

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA
CURSO DE HISTÓRIA

WHILLIAN OLIVA DA SILVA

RITMO E POESIA: A importância do Rap para a musicalidade brasileira.

São Luís

2020

WHILLIAN OLIVA DA SILVA

RITMO E POESIA: A importância do Rap para a musicalidade brasileira.

Monografia apresentada ao Curso de História, da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito para a obtenção da graduação em História Licenciatura Plena.

Orientador: Prof. Drº. Fábio Henrique Monteiro Silva

São Luís

2020

WHILLIAN OLIVA DA SILVA

RITMO E POESIA: A importância do Rap para a musicalidade brasileira

Monografia apresentada ao Curso de História, da
Universidade Estadual do Maranhão, como requisito para
a obtenção da graduação em História Licenciatura Plena.

Aprovada em: __/__/__

BANCA EXAMINADORA

Prof. Drº. Fábio Henrique Monteiro Silva.
(Orientadora)

Prof. Drº. (1º Examinador)

Prof. Drº. (2º Examinador)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente queria agradecer a minha mãe Cida Oliva por me proporcionar todo o amor incondicional que alguém poderia dar a mim, sem os esforços dela não estaria cursando uma faculdade e conseqüentemente concluindo este trabalho.

A Alexsandra Costa, que foi a pessoa que compartilhei toda minha vida nesses últimos anos em um relacionamento, me inspirou em todos os sentidos, sempre me deu apoio e carinho, e me ajudou de todas as formas possíveis, sempre me colocou minha autoestima o mais alto que conseguiu. Uma pessoa especial na minha vida.

Aos meus amigos que fiz nesta instituição. Jordham Moraes que vou ser eternamente grato pelas horas de conversa sobre todos os tipos de assuntos que tive em variados lugares, pelos ensinamentos, inúmeras vezes que me ajudou com os trabalhos da UEMA (inclusive esse), e por conselhos sobre todos os tipos de problemas. Agradeço a Juliana Barros que sempre me presenteou com seu imenso companheirismo e dedicação pela nossa amizade. À João Paulo pelas horas de jogatina que fizeram aliviar minhas tensões e inseguranças, e pelas calls e conselhos. Rafael “El Barba” Ramos pelas conversas sobre Rap e os mais variados assuntos.

A Lianne Baima, uma amiga pra todas as horas que foi uma grande incentivadora deste trabalho sempre acreditando no meu potencial quando eu estava desmotivado, pelas horas maravilhosas na cadeira de Antropologia junto com Júnior Reis, que também sempre acreditou em mim e me motivou a concluir este curso.

Aos meus amigos que fiz na vida e que me inspiram todos os dias a melhorar, Anderson Bispo e Marcelo que sempre foram como irmãos e que influenciaram a me apaixonar pelo Rap, a Ana Paula que é como uma irmã pra mim, Dayane “Mio Day” por sempre estar disposta a me ajudar e me acalmar em todos os momentos, Dora Silva por ser uma companheira e uma das minhas melhores amigas, Ítalo Carvalho por me inspirar todos os dias, Matheus Louzeiro por ser uma das pessoas mais carinhosas que conheço, a Gabriella Rocirene que sempre fez questão de ser companheira em momentos difíceis e conversar sobre os mais variados assuntos, a Helen Sena e Klisman Oliveira que mesmo morando longe sempre me apoiaram e me deram conselhos que levo pra vida toda, Luana Andrade que sempre me presenteou com seu companheirismo e conversas.

A Neurimar Pereira pelo apoio incondicional que recebi todos esses anos, pela nossa parceria no trabalho que rendeu uma amizade pra vida toda.

Agradeço ao meu orientador Fábio Henrique pelo empenho a concluir este trabalho e pelos inúmeros ensinamentos durante a graduação. Aos meus professores da UEMA, responsáveis por fazer deste curso uma experiência que foi além de uma sala de aula.

Agradeço ao Hip-Hop por ser uma das coisas que mais amo na vida, meu companheiro de todos os momentos e que me acompanha desde criança, e que me deu a oportunidade de presenteá-lo com essa pesquisa.

Aos rappers, 2Pac minha maior inspiração na música, 50 Cent que durante minha adolescência foi o primeiro responsável a me sentir representado, Kendrick Lamar por sua discografia impactante na minha vida, Mano Brown que é certamente meu maior ídolo na música brasileira, Sabotage que me fez ainda mais amar o Rap nacional. Por último e não menos importante, Akon que foi o primeiro artista que me fez ter contato com Rap através do seu disco Konvicted dado de presente pela minha mãe.

A minha gatinha Kiara e meu cachorro Kobe.

E a Deus pela minha vida e pela vida da minha mãe e dos meus amigos.

*“Eu insisto, persisto, não mando recado... Eu
tenho algo a dizer, não vou ficar calado.”*

Sabotage

RESUMO

A presente dissertação consiste em analisar a importância do processo de criação e consolidação do Rap como música popular brasileira. Apontando as contribuições do movimento Hip-Hop focando em seu principal elemento, o Rap, para a história da música e estabelecimento de uma perspectiva musical voltada à realidade sociopolítica do Brasil. Assim como, analisar as representações e elementos estéticos presentes no gênero e suas influências para a produção musical brasileira nas décadas de 1990 e 2000. O Rap (Ritmo e Poesia) é um gênero musical surgido dentro do movimento Hip-Hop no final da década de 1970 nos Estados Unidos e posteriormente se consolida nas periferias de vários países do mundo. O trabalho contextualiza a MPB e como suas características, múltiplas identidades culturais e manifestações estéticas no cenário da cultura popular influenciaram o Rap a se tornar música popular.

Palavras-chave: Rap; Hip-Hop; Música Popular; Produção Musical

ABSTRACT

This dissertation consists of analyzing the importance of the process of creating and consolidating Rap as Brazilian popular music. Pointing out the contributions of the Hip-Hop movement focusing on its main element, Rap, for the history of music and the establishment of a musical perspective aimed at the socio-political reality of Brazil. As well as, to analyze the representations and aesthetic elements present in the genre and its influences for the Brazilian musical production in the 1990s and 2000s. Rap (Rhythm and Poetry) is a musical genre that emerged within the Hip-Hop movement in the late 1990s. 1970 in the United States and later consolidated in the peripheries of several countries in the world. The work contextualizes MPB and how its characteristics, multiple cultural identities and aesthetic manifestations in the popular culture scene influenced Rap to become popular music.

Keywords: Rap; Hip hop; Popular music; Musical Production

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 PANORAMA SOBRE MÚSICA POPULAR NO BRASIL	12
2.1 O Rio de Janeiro e as primeiras bases de música popular	13
2.2 A modernização da música brasileira e o samba	17
2.3 A invenção de tradições e o nacionalismo	19
2.4 O surgimento da MPB	21
2.5 A repressão e a pop música popular brasileira	24
2 A HISTÓRIA DO HIP-HOP	28
2.1 O que é Hip Hop	28
2.2 O Hip-Hop como movimento político-cultural	29
2.3 O Início	31
2.4 Os primeiros DJ's	32
2.5 Os outros elementos: break dance e o grafite	34
2.6 Das festas para o mundo: O Rap	37
3 HIP-HOP NO BRASIL: O RAP É MUSICA POPULAR BRASILEIRA!	43
3.1 Antes do Hip-Hop no Brasil	44
3.2 O nascimento do Rap nacional	46
3.3 O Rap no cotidiano: as produções como espelho da sociedade brasileira	50
4 CONCLUSÃO	58
REFERÊNCIAS	59

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem o intuito de apresentar a importância de entender o processo de criação e consolidação do Rap como música popular brasileira. A cultura Hip-Hop é hoje um fenômeno político e cultural mundial. No Brasil, o Rap foi disseminado na década de 1990 por grupos como Racionais Mc's, RZO, Faccção Central entre outros. A popularização das músicas entre periferias se dava pela identificação dos ouvintes com as letras que retravam o cotidiano das periferias brasileiras, a baixa viabilidade social, a representatividade e a consciência racial.

Atualmente existe uma considerável produção acadêmica que versa sobre o Hip-Hop. Nesse sentido, este trabalho consiste em pesquisar sobre elementos que compõem a música e sua produção propiciam uma visão mais crítica sobre a sociedade em que ele está inserido. Como principal elemento do movimento Hip-Hop, o Rap, tem a responsabilidade de ser o “porta-voz” de divulgação das ideias do movimento, os rappers são os responsáveis de dar a voz ao movimento através de suas letras. A relação entre Rap e classes sociais é inevitável, desde o seu surgimento nos Estados Unidos, o gênero está diretamente ligado a conflitos sociais e a necessidade de expressão. A análise do gênero através dessa perspectiva é de extrema importância para entendermos como o Rap aborda a musicalidade em meio a diferentes núcleos sociais. Nas últimas décadas o Hip-Hop tem se configurado como um importantíssimo instrumento de mobilização e organização da juventude pobre e negra das periferias brasileiras. O estudo e a compreensão do Rap pode contribuir para o conhecimento de um aspecto ainda pouco visto no meio acadêmico e proporcionar o entendimento de um fenômeno mundial.

O primeiro capítulo “*Panorama sobre Música Popular no Brasil*”, como o nome já diz, consiste em fazer um panorama sobre a Música Popular Brasileira para podermos entender como mais tarde o Rap se figura como um gênero musical popular. É importante abordar como as primeiras bases da MPB foram essenciais para que as camadas populares começassem a ter uma base cultural e construíssem o conceito musical através de movimentos de modernização da música e discursos identitários. Foram usados autores como Marcos Napolitano e José Ramos Tinhorão utilizando os conceitos da História Cultural e História Social da Música desde o surgimento da música popular no Brasil, passando pela repressão de gêneros populares pelo Regime Militar. Este capítulo é necessário para compreender o cenário social brasileiro através da música.

No segundo capítulo “*A História do Hip-Hop*” é contextualizado o movimento Hip-Hop desde sua criação até sua popularização nos Estados Unidos. É feita uma divisão das

análises dos seus elementos (DJ, MC, *Breakdance* e o Grafite) abordando o contexto socioeconômico do período e o surgimento do movimento Hip-Hop em seu viés político-cultural. A origem das primeiras manifestações culturais estadunidenses e o surgimento do Rap como principal elemento do Hip-Hop. Neste capítulo abordamos conceitos usados por autores como João Batista de Jesus Félix e Rosenverck Estrela Santos, pesquisadores com ênfase no movimento, e série documental “Hip Hop Evolution” produzida pela Netflix.

O terceiro capítulo, foco principal desta pesquisa, é o resultado do estudo dos dois primeiros capítulos. “*Hip-hop no Brasil: o rap é musica popular brasileira!*”, explora como o Rap foi combido em território nacional e sua influência na sociedade como música popular brasileira. É contextualizado as suas raízes no funk e o surgimento dos *bailes blacks*, a construção da identidade do gênero no país com exemplo de algumas letras de músicas de rappers brasileiros. Autores como Ricardo Teperman e Maria Eduarda Araújo Guimarães tiveram seus conceitos utilizados para entender a contribuição do Rap como construção de uma identidade sociocultural não só dentro da música.

2 PANORAMA SOBRE MÚSICA POPULAR NO BRASIL

Obras como “História & Música – história cultural da música popular” (2002), de Marcos Napolitano; “História Social da Música Popular Brasileira” (1990), de José Ramos Tinhorão; e “A História em cantos: música popular brasileira na pesquisa e no ensino da história” (2009), de Cleodir da Conceição Moraes, entre outros, conferem bases históricas e estatísticas a este trabalho, uma vez que analisam a produção musical popular no Brasil e suas particularidades.

Admite-se ainda a importância dos estudos sobre a produção musical no Brasil e como se comunicam com a cultura popular do país. Trata-se de um processo de recuperação da nossa história e preenchimento de lacunas quanto à uma série de problemáticas. “Os historiadores brasileiros pareciam padecer de uma “surdez” tradicional que os deixavam indiferentes diante do fenômeno musical.” (MORAES, 2009, p. 2). Nesse sentido, admite-se a necessidade de mais estudos historiográficos acerca das complexidades que envolvem a música popular brasileira, pois em muitos casos a análise acaba “ficando restrita à análise de praticantes de outros ofícios, como músicos, musicólogos, sociólogos, antropólogos e literatos” (MORAES, 2009, p. 2).

Leva-se em conta também as construções e orientações que a música popular no Brasil foi alvo.

Produzindo explicações a partir de misturas raciais, de harmonizações de estilos e de uma pretensa identidade nacional, grande parte da literatura sobre música popular brasileira mantém as versões e as premissas dos primeiros articuladores de uma "música nacional". Todas aquelas versões, [...], tinham em comum a busca de uma identidade nacional musical mestiça, desde o período colonial, a maior preocupação com os estilos musicais do que com os significados da produção cultural dos agentes sociais, e a visão de que os processos culturais ocorrem sem conflitos. (ABREU, 2001, p. 701).

A fim de retomar algumas discussões sobre a música popular brasileira, destaque para a figura do jornalista e historiador José Ramos Tinhorão, empenhado em pesquisar sobre a cultura musical popular brasileira e detentor de importantes trabalhos que fomentam o debate sobre a produção musical brasileira, onde faz: “críticas aos compositores ligados à Bossa Nova e à MPB dos anos 1960, [...], teriam se apropriado indevidamente de elementos poéticos e musicais do cancionário popular e se rendido à tentação da indústria fonográfica (MORAES, 2009, p. 3).

Nesse sentido, outras publicações vieram a debater a música popular brasileira pela perspectiva política e social. E com isso, percebe-se a existência de conflitos e ressignificações inerentes à prática musical no país.

Segundo Ortiz, “a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro [...] Na verdade, falar em cultura brasileira é falar em relações de poder”. E mais: a cultura, enquanto arena de conflitos, está em constante reelaboração simbólica. Nesse processo, o intelectual tem um papel relevante, pois são eles os artífices do jogo. José Ramos Tinhorão desempenhou tal função, reinterpretando a realidade cultural em seus artigos de jornal. (LAMARÃO, 2008, p. 20)

No que diz respeito a pesquisa e ao ensino de história e a inclusão da música como aporte didático, Marcos Napolitano destaca as escassas iniciativas de se articular a música popular no ensino, algo que se entende como equivocado uma vez que “a música popular tem sido ‘a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais’” (MORAES, 2009, p. 5-6).

2.1 O Rio de Janeiro e as primeiras bases de música popular

A fim de iniciar a discussão sobre a música popular no Brasil, torna-se importante entender a “música popular brasileira” como fruto de construções e relações sociais, nem sempre espontâneas. Dito isso, destaca-se a importância da cidade do Rio de Janeiro, antiga capital federal, como relevante centro de ebulição de diversas formas artísticas e sociais, incluso a música de caráter popular.

A cidade do Rio de Janeiro, uma das nossas principais usinas musicais, teve um papel central na construção e ampliação desta tradição. Cidade de encontros e de mediações culturais altamente complexas, o Rio forjou, ao longo do século XIX e XX, boa parte das nossas formas musicais urbanas. O Nordeste, como um todo (sobretudo Bahia, Pernambuco, Paraíba e Ceará), também desempenhou um papel importante, fornecendo ritmos musicais, formas poéticas e timbres característicos que se incorporaram à esfera musical mais ampla, sobretudo a partir do final dos anos 40. No final desta década, o Baião de Luiz Gonzaga se nacionalizou, via rádio, consagrando definitivamente a música nordestina nos meios de comunicação e no mercado do disco do “sul maravilha”. Aliás, todas as regiões do Brasil têm uma vida musical intensa, mas nem todas conseguiram contribuir para a formação das correntes principais da música urbana de circulação nacional, na medida em que não penetraram na mídia (sobretudo o rádio e a TV) nacional. (NAPOLITANO, 2002, p. 27)

Tal destaque deve-se em grande parte à proeminência de seus meios de comunicação (rádio e TV), por onde se fazia circular as suas produções culturais e fomentavam esse posto centralizar das formas musicais urbanas.

De acordo com Marcos napolitano (2002, p. 27), “até os anos 50 do século XX, o Rio de Janeiro foi o ponto de encontro de materiais e estilos musicais diversos, além de sediar boa parte das agências econômicas responsáveis pela formatação e distribuição do produto musical (casas de edição, gravadoras, empresas de radiofonia)”. Destacando ainda que, a partir disso, vem à tona uma série de questões sociais, pois a sociedade brasileira sempre teve como

marcante traço a sua desigualdade. Dito isso, não surpreende que outras regiões do país, dotadas de grande produção cultural, tenham seu destaque apagado pois não tiveram uma presença nos meios de comunicação tão acentuado. Da mesma forma que a produção feita no Rio de Janeiro deve-se muito também pelos migrantes de outras regiões, seja por busca de trabalho, seja ainda na época da escravidão.

Da mesma forma, destaca-se ainda a dificuldade de penetração da música popular nas camadas mais ricas da população, e como esse processo não se deu de forma espontânea.

[...] a aceitação da música popular brasileira, sobretudo pelos segmentos médios da população, não foi linear, nem repentina. A expansão e a diversificação do público de música popular brasileira acompanharam as vicissitudes da própria estruturação dessa esfera cultural e do sistema comercial em torno da música popular como um todo. As elites com maior formação cultural e poder aquisitivo ainda teriam que esperar a Bossa Nova para assumir, sem culpa, seu gosto por música popular brasileira. (NAPOLITANO, 2002, p. 28)

Retoma-se o período entre o final do século XVIII e início do século XIX para traçar com marco para a produção musical popular e urbana no Brasil, mais especificamente, com a modinha¹ e o Iundu². Assim como, um forte caráter religioso nas expressões musicais, praticados em várias cidades do Brasil, como afirma Marcos Napolitano:

A vida musical na virada do século XVIII para o XIX, no Brasil, não assistiu apenas à formatação destes dois gêneros de “música ligeira”, como se dizia — a modinha e o Iundu — mas também a uma febre de música religiosa, sobretudo em Minas Gerais, mas também em Olinda, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. Em sua maioria, os músicos que praticavam este tipo de música eram mestiços ou mulatos e se organizavam em irmandades religiosas (como a Irmandade do Rosário, que congregava negros e mulatos) e produziam uma música delicada e sofisticada, voltada para a liturgia da Igreja Católica. (NAPOLITANO, 2002, p. 29)

Sobre o Iundu:

[...] os autores, de uma forma unânime, precisam a origem negro/africana e o posterior abrasileiramento, ainda no período colonial. Mário de Andrade, no final dos anos 20, chegou a considerá-lo como "canto e dança populares" no Brasil durante o século XVIII. Teria sido marcado pela sincopa e umbigadas, observando-se uma certa influência espanhola. (ABREU, 2001, p. 695).

A modinha:

[...] recebeu mais atenção, talvez por ter sido apontada como um gênero de variados trânsitos: apesar das polêmicas, lhe era atribuída uma origem portuguesa mais erudita, cuja versão depois se popularizou, para retornar de novo aos salões nobres tanto em Portugal, como no Brasil. Em geral, a modinha é avaliada como tendo brilhado no século XVIII (e também no século XIX). Na Corte portuguesa de D. Maria I, comentava-se que chegou a arrebatá-los os corações (ABREU, 2001, p. 695).

