Os Balinhas do Rap	Rhythm and Blues	LP
1992	Raízes da Música Negra	Grand Master Ney	Rhythm and Blues	LP
1992	The Broders Rap	The Brothers Rap	JWC Discos	LP
1992	Rappers e Irmãos	Vários Artistas	GP Records	LP
1992	Vinte Buscar	Júnior	Chic Show	LP
1992	Peso Pesado do Rap	Vários Artistas	Star Records	LP
1993	Raio X Brasil	Racionais MC's	Zimbabwe	LP e CD
1993	Algo a Dizer vol 1	Vários Artistas	Zimbabwe	LP
1993	Nova Era	MT Bronks	Zimbabwe	LP
			MA	
			Records/Discool	
1993	Vida Brasileira	RZO	Box	LP
1993	Ponto de Vista	Sistema Negro	MA Records	LP
			Kaskata's/Ritmo	
1993	Versão Brasileira	Vários Artistas	Quente	LP
1993	Força Rap do Litoral	Vários Artistas	Footloose Records	LP
1993	4 Anos Depois	Os Metralhas	Chic Show	LP
1993	Movimento Rap vol 2	Vários Artistas	Rhythm and Blues	LP
1993	O Som da Massa vol 2	Vários Artistas	Kaskata's	LP
1993	Nossa Vez	Derek Sistem Rap	Rhythm and Blues	LP
		Grupo Som de		
1993	Os Últimos Dias da Lei	Assalto	TNT Records	LP
1993	Sentimento	MC Polmel	TNT Records	LP
1993	Humanidade Selvagem	Ndee Naldinho	TNT Records	LP
	Equipe Dinamite O Som de São			
1993	Paulo	Vários Artistas	TNT Records	LP
1993	Mike	Mike	TNT Records	LP
			Bullet/Radical	
1993	Primeiro Ato	Pavilhão 9	Fonográfico	Compacto

1993	Movimento Hip Hop	Vários Artistas	Rhythm And Blues	LP
1993	Sólido	Rap Sensation	Hot Line Records	LP
1993	Projeto Rap Brasil vol 1	Vários Artistas	Hot Line Records	LP
1993	Renê do Rap	Álbum		
1993	Desliga essa p...	Desacato Verbal	Discovery	LP
1993	União Break	Vários Artistas	MA Records	LP
1993	Fumaça	Decibass MCs	Star Records	LP
1993	Explosão do Rap	Vários Artistas	RM Produções	LP
1993	Aliança Negra Posse	Vários Artistas	Cash Box	LP
		Consciência		
1993	Enxergue Seus Próprios Erros	Humana	MA Records	LP
1993	Kaskata's 12 Anos	Vários Artistas	Kaskata's	LP
1994	Só se Não Quiser Ser...	MRN	Zimbabwe	LP
1994	Som da Massa	Vários Artistas	Zimbabwe	LP
1994	Bem Vindos Ao Inferno	Sistema Negro	Zimbabwe	LP
1994	Brava Gente	Thaíde e DJ Hum	Hip Hop Brasil	LP
	Os Piores Venenos Estão Nas			
1994	Menores Cobras	Blacks'n'the Hoods	MA Records	LP
1994	Quebrando o Gelo do Clube	Unidade Bop	Eldorado	LP
1994	Ritmo Amor e Poesia	Sampa Crew	Kaskata's	LP
1994	É Tempo de Festa e Amor	Energia Positiva	Kaskata's	Compacto
1994	Para Quem Quiser Ver	Doctor MC's	Kaskata's	LP
1994	Athalyba e a Firma	Athalyba e a Firma	Plug/BMG	LP e CD
1994	Eu Amo Você	Sampa Crew	Chic Show	LP
1994	Racionais MC's	Racionais MC's	Zimbabwe	Compacto
1994	Deixe o Ritmo Te Controlar	Billy	TNT Records	LP
1994	Conexão Rap	Sergio Rick	RGE	CD
		Duck Jam e Nação		
1994	Metamorfose	Hip Hop	TNT Records	LP
1994	O Show Deve Continuar	Geração Rap	TNT Records	LP
1994	Procurados Vivos ou Mortos	Pavilhão 9	Paradoxx	LP e CD

