

Universidade de São Paulo
Instituto de Estudos Brasileiros
Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades
Brasileiras

Guilherme Machado Botelho

Quanto vale o show? O fino rap de Athalyba-Man.
A inserção social do periférico através do mercado de música
popular

(Versão corrigida)

São Paulo

2018

Universidade de São Paulo
Instituto de Estudos Brasileiros
Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades
Brasileiras

Quanto vale o show? O fino rap de Athalyba-Man.
A inserção social do periférico através do mercado de música
popular

Aluno: Guilherme Machado Botelho
Versão corrigida da dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Culturas e Identidades Brasileiras da
Universidade de São Paulo, para obtenção do
título de Mestre em Filosofia. A versão
original se encontra disponível tanto na
biblioteca do IEB-USP quanto na Biblioteca
Digital de teses e dissertações da USP (BDTD)

Área de concentração: Estudos Brasileiros.

Orientador: Prof. Dr. Walter Garcia

(Versão Corrigida)

São Paulo

2018

RESUMO

Nos últimos trinta anos observa-se uma abertura gradativa de espaços para cantores e cantoras de Rap e Funk nos grandes meios de comunicação em massa. Percebe-se, também, conforme essas culturas musicais extrapolaram os limites de circulação do seu lugar de origem, a periferia, um aumento do interesse de jovens e intelectuais oriundos da classe média. Principalmente depois do fenômeno de projeção dos Racionais MC's, ocorrido nos últimos vinte anos. E, atualmente, com o sucesso de Criolo, Rael, Emicida, Rincón Sapiência, Baco Exú do Blues, Raffa Moreira, Coruja BC1, Rico Dalasam, Karol Conka, entre outras e outros. Quais interesses, conflitos e perspectivas estão em jogo nessa movimentação?

Rastreando a construção e transformação da originalidade artística de Athalyba-Man, um dos primeiros artistas de Rap nacional a assinar contrato com gravadora multinacional, o referente trabalho busca compreender como se deu a formação e a introdução da cultura musical Rap no mercado fonográfico hegemônico, assim como sua difusão, conflitos e perspectivas.

Palavras chaves: Rap, Hip Hop, Negritude, Indústria Fonográfica, Athalyba-Man.

ABSTRACT

In the last thirty years, there has been opening of spaces for Rap and Funk singers in the mass media. It is also perceived, as these musical cultures extrapolated the limits of circulation from their places of origin, the periphery, an increase in the interest of young and intellectuals coming from the middle class. Mainly, after the gradual phenomenon of projection of the Racionais MC's, occurred in the last twenty years. And now, with the success of Criolo, Rael, Emicida, Rincón Sapiência, Baco Exú do Blues, MV Bill, Raffa Moreira, Coruja BC1, Rico Dalasam, Karol Conka, among others. What interests, conflicts and perspectives are at stake in this movement?

Tracking the construction and transformation of Athalyba-Man's artistic originality, one of the first national Rap artists to sign a contract with a multinational record company, the aim is to understand how the making of and introduction of rap music culture in the hegemonic phonographic market took place, as well as its diffusion, conflicts and perspectives.

Key Words: Rap, Hip Hop, Blackness, Phonografic Industry, Athalyba-Man.

SUMÁRIO

Introdução.....	p.8
1. Um História dentro da História do Hip Hip.....	p.8
Capítulo I – Em Busca da Batida Perfeita.....	p.21
1. O Ritmo: “rapensando” o som.....	p.21
1.1 A Batida Carioca e contração das frequências altas e baixas.....	p.37
1.2 A Batida Paulista e a inserção da frequência sub-grave.....	p.44
2. Produzindo a Batida Perfeita.....	p.55
2.1 O som como artigo e as tensões entre imaginários criativos.....	p.57
2.2 Atividade composicional da instrumental.....	p.65
Capítulo II – Entre o Corte da Espada e o Perfume da Rosa.....	p.76
1. Caminhos da Letra: “rapensando” o texto.....	p.76
1.1 Quilombismo.....	p.78
1.2 Pode Crê!.....	p.92
2. E se esse som estourar? Pobrema!.....	p.98
2.1 O Mercado Fonográfico de Rap.....	p.102
2.2 O Rap no Mercado Fonográfico Hegemônico.....	p.109
2.3 A Voz do Brasil.....	p.123
2.4 Bonita camisa, Fernandinho.....	p.125
Capítulo III – O Fino Rap de Athalyba-Man.....	p.133
1. Vai no Bexiga pra Ver.....	p.134
2. Marco Antônio Carneiro, o Atala.....	p.136
3. O Segredo do Canto e da Dança (Lado A).....	p.140
3.1 1988.....	p.142
3.2 1990.....	p.146
4. Querida Já Pode Me Beijar, Eu Sou Um Superstar (Lado B).....	p.154
4.1 1993.....	p.158
4.2 1994.....	p.162
5. De política em política, o enquadramento.....	p.179
Considerações Finais.....	p.185
1. Quanto Vale o Show?.....	p.185
Anexo I - Composições de Athalyba no álbum de 1988.....	p.191

Anexo II- Composições de Athalyba no álbum de 1990.....	p.196
Anexo III - Composições de Athalyba no álbum de 1993.....	p.205
Anexo IV- Composições de Athalyba no álbum de 1994.....	p.207
Anexo V – Elektronig – Música Computacional.....	p.222
Referências Bibliográficas.....	p.223
Agradecimentos.....	p.232

Para Luanda Tainá (minha filha é mais bonita que a princesa da Inglaterra).

À memória e luta de *B. Boy Banks* (Back Spin Crew).

INTRODUÇÃO

1. UMA HISTÓRIA DENTRO DA HISTÓRIA DO *HIP HOP* NO BRASIL.

Na década de 1970 nos Estados Unidos da América, mais especificamente na cidade de Nova York, emergiu uma das maiores manifestações artísticas urbanas da contemporaneidade, o *Hip Hop*¹. Nos bairros afastados do centro da cidade, como Bronks, Harlem, Queens e Brooklyn, locais com alta concentração de afro-americanos e latinos, jovens ocuparam praças, parques, apartamentos abandonados, porões de prédios e promoveram atividades culturais, comunicando-se com o mundo moderno que os segregou. Em apenas uma década, tal ‘fenômeno’ cultural foi assimilado por jovens de boa parte do mundo, incluindo São Paulo, onde o *Hip Hop* foi exposto aos paulistanos através de discos, revistas, videocliques e filmes. Os meios de divulgação foram mídias impressas, bailes blacks, lojas de discos, rádios e redes televisivas que, através dos programas populares de auditório promoviam concursos com o mais novo estilo de dança, o “delírio corporal do momento”². Ou seja, um produto que chegou aos espectadores através da indústria cultural como mais uma novidade no processo de mundialização da cultura-mercadoria³.

¹ Para mais informações sobre o histórico da cultura *Hip Hop* nos Estados Unidos da América, ver: PISKOR, Ed. *Hip Hop Genealogia*. São Paulo: Veneta, 2016; D’ALVA, Roberta Estrela. A Cultura Hip-Hop como matriz. In: *Teatro Hip-Hop: a performance poética do autor-mc*. São Paulo: Perspectiva, 2014. pp. 1-62; ROSE, Trícia. Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). *Abalando os Anos 90: Funk e Hip-Hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. pp. 190-212; KABANGO, Shadrach. *Hip Hop Evolution*. Documentário. EUA, 2016. In: <https://www.netflix.com/br/>. Acesso em: 06/12/2016; ISRAEL. *The Freshest Kids: A History of the B-Boy*. Documentário, EUA, 2002. In: <https://www.youtube.com/watch?v=IKb1vszkeC8>. Acesso em: 14/12/2016; NICHOLSON, Shan. *Rubble Kings*. Documentário, EUA, 2010. In: <https://www.youtube.com/watch?v=y8BhLAU4kN4>. Acesso em: 08/12/2016; SILVER, Tony. *Style Wars*. Documentário, EUA, 1984. In: <https://www.youtube.com/watch?v=wuRr4n1ZTRM>. Acesso em: 07/12/2016.

² Cf. Revista *Dance o Break*. São Paulo: Editora Três, 1984. v. 1. p. 5.

³ Sobre indústria cultural e circulação global da cultura-mercadoria, apoio-me nos conceitos apresentados e trabalhados por Márcia Tosta Dias; que retoma à argumentação de Adorno e Horkheimer para apontar que dirigentes e empresários atentos ao tempo livre e não livre dos trabalhadores, promoveram a comercialização da diversão. Tal ato consistiu em transformar as culturas produzidas por artistas em um produto de alcance das massas, padronizado e com intuito de atender às necessidades ligadas ao lazer e/ou diversão, em tempo livre do trabalho. Assim, se tem mais uma vertente das atividades comerciais humanas: a indústria cultural. Ver: DIAS, Marcia Tosta. ‘A atualidade do conceito de indústria cultural.’ In: *Os Donos da voz*. Indústria fonográfica Brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2000. pp. 29-30.

Jovens admiradores da cultura *Hip Hop* moradores da Grande São Paulo e dos bairros localizados nas periferias da cidade, a partir da segunda metade da década de 1980, passam a se encontrar na estação São Bento do Metrô aos sábados à tarde⁴. O intuito dessas reuniões era trocar as mais variadas informações, como passos de dança, fotos e traços de grafite; recortes de jornais, revistas, composições musicais próprias e traduções de letras de Rap estadunidense; além de roupas, bonés, canções em fitas cassete, LPs e filmes piratas em VHS. Conforme relato dos grafiteiros Os Gêmeos:

“Na verdade, tudo que a gente sabe até hoje da cultura *Hip Hop*, as primeiras aulas, as primeiras coisas que a gente aprendeu foi lá (na São Bento). Vinha um cara da Zona Norte com informação que o cara da Zona Sul não tinha e todo mundo trocava informação. No início dos anos 80, quando a cultura veio para o Brasil era muita coisa de Bairro. A gente fazia no Cambuci, junto com outros caras, tinha gente que fazia na Zona Norte, tinha gente na Sul e a São Bento era o local que todo mundo chegava (...).” (BOTELHO, 2010. DVD)

A estação São Bento do Metrô tornou-se o primeiro epicentro de *Hip Hop* no Brasil. E a pouca informação recolhida entre os frequentadores, era levada para esse local e partilhada de modo bem específico, através de recortes de matérias extraídas de mídias impressas e organizados em pastas escolares.

Nos periódicos de 1984, em São Paulo, notícias sobre o novo estilo de dança vão ganhando espaço nas sessões de comportamento. No caderno Ilustrada da *Folha de S. Paulo* observa-se anúncios de filmes musicais que estavam em cartaz⁵. Com direção de Joel Silberg, *Break Dance* tornou-se uma referência. Essa produção conta com participação de dois grandes dançarinos, Adolfo Quinones e Michael Chambers, além do jovem cantor Ice-T; todos artistas da Costa Oeste dos Estados Unidos. Mas, o que teve maior impacto entre os jovens do período em estudo, chama-se *Beat Street*, ou em tradução livre da Globo Filmes: *A Loucura do Ritmo*. Esse musical dramático circulou

⁴ BOTELHO, Guilherme. *Nos Tempos da São Bento*. São Paulo: Suatitudo, 2010. DVD. Na década de 1980 gangues como Backspin Crew possuíam integrantes da Zona Sul e da Grande São Paulo; os integrantes da Nação Zulu vinham da Zona Leste; Street Warriors eram do centro e Zona Oeste. No final da década de 1990 a São Bento era frequentada por gangs de Mauá, Osasco, Guarulhos, Guaianazes, Jardim Macedônia, Taboão da Serra, Campo Limpo; enfim, predominavam os bairros periféricos. Com a expansão da notícia sobre os encontros, muitos vinham de outros Estados. Visitar o Largo São Bento era entendido como uma espécie de “batismo”. Pisou na estação e fez amizade, faz parte do “movimento”, caso contrário o indivíduo não está inserido. Para maior entendimento sobre a ideia do batismo, ouça o Rap ‘Boicote’ da banda Cambio Negro, de Brasília. Composição de X, músico originário do bairro da Ceilândia. Em pequeno trecho o cantor diz: “nunca pisaram na São Bento, mas vão jurar que fazem parte do ‘movimento’”. Cf. CAMBIO NEGRO. “Boicote” (X). In: _____, *Diário de um Feto*. Brasília – DF: Discovery, 1995. LP, faixa 3, lado B.

⁵ Cf. *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, p. 7. 23/09/1984. Em setembro de 1984 estavam em cartaz três musicais: *Footlose*, *Break Dance* e *Bete Balanço*. Os dois primeiros em salas mais populares, concorrendo com Indiana Jones.

nas mãos das dançarinas/dançarinos, grafiteiras/grafiteiros, DJs e MCs como a principal fonte de informação sobre a cultura *Hip Hop*, principalmente da Costa Leste do Estados Unidos. Construído a quatro mãos, o roteiro tem como eixo temático a busca pelo sucesso por um grupo de jovens que experimentam e tentam sustentar-se financeiramente através de suas originalidades artísticas⁶. Em São Paulo, dos filmes que circulavam de mãos em mãos, um dos únicos que não entrou em cartaz foi o *Wild Style*⁷. Com áudio em inglês e legendas em japonês, cópias caseiras eram disputadíssimas no subsolo da Galeria do Rock, ainda no começo dos anos 2000. A característica documental de seu roteiro, assim como a atuação de seus participantes, leva à espectadora e ao espectador o que seria mais próximo do espírito da cultura *Hip Hop*, o *life style*. Em seu elenco estão nomes como Sandra Fabara (Lady Pink), Fab Five Freddy, Busy Bee, Fantastic Five, Grandmaster Flash, Cold Crush Brothers, Lee Quinones e os dançarinos da Rock Stead Crew que, para além desse trabalho, participaram das filmagens de outras obras cinematográficas. Nos filmes supracitados, o objetivo das personagens é colocar suas artes em evidência e o desfecho é o palco. Ou seja, há um processo de integração de artistas periféricos ao sistema hegemônico de produção, circulação e consumo de bens simbólicos.

A recepção dessas películas por muitas e muitos periféricos paulistanos, resultou em alto processo de assimilação estética das personagens. Soma-se a uma identidade negra⁸, de orientação afro-americana, a possibilidade de execução artística, mirando uma inserção no mercado cultural.

Considerando os filmes serem produtos da indústria cultural estadunidense, pode-se compreender um pouco da conexão entre as danças urbanas, a música Rap e o grafite; ou seja, o que seriam as artes da cultura *Hip Hop* e onde os artistas pretendiam chegar com seus trabalhos. Incorporado o conteúdo, os espectadores, na maioria jovens negras e negros, mestiças e mestiços das periferias da cidade, assumem nova identidade: *B.girl*, *B.boy*⁹, MC, DJ e/ou Grafiteira/Grafiteiro. Passados três decênios dessa iniciativa

⁶ A história foi escrita por Steven Hager e o roteiro foi feito por Andrew Davis, David Gilbert e Paul Golding. O sucesso foi imenso e a fórmula de narrativa se tornou um parâmetro para se contar a história do *Hip Hop* nos EUA.

⁷ *Wild Style* é considerado o primeiro filme de *Hip Hop* da história. Com direção, produção e roteiro de Charlie Ahearn, a película estreou nos cinemas internacionais no ano de 1983.

⁸ Sobre identidade negra em São Paulo, ver: Félix, João Batista J. *Chic Show e Zimbabwe: A construção da identidade nos bailes blacks paulistanos*. Dissertação de mestrado. USP: São Paulo, 2000.

⁹ *B.girl* e *B.boy*, são abreviações de *Break Girl* e *Break Boy*, aqueles que dançam no *Break Beat*, que é o momento qual a música Funk tem um solo quebrado de bateria.

direciono atenções para a atividade artística que as primeiras e os primeiros Hip Hoppers de São Paulo desenvolveram, entre 1984 e 1995, após assimilarem as linguagens supracitadas. Nota-se engajamento¹⁰ em prol da promoção de cidadania e um projeto de inserção no mercado cultural, exposto através de uma estética específica, que considero ser a originalidade artística.

Frente às múltiplas manifestações que compõem a cultura *Hip Hop* proponho uma delimitação no campo musical, o Rap, que se popularizou a partir da década de 1990, com foco em São Paulo. Como linguagem musical, o Rap produzido pela primeira geração, ou em termos internos a primeira escola do *Hip Hop* (entre a década de 1980 e o final da década de 1990), possui algumas características. Basicamente é constituído de três células rítmicas estáveis: bumbo (*kick*), caixa (*snare*) e chimal (*hi hat closed/open*), que em conjunto formam a base, o *beat*, na qual se encaixam arranjos tocados ou sampleados¹¹, efeitos e a voz. A composição parte da técnica do ‘bum clap’ em oito tempos, em que o bumbo (Bum) tem acentuação nos 1º e 3º tempos e a caixa (Clap) nos 2º e 4º tempos. As rimas frequentemente se encaixam na cabeça do primeiro tempo de cada compasso quaternário. O rimar em cima da batida exige uma fluência eloquente, o denominado *flow*, ou simplesmente Levada. No ato de cantar é comum que o MC estenda a duração das vogais, e isso faz com que o discurso verbal ganhe ritmo. O gesto que vincula o canto e a fala num corpo só denomina-se figurativização¹². Atento a esse conceito da análise cancional semiótica de Luiz Tatit, o músico e pesquisador Walter Garcia, ao analisar a obra de Racionais MC’s, aponta que:

a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal (que) cria um sentimento de **verdade enunciativa** (grifo meu), facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista. (GARCIA, 2003).

¹⁰ Quando utilizo o termo engajamento nas atividades das e dos periféricos estou me referindo ao verbo no sentido de pôr-se a serviço de uma, ou mais, causa (s). As e os artistas de periferia passam distante da proposta de engajamento derivada do sentimento de impotência dos setores ilustrados da classe média, criticados por Roberto Schwarz. Ver: SCHWARZ, Roberto. ‘Nunca fomos tão engajados’. In: *Sequências brasileiras*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 211-223.

¹¹ Sampler é um aparelho que registra, analisa, transforma e reproduz ondas sonoras de todo tipo. A técnica de samplear, ou *sampling* consiste em extrair de uma gravação algum trecho da construção musical e utilizá-lo para construir uma nova música. Cf.: PEREIRA, Francisco Edson de Souza. *Sintetizadores à Brasileira*. Usos e aplicações. Rio de Janeiro: H. Sheldon, 2003; Cf.: WISNIK, José Miguel. ‘Física e Metafísica do Som’. In: *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.48.

¹² TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. Edusp: São Paulo, 1996. p. 22.

Ao transformar a fala em canto, fixando o ritmo das sílabas, o artista dá ênfase ao anúncio, é o modo de dizer. Nesse modo, aliado a uma textura sonora sintética com particularidades que serão apresentadas no capítulo 1 (Em Busca da Batida Perfeita), encontram-se os temas, as agendas, que serão abordadas no capítulo 2 (Entre o Corte da Espada e o Perfume da Rosa). Parte considerável do que está sendo comunicado, pós 1987, penetra nos ouvidos e indica tendências, no som e na palavra, em um novo paradigma de composição musical. Esse é o primeiro passo para entender a forma que orientou o *modus operandi* da produção dos Raps paulistanos nos anos 1990.