¹ Forma musical com pretensões eruditas.

² Forma musical e de dança trazida pelos escravos bantos.

O fato da atividade musical possuir essa marcante herança dos povos escravizados e ser praticada por mestiços, distante das classes mais ricas, tornava-a desprovida de prestígio social, vista como artesanal. Sendo assim, era uma prática vista como um “trabalho realizado a partir de regras de ofício e correta manipulação do material bruto do som, e não como atividade “espiritual” ligada ao talento natural” (NAPOLITANO, 2002, p. 29).

Tal fato só reforça como a sociedade brasileira reforça preconceitos e estratifica a partir de noções equivocadas. É conhecido que muitos dos músicos já naquela época possuíam formação em vários elementos musicais.

Estes escravos- músicos eram altamente qualificados e suas atividades diárias se concentravam no aperfeiçoamento da sua técnica. É notória, mas ainda pouco estudada, a importância da Real Fazenda de Santa Cruz, um verdadeiro conservatório só para escravos, cuja tarefa era a de divertir a corte imperial. Criou-se, entre negros e mestiços da corte e das principais vilas e cidades, escravos e libertos, uma tradição musical complexa e plural, que trazia elementos diversos enraizados do século XVIII e início do XIX (música sacra, danças profanas, modinhas e lundus), reminiscências de danças e cantos dramáticos (jongo, por exemplo), estilos e modas musicais européias “sérias” (neste campo, o barroco foi dominante) e ligeiras, como a polca e a valsa. (NAPOLITANO, 2002, p. 29-30)

Algo que serve como base para desconhecimento das contribuições musicais das camadas populares é a falta de registro escrito, mas a historiografia detém recursos como a tradição oral que permitem o reconhecimento a intensa manifestação cultural que vinha dos bairros pobres e senzalas. Músicas, danças e festas que sobrevivem ao teste do tempo são testemunhas da forte concentração cultural desta época. Admite-se ainda que, “a partir desse caldeirão de sons, por volta de 1870, surgiu uma das mais perfeitas sínteses musicais da cultura brasileira: o choro”. (NAPOLITANO, 2002, p. 31)

O choro reflete bem várias características da música popular brasileira, como a mistura de elementos e sua adaptação. Admite-se que o estilo refere-se a uma interpretação característica para outros estilos musicais, como a valsa.

Segundo Marcos Napolitano (2002, p. 32), a figura do músico era central, mas os públicos eram fortemente distintos. “[...] os públicos eram bastante segmentados, seja por sexo, raça, condição social (segmentos médios ou populares) ou condição jurídica (livre/escravo).

Um marco importante foi a adoção do registro fonográfico (1902), o que significa os primeiros registros de gravações no Brasil.

Quando o registro fonográfico foi introduzido entre nós, por Fred Figner e sua Casa Edison, em 1902, tínhamos, portanto, uma vida musical intensa e diversificada. Nos quinze primeiros anos de história fonográfica brasileira, o que predominava era a repetição dos padrões fonográficos internacionais: vozes operísticas e empostadas, acompanhamentos orquestrais compactos (cordas e metais) e formas musicais com aspirações a serem “música séria” (sobretudo trechos de operetas, modinhas solenes,

valsas brejeiras, toadas “sertanejas” parnasianas). Não obstante, grandes músicos e cantores levaram para o disco boa parte da “alma brasileira”: Eduardo das Neves, Anacleto de Medeiros, Mário Pinheiro e Baiano. Este último foi quem gravou a primeira canção no Brasil, “Isto é bom” (1902), lundu de Xisto Bahia, bem como o primeiro samba, “Pelo Telefone”. (NAPOLITANO, 2002, p. 32)

No tocante a produção musical no século XX no Brasil, este trabalho acompanha a classificação de períodos feita por Marcos Napolitano, eu que divide os momentos em: o nascimento da canção brasileira moderna; a invenção da tradição; o corte sociológico e epistemológico na música popular brasileira e a invenção da MPB; e MPB como centro da música brasileira.

Existem [...] momentos cruciais na formação da tradição musical popular brasileira: 1) Os anos 20/30 — A consolidação do “samba” como gênero nacional, como mainstream (corrente musical principal) a orientar a organização das possibilidades de criação e escuta da música popular brasileira. 2) Os anos 1959-1968 — A mudança radical do lugar social e do conceito de música popular brasileira que, mesmo incorporando o mainstream, ampliou os materiais e as técnicas musicais e interpretativas, além de consolidar a canção como veículo fundamental de projetos culturais e ideológicos mais ambiciosos, dentro de uma perspectiva de engajamento típico de uma cultura política “nacional-popular”. 3) É importante levar em conta um outro momento histórico, menos estudado ainda, responsável pela invenção do conceito de “velha guarda” e “era de ouro” da música brasileira. Poderíamos, arbitrariamente, situar este outro momento, entre o final dos anos 40 (1947 seria uma data válida, pois foi o ano em que Almirante publicou “No tempo de Noel Rosa”) e meados dos anos 50. O biênio 1954-56 representa o ápice desta operação cultural, com a circulação da Revista de Música Popular, de Lúcio Rangel (WASSERMAN, 2000). 4) Os anos 1972-1979 — Período histórico pouco estudado, mas fundamental para a reorganização dos termos do diálogo musical presente-passado, tanto no sentido de incorporar tradições que estavam fora do “nacional-popular” (por exemplo, a vertente pop) quanto no de consolidar um amplo conceito de MPB, sigla que define muito mais um complexo cultural do que um gênero musical específico, dentro da esfera musical popular como um todo. (NAPOLITANO, 2002, p. 32-33)

O ponto de convergência entre os períodos é a busca por dar novas interpretações, sentidos e importância para a música popular. Algo muito característico da sociedade brasileira como um todo, tendo as elites dominantes como destaque. “Eles traduzem o crescente interesse de uma “classe média com aspirações modernizantes” pela cultura popular urbana. Sobretudo entre 1930/60, assistimos ao auge de uma cultura nacional popular, com implicações não só estéticas, mas também ideológicas” (NAPOLITANO, 2002, p. 33).

Autores como José Ramos Tinhorão veem o encontro das aspirações das classes mais ricas com a produção popular das classes mais pobres como uma forma de apropriação, que subverte a lógica pura dos movimentos populares. Entende-se que, ainda que seja problemático dar a essas manifestações um caráter isolado e “puro”, admite-se as implicações que os movimentos de construção de hegemonia têm sobre a sociedade brasileira até os dias atuais.

2.2 A modernização da música brasileira e o samba

O que se entende por música brasileira moderna passa muito pelo estabelecimento do Samba como importante fator da cultura nacional. Isso acontece no período entre 1917 e 1931. A princípio, Samba “designava as festas de dança dos negros escravos, sobretudo na Bahia do século XIX. Com a imigração negra da Bahia para o Rio de Janeiro, as comunidades baianas se estruturaram de forma espacial e cultural” (NAPOLITANO, 2002, p. 34).

Sobre o Samba, a discussão sobre suas origens e local de nascimento reflete muito o conflito entre as relações de poder no país e a busca por legitimidade. Esse ponto reforça bem como o debate sobre música popular brasileira perpassa questões políticas e sociais desde muito tempo.

A discussão sobre a origem do samba é um clássico dos estudos musicais no Brasil e uma verdadeira paixão da sociedade (Tinhorão, 1986; Vasconcelos, 1977; e Moura, 1983). Nessa discussão, é especialmente relevante a polêmica do começo do século entre baianos e cariocas pela primazia da invenção do gênero. Com a abolição da escravatura (em 1888), a migração de afro-baianos para o Rio de Janeiro se tornou especialmente forte, engrossando uma tendência que se origina na primeira metade do século XIX. No Rio, esses migrantes, que vão residir nas regiões circunvizinhas aos cais do porto e na Cidade Nova - bairro popular que inscrevia a mítica Praça Onze vai constituir a chamada “Pequena África”, núcleo comunitário de arregimentação de sua identidade e verdadeiro laboratório de criação musical (Moura, 1983). Nos anos 30, o samba atinge as camadas médias urbanas do país e a discussão sobre sua origem se recompõe em torno da pulsação morro/cidade, polemizando-se a legitimidade de sua ascensão social. (BASTOS, 1996, p. 158).

Entende-se que a busca por legitimidade refere-se a características da música enquanto demarcadora cultural e viabilizadora de discursos identitários.

O Samba conquista seu lugar no centro político da cidade do Rio de Janeiro e, a partir daí, expande-se pelo Brasil. Surgem as primeiras grandes figuras do gênero, como: “[...] João da Baiana, Donga e Pixinguinha, entre outros, tinha a marca do maxixe e do choro, e a partir das comunidades negras do centro do Rio, [...], irradiou esta forma para toda a vida carioca e [...] para toda a vida musical brasileira” (NAPOLITANO, 2002, p. 34).

A consolidação do Samba alterou a música brasileira de diversas formas e indicou novos meios de circulação do que era produzido.

[...] quando Donga registrou a música “Pelo Telefone”, colocando-lhe o rótulo de “samba”, ele realizou um gesto comercial e simbólico a um só tempo: comercial porque registrava uma música que reunia elementos de circulação pública, e simbólico na medida em que tanto o registro de autoria (na Biblioteca Nacional em 1916) quanto o fonográfico (com o selo Odeon, em 1917) permitiam uma ampliação do círculo de ouvintes daquela música para “além do grupo social original” (Donga, depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 1967). (NAPOLITANO, 2002, p. 34)

Ainda assim, destaca-se que esse movimento não foi rápido ou sem mudanças.

[...] o gênero não nasceu estruturalmente definido, sendo construído e ressignificado à medida em que novas performances e espaços musicais assim o exigiam. Na verdade, as experiências e fusões musicais e culturais demonstram o quanto é arriscado pensar a história da música, principalmente a chamada “popular”, através de formas e gêneros puros, tomados como “fatos” musicais incontestáveis. As mudanças no samba, entre 1917 e 1930, não dizem respeito apenas aos aspectos musicais stricto sensu. Foram mudanças coreográficas, sociais, políticoculturais. As clivagens são amplas e abrangentes e acompanham as mudanças na própria história sociocultural brasileira. (NAPOLITANO, 2002, p. 35)

O samba possuía um marcante viés político e era utilizado por diferentes vertentes para viabilizar o seu discurso diante das classes populares.

“Para a esquerda, o samba era a música do povo e deveria ser valorizado como expressão ‘autêntica’, [...]. Para a direita, o samba, por si, era ‘exótico, mas poderia se tornar música brasileira, desde que ‘higienizado’ e ‘disciplinado’” (LAMARÃO, 2008, p. 35).

A existência destes fatores que influenciaram o gênero, ocasionara diversas transformações durante os anos seguintes. O samba “sofreria muitas mudanças até ficar parecido com o que passou-se a chamar de ‘samba’ a partir dos anos 50 [...]. Ao longo dos anos 20, o ‘samba’ oscilava entre a estruturação rítmica do maxixe e da marcha” (NAPOLITANO, 2002, p. 34-35). Além disso, dentro do próprio gênero, houve uma diferenciação entre “samba do asfalto” e “samba do morro”.

Uma tradição que passará a ter uma geografia cultural específica (as Escolas de Samba, o morro) e, ao mesmo tempo, se confundirá com a própria idéia de brasilidade, até pela força do rádio como meio de comunicação de massas. Ainda que, ao longo dos anos 40 e 50, o samba do rádio e o samba “do morro” tenham evoluído por caminhos diferentes, num primeiro momento, na virada dos anos 20 para os anos 30, não havia uma diferença significativa entre eles. Noel Rosa e Ismael Silva, considerados os representantes máximos de cada uma daquelas correntes do samba, chegaram a cantar e compor juntos. De qualquer forma, os dois compositores foram considerados os fundadores das duas vertentes modernas do samba carioca — o “samba do asfalto” (mais cadenciado e melódico) e o “samba de morro” (mais rápido e acentuado). (NAPOLITANO, 2002, p. 36).

Ainda sobre esse processo de diferenciação, destaca-se a importância do lado comercial e os meios de comunicação, como o rádio, uma vez que a inserção do samba, e da música popular em si, em um circuito de comunicação bem abrangente, há uma forte influência do sentimento “modernista” na música. A difusão da música popular brasileira “[...] foi favorecida logo em inícios da década de 1930 pelo aparecimento dos rádios providos de válvulas elétricas de amplificação, que permitiam uma recepção muito mais clara” (TINHORÃO, 1990, p. 298).

Esse alargamento do alcance da música popular, antes localizada entre grupos bem delimitados, permite uma série de novas abordagens e ressignificações sobre a mesma. A partir

do choque entre realidades distintas, houve uma espécie de apropriação da música popular tradicional.

A tradição musical brasileira sofria um processo de apropriação pelas novas camadas urbanas (tanto no plano da criação quanto no plano da recepção). Mesmo os grupos sociais que estão na sua origem, como os negros e mestiços, passaram a desenvolver estratégias de inserção nesta nova esfera, ritualizando formas musicais e coreográficas que logo seriam também incorporadas pela tradição. Em outras palavras, na medida em que a música popular e, particularmente, o samba tomavam-se o carro chefe da música urbana-comercial no Brasil, fazia-se necessário contrapor uma expressão que delimitasse sua diluição cultural: assim, a Escola de Samba (o espaço da tradição) ganha um outro sentido se comparada com o rádio (a modernidade). (NAPOLITANO, 2002, p. 36-37).

Desta forma, o “samba do morro”, reage a modernização imposta pelo rádio e se afirma nas Escolas de Samba. “[...] a criação de Escolas de Samba no final dos anos 20, só tem sentido se entendida como uma estratégia de afirmação simbólica de grupos sociais dentro do sistema musical como um todo e não como ‘resistência’ [...]” (NAPOLITANO, 2002, p. 36-37).

Ainda sobre essas “interferências” na música popular brasileira, a partir da década de 30, quando Getúlio Vargas chega ao poder e inicia um projeto de nacionalismo, a cultura popular brasileira sofre uma nova série de “intervenções”.

Para Vargas, apoiar-se nas manifestações populares era fundamental para o novo Estado que se estabelecia. Por outro lado, os segmentos populares se afirmaram definitivamente, pois encontraram formas alternativas de organização, o que lhes possibilitou também coesão e a legitimação de sua identidade, transformando-se num canal de expressão pública e oficial de suas necessidades, desejos e sonhos (LAMARÃO, 2008, p. 35).

Com isso surge uma nova dinâmica para a música popular urbana e suas implicações estéticas e técnicas.

2.3 A invenção de tradições e o nacionalismo

Após a consolidação do samba como gênero popular nacional, em consonância com a importante consolidação do rádio entre a faixa popular da população, os anos 40 apresentava uma nova dinâmica em que novos gêneros iam surgindo, com destaque para influências exteriores.

Em meados dos anos 40, o rádio era um veículo de comunicação consolidado e em franco processo de expansão, sobretudo entre as classes populares urbanas. No campo específico da música popular, inaugurava-se uma nova etapa, marcada pela penetração de novos gêneros estrangeiros, principalmente o bolero, a rumba, o cha-cha e o cool jazz. O baião e outros gêneros “regionais” (embolada, coco, moda-de-violão) também foram ganhando espaço no rádio, tornando-se referência para além das suas regiões de origem. Na virada dos anos 40 para os 50, a cena musical era

dominada por sambas-canções abolerados, de andamento lento, e músicas carnavalescas voltadas para os segmentos mais populares. Havia também um considerável espaço para a corrente mais tradicional do samba, o “samba-de-morro”, sobretudo através dos trabalhos de Wilson Batista e Geraldo Pereira, e para as criações mais refinadas, do ponto de vista harmônico-melódico, de Ary Barroso e Dorival Caymmi. (NAPOLITANO, 2002, p. 39).

O cinema também desponta como um importante fator de promoção de cultura popular. “Além do rádio, as chanchadas cinematográficas foram o grande veículo do tipo de música popular que logo passou a ser objeto de crítica de um conjunto de homens de rádio, folcloristas e críticos musicais, acusada de ser ‘popularesca’ e ‘comercial’”. (NAPOLITANO, 2002, p. 39).

A política nacionalista de Getúlio Vargas incidu fortemente nos rumos da cultura popular brasileira. A música popular era foi pensada como instrumento de política, fato intensificado com a criação da “A Hora do Brasil”:

Ao governo de Getúlio Vargas não escapou, sequer, o papel político que o produto *música popular* poderia representar como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado [...] ao criar em 1935 o programa informativo oficial chamado “A Hora do Brasil”, o governo fez intercalar na propaganda oficial números musicais com os mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época, antecipando-se, nesse ponto, ao próprio Departamento de Estado norte-americano e seu programa “A Voz da América”. (TINHORÃO, 1990, p. 299).

Tal projeto político incluía também o uso de artistas nacionais para reforçar laços simpáticos com nações vizinhas e melhorar a imagem de Vargas. “Carmen Miranda e o conjunto Bando da Lua, definido em reportagem da época de jornal da época como ‘um grupo de rapazes da sociedade, estudantes na quase totalidade’, transformado sem querer em ‘elemento de aproximação mais intensa entre povos diferentes’” (TINHORÃO, 1990, p. 300)

Havia uma estratégia articulada de controle dos meios de comunicação, para assim, ditar os rumos do que era considerado popular e folclórico.

A folclorização das representações do povo brasileiro era um processo em curso desde o Estado Novo (1937-1945) e funcionava como uma estratégia cultural e ideológica na manipulação da identidade “nacional-popular” e, conseqüentemente, como legitimação dos canais de expressão dos grupos populares na arena político-cultural como um todo, arena esta controlada pelas elites. Na medida em que se afirmava o nacional-populismo como forma de articular as elites e as classes populares, a folclorização do conceito de povo se afirmava como uma das formas de negar as tensões sociais que acompanhavam o processo de modernização capitalista e se contrapor ao temor da perda de identidade e da diluição da nação numa modernidade conduzida a partir do exterior. (NAPOLITANO, 2002, p. 40).

Criticava-se a perda do sentimento nacional e buscava-se uma “aproximação” das elites com o que era popular, para melhor conduzir os rumos do país. Para tanto, existia uma agenda que consistia em: a) elaborar uma pedagogia cívico-cultural para as classes populares,

disseminando valores idealizados de “brasilidade” orgânica e autêntica; b) estimular uma reforma cultural da própria elite, que deveria aprender a falar a “língua do povo” (NAPOLITANO, 2002, p. 40).

Até a década de 50, tal dinâmica “folclorista” tomou conta dos rumos da cultura popular “oficial” e legitimou o projeto nacionalista em vigor. Buscava-se ditar os rumos do que era popular e salvar das ameaças eminentes: “popularização (exageros performáticos, fanzinato apaixonado e acrítico, tratamento musical indevido de gêneros nacionais) e da internacionalização crescente (misturas musicais com o jazz, rumba, bolero, sem critérios seletivos)” (NAPOLITANO, 2002, p. 41).

Um importante aparelho de promoção de cultura “oficial” foi a Revista da Música Popular (1954), criada por Lúcio Rangel, responsável por articular e potencializar as noções de música popular. Em circulação até 1956, a Revista foi importante para legitimar o pensamento avesso à inclusão de novas tendências na música popular, algo que vai contra toda a história da música de caráter popular no Brasil, repleta de influências e miscigenação.