1994	Valeu a Experiência	Filosofia de Rua	Tok Musical	LP
1994	Realidade das Ruas	Vários Artistas	Tok Musical	LP
1994	Elas por Elas	Vários Artistas	Kaskata's	Compacto
1994	Reação em Cadeia	Código 13	Eldorado	LP
1994	São Paulo Está Se Armandando	Comando DMC	TNT Records	LP
1994	Distração	Ponto Crucial	Epic/Sony	CD
1994	Sampa Crew	Sampa Crew	Epic/Sony	CD
1994	Ex Detento	Piveti	Radical Records	LP
1994	Quebra Tudo	Produto da Rua	MA Records	LP
1994	Pule ou Empurre	RPW	BMG	Compacto
1994	Juventude de Atitude	Facção Central	Five Special	LP
1995	Na Sua Mais Perfeita Ignorância	De Menos Crime	Kaskata's	CD
1995	Só Na Malícia	Jaime D	Kaskata's	CD
1995	Rap Jam	Sergio Rick	Warner	CD
1995	Revolução de Novos Ideais	PMC e Poetas de Rua	TNT Records	CD
1995	Bem Vindo ao Hip-Hop	Ndee Naldinho	TNT Records	CD
1995	Sangue No Olho	Comando DMC	TNT Records	CD
1995	Afro-brasileiro	Thaíde e DJ Hum	Brava Gente	Compacto
1995	Tirando Uma Onda	Rap Sensation	Paradoxx	CD
1995	Hip Hop Cultura de Rua	Vários Artistas	Eldorado	Relançamento em CD
1995	Contagius Rap Band	Black Mad		LP
1995	Verdadeira Paixão	Sampa Crew	Epic/Sony	CD
1995	100 Rótulo	Energia Positiva	Kaskata's	CD
1995	Procuo Te Dar um Toque	União Break	Produções Nosso Som	LP
1995	Meu Respeito Eu Não Enrolo Numa Seda	Face da Morte	TNT Records	CD
1995	Rap Is Rap	Vários Artistas	Produções Nosso Som	CD

1995	Circuit Power A Coqueluche de São Paulo	Vários Artistas	Rhythm And Blues LP	
			Produções Nosso	
1996	A Grande Caminhada	Pia	Som	CD
1996	Potencial 3	Potencial 3	Zimbabwe	CD
1996	O Povo Precisa Viver	Autênticos	Zimbabwe	CD
1996	Azul da Cor do Mar	Sampa Crew	Epic/Sony	Compacto
1996	Preste Atenção	Thaíde e DJ Hum	Eldorado	CD
1996	Na Sua Mais Perfeita Ignorância	De Menos Crime	Kaskata's	CD
1996	Som Na Caixa	Vários Artistas	Paradoxx	CD
1996	Filosofia de Rua	Filosofia de Rua	Paradoxx	CD
1996	Tirando uma Onda	Rap Sensation	Paradoxx	CD
1996	Poetas de Rua vol 1	Vários Artistas	Zâmbia	CD
1996	Poetas de Rua vol 2	Vários Artistas	Zâmbia	CD
1996	Sampa Rap	Vários Artistas	Som Livre	CD
1996	Mente Engatilhada	Alerta Vermelho		
			Produções Nosso	
1996	Fatos Ocorridos	Os Bocas do Rap	Som	CD
			Zimbabwe/Cosa	
1997	Sobrevivendo no Inferno	Racionais MC's	Nostra	
1997	RZO	RZO	MA Records	CD
1997	O Segredo do Chapéu	Pepeu	Paradoxx	CD
1997	Você Tem que Acreditar	Ndee Naldinho	TNT Records	CD
1997	Coisa do Demu	Pia		
1997	Jogada Final	Sistema Negro	RDS	CD
1997	Cadeia Nacional	Pavilhão 9	Paradoxx	CD
1997	Opalão Preto	Pavilhão 9	Paradoxx	Compacto
			Cia Paulista de Hip	
1997	Está Na Área	RPW	Hop	CD
1997	Aquele Abraço	Território Negro		CD
1997	Entre a Adolescência e o Crime	Consciência Humana		CD
1998	Espaço Rap (105 FM)	Vários Artistas	RDS Fonográfica	CD