Partindo desse levantamento para a formulação de uma hipótese atentei-me não somente nos discursos de engajamento que o Rap paulista traz à tona, mas na sua forma sonora. Ou seja, o que essa estética anuncia e quais intenções estão presentes nesses anúncios. Nota-se, para além das denúncias diretas, esforços de desenvolvimento artístico e inserção no mercado cultural, com históricos, ethos e propostas de projeção.

Essa conjectura, na qual o Rap mais anuncia do que denuncia, me deixou à vontade para utilizar da hermenêutica e dos estudos da forma da canção como instrumentos a fim de investigar como essa dinâmica artística, assim como suas limitações, estão presentes, mesmo sob tensão, na obra de Athalyba-Man. Isso será elucidado no capítulo 3 (O Fino Rap de Athalyba-Man) da dissertação. Ainda na introdução, logo mais adiante, explico o porque é necessário pesquisar seu trabalho.

A arte de compreender explicitada através do círculo hermenêutico na exposição de Hans-Georg Gadamer¹³, possibilita partir do entendimento do todo (contexto e hipótese), passar pela singularidade da forma e voltar ao todo para localizar a perspectiva do autor no contexto estudado. Nesse percurso, o modelo de estudo apresentado por Walter Garcia em suas pesquisas sobre João Gilberto¹⁴ e a Canção popular-comercial no Brasil¹⁵, também constituem uma lente metodológica que permite à pesquisadora e ao pesquisador analisarem condutas de sujeição civil, negociação, resistências, identidades, entre outros comportamentos incorporados na estrutura sonora, pois, compreende-se a forma da música como um corpo documental.

¹³ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II: Complementos e Índice*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. pp.72-81.

¹⁴ GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflito de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

¹⁵ _____. *Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

Vale citar que o Rap é uma música de sonoridade sintética e sua composição não é necessariamente baseada em notas, acordes e escalas estabilizadas (o que procuro explicar, também, no capítulo 1). Por isso, a leitura de sua forma perpassa pela compreensão, através da sonologia, do que é envelope de amplitude, ou perfil ADSR (*attack, decay, sustain e release*), pressupostos básicos na elaboração de música eletrônica.

O contato com a literatura voltada para pesquisa e divulgação de produção de música sintética para as massas, como a biografia do Kraftwerk, feita por David Buckley¹⁶; a abordagem de Miguel Ratton sobre criação de música e sons no PC¹⁷; a explicação básica sobre uso de sintetizadores de Fernando Pereira¹⁸; e os estudos de Fernando Henrique de Oliveira Iazzeta, professor do departamento de música da Escola de Comunicação e artes da Universidade de São Paulo¹⁹, são fundamentais.

A manipulação de sons, através de equalizações capazes de modificar timbres, depende de ajustes nos tempos de frequência no perfil ADSR e do processamento de sinais de áudio. Com essa compreensão, pode-se visualizar a “cor tonal” presente nos timbres das células rítmicas escolhidas para composição das instrumentais, que validaram a palavra da ou do MC. Para uma melhor leitura da forma musical, necessitei praticar. O resultado desse estudo encontra-se em anexo V no formato de Compact Disc (*Elektronig: Música Computacional*).

Para contextualizar e melhor dissertar sobre a obra e o artista que proponho analisar, apoio-me e dialogo principalmente com os seguintes trabalhos: *Rap na Cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana*, tese de doutorado de José Carlos Gomes²⁰; *‘Um Raio X do Movimento Hip-Hop’*²¹, dos pesquisadores Salloma Salomão Jovino da Silva e Amailton Magno Azevedo; *O Genocídio do Negro*

¹⁶ BUCKLEY, David. *Kraftwerk Publication: a biografia: uma história sociocultural dos percussores da música eletrônica feita para as massas*. São Paulo: SEOMAM, 2015.

¹⁷ RATTON, Miguel. *Criação de Músicas e Sons no Computador*. Uma abordagem prática para a utilização de computador em aplicações musicais. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

¹⁸ PEREIRA, Francisco Edson de Souza. *Sintetizadores à Brasileira. Usos e aplicações*. Rio de Janeiro: H. Sheldon, 2003.

¹⁹ IAZZETTA, Fernando Henrique de Oliveira. *Música e Mediação Tecnológica*. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo - Escola de Comunicação e Artes: 2006.

²⁰ SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na Cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana*. Campinas: 1998. Tese de doutorado. Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP.

²¹ AZEVEDO, Amailton Magno. SILVA, Salloma Salomão Jovino da. *‘Um Raio X do movimento Hip-Hop’*. In: Revista da ABPN, v.7, nº15, Nov. 2014 – fev. 2015.

*Brasileiro: processo de um Racismo Mascarado*²², de Abdias Nascimento; *A Polifonia dos Protestos Negros: Movimentos Culturais e Musicalidades Negras Urbanas anos 70/80*²³, dissertação de mestrado de Salloma Salomão; *O Contato Musical Transatlântico*²⁴: Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira, de Kazadi Wa Mukuna; *Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's*²⁵, do pesquisador e músico Walter Garcia; *O Atlântico Negro*²⁶, de Paul Gilroy; *Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013)*²⁷, de Márcio Macedo; *Os Donos da Voz*²⁸, de Márcia Tosta Dias; *Da Vitrola ao Ipod: Uma História da Indústria Fonográfica no Brasil*²⁹, de Eduardo Vicente; *O Impeachment de Fernando Collor: sociologia de uma crise*³⁰, de Brasílio Sallum Jr; e *A Fratria Orfã: o Esforço Civilizatório do Rap na Periferia de São Paulo*³¹, de Maria Rita Kehl; *Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB e História e Música Popular: Um mapa de leituras e questões*, de Marcos Napolitano³².

Para os estudos voltados ao Rap e sua relação com a dinâmica cultural brasileira, os trabalhos supracitados trazem à tona considerações pertinentes, nas quais destacam-se: a) as transgressões estética, ideológica e comercial do Rap; b) a compreensão das violências e o gesto de revide, por parte das periféricas e dos periféricos; c) o esforço civilizatório promovido pela arte; d) o contexto político e econômico do início dos anos

²² NASCIMENTO, Abdias do. *O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

²³ SILVA, Salloma Salomão Jovino da. *A Polifonia dos Protestos Negros: Movimentos Culturais e Musicalidades Negras Urbanas anos 70/80*: Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. São Paulo: s.n, 2000. Dissertação de mestrado. PUC/SP.

²⁴ MUKUNA, Wa Kazadi. *O contato musical transatlântico: contribuição Bantu na música popular brasileira*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP. São Paulo, 1977.

²⁵ GARCIA, W. 'Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's' (1990-2006). In: Ideias, nº7. Campinas: IFCH-Unicamp, 2013. v. 1. pp. 81-110.

²⁶ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.

²⁷ MACEDO, Márcio. 'Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013)'. In: KOWARICK, Lúcio; JÚNIOR, Heitor Frúgoli. (Orgs.). *Pluralidade Urbana em São Paulo*. Vulnerabilidade, marginalidade, ativismos. São Paulo: Editora 34, 2016. pp. 23-53.

²⁸ DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da voz*. Indústria fonográfica Brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2000.

²⁹ VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

³⁰ SALLUN JR, Brasílio. *O Impeachment de Fernando Collor: sociologia de uma crise*. São Paulo: Editora 34, 2015.

³¹ KEHL, Maria Rita. 'A fratria orfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo'. In: M.R. Kehl (org.), *Função Fraternal*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

³² NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001. _____. *História e Música Popular: Um mapa de leituras e questões*. Revista de História, 157. Universidade de São Paulo: 2º semestre de 2017. pp. 153-171.

1990; e) o histórico e funcionamento da indústria fonográfica no Brasil; f) a institucionalização da MPB; g) a cultura política no ‘Atlântico Negro’ da diáspora africana; h) a folclorização das artes negras no Brasil e sua introdução no conceito de popular. Esses tópicos norteiam o pensar a ampla atividade das e dos artistas de Rap no período em recorte. Portanto, posso considerá-los pressupostos basilares na dissertação.

Os pesquisadores Salloma Jovino e Amailton Magno Azevedo apontam que, o Rap desenvolvido na Periferia de São Paulo na década de 1990, estrutura-se em três atitudes de alto grau de transgressão. São elas: estética, ideológica e comercial. A estética rompe, em caráter definitivo, com as normas daquilo que era defendido como boa música. E a ideológica, porque parte significativa das letras tratam de temas pouco explorados na música brasileira, como a crítica à Democracia Racial, além de sugerirem um colapso do modernismo paulista. A comercial é o desvio da tendência do produto música.

Abdias Nascimento aponta que a folclorização transformou as culturas negras em produtos comercializáveis. Nesse processo, o branco dominante passou a usar elementos dessas culturas para construir o popular/nacional, descaracterizando-os.

Em sua dissertação, Salloma Salomão apresenta uma perspectiva importante. Durante o século XX, negras e negros apostaram nas práticas artístico-culturais como sustentáculo primordial de suas ações. “(...) o grupo (de artistas) apropriando-se das canções produzidas e destinadas ao mercado de consumo, davam-lhes uma finalidade político/militante, que, obviamente, não estava prevista como produto de consumo”³³. Nesse sentido, pode-se localizar uma linha dentro da história das culturas musicais afro-brasileiras urbanas, na qual a cultura musical Rap se encaixa com todas as suas variantes.

Apoiando-se no que ensina o professor Kazadi Wa Mukuna sobre “os consensos criadores da música”³⁴, pode-se compreender o Rap como cultura musical. Em seus estudos, Mukuna parte do princípio de que música é um produto do ser humano. E dentro do consenso, tem de se estudar quem faz, quem produz, como produz, quem ouve e como ouve. Há três categorias de consenso que se relacionam: a) musical: que envolve todos na criação da música, do professor ao empresário; b) cultural: que são os grupos envolvidos na expressão cultural e naquilo que a música expressa para

³³ Cf. SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Op. Cit. pp. 166.

³⁴ MUKUNA, Wa Kazadi. Op. Cit. pp.6-7.

determinado grupo; c) social: que são grupos com interesses em comum, como os religiosos, políticos, classes sociais, ou etnias. Dentro dessa organização, Mukuna aponta que uma cultura musical possui particularidades, como instrumentos musicais em ordem para que seus rudimentos (contorno melódico, organização rítmica e harmônica) estejam alinhados em uma estrutura organológica. Essa estrutura expele sonoridade e é nesse ponto que está a identidade. O “(...) traço de identidade é que constitui o estilo de uma cultura musical”³⁵.

O pesquisador Márcio Macedo, em seu artigo, abre recortes e apresenta breve histórico sistematizado do Rap paulistano. Em diálogo com dados levantados pelo pesquisador e professor da UNIFESP, José Carlos Gomes da Silva, entre outras fontes, aponta que o *Hip Hop* em São Paulo passa por três fases. A primeira, de 1983 a 1989, é classificada como cultura de rua. A segunda, de 1990 a 1996, é classificada como cultura negra, por conta da proeminência de temas abordados pelas canções estarem fortemente associados às pautas políticas do Movimento Negro Unificado (MNU). E a terceira, a partir de 1996, classificada como cultura periférica, na qual os artistas tornam-se mais abrangentes em suas denúncias e anúncios. Na terceira fase, que começa em 1993, o *Hip Hop* paulistano adquire maior autonomia, resultante de um processo de amadurecimento.

Seguindo por esta sistematização, o Rap sai de uma experiência de cultura de rua, passa a anunciar pautas políticas do MNU e depois se desgarra do Movimento Negro. Como que as pautas do Movimento Negro chegaram ao Rap? Onde elas estão? O que veio depois disso? Qual o impacto na arte? Qual impacto sobre o produto musical no mercado? Essa aproximação está na estética das músicas e no discurso anunciado? A resposta para essa última pergunta é sim, quanto as anteriores...

José Carlos Gomes aponta a presença dos graves (frequências baixas em hertz) como uma marca da expressão musical, o traço estilístico que dá suporte para um discurso politizado. Diante disso, percebeu que há uma busca por melhor estética das bases sonoras conforme a palavra ganha mais espaço a partir da década de 1990. Seguindo os rastros de seu doutorado, volto atenções para o que os produtores buscavam na instrumental. Qual timbre ou “cor tonal” seria ideal para o discurso? Como alcançar o resultado estético pretendido?

³⁵ Idem. p. 121.

Paul Gilroy, na obra *O Atlântico Negro*, analisa peças artísticas de autores afro-americanos, tanto na literatura quanto no campo musical, e mostra que a experiência dos autores da diáspora africana na modernidade é carregada dos efeitos da subordinação imposta pela escravidão, ou seja, pela exploração de sua mão-de-obra e rebaixamento de sua condição cultural. Isso formou uma consciência que gera atitudes emocionais (lembrando que a agressividade do revide é uma atitude emocional, e bem pensada) com traços psicológicos singulares. A isso Gilroy chama de sabedoria racial³⁶. Seu trabalho indica que atividade política e a cultura afrodiáspórica formam um corpo único que promove, de forma específica, identidades, estratégias de sobrevivência e concepções de mudança social. Enfim, entende-se que a intenção principal e imanente presentes nessas artes, é a inserção social no mundo moderno.

O contato com os estudos de Walter Garcia é fundamental para se compreender a utilização da forma da música como um corpo documental dentro de uma análise. Entretanto, para além da percepção da forma, há em seus estudos um apontamento sobre o Rap paulistano da década de 1990 muito pertinente. O que o artista diz não é violento em si, mas consequência do violento mundo moderno que o cerceia, por isso revida o que sofre. Conforme se aumenta a compreensão da violência sofrida, o revide fica mais intenso e as canções vão alcançando resultados estéticos superiores. O que esse avanço na qualidade estética significou? O que essa forma anuncia?

Para a historiografia, a década de 1990 é muito recente, por isso faz-se necessário recorrer à sociologia para se contextualizar historicamente o período. A fim de historicizar o discurso mais eminente na obra de Athalyba-Man, dediquei-me a ler os estudos do sociólogo Brasílio Sallum Junior. Esse autor descreve as mudanças políticas e sociais do início dos anos 1990, tendo como eixo a eleição e o impeachment de Fernando Collor de Mello. Referente às questões culturais do período, com recorte na música, captei informações sobre o mercado fonográfico nos estudos empreendidos por Márcia Tosta Dias e Eduardo Vicente. Ainda sobre o mercado fonográfico, no Brasil o selo de qualidade musical tido como referência é a Música Popular Brasileira. Os estudos do Professor Marcos Napolitano, da Universidade de São Paulo, dimensionam o caráter institucional da MPB.

Lido com precisão, o texto de Maria Rita Kehl me coloca em um ponto privilegiado de observação, posto sua interpretação ficar limitada ao seu local de

³⁶ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2001. p.318.

enunciação. Limite reconhecido pela própria autora e que se reflete em vários momentos de seu escrito, onde ela identifica a atividade dos artistas de Rap e denomina como “esforço civilizatório”, mas não aponta o trajeto e a perspectiva imanente. Por fim, coloca um impasse no diálogo entre a periferia e o centro. Ato que afasta ela e seus pares da projeção de um novo pacto social.

Conheci a música Rap em 1988, numa festa de quintal de vizinhos na periferia da Zona Oeste, Jardim Boa Vista, divisa com Osasco na Grande São Paulo. Tinha apenas 7 anos e me impressionou ver uma galera dançando passinho ao som de MC Jarbas, que tinha recém lançado disco pelo selo independente Simão Discos. Quatro anos depois fui morar com minha mãe no Jardim D’abril, bairro vizinho. Certa noite, fui convidado para ir à casa do Beto, um dos amigos que conheci, com outros moleques para trocarmos ideia e combinarmos de sair para pichar muros. Nessa noite, ouvimos em um rádio de pilha a música “Pânico na Zona Sul”, todo mundo emudeceu e prestamos atenção na letra de ponta a ponta. Beto falou que eu deveria escutar uma outra chamada “Hey Boy”, Gustavo falou que curtia “Beco sem Saída” e igualmente a recomendou. Alguns dias depois, juntei umas moedas, fazendo um bico de ajudante de mecânico na oficina em que meu pai trabalhava, fui ao centro de Osasco, numa loja chamada Capoeira Discos e comprei o *Holocausto Urbano*, meu primeiro LP.

Em 1994, na Escola Estadual Alcides da Costa Vidigal, todas e todos ouvíamos Pagode, Rap e Funk carioca, trilha sonora das e dos adolescentes que cursavam o antigo Primeiro Grau (atualmente denominado Ensino Fundamental II). Na sala de aula conheci amigos (Carlos, André, Naruel e Pedrinho, que chamávamos de Osasco) e montamos um grupo. Cada um comprou um equipamento para somar na formação. Eu comprei um toca disco de madeira, usado, que pertencia ao DJ Ay-c (Arles Caetano), aliás, foi com ele que vi pela primeira vez como se faz um *scratch*. Passei a discotecar em festas, compor e cantar Rap; em 1997 tive o prazer de entrar em um estúdio de produção de *jingles* e consegui ganhar duas horas para gravar duas músicas. Levei comigo o comunicador Jeferson Rogério, meu compadre (fazíamos um programa totalmente dedicado à música negra na Rádio Comunitária Nova Era FM, localizada no morro do Maria do Carmo, de frente à Favela do Jardim Vertentes).

Na época, comprávamos discos na Galeria do Rock. Numa dessas idas à Galeria, acabei indo à São Bento. Visualizei uma imensa roda de *Breaking*, com um *b.boy* realizando um *footwork* ao som de Afrika Bambaata, todas e todos ao redor batendo palmas. Resumindo, ao final da década de 1990 eu já era um dançarino de rua (*B.Boy*), frequentava festas, discotecava e tive o prazer de conhecer irmãos de rua, com os quais formei o Sindicato Urbano de Atitudes (SUATITUDE), em 1999. Passamos a estudar profundamente a cultura, na dança, no canto, na história e chegamos a formar o Núcleo de Estudos do *Hip Hop* na USP, em 2000, por conta do *B.Boy* Matheus, o primeiro da *crew* a adentrar no castelinho, ensinando que era possível estudar na universidade e mostrando a importância de ocupar esse espaço com nossas inteligências.

O *Hip Hop* nos educou, nos formou enquanto sujeitos. Lembro-me perfeitamente do dia em que comprei o EP *Escolha Seu Caminho*, dos Racionais MC's e a música que mudou minha vida foi "Negro Limitado". Cito um pedaço do verso que marcou minha adolescência: "Planejam nossa extinção esse é o título/ Da nossa revolução, segundo versículo/ Leia se forme, se atualize, decore/ Antes que os racistas otários fardados de cérebro atrofiado com seus miolos estourem e estará tudo acabado, cuidado!"

Essa cultura me abriu portas, toquei, dancei e cantei em inúmeras cerimônias, trabalhei em lojas na Galeria do Rock, participei de fóruns e debates, tive o prazer de conhecer e fazer amizade com inúmeros artistas, de grafiteiros e grafiteiras a dançarinos e dançarinas. Trabalhei como arte educador na Fundação Casa (antiga FEBEM-SP), ensinando técnicas básicas de DJ e aprendendo técnicas de sobrevivência. Nunca deixei de pesquisar. O respeito e a gratidão pela cultura *Hip Hop* me trouxeram ao mestrado.

O presente trabalho é resultado da continuidade de uma pesquisa autoral iniciada durante processo de produção do documentário *Nos Tempos da São Bento: Uma história dentro da história do Hip Hop em São Paulo*. Em meio às entrevistas, o depoimento de DJs e MCs sobre a relação entre os artistas de Rap com profissionais da indústria fonográfica, no final dos anos 1980, traz à tona as reais intenções e o conflito para adentrar e se estabelecer no mercado de música popular-comercial. Isso se reflete

na forma do Rap que chega à e ao ouvinte. Existe uma negociação, no que concerne aos interesses que o produto final representa para as e os agentes produtores.