Basta examinar o panorama musical entre 1946 e 1956 para vermos que o cenário musical popular brasileiro, com a “era do rádio” no auge de sua popularidade, era marcado por inúmeras influências que uma certa “intelectualidade” ligada à música popular julgava nociva à tradição. Jazz, boleros, rumbas e outras tradições, que marcavam o gosto popular urbano, colocavam um desafio aos defensores de uma música popular autêntica: separar o joio do trigo. O joio, a mistura sem critérios e popularesca. O trigo, o samba (e outros gêneros de raiz) tal como havia sido codificado ao longo dos anos 30. (NAPOLITANO, 2002, p. 41-42).

Discute-se até onde esse projeto folclorista teve sucesso, entretanto, é inegável a sua importância para a cultura nacional da época. Ainda que “as elites ainda preferiam jazz e música erudita européia, os folcloristas da música popular marcaram uma clivagem na maneira como eram pensados a tradição e o patrimônio musical, dotando-a de uma aura de autenticidade e grandeza estética (NAPOLITANO, 2002, p. 42).

Os anos 60 representaram uma ruptura com essa tradição folclorista e novos rumos foram tomados por quem pensava a cultura popular.

2.4 O surgimento da MPB

A partir do final dos anos 50, e consolidando-se nos anos 60, surge um novo gênero musical com intenção de enquadrar-se como música popular para todo o país: a Bossa Nova.

Destaca-se que “[...], a Bossa Nova iria balar toda a estrutura de criação e audição, baseada nos gêneros estabelecidos, na medida em que procurava uma modernização do samba” (LAMARÃO, 2008, p. 37).

A consolidação da Bossa Nova nos anos 60 aponta para uma dinâmica de valorização da maior diversidade nos gêneros musicais nacionais, com grande influência de tendências internacionais.

O projeto de “folclorização” da música popular sofreu um grande abalo com a eclosão da Bossa Nova, para a qual o resgate cultural do samba não passava pelo fato folclórico mas pela ruptura estética em direção ao que se julgava “modernidade”: sutileza interpretativa, novas harmonias, funcionalidade e adensamento dos elementos estruturais da canção (harmonia-ritmo-melodia) que deixavam de ser vistos como um mero apoio ao canto (voz). A partir daí, houve uma espécie de limpeza de ouvidos, desqualificando tudo que fosse identificado com exagero musical: ornamentos dramatizantes, tessituras muito compactas, vozes operísticas e letras passionais narrativas. (NAPOLITANO, 2002, p. 42-43).

Torna-se necessário discutir até que ponto essa dinâmica de maior diversidade foi algo positivo para a música popular, pois carregava, em certa medida, a ideia de corte com aquilo que era “velho” e “superado”. Entretanto, é inegável a contribuição do movimento para o processo de pensamento sobre a música nacional e seus rumos.

[...] ao introduzir um registro musical intimista semelhante ao do cool jazz, a bossa nova harmonizar-se-ia com o ideário de racionalidade, despojamento e funcionalismo que teria caracterizado várias manifestações culturais do período. Vale acrescentar que se valoriza, nesta tendência, o procedimento bossa-novista de ruptura com tradições anteriores da música popular no Brasil. Assim, tal como os poetas concretos, que teriam rompido com as tradições retórico discursiva e subjetivista na literatura, os músicos da bossa nova, notadamente João Gilberto, pautariam o seu trabalho pela rejeição dos sambas-canções e dos boleros melodramáticos do período anterior, e da maneira operística de interpretar estas canções, ao estilo de Dalva de Oliveira e outros cantores do período. (NAVES, 2000, p. 35)

Nesse sentido, ainda nos anos 60, uma nova vertente surge, articulando noções de tradição e modernidade, agregando influências de diferentes regiões: a Música Popular Brasileira (MPB)

[...] por volta de 1965, surgiu a sigla MPB, grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico, mas que, ao mesmo tempo, pudesse sintetizar “toda” a tradição musical popular brasileira. A MPB incorporou nomes oriundos da Bossa Nova (Vinícius e Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros), se apropriando e se confundindo com a própria memória musical “nacional-popular”. A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média. A “ida ao povo”, a busca do “morro” e do “sertão”, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como “reserva cultural” da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. Nessa perspectiva é que

se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folclorista (“esquerdizando-o”) e a idéia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”). A MPB foi pensada a partir da estratégia de “nacionalização” da Bossa Nova que traduzia uma busca de “comunicabilidade e popularidade”, sem abandonar as “conquistas” e o novo lugar social da canção. (NAPOLITANO, 2002, p. 44).

Cabe ainda destacar a importância da televisão e dos festivais para a consolidação e fortalecimento da MPB no imaginário popular da época.

A modernização da televisão e da indústria fonográfica também exerceu um importante papel na consolidação da MPB. Isso porque, em meados de 1960, surgiram dois programas televisivos que capitanearam o público jovem até netão restrito aos rádios e ávido pelo consumo de música: O fino da bossa e Jovem Guarda. Além disso, os festivais de música ganharam um grande espaço na mídia e reforçaram a nova cara da MPB naquele momento, remontando à tradição dos grandes espetáculos teatrais. (LAMARÃO, 2008, p. 54)

A MPB surge como tendência nacionalista, aproximando a Bossa Nova da cultura mais popular, mas de uma forma mais articulada e equilibrada. O que não evitou o embate entre essa vertente e os tropicalistas (crítica a postura “escapista” da MPB)

Apesar do tom nacionalista que a MPB adquiriu no cenário das lutas culturais dos anos 60, na prática musical em si ela foi menos purista e xenófoba do que supõe a historiografia e a crítica como um todo (sobretudo aquela crítica filiada aos princípios estéticos do Tropicalismo, movimento inicialmente crítico da “MPB nacionalista e engajada”). [...] embate entre tropicalistas e emepistas, foi muito inflado pela mídia da época, por ocasião da explosão do movimento, na virada de 1967 para 1968. (NAPOLITANO, 2002, p. 45).

A postura engajada dos tropicalistas abriu espaço para novas influências e posicionamentos políticos, mas ao rechaçar a MPB e sua vertente nacionalista, também desprezava valores culturais mantidos e valorizados por essa tradição.

No movimento tropicalista, a tradição musical é valorizada, embora se faça um recorte diferente dos elementos culturais a serem utilizados. A concepção tropicalista de riqueza cultural abrange desde o rock alienígena aos ritmos regionais já consagrados, e mostra-se flexível o suficiente para incluir o kitsch como um item a mais do tesouro nacional. Amplia-se, portanto, a concepção de riqueza cultural: além da criação mais sofisticada, mesmo que produzida no registro popular, o esteticamente pobre também passa a ser precioso. A sofisticação aparece no processo de elaboração das músicas, nos arranjos meticulosos, nas performances, nas capas dos LPs, elementos que traem a influência das tendências progressistas do rock da época. (NAVES, 2000, p. 42-43)

Algo que também rendeu críticas e alegações de aproximação exacerbada com a cultura internacional “pop”.

O saldo do movimento tropicalista, no período de renovação radical da música brasileira que foram os anos 1960, foi ambíguo: por um lado, ele incorporou outros estilos, materiais sonoros e procedimentos de composição que a MPB nacionalista e engajada dos festivais qualificava como exemplos de “mau gosto” e de “alienação”. Por outro, iniciou um movimento de adesão, nem sempre bem resolvido, aos

modismos e tratamentos técnicos ligados ao pop anglo-americano e à busca de uma atitude de vanguarda, nem sempre muito conseqüente e refletida. Portanto, temos um movimento de abertura e fechamento, ao mesmo tempo: abertura para uma outra herança musical do passado (negada pelos padrões de “bom gosto” vigentes após a eclosão da Bossa Nova e da MPB, tais como os gêneros considerados “cafonas”, como o bolero e as marchinhas popularescas dos anos 40 e 50); abertura também para um outra corrente que lhe era contemporânea (o pop); fechamento para a MPB e seus valores estéticos e ideológicos, marcados pelo nacional-popular de esquerda e para um determinado passado, marcado pela idéia de resgate da tradição musical considerada autêntica e legitimamente brasileira, marcada pela linha evolutiva dos gêneros tradicionais “choro-samba-bossa nova-MPB”. (NAPOLITANO, 2002, p. 37).

Nesse sentido, destaca-se a trajetória de José Ramos Tinhorão, crítico ferrenho da influência da cultural estrangeira na cultura popular brasileira, por entender que tal comportamento refletiria na imposição ideológica do estrangeiro, como acontecia nas esferas política e econômica. Ele “criticou duramente estilos musicais socialmente reconhecidos entre as décadas de 1960 e 1970, como a Bossa Nova e o Tropicalismo, os quais considerava exemplos bem-acabados do que chamava de ‘colonialismo musical’” (LAMARÃO, 2008, p. 56).

Iniciada dentro de uma linha de preocupação internacional, à custa da assimilação de recursos da música popular norte-americana e da música erudita (o que correspondia, no plano econômico, à tentativa de industrialização do país com tecnologia importada), a bossa nova, não tendo conseguido impor-se no mercado estrangeiro como produto “nacional” (o disco de bossa nova mais vendido em todo o mundo foi o do norte-americano Stan Getz), passou a procurar uma aproximação com o “povo” (TINHORÃO, 1990, p. 313).

Desta forma, a transição entre os anos 60 e 70, marcaria a consolidação da MPB como mais que um gênero musical, mas um conjunto de influências culturais, incluso a música popular. Destaca-se ainda os novos rumos tomados a partir da instauração do regime militar no Brasil.

2.5 A repressão e a pop música popular brasileira

No decorrer deste capítulo, percebe-se o choque entre divergentes influências e tendências, projetos que valorizam a tradição e a modernização, mas que ambos sempre defenderam a expressão e a proliferação da cultura popular. Algo alterado a partir de 1964:

No período da Ditadura Militar, o Brasil esteve sob domínio governamental das Forças Armadas Nacionais. Nesse regime, a repressão foi instalada havendo muitos protestos, sobretudo na Música Popular Brasileira que foi silenciada pela censura prévia, pela qual as canções eram somente disponibilizadas ao público após avaliações. Essas avaliações feitas pelos censores do regime, não iam, muitas vezes, em direção ao desígnio do autor da música, o que resultou em desarmonias tanto entre censores e compositores quanto entre os próprios censores, colocando em relevo a incompletude da língua, que se marca pelos deslizes de sentido. (FERNANDES et al, 2015, p. 342)

Diante disso, a dinâmica instaurada a partir do Regime Militar no Brasil (1964) diferiu-se por seu caráter repressivo e marcou os rumos da música popular por vários anos. Fato que tornou necessária a união de diferentes seguimentos.

A repressão do regime militar, após o AI-5, que recaiu sobre tropicalistas e emepistas, apesar de todos os traumas que causou no cenário musical brasileiro, acabou criando uma espécie de “frente ampla” musical, parte do complexo e contraditório clima de resistência cultural à ditadura. Os embates estéticos e ideológicos de 1968 apontavam para uma cisão definitiva da música popular moderna no Brasil, entre as correntes nacionalistas e contraculturais, que agora pareciam distantes. O exílio de Gil e Caetano, assim como os de Geraldo Vandré e Chico Buarque (neste caso, “voluntário”), lembrava que havia um inimigo em comum: a censura e a repressão impostas pelo regime. (NAPOLITANO, 2002, p. 47-48).

Nesse ambiente, artistas que ousavam enfrentar o regime ou, simplesmente, exercer seu direito à liberdade de expressão foram taxados de subversivos e tiveram suas obras censuradas e impedidos ao ostracismo.

Para controlar as manifestações contra o regime, foi instalada oficialmente, em 1972, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), sob o controle do Departamento de Polícia Federal. Esse órgão tem sua gênese em 1931 com o DOP, Departamento Oficial de Propaganda, criado por Getúlio Vargas, que posteriormente foi substituído, em 1934, pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que, em 1939, deu lugar a outra divisão que seguia os padrões das duas primeiras: o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)². Essas três seções tinham como objetivo controlar não só as publicações artísticas, como também as midiáticas, disseminando informações convenientes ao governo com discursos patrióticos e adesistas. Assim, era conferida ao governo a exclusividade comunicativa e cultural do país (FERNANDES et al, 2015, p. 345-346).

Ainda assim, os artistas usavam meios de burlar a censura e manifestar sua revolta com a repressão:

No período militar, a censura local era feita pela DCDP, departamento que tinha como função avaliar, atribuindo o veto ou a liberação às produções artísticas, a partir das formulações das letras das músicas pelos seus compositores. Com essa divisão instituída, houve autores que, em caso de vetos, recorriam das decisões dos censores, alegando categoricamente que suas músicas estavam isentas de qualquer crítica política. Mas, também compositores que afirmavam em entrevistas, depois de extinta a ditadura, que suas canções eram verdadeiros protestos e ainda assim eram liberadas. Esse funcionamento mostra o caráter cambiante da interpretação, pois, além de os censores interpretarem uma mesma composição de forma distinta, os compositores, por seu lado, tentavam firmar suas aceções mediante o objeto de sua autoria (FERNANDES et al, 2015, p. 349).

O espaço para experimentar e moldar novos estilos foi diminuído e a MPB ocupou de vez o posto de central e agregador da música popular.

No topo da hierarquia musical da época havia a MPB, tida como uma música “cult”, aberta a várias tendências, desde que chanceladas pelo “bom gosto” dos setores intelectualizados ou pelas “ousadias” das vanguardas jovens. Assim, o Tropicalismo,

sobretudo após 1972, passou a ser considerado uma “tendência” dentro do sistema musical amplo da MPB, perdendo a aura de “gênero” específico e movimento anti-emepebista, sua marca em 1968. (NAPOLITANO, 2002, p. 48).

Ainda assim, Marcos Napolitano (2002), defende que o samba, “figura central na cultura popular brasileira, “manteve uma certa independência estilística e afirmava uma certa tradição mais ligada ao gosto popular ligados às escolas de samba, aos “sambas de morro” e mesmo ao “samba-canção” mais tradicional”. Nada que afetasse a nova ordem que predominava no mercado:

[...] a MPB voltou ao primeiro plano absoluto, do ponto de vista cultural e comercial, tomando-se uma espécie de eixo central da máquina musical/fonográfica e do show bussiness brasileiro até o começo dos anos 80. A MPB passou a ser vista cada vez menos como um gênero musical específico e mais como um complexo cultural plural, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil. (NAPOLITANO, 2002, p. 49).

Na mesma medida em que essa agregação da música popular em torno da MPB tornava o estilo musical menos específico e mais genérico (tudo poderia ser considerado MPB), sua abrangência em vários públicos e definições fez com que se consolidasse como importante tradição nacional e presente em todas as classes sociais.

Apesar da existência de um eixo principal dado pela tradição da música urbana carioca, dando uma impressão de continuidade histórica linear da tradição do samba, o conceito de MPB consolidado nos anos 70, na medida em que suas bases eram mais socioculturais do que estritamente estéticas, passou a dificultar seu próprio reconhecimento como gênero musical. A rigor, quase tudo poderia ser considerado MPB. Todos os gêneros e estilos, todas as tradições musicais, todas as posturas, conservadoras ou radicais, poderiam ter seu lugar no clube, desde que prestigiados pelo gosto da audiência que definia a hierarquia musical. Basicamente, ela era composta pelo jovem ou adulto intelectualizado e cosmopolita de classe média, habitante dos grandes centros urbanos brasileiros. A “definição” da MPB passava por critérios muito mais de tipo sociocultural, implicando em tipos de audiência, reconhecimento valorativo e circuitos sociais da cultura. Mas, na medida em que a tradição identificada com a MPB era, basicamente, uma tradição ligada ao gosto popular (o samba, os gêneros nordestinos, a música de rádio), o elitismo do gosto musical brasileiro podia ser considerado mais como um fetiche e um culto a determinadas personalidades engajadas e criativas e seu estilo poético-musical do que um rigoroso e seletivo gosto musical à base de uma seletividade crítica muito exigente, como a princípio poderia parecer. Principalmente na segunda metade da década de 70, o campo da MPB era suficientemente vigoroso e elástico para penetrar em camadas sociais que estavam fora do seu público-padrão (alta classe média intelectualizada), chegando aos estratos da classe média baixa e, até mesmo, das classes populares. (NAPOLITANO, 2002, p. 50)

Esse posto centralizador da MPB somente iria ser alterados a partir dos anos 80 e as ascensão do rock. “[...] sinônimo de “música popular culta”, prestigiada entre consumidores de alto padrão socioeconômico e cultural, a MPB perderá espaço progressivamente para o rock

junto à juventude de classe média (diga-se, o segmento que efetivamente movimenta o mercado musical) ” (NAPOLITANO, 2002, p. 50).

Ainda assim, por sua característica elástica (influência de vários estilos), a MPB continuaria a ocupar espaço no mercado musical brasileiro, especialmente entre as classes mais ricas, e ostentando grande prestígio cultural.

Com a adesão aos modelos de música pop que, diga-se, já estavam presentes na própria MPB do final dos anos 60, a indústria fonográfica parece querer se livrar da hegemonia desse totem-tabu, sinônimo de “música popular” valorizada. Ao mesmo tempo, apesar do estrondoso sucesso do rock brasileiro dos anos 80 e dos gêneros populares dos anos 90 (sertanejo, pagode e axé e funk), estigmatizados pela classe média herdeira do “bom gosto” musical, os “monstros sagrados” da MPB — Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethania, Milton Nascimento, Gal Costa, Djavan, entre outros — ainda permanecem como tops no cenário musical brasileiro, inclusive do ponto de vista comercial (se não em números absolutos, em valores agregados e relativos). O rock brasileiro dos anos 80, por exemplo, não chegou a negar a tradição poético-musical da MPB, como poderia parecer à primeira vista. A adesão de Lobão com o samba, Lulu Santos com a Bossa Nova e Arnaldo Antunes com os procedimentos poéticos do tropicalismo/concretismo, entre outras trajetórias, mostra a força catalisadora do movimento. No final de século XX, quando a indústria fonográfica amarga uma nova crise de mercado, a MPB continua fornecendo as balizas para o consumo da classe média, herdando o reconhecimento cultural adquirido entre os anos 60 e 70. (NAPOLITANO, 2002, p. 51)

Ainda no que diz respeito aos anos 80, duas vertentes musicais ligadas à cultura negra surgem no Brasil: o rap e o funk. O rap, objeto de análise deste trabalho, vinculava-se ao movimento social negro e possuía, dentre suas características específicas, o forte teor de denúncia da realidade social.

Pode-se falar de duas tendências de rap no Brasil, entre os anos de 1980 e 1990. A primeira, mais visceralmente vinculada ao hip-hop, traz para a cena sujeitos à margem da sociedade. Sua arte denuncia a desigualdade social e a realidade de exclusão em que vivem, e a música é compreendida como uma forma de luta, como instrumento de elucidação. Enquadra-se aí, por exemplo, o grupo Racionais MC’s [...] A segunda tendência do rap, especialmente no início dos anos 1990, foi a mais diretamente ligada à indústria fonográfica. Em movimento semelhante ao que aconteceu com o samba nos anos 1930, o rap ganhou um público amplo e chegou às FMs, inclusive por meio da ação de mediadores culturais que, mesmo não pertencendo, originalmente, ao grupo no qual esse gênero nasceu, passaram a usá-lo como forma de expressão. Esse foi o caso de Gabriel, o Pensador, que estourou no início da década de 1990, com raps que criticavam a forma de vida da classe média e o cenário político nacional. (HERMETO, 2012, p. 133-134).