1998	Estamos de Luto	Facção Central	Five Special	CD
1998	São Mateus Para a Vida	De Menos Crime	Kaskata's	CD
1998	Revolusom Parte 1	Possemente Zulu	Raízes Discos	Compacto
1998	Doctor MCs	Doctor MCs	Kaskata's	CD
1998	A Sigla	SNJ	Cia Paulista de Hip Hop	Compacto
1998	Quadrilha da Morte	Face da Morte	RDS Fonográfica	CD
1998	Pra Você Que Não Crê			CD
1998	A.r.m.a.g.e.d.o.n.	Armagedon	Pau de Dá em Doido	Compacto 12'
1998	Arrependa-se	Apocalipse 16	Rhythm and Blues	LP
1998	Voz Da Zona Norte	VZN		LP
1998	O Tributo	Rap Sensation		LP
1998	O Mensageiro	Júri Popular		LP
1998	Duck Jam e Nação Hip Hop	Rhythm and Blues		CD
1998	Na Mira da Sociedade	Vários Artistas	MA Records	CD
1998	Herança do Vício	Visão de Rua	Nosso Som	CD
1998	Apenas Começando	Alternativa C		
1998	Elos da Vida	Piveti e Branco	Paradoxx	CD
1998	105 FM Espaço do Rap	Vários Artistas	RDS Fonográfica	CD
1998	H Aço	DMN	Cia Paulista de Hip Hop	CD
1998	Linha de Frente	Vários Artistas		
1998	Mandando a Rima	KRS		
1998	Só Nos Resta Paz	Versos Ao Verbo		
1998	Apologia ao Crime	Detentos do Rap	Fieldzz	CD
1998	Saiam da Mira dos Tiras	Conexão do Morro	Rhythm and Blues	CD

7. Referências Bibliográficas

Alambert, Francisco. (2012). A realidade tropical. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (54), 139-150.

<https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i54p139-150>

ALEXANDRE, Ricardo. **Ceguei bem a tempo de ver o palco desabar: 50 causos e memórias do rock brasileiro**. São Paulo, Arquipélago. 2013

ALVES, Cesar. **Pergunte a quem conhece: Thaíde**. São Paulo, Labortexto. 2004

ANDRADE, Elaine Nunes (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo, Summus, 1999.

APPELROUTH, Scott; KELLY, Crystal - Rap, Race and the (Re)production of boundaries. **Sociological Perspectives** Vol. 56, No. 3 (Fall 2013), pp. 301-326 (26 pages) <https://www.jstor.org/stable/10.1525/sop.2013.56.3.301>

ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu Não Sou Cachorro Não – Música popular cafona e ditadura militar**. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record. 2010.

ASSEF, Claudia. **Todo DJ já sambou – A história do disc-jóquei no Brasil**. 4 ed. São Paulo, Music Non Stop, 2017.

AZEVEDO, Amailton Magno; SILVA, Salomão Jovino da. UM RAIOS DO MOVIMENTO HIP-HOP. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [S.l.], v. 7, n. 15, p. 212-239, fev. 2015. ISSN 2177-2770.

Disponível em:

<<http://abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/122>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

BOSCO, Francisco. Cinema-canção. In: NESTROVSKY, Arthur. (org.). **Lendo música**. São Paulo, Publifolha, 2007.