Como fonte primária, trabalho fundamentalmente com quatro fonogramas em vinil e um compact disc, gravados entre 1988 a 1994. As fontes secundárias são artigos de jornais, revistas, filmes, entrevistas e vasta discografia (material relacionado nas Referências Bibliográficas).

Rastreando a construção da originalidade artística na forma da música, há um longo caminho até chegar à trajetória artística de Marco Antônio Carneiro (Athalyba-Man), um dos primeiros artistas de Rap paulistano a assinar com uma gravadora de grande porte e multinacional. Na composição textual e sonora da sua obra, encontram-se os elementos primordiais para compreensão da inserção dessa arte no mercado cultural.

Se há uma originalidade artística que revela tendência em sua arte, a partir do momento que Athalyba-Man e seus colegas (DJ Kri e Grandmaster Duda) assinam com uma gravadora *major*, nota-se um processo de alteração no produto. Pode-se entender que essa transformação foi marcada pela aceitação de agentes especialistas do aparelho produtivo, ligados ao mercado hegemônico de música popular, na construção musical. O que mudou? Como se deu essa negociação de interesses? Qual o resultado?

CAPÍTULO I - EM BUSCA DA BATIDA PERFEITA

1. O RITMO: “RAPENSANDO” O SOM.

Data de 1984, ano em que as danças urbanas foram divulgadas genericamente como *Break*³⁷, a aparição de gravações voltadas para o tema com produção nacional, tornando-se uma mania. Trata-se dos fonogramas dos respectivos grupos de dança: Villa Box³⁸; Eletric Boogies³⁹; Black Juniors⁴⁰ e Bufalo Girls⁴¹.

Pesquisadores apontam como sendo os primeiros registros de Rap do Brasil, ligados à cultura *Hip Hop*⁴². Contudo, em análise mais apurada, nenhum dos quatro cita a palavra *Hip Hop* em suas composições e não se percebe o *life style*. Em um pequeno trecho do sucesso “Mas Que Linda Estás” o cantor cita que seu Rap vai tocar na rádio, depois de gravar um disco e “assim ela vai gostar”⁴³. O autor buscou atingir o público com a fórmula de sucesso presente no roteiro dos filmes que estavam em cartaz. No enredo novelesco da composição textual da música, o objetivo maior dos jovens intérpretes era tornar-se “artistas”, gravar um disco e conquistar o coração da pessoa desejada.

Na capa do LP *Break*, dos Black Juniors, os sorridentes dançarinos e cantores estão em pose que remetem os movimentos das danças *poping*, *robot*. Inclusive, um deles segura um guarda-chuva, como que representando a clássica cena do filme *Flashdance*⁴⁴, na qual a Rockstead Crew mostra as danças da cultura *Hip Hop* e Mister Freeze, um dos dançarinos executa um *Back Slide* com um guarda-chuva⁴⁵. Voltando às observações da foto na capa do LP, o figurino predominantemente branco, com calças estampadas em cores nas laterais, é igual para todos. Diferente dos bonés, cada um com

³⁷ Para mais informações sobre as danças urbanas consultar: NEGRAXA, Thiago. *As Danças da Cultura Hip-Hop e Funk Styles*. São Paulo: All Print Editora, 2015.

³⁸ Cf. VILLA BOX. *Break de Rua*. São Paulo: CBS, 1984. EP.

³⁹ Cf. ELETRIC BOOGIES. *Eletric Boogies*. São Paulo: RCA, 1984. EP.

⁴⁰ Cf. BLACK JUNIORS. *Break*. São Paulo: Young RGE, 1984. LP.

⁴¹ Cf. BUFALO GIRLS. *Quero Dançar O Break*. São Paulo: Young, 1984. Compacto 7”.

⁴² YOSHINAGA, Gilberto. *Nelson Triunfo: do Sertão ao Hip-Hop*. São Paulo: Shuriken Produções/Literaria, 2014. p. 225.

⁴³ Cf. BLACK JUNIORS. “Mas Que Linda Estás” (Mister Sam). In: *Break*. São Paulo: Young RGE, 1984. LP, faixa 4, lado A.

⁴⁴ LYNE, Adrian. *Flashdance*. EUA, 1983.

⁴⁵ Agradeço ao dançarino, DJ e promotor de eventos André Rockmaster pela informação sobre o nome do membro da Rocksted Crew.

modelo. Não se vê tênis, mas sapatos mocassim, um deles o elegante bicolor. Dançar *Break* de sapato é uma referência ao Michael Jackson, um dos maiores ídolos Pop do planeta. Os videoclipes deste ícone da música, principalmente de seu disco *Thriller*⁴⁶, são forrados de modalidades de dança, incluindo as urbanas ligadas a cultura *Hip Hop*. As composições e produção do grupo Black Juniors são assinadas por Mister Sam, o mesmo produtor artístico de Gretchen e do grupo Búfalo Girls, formado somente por garotas, com visual bem colorido. Nota-se que, para as suas produções, Mister Sam tem como referência, entre tantas, a música de Malcon Maclarem “*Buffalos Galls*”⁴⁷; tanto no nome escolhido para as garotas, quanto no sampler utilizado na faixa “Mas Que Linda Estás”⁴⁸, ou como o *scratch*⁴⁹ está posto na música. No caso do grupo Villa Box, quem assina a composição é Nenê (artista do grupo), mas a produção de seu único sucesso fica em mãos do já conhecido no cenário *Black Music*, Tony Bizarro, e com Frankye Arduini. Para o *Electric Boogies*, quem assina a produção e as composições de seu único EP são os músicos Benê Alves e Eduardo Assad, multi-instrumentista, que à época prestava serviços à RGE e, também, participou da construção sonora das produções de Mister Sam. Ambos, mesmo com reconhecimento no meio artístico da indústria, pouco ou nada conheciam e não tinham vínculo com a cultura *Hip Hop*.

Subentende-se que os referidos trabalhos foram produzidos para simplesmente atender a uma demanda de entretenimento, um produto Pop para um público abrangente em momento de febre de uma dança. Não foram peças autorais, mas idealizadas e realizadas por uma equipe de olho em um projeto meramente mercadológico e oportuno. Nesse primeiro momento de assimilação, principalmente da dança, nota-se a presença de agentes profissionais da indústria cultural através dos escritórios de produção e agenciamento (imagens 9 e 10). Com exceção da equipe Funk Cia., liderada por Nelson Triunfo, que se apresentava em palcos e nas ruas e tinha gestão independente.

⁴⁶ JACKSON, Michael. *Thriller*. EUA: Épic, 1982. LP.

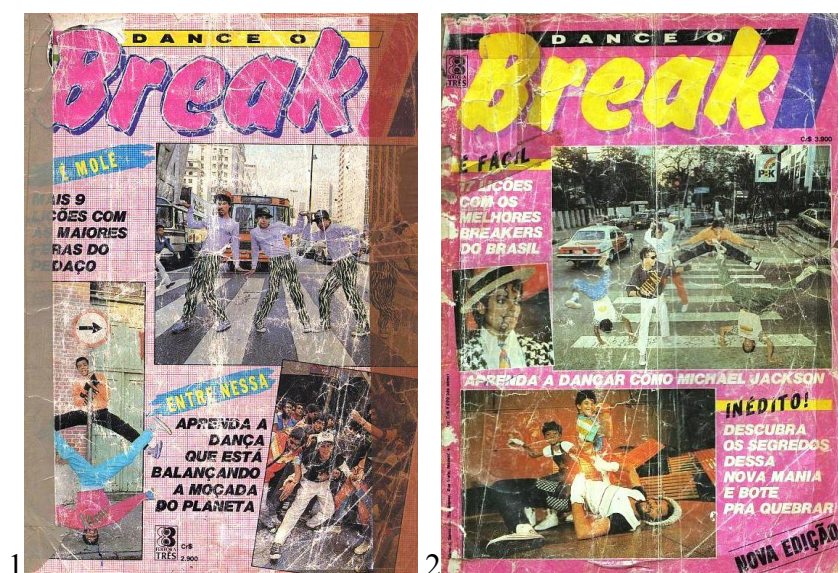
⁴⁷ Malcon Maclaren foi produtor da banda Sex Pistols e nos anos 1980 investiu na produção de Rap, lançando disco e a música de trabalho, Buffalo Galls, teve videoclipe de divulgação. O mesmo foi exibido em redes de televisão aberta no Brasil. Cf. MALCOM MACLAREN. “Buffalo Galls” (Malcon MacLaren). In: _____, *Duck Rock*. EUA: Island Records, 1983. LP, faixa 2, lado A.

⁴⁸ Cf. BLACK, Júnios. Op Cit.

⁴⁹ *Scratch* consiste em uma técnica de movimentar o *long play*, na qual o Disc Joquei (aquele que manipula os toca-discos) desconfigura o som da gravação, transformando-o em um efeito sonoro, ou ruído artístico.

Isso não quer dizer que todas e todos os artistas envolvidos nesses projetos desconheciam o que seria a cultura *Hip Hop*. Em entrevista realizada para a confecção do documentário *Nos Tempos da São Bento*, Billy, cantor e dançarino, afirma que poucos amigos podiam viajar para fora do país, lá tinham acesso a materiais e traziam. Isso na primeira metade da década de 1980⁵⁰.

A Revista Dance Break, lançada em 1984, teve apenas dois números. A segunda edição contou com consultoria de Nelson Trinfo, da Funk Cia. e Ricardo, do Eletric Boogies, que teve o privilégio de viajar para Nova York e captar informações. Os dois posaram fotograficamente e há uma descrição com os nomes “abrasileirados” dos movimentos. Para além da instrução dos primeiros passos, nas primeiras página têm um breve histórico da dança. A narrativa associa o *break* à capoeira, como mais um fenômeno cultural dos guetos. Didaticamente, indica quais sons ideais para se dançar; apresenta capa de discos; revela nome de artistas e explica como são feitos os “arranhões” nos discos, o *scratch*. Tudo isso é apresentado ao leitor como uma fórmula de sucesso que deu certo nos EUA, conforme pode-se ver na foto, que aponta a presença do renomado ator e produtor Herry Belafonte, e no Brasil havia de se repetir. (Imagens de 1 à 8)



⁵⁰ BOTELHO, Guilherme. *Nos Tempos da São Bento*. São Paulo: Suatidade, 2010. DVD.



Harry Belafonte (à direita), o antigo rei do Calipso, virou produtor de *breakdancers*. Ele financiou "Beat Street", filme coreografado por Lester Wilson, ao seu lado

formada - a Rock Steady Crew. E quando Malcolm McLaren e o grupo Bow Wow Wow foram assistir ao show da Rock Steady Crew no Ritz, um clube punk nova-iorquino, as pessoas começaram a encarar o *break* com mais seriedade.

A Rock Steady acabou por transformar o *break*, ao acrescentar-lhe os movimentos de ginástica acrobática, como os giros de cabeça pra baixo.

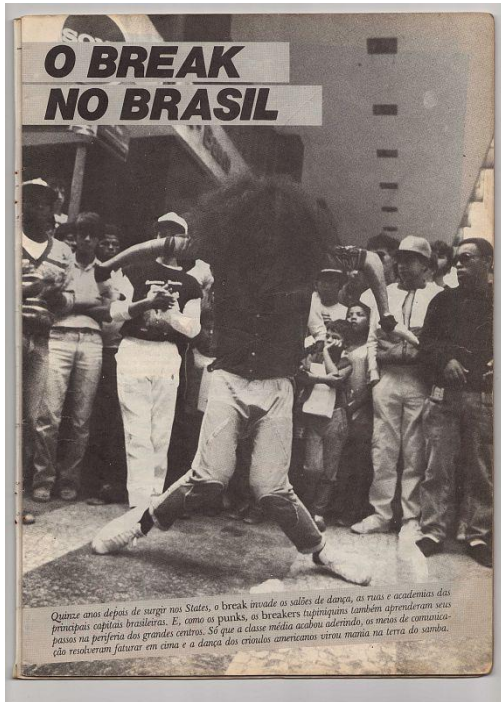
O Electric Boogie

O *break* já existia quando o *electric boogie* surgiu. Como o *break*, que começou com James Brown, o *boogie*

José Figuero e Edward Browning, do "Furious Rockers": uma *dance* em alto estilo

3

4



O BREAK NO BRASIL

Quase anos depois de surgir nos States, o *break* invade os salões de dança, as ruas e academias das principais capitais brasileiras. E, como os punks, os *breakers* tupiniquins também aprenderam seus passos na periferia dos grandes centros. Só que a classe média acabou aderindo, os meninos de corações de resaca resolveram fazerem em cima e a dança dos crioulos americanos virou mania na terra do samba.

5

nior's". A princípio, eles faziam evoluções e movimentos mais soltos do que agora fazem com o *break*. Atualmente, são eles próprios que fazem a coreografia num show que apresentam de aproximadamente 40 minutos. "Nós fomos os primeiros a lançar um disco com a dança *break*. Está errado esse negócio de pensar que o Michael Jackson faz *break*. Ele dança mais jazz, embora faça alguns passos de *break* como, por exemplo, andar para trás", frisou Frank.

O SUCESSO COMO META

Com o sucesso, os meninos pararam repentinamente de estudar, mas alegam que isso será provisório. A primeira apresentação na TV foi no programa de calouros do apresentador Raul Gil. "Inclusive ganhamos Cr\$ 350 mil como prêmio." Agora já recebem vários convites para se apresentar na Capital e Interior paulista, além de outros Estados como Rio de Janeiro.

Para eles, o *break* consiste em soltar o corpo de forma rítmica e compassada, introduzindo lances robotizados e acrobáticos. Frank diz ainda que para se dançar o *break* é preciso ter jeito e coordenação motora. Tudo é resolvido entre os quatro irmãos, quando se trata de termos coreográficos. São eles que bolam tudo, confessa Frank. E o próximo objetivo é gravar mais um LP.

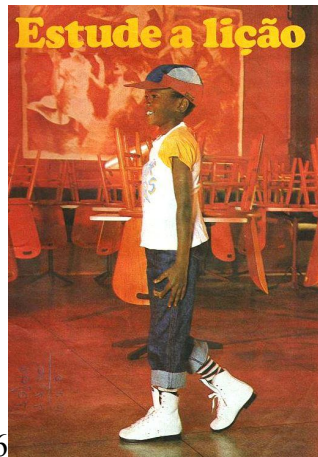
DANÇAR EM QUALQUER HORA E QUALQUER LUGAR

Para os "Black Junior's", São Paulo, especialmente a Capital, saiu na frente

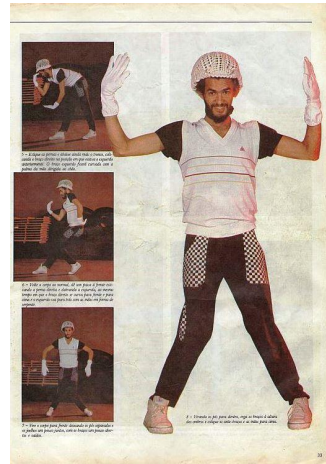
feita no Shopping Center Iguatemi, local preferido pela classe média alta. Eles se apresentam no andar térreo, dançando o *break* e, consequentemente, atraindo a freguesia para uma determinada boutique que os contratou para dançar de segunda a sexta-feira, du-



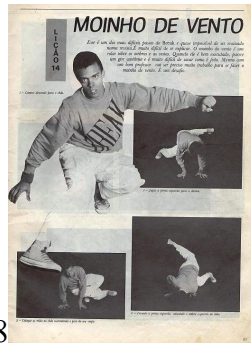
Os coretos do "Break Gang" figurando nos shopping's ocidentais



6



7



8



BREAK STORM

R. Tobias Moscoso, 257 - apto. 102
 CEP 20530 - Tijuca - Tel.: 288-2284
 Rio de Janeiro - RJ
 (Falar com Alvaro)



ELECTRIC BOOGIES

Av. Brigadeiro Faria Lima, 1.644 - loja 31 -
 CEP 01452 - Jardim Paulistano - Tel.: 813.9626
 São Paulo - SP
 (Falar com Moacir Carlos dos Santos)



BUFFALO GIRLS

Rua João Alvarez Soares, 577
 CEP 04609 - Brooklin - Tel.: 571.5098
 São Paulo - SP
 (Falar com Machado)



FUNK CIA.

Rua Conselheiro Ramalho, 107
 CEP 01325 - Bela Vista - Tel.: 223.7310 (treadas)
 São Paulo - SP
 (Falar com Nélio)



BREAK GANG

R. Pereira de Figueiredo, 692 - casa 6
 CEP 21311 - Ouzalido Cruz
 Rio de Janeiro - RJ

(Falar com Wilson Batista)
 Tel.: 278-4308 - SP
 (Falar com Marcela)

9

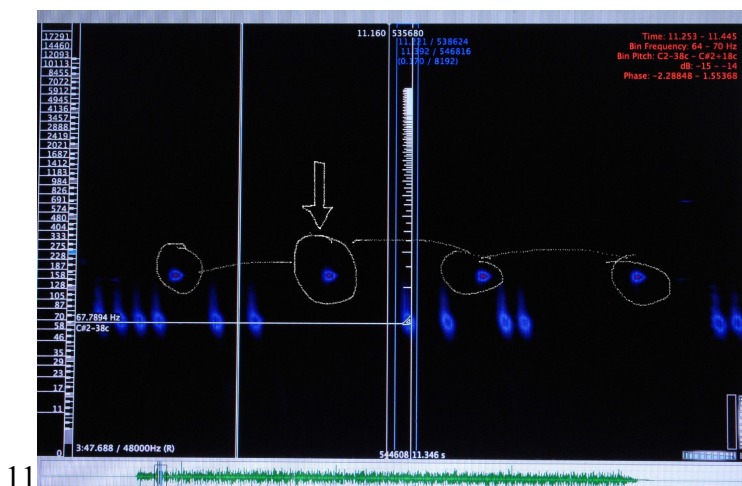
(Revista Dance Break, 1984)



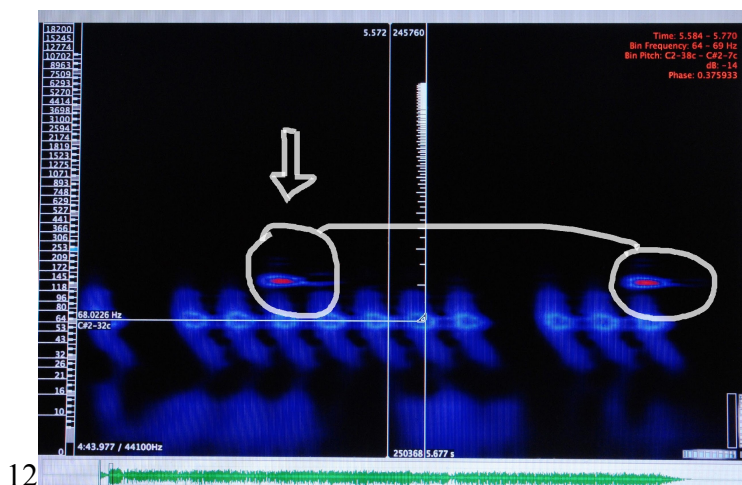
10 Av. Brig. Faria Lima, 1644 - L/51 - 01452 - Tel.: 815-9626 - Jd. Paulistano - SP

(Cartão de visita do grupo Eletic Boogies. Material concedido gentilmente por Ricardo)

Enquanto sonoridade, os discos possuem uma textura simples, a morfologia da base rítmica se concentra em organização simples e com poucas células: chimbal (*hi hat open/closed*), prato (*cymbal*), palmas (*hand claps*), bumbo (*kick*), caixa (*snare*), que aparece bem acentuada na masterização final, conforme aponto nos espectrogramas.