Nesse sentido, percebemos que a imagem oficial da cultura popular no Brasil foi constantemente orientada por interesses que iam além da expressão artística e social, servindo de base para a construção da identidade nacional.

2 A HISTÓRIA DO HIP-HOP

Antes de adentrar a fundo o assunto desta pesquisa, é necessário analisar historicamente o processo de construção do Hip-Hop e compreendê-lo não só como movimento cultural mas como um movimento político-social. Desde o seu início nos Estados Unidos no final da década de 1970 até a sua popularização nos dias atuais, o Hip-Hop moldou desde as lutas e reivindicações dos direitos civis dos negros em vários países até o modo de como a indústria fonográfica e da moda se comportam hoje em dia.

Neste capítulo será feita uma abordagem sobre a origem do movimento Hip Hop em seu contexto histórico-econômico e a difusão dos seus elementos: o MC, o DJ, o Breakdance e o Grafite, o nascimento dos primeiros movimentos organizados nos EUA, abordará o impacto do principal componente do movimento: o Rap e a sua autoafirmação como movimento político-social. Serão usadas algumas pesquisas acadêmicas conhecidas como “Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano” de João Batista de Jesus Félix (2005), “Ideologia Forte no Bumbo e na Caixa: hip hop, raça e classe” de Antônio Ailton Penha Ribeiro (2009) e livros como “Educação Popular e Juventude Negra” de Rosenverck Estrela Santos (2015), “ACORDA HIP-HOP!” do DJ TR (2007) e a série “Hip Hop Evolution” produzida pela Netflix (2016-2020).

2.1 O que é Hip Hop

Hip-Hop é um movimento popular, artístico, cultural ou sócio-político, também caracterizado como um estilo de vida ou gênero musical originado no final dos anos de 1970 em Nova Iorque nos Estados Unidos. Hoje o Hip-Hop é uma das formas musicais mais populares e representa a cultura dominante na indústria musical em todo o mundo³.

Ressaltamos que o hip-hop também é fruto de uma herança de lutas e reivindicações que perpassa pelo movimento de direitos civis liderados por Martin Luther King, da retórica agressiva do negro Malcolm X, da organização e ações ousadas dos Panteras Negras, além da influência de ritmos musicais negros, como blues, o jazz e o funk, durante a década de 1960. (SANTOS, 2015, p. 32)

³ O relatório anual da Nielsen indica que R&B e hip hop representaram 24,5% da música consumida nos EUA em 2017, com o rock em segundo com 20,8%. Essa foi a maior porcentagem da história do R&B/hip hop e a primeira vez em que o gênero ficou na liderança do ranking. Fonte: O Globo.

A etimologia da palavra Hip-Hop tem origem do *African-American Vernacular English*⁴ onde *hip* significa “movimentar os quadris” ou algo relacionado com manifestar-se e *hop* quer dizer “saltar” ou “dançar”. O primeiro registro do uso da palavra é creditado a Grandmaster Flash, considerado um dos pioneiros do movimento, porém a palavra era comumente usada por vários outros praticantes do movimento Hip-Hop.

Mesmo com o aumento expressivo do consumo do Hip-Hop em várias plataformas como moda e música, a história do movimento geralmente não é destacada de forma precisa. “É necessário resgatar historicamente o processo de construção do Hip-Hop, isto é, vem à tona a imprescindível tarefa de percorrer o percurso até aqui caminhado por este fenômeno político-cultural.” (RIBEIRO, 2009, p. 18).

2.2 O Hip-Hop como movimento político-cultural

No início dos anos 1970, o capitalismo mundial passava por uma grande crise econômica e em decorrência da desregulamentação do sistema monetário internacional e as taxas de lucros garantidas após a Segunda Guerra Mundial diminuíram consideravelmente travando o ritmo de crescimento nos países industrializados. “Tendo como princípio ideológico o neoliberalismo, a reestruturação produtiva visava recuperar os ganhos do capital para solucionar a crise pela qual passava.” (SANTOS, 2015, p. 31). Em busca de solucionar rapidamente os problemas causados pela crise, o Estado de Bem-Estar Social⁵ logo foi apontado como um dos principais causadores da recessão econômica sendo necessário amenizar as despesas e gastos sociais do Estado para que o mercado pudesse ser regularizado – houve então uma “mercadorização” dos setores sociais, principalmente da educação, saúde e moradia – e com isso houve uma precarização do trabalho nas classes mais baixas. “A crise iniciada em meados da década de 1970 é estrutural porque o espectro destrutivo do capital atinge pela primeira vez na história a sua estrutura global. Não se trata mais de uma crise econômica, mas sim de um ‘continuum depressivo’” (GONÇALVES, p. 14)

Nesse sentido, é importante destacar que, no início dos anos 1970 o papel do Estado na gestão econômica Bedin e Nielsson abordam que,

⁴ Inglês vernáculo afro-americano é a variação do inglês estadunidense usado por Afro-Americanos ou por moradores de bairros periféricos nos EUA.

⁵ Também conhecido como “Welfare State” é uma perspectiva de Estado para o campo social e econômico, na qual a distribuição de renda para a população, bem como a prestação de serviços públicos básicos como saúde, educação, saúde e lazer.

[...] constitui-se, nesse sentido, além de um componente constante, também em um elemento cada vez mais presente e marcante na definição do perfil econômico do período de construção e consolidação do estado de bem-estar social e do reconhecimento dos direitos econômicos e sociais. A presença do Estado foi tornando-se, nesse sentido, cada vez mais imprescindível ao funcionamento do sistema capitalista e à sua respectiva gestão econômica. A organização política estatal passou, portanto, a desempenhar definitivamente, naquele período, um papel estratégico no que se refere à formulação das grandes linhas do desenvolvimento econômico e da definição das principais políticas públicas, bem como assume a responsabilidade pelas estratégias de curto, médio e longo prazo de distribuição de renda, de criação de emprego e de controle da inflação. No desempenho dessas novas responsabilidades, o Estado obteve, obviamente, muitas vitórias, tendo conseguido, através do que se chamou de capitalismo organizado, conduzir as sociedades capitalistas contemporâneas a uma era de ouro de seu desenvolvimento econômico e social (1945 a 1970). (BEDIN, NIELSSON, 2013, p. 35)

Nos Estados Unidos além da crise econômica que se instaurou rapidamente, a sociedade estadunidense passava por uma crise política causada principalmente pela primeira e única derrota sofrida na guerra do Vietnã e pelo Caso Watergate⁶. No final dos anos 1970 e início dos anos 1980 houve a mudança no governo norte-americano de Jimmy Carter – tendo seu mandato caracterizado pelo discurso da defesa dos Direitos Humanos – para Ronald Reagan – republicano ultraconservador e abertamente crítico a União Soviética (URSS). Como principal potência mundial, as medidas neoliberais logo foram adotadas nos EUA buscando a recuperação da economia, e imediatamente o início da privatização de espaços públicos trouxe benefícios para as classes mais altas, como construções de shoppings e condomínios favorecendo o empresariado americano.

As medidas neoliberais de Reagan e seus ataques aos direitos civis, fizeram com que os bairros pobres estadunidenses, sendo eles compostos pela maioria de afro-americanos e latinos, sofressem com a violência e o desemprego em várias cidades importantes como Nova Iorque, que seria o berço do Hip-Hop. Como é destacado na obra de Rosenverck Estrela Santos:

Nova Iorque como principal centro financeiro internacional, sofreu imediatamente os impactos dessas transformações estruturais no modelo produtivo. Além disso, desde os anos 60, cidade vinha sofrendo intervenções em sua paisagem urbana, que potencializavam os problemas enfrentados pela parcela da população negra e hispânica. (SANTOS, 2015 p. 60)

Nesse contexto que o Hip-Hop é criado, em um cenário socioeconômico desfavorável para as minorias e um viés de esquecimento tomava conta das periferias das grandes cidades americanas.

⁶ O escândalo Watergate foi um dos maiores escândalos da história da política dos Estados Unidos. Ele estourou quando cinco homens foram presos tentando invadir a sede do Partido Democrata com o intuito de plantar escutas telefônicas, em junho de 1972.

2.3 O Início

Com os bairros pobres americanos sofrendo com os efeitos do neoliberalismo e com a pós-industrialização, em Nova Iorque, o crescente avanço da indústria imobiliária fez com que negros e latinos ficassem mais limitados aos seus bairros. Por conta da aquisição de vários imóveis nos arredores para a construção de residenciais de luxo, muitos deles acabavam sendo desvalorizados, abandonados ou invadidos por conta da violência crescente na época. Como é demonstrado na série “The Get Down” da Netflix – que retrata uma trama baseando-se na origem do Hip-Hop – o aumento do consumo de drogas (principalmente por causa da epidemia do Crack nos anos 80) fez com que a diferença social e discriminação racial se tornassem características notáveis na época, daí surgem os chamados: Guetos. “O número de homicídios no Bronx quadruplicou entre 1960 e 1971, a maioria associados à atividade das Gangues” (MONGE MC, 2017, p. 4)

O Bronx era considerado um dos bairros mais pobres e perigosos dos Estados Unidos devido ao tráfico e principalmente pelas guerras entre gangues, como destaca Vania Malagutti Fialho, “Essa situação se agravou quando uma via expressa – Cross-Bronx-Expressway – foi construída cortando o bairro, desvalorizando e desapropriando imóveis (FIALHO, 2009, p. 82). O pesquisador Monge MC fala um pouco de como era a situação do Bronx na época:

As ruas do Bronx se tornaram um campo de guerra, brigas, homicídios, tráfico e disputa por território se tornaram a tônica do distrito e de vários guetos da cidade, com destaque para o Sul do Bronx. Gangues como Ghetto Brothers, Savage Skulls, Savage Nomades e Black Spades dominavam os guetos de Nova Iorque, e eram formadas majoritariamente por adolescentes e jovens, em busca de auto proteção e identidade social, já que por outras vias não havia esse acesso. (MONGE MC, 2017, p. 4)

Em meio a esse cenário caótico vivido pelos moradores nesse período, vários jovens de toda parte do Bronx, realizavam festas ao ar livre usando grandes caixas de som e aparelhos toca-disco sendo uma das formas de lidar pacificamente com as dificuldades e rivalidades enfrentadas no cotidiano. Esses aparelhos eletrônicos usados para as festas são essenciais para a história do Hip-Hop e os principais instrumentos para o Rap, é necessário destacar como todo esse equipamento surge dentro do movimento:

“Com a transição da tecnologia de recursos analógicos para digitais, entre o fim dos anos 70 e o início dos 80 houve uma substituição rápida e sistemática de toca-discos e LPs por leitores digitais e CDs. Dispondo dos novos equipamentos, as pessoas mais abastadas simplesmente punham nas ruas os aparelhos ‘sucateados’ e seus discos ‘velhos’. Pois os jovens desempregados passaram a recolher essa ‘tralha’ e a reconfigurar seu uso. De equipamento destinados a reproduzir sons previamente

gravados, eles os transformaram em instrumentos capazes de gerar sonoridade novas e originais” (SEVCENKO, 2001, p. 116 apud FELIX, 2008 p. 65).

Diante dessa discussão abordada por Sevcenko, o surgimento da indústria dos CD's, mudaram a forma com que as classes mais altas da sociedade americana consumissem música. Com isso, a desvalorização dos toca-discos foram essenciais para que essas festas acontecessem, as *pick-ups*⁷, manuseadas pelos DJ's, eram o que ditava o ritmo das festas.

2.4 Os primeiros DJ's

Nesse cenário que um dos primeiros DJ's do Hip-Hop fica regionalmente conhecido por organizar esses bailes, o jamaicano Clive Campbell, conhecido historicamente como DJ Kool Herc.

Segundo pesquisadores, Herc já havia organizado festas em Kingston na Jamaica, como destaca Santos:

No início dos anos 60 e da década de 70 do século XX, a Jamaica enfrentava uma grave crise econômica e social, levando muitos a emigrar em busca de melhores condições de vida. Um dos lugares favoritos eram os Estados Unidos da América. Entre essas pessoas, estava o DJ Kool Herc, que na Jamaica realizava festas nas ruas através dos “Sound Systems”. (SANTOS, 2015, p. 71)

Com suas *pick-ups* e suas grandes caixas, Herc foi o pioneiro em utilizar trechos separados de outras músicas e gêneros da época (como a disco music e jazz) para estender as batidas curtas e marcantes ou até mesmo criar novas músicas devido a mixagem de sons diferentes. Essa que técnica revolucionaria o Hip-Hop, criaria o Break Dance e moldaria o Rap ficou conhecida como *break*.

Os jovens dançarinos que improvisavam movimentos na hora do *break* foram batizados por Kool Herc de *b-boys* ou *b-girls*. “Herc aproveitou que ‘break’ também era uma gíria de rua da época que significava ‘ficar animado’, ‘agir com energia’ ou ‘causar agitação’” (RHODES, 2003, p. 6)

Outro pioneiro do Hip-Hop e personalidade histórica indiscutível para o movimento é o barbadiano Joseph Saddler, conhecido como DJ Grandmaster Flash. Suas contribuições foram determinantes para moldar as técnicas usadas até os dias de hoje por DJ's como mixar,

⁷ Na época as *pick-ups* eram compostas por dois toca-discos em uma mesa de som que alternavam a batida entre si.

cortar as batidas e principalmente pelo *scratching*⁸. Flash tinha vários DJ's como referência incluindo Kool Herc como destaca Santos:

[...] Kool Herc conheceu o DJ Grandmaster Flash, que desenvolveu as técnicas de mixagem e o criou o scratch, proporcionando o surgimento de um novo estilo musical, quando dois toca-discos repetiam sequencialmente as batidas e incluíam harmonia de outros estilos, criando o *break beat*. (SANTOS, 2015, p. 72)

Grandmaster Flash fez parte do lendário grupo *Grandmaster Flash and the Furious Five* composto por Melle Mel, The Kidd Creole, Keef Cowboy, Scorpio e Rahiem. Foi um dos primeiros grupos de Hip-Hop a alcançar notoriedade e assinar com uma gravadora no início dos anos 80 devido ao sucesso do álbum *The Message*.

Considerado por muitos o grande responsável pela introdução do pensamento politizado dentro do Hip-Hop, trazendo questões mais próximas das discussões sobre direitos civis dentro da musicalidade naquele período, o DJ Afrika Bambaataa além de ser um precursor em algumas técnicas de DJ como o *break beat* (inspirado por Kool Herc) e o *elektro-funk*⁹, foi importante como ativista dentro do movimento trazendo os ideais difundidos pela Zulu Nation.

Criada em 1973, a Universal Zulu Nation é um coletivo internacional com o objetivo de difundir a ideologia do Hip-Hop pelo mundo sempre exaltando o a melhoria dos guetos, a paz, amor, respeito ao próximo, modificação através do alto conhecimento e união por meio da celebração e de manifestações culturais. Afrika Bambaataa sempre buscou sua conexão com sua ancestralidade e cultivar suas raízes africanas (daí a origem de seu nome) e a busca do alto conhecimento influenciou os membros da Zulu Nation¹⁰ se aprofundarem em história, economia, política e a própria arte que é motivada entre os integrantes para que houvesse uma consciência política sólida dentro do Hip-Hop. Na revista *Rap Brasil* (nº 24, ano IV, 30) Bambaataa reforça:

“Nesta época todo mundo no Hip Hop começou a pirar: Grandmaster Flash apareceu com os cortes rápidos (*quick cutting*) e mixagens, assim como DXT apareceu com seus sons de scratch e o Kool Herc com seu enorme sistema de som que bombava muito – a cultura começou daí. Tinha um pouco de violência, mas a gente sempre tentou resolver os problemas e através da Universal Zulu Nation colocamos os quatro elementos da cultura juntos, os dançarinos, os rappers, DJs e MCs e os grafiteiros. Por volta do fim dos anos 70, eu estava tentando equilibrar um pouco a coisa toda para

⁸ Técnica utilizada pelo DJ para produzir sons ao "arranhar" o disco de vinil para frente e para trás repetidas vezes em atrito com a agulha de um toca discos.

⁹ O electro-funk foi baseado no funk dos anos 70, mas com uma grande diferença: As bandas não precisavam mais gastar fortunas no estúdio, pois o som era feito através de máquinas, e o produtor virou o "homem-banda", o principal membro do grupo. Nesse momento, o termo "electro" acabou tornando-se popular nessa sonoridade funk da década de 1980, pois o funk dessa década estava ficando cada vez mais eletrônico, algo bem diferente do funk clássico da década anterior. (Branco, 2010)

¹⁰ Zulu é referência direta aos Zulus: grupo étnico do continente africano caracterizado por lutar contra a invasão dos britânicos no século XX.

unificar o povo e resolvi adicionar um novo elemento: a sabedoria. Mais tarde, nos anos 80, chegamos ao que seria nosso guia para os anos 90 e para o próximo milênio, que é: sabedoria, cultura e aceitação”.

Em entrevista pra Revista Raça em 2016 Afrika Bambaataa afirma:

“O hip-hop é uma extensão do funk e da soul music, e cada pessoa que nomeei ajudou a formá-lo. Existem quatro entidades que defino como a essência do hip hop: os b-boys e as b-girls, os DJs, os MCs e o grafite. Ao unir meu conhecimento com a **Zulu Nation**, conseguimos nomear o hip-hop como cultura. Ninguém disse que o movimento que iniciamos se chamava hip hop, ninguém o reconheceu como um movimento mundial. Mas ele nasceu no Bronx, em Nova Iorque, embora o rap seja tão antigo quanto o ser humano”.

Nesse sentido de conexão, apoio, proteção, ancestralidade, lazer e diversão o Hip-Hop é consolidado entre os guetos do Bronx, sempre trazendo a cultura negra e latina pra realidade de transformações políticas e econômicas da época. A partir de todo panorama traçado até aqui, é importante entender a definição dos elementos do Hip-Hop: o Break, o Grafite e seu elemento mais importante: o Rap.

Aos poucos a guerra entre as gangues se tornou uma guerra de estilos, as batalhas de Mc's, B.boys, B.Girls, DJ's e a disputa por visibilidade dos(as) Graffiteiros(as), se tornaram uma alternativa à violência das Gangues. Gangues se tornaram Crews de Hip Hop, o que não cessou completamente a violência e o envolvimento com o crime, mas aos poucos se tornou uma possibilidade de mudança de vida para vários(as). (MONGE MC, 2017, p. 5)

2.5 Os outros elementos: break dance e o grafite

Considerado o elemento mais antigo do Hip-Hop, o *break* tem início nas festas organizadas por Kool Herc em Nova Iorque quando o *break beat* se torna popular entre os jovens dançarinos do Bronx, daí se origina o termo *break dance*.