BOTELHO, Guilherme Machado de. **Quanto vale o show? O fino Rap de Athalyba-Man e a inserção social do Periférico através do mercado de música popular**. Dissertação de mestrado. Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP). São Paulo, 2018

BOURDIEU, Pierre (Coord.). *A Miséria do Mundo*. 7ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro. Editora Vozes, 2008.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON, Jean-Claude. *A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicas*. Petrópolis. Editora Vozes, 2000

BRUBAKER, Rogers. *Ethnicity without groups*. Library of Congress, 2004.

CAMARGOS, Roberto. *Rap e política: Percepções da vida social brasileira*. São Paulo, Boitempo. 2015

CUTI e LEITE, José Correia. *...E disse o velho militante José Correia Leite*. São Paulo: Secretara Municipal de Cultura, 1992.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2013

DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento negro brasileiro: alguns apontamentos históricos. *Tempo* [online]. 2007, vol.12, n.23, pp.100-122

FASSIN, Didier. *Racialization – How to do races with bodies*. P 420 - 434. A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment, 1ª Ed. Frances E. Mascia-Lees, 2011.

_____. *The embodied past. From paranoid style to politics of memory in South Africa*. Disponível em: <https://www.sss.ias.edu/files/pdfs/Fassin/Embodied-past.pdf>. Acesso em 13/9/2017. Social Anthropology, 2008.

FÉLIX, João Batista de Jesus. *Hip-hop: cultura e política no contexto paulistano*. São Paulo, Appris, 2018

FÉLIX, João Batista de Jesus. *Chic Show e Zimbabwe e a construção de identidade nos bailes black paulistanos*. Universidade de São Paulo, 2000. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **A inteligência da música popular: a 'autenticidade' no samba e no choro**. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2010.

FERREIRA, Jeff. **30 Anos do Disco Hip-Hop Cultura de Rua**. Clube de autores, 2018

GARCIA, Walter. "Diário de um detento': uma interpretação". In: NESTROVSKI, A. (org). **Lendo música**. São Paulo: Publifolha, 2007

GARCIA, W. (2013). Elementos para a crítica da estética do Racionais MC'S (1990-2006). **Idéias**, 4(2), 81-108. <https://doi.org/10.20396/ideias.v4i2.8649382>

GARCIA, Walter. Sobre uma cena de "Fim de semana no Parque", do Racionais MC's. **Estudos avançados**, São Paulo , v. 25, n. 71, p. 221-235, Apr. 2011 .
Available from
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142011000100015&lng=en&nrm=iso>

GARCIA, W. (2003). Ouvindo Racionais MC'S. **Teresa**, (4-5), 166-180.
Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116377>

GATTI, Vanessa. **Súditos da Rebelião – estrutura de sentimento da Nova MPB**. São Paulo: Alameda, 2018.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo, Editora 34. 2012.

GONZÁLEZ, Lélia. O Movimento Negro na Última Década. In: **Lugar de Negro**. Orgs: GONZALEZ, Lélia e HASENBALG, Carlos. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GUIMARÃES, Antonio Sergio Alfredo. Formações nacionais de classe e raça. **Tempo Social, revista de sociologia da USP**. vol. 28, n. 2, pp. 161-182. 2016.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. Rap: transpondo as fronteiras da periferia. In: ANDRADE, Elaine Nunes (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo, Summus, 1999.

HALBWACHS, Maurice. **Los marcos sociales de la memoria**. Anthropos Editorial, 2004.

_____. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HANCHARD, Michael George. **Orfeu e o poder: o movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945 - 1988)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. 2 ed. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2005.

HERTZMAN, Marc A. **Making Samba: A New History of Race and Music in Brazil**. Duke University Press. 2013

KEHL, Maria Rita. **A Frátria Órfã**. São Paulo: Olho D'Água, 2008.