11 (Espectrograma da música “Mas Que linda Estás” - Black Juniors).



12 (Espectrograma da música “Break Mandrake” – Eletic Boogies)

Os produtores mobilizaram poucos recursos tecnológicos, geralmente teclados sintetizadores e baterias eletrônicas como a *DX Drum Machine*, com seis canais e vinte e quatro sons de bateria, ou seja, um tanto limitado. Ouve-se um bumbo seco, que é um *kick* sem duração, com rápido *realise*; uma caixa seca, que é uma *snare* sem *reverb*, muitas vezes acompanhado de *cymbal* (prato) com *hand claps* como reforço e *hi hat closed* (chimbal). No mais, preenchia-se a sequência rítmica (*beat*) com duas técnicas: confeccionando arranjos em frases sintéticas com timbres oriundos do banco de dados de uma *Yamaha DX7*; e/ou colando samples de outras músicas ou efeitos, como disco girando na posição contrária e *scratches*.

Em 1987, a CBS lançou uma coletânea chamada *Remixou, Dançou!*⁵¹. O disco, com pitadas de New Wave e presença de artistas da MPB, conta com uma faixa denominada “*Sebastian Boys Rap*”, da dupla Pepeu e Mike. A produção da música tem assinatura do DJ Cuca, convidado por DJ Grego, que a época trabalhava na CBS fazendo remixes de sucessos para coletâneas Pop e o chamou por ser um profissional que dominava repertório amplo de música negra⁵². A novidade não era a forma de canto falado, pois esta linguagem já era conhecida⁵³, muitos artistas já faziam essa prática em cima de rearranjos de roupagem sonora sintética derivada do Funk estadunidense e da Discol Music, como Miele no “Melô do Tagarela”⁵⁴, o conjunto Tarantulas no “Melô do Aplauso”⁵⁵, até mesmo o pícaro Sérgio Mallandro⁵⁶ com as mãos de Armando Ferrante Júnior. O que chama a atenção é o aparecimento do termo ‘Rap’. Gilberto Yoshinaga aponta que “foi nesta época (1987) que os produtores fonográficos e gravadoras do país passaram a conferir um outro olhar ao Rap”⁵⁷. No caso citado, o “Melô do Bastião”, como a música era conhecida antes de ser produzida em estúdio, ganha nome em inglês

⁵¹ Cf. V.A. *Remixou, Dançou!* São Paulo: CBS, 1987. LP.

⁵² Entrevista do DJ Cuca concedida ao pesquisador Djalma Campos e disponibilizada ao público no endereço eletrônico: https://youtu.be/tlz_8v16bJw. Acesso em 11/07/2016.

⁵³ O público vinculado a *Black Music* conhecia o ritmo pelas alcunhas de “funk falado” ou “melô”. Ver: ASSEF, Claudia. ‘O Funk Falado’. In: *Todo DJ já sambou. A história do disc-jôquei no Brasil*. São Paulo: Editora Conrad, 2010. pp. 121-129. Entre os conhecidos de minha geração, era comum o uso do termo “balanço”.

⁵⁴ Cf. MIELE. “Melô do Tagarela” (Arnaud Rodrigues/Luís Carlos Miele). In: _____, *Melô do Tagarela*. São Paulo: RCA, 1980. Compacto 7”, faixa 1, lado A. Cf. SUGAR HILL GANG. “Rapper’s Delight”. In: _____, *Rapper’s Delight*. EUA: Sugar Hill Records, 1979. Single 12”, faixa 1, lado A.

⁵⁵ Cf. TARÂNTULAS. “Melô do Aplauso” (Espigão/João W. Pinto). In: _____, *A Música Não Pode Parar*. São Paulo: RCA, 1981. LP, faixa 6, lado B. Cf. JOE BATAAN. “Rap-O Clap-O” (Joe Bataan). In: _____, *Rap-O Clap-O*. EUA, Saulsol Records, 1979. Single 12”, faixa 1, lado A.

⁵⁶ Cf. SÉRGIO MALLANDRO. *Vem Fazer Glu Glu/Mas que Idéia*. São Paulo: RCA, 1982. Compacto 7”.

⁵⁷ YOSHINAGA, Gilberto. Op. Cit. p. 232.

e nova roupagem, tornando-se de fato um produto fonográfico classificado em estilo, ou melhor dizendo, gênero⁵⁸, trabalhada comercialmente dentro do nicho Pop.

No mesmo ano chega ao mercado o disco *Ousadia do Rap*⁵⁹, da gravadora Kaskata's Records, uma equipe de sonorização de bailes blacks que na década de 1980 era dirigida por Carlos R. Santos (Carlinhos) e Wagner J. Santos. As primeiras investidas em gravação foram com artistas revelados nos concursos realizados nos bailes sediados no Club House, localizado na cidade de Santo André, Grande São Paulo. A capa do disco destaca o nome da equipe que tem o “som balançante de São Paulo” e apresenta a ousadia do Rap. Trata-se de uma coletânea com as seguintes gravações:

LADO A	LADO B
De Repent – Hey DJ	Zy DJ e DJ Cuca – Pick up the mix
Mister Theo - Cerveja	Kaka House – Virada à paulista
Eletro Rock - Musicar	Zy DJ e DJ Cuca – New Time
B.Force - Baby	

Do lado A, os três primeiros são vencedores do concurso de Rap realizado pelos “baileros” e o último um artista estadunidense. Não por acaso, a última faixa é “romântica”, ou no jargão dos bailes uma “melodia”, a “lenta”. No lado B do disco há três faixas remixes de batidas com samplers e a obra como um todo remete ao ouvinte a esfera sonora das festas. Ou seja, *o baile vai até sua casa e ao mesmo tempo te convida para ir ao salão*. Produzido por Anísio Alberto de Oliveira, o DJ Cuca, os arranjos têm uma textura específica. Nota-se uma forma de composição calcada em sobrepor retalhos sonoros sampleados em uma base rítmica sequenciada em torno de 88 BPM⁶⁰. As letras possuem dinâmica similar, os refrões são citações e junções de frases que se tornaram

⁵⁸ As classificações (Samba, Bossa, Pagode, Axé, Rap, etc...) seguem convenções e interesses de mercado. Marcos Napolitano aponta que não se define gênero apenas por ritmo, mas por determinadas experiências musicais, como dança e identidade cultural. Felipe Trota aponta que na música popular-comercial as classificações de gênero são determinadas por estilos de voz, forma de cantar, combinação de instrumentos, temática das letras, similaridades sonoras. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *História e Música Popular: Um mapa de leituras e questões*. Revista de História, 157. Universidade de São Paulo: 2º semestre de 2007. pp. 153-171; Cf. TROTTA, Felipe. ‘O Mercado de Música’. IN: _____. *O Samba e suas fronteiras: pagode romântico e samba de raiz nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. pp. 25-61.

⁵⁹ Cf. V.A. *Ousadia do Rap*. São Paulo: Kaskatas Records, 1987. LP.

⁶⁰ Por BPM entende-se Batidas Por Minuto.

bordões de baile. Como exemplo, ouve-se a música “Cerveja”⁶¹ de Mister Théo, o refrão “Mas que tristeza, me pague uma cerveja...” é bordão de baile, uma paródia em português do “*Three days later, do see the doctor...*”⁶².

O ano de 1988 foi marcado por alguns acontecimentos que aqui seleciono. O pontapé inicial para o processo de redemocratização através da outorga da Constituição Cidadã é um deles; o centenário da Abolição é outro; a fundação do Instituto da Mulher Negra (Geledès) também. O lançamento dos LPs *HipRapHop*⁶³; *Hip-Hop Cultura de Rua*⁶⁴ e *O Som das Ruas*⁶⁵ estão nesse contexto. Nota-se que o termo *Hip Hop* é apresentado ao público leigo como uma cultura de rua em forma de produto fonográfico. Dos responsáveis por refinarem o produto, entre tantos, destacam-se as e os artistas que se encontravam na estação São Bento do Metrô, no Clube do Rap⁶⁶ e, posteriormente, na Praça Roosevelt. Essas e esses sujeitos estudaram a cultura *Hip Hop* num autodidatismo interessante e a fizeram linguagem de enunciação de suas perspectivas, pois entendiam e viviam a cultura musical Rap.

O Rap nacional vivenciado nesses espaços foi idealizado e realizado por um grupo de jovens com traços étnicos, classes sociais e interesses em comuns; sem esquecer os conflitos. Do consenso de suas concepções surgiu uma morfologia rítmica que assentou variados discursos que levaram o Rap ao mercado hegemônico, ao mesmo tempo em que foi o veículo promotor de cidadania junto ao público periférico, suas origens. A partir do momento em que o Rap sai de seu núcleo íntimo, no qual é experimentado como cultura musical, sendo projetado para se tornar acessível ao grande público, passa a ser compreendido na lógica comercial como um gênero musical. Aqui tem-se um ponto nevrálgico permanentemente em tensão na história do *Hip Hop* paulista, que se equilibra sobre uma linha tênue entre a abrangência e a diluição. Esse

⁶¹ Cf. MISTER THÉO. “Cerveja” (Mister Théo). In: *V.A. Ousadia do Rap*. São Paulo: Kaskatas Records, 1987. LP, faixa 2, lado A.

⁶² Cf. KOOL MOE DEE. “Go See The Doctor” (Mohandes Dewese). In: _____, *Kool Moe Dee*. Brasil: RCA, 1987. LP, faixa 1, lado A.

⁶³ Cf. REGIÃO ABISSAL. *Hip Rap Hop*. São Paulo: Continental, 1988. LP.

⁶⁴ Cf. V.A. *Hip-Hop Cultura de Rua*. São Paulo: Eldorado, 1988. LP.

⁶⁵ Cf. V.A. *O Som das Ruas*. São Paulo, Épic, 1988. LP.

⁶⁶ Clube do Rap foi um projeto idealizado pelos DJs do Região Abissal que abriu espaço de apresentação para grupos iniciantes. Toda segunda-feira acontecia um encontro entre adeptos do estilo na Rua Brigadeiro Luiz Antônio, Bela Vista, São Paulo. A esta informação devo créditos a Gilberto (DJ Giba). Entrevista concedida por telefone aos 15/12/2016.

debate está presente nas publicações⁶⁷, nas festas, nos fóruns e principalmente nas músicas registradas em discos. Com essas publicações, artistas e gravações, abro diálogo e durante a dissertação a presença desses agentes será constante.

Do LP *Hip-Hop Cultura de Rua* assinam as produções: Dudu Marote, Nasi, André Jung, Beto Firmino e Akira S., artistas ligados a cultura musical Rock de São Paulo. No documentário *Nos Tempos da São Bento* Def Kid, músico do conjunto Código 13, comenta que para os técnicos de gravação tudo aquilo era novidade. Eles levavam a ideia do que queriam sonoramente e os produtores realizavam⁶⁸. O Akira S. e Dudu Marote já tinham um pouco do conhecimento do que era a predileção sonora dos artistas e do público almejado. Aliás, Marote já havia produzido fitas demos de Rap e apresentado ao produtor da Polygram, Wagner Garcia.

O disco foi lançado pelo selo Eldorado, com direção artística de Antônio Ducan. Conforme conta MC Who? ⁶⁹, da dupla o Credo, a gravadora viu no Rap um potencial. E os produtores convidados circulavam em espaços onde uma turma que frequentava a São Bento começou a ir⁷⁰. E, por sua vez, os artistas do Rock paulistano iam até a São Bento para ver o que estava acontecendo⁷¹. As composições sonoras do grupo o Credo possuem fortes influências do Rock e do Rapcore, com presença marcante de guitarras elétricas distorcidas, bateria com forte acento na caixa e o toque refinado do trombone de Raul de Souza. Em suma, o disco tem uma textura sonora que fica entre o que estava na ideia dos artistas e o que os produtores entenderam e podiam fazer, o flerte com o Rock paulistano fica evidente nessas produções.

Quem assina a produção do disco *O Som das Ruas* é Luiz Alberto, em associação com o Fantastic Voyage Studio e arranjos do DJ Cuca, que já havia trabalhado na produção do disco *Ousadia do Rap*. A proposta foi um investimento da equipe de sonorização de baile black Chic Show e segue a mesma dinâmica do disco da

⁶⁷ Cf. BUZO, Alessandro. *Hip-Hop: Dentro do Movimento*. São Paulo: Editora Aeroplano, 2010; Cf. LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda Hip-Hop! Despertando um Movimento em Transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007; Cf. D'ALVA, Roberta Estrela. "Rappers x MCs. Existe um X na questão?". In: *Teatro Hip-Hop: a performance poética do autor-mc*. São Paulo: Perspectiva, 2014. Cf. *Revista Pode Crê!*. São Paulo: Instituto da Mulher Negra Geledés, 1993.

⁶⁸ BOTELHO, Guilherme. *Nos Tempos da São Bento*. São Paulo: Suatidade, 2010. DVD.

⁶⁹ Cf. SILVE, Ruberval Marcelo Oliveira da; MOTTA, Fábio. *Hip Hop Cultura de Rua: Eixo 1*. São Paulo: HHB Studio, 2015.

⁷⁰ As casas noturnas Archote; Teatro Mambeme; Alquimia; Dama Xoc; entre outras.

⁷¹ Sobre o contato entre as culturas musicais do Rap e do Rock em São Paulo, algumas informações também podem ser encontradas no livro "Pergunte a Quem Conhece". Cf.: ALVES, César. *Pergunte a quem conhece*: Thaíde. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.

Kaskata's, proporciona à e ao ouvinte o som e o clima do baile em ambiente doméstico. O que chama atenção no LP é que as composições das letras ficam por conta dos artistas, assim como no *Hip Hop Cultura de Rua* e na obra do Região Abissal; esse foi o primeiro passo rumo a autonomia de produção, o texto a ser dito. No *Ousadia do Rap*, os cantores já interpretavam composições próprias, mas tematizações com compromisso de causa começam a aparecer gradativamente nos versos a partir de 1988/1989, conforme se observa na letra da canção “Rap da Abolição”⁷², composição de Maurício Dee na voz da dupla Os Metralhas (Lino Kris e DJ Dri), ou na denúncia feita por Thaíde e DJ Hum na composição em conjunto com Marcos Telesphoro, “Homens da Lei”⁷³.

Eu tenho uma vida diferente da sua/
 Já tive mordomia, mas hoje durmo nas ruas/
 Não quero nem saber que dia é, que horas são/
 Pois eu sou um fruto novo de uma nova geração/
 Geração que não pensa, que não sabe o que fazer/
 Quando vê a burguesia tomar conta do poder,/
 E eu sei que você pensa que estou ficando louco,/
 Talvez o meu futuro seja corda no pescoço,/
 Mas eu não mudo a minha opinião,/
 Eu trabalho, dou duro e ainda me chamam de ladrão./
 E se me chamam de ladrão eu boto logo pra correr,/
 Não só aqui, no mundo inteiro negro luta pra viver./
 Se hoje eu pareço um vilão pra você/
 É porque antes não deram chances de vencer/
 Madame se liga, não pisa mais aqui,/
 Não é porque que eu sou negro você vai pisar em mim./
 Eu já rodei uma vez, não rodo nunca mais,/
 Não serei ovelha negra na cabeça do meu pai/
 E como diz a lei do branco, o negro vai a guerra/
 O negro ajudou a construir a nossa terra/
 Hoje você discrimina, critica a abolição,/
 Não lembra a pele branca na palma da mão/
 Eu canto o rap e faço tudo pra esquecer/
 Indiferente simplesmente para o mundo não vou ser/
 (OS METRALHAS, “Rap da Abolição”, 1988. Recorte meu.)

Cuidado povo de São Paulo, de Osasco e ABC/
 A polícia paulistana chegou para proteger/
 Corrupção e extorsão essa é a lei do cão/
 Os grandes matam o povo e não vão para prisão/
 São homens da lei, reis da zona sul/
 Vestido bonitinho como o céu azul/
 Somem pessoas, onde enfiam eu não sei/
 (THAÍDE e DJ HUM, “Homens da lei”, 1988. Recorte Meu.)

⁷² Cf. OS METRALHAS. “Rap da Abolição” (Maurício Dee). In: _____, *O Som das Ruas*. São Paulo Epic, 1988. LP, lado A, Faixa 1.

⁷³ Cf. Thaíde e DJ Hum. “Homens da Lei” (Altair Gonçalves, Humberto Martins Arruda e Marcos Telesphoro). In: *Hip-Hop Cultura de Rua*. São Paulo: Eldorado, 1988. LP. Faixa 2, lado B. Em 2016 o pesquisador Gilberto Yoshinaga, juntamente com Thaíde, compilaram trinta letras do MC em comemoração aos trinta anos de carreira. A letra da música supra citada pode ser vista no livro. Cf. YOSHINAGA, Gilberto. *Thaíde: 30 anos mandando a letra*. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2016.

À medida que os artistas vão se apropriando da concepção e elaboração do Rap, a musicalidade também vai mudando e as produções gradativamente apresentam uma busca do instrumental que atendesse o anunciado pelo texto. Neste ponto, o contato com os estudos empreendidos por Marcelo Segreto⁷⁴ é importante para se atentar a um modo de escuta minucioso sobre as instrumentais. Nota-se em diversos momentos alterações na velocidade de arranjos sampleados, o que modifica o sentido sonoro da música original. Nessa construção, conforme Segreto aponta, se favorece o discurso, o texto realizado. Sendo assim, a estrutura musical do Rap se volta para o desempenho da e do MC, que através de um texto oral performatiza aspectos musicais. O aspecto musical que se evidencia é o ritmo e não necessariamente a estabilização das notas, da melodia ou dos harmônicos. Para ouvidos educados nos padrões tradicionais, essa estrutura soa como se não houvesse formalização musical na composição⁷⁵. A base rítmica, portanto, determina até o encaixe do texto oral e a, ou o MC, a partir do ritmo, determina a duração temporal dos vocábulos. Em suma, o Rap, por não ser pensado em escalas e relações harmônicas, comum às músicas tonais, favorece a performance textual falada, a figurativização.

O que está sendo dito só faz sentido se bem casado com uma textura sonora e as e os artistas, principalmente os DJs, passam a buscar a melhor forma de construir e organizar as células rítmicas, assim como os arranjos e efeitos. Qual o timbre ideal a ser alcançado? Onde colocar o *scratch*? Quais sons samplear? Onde e como encaixar trechos sampleados? Qual BPM? As respostas para essas perguntas estão nos discos, principalmente na morfologia da estrutura musical, nas bases rítmicas e seus preenchimentos. Como um todo, essas gravações, ao serem historicizadas, trazem à tona o engajamento de inúmeros artistas periféricos em uma atividade política de amplo aspecto⁷⁶. Inclusive, aponto aqui o conflito para projetar livremente suas originalidades artísticas frente ao modelo hegemônico de produção e difusão musical para as massas.

⁷⁴ Cf. SEGRETO, Marcelo. *A Linguagem Cancional do Rap*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas, USP. São Paulo, 2015.