Esse estilo de dança era uma representação direta ao cenário vivido pelos jovens negros e latinos dos bairros pobres nova-iorquinos. A disputa por espaços devido ao aumento do tráfico de drogas e a violência fez com que houvesse a formação de várias gangues, em referência direta – contraponto os ideais de brutalidade e barbárie – os grupos de break formaram gangues onde o objetivo era disputar quem tinha os melhores e mais difíceis movimentos de dança ao som conduzido pelos DJ's. Com isso, o break era uma resposta à opressão social e a violência cotidiana vivenciada, onde o confronto armado deu lugar às disputas entre *crews*¹¹ em bailes de Hip-Hop. “*Crew* foi justamente utilizado para demonstrar

¹¹ Crew é um grupo de pessoas formado por um interesse ou habilidade em comum. No Hip-Hop as crews podem ser de rappers, b-boys ou graffiteiros.

que esses jovens poderiam unir-se em torno de uma expressão artística e ‘batalhar’ via dança, deixando as armas de lado. (SANTOS, 2015, p. 78).

Além da realidade nas periferias norte americanas, a cultura pop daquela época influenciava os movimentos no break, nos anos 70 a explosão dos filmes de Kung-Fu protagonizados por Bruce Lee se tornava popular entre os jovens negros, e muitos “golpes” eram trazidos das cenas para as batalhas de dança. Outro acontecimento da época influenciava o break em sua origem era a Guerra do Vietnã. A forma que os *b-boys* e as *b-girls* se movimentavam e mexiam partes do corpo faziam referência aos acontecimentos da guerra como os mutilados e os veículos usados como destaca Rosenverck:

Os Estados Unidos haviam invadido o Vietnã e a guerra era transmitida diariamente pela televisão para os lares americanos. Jovens, negros e latinos, assistiam a familiares e amigos sendo mortos e mantendo em combate. Os soldados que retornavam do conflito, muitos mutilados, eram excluídos e discriminados nos Estados Unidos. Esses fatores fizeram com que dançarinos de break se somassem às lutas e movimentos antiguerre, que estouravam por todo país. Foi dessa forma que o *break* passou a caracterizar os movimentos em que se reproduziam os corpos dilacerados por bombas, as hélices dos helicópteros, os saltos e os pulos que representavam o deslocamento do corpo do soldado atingido por uma mina etc. (SANTOS, 2015, p. 79)

O *break dance* foi incorporado ao Hip-Hop como manifestação artística por meio da dança e popularizado mundialmente através do movimento e das batalhas, pode ser dividido em dividido em três estilos segundo Marcelinho Back Spin:

“O locking e o popping surgem na Califórnia, no começo dos anos 70. O b. boying surge junto com o hip hop em Nova Iorque. A mídia em 81 viu o pessoal fazendo locking, popping e b. boying e chamou tudo de break dance, mas foi um erro. No locking e no popping a música é o funk. O b boying é o breaker beat, que é o rap mais underground e tem uma batida dançante mesmo. O b. boying também dança o funk porque o break beat sai do funk. O break beat é a parte instrumental do disco de funk e do jazz. Os caras aumentaram esses break, que eram muito curtos e a rapaziada começou a dançar nesses break e, por isso, ficaram conhecidos como b. boys e b. girls. Foi o Kool Herc que nomeou essa rapaziada que fazia isso no Bronx, na década de 70. Já o popping e o locking é uma coisa do funk mesmo e foi englobada depois pelo hip hop. Tanto que o popping e locking são conhecidos como funk styles, estilos do funk. São coisas distintas mesmo, tanto que um cara não pode estar dançando locking e, na mesma seqüência, fazer o popping e vice-versa. Ou mesmo fazer o b. boying e misturar o popping. Cada dança tem sua música, sua vestimenta. O b.boying é mais agasalho, tênis de couro. O locking é mais a roupa social mesmo, camisa social, boina, coletinho, sapato. Não é que é obrigado, mas quem gosta quer respeitar as origens, fazer ficar mais legal, experimentar isso. O locking tem uma vestimenta mais radical ainda. O popping é também um desdobramento do locking. Tem tudo isso” (MARCELINHO BACK SPIN apud FÉLIX, 2005, p. 63).

A cada década o break foi se reinventando e se moldando às mudanças dentro do estilo musical e nos movimentos sociais, hoje por exemplo, com a internet e a facilidade de

criar músicas o *trap dance* é muito popular em vários cantos do mundo. O break se tornou sinônimo no que se diz respeito a “dançar Hip-Hop”.

Outro elemento do Hip-Hop é o grafite, surgido entre o final dos anos 60 e início dos anos 70, sua origem é meio nebulosa de cravar um início pois indiretamente já havia sido criado ou difundido antes mesmo do movimento Hip-Hop no Bronx.

As gangues formadas nos anos 60 já assinavam muros de edifícios e laterais de trens com sprays para demarcar territórios e intimidar gangues inimigas com “pichações”, essas assinaturas eram conhecidas por *tags*. Falar sobre um pioneiro é difícil porém o seu criador, ou inspirador, teria sido um jovem de origem grega, de nome Demétrius. Ele era mensageiro de profissão e tinha como costume escrever suas *tags* (assinaturas) em diferentes pontos da cidade (FÉLIX, 2008, p.64)

O grafite como qualquer outra arte surge como forma de expressão na zona urbana de Nova Iorque, o sentimento de revolta da população excluída se transforma em arte com grande poder de desenvolvimento cultural. Vários nomes ficaram famosos por expor sua artes por meio do grafite: Ramon Herrera, Banksy, Aryz, Futura, Michel Basquiat entre outros. Esse último é considerado um ícone pop, produziu obras carregadas de temas sociais e políticos sendo considerado um dos artistas mais influentes do século XX. “Ele levou seu grafite para importantes mostras de arte na cidade de Nova Iorque e também expôs na Bienal de Artes em São Paulo, além disso, foi produzido um filme contando sobre sua história de vida.” (SANTOS, 2015, p.77).

Sobre os grafiteiros Paulo Renato Souza Ienczak resume:

“Os grafiteiros e pichadores muitas vezes são indivíduos excluídos dos benefícios da sociedade de consumo, ou então inconformados com algo na sociedade e aflitos para expressar isso de alguma maneira. Com seu código e linguagem restritos, excluem os demais grupos sociais e se sentem incluídos em algo que lhes é próprio, invertendo de alguma forma a lógica de exclusão que a sociedade lhes impõe.” (IENCZAK, 2016, p. 33)

Desta forma o grafite se tornou uma das mais famosas formas de expressão cultural da história da arte. Às vezes sendo confundida com pichações ou tratado como o vandalismo, essa arte urbana é uma forma de resistência e tomou os guetos nova-iorquinos. Através dos grafites, não apenas se embelezavam as cidades, como se transmitiam mensagens tanto de festas como educativas. (MARTINS, 2005; ANDRADE, 1999 apud SANTOS, 2015, p.77)

2.6 Das festas para o mundo: O Rap

O rap é o elemento que mais representa o Hip-Hop em toda a sua essência e que dá voz ao movimento em todo o mundo, diante disso, este será o foco deste trabalho. O rap ganhou, autonomia diante do Hip Hop. Às vezes seus praticantes acabam assumindo a posição de que são totalmente independentes do Hip Hop, o que não significa descompromisso com os ideais desse gênero de manifestação musical. (FELIX, 2008, p. 192). Apesar de ser popularizado nos Estados Unidos, o rap tem suas raízes na Jamaica em meados dos anos de 1960, nesse período os jamaicanos tinham popularizado o uso de grandes e potentes equipamentos sonoros que eram responsáveis por ditar os ritmos das nos guetos do país. “Esses aparelhos grandes eram chamados de *Sound Systems* e era uma forma de resistência ao monopólio das rádios do governo jamaicano naquele período.” (SANTOS, 2015, p. 68)

Outro fator importante para a criação do rap foram os *Toasters*¹² que eram como os “apresentadores” da festa, responsáveis por animar o público e fazer com que a mensagem da festa fosse passada – seja ela como alguma crítica social, informação sobre o gueto em que acontecia a festa, ou até mesmo referenciar o DJ que conduzia os aparelhos – que mais tarde seria o papel desenvolvido pelos MC’s, quando esses começam a ficar conhecidos em solo nova-iorquino. Sobre essas manifestações essa

Tal retrospectiva histórica do rap, a partir da herança da fusão do *reggae* na Jamaica feita pelos mesmos sistemas de som, leva-nos ao *Rythm and Blues* americano, som trazidos de New Orleans e Miami para Jamaica, que os DJ’s desses países tocavam em festas para os ‘*Toasters*’ animarem. (SANTOS, 2015, p. 68)

Em Nova Iorque quando o Hip-Hop começa a ser consolidado, a mistura da musicalidade produzida pelos DJ’s com o Jazz – que já era um gênero predominantemente afro-americano – os grooves do Blues, e as melodias e agressividade do Soul e Funk dos anos 60. Como aborda Marco Aurélio Paes Tella:

O funk radicalizava as suas propostas empregava ritmos mais pesados e arranjos mais depressivos, na tentativa de extrair toda a influência branca, refletindo na não aceitação destes parceiros musicais. Esse era um novo momento, uma afirmação da música é do músico negro na sociedade norte-americana (TELLA, 1999, p. 57 apud SANTOS, 2015, p. 69)

¹² É um termo que resume uma tradição do reggae que consiste em os músicos falarem e cantarem de improviso sobre os trechos instrumentais. Criado no fim dos anos 60 pelo DJ jamaicano U. Roy e sua equipe de som El Paso, o *toast* ganhou a Jamaica, tornando-se tempos depois um dos elementos fundamentais para a construção do Hip-Hop. (DJ TR, 2007, p. 24)

O rap é uma abreviação de *Rythm and Poetry*, que traduzindo literalmente para o português significa ritmo e poesia, isso é originado quando os DJ's começam a chamar ou contratar MC's (Mestre de Cerimônia) para animar as festas com expressões e gírias locais em cima dos *breaks beats* de Kool Herc. Antes os DJ's dos bailes do Bronx tinham o trabalho de discotecar e ao mesmo tempo ficar estimulando as jovens que estavam na festa. “Nesse sentido, em 1975 Herc contrata Coke La Rock pra improvisar algumas frases que ficaram famosas como: *Rock the house, to beat y'all, Rock on, you don't stop*. Coke La Rock é considerado o primeiro MC do Hip-Hop.” (DJ TR, 2007, p. 26). Sob essa visão é necessário ressaltar que é da união do DJ com o MC que nasce o rap. Sobre essa questão do improviso, DJ TR em seu livro “ACORDA HIP HOP!” descreve como inicia as batalhas de rima:

“Durante a década de 70, torna-se comum entrar nas festas da Zulu Nation e depara-se com as animações feitas pelos MC's. Cansado da mesmice instaladas nas festas um MC conhecido como Busy Bee, num gesto radical, instaura uma nova maneira de usar as rimas. Surgem então as 'batalhas', desafios em forma de rima lançados por um MC a outro, de onde sai vencedor aquele que fosse mais longe em confrontar o adversário dentro do espaço de tempo estipulado.” (DJ TR, 2007, p. 30)

Esses espaços onde eram realizados os bailes, além de todo clima de festa e lazer também servia como lugar de auto afirmação, consciência política, reivindicação dos direitos civis, e o dia-a-dia dos jovens negros e latinos – muito pela participação de Afrikaa Bambaataa e a Zulu Nation como já foi dito – a partir daí os MC's passaram a elaborar melhor o que ia ser dito nos bailes e passaram a escrever poemas com mais cuidado relacionados a esses temas. Em forma de “canto falado” os mestres de cerimônias recitavam ritmicamente em cima dos *breaks beats*. Essas letras, acompanhando as batidas dos DJ's, receberam o nome de ritmo e poesia. (SANTOS, 2015, p 73)

É desse cenário que surgem os primeiros rappers, enquanto os MC's serviam mais para animar as festas e exaltar o DJ os rappers elaboravam suas rimas e organizavam as ideias para se apresentar, não impedindo que um não faça o que o outro fazia. No final dos anos 70 os donos de lojas de equipamentos de som do Bronx e Harlem sofriam com várias saques a *pick ups*, toca discos, *mixers* e microfones, depois disso houve uma circulação maior de aparelhagens disponíveis para DJ's e Mc's locais e grupos começaram a se formar, como: *Cold Crush Brothers, The Fantastic Five, From Wild Style, Funky 4, DXT, Spoonie Gee, Fillers 4*. Muitos deles criados pelo sucesso de grupos como *Jackson 5, Funkadelic e Earth, Wind & Fire*.

Vários desses grupos se encontravam em festas no Harlem para batalhar com rimas e performances, alguns frequentadores dos bailes começaram a gravar fitas tape com as músicas

produzidas nesses encontros e vende-las regionalmente. *Grandmaster Caz and Cold Crush Brothers* foram os primeiros a se tornarem populares por suas rimas.

Em 1977, o *Grandmaster Flash and The Furious Five* é formado como um grupo de rappers que produzem versos completos e rimam de forma elaborada. Afrika Bambaataa, em entrevista para o *Yo! MTV Raps* destaca o pioneirismo do grupo:

Os MCs existem há anos, antes mesmo do hip-hop. Antes havia os disc-jóqueis ou os DJs das rádios falando: você está ouvindo tal som. À sua fala parecia um rap. O rap veio mesmo com Melle Mell e Furious Five. DJ Kool Herc e o Soul Sonic Force faziam um rap com participação do público. Mas as rimas começaram com Melle Mell e o Furious Five. As rimas vieram de histórias infantis ou de Cab Calloway e outros cantores dos anos 50. Depois, veio o rap poético do Last Poets ou dos Watts Poets e o rap político de Malcolm X ou do Ministro Louis Farakhan da Nação islâmica, e de Mohammed Ali no boxe. Tudo isso era rap, mas quando Kool Herc, eu e Flash nos unimos, o som hip-hop nasceu. Ele sempre esteve presente; neste instante estamos fazendo um rap. Quando Deus falou com Moisés e os profetas ele estava fazendo um rap com eles. Todo mundo faz rap, isso é hip-hop. (BAMBAATAA, YO MTV)

Assim como no início do Jazz, vários artistas de Hip-Hop não enxergavam a perspectiva de serem gravados ou produzir um disco, pois a atmosfera dentro do movimento era exclusivamente feita para festas.

Em 1979 a faixa *Rapper's Delight* do trio de rappers Wonder Mike, Master Gee e Big Bank Hank chamado *The Sugarhill Gang*, foi o primeiro rap a alcançar grande repercussão nas paradas musicais dos Estados Unidos e responsável pelo gênero ultrapassar a bolha chegando a ser top 40 nas estações de rádio americanas. Por muito tempo foi considerado o primeiro single de rap da história, porém depois de várias controvérsias alguns pesquisadores chegaram a conclusão que já haviam outras produções com rimas completas de rap antes do sucesso da faixa do grupo, como a música *King Tim III Personality* do grupo *FatBack Band*. O sucesso de *Rapper's Delight* foi estrondoso em várias partes do mundo, fazendo o grupo viajar para shows em várias capitais do mundo e trazendo uma nova visão para o rap: o movimento estava deixando o underground e alcançando a grande massa.

Os anos 80 foi o período de afirmação do rap na indústria musical, conhecida como *The Golden Age Era* (A era de ouro) vários grupos e rappers começaram a fazer sucesso nas rádios norte-americanas e a fazer shows pelo mundo inteiro. O produtor musical Russell Simmons teve grande importância sendo o primeiro magnata tendo o rap como principal ocupação. Fundador da Def Jam Recordings¹³, foi o principal responsável por lançar artistas

¹³ A Def Jam recrutou vários artistas bem-sucedidos do Pop e Hip-Hop como Justin Bieber, Logic, Big Sean, Kanye West, Nas, 2 Chainz, Rihanna, YG, Q-Tip, Jeezy, Jeremih, Valee, Pusha T, Amir Obè, Fabolous, Krept and Konan, Desiigner e vários outros.

como *LL Cool J*, *Beasties Boys*, *Kurtis Blow* e principalmente o grupo *Run DMC*, lendário trio composto por DJ Run, DMC e DJ Jam Master Jay, foi o primeiro grupo a de Hip-Hop: colocar *riffs* de rock em seus instrumentais, a estampar a capa da revista *Rolling Stone*, a levar ter um Certificado de Ouro em vendas, em ter clipes transmitidos pela MTV, a ser patrocinado por uma marca (Adidas) e ser indicado a um Grammy. Outros artistas contribuíram para que década de 80 ficasse marcada na história do rap, como *Marley Marl*, *Eric B & Rakim*, *KRS-One*, *De La Soul*, *Queen Latifah*, *Public Enemy*, *Big Daddy Kane* entre outros. Essa época ficou marcada pelo começo do uso dos *samples*¹⁴, que é usado até hoje nas produções musicais do rap e o nascimento do *Gangsta rap*.

Não só em Nova Iorque que havia uma nascente do movimento Hip-Hop, em Los Angeles o movimento estava ganhando força nos anos 80. A cultura e a polarização das gangues angelinas serviram de inspiração para os negros da costa oeste do Estados Unidos começassem a fazer raps inspirados no dia-a-dia dos membros das *gangs*.

Um dos primeiros rappers a apadrinhar o estilo fazer rap com essa estética foi *Ice-T*, diretamente inspirado por *Schoolly D*¹⁵, lança a música “*6 in the Mornin'*” em 1986. Em entrevista para o documentário *Hip Hop Evolution* produzido pela Netflix, MC Eith fala:

“A primeira vez que ouvi “*6 in the Mornin'*”, eu pensei, basicamente: ‘Este é o hino dos membros de gangues’. Foi tipo, ele pode fazer isso? Pode dizer que eles vendem drogas? Os caras estavam fazendo isso e eles eram famosos por fazerem isso. Eles ouvem uma gravação sobre traficantes de drogas. Fiquei espantado porque era um hino de rua e nós não tínhamos esse tipo de música. Então só de ouvir alguém o entrar na vanguarda e falar essas coisas que víamos todos os dias.”

Símbolo incontestável do gangsta rap e um dos maiores grupos de rap da história, o N.W.A (*Niggaz With Attitude*) foi responsável pela disseminação das letras pesadas falando sobre o crime, drogas, abuso policial, sendo um dos mais influentes na história do Hip-Hop. Formado pelos rappers *Eazy-E*, *Dr Dre*, *Ice Cube*, *MC Ren*, e os DJ's *Arabian Prince* e *DJ Yella*, o N.W.A lançou faixas históricas como *Straight Outta Compton*, *Boyz-N-The-Hood* e *Fuck tha Police* o grupo alcançou notoriedade dentro do cenário musical norte-americano, chegando a sofrerem diversas tentativas de censura pelo governo e por pessoas da classe média dos EUA.

¹⁴ Sample, em inglês, significa “amostra”. Quando usamos um sample de guitarra por exemplo, estamos adicionando à composição uma amostra de sons tocados na guitarra. Esta amostra é gravada previamente e salva em formato WAV, ficando armazenada nos chamados samplers (atualmente composto por hardware e software) e disponível para edição de seu conteúdo sonoro. (Disponível em: <https://blog.planetamusica.net/voce-sabe-o-que-e-sample/>)

¹⁵ Ice-T fala abertamente em várias entrevistas que sua inspiração vem de *Schoolly D*, considerado também um dos pioneiros do gangsta rap.