LAMONT, Michèle, SILVA, Graziella, WALBURN, Jessica, GUETZKOW, Joshua, MIZRACHI, Nissim, HERZOG, Hanna, REIS, Elisa. **Getting Respect. Responding to Stigma and discrimination in the United States, Brazil and Israel**. Nova Jersey, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2016.

LOPES, Paul. Innovation and diversity in the popular music industry, 1969 to 1990. **American Sociological Review**, Vol. 57, No. 1. Fevereiro, 1992. pp. 56-71

MACEDO, Márcio. Hip-Hop SP: Transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica. In: **Pluralidade Urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos**. KOWARICK, L.; FRUGOLI JR, H.. (Orgs.). 1ed. São Paulo, Ed. 34. 2016, v. , p. 23-53.

MACEDO, M. Baladas Black e Rodas de Samba da Terra da Garoa. In: MAGNANI, J. G. C.; SOUZA, B. M. (Org.). **Jovens na Metrópole: Etnografias dos Circuitos de Lazer, Encontro e Sociabilidade**. 1ed. São Paulo: Terceiro Nome, 2007, v., p. 189-224.

MAGI, Érica Ribeiro. **Rock and Roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do Underground ao Mainstream**. São Paulo. Editora Alameda, 2013.

MAMMÌ, Lorenzo. O sonho dos outros. In: NESTROVSKY, Arthur. (org.). **Lendo música**. São Paulo, Publifolha, 2007.

MATOS, Teresa Cristina. **Narrando experiências negras através da canção: o que a música pode nos dizer sobre a questão racial no Brasil?**. Anais do 42º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 2018. Disponível em: <http://anpocs.com/index.php/encontros/papers/42-encontro-anual-da-anpocs/gt-31/gt28-9>. Acesso em 25 de março de 2019.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. Mulheres no hip hop: identidades e representações. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. 2006.

MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais**. São Paulo, Editora 34. 2003

MICELI, Sergio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In **Brasil: o trânsito da memória** (orgs. Saulo Sosnowski e Jorge Schwartz). São Paulo, Edusp, 1994.

MICELI, Sergio. **A Noite da Madrinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a.

MICELI, Sergio - No ar em Belíndia – A indústria cultural hoje. In: **A Noite da Madrinha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b.

MILANEZI, Jaciane. **Silêncios e confrontos: a saúde da população negra em burocracias do Sistema Único de Saúde (SUS)**. Tese (Doutorado em Sociologia) - UFRJ, IFCS, PPGSA, Rio de Janeiro. 2019.

MORELLI, Rita. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. **Artcultura**, 10(16). Recuperado de <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1499>. Acesso em 1º/11/2019.

MUNANGA, Kabengele. As facetas de um racismo silenciado. In: SCHWARCZ, Lilia. QUEIROZ, Renato da Silva (Org). **Raça e Diversidade**. São Paulo: Edusp, 1996. pp. 213- 229

OLIVEIRA, Acauam Silvério. **O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro**. Universidade de São Paulo, 2015. Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH.

_____. O evangelho marginal dos Racionais MC's. In: **Sobrevivendo no Inferno / Racionais MC's**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ORTIZ, Renato. **A Moderna Tradição Brasileira**. SP, Editora Brasiliense, 1988.

PEREIRA, João Baptista Borges. **Cor, profissão e mobilidade – O negro e o rádio de São Paulo**. São Paulo, Edusp, 2001.