⁷⁵ Idem. pp. 42-76.

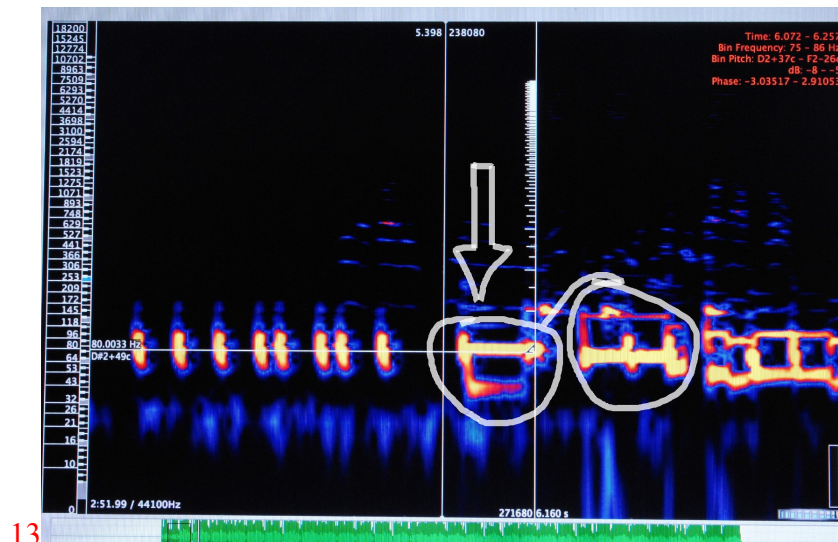
⁷⁶ BOTELHO, Guilherme; GARCIA, Walter e ROSA, Alexandre. Três raps de São Paulo: “Política”, Athalyba-Man (1994); “O menino do morro”, Facção Central (2003); “Mil faces de um homem leal (Marighella)”, Racionais MC’s (2012). In: LACERDA, Marcos (Org). *Música. Ensaio Brasileiro Contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2016. pp. 171-201. Neste artigo os autores apresentam uma sistematização que visa aproximar a leitora ou o leitor das diversas mensagens de cunho político veiculadas pelo Rap paulistano.

Uma experiência sonora diferenciada, se comparada às produções de 1984 a 1987, o disco do Região Abissal foi produzido pelos próprios integrantes do grupo. Os DJs Giba e Kri manusearam uma bateria eletrônica *Boss DR-110* e o músico Marcelo Maita fez arranjos com timbres presentes nos sintetizadores *Yamaha DX7* e *S-550*. A primeira gravação do grupo Região Abissal foi uma DEMO apresentada para o diretor artístico da gravadora Continental. A música foi aprovada e o grupo foi para o estúdio A da Gravodisc para produzir um álbum cheio. O estúdio Gravodisc foi construído na década de 1960 para dar suporte às grandes orquestras, pois na época, os números de canais eram reduzidos e as composições musicais eram feitas com grandes formações instrumentais. No início dos anos 1970 foi adquirido pela Continental. Em 53 anos de existência foram mais de 450 artistas gravados, quase 390 mil horas gravadas e mais de 2 mil projetos⁷⁷. A gravadora Continental tinha em seu casting artistas como Milionário e José Rico com alta popularidade. O primeiro empecilho se deu neste momento, o pré-set de gravação e os parâmetros de equalização estavam regulados para estilos de músicas populares-comerciais, como Sertanejo e Lambada. Tudo que estava na ideia dos DJs Giba e Kri não fazia sentido sonoro para os profissionais do estúdio. Aliás, suas predileções em timbres eram compreendidas como defeito, a busca por uma linha de marcação com baixa frequência de hertz não era aceito. Nas composições a amplitude do som do *kick* da bateria eletrônica é curta. Nota-se como recurso estético, para se buscar o grave, uma extensão das notas acionadas no *synth*. Logo após o *attack* da frase de *Synth Bass*⁷⁸ um *sustain* emenda-se ao rápido *release* do percussivo. Como exemplo, observa-se análise espectral abaixo com audição da música “Sistemão”⁷⁹.

⁷⁷ Cf. <http://gravodisc.com.br/site/>. Acesso em: 14/12/2016. Agradeço as informações ao Gilberto (DJ Giba), que prontamente atendeu ao meu telefonema.

⁷⁸ Timbre de número 39 na lista *General MIDI* original.

⁷⁹ Cf. REGIÃO ABISSAL. “Sistemão” (Athalyba). In: *Hip Rap Hop*. São Paulo: Continental, 1988. LP. Faixa 2, lado A.



13

(Espectrograma da música “Sistemão” – Região Abissal, 1988.)

No acabamento do trabalho (*final mix* e masterização), houve corte de frequências na equalização e os graves foram fixados em 60 hertz. Aliás, padrão de época e limite de regulagem da máquina de prensa, algo menor que isso os produtores diziam que ficaria um “buraco” no disco⁸⁰.

Se Rap é ritmo e poesia, a liberdade de composição textual foi o primeiro passo. O próximo seria a livre composição dos timbres que formariam as células rítmicas, organizá-las em sequência e preenchê-las para definição do traço estilístico e em seguida orientar um sentido junto ao texto. Apoiando-se em conceito apresentado por Francisco Pereira, músico e professor de tecnologias digitais, pode-se considerar timbre como a “cor tonal”, ou “qualidade tonal”, aquilo que representa a identidade sonora⁸¹.

Em 1989, a equipe Kaskatas lançou dois discos de Rap nacional no mercado, a coletânea *Ritmo Quente*⁸² e o *The Culture of Rap – Pepeu*⁸³. Ambos com produção do DJ Cuca. Duas coisas, sobre LP *Ritmo Quente*, merecem apontamento: a primeira, é a duração da nota do *kick*, um *sustain* com maior extensão se comparada a outras elaborações do período (nas produções do Cuca, desde 1987, as linhas de frequências baixas da base rítmica se sobressaem em relação às demais frequências, a música ganha “peso”). A segunda, é que há duas faixas que chamaram atenção do pesquisador José

⁸⁰. RED BULL. *HipRapHop. O Primeiro disco de rap nacional*. São Paulo, 2016. Entrevista de Athalyba-Man. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=5vfoEHZ_GcA. Acesso em 27/07/2017.

⁸¹ PEREIRA, Francisco Edson de Souza. *Sintetizadores à Brasileira*. Usos e aplicações. Rio de Janeiro: H. Sheldon, 2003. p. 26.

⁸² Cf. V.A. *Ritmo Quente*. São Paulo: Kaskatas, 1989. LP.

⁸³ Cf. PEPEU. *The Culture of Rap*. São Paulo: Kaskatas, 1989. LP.

Carlos G. Silva em seu doutorado⁸⁴ e aqui serão revisitadas. A faixa 1 do lado A, denominada “Batida Paulista” e a última, do mesmo lado, denominada “Batida Carioca”.

No final da década de 1980, o universo auditivo dos DJs que curtiavam Bailes Blacks de São Paulo, tornou-se referência sonora para as primeiras produções de Rap. Da mesma forma, muito do que se ouvia nos bailes do Rio de Janeiro se tornou referência para as primeiras produções dos cariocas. Nota-se que a organização das células rítmicas em sequência são diferentes. A “Batida Paulista” tem 86 BPM⁸⁵ e os samples que preenchem a base rítmica, formando os arranjos, são trechos de Raps e Funks de músicos estadunidenses e brasileiros; ouve-se Gwen McCrae⁸⁶, Mister Theo⁸⁷, Wuf Ticket⁸⁸, Michael Jackson⁸⁹ e, também, a música orquestrada de Bert Kaempfert⁹⁰. A “Batida Carioca” tem 126 BPM e os samples que preenchem a base rítmica, formando os arranjos, são oriundos de Funks estadunidenses como Kc And Sunshine Band⁹¹ e o poderoso Electrofunk⁹² de África Bambaata “Planet Rock”⁹³. Partindo das referências, o que me dispus a fazer neste momento foi olhar para a forma como se pensou a composição de timbres na linha de frequências baixas, o lugar do grave, e a organização das células rítmicas utilizadas para essas composições, ali se encontra o DNA. Na “Batida Paulista” em um compasso dobrado, com oito tempos, tem-se uma sequência de *kicks* (bumbos) (B) e *snare*s (caixas) (C) com esta ordem:

⁸⁴ SILVA, José Carlos da. *Rap na Cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana*. Campinas: 1998. Tese de doutorado. Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP.

⁸⁵ Por BPM entende-se Batidas Por Minuto.

⁸⁶ Cf. GWEN MCCRAE. “Rockin’ Chair” (C. Reid/W. Clarke). In: _____. *Rockin’ Chair*. EUA: CAT, 1975. LP, faixa 1, lado A.

⁸⁷ Cf. MISTER THÉO. “Cerveja” (Mister Théo). In: Op. Cit.

⁸⁸ Cf. WUF TICKET. “Ya Mama” (E. McField/J. Mason/K. Wolf/M. Ahmed). In: _____, *Ya Mama*. EUA: Prelude Records, 1982. Single 12”, faixa 1, lado A.

⁸⁹ Cf. MICHAEL JACKSON. “Don’t Stop ‘Til You Get Enough” (Michael Jackson). In: _____, *Off The Wall*. EUA: EPIC, 1979. LP, Faixa 1, Lado A.

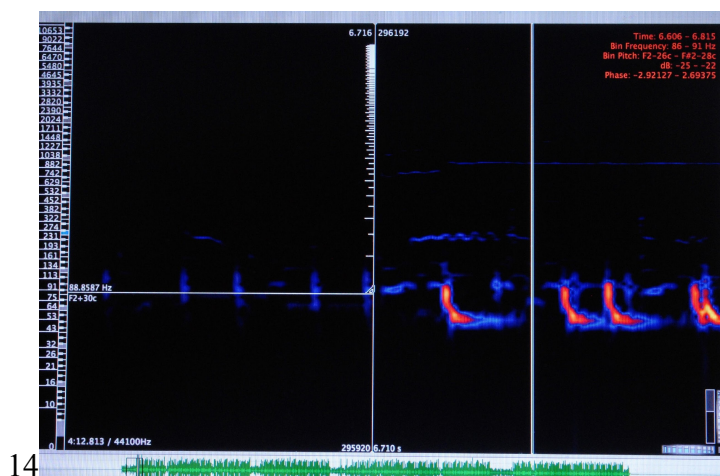
⁹⁰ Cf. BERT KAEMPFERT. “Afrikaan Beat” (Bert Kaempfert). In: Bert Kaempfert And His Orchestra, *Afrikaan Beat*. EUA: Decca, 1961. Compacto 7”, faixa 1, lado A. Vale citar que nos bailes *blacks* de São Paulo este estilo de som orquestrado era apreciado na chave do Samba Rock, estilo de dança social que se tornou patrimônio da cidade e só se dançava nos eventos de sociabilidades dos não brancos.

⁹¹ Cf. KC AND SUNSHINE BAND. “Do You Wana Go Party” (Harry Wayne Casey & Richard Finch). In: _____, *Do You Wana Go Party*. EUA: T.K. Records, 1979. LP, faixa 3, lado B.

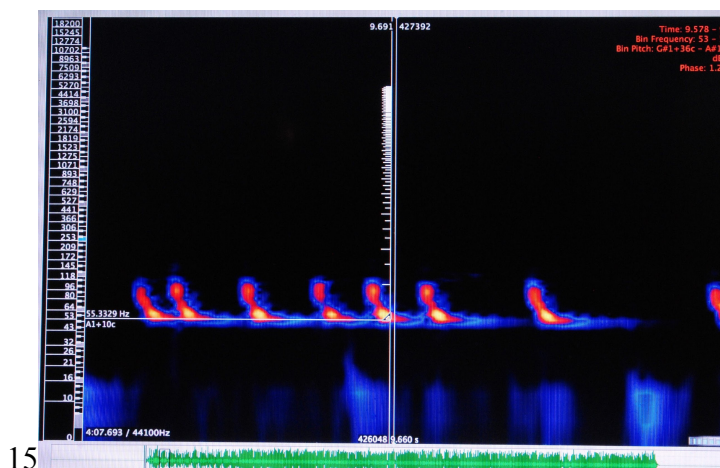
⁹² Apresento a leitora e ao leitor no tópico seguinte uma explicação sobre o Electro.

⁹³ Cf. AFRIKA BAMBAATAA & SOUL SONIC FORCE. “Planet Rock” (Arthur Baker/J. Robie/Soul Sonic Force). In: _____ - *Planet Rock*. São Paulo: MA Records/Ariola, 1982. Compacto 7”. Faixa 1, lado A.

B/B/C/B/B/C/B/B/C/B/B/C; na “Batida Carioca” a sequência é a seguinte: B/C/B/C/B/B/C/B/C/B/B/C, o que promove suingues diferentes.



(Espectrograma da música “Batida Paulista” – DJ Cuca)



(Espectrograma da música “Batida Carioca” – DJ Cuca)

A denominação colocada por Cuca demarca sonoridades regionalizadas e revela o processo de assimilação dos sons, como ele foi repensado, reproduzido e reorientado em seu sentido. A batida carioca tornou-se hegemônica nos bailes fluminenses, mas tinha Rap com o BPM da batida paulista sendo produzido no Rio de Janeiro na década de 1990, conforme ouve-se na coletânea *Tiro Inicial*⁹⁴. Assim como produtores paulistas fizeram composições em textura sonora carioca⁹⁵, pelo menos até 1992. Por coincidência, ano em que diversos meios de comunicação de massa fizeram cobertura dos eventos nas praias do Rio denominados Arrastões, com narrativa associando grupos

⁹⁴ Cf. V.A. *Tiro Inicial*. Rio de Janeiro: Radical Records, 1993. LP..

⁹⁵ Ouve-se: REGIÃO ABISSAL. “Miami” (Athalyba). In: _____. São Paulo: Independente, 1990. LP. Faixa 2, lado B; JUNIOR. “Com Você Sem Você” (J.C. Smapa). In: *Vinte Buscar*. São Paulo, Chic Show, 1992. LP, faixa 4, lado A.

de jovens funkeiros aos atos de violência que geraram um clima de pânico e histeria⁹⁶. Imagem contraposta a das e dos jovens da classe média, associadas e associados à juventude engajada politicamente e herdeira da MPB.

1.1 A Batida Carioca e a contração das frequências altas e baixas.

Miami Bass é um gênero musical que foi muito cultuado nos bailes dos morros cariocas, na Baixada Santista, periferias do Distrito Federal, entre outros locais pelo Brasil, principalmente durante a década de 1980. Sua base rítmica tem como parâmetro a concepção de Afrika Bambaataa e Arthur Baker na música “Planet Rock”, Electrofunk que circulou o mundo como uma das principais referências dos traços estilísticos da cultura musical realizada no *Hip Hop*. No decorrer da década, surgiram muitos produtores e grupos que buscavam realizar composições com esse perfil sonoro, assim produzindo novas texturas sintéticas. Como isso foi possível?

As configurações tecnológicas do século XX permitiram a criação da chamada música eletroacústica. A produção e massificação dos dispositivos tecnológicos musicais subverteram paradigmas hegemônicos de composição, baseados em notas e em relações entre notas, também em performance executadas em instrumentos acústicos.⁹⁷ Vale citar que aparelhos que ordenam notas musicais existem há séculos, mas a ideia de composição eletroacústica começou com a música concreta ao final dos anos 1940, por conta da possibilidade de manipular os sons naturais capturados por microfones e registrados em fitas magnéticas. Créditos a Pierre Schaeffer e Pierre Henry, franceses e principais expoentes desse conceito.

Em 1957, chegou ao mercado norte americano o *RCA Mark II Sound Synthesizer*, um sequenciador eletrônico projetado por Hebert Belar e Harry Olson. Raymond Scoot, filho de imigrantes Russos e Judeus, morador do Brooklyn (Nova York), no início da década de 1950 projetou e construiu aparelhos que podiam organizar músicas inteiras, não somente um único som. A construção desses aparelhos foi

⁹⁶ HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. p.65; PALOMBINI, Carlos. “Funk Proibido”. In: AVRITZER, Leonardo; BIGNOTTO, Newton; FILGUEIRAS, Fernando; GUIMARÃES, Juarez; STARLING, Heloisa (Orgs). *Dimensões Políticas da Justiça*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

⁹⁷ IAZZETTA, Fernando Henrique de Oliveira. Op. Cit. p.2.

direcionada para produção de trilhas sonoras para filmes, desenhos animados e propagandas. Entre 1963 a 1968, um dos assistentes de Scoot, o jovem Robert Moog, desenvolveu e difundiu o sintetizador Moog. A grande novidade era um teclado acoplado que permitia a interatividade do músico com timbres eletrônicos. Em suma, o Minimoog é um instrumento monofônico e seu uso começa com música clássica. Cito como exemplo o álbum *Switched-on Bach*⁹⁸ de Wendy Carlos. Realizado em 1968, são interpretações de partituras com músicas de Bach em textura sonora sintética. A composição a partir da escrita em partitura é chamada por Iazzeta como “notação”⁹⁹, que é o ato de escrever a nota musical em papel. A escrita está na base da formação e sustentação da tradição musical ocidental européia. A partir da notação, pode-se organizar e transmitir um modo de saber musical. Esse mesmo princípio permitiu surgir especializações como os ofícios de regente, compositor e interprete. Também permitiu o aparecimento de disciplinas musicais, como teoria, análise, crítica e história. É o modelo logocêntrico de compreensão e realização musical. A popularização dos aparelhos eletrônicos vai descentralizar essa dinâmica de composição. Fato que possibilitou a produção de sonoridades inusitadas e reabilitou o ruído como material musical, ou seja, o uso de sons considerados dissonantes para composição.

A partir da década de 1970 começam a surgir no mercado outros sintetizadores e sequenciadores¹⁰⁰. A promoção desses aparelhos possibilitou a confecção de novas texturas sonoras e culturas musicais que se dirigiam para as massas. Artistas estadunidenses como Herbie Hancock¹⁰¹, Parliament Funkadelic¹⁰², Earth, Wind & Fire¹⁰³, Kool and The Gang¹⁰⁴, D. Train¹⁰⁵, Sinnamon¹⁰⁶, ou mesmo os senegaleses da

⁹⁸ Cf. WENDY CARLOS. *Switched – On Bach*. EUA: Columbia Masterworks, 1968. LP.

⁹⁹ IAZZETTA, Fernando Henrique de Oliveira. Op. Cit. p.2

¹⁰⁰ Sintetizador é um aparelho/instrumento que produz e/ou reproduz texturas sonoras e sequenciador é um aparelho que ordena notas musicais, gerando uma música automática.

¹⁰¹ HERBIE HANCOCK. “Chamelon” (B. Maupin/H. Mason/H. Hancock/P. Jackson). In: _____. *Head Hunters*. EUA: Columbia, 1973. LP, faixa 1, lado A.

¹⁰² Ouve-se: FUNKADELIC. “(Not Just) Knee Deep” (George Clinton). In: _____. *Uncle Jam Wants You*. EUA: Warner Bros Records, 1979. LP, faixa 2, lado A.

¹⁰³ Cf. EARTH, WIND & FIRE. “Fantasy” (Maurice White/E. Del Barrio/V. White). In: _____. *All ‘N All*. EUA: Columbia, 1977. LP, faixa 2, lado A.

¹⁰⁴ Cf. KOOL & THE GANG. “Ladies Nigth” (George M. Brown). In: _____. *Ladies’ Night*. EUA: Dee-Lite Records, 1979. LP, faixa 1, lado A.