Muitos movimentos ativistas, inclusive a Igreja Negra, se voltaram contra o estilo. Com um jeito particular de narrar os fatos da rua, muitas vezes assumindo a identidade do personagem principal das letras, a atitude gangsta torna-se, facilmente, alvo para os mais conservadores, que resolvem travar uma guerra contra os rappers. (DJ TR, 2007, p. 99)

Nos anos 90 o gangsta rap ganha novas variações e sonoridades, um marco para esse acontecimento é o lançamento do álbum *The Chronic* por Dr Dre. Considerado por muitos um dos melhores álbuns da história do rap, o disco de estreia do ex-membro do N.W.A foi responsável por popularizar o *g-funk* e colocar o Hip-Hop em um patamar gigantesco na indústria musical e na cultura pop.

Considerado o melhor rapper de todos os tempos, 2Pac é um artista importantíssimo para o rap nesse período. Mesmo tendo uma carreira curta, Tupac Shakur teve o legado consolidado por ser talentoso e prolífero, buscar representatividade para os jovens negros, discutir questões sociais e raciais e ser um símbolo na luta contra desigualdade. Desde criança Tupac já tinha contato com o ativismo como fala Aguinaldo Francisco da Silva em sua pesquisa sobre o rapper:

A exposição de Tupac a associados políticos de sua mãe contribuiu para o desenvolvimento e evolução de suas ideias políticas. Até a idade de 11 anos, Tupac viveu e aprendeu com seu padrasto, Mutulu Shakur, um ex-membro do movimento da Ação Revolucionária Panteras Negras. (SILVA, 2019, p. 35)

Vários álbuns influentes foram lançados na década de 90, como *All Eyez on Me* do 2Pac, *Ready to Die* do Notorious B.I.G, *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)* do Wu Tang-Clan, *Illmatic* do Nas, *The Low End* do A Tribe Called Quest, *Reasonable Doubt* do Jay-Z, *The Infamous* do grupo Mobb Deep e *The Miseducation of Lauryn Hill*¹⁶ da Lauryn Hill.

Dos anos 2000 até os dias atuais o rap passou a ser o gênero mais consumido de todo o mundo. O Hip-Hop passou a fazer parte da cultura popular mundial com a chegada da internet e a facilidade em que produtores tem para criar música fez com que o gênero se tornasse acessível. Rappers passaram a ser milionários e se transformaram em verdadeiros popstars, no início do século XXI artistas como 50 Cent, Eminem, Kanye West, T.I, Andre 3000 e Jay-Z mostraram como rappers poderiam se transformar em marcas e lançarem tênis, bebidas, roupas, carros e diversos outros produtos.

Hoje em dia o *streaming* é a principal ferramenta para rappers poderem ser popularizados, plataformas como Soundcloud, Spotify e You Tube ajudaram a popularizar o *trap*, subgênero do rap surgido em Atlanta no sul dos Estados Unidos caracterizado por sua

¹⁶ Álbum indicado em 10 categorias no Grammy, vencendo cinco delas, tornando Lauryn a primeira mulher a receber várias indicações e prêmios em uma noite. (Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Miseducation_of_Lauryn_Hill)

sonoridade com o auto tune¹⁷ e graves fortes. O *trap music* é o mainstream no Hip-Hop hoje tendo artista como *Lil Wayne, Drake, Migos, Future, Gucci Mane, Cardi B, Beyoncé, Megan Thee Stallion, Lil Baby, Gunna, DaBaby, Roddy Rich, Young Thug, Lil Uzi Vert, 21 Savage, Metro Boomin, Travis Scott, A\$AP Rocky, 2 Chainz* etc.

Hoje o rap movimenta milhões na indústria musical e servem de vitrine para que o Hip-Hop continue se reinventando e espalhando sua essência. É hoje muito mais do que de DJ's nos parques Bronx é um gigante do entretenimento que domina a internet, a televisão e o rádio e enche arenas pelo mundo. (Hip Hop Evolution, Netflix, 2016)

Assim vemos que o rap antes de tudo é ideologia, conscientização, luta por direitos, porta voz dos marginalizados, mas também é lazer, autoestima, autoafirmação, celebração da cultura negra e latina independente do país. Como destaca Santos:

O rap para os integrantes do movimento hip-hop não se configura como uma música americana, mas, pelo contrário, é reivindicado como uma forma musical que tem origens na rítmica africana, nos contadores de história daquele continente - os griots - , e que em cada lugar por qual passou adquiriu formas específicas e locais, retratando o cotidiano das comunidades pobres e negras e fundindo-se a elementos musicais diversos, de acordo com a realidade cultural de cada país no qual se inseriu. Mas, sem sombra de dúvida, foi nos Estados Unidos que o rap adquiriu proeminência se expandindo pelos outros continentes. (SANTOS, 2015, p.71)

É nesse sentido que é necessário entender como o movimento Hip-Hop, através do rap, teve impacto na musicalidade brasileira e como se tornou sólido no Brasil como gênero musical e movimento político-social.

¹⁷ Autotune é processador de áudio criado por Antares Audio Technologies, que usa dispositivo para medir e alterar passo no vocal e instrumental de gravação de música e performances através do uso. Destinado para disfarçar ou corrigir imprecisões, permitindo faixas vocais sintonizadas de forma perfeita. (Disponível em: <https://musica.culturamix.com/acessorios/o-que-e-autotune>)

3 HIP-HOP NO BRASIL: O RAP É MÚSICA POPULAR BRASILEIRA!

“Não sou Dom Pedro, mas eu pinto. Pelo bem do rap, eu fico, embaço, critico. Fui chamado pro palco pelos parceiros, apoiado. Se há controvérsia, dispare, reage ou fique calado. Porque a cultura aqui é nossa, mexeu com nós, é roça. Rap é compromisso, é como o míssil que destroça!”

Sabotage em A Cultura.

O Rap no Brasil tem passos mais firmes na questão do discurso sociopolítico, o ato de reivindicar melhores condições para as pessoas de periferia, a alta afirmação da “Cultura de rua”, construção de identidade étnica e resistência popular, são elementos fortes dentro da construção do gênero em terras brasileiras. É possível afirmar que:

“[...] a música popular não é somente um novo tipo de música que se soma aos demais, ela não apenas reproduz, mas reconstrói o passado e postula o futuro, num movimento onde o geral e o particular se articulam atendendo a lógicas locais, regionais, nacionais e globais. Desta maneira, não é possível pensar o Rap como um fenômeno isolado, muito pelo contrário, este deve ser considerado inscrito num amplo universo musical, social e político.” (MENEZES BASTOS, 1998 apud HINKEL, MAHEIRIE, WAZLAWICK, 2009, p. 11)

Desde sua chegada nos anos 80, passando pela sua afirmação nos anos 90 com artistas como Racionais MC’s e Facção Central, chegando a sua popularidade nos anos 2000 com Sabotage, Negra Li, Marcelo D2 e mais tarde Criolo, Emicida e Rashid até atingir o mainstream nos dias de hoje com artistas como Rincón Sapiência, BK, Djonga, Karol Conka, Tássia Reis entre outros.

Neste capítulo será feita uma análise do rap no Brasil, seu desenvolvimento e sua importância como música popular. Será analisada como as raízes nos Estados Unidos influenciaram diretamente no nascimento do rap em terras brasileiras, o surgimento do movimento Hip-Hop nacional por meio de manifestações culturais como os bailes blacks na década de 80 e as “posses” na década de 90, o surgimento dos grupos de rap mais influentes do Brasil e como o rap nacional se alinhou com partidos políticos e a população periférica e carcerária interferindo em sua musicalidade, e como o rap é visto hoje em dia tendo importância significativa na indústria musical brasileira. Impulsionados por movimentos culturais originários das periferias das grandes cidades, “os estudos sobre o rap têm se tornado cada vez mais comuns, conquistando espaço tanto no ambiente acadêmico quanto no mercado editorial brasileiro”. (TEPERMAN, 2015)

Neste capítulo, essa discussão terá como base algumas obras como “Se liga no som. As transformações do rap no Brasil” do pesquisador Ricardo Teperman (2015), “Hip-hop: dentro do movimento” do Alessandro Buzo (2010), pesquisas acadêmicas como a tese de doutorado “Do Samba ao Rap” da Maria Eduarda Araújo Guimarães (1998), “Olhem pra mim: a voz que vem do gueto: o poder do ativismo no rap” monografia de graduação em História feita pelo Aguinaldo Francisco da Silva (2019) e revisitamos “Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano” de João Batista de Jesus Félix (2005).

3.1 Antes do Hip-Hop no Brasil

Antes de adentrarmos a fundo sobre o início do Hip-Hop no Brasil, é necessário discutir como estava o cenário sociocultural antes do movimento começar a se formar dentro das periferias brasileiras.

Nos anos 70 o funk chega ao Brasil trazendo consigo toda a carga Black Power e ativismo negro diretamente influenciado pelos movimentos aos direitos civis praticados pelos afro-americanos dos Estados Unidos, movimentos como o Black Panthers fez com que a estética¹⁸ dos pretos brasileiros que aderiram ao movimento fossem relacionados com o orgulho da identificação com o “ser negro”. “Os subúrbios do Rio de Janeiro e São Paulo, eram territórios dominados pelo funk, é partir desses encontros, chamados bailes¹⁹, que este gênero musical se consolidará entre os jovens negros e mestiços” (GUIMARÃES, 1998, p. 142). Esses jovens tinham como os bailes a principal forma de lazer naquele período, já que outras atividades como cinemas, boates e clubes era destinados a classe média.

Além de toda a diversão e lazer buscado pelo frequentadores, os bailes funk tinham um apelo de protesto – influenciados pelos movimentos dos negros estadunidenses - e de se rebelar contra a ditadura militar e logo são vistos pelas autoridades como “baderneiros” e “violentos”. João Batista de Jesus Félix aborda em sua dissertação que

“Pode-se dizer que no mesmo contexto em que parte da sociedade brasileira começa a se rebelar contra a ditadura militar, os bailes black importam dos EUA um tipo de música que servia de inspiração para a luta pela emancipação sociorracial e econômica. À primeira vista, parece que o público estava nos bailes black totalmente alienado referia às lutas pela democratização da sociedade brasileira. No entanto, em

¹⁸ Cabelos afro, sapatos com plataforma, calças boca-de-sino. Visual ligado diretamente à James Brown, ícone do funk mundial e um dos artistas mais influentes de todos os tempos.

¹⁹ No Rio de Janeiro, esses bailes, são “principalmente uma atividade suburbana. Existem alguns bailes realizados na Zona Sul, geralmente localizados perto de favelas e frequentados por uma juventude proveniente das camadas de baixa renda, em grande parte negra, exatamente como nos bailes suburbanos e nunca classe média. (VIANNA, ano desconhecido apud GUIMARÃES, 1998, p. 143)

uma análise mais minuciosa, podemos notar que aquelas pessoas procuravam, de outra forma, encontrar condições para aumentar a inclusão dos negros na sociedade brasileira.” (FELIX, 2005, p. 71)

Esses bailes serviam pra enaltecer a cultura negra, a identificação dos jovens com os pretos norte-americanos se dava principalmente pela identificação com a negritude. “Não foi por outro motivo que os blacks brasileiros recusaram tanto o rock como o samba por outro lado não as músicas do funk brasileiro não traziam uma consciência afro-brasileira” (GUIMARÃES, 1998), pois enquanto as letras das músicas do funk estadunidense ditavam ideais de protesto e alto afirmação, nos bailes nacionais elas era convertidas com a mesma melodia porém com homofonia²⁰ nas músicas.

“Neste mesmo momento aportava nos bailes black um novo tipo de música negra norte-americana, em que mais se falava do que se cantava. O público, inicialmente, passou a denominar este estilo de ‘tagarela’. Como a música de fundo era quase sempre um funk, ele passou a ser chamado de ‘funk falado’. O ritmo agradou bastante ao público, mas as pessoas não entendiam nada do que era falado nas letras, o que nunca foi motivo de impedimento para se ‘curtir’ uma música nos bailes. Afinal, as letras das demais músicas norte-americanas lá executadas também não eram compreendidas”. (FELIX, 2005, p. 71)

Outro gênero musical que antecede o rap no Brasil é o reggae, quando o ritmo rompe as fronteiras jamaicanas rapidamente se torna música negra em vários cantos do mundo inclusive no Brasil. A independência da Jamaica diante o domínio da Inglaterra é o símbolo de popularização do reggae, “a música jamaicana passou a se concentrar nas questões sociais da ilha, tendo em Bob Marley um de seus principais representantes.” (HINKEL, MAHEIRIE, WAZLAWICK, 2009). O reggae também espalhou o conceito do rastafarismo, que pregava a conexão com natureza, o repatriamento à África (especialmente à Etiópia), o cultivo de “dreadlocks” nos cabelos como forma de resistência, o consumo da *cannabis* (ganja) e o contato com Jah. Os reggaes se tornam populares no Brasil em clubes periféricos e pela rádio, São Luís, por exemplo, se torna a “Jamaica Brasileira” pela popularidade do ritmo nas periferias ludovicenses, muitas vezes sendo repudiado pela classe média. Segundo Carlos Benedito apud Maria Eduarda Guimarães (1998, p. 139),

“O reggae constitui-se instrumento importante de mobilização de negros urbanos que não estão presos às tradições africanas. Reflete uma capacidade de se apropriar de informações veiculadas pela indústria cultural, como músicas, danças, formas de comportamento, para organizar o lazer da negritude na sociedade moderna. Em síntese: o reggae se torna elemento importante de reconstrução da identidade do negro, como pessoa e como povo.”

²⁰ Refere-se à igualdade fonética entre dois vocábulos ou entre um vocábulo e uma expressão, ou seja, nos bailes uma música do Run DMC que tinha o termo “*you talk too much*” era transformado em “taca tomate” pra versão em português.

Diante disso, o funk e reggae são os gêneros que antecedem o rap no Brasil, contribuindo para a identidade, estética e musicalidade que viria nos anos 80.

3.2 O nascimento do Rap nacional

O eclosão do bailes blacks trouxe um novo papel sociocultural cultural às pessoas que faziam parte dessas manifestações, além de ser um lugar onde os negros das periferias tinham liberdade para se sentirem parte de uma cultura, passou a ser um espaço dedicado à dança. Na cidade de São Paulo na década de 1980, o break²¹ vinha se difundindo devido a popularização de vídeo clipes de danças como Michael Jackson e James Brown e filmes que fizeram sucesso na época como “*Flashdance*”, “*Footloose*”, “*Dirty Dancing*”. O primeiro relato de pessoas dançando break na capital paulista foi em 1982 em bailes blacks organizados pela *Chic Show* no ginásio da Sociedade Esportiva Palmeiras. Como destaca Felix em sua pesquisa:

“[...] a Chic Show resolveu dar a sua maior ‘cartada’: organizar um baile/show na Sociedade Esportiva Palmeiras. O pedido de aluguel do salão apresentado à diretoria da Sociedade Esportiva Palmeiras foi aprovado, mas com uma condição: se não comparecessem pelo menos dez mil pessoas, eles não alugariam mais o espaço para este tipo de atividade. O primeiro baile/show contou com a presença de Jorge Ben, e participaram 16 mil pessoas. Frente a tal resultado, foi feito um contrato anual com a Sociedade Esportiva Palmeiras, que garantia o aluguel do salão, pelo menos, uma vez por mês, durante o ano”
(FELIX, 2000, p. 46).

O break foi o primeiro elemento do Hip-Hop, foi consolidado antes mesmo que o rap, principalmente por ser consequência dos bailes. “Em 1984 o break estoura, e se consolida como uma nova dança no Brasil que alcança notoriedade e atinge a mídia, sendo veiculada em revistas, jornais, canais de TV e assim sendo considerado pelos adeptos do Hip-Hop como início do movimento.” (SANTOS, 2015 p. 81). Vários grupo de break se formam e começam a se reunir na do Teatro Municipal de São Paulo e lá que o grafite, break e a música começam a tomar forma como uma manifestação e passam a transmitir mensagens de auto afirmação, realidade social e protesto. Os principais grupos de Hip-Hop na época eram Nelson Triunfo & Funk Cia, Street Warriors, Back Spin, Nação Zulu²², Crazy Crew, Black Juniors. Devido a

²¹ “O primeiro artista a apresentar esse tipo de dança foi Toni Tornado, que ganhou o “V Festival Internacional da Canção”, em 1970, com a composição “BR 3”. Sua dança, baseada no soul e no funk, consistia em movimentos “robóticos”: os pés deslizavam no chão, como se fossem dotados de rodinhas, dando a impressão de que não havia nenhum atrito entre eles e o piso. Os braços ficavam duros e só se movimentavam basicamente nas juntas e na omoplata. A cabeça virava de um lado para outro de maneira rápida e bem esquemática.” (FELIX, 2005, p.77)

²² A Zulu Nation era uma organização de origem estadunidense mas tinha filiais em outros países, como o Brasil.

diversas tentativas da polícia de impedir que rodas de break continuassem, há uma mudança de local para a Estação São Bento, e é neste local que o rap vai aparecer pela primeira vez como elemento do Hip-Hop brasileiro.

Os jovens dançarinos da estação passaram a trocar discos de vinil e fitas cassetes de rappers famosos dos Estados Unidos, e por influência destes, apareciam os primeiros *toasts* brasileiros que faziam apresentações em cima de alguns instrumentais com o funk falado, ali nascia as primeiras manifestações da música que mais tarde se tornaria o rap. As primeiras duplas estavam começando a fazer sucesso local e a música “Melô do Tagarela” 1979 creditada a Luís Carlos Miele paródia de *Rapper's Delight* do *Sugarhill Gang*, é considerado o primeiro rap a fazer sucesso no Brasil. Mesmo com o caráter lúdico e festivo a música tem trechos que citam situações do dia-a-dia dos participantes do movimento:

[...] Lar doce lar! Mas quem mora no subúrbio?
 Perto do bar! Toda noite tem distúrbio
 Já está todo mundo alto
 Se arranca que é um assalto
 Mas levaram a minha grana e sou eu que vou em cana? [...].