RIDENTI, Marcelo. Caleidoscópio da cultura brasileira (1964-2000). In: **Cultura e Sociedade: Brasil e Argentina**. São Paulo. Edusp. 2014a

_____. **Em busca do povo brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2014b

_____. **Brasilidade Revolucionária**. São Paulo: Unesp, 2010

SAMUELS, David. The rap on rap. **The New Republic**, Nov/1991. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/120894/david-samuels-rap-rap-1991>

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: **Decantando a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa M. M.; EISENBERG, José (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **As representações de nação nas canções de Chico Buarque e Caetano Veloso: do nacional-popular à mundialização**. 2014. 385 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281197>>. Acesso em: 26 ago. 2018.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **As ideias fora do lugar – ensaios selecionados**. Companhia das Letras, 2014

SEGRETO, Marcelo. A presença da fala na melodia do rap. In: **Música Popular em Revista**. Ano 5, vol. 1, jul/dez 2017

SILVA, Cidinha. Projeto rappers: uma iniciativa pioneira e vitoriosa de interlocução entre uma organização de mulheres negras e a juventude no Brasil. In: ANDRADE, Elaine Nunes (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo, Summus, 1999.

SILVA, Fernando Barros. O fim da canção (em torno do último Chico). 2009. Disponível em:

<https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/o-fim-da-cancao-em-torno-do-ultimo-chico/7/>.

SILVA, Jose Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo: musica, etnicidade e experiencia urbana**. 1998. Tese (doutorado) - Universidade estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciencias humanas, Campinas, SP.

TATIT, Luiz. Cancionistas Invisíveis. Disponível em: <http://www.luiztatit.com.br/artigos/artigo?id=29/Cancionistas-Invis%C3%ADveis.html>. 2006. Acesso em 23/10/2019.

TEPERMAN, Ricardo. *Se Liga no Som*. São Paulo: Claro Enigma, 2015

TROTTA, Felipe da Costa. **Samba e mercado de música nos anos 1990**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ). Rio de Janeiro, 2006.

VIANNA, Hermano. **O Baile Funk carioca: festas e estilos de vida metropolitanos**. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987.

_____. **O Mundo do Funk Carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

_____. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 1995.

VICENTE, Eduardo. **Da vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil**. Editora Alameda, 2014.

WILLIAMS, Raymond. **The Long Revolution**. Parthian. 2011.

WISNIK, Sem Receita: Ensaios e canções. São Paulo. Companhia das Letras, 2004.

Wisnik, J. M. (2003). Machado Maxixe: Ocaso Pestana. Revista **Teresa**, (4-5), 13-79. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116360>

Entrevistas

BRANDÃO, Rodrigo. Entrevista concedida a Paula Costa Nunes de Carvalho. São Paulo, 15 de janeiro de 2019.

CARNEIRO, Newton. Entrevista por e-mail concedida a Paula Costa Nunes de Carvalho. São Paulo, 20 de outubro de 2019.

CARNEIRO, Rodrigo. Entrevista concedida a Paula Costa Nunes de Carvalho. São Paulo, 19 de novembro de 2018.

CARRANÇA, Flavio. Entrevista concedida a Paula Costa Nunes de Carvalho. São Paulo, 14 de janeiro de 2019.

SAMPA, João Carlos. Entrevista concedida a Paula Costa Nunes de Carvalho. São Paulo, 14 de maio de 2019.

SHARYLAINE. Entrevista concedida a Paula Costa Nunes de Carvalho. São Paulo, 21 de janeiro de 2019.

Filmes

Documentário Red Bull – Região Abissal. Disponível em

<https://www.redbull.com/br-pt/minidocumentario-conta-hist%C3%B3ria-do-regi%C3%A3o-abissal>

Documentário Racionais – Extra do DVD Mil Trutas Mil Tretas. Dir. Mano Brown, 2006.

Bailes - Soul, Samba Rock, Hip Hop e Identidade em São Paulo" – Quilombhoje Literatura. Dir. Atiely Santos, 2007.

Acervos de revistas e portais de internet

Acervo da Imprensa Negra Paulista

Bizz

Caros Amigos

DJ Ric

Folha de S. Paulo

O Estado de S. Paulo

Pode Crê!

Revista Rap Nacional

Vice

Dicionários

Oxford de Música