¹⁰⁵ Cf. D-TRAIN. “You’re The One For Me” (J. D-Train Willians/H. Eaves III). In: _____. *You’re The One For Me*. EUA: Prelude Records, 1981. Single 12”, faixa 1, lado A.

¹⁰⁶ Cf. SINNAMON. “Thanks to You” (D. Payne/E. Matthew/K. Diamond). In: _____. *Thanks To You*. EUA: Becket Records, 1982. Single 12”, faixa 1, lado A.

Guelewar Band of Banjul¹⁰⁷ e os sul-africanos do The Mover¹⁰⁸ utilizam sons sintéticos em suas composições. São os novos contornos da música negra mundial.

No período pós-guerra, momento de reconstrução econômica e cultural dos países que perderam o certame, a juventude alemã se baseou em músicas populares britânicas e música negra estadunidense para formular uma nova linguagem musical. Ralf Hütter, líder do conjunto Kraftwerk, assim descreveu para David Buckley: “Fomos obrigados a redescobrir o som da vida cotidiana, porque ele não existia mais (...). Tivemos que redefinir a nossa cultura musical”.¹⁰⁹

Abalada pela Segunda Guerra Mundial, a Alemanha, nos anos 1950, produziu músicas com forte carga sentimental. Endeusavam namoros, casamentos, pátria e conforto caseiro.¹¹⁰ Comparada aos EUA e ao Reino Unido, a Alemanha Ocidental não tinha expressões de cultura jovem, isso só veio a ocorrer na década de 1970. Em 1968, Karl Bartos era um garoto de 16 anos que tocava música clássica e, tal como Hütter, descreveu o seguinte para Buckley:

“Não temos o blues em nossos genes e não nascemos no delta do Mississipi. Não havia negros na Alemanha. Assim, em vez disso, pensamos no movimento que havia ocorrido aqui na década de 1920, que foi muito, muito forte, e era audiovisual. Tivemos a escola Bauhaus antes da guerra; e então, depois da guerra, tivemos pessoas incríveis como Krlheinz Stockhausen e o desenvolvimento da música clássica e da música eletrônica erudita. Isso foi extremamente forte, e tudo aconteceu muito perto de Düsseldorf, em Colônia, e todos os grandes compositores da época foram para lá. Do fim da década de 1940 até os anos 1970, todos vieram para a Alemanha; pessoas como Jhon Cage, Pierre Boulez e Pierre Schaeffer, e todos tinham uma abordagem fantástica da música moderna, e percebemos que faria mais sentido ver o Kraftwerk mais como parte dessa tradição do que qualquer outra coisa”.¹¹¹

O contato dessa juventude alemã com os instrumentos eletrônicos gerou uma musicalidade que ficou conhecida como Krautrock, que antecedeu a Volksmusik; gêneros musicais que experimentavam sons sintéticos na composição como um todo. Resumindo, essa cena de produção de música eletrônica branca da Alemanha extrapola suas fronteiras com o grupo Kraftwerk. A popularização de uma música eletrônica européia voltada para as massas desemboca na formação de outros movimentos e

¹⁰⁷ Cf. GELEWAR. “Njarama” (não informado). In: _____, *Sama Yaye Demna N’Darr*. França: Valérie, 1982. LP, faixa 3 lado, B.

¹⁰⁸ Cf. THE MOVERS. “Bump Jive” (Masilela/Phale). In: _____, *Bump Jive*. South Africa: City Special, 1975. LP, faixa 1, lado A.

¹⁰⁹ BUCKLEY, David. *Kraftwerk Publication: a biografia: uma história sociocultural dos precursores da música eletrônica feita para as massas*. São Paulo: SEOMAM, 2015. p. 58.

¹¹⁰ Idem. p. 59.

¹¹¹ Idem. p. 64.

culturas musicais. Nos anos 1980, de Chicago, ouve-se o compacto de sete polegadas da dupla Juan Atkins e Richard Davis, Cybotron¹¹². Denis Mpunga, artista do Congo, realiza parceria com Paul K, artista Belga¹¹³. Do Japão, ouve-se artistas de City Pop como Junko Yagami¹¹⁴ e o primeiro álbum New Age de Suzanne Ciani¹¹⁵, produtora musical ítalo-americana. Na Inglaterra, há uma cena de bandas em um movimento chamado Synthpop, ou Technopop. Ouve-se Depech Mode¹¹⁶, que foi sucesso também em São Paulo, com músicas bastante executadas nas FMs. A expansão da musicalidade Synthpop fez reflexo por aqui, em um movimento cultural juvenil urbano conhecido como New Wave. Surgiram bandas do gênero com influência do Rock Progressivo e do Goth Rock, ou Rock Gótico. Ouve-se: AgentSS¹¹⁷; Harry¹¹⁸ e Azul 29¹¹⁹.

Na passagem de 1980 para 1981, a Roland Corporation, fabricante japonesa multinacional de instrumentos musicais, cria uma caixa de ritmos programável (*groovebox*), que no projeto original era para ser utilizada como ferramenta de composição para músicas demo. A *Roland TR-808 Rhythm Composer* possuía uma memória integrada que oferecia para o compositor:

“até 768 compassos de programação por vez. (...) sequenciador, acentuação (accent) e dezesseis sons sintéticos: bumbo (bass drum); caixa (snare drum); tom-tons grave, médio e agudo (low/midi/high tom); congas grave, média e aguda (low/midi/high conga); golpe de aro (rimshot); claves (claves); palmas (hand clap); maracas (maracas); cowbell (cowbell); prato (cymbal); chimal aberto (open hi-hat); chimal fechado (closed hi-hat). Esses sons eram editáveis manualmente por procedimentos analógicos (contínuos e gestuais): o bumbo, em intensidade (level), timbre (tone) e extinção (decay); a caixa, em intensidade, timbre e proximidade da esteira (snappy); o prato, em intensidade, afinação e extinção; os tom-tons e as congas, em intensidade e afinação (tuning); o chimal aberto, em intensidade e extinção; as claves, o golpe de aro, as maracas, as palmas, a cowbell e o chimal fechado, em intensidade. A função “acentuação” também dispunha de controle de intensidade”¹²⁰.

¹¹² Juan Atkins, no final da década realizou trabalhos com Kevin Saunderson e Derrick May. O trio entrou para a história como fundadores do Detroit Techno, música com referências afro-futuristas. Cf. CYBOTRON. *Alleys Of Tour Mind*. EUA: Deep Space Records, 1981. Compacto 7”.

¹¹³ Denis Mpunga realizou parceria com Paul K. no início dos anos 1980. As músicas da dupla foram relançadas em álbum no ano de 2017, pelo selo Music From Memory. Cf. DENIS MPUNGA & PAUL K. *Criola*. Holanda: Music From Memory, 2017. LP.

¹¹⁴ Cf. JUNKO YAGAMI. *Lonely Girl*. Japão: Discomate, 1983. LP.

¹¹⁵ SUZANNE CIANI. *Seven Waves*. Japão: Victor, 1982. LP.

¹¹⁶ Cf. DEPECHE MODE. *Speak & Spell*. UK: Mute, 1981. LP.

¹¹⁷ Cf. AGENTSS. *Agentss*. São Paulo: Scorpius, 1982. Compacto 7”.

¹¹⁸ HARRY. *Caos*. São Paulo: Wop Bop, 1987. EP.

¹¹⁹ AZUL 29. *Video Game*. São Paulo: Elektra, 1984. Compacto 7”.

¹²⁰ CACERES, Guilherme; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. *A Era Lula/Tamborão: política e sonoridade*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, nº 58. Junho de 2014. p. 183.

A produção desse aparelho durou apenas dois anos, o suficiente para que a história da música eletroacústica ganhasse novas páginas.

Nas festas promovidas por Kevin Donovan (DJ África Bambaataa), no Bronx, na década de 1970, o disco *Trans-Europe Express*¹²¹ do Kraftwerk era tocado em meio ao repertório. No momento em que foi para estúdio gravar sua primeira música com o grupo Soulsonic Force e produção de Arthur Backer, Bam utilizou trechos da música de trabalho do LP supracitado. Apenas reconstruiu a melodia em sintetizador, alterando atributos dos timbres, dando nova roupagem e colocou mixado a uma base rítmica produzida na TR808. O que se fez novidade foi a construção de uma célula rítmica sintética, o *kick* de marcação, com extensão do *sustain* na execução e *reverb* na equalização, o que ressalta a amplitude do grave. Essa batida acentuada vem do Funk estadunidense, principalmente da ideia de James Brown. É a chamada ‘*The One*’.

“O ‘Um’ é algo que vem da própria Terra, do chão, dos pinheiros da minha juventude. E o mais importante de tudo, ele é aqui em cima, no ‘*upbeat*’, o tempo não acentuado – Um dois Três quatro, que é o jeito como a maioria dos blues soa. Olhe, eu sei do que estou falando! Eu nasci no ‘*downbeat*’, e posso lhe dizer sem dúvida alguma que isso não é orgulho para ninguém. O ‘*upbeat*’ é rico, o ‘*downbeat*’ é pobre. Só se consegue dar uma ênfase imponente no agressivo ‘Um’, não no passivo Dois, e nunca no fraco ‘*downbeat*’. Afinal de contas, não estamos falando de música – estamos falando da vida” (...) Para Brown, o ‘Um’ era a batida do coração que o conectava aos dançarinos e cantores e com todos aqueles batedores de tempo que haviam vindo antes dele. O ‘Um’ o colocava numa linha do tempo, se bem que o jeito com que ele falava da batida o situava no final dessa linha: como a última expressão de uma herança.”¹²²

Bambaataa e Backer colocaram mais ‘peso’ na ‘*The One*’ sintética e a TR808 passou a ser um dos principais aparelhos de produção de música acusmática e eletroacústica negra nos EUA, muitas vezes utilizados junto a sintetizadores e samplers. Ouve-se as produções de Greg Broussard, conhecido como Egyptian Lover, no álbum *On the Nile*¹²³; Man Parrish¹²⁴ em álbum homônimo, ou mesmo Paul Hardcastle com *Rain Forest*¹²⁵. O Electro foi a primeira estética musical, voltada para consumo geral, radicada na cultura *Hip Hop* e se tornou referência para uma série de produtores, de leste a oeste e do norte ao sul dos Estados Unidos, pretos, brancos e latinos. Sua base rítmica dialoga com o Latin Freestyle, Detroit Techno, Guettotech, Big Beat, Electro

¹²¹ Cf. KRAFTWERK. *Trans Europe Expresx*. Alemanha: Kling Klang, 1977. LP.

¹²² SMITH, R.J. *James Brown: Sua Vida, Sua Música*. São Paulo: Leya, 2012. pp. 15-16.

¹²³ Cf. EGYPTIAN LOVER. *On The Nile*. EUA: Egyptian Empire Records, 1984. LP.

¹²⁴ Cf. MAN PARRISH. *Man Parrish*. EUA: Importe/12 Records, 1982. LP.

¹²⁵ Cf. PAUL HARDCASTLE. *Rain Forest*. EUA: Profile Records, 1985. LP.

Clash, Electrorap e o Miami Bass. Este último em particular tem esse nome por conta dos produtores do local homônimo e a forma de organizar as células rítmicas que parte da concepção de Bambaataa, com destaque para uma linha de frequências graves à frente na equalização final. O Miami Bass tem uma particularidade em relação ao Electro, em poucos discos se encontram melodias compostas em sintetizadores. Ouve-se Maggotron¹²⁶ artista de Miami Bass; Dynamix II¹²⁷ e MC A.D.E¹²⁸ artistas de Electrofunk, ou mesmo Guccy Crew II¹²⁹, artista de Electrorap, como exemplos de produções diferentes realizadas com as mesmas tecnologias. Toda essa produção de música eletroacústica negra estadunidense era vendida em single 12” polegadas para DJs que realizavam festas urbanas para as massas no Brasil, durante a década de 1980, sendo o Rio de Janeiro o principal mercado de importação dessa linha.

Entre 1982 e 1994, a principal equipe de sonorização de bailes do Rio de Janeiro, Furacão 2000, lançou nove discos coletâneas com os sons mais cotados em seus eventos. Nota-se que, de 1982 até 1986, tem Funk, Rap e Electro nas seleções. A partir de 1988, nomes como Pretty Posion¹³⁰, Freestyle¹³¹, e MC Shy D¹³² indicam mudanças no que se ouvia nos bailes. Em 1989, foi lançado pelo selo Polygram o disco Funk Brasil¹³³, com produção do DJ Malboro e participação dos seguintes artistas: Cidinho Cambalhota, MC Batata, Abdúla, Guto & Cia e Ademir Lemos, discotecário de bailes. Os primeiros passos da batida carioca, também conhecida como “Funk Carioca”, estão nessa peça, uma mistura de Electro, Rap e Miami Bass. Ouve-se “O Melo da Mulher Feia”¹³⁴, um misto de Miami com Electro, ou o “Rap do Arrastão”¹³⁵, de Ademir

¹²⁶ Cf. MAGGOTRON. “Welcome To The Planet Of Bass” (Dee X. Jay). In: _____. *Welcome To The Planet Of Bass*. Eua: Jamarc Records, 1987. Single 12”, faixa 1, lado A.

¹²⁷ Cf. DYNAMIX II. “Just Glve The D.J. A Break” (Erick Griffin/Noberto Morales). In: _____. *Just Give The D.J. A Break*. Eua: Bass Station Records, 1987. LP, faixa 1, lado A.

¹²⁸ Cf. MC ADE. “Bass Rock Express” (Adrian Hines). In: _____. *Bass Rock Express*. EUA: 4 Sigth Records, 1985. Single 12”, faixa 1, lado A.

¹²⁹ Cf. GUCCI CREW. “Gucci Bass” (Cleveland Bell/Victor May). In: _____. *So Def, So Fresh, So Stupid*. EUA: Gucci Records, 1987. LP, faixa 1, lado A.

¹³⁰ Cf. Pretty Posion. “Catch Me I’m Falling” (Mitch Goldfarb)). In: V.A, *Furacão 2000*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1988. LP, faixa 2, lado A.

¹³¹ Cf. FREESTYLE. “Its Automatic” (B.Smith/G.Baker/T.Butler). In: V.A, *Furacão 2000*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1988. LP, faixa 1, lado B.

¹³² Cf. MC Shy D. “I’ve Got To Be Tough” (Mc Shy-D). In: V.A, *Furacão 2000*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1988. LP, faixa 3, lado B.

¹³³ Cf. V.A. *Funk Brasil*. Rio de Janeiro: Polydor, 1989.

¹³⁴ Cf. ABDULA. “Melo da Mulher Feia” (Abdula). In: V.A, *Funk Brasil*. Rio de Janeiro: Polydor, 1989. LP, faixa 3, lado B.

Lemos, algo com menos BPM e organização das células rítmicas, próximo do que Cuca chamou de batida paulista. Para produção desse disco, DJ Malboro em parceria com Abdula, pegaram a base do Miami Bass, por conta da marcação familiar com o surdão do Samba (a *'The One'* com forte grave) e colocaram uma música não falada¹³⁶, ou seja, com outra fluência, outro *flow*.

Outro produtor da época se chama Grandmaster Raphael, que lançou a coletânea *Beats, Funks e Raps* volume 1¹³⁷, em seguida os volumes 2 e 3, no início da década de 1990, colaborando com a construção da batida. Nessa década, a base rítmica carioca teve como referência maior o que se chama de Volt Mix, uma sequência criada por DJ Battery Brain, de Los Angeles, em seu famoso disco *808 Volt Mix*¹³⁸, de 1988. No ano seguinte, 1989, tem-se no Brasil a primeira edição do DMC (*Disco Mix Club*), que é o maior campeonato de DJs do mundo. Com patrocínio da Technics, empresa conhecida pelo famoso toca disco SL-MKII (a preferência das e dos DJs), a competição é realizada anualmente e em diversas partes do planeta. No Brasil, a primeira edição teve como campeão o DJ Malboro e o segundo lugar ficou com o DJ Cuca. Ou seja, dois homens e produtores que criaram e denominaram distinção entre as batidas carioca e paulista.

Não é o intuito deste trabalho contar a história do Funk Carioca, assim como seus conflitos para se firmar como cultura musical, ou mesmo música no mercado fonográfico hegemônico¹³⁹. Entretanto, nas literaturas que abordam esses temas, alguns tópicos chamam atenção. Lopes aponta um processo crescente de criminalização dessa cultura musical, a partir da década de 1990, com fortes traços de racismo anti-negro no Brasil. Youdice, Vianna e Herschmann querem entender a juventude negra periférica

¹³⁵ Cf. ADEMIR LEMOS. "Rap do Arrastão" (Ademir Lemos). In: V.A, *Funk Brasil*. Rio de Janeiro: Polydor, 1989. LP, faixa 3, lado A.

¹³⁶ www.youtube.com/watch?v=nrJtzpirO10. Acesso em 14/07/2017.

¹³⁷ Cf. V.A. *Beats, Funks e Raps*. Rio de Janeiro: Gravações elétricas S.A., 1993. LP.

¹³⁸ Cf. DJ Battery Brain. *808 Volt Mix*. Eua: Techno Hop Records, 1988. Single 12".

¹³⁹ Para tal indico os seguintes trabalhos: Adriana Carvalho Lopes; Cf. LOPES, Adriana de Carvalho. *Funke-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto: FAPERJ, 2011. George Yudice; Cf. YÚDICE, George. 'A Funknização do Rio'. IN: _____. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. pp. 175-203. Hermano Vianna; Cf. VIANNA, Hermano. 'O Movimento Funk'. IN: HERSCHMANN, Micael. (Org.). *Abalando os Anos 90: Funk e Hip-Hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Micael Herchmann; Cf. HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. Carlos Palombini; Cf. PALOMBINI, Carlos. "Funk Proibido". In: AVRITZER, Leonardo; BIGNOTTO, Newton; FILGUEIRAS, Fernando; GUIMARÃES, Juares; STARLING, Heloisa (Orgs). *Dimensões Políticas da Justiça*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. Ver, também: CACERES, Guilherme; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. *A Era Lula/Tamborzão: política e sonoridade*. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil*, nº 58. Junho de 2014.

dentro da chave dos estudos de manifestações culturais como atividade política, em um contexto de violência urbana, para além dos muros dos guetos. Palombini, principalmente no artigo em conjunto com os pesquisadores Guilherme Caceres e Lucas Ferrari, também apresenta denúncia sobre a criminalização do Funk Carioca. Também aponta que, nos processos de ocupação das comunidades, para firmamento do Plano Nacional de Segurança Pública pelas forças armadas, na primeira década de 2000, houve cerceamento aos bailes e isso interferiu na sonorização da base rítmica da música. No final dos anos 1980, conforme apresentei acima, tem-se a forte influência do Miami Bass, do Latin Freestyle¹⁴⁰ e do Electro. Na década de 1990, o que predomina é a Volt Mix, como pode-se perceber em diversas montagens¹⁴¹, ou na coleção *Rap Brasil*, produto comercial lançado pela Som Livre¹⁴². Na década de 2000, o novo contorno é o Tamborzão¹⁴³, conforme ouve-se em “Vacilão”¹⁴⁴. Essas três bases possuem diferentes organologias das células rítmicas, mas com destaque nas frequências baixas e médias na equalização final.

A partir de 2009, a base passa a ser o Beatbox; ouve-se “Faixa de Gaza”¹⁴⁵ com MC Orelha, ou MC Vítinho em gravação de 2011¹⁴⁶. Palombino chama atenção para o enxugamento do agudo, nos anos 2000, do grave a partir do final da mesma década e a concentração da base nas frequências médias. A desocupação dos timbres destas células rítmicas segue o movimento de recrudescimento à criminalização da cultura musical funk carioca. Ou seja, a base rítmica da batida carioca dos morros sofreu, conforme o cerceamento de sua prática, um processo de repressão sonora que tensionou a originalidade artística e a força comunicativa na composição timbrística.

¹⁴⁰ Alguns DJs do Brasil denominam este gênero por Funk Melody.

¹⁴¹ Montagens são músicas produzidas por DJ com colagens de outras músicas, falas gravadas com efeitos, sem a presença de um cantor. Ouve-se: V.A. “Montagem do Pirulito” (não divulgado). In: *Porradão do Funk*. Rio de Janeiro: Paradoxx Music, 1997. LP, faixa 1, lado A.

¹⁴² A coleção *Rap Brasil* compreende três LPs que lançou e divulgou vários artistas do funk carioca. A época era muito comum duplas, como Cidinho e Doca, Junior e Leonardo, performatizando sobre uma base rítmica volt mix. Ouve-se: WILLIAN E DUDA. “Rap da Morena” (Willian/Duda). In: V.A, *Rap Brasil 2*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1995. LP, faixa 1, lado B.

¹⁴³ Batida criada por DJ Luciano, que utilizou uma bateria eletrônica Roland R8, no ano de 1998.

¹⁴⁴ Cf. MISTER CATRA. “Vacilão” (Catra). In: www.youtube.com/watch?v=o4bfdYFZb0o. Acesso em: 02/08/2017.

¹⁴⁵ Cf. “Faixa de Gaza” (MC Oreia). In: www.youtube.com/watch?v=Zjm80Lhjupc. Acesso em: 18/07/2017.

¹⁴⁶ Cf. “Bala na Dilma Sapatão” (MC Vítinho). In: www.youtube.com/watch?v=D49W5PHOYXg. Acesso em: 18/07/2017.

1.2 A Batida Paulista e a introdução da frequência sub-grave.

Pepeu é um dos nomes mais citados nas narrativas sobre a história do *Hip Hop*, pioneiro da cultura e exímio MC. Na contracapa de LP de 1989, assim se lê:

“Palavras do autor (PEPEU)

Que satisfação de mais um disco gravado traga a você bons momentos, para que provoquem maiores recordações, quando que um dia você parar no tempo e lembrar que esse foi o meu melhor trabalho de 1989. Apenas penso que tudo que fiz durante todos esses anos foi somente de aprendizagem necessária. Eu apenas peço a você que reserve um cantinho no seu coração para que eu possa estar junto de você sempre e que a epidemia conhecida como Rap Music não tenha um só minuto de paz. Para que possamos proporcionar juntos um melhor som para você. Pois a colaboração honrosa e a preferência fez com que nós nos distinguíssemos esse ano foi para mim motivo de júbilo e um decidido fator de incentivo. Por isso no estrear do mais reconhecido tiro por base que tudo e tudo que conquistei. Só há duas palavras que tenho que dizer: Muito Obrigado!

Ibiratan (Bira) e turma da Camisa Verde (Goulart) Cacá e Tadeu By Chilé – Moacyr e turma da Papagayos’s. Mr. Bobby e S.C.S. em peso – D.J. Marlboro (Rio) Sylvio Muller – D.J. Claudinho – D.J. Rubens – D.J. Oswaldo – Serafim and Willian (Zimba) – D.J. Donny – D.J. Cuca – Mr. Gê (Gegê) – D.J. Rick – D.J. M.R. Gil, André, Silvinho, Cosmo do Kaskata’s – D.J. Mazza – D.J. Edson (MG) Street Funk (Porto Alegre) Turma do Break (São Bento) – MC Freddy (Zénido) Rio MC Batata – MC Titto – MC Joaquim – MR. Abdula e Funk Club Rio na Geral e cordialmente a você Superpaula. Especial agradecimento ao Carlinhos Produtor deste disco que no qual acreditou em mim que estou feliz com este meu 1º LP.

Super especial thanks:

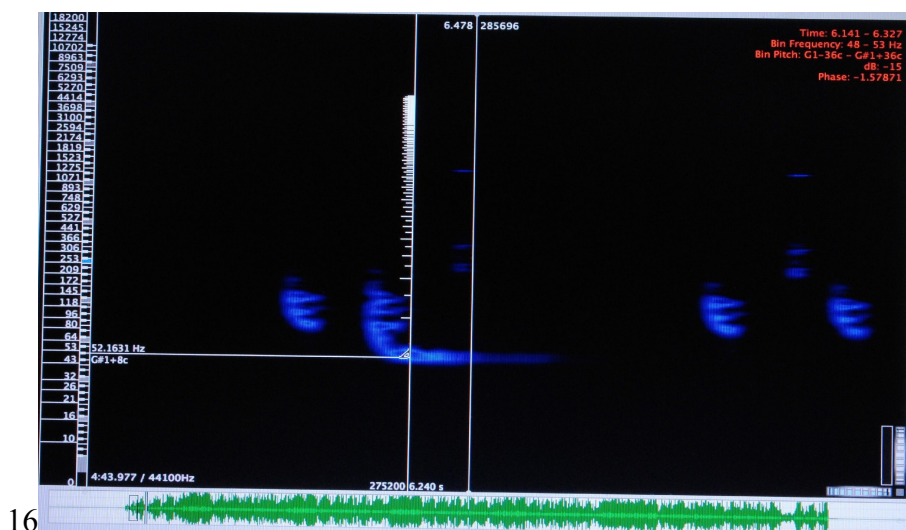
To my Family (Tabajara L., Benedita L. and sister Raquel), “Naddo” Family (Vanderlei and Izabel), D.J. Mazza and Family (Mario e Odila).¹⁴⁷

Suas palavras de agradecimentos aos MCs e DJs artistas presentes no LP *Funk Brasil* não foram mero capricho. A cultura musical dos bailes de São Paulo e Rio de Janeiro dialogam. Parte considerável das sonoridades dos bailes paulistas também tocavam no Rio. Aqui, uma das danças sociais que se desenvolveu nos salões foi o passinho, na qual um grupo de pessoas realizam ao mesmo tempo um passo a passo coreografado. Nos salões cariocas, pode-se notar o mesmo movimento ao som de R&B contemporâneo, mas com o nome de “charme”. No “Rap do Arrastão”, Ademir Lemos cita no segundo verso equipes de sonorização de bailes blacks, entre elas estão Chic Show e Black Mad, de São Paulo. A primeira faixa do lado A do disco do Pepeu, “Veio um Negão”, é batida carioca. A primeira faixa do lado B, “Nomes de Meninas” é batida paulista, com 88 BPM. Ambas com o *kick* fechado em frequência de 60hz na mixagem final, aquela que chega à e ao ouvinte. A forma de organizar as células rítmicas

¹⁴⁷ Contra capa do LP *The Culture of Rap*. Cf. PEPEU. *The Culture of Rap*. São Paulo: Kaskata’s, 1989. LP.

evidenciam regionalidades na construção de uma musicalidade electroacústica negra no sudeste do Brasil e nota-se um consenso. A partir do momento em que DJs tomam a frente como produtores, ou pelo menos ganham voz no processo produtivo, há uma busca intensa pelo grave. Nas produções candangas e paulistas, a partir de 1990, nota-se a introdução de uma frequência sub-grave na base rítmica em algumas peças musicais, conforme ouve-se nos discos que serão citados.

Lançado pelo selo Kaskata's, o LP *A Ousadia do RAP de BRASÍLIA*¹⁴⁸ apresentou ao público DJ Raffa e os Magrellos e é considerado o primeiro disco de Rap do Distrito Federal. Filho do maestro Claudio Santoro e da bailarina Gisele Santoro, Claudio Raffaello Santoro, ou DJ Raffa, conheceu a cultura *Hip Hop* dançando no início dos anos 1980. Formado em engenharia de som nos Estados Unidos, começou a produzir no início dos anos 1990¹⁴⁹. Na obra supracitada, programou os teclados, o sequencer, a bateria eletrônica, construiu arranjos com efeitos, samples e *scratches*. Ouve-se a música “Os Magrelos”, que apresenta os integrantes do grupo. Detalhe, logo no início da batida, uma frequência sub-grave reforça o *kick* de contratempo no começo do compasso dobrado. Em *looping*, essa sequência rítmica segue por toda a música. A frequência, conforme pode-se ver em análise espectral, está abaixo dos 60 hertz, mais precisamente em 52 hertz.



(Espectrograma da música “Os Magrelos” – DJ Raffa e os Magrellos.

¹⁴⁸ Cf. DJ RAFFA E OS MAGRELLOS. *A Ousadia do Rap de Brasília*. São Paulo: Kaskata's Records, 1990. LP.

¹⁴⁹ Maiores informações sobre o DJ e produtor vide: RAFFA, DJ. *A Trajetória de um Guerreiro*. São Paulo: Aeroplano, 2007.

O segundo álbum do grupo Região Abissal saiu no mesmo ano¹⁵⁰, 1990. Todas as letras são de autoria de Athalyba-Man e musicadas pelo DJs Giba e Kri. Quem assina a produção é R.A.P (Região Abissal Produções) e Haroldo Tzirulnik¹⁵¹. Na ficha técnica, o responsável pela produção executiva é Milton Sales, o mesmo que lançou o grupo Racionais MC's. Marcelo Maita tocou teclados; Vander Carneiro programou a bateria eletrônica; Luna¹⁵² e Júnior¹⁵³ fizeram *os backing vocals* e Bafé fez *beat box* na música “Flores Para o Seu Caixão”. Gravado e mixado no “Estúdio da Firma”, que segundo DJ Kri é o Atelier Estúdio, pertencente ao Vander Carneiro¹⁵⁴.

No disco *Região Abissal* as músicas se distribuem da seguinte forma:

LADO A	LADO B
Vem Cá	Feminina Mulher
Flores para o seu caixão/Tributo a Chico Mendes	Miami
Cáos Rotina	Flores Para o Seu Caixão (Instrumental)
Feminina Mulher (Instrumental)	

Com relação à produção do disco anterior, de 1988, nota-se a presença de subgrave em frequência abaixo dos 60 hertz nas faixas “Vem Cá”, “Flores para o seu caixão/Tributo a Chico Mendes” e “Cáos Rotina”. Abaixo apresento espectrograma de duas músicas:

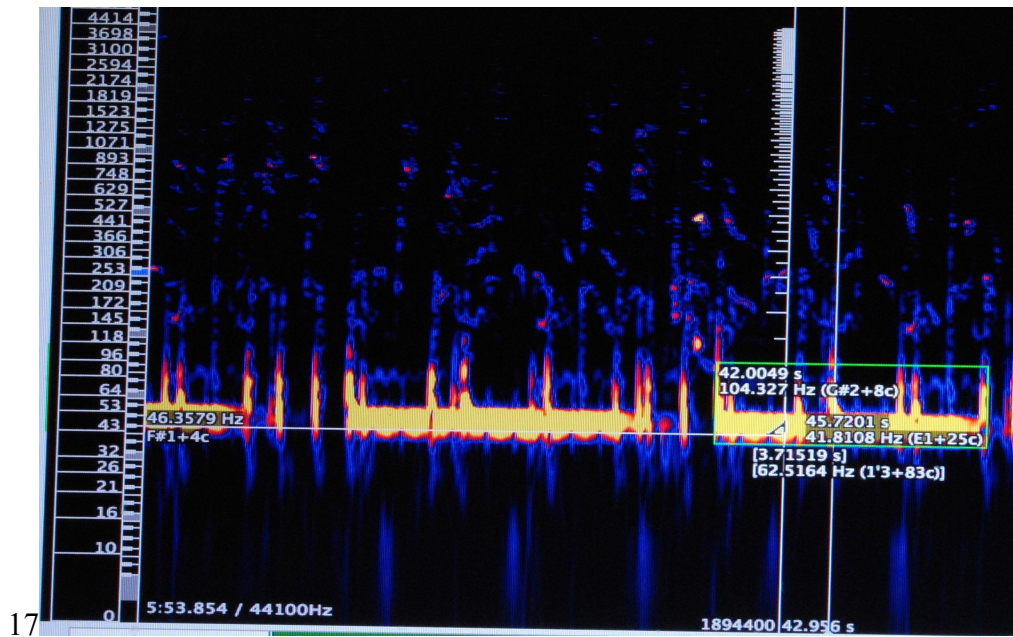
¹⁵⁰ Cf. REGIÃO ABISSAL. *Região Abissal*. São Paulo: Produção Independente, 1990. LP.

¹⁵¹ Haroldo Tzirulnik é empresário do ramo musical. Atualmente trabalha com inúmeros artistas, inclusive o rapper Projota.

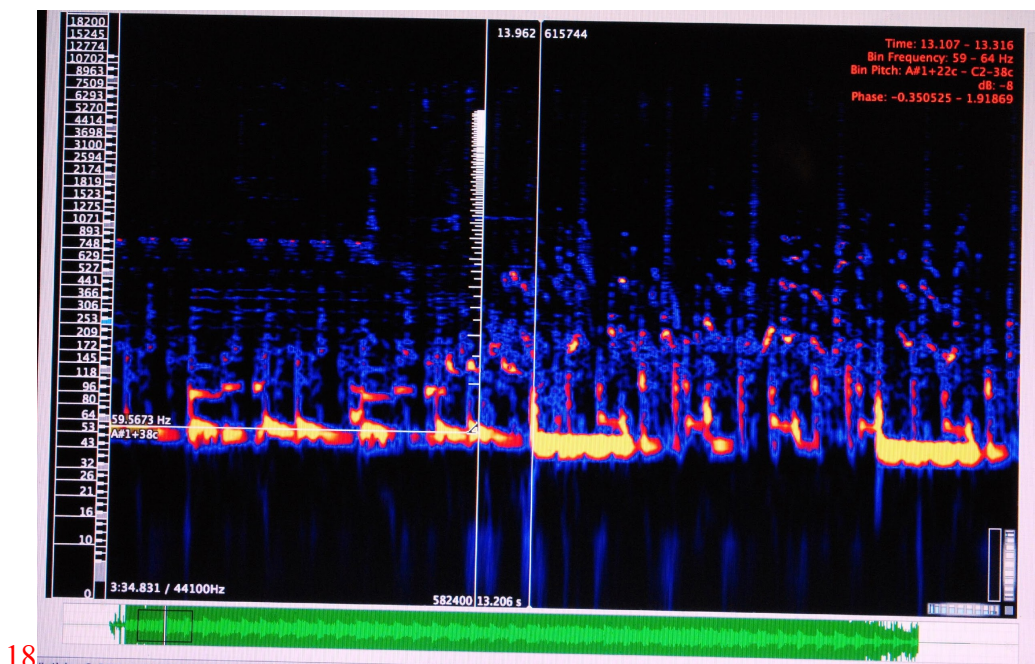
¹⁵² Luna, ao lado de Lady Rap, Sharylaine, Ieda Hills, Rúbia, entre outras, lançou-se ao rap não somente realizando backing vocal. Cf. Luna & DJ Cri. Cf. LUNA & DJ CRI. *Luna & DJ Cri*. São Paulo: Kaskata's, 1992. LP.

¹⁵³ Júnior trabalhou muito anos com a banda Sampa Crew. Em 1992 lançou trabalho solo. Cf. JÚNIOR. *Vim Te Buscar*. São Paulo: Chic Show, 1992. LP.

¹⁵⁴ Informação concedida por telefone aos 07/07/2017.



(Espectrograma da música “Vem Cá” – Região Abissal.)



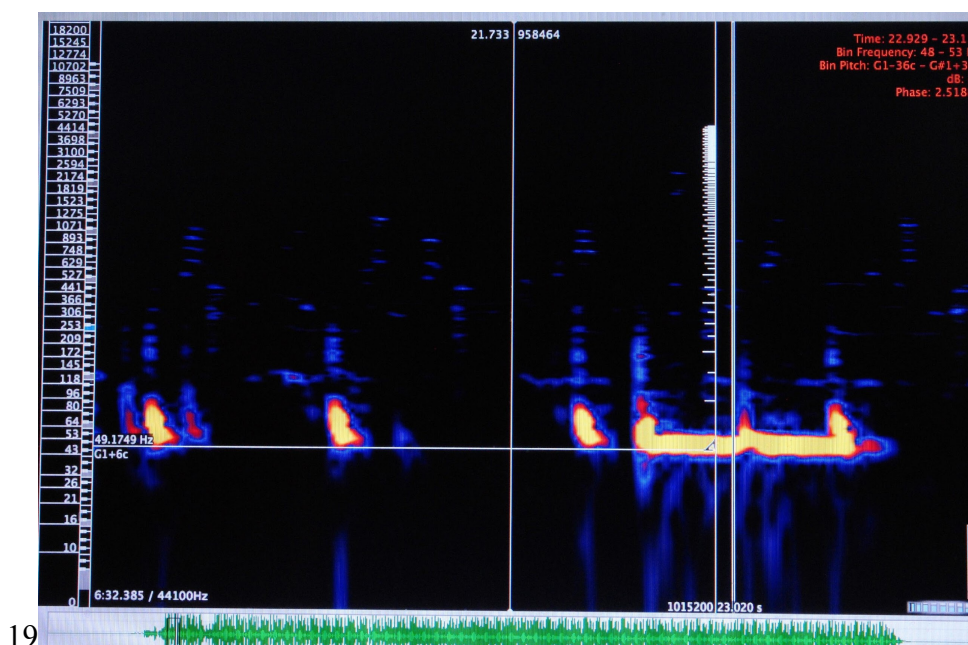
(Espectrograma da música “Flores Para o Seu Caixão” – Região Abissal.)

Gilberto Giba, DJ do Região Abissal, assina outras produções para além de seu trabalho junto ao grupo; aqui apresento uma por conta da parceria com Marcos e Fábio Macari¹⁵⁵. O LP *Se Liga Meu!*,¹⁵⁶ do talentoso Nelson Trinfo e sua equipe Funk Cia!,

¹⁵⁵ Fábio Macari trabalhou em loja de discos, possuía um conhecimento musical extraordinário. Participou da produção de inúmeras músicas de sucesso com diversos artistas, entre ao quais: Nelson

tem oito faixas de autoria do próprio Nelsão. Logo na primeira faixa do lado A ouve-se a música “Se Liga Meu!”. A presença do sub-grave está entre o *kick* e a *snare* (caixa), ao meio do terceiro e quarto tempo no término do compasso quaternário.

Em 1992 o EP dos Racionais MC’s *Escolha Seu Caminho*¹⁵⁷ conta com a produção de Racionais e Marcelo 2Habone, que já havia trabalhado no primeiro disco do conceituado grupo. Destaco a faixa “Negro Limitado”, na qual ouve-se o *sub-bass* entre o *kick* e a *snare*, ao meio do terceiro e quarto tempo no término do compasso quaternário, tal como na base rítmica de “Se Liga Meu!”, porém a duração de sua execução possui maior *glade*, fazendo ponto de costura entre compassos.



(Espectrograma da música “Negro Limitado” – Racionais MC’s.)

A presença do *sub-bass* em inúmeras composições passa a ser constante, a partir de então, esse refinamento reforça a “cor timbral”, o “peso” do som. Ouve-se “O Peso”¹⁵⁸, produção de Heliobranco de 1991; Duck Jam e Nação Hip Hop, “Colarinho Branco”¹⁵⁹, com produção de DJ Duck Jam e DJ Giba; DJ Kri produzindo Nill do

Triunfo, MRN, Produto da Rua, Filosofia de Rua e GOG. A esta informação devo créditos ao músico e letrista Eduardo Brechó, da banda Aláfia, em nossas conversas sobre *Hip Hop*.

¹⁵⁶ Cf. NELSON TRIUNFO & FUNK CIA. *Se liga Meu!* São Paulo: TNT Record’s, 1990. LP.

¹⁵⁷ Cf. RACIONAIS MC’S. *Escolha Seu Caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992. LP.

¹⁵⁸ Cf. RADICAIS DO PESO. “O Peso” (MC Jack/Radicaís do Peso). In: _____, *12” Acerto de contas/O Peso*. São Paulo, TNT Records, 1991. Single 12”, faixa 1, lado B.

¹⁵⁹ Cf. DUCK JAM e NAÇÃO HIP HOP. “Colarinho Branco” (Neno/Unidas/Gordinho). In: _____, *A Nação Quer a Verdade*. São Paulo, TNT Records, 1992. LP, faixa 2, lado B.

MRN, em 1993, na coletânea *Algo a Dizer*, “Vivendo Livrementemente”¹⁶⁰; Doctors Mcs, “O Verdadeiro MC”¹⁶¹ com produção de Mad Zoo em 1994; DJ Raffa e Fábio Macari, “Durma com os Anjos”¹⁶², Produto da Rua; ou mesmo Sistema Negro em “Mensagem Para Otários”¹⁶³, produção do DJ Kri com Vander Carneiro no ano de 1994.

De 1987 a 1995, o número de produtores cresceu vertiginosamente, todos homens, porém. Nos discos citados, os principais nomes são: DJ Cuca, DJ Gilberto Giba, DJ Heliobranco, DJ Kri, Vander Carneiro, DJ Raffa, Marcelo 2Habone, Fabio Macari, Mad Zoo, KL Jay, DJ Hum, Jamaica, DJ Dobow T, Grandmaster Duda, Grandmaster Ney, Bruno E..

Por ser uma música sintética, o Rap não pode ser pensado dentro da chave que considera a organologia de instrumentos como consenso, se for pelo caminho trilhado por Kazadi Wa Mukuna em análise de músicas modernas. Sua composição se concentra quase na totalidade em eletrofônicos (*Synth* ou sintetizadores, samplers, sequenciadores e *workstations*) e máquinas (toca-discos e computadores). Sendo assim, o consenso está no pensar musical da organologia sonora, a ordem dos timbres da composição nos ajustes da mixagem. O que e como deve chegar à e ao ouvinte. Essa dinâmica de composição se dá, simplesmente, por não ter uma forma fechada na maneira de se materializar a pretensão. Obviamente, outros instrumentos não sintetizadores podem entrar na composição, mas, não é regra, como aerofônicos e principalmente os cordofônicos dedilhados como: violão, contrabaixo elétrico e guitarras. Não pude pesquisar como cada DJ produzia individualmente, quais instrumentos e máquinas utilizavam, ou mesmo quais parâmetros de equalização na alteração dos atributos timbrísticos. Mas, percebe-se que suas composições reabilitaram sons considerados dissonantes, ruídos¹⁶⁴ como característica na forma da música. Sendo a menor parte do

¹⁶⁰ Cf. MRN. “Vivendo Livrementemente” (Nill). In: V.A, *Algo a Dizer*. São Paulo, Zimbabwe, 1993. LP, faixa 1, lado A.

¹⁶¹ Cf. DOCTOR’S MC’S. “O Verdadeiro MC” (Smokey D.). In: _____, *Para Quem Quiser Ver*. São Paulo: Kaskata’s, 1994. LP, faixa 2, lado A.

¹⁶² Cf. PRODUTO DA RUA. “Durma com os Anjos” (Marcos Telésphoro/Kult). In: _____, *Quebra tudo!* São Paulo: M.A Records, 1994. LP, faixa 1, lado A.

¹⁶³ Cf. SISTEMA NEGRO. “Nos Somos Pesados” (Doctor X). In: _____, *Bem Vindos ao Inferno*. São Paulo: Zimbabwe, 1994. LP, faixa 4, lado A.

¹⁶⁴ Ruído é uma mancha em que não distinguimos frequências constantes, uma oscilação que nos soa desordenada. O Scratch seria um exemplo. Para maiores informações sobre ruído ver: WISNIK, José Miguel. ‘Física e Metafísica do Som’. In: *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp.26-27.

consenso de criação o sub-grave, ou *sub-bass*, uma frequência no *beat* que se encontra abaixo dos 60 hertz.

Espectro de Frequências	
6000 a 20000 hertz	Agudos
2000 a 6000 hertz	Médias Altas
250 a 2000 hertz	Médias Baixas
60 a 250 hertz	Graves
20 a 60 Hertz	Sub-graves

José Carlos Gomes notou a presença dos graves como marca da expressão musical que dá suporte para um discurso politizado. Diante disso, percebe que há uma busca por melhor estética das bases sonoras, conforme a palavra ganha mais espaço, a partir da década de 1990¹⁶⁵. Vale citar que o sentido do *Hip Hop* não está somente nos holofotes, mas sim nas ruas, local onde se encontram quem produz e a quem se destina.

O Rap fundamenta-se como cultura musical dentro do *Hip Hop*. A busca pelo “peso” está desde a batucada na lata de lixo da estação São Bento, conforme conta DJ Giba sobre o gesto de bater no local certo para se extrair o melhor som: “Tinha uma parte lá que você pegava certinho assim, você dava um (bum!) que fazia um grave que era excelente”¹⁶⁶. Excelência afirmada, também, por Mano Brown:

“O irmão, se eu cheguei a acompanhar eu não sei. Ei sei que eu posso dizer que eu era um dos caras que começou a bater na lata do lixo. (...) A fita é que nós não tinha rádio. Mas não é nem isso, é porque nós não tinha memo instrumental, estas fitas. Então não tinha como mostra (...) **a lata do lixo tinha uma sonoridade cabulosa** (grifo meu). Eu sempre fui do Samba. Então já reunia uns três quatro maloqueiro em volta da lata, tinha uns maninho de Guarulhos, que chamava Fantastic Force. Era uns amigo lá, e eles gostava dos meus Rap”. (Mano Brown) (BOTELHO, DVD, 2010)

Observando essas duas falas de artistas de Rap sobre o timbre da batida de marcação, nota-se que o ritmo permaneceu como um elemento constitutivo da experiência musical no ultramar (em relação ao continente africano). Nas regiões que receberam a migração forçada de escravos, a experiência rítmica fixou-se como central na diáspora, conforme aponta José Carlos Gomes. Esse pesquisador apoia-se em pesquisas referentes aos EUA e faz ligação entre a prática do griot da Costa Ocidental Africana e os Rappers, que produzem cantos-falados apoiados em cadência. E afirma

¹⁶⁵ SILVA, José Carlos da. Op. Cit. pp.65-67.

¹⁶⁶ Cf. BOTELHO, Guilherme. *Nos Tempos da São Bento*. São Paulo: Suatitudo, 2010. DVD.

que polirritmia é comum nas musicalidades africanas, por conta da música ser aberta a vários ritmos. Ou seja, há um pulso central e as variações que orbitam em torno dele¹⁶⁷. No Rap, a voz faz ritmo e na célula rítmica central (“*The One*”) está a referência para acentuação dos pulsos da fala. Sendo assim, a cultura MC espalhada pelo mundo tem algo em comum, que é uma noção rítmica como centro e base. Os DJs e produtores de Rap paulista buscaram um tratamento de timbre ideal para a célula rítmica principal, e isso foi ao encontro do sentido que o ‘peso’ da música deveria ter. A batida perfeita tem como princípio a busca pela frequência baixa como traço estilístico, ouve-se “Nós Somos Pesados”¹⁶⁸, do grupo Sistema Negro.

Do processo artesanal de confecção de um Rap a produções em estúdio, como à citada por DJ Kri em entrevista, a busca é por uma originalidade artística comunicativa. “Antigamente era mais paulera. Tinha que alugar um estúdio e dependendo da boa vontade do técnico, ensinar o técnico o que era a sonoridade do *Hip Hop*.” (BOTELHO, 2010, DVD). Os técnicos tinham acesso às tecnologias de produção e sabiam manusear os aparelhos e os DJs tinham a concepção sonora. Antes de entrar em estúdio, muitos grupos cantavam em cima de discos instrumentais importados, ou pirateados. Aqueles com condições de se profissionalizarem levavam suas ideias para os produtores que as realizava sob negociação. A forma de canto, o modo de dizer e a busca da batida perfeita vão ganhando autonomia conforme as experiências nas ruas vão entrando em estúdio. Muitos cantores faziam Raps em cima da levada dos estadunidenses e, mesmo ao entrarem em estúdio, que possibilitava construir uma nova instrumental, mantinham a marcação do canto. Ouve-se Comando DMC, em “Tributo ao Presidente”¹⁶⁹, produção de DJ Hum e The Dogs em “F*** The President”¹⁷⁰.

Os depoimentos descritos acima, de Giba, Kri e Mano Brown revelam um ponto importante. As músicas negras da diáspora, tanto o Samba quanto eletroacústicas de outros países, serviram como referências para a composição da batida perfeita. Gomes menciona o grupo Public Enemy como norte na produção de ‘peso’ do Rap nacional. DJ

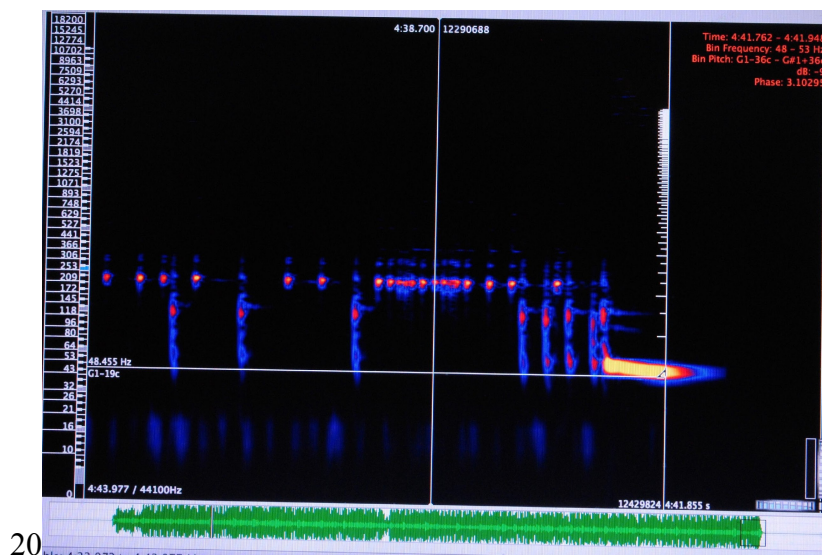
¹⁶⁷ SILVA, José Carlos da. Op. Cit. pp. 182-213.

¹⁶⁸ Cf. SISTEMA NEGRO. “Nos Somos Pesados” (Doctor X). In: _____, *Bem Vindos ao Inferno*. São Paulo: Zimbabwe, 1994. LP, faixa 3, lado B.

¹⁶⁹ Cf. COMANDO DMC. “Tributo ao Presidente” (José Augusto de Lima). In: _____, *Vamos Dar a Volta por Cima*. São Paulo: Black Mad, 1992. LP, faixa 2, lado B.

¹⁷⁰ Cf. THE DOGS. “F**** The President” (Calvin Mills II/Rick Taylor). In: _____, *The Dogs*. E.U.A: JR Records, 1990. LP, faixa 4, lado A.

Kri diz que o norte está na produção do DJ Cash Money¹⁷¹. O *sub-bass* com 48 hertz composto sinteticamente é chancela da música “Real Mutha For Ya”¹⁷².



20

(Espectrograma da música “Real Mutha For Ya” – Cash Money & Marvellous.)

Conforme os estudos empreendidos apontam, havia um imaginário sonoro represado que vai se exteriorizando em forma de originalidade artística e ganhando corpo conforme se experimenta e se vive a cultura *Hip Hop* nas ruas; e leva-se isso para o estúdio. Em conversa com o *B.Boy* e produtor musical Djha, o mesmo chegou a afirmar que a ideia sonora está na mente, mas falta acesso às tecnologias para se materializar o pensado¹⁷³. Da mesma forma me respondeu Thaíde, quando perguntei sobre a produção do disco *Brava Gente*. “Faltou máquina para chegarmos na qualidade sonoras que se tinha em mente”¹⁷⁴.

Qual o sentido da liberação dessa originalidade? Quais os limites? O tópico seguinte tem como proposta iniciar uma resposta, ou não, às questões que apresentei acima e as que estão logo abaixo, levantadas no decorrer da pesquisa. Para tal, volto atenções aos esforços intelectuais e mecânicos para se produzir uma linha de frequência grave com arranjos e timbres que caracterizaram o traço estilístico da sonoridade do Rap, o ‘peso’.

¹⁷¹ Entrevista concedidas por telefone aos 07/07/2017.

¹⁷² Cf. CASH MONEY & MARVELOUS. “Real Mutha For Ya” (Marvin Berryman). In: _____, *Where’s The Party At?* E.U.A: Sleeping Bag Records, 1988. LP, faixa 5, lado A.

¹⁷³ Agradeço ao B.Boy Djha, da crew Sampa Master, por nossas conversas sobre música, produção, *Hip Hop*.

¹⁷⁴ Evento realizado no Sesc Consolação, organizado por Gilberto Yoshinaga, aos 23/05/2017.

Considerando o contexto histórico, no que concerne o pensar e as técnicas de elaboração, gravação e mixagem de músicas comerciais durante o século XX, principalmente em São Paulo e como isso chega ao final do século, momento de criação e ascensão do Rap. A elaboração do traço passa por critério? Como se conseguiu colocar ‘peso’ no Rap nacional? Conforme se nota, foi na base do conflito.



21

(Sessão de gravação do rapper pelotense Khafu, realizada em 2011 no SET Estúdio Digital, pertencente ao DJ DUCK, do grupo Duck Jam e Nação Hip Hop. Foto de meu acervo pessoal.)

2. PRODUZINDO A BATIDA PERFEITA.

Na música popular-comercial brasileira, a supressão do grave vem conforme se inicia o processo de gravações em estúdio e reprodução nos aparelhos. As técnicas desenvolvidas durante o século XX, da captação aos parâmetros de equalização da mixagem final, geraram um aprendizado de escuta derivado de uma exposição reiterada a um determinado tipo de qualidade sonora que, com o tempo, passou a ser referência qualitativa.

No Brasil a ideia de uma cultura popular¹⁷⁵, que inclui a música, é construída entre o final do século XIX e o início do século XX. Folcloristas contemporâneos ao período supracitado observaram que o avanço urbano-industrial estava sufocando o tradicional, o rural, o popular. A tecnologia traz a ruptura com inúmeras tradições e a sociedade se torna mais aberta, extrapolando os limites de uma comunidade. Novas ocupações e novas formas de trabalhar emitem novos barulhos, gritaria de vendedores em pregão pode ser um exemplo clássico, ou mesmo o alto ruído expelido pelas máquinas e apitos das indústrias. Ou seja, é uma música que está inserida em um novo universo sonoro.

Outro ponto a ser considerado é que o avanço do mundo letrado traz consigo uma exigência de silêncio, pois o ato de ler e escrever requer anulação do som. O mundo oral está vinculado à produção de sonoridades como força comunicativa. No encontro entre esses mundos há um movimento a ser considerado: o barulho e o silêncio estão em tensão e disputa, mesclando-se ao mesmo tempo.

Na modernidade, as novas propostas sonoras vêm acompanhadas do estudo científico racional do som e sua reprodução; a invenção do metrônomo (relógio que mede a BPM), estudo dos hertz (ondas vibratórias); estudos do ruído. Há uma intenção de ordenamento do ruído, de controlar sua presença e ausência. Discute-se o direito ao silêncio, repouso e descanso (noites, fins de semana e férias), como uma adequação ao mundo do trabalho. Lembrando que ordenamento é palavra-chave na

¹⁷⁵ Por popular, entende-se massificação com deslocamento e formação de um “novo tradicional” inventado na modernidade, a partir do amálgama de elementos culturais diversos. Perspectiva apresentada por Kazadi Wa Mukuna, para quem as culturas tradicionais, na modernidade, foram transformadas em populares. Este processo foi marcado pela crise de concepção dos povos de origem não europeias, pois houve alteração no sentido vital, por exemplo, da sonoridade da música. Cf. Op. Cit.

modernização; ordenar comportamentos (multidões, brigas), ordenar sons (gritos, buzinas), são faces do mesmo dado.

Os estudos do som, que aplicam as questões sonoras e os avanços ocorridos nas ciências durante a segunda metade do século XIX e início do XX, questionam a forma que timbres, tons, hertz e ruídos contribuem e participam da vida moderna diante do desenvolvimento das maneiras de escuta. Lembrando que a escuta moderna possui uma característica ímpar na história, que é possibilidade da amplificação através de mecanismos¹⁷⁶. É uma sonoridade que chega mediada ao ouvinte, ou seja, precisa de um meio técnico - na prática, um aparelho reproduzidor e caixas de som. Porém, o assunto não se reduz meramente a questões técnicas, há uma questão social envolvida. O Ambiente onde se escuta e o clima a ser reproduzido fazem parte do contexto. Interrogou-se a forma que aparelhos de reprodução sonora foram implantados no ambiente social e cultural, e o som passa a ser pensado social e culturalmente.

Aprobato Filho, em seu livro *As novas camadas Sonoras da cidade de São Paulo*, está atento ao ambiente sonoro e em tudo aquilo que produz som. Seja o ambulante, o gramofone, o cinema, o carro, a buzina, o sino da Igreja, ou o bonde. “Viver em São Paulo é renunciar ao silêncio”¹⁷⁷. O autor quer entender as tensões e os conflitos da urbanização, através das camadas sonoras difusas, por isso trabalha debruçado em crônicas e literaturas, de onde extrai o universo perceptivo das sonoridades da São Paulo no início do século XX. Esse processo de metropolização transforma as percepções do ser humano e o universo perceptível sonoro passa a pautar o cotidiano da população. Sons que marcam o ritmo da vida. “Era impossível, principalmente para as camadas mais populares, não perceber seus insistentes apitos e não pautar seus cotidianos a partir dessas sonoridades” (FILHO, 2008. p.191).

Baseado em Merleau-Ponty¹⁷⁸, Filho entende que o corpo humano é o mundo percebido, ou seja, como o corpo percebe e reage aos sons. E constata, também, que o homem moderno, diante de tantos ruídos, passa a consumir, veicular e criar mais imagens, vendo nesse processo, uma contribuição para o esfacelamento da tradição

¹⁷⁶ O estetoscópio foi inventado no início do século XIX, pelo médico francês René Théophile Hyacinthe Laennec. A intenção era criar um instrumento mediador para melhor ouvir os sons do corpo humano. No final do mesmo século surgem outros aparelhos que mediam a escuta, como o fonógrafo e o gramofone.

¹⁷⁷ FILHO, Nelson Aprobato. *Kaleidosfone. As Novas Camadas Sonoras da Cidade de São Paulo*. Fins do Século XIX-Início do XX. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008. p.28.

¹⁷⁸