Sobre a Estação São Bento, Rosenverck Estrela Santos fala que

É na Estação São Bento que o movimento hip-hop começa a ser visto a partir da união de seus três elementos: rap, break e o grafite. Por isso, esta Estação é considerada o território fundador do movimento hip-hop no Brasil. Ela é vista como o espaço no qual o hip-hop nacional se organizou, difundiu-se e de onde surgiram os principais nomes nacionais: Thaide e DJ Hum, Jabaquara breakers, os irmãos gêmeos no grafite, Nelson Triunfo entre outros. (SANTOS, 2015, p. 83)

O improviso fazia parte desses encontros, “assim como os dançarinos de break, os primeiros rappers também se apresentavam nas ruas, muitas vezes com a batida musical improvisada em latões de lixo, ou pela técnica do beat box²³, ou ainda pelas palmas do público presente.” (ARAÚJO, 2005, pag. 52 apud RIBEIRO, 2009, p. 21), na maioria das vezes as músicas cantadas pelos primeiros MC’s eram letras que falavam de amor, diversão ou sátiras, eram chamadas de bate-latas sendo aos poucos se aderindo ao rap. Aos poucos esses rappers começaram a migrar da Estação São Bento para a Praça Roosevelt pela divisão que estava se formando entre os b-boys e os MC’s, algumas fontes apontam que o movimento punk tinha bastante força no local e que o preconceito contra os “tagarelas” da periferia contribui para o alheamento deles e “também pelas disputas políticas e artísticas em torno das quais deveria ser o caminho seguido pelo movimento”. (SANTOS, 2015, p. 83). É na Praça Roosevelt na década

²³ Consiste na arte de reproduzir sons de bateria com a voz, boca e nariz.

de 1990 que o rap começa a se alinhar com o pensamento racial, a identificar de forma mais precisa a problemas sociais na época como o abuso da polícia, desigualdade social, discriminação racial, o cotidiano nas periferias e entre outros temas oriundos da aproximação do Movimento Negro tradicional e o Hip-Hop. Grupos como N.W.A e Public Enemy alcançaram grande visibilidade mundial no final dos anos 80 e suas letras politizadas e clipes exaltando a figura do jovem negro insatisfeito e revoltado juntamente com celebração de ícones da luta dos afro-americanos como Martin Luther King e Malcolm X trouxe a “percepção da consciência as raça e a revisão da democracia racial, a partir da experiência norte-americana, os rappers paulistanos começaram a pensar em si mesmos como parte da história comum marcada por exclusões e conflitos.” (SILVA, 1998, p. 97 apud SANTOS, 2015, p. 84).

Segundo Ricardo Teperman (2015) o Hip-Hop brasileiro tem um quinto elemento: o conhecimento/politização. Ele é essencial pros desdobramentos que a musicalidade do rap vai se inserir mais tarde quando atingir seu primeiro auge nos anos 90, principalmente com as letras do grupo Racionais MC’s, que veremos um pouco mais na frente. Também é discutido que o argumento de que o rap nacional apenas seria uma cópia do ritmo criado nos Estados Unidos é pejorativa, pois não há cópia sem uma interpretação. Neste sentido é notável uma diferença significativa entre o modo que desenvolvimento do rap brasileiro e do estadunidense, enquanto aqui ainda há um sentimento de que o há muito o que se fazer a respeito das periferias, educação, reivindicação de direitos, nos EUA a sensação que é passada é que – mesmo com a desigualdade social e toda dívida histórica ocasionada pela escravidão – esses problemas já estão sendo discutidos há muito mais tempo. A relação dos rappers brasileiros com seus pares do hemisfério norte é descomplexada, ao mesmo tempo que cheia de admiração. Mais do que o tabu da cópia, o rap brasileiro nos anos 1980 buscou lidar com o desafio de inventar sua própria tradição” (TEPERMAN, 2015, p. 64).

Os encontros na Praça Roosevelt estão diretamente ligados com criação das *posses* e coletivos na década de 1990. As *posses* são associações locais que tem como objetivo disseminar os elementos do Hip-Hop juntamente com trabalhos sociais e políticos junto às comunidades que estão inseridas (SANTOS, 2015, p. 89). As atividades político-culturais eram produzidas por artistas e locais e posteriormente com a parceria de ONG’s ou associações com partidos políticos como PC do B e PT²⁴.

As *posses* constituíram-se como espaço próprio pelo qual os jovens passaram não apenas à produzir arte, e apoiar-se mutuamente. Diante da desagregação de intuições

²⁴ “Algumas *posses* se organizavam com princípios revolucionários e tinham relação estreita com o marxismo como as *posses* Negroatividades e Força Ativa.” (SANTOS, 2015, p. 91)

tradicionais, como a família, e a falência dos grammas sociais de apoio, as posses consolidaram-se no contexto do movimento Hip Hop como uma espécie “família forjada” pela qual os jovens passaram a discutir os seus próprios problemas e a promover alternativas no plano da arte (SILVA, 1999, p. 27 apud SANTOS, 2015, p. 90)

A primeiras posses de São Paulo, consideradas pioneiras, são a Sindicato Negro, Nação Zulu, Aliança Negra, Força Ativa, Conceitos de Rua e posses que estão até hoje atuando como atuantes no ABC Paulista são: Posse Hausa, de São Bernardo do Campo, que trabalha com centralidade na questão racial; e as organizações nacionais Nação Hip Hop Brasil, que atua em Santo André, Ribeirão Pires, Mauá e Rio Grande da Serra, com centralidade na questão social, na luta de classes²⁵. De acordo com Bráulio Loureiro no artigo “O ativismo de rappers e o ‘progresso intelectual de massa’: uma leitura Gramsciana do rap no Brasil” os rappers tem papel fundamental nas posses:

Fato é que ao participarem desses coletivos, ou mesmo atuarem individualmente, os rappers extrapolam as fronteiras da composição/expressão musical e se dedicam a atividades direcionadas às populações de seus bairros e da periferia urbana em geral. Campanhas informais de arrecadação de mantimentos, oficinas de rap para jovens, palestras e debates em escolas e instituições prisionais, organização para trabalho institucionalizado, inserção em partidos políticos e vinculação a movimentos sociais estão entre essas atividades. Neste texto, considerando o encadernamento produção musical-intervenção social, me refiro a esses sujeitos como rappers ativistas. (In: REVISTA HISTEDBR ON-LINE, Campinas, v.17, n.2 [72], p.423, abr./jun. 2017)

Segundo Rosenverck Estrela Santos (2015, p. 92) outra associação importante foi do MNU (Movimento Negro Unificado) que se associou a posse Hausa em São Bernardo do Campo com o intuito de alcançar os jovens negros de periferia e o Instituto Geledés com grupos de Hip-Hop ajudando a lançar projetos como o “Projeto Rappers” em 1994 e a revista “Pode Crê” responsável pela participação do movimento no cenário musical nos últimos 30 anos, bem como sua atuação para os avanços nas discussões sobre a juventude negra brasileira²⁶. Sobre a relação do Hip-Hop com o MNU Pablo Nabarrete Bastos fala:

[...] no início dos anos 1990, o MNU realizou um seminário sobre juventude e questão racial, na Câmara Municipal de São Paulo, e convidou alguns rappers para comporem a mesa. Estavam presentes no debate: Mano Brown, no começo do grupo Racionais MCs, e Xis, na época MC do grupo DMN. Até então não havia no MNU discussões específicas sobre a juventude negra. Alguns de seus integrantes e dirigentes eram jovens que vivenciavam as vicissitudes da questão geracional, porém não as discutiam politicamente. O Movimento Hip Hop provoca uma oxigenação nesse sentido, movimentando e colocando a juventude pobre e negra na agenda política. (BASTOS, 2003, p. 71)

²⁵ BASTOS, Pablo Nabarrete. Contribuições históricas do Movimento Hip Hop para a luta contra o racismo e para a comunicação da juventude negra e periférica. **uerj.br**. 2020. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/rcd/article/download/50369/34391>

²⁶ Disponível em: <https://www.geledes.org.br/geledes30anos-projeto-rappers-reflexao-sobre-o-movimento-hip-hop-video-completo/>

Diante disso o rap desenvolvido como uma voz de ação sociopolítica para as comunidades e periferias, o rap nacional pode ser caracterizado por três fases distintas desde a sua criação até aos dias atuais. A primeira fase pode ser identificada por seu discurso ideológico menos comprometidos com as questões sociais, onde os jovens da periferia, inicialmente, queriam se divertir e dançar nas ruas do centro da cidade.

A segunda e a terceira fases recebem maior atenção em razão do discurso adotado em ambas, que se mostra mais comprometido ideologicamente com as causas sociais e denuncia a situação social de abandono do jovem afrodescendente²⁷.

É na segunda fase que o rap se consolida como música popular brasileira e que grupos como Thaíde e DJ Hum, Racionais MC's, Fação Central, RZO, Consciência Humana, Sabotage, Ndee Naldinho, Xis, Dexter, MV Bill trazem “a temática recorrente nas letras dos grupos surgidos no início dos anos 90, caracterizada por denunciar esse sujeito periférico, afrodescendente, que convive cotidianamente com a violência.” (FERNANDES, MARTINS, OLIVEIRA, 2016, p. 186) são produções musicais que ficaram marcadas na história da música e que trazem a identidade do rap brasileiro em toda sua essência.

3.3 O Rap no cotidiano: as produções como espelho da sociedade brasileira

No início década de 1990 as produções do rap nacional já estavam começando a se popularizar. A identificação dos ouvintes com as letras dos rappers já traziam automaticamente um sentimento de representatividade pra quem consumia a música. Segundo Paulo Renato Souza Ienczak o rap estava se configurando como uma manifestação integrante da cultura negra, ligada às periferias, feita pela periferia e para a periferia. As rimas das músicas de rap sendo utilizadas como protesto contra o racismo. (IENCZAK, 2016, p.46). Neste sentido, durante os encontros na Estação São Bento surge o interesse de selos de gravadoras musicais em lançar alguns artistas de rap como aposta em vender discos, a gravadora El Dourado decide investir no gênero e lança seu primeiro projeto de rap chamado *Hip Hop Cultura de Rua*²⁸ em 1988 contando com produções de Thaíde & DJ Hum, MC Jack, Código 13 e O Credo.

²⁷ FERNANDES, Ana Claudia Florindo; MARTINS, Raquel; OLIVEIRA, Rosângela Paulino de. Rap nacional: a juventude negra e a experiência poético-musical em sala de aula. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 64, p. 183-200, ago. 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0020-38742016000200183&script=sci_abstract&tlng=pt

²⁸ “O projeto inicial da gravadora é produzir um disco do grupo O Credo. A banda, entretanto, não tem músicas suficientes para completar um álbum e surge a ideia de produzir uma coletânea. Um dos integrantes do grupo, Ruberval Marcelo, conhecido como Who (1968), fala sobre o projeto em um dos encontros no Largo São Bento.

Com esse disco, a dupla Thaíde & DJ Hum inicia sua carreira se tornando posteriormente uma das duplas mais influentes da música brasileira. A forma de abordar a violência policial e o cotidiano do jovem negro da periferia paulistana de forma explícita induzindo outros rappers a seguir a temática também. O trecho da música “Homens da Lei” de 1988 retrata bem isso:

[...] A polícia paulistana chegou para proteger
 Policial é marginal e essa a lei do cão
 A polícia mata o povo e não vai para prisão
 São homens da lei, reis da zona sul
 Vestidos bonitinhos no seu traje azul
 Somem pessoas, onde enfiam eu não sei
 E não podemos dizer nada, pois não somos da lei
 Oh meu Deus! Quando vão notar
 Que dar segurança não é apavorar
 Agora não posso mais sair na boa
 Porque ela me para e me prende à toa
 Não adianta dizer que ela está errada
 Pois a lei é surda, segue mal interpretada
 Tenho que me comportar e andar com juízo
 Pois ela nunca está onde eu preciso
 Se eles me pegam, avisem meu pai
 Se saio dessa vivo não morro nunca mais
 Não sei se meu destino é mofar atrás das grades
 Ou ter meu corpo achado em um riacho da cidade [...].

“Homens da Lei” é uma música falando diretamente sobre a polícia da cidade de São Paulo. A letra aborda a violência e o abuso policial que são tratadas com impunidade no dia-a-dia das periferias paulistanas e personificando a “lei” como “surda” além de cega, pois não adianta falar que ela está errada. O medo de que a “lei” (polícia) o pegue pois consequentemente será preso ou morto por ser negro.

Hip Hop Cultura de Rua (1988) é o disco que dá a partida no rap em São Paulo partir dele começam a ser lançadas várias outras produções com estética parecida, era o começo da consolidação do estilo. Outras gravadoras começaram a se interessar pelo rap, é importante destacar a “participação de William Santiago, da produtora de bailes Black e gravadora Zimbabwe uma vez que fazia bailes de Black Music e também lançava grupos de rap por meio de sua gravadora.” (IENCZAK, 2016, p.46). Sobre a Zimbabwe João Batista de Jesus Félix fala que

Com o aumento dos grupos de rap, na Estação São Bento, o interesse pelo que lá estava ocorrendo despertou nos donos da Equipe de baile black Zimbabwe - que

Várias equipes encontram-se no endereço durante os anos 1980 para duelos de rap e break: Nação Zulu, Street Warriors, Crazy Crew, Back Spin e Fantastic Force. Os grafiteiros Os Gêmeos, hoje consagrados internacionalmente, e os integrantes dos Racionais MCs também frequentam o local nessa época.” Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69125/hip-hop-cultura-de-rua>

detinha a propriedade do selo Zambeze -, o desejo de organizar um concurso de rap, em que os melhores grupos teriam suas músicas gravadas em um disco de coletânea. A gravação dos discos criou condições para que o rap nacional conquistasse maior destaque dentre os quatro elementos constitutivos do Hip Hop. (FELIX, 2005, p. 77)

Em 1990 o selo lança *Consciência Black - Vol 1* que viria um dos discos pioneiros pro rap nacional, contendo artistas como Sharon Line, Criminal Master e fazendo sua estreia no cenário musical, Racionais Mc's com a música “Pânico na Zona Sul”²⁹. Na letra é explicitado o racismo e a miséria na periferia de São Paulo, marcada pela violência e pelo crime. Nesta canção, os rappers dessa banda denunciavam a atuação dos pés-de-pato, ‘justiceiros’ que matavam pessoas ‘suspeitas’ de cometerem crimes, a soldo dos comerciantes dos bairros da zona sul de São Paulo” (FELIX, 2005, p.78). O trecho da música retrata bem isso:

[...] Então quando o dia escurece
 Só quem é de lá sabe o que acontece
 Ao que me parece prevalece a ignorância
 E nós estamos sós
 Ninguém quer ouvir a nossa voz
 Cheia de razões calibres em punho
 Dificilmente um testemunho vai aparecer
 E pode crer a verdade se omite
 Pois quem garante o meu dia seguinte
 Justiceiros são chamados por eles mesmos
 Matam humilham e dão tiros a esmo
 E a polícia não demonstra sequer vontade
 De resolver ou apurar a verdade
 Pois simplesmente é conveniente
 E por que ajudariam se nos julgam delinquentes
 E as ocorrências prosseguem sem problema nenhum
 Continua-se o pânico na Zona Sul [...]
 [...]Eu não sei se eles
 Estão ou não autorizados
 De decidir que é certo ou errado
 Inocente ou culpado retrato falado
 Não existe mais justiça ou estou enganado?
 Se eu fosse citar o nome de todos que se foram
 O meu tempo não daria pra falar (MAS)
 Eu vou lembrar que ficou por isso mesmo
 E então que segurança se tem em tal situação?
 Quantos terão que sofrer pra se tomar providência
 Ou vão dar mais algum tempo e assistir a sequência
 E com certeza ignorar a procedência
 O sensacionalismo pra eles é o máximo
 Acabar com delinquentes eles acham ótimo
 Desde que nenhum parente ou então é lógico
 Seus próprios filhos sejam os próximos
 E é por isso que nós estamos aqui
 E aí mano Ice Blue
 Pânico na Zona Sul! [...]

²⁹ Em 1990, foi lançado o primeiro álbum dos Racionais Mc's. Duas das seis faixas, “Pânico na Zona Sul” e “Tempos Difíceis” haviam sido lançadas, em 1988, na coletânea “Consciência Black”, do selo Zimbabwe Records (especializado em música negra). Disponível em: <https://genius.com/Racionais-mcs-panico-na-zona-sul-lyrics>

O grupo formado por Mano Brown, Edi Rock, Ice Blue e KL Jay é considerado o maior grupo de rap da história e um dos mais influentes da música brasileira. Os Racionais Mc's “impressionaram de cara com a realidade de suas letras, nas quais narram a dura vida de quem é negro e pobre, denunciando o racismo e o sistema capitalista opressor que patrocina a miséria que está ligada com a violência e o crime.” (GUIMARÃES, 1998, p. 158). Neste sentido que o rap ganha popularidade em relatar de forma crua a vivência na periferia e o Racionais Mc's ganham popularidade nos anos 90 chegando a ir para escolas públicas paulistas para falar sobre racismo, violência e criminalidade sendo convidados pela Secretaria de Educação de São Paulo para participar do projeto “RAPensando a Educação” e contribuíram para a conscientização dos estudantes com as mesmas mensagens que levavam em suas músicas³⁰. “O Projeto repercutiu em jornais, televisão e principalmente nas comunidades em que as palestras aconteceram, e mudou a perspectiva de vida de um considerável número de pessoas”. (GUIMARÃES, 1998, p. 159).

Sobre o rap no ambiente educacional é necessário destacar a semelhança dos artistas com os *griots*³¹ a oralidade presente nas letras que é transmitida se assemelha aos perpetuadores da história africana. Segundo o artigo “Rap nacional: a juventude negra e a experiência poético-musical em sala de aula”, sobre a relação dos rappers com os *griots*:

O rap não apenas abre o caminho para a rememoração do valor da oralidade em uma sociedade letrada como provoca o encontro com toda a ancestralidade africana presente nas comunidades fortemente marcadas pela tradição oral, que também fizeram história por meio da figura dos griots, sábios que circulavam pelas aldeias, transmitindo conhecimentos e formando a população pela palavra. Os rappers contemporâneos podem ser comparados aos griots africanos ao narrarem experiências coletivas, difundindo o seu discurso crítico e contestador, além de atribuírem sentido às práticas sociais vividas na periferia, dando voz a uma parcela da população que permanece excluída da produção do conhecimento, principalmente, letrado. Como na Grécia Antiga, os *griots*, valendo-se das fórmulas, da arte das perífrases, das histórias narradas segundo técnicas de dicção e ritmos próprios da língua, faziam-se escutar em sua palavra contando fatos e situações sociais por intermédio de lendas que divertiam o público, mas que mantinham em segredo certos sentidos. Por meio dos griots, de sua oralidade e de sua memória, a história e a sabedoria de um povo foram mantidas vivas através das gerações. (FERNANDES; MARTINS; OLIVEIRA, 2016, p. 192)

³⁰ Disponível em: <https://www.leijaja.com/cultura/2019/10/04/9-fatos-que-comprovam-importancia-do-racionais-mcs/>

³¹ “Importante na estrutura social da maioria dos países da África Ocidental, o griot é um mediador dentro da sociedade; ele resolve conflitos e leva a calma. Ele é músico, cantor, contador de histórias, dançarino, um organizador das cerimônias sociais que utiliza a palavra como seu principal instrumento.” Disponível em: <http://www.pordentrodaafrica.com/cultura/somos-mediadores-da-sociedade-e-utilizamos-a-palavra-como-o-principal-instrumento-diz-griot>

Assim rappers tendem a ser muito mais que apenas artistas que usam o rap como forma de expressão, também trazem uma oralidade importante para perpetuar a mensagem que trazem nas letras.

É necessário falar também sobre a estética do rap brasileiro que é atrelado com o discurso das questões que tangem a vida do jovem afrodescendente e o meio social que o cerca, por serem duras e se originarem do sofrimento, atribuindo um caráter aguerrido. (FERNANDES; MARTINS; OLIVEIRA, 2016, p. 194). Além das periferias o rap tem uma ligação muito sólida com a população carcerária e o sistema prisional, tomando pra si a “possibilidade de resgate da autoestima, e na construção de identidades e identificações, de orgulhos, alçar os encarcerados a uma condição reflexiva e consciente sobre os efeitos causados pelos seus atos, e da possibilidade de se inserindo na cultura”. (PONCIO, 2014, p. 27). A maioria dos presidiários brasileiros são de origem pobre e composta em sua maioria por negros, daí vem sua aproximação com os rappers – onde alguns também já passaram por essa experiência – a representatividade faz com que os carcerários usem o rap como uma arma para combater a opressão e terem voz contra o sistema que os oprime. Diante disso, o rap como música popular tem um carga maior na representação do que é ser oprimido pois o gênero conversa diretamente com quem está sendo o “personagem” nas letras. Segundo Maria Eduarda Araújo Guimarães a diferença da MPB pro rap pode ser explicado como:

“A radicalização da violência social no Brasil não poderia deixar de ter sua expressão igualmente violenta e radical na música brasileira: os Racionais MC's. Já vão longe os tempos em que Chico Buarque, nos anos 60, começou a obra que lhe renderia o epíteto de “posta social da MPB. Nos anos 90, os mais novos poetas sociais de nossa música atendem pelos nomes de Mano Brown e Edy Rock. Comum a um e outros, há a ideologia, de esquerda. Em Chico, porém, existe um componente utópico que seria pouco provável num jovem de hoje – menos ainda em um da periferia paulistana. De origem abastada, ele interpreta magistralmente uma tragédia a que assiste com envolvimento e humanidade. Já os Racionais não apenas narram, mas são os personagens reais desse filme de horrores que é o processo de miserabilização num país com um índice de desigualdade quase sem igual no mundo. Mais importante: a par das significações políticas e intenções de conscientização, as suas letras são de alta qualidade artística. Versos simples mas elaborados; imagens claras e fortes, personagens bem caracterizados. Uma poesia-vida usando a linguagem agressiva dos jovens negros de regiões pobres de São Paulo, entrecortada de gírias e palavrões, em raps de duração incomum. Sem concessões. Em processo de absorção, mas sem perder a contundência de seu discurso político, poético. Éticos, os Racionais indicam a existência de dignidade em meio à vergonha nacional; ao descalabro. Não fosse tanta treva e tanta sem-razão, talvez não houvesse Racionais. Se há Racionais, há luz (GUIMARÃES, 1998, p. 171)

É nessa estética que o Racionais Mc's se perpetuam com o grande nome do rap nacional. Em 1993 lançam o clássico LP “Raio-X do Brasil” que contam com faixas como “Homem na Estrada” e “Fim de Semana no Parque” e em 1997 o histórico disco “Sobrevivendo

no Inferno”, um dos discos mais influentes da música brasileira que retrata o cotidiano do jovem negro na periferia, o sentimento de revolta e a luta para sobreviver num Estado que tira violentamente a vida de 23 mil jovens por ano³². Letras como “Diário de Um Detento” e “Capítulo 4, Versículo 3” abordam a estética do sistema prisional e do cotidiano do jovem periférico. Pra exemplificar e ilustrar essa estética, um trecho da faixa “Diário de Um Detento”:

[...] Amanheceu com sol, dois de outubro
 Tudo funcionando, limpeza, jumbo
 De madrugada eu senti um calafrio
 Não era do vento, não era do frio
 Acertos de conta tem quase todo dia
 Tem outra logo mais, eu sabia
 Lealdade é o que todo preso tenta
 Conseguir a paz, de forma violenta
 Se um salafário sacanear alguém
 Leva ponto na cara igual Frankenstein
 Fumaça na janela, tem fogo na cela
 Fudeu, foi além, se pã!, tem refém
 A maioria se deixou envolver
 Por uns cinco ou seis que não têm nada a perder
 Dois ladrões considerados passaram a discutir
 Mas não imaginavam o que estaria por vir
 Traficantes, homicidas, estelionatários
 Uma maioria de moleque primário
 Era a brecha que o sistema queria
 Avise o IML, chegou o grande dia
 Depende do "sim" ou "não" de um só homem
 Que prefere ser neutro pelo telefone
 Ratatata, caviar e champanhe
 Fleury foi almoçar, que se foda a minha mãe!
 Cachorros assassinos, gás lacrimogêneo...
 Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!
 O ser humano é descartável no Brasil
 Como modess usado ou bombril
 Cadeia? Guarda o sistema não quis
 Esconde o que a novela não diz
 Ratatata! sangue jorra como água
 Do ouvido, da boca e nariz
 "O Senhor é meu pastor", perdoe o que seu filho fez
 Morreu de bruços no Salmo 23
 Sem padre, sem repórter
 Sem arma, sem socorro
 Vai pegar HIV na boca do cachorro
 Cadáveres no poço, no pátio interno
 Adolf Hitler sorri no inferno!
 O Robocop do governo é frio, não sente pena
 Só ódio e ri como a hiena
 Ratatata, Fleury e sua gangue
 Vão nadar numa piscina de sangue
 Mas quem vai acreditar no meu depoimento?

³² “Mais que uma aula de poesia e métrica, ‘Sobrevivendo no Inferno’ é uma aula de história, racismo, violência, direitos e literatura. Mais especificamente, o álbum faz uma crônica da violência, exclusão, discriminação, racismo e falta de oportunidades à juventude negra.”

Disponível em: <http://www.justificando.com/2018/05/28/sobrevivendo-no-inferno-e-uma-aula-de-historia-politica-racismo-e-luta-por-direitos/>

Dia 3 de outubro, diário de um detento... [...]

A música conta o cotidiano de um presidiário ex-detento do presídio do Carandiru³³ que narra sob sua perspectiva a sua rotina na prisão. É necessário destacar aqui que a faixa contém em detalhes sobre o Massacre do Carandiru, onde policiais da Polícia Militar de São Paulo assassinaram 111 detentos onde 89 não tinham a sentença penal decretada. Deste modo, “o rap coloca na população prisional uma arma de combate à opressão, e de denúncia ao conjunto de misérias e de violências, que estão submetidos cotidianamente.” (PONCIO, 2014, p. 27). Como pode ser vista no início da faixa de “Capítulo 4, Versículo 3”:

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais
 Já sofreram violência policial
 A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras
 Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros
 A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente
 Em São Paulo
 Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente [...]

A música é iniciada pela fala de Primo Preto que fala sobre as estatísticas que resumem bem a situação do negro na sociedade brasileira, de como o negro é perseguido pela polícia e excluído socialmente³⁴.

Outros rappers nesse período foram extremamente importantes para consolidar o rap como música popular nessa época, artistas como MV Bill e Sabotage retratam em suas músicas como é a rotina dos pretos na periferia. MV Bill além de rapper, trouxe a pluralidade artística para o segmento, desempenhando funções como produtor, ativista (sendo um dos criadores da Central Única das Favelas), e um dos primeiros rappers a ter o seu posicionamento levado para as grande mídia³⁵. Em 1998 lançou o álbum “*Traficando Informação*” com a clássica faixa “Soldado do Morro”, que relata conta sobre como é a vida nas favelas do Rio de Janeiro e o abuso feito pelo sistema e pela mídia³⁶.

A violência da favela começou a descer pro asfalto
 Homicídio sequestro assalto
 Quem deveria dar a proteção
 Invade a favela de fuzil na mão
 Eu sei que o mundo que eu vivo é errado
 Mas quando eu precisei ninguém tava do meu lado
 Errado por errado quem nunca errou?
 Aquele que pede voto também JÁ matou

³³ “Esta música é uma composição de Mano Brown inspirado no diário de Jocenir que costumava escrever sobre sua rotina e devaneios em papéis que circulavam pelo presídio. O ex-detento já era famoso entre os internos pelos seus textos, que acabaram virando um livro, com o mesmo título da música, assim que ele saiu da prisão.” Disponível em: <https://genius.com/Racionais-mcs-diario-de-um-detento-lyrics>

³⁴ Disponível em: <https://genius.com/Racionais-mcs-capitulo-4-versiculo-3-lyrics>

³⁵ MV Bill participou de novelas da Rede Globo assim como chegou a cantar no programa “Domingão do Faustão”

³⁶ Disponível em: <https://genius.com/Mv-bill-soldado-do-morro-lyrics>

Me colocou no lado podre da sociedade
Com muita droga muita arma muita maldade

Sabotage também chegou a ir para grande mídia frequentando programas como “Altas Horas” da Rede Globo. Apadrinhado pelo o RZO³⁷, o rapper teve uma carreira curta pois no dia 24 de janeiro de 2003 foi atingido por disparos na zona sul de São Paulo. Lançou apenas um álbum em vida chamado “*Rap É Compromisso!*”³⁸ (2000) um dos álbum mais conceituados do rap nacional. Sobre Sabotage, Roberto Camargos em seu artigo “Se a história é nossa, deixa que nós escreva”: os rappers como historiadores” aborda que:

Sabotage é presença relativamente constante na produção discursiva dos rappers, principalmente de 2003 em diante. Quando ele mesmo não é reverenciado, suas ideias são altamente valorizadas. Alguns de seus jargões são extraídos de músicas e falas em meios diversos e cultivados como axiomas que conteriam a síntese do espírito do rap. Exemplo disso é o uso que se faz das afirmações “o rap é compromisso” e “respeito é pra quem tem”. Reserva-se a ele, por essa via, um lugar especial na história do gênero, quando não da cultura brasileira. (CAMARGOS, 2015, p. 88)

Nos anos 2000 o rap brasileiro evoluiu consideravelmente na questão comercial. Artistas como Emicida, Rashid, Projota e Crioulo foram essenciais para o gênero saísse um pouco mais da “bolha” da periferia e levassem a cultura pra grandes shows, eventos e grandes veículos de comunicação.

Nos dias de hoje, com a facilidade que a internet trouxe para lançar artistas, o rap nacional se reinventa a todo momento, tanto em sua produção como nas letras. Rappers como BK³⁹, Ricón Sapiência, Karol Conká, Tássia Reis, Drik Barbosa, Coruja, Don L, NiLL, Filipe Ret, Rico Dalasam, Baco Exu do Blues, Djonga⁴⁰ entre outros são alguns nomes que é necessário destacar. E assim como nos Estados Unidos o gênero *trap* migrou para o Brasil⁴¹ influenciando vários artistas a começarem no subgênero, artistas como Klyn, Matuê, Sidoka, Delatorvi, Tivityn, Yung Buda, Ebony, Raffa Moreira⁴², o grupo Recayd Mob⁴³ e muitos outros.

³⁷ “Rapaziada da Zona Oeste” um dos grupos pioneiros do rap paulistano.

³⁸ O álbum vendeu 1.734.461 cópias, sendo certificado como Diamante triplo pela Associação Brasileira dos Produtores de Discos. Um dos

³⁹ Seu álbum “Castelos & Ruínas” foi considerado o melhor álbum do rap nacional em 2016.

⁴⁰ Em 2020 Djonga foi o único representante brasileiro indicado ao BET Hip-Hop Awards, realizado nos Estados Unidos.

⁴¹ No Brasil, o trap nacional, que começou a ganhar mais corpo a partir de 2017, ainda é muito associado ao underground, mas já causa revoluções na cultura urbana e está disposto a mais. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/ascensao-do-trap-no-brasil-ilustrada-em-documentario-com-raffa-moreira-matue-sidoka-assista-23862244>

⁴² Expoente da cena de Guarulhos e um dos precursores no país.

⁴³ O maior grupo de trap no Brasil, alcançando mais de 200 milhões em streams em sua principal produção chamada “Plaqtudum”.

4 CONCLUSÃO

Este trabalho discorreu sobre o estabelecimento do Rap nacional como música popular, caracterizando um panorama sobre os os conceitos da Música Popular Brasileira em relação com a identidade já inserida neste gênero. Vale ressaltar que este trabalho ambicionou-se em contribuir para que o Rap se torne mais analisado e estudado dentro dos ambientes acadêmicos, pois o Hip-Hop possibilita melhoria na vida das pessoas através conscientização, educação, representatividade, criticidade e valorização da cultura negra como forma de resistência. O Rap é uma importante ferramenta não só de expressão mas também de uma construção social, ele é capaz de moldar um cidadão e leva-lo à lucidez do estar social do indivíduo através de sua lírica. A importância do papel da música na contemporaneidade como a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo das nossas utopias sociais, e esse conceito está diretamente relacionado com o início do Rap em território brasileiro, pois o movimento Hip-Hop emerge no submundo urbano reiterando as lutas de classes, a exaltação dos conceitos raciais, a existência da utopia concreta e etc.

O propósito deste trabalho consistia em analisar toda o contexto histórico do Rap nacional desde suas raízes nas festas do Bronx até o surgimento do gênero musical em bailes blacks oriundos do funk na década de 1970. Percebemos que durante a análise de algumas letras que o Rap é resistência e evidencia um caráter cultural e político, assim, como foi destacado durante o trabalho, como os *griots*, rappers assumem um papel de um agente da história que possibilita quem ouve acordar pra uma nova perspectiva na sociedade em que vive. No Brasil, perante a dificuldade dos moradores de bairros pobres, a música pode atingir as camadas mais marginalizadas e despertar reações para os ouvintes. Desta forma conseguimos dizer que música é história e história pode ser música.

Diante disso, a música, é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando é difundida pelo universo urbano, conseguindo atingir, nos últimos 50 anos, uma escala de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental. O Brasil é umas das grandes usinas sonoras do planeta, onde a música não é apenas ouvida mas também pensada e problematizada, e o Rap tem essa função em sua essência diante de uma parcela importante da população brasileira.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. "Histórias da 'música popular brasileira': uma análise da produção sobre o período colonial". In: JANCSÓ, István; KANTÓR, Íris (Orgs.). **Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa**. São Paulo: Hucitec; Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial, 2001, v. 2, p. 683-701.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. A "**Origem do Samba**" como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). Revista Brasileira de Ciências Sociais, 1996. 31: 156-177.
- BEDIN, G. A., NIELSSON, J. G. A crise da década de 1970: observações sobre as ideias neoliberais e suas consequências. In: COSTA, L. C., NOGUEIRA, V. M. R., and SILVA, V. R., orgs. A política social na América do Sul: perspectivas e desafios no século XXI [online]. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2013, pp. 27-41.
- BASTOS, Pablo Nabarrete. **Contribuições históricas do Movimento Hip Hop para a luta contra o racismo e para a comunicação da juventude negra e periférica**. uerj.br. 2020. Disponível em: <https://www.e-blicacoes.uerj.br/index.php/rcd/article/download/50369/34391>
- BUZO, Alessandro, 1972 - **Hip-hop : dentro do movimento** / Alessandro Buzo. - Rio de Janeiro. Aeroplano, 2010.
- DA SILVA. Aguinaldo Francisco. **Olhem pra mim: a voz que vem do gueto: o poder do ativismo no rap**. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de História. Uberlândia, 2019.
- FELIX, João Batista de Jesus. **Hip Hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano**. Programa de pós-graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo. 2005.
- FERNANDES, Ana Claudia Florindo; MARTINS, Raquel; OLIVEIRA, Rosângela Paulino de. **Rap nacional: a juventude negra e a experiência poético-musical em sala de aula**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 64, p. 183-200, ago. 2016.
- FERNANDES, Fernanda Surubi; MALUF-SOUZA, Olimpia; SALLES, Ana Cláudia de Moraes. **A MPB no regime militar: silenciamento, resistência e produção de sentidos**. Revista Rua. Campinas. Número 21 – Volume 2. Novembro 2015. p. 341 -361
- FIALHO, Vania; ARALDI, Juciane. **Fazendo rap na escola**. In: Música na Educação Básica. V. 1, n. 1, ABEM, Porto Alegre, 2009. p. 82
- GONÇALVES. Nayla Cristiana Beraldo. **A crise estrutural do sistema capitalista: o reflexo do Naufrágio da humanidade**. Ouro Preto. Ano Desconhecido.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. **Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil** Campinas, SP : (s.n.), 1998.
- HERMETO, Miriam. **Canção popular brasileira e ensino de história: palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

HINKEL, J.; MAHEIRIE, K.; WAZLAWICK, P. **Os fazeres musicais do Reggae e do Rap: histórias entrelaçadas**. Disponível em:

<https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230157> . Acesso em: 05 nov. 2020.

HIP-HOP EVOLUTION. Direção de Darby Wheeler, Rodrigo Bascuñán. Canadá: Netflix, 2016. 16 Episódios.

IENCZAK, Paulo Renato Souza. **Visões de mundo e inter-relações no movimento Hip Hop em Pelotas**. Universidade Federal de Pelotas. Programa de Pós-Graduação em História. Pelotas, 2016.

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda hip-hop!: despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro : Aeroplano, 2007.

LAMARÃO, Luisa Quarti. **As Muitas Histórias da MPB: as ideias de José Ramos Tinhorão**. 2008. 155 f. Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

MONGE MC. **Griot Urbano. Série 01: Introdução ao Hip-Hop**. E-Book. Disponível em: http://www.mediafire.com/file/3122ex539v99nfd/Griot_Urbano_-_Introduc%25CC%25A7a%25CC%2583o_ao_Hip_Hop_-_%2523VVARTV.pdf/file

MORAES, Cleodir da Conceição. **A História em cantos: música popular brasileira na pesquisa e no ensino da história**. Anais da ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009.

MV Bill. Soldado do Morro. **Traficando Informação**. Rio de Janeiro, Natasha Records, 1999.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular**. RBCS Vol. 15. nº 43. Junho/2000.

PONCIO, Gabriel Rodrigues. **O Rap como expressão da cultura popular e da tomada de consciência: enfrentando a prisionização e a seletividade do sistema penal**. Universidade Federal do Rio Grande Do Sul. Curso de Serviço Social. Porto Alegre, 2014.

Racionais Mc's. Pânico Na Zona Sul. **Consciência Black - Vol 1**. São Paulo, Zimbabwe Records, 1988.

Racionais Mc's. Diário de Um Detento. **Sobrevivendo No Inferno**. São Paulo, Cosa Nostra, 1997.

Racionais Mc's. Capítulo 4, Versículo 3. **Sobrevivendo No Inferno**. São Paulo, Cosa Nostra, 1997.

RIBEIRO, Antônio Ailton Penha. **Rimando Identidades – Raça, Classe e Periferia no Rap Maranhense**. São Luís. 2014.

_____. **Ideologia forte no bumbo e na caixa: hip hop, raça e classe.** Universidade Federal do Maranhão. Monografia Graduação em História. São Luís, 2009.
Sabotage. **Rap é Compromisso.** São Paulo, Cosa Nostra, 2001.

SANTOS, Rosenverck Estrela Santos. **Educação Popular e Juventude Negra.** São Luís: EDUFMA, 2015.

_____. **Juventude, cultura e resistência política na periferia.** In DIAS, Hertz da Conceição e SANTOS, Rosenverck Estrela. Juventude e periferia em tempos neoliberais. Rio de Janeiro:CBJE, 2012.

TEPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil.** Editora Companhia das Letras, 2015

Thaíde & DJ Hum. Homens da Lei. **Hip-Hop Cultura de Rua.** São Paulo, El Dourado, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** Lisboa: Caminho Editorial, 1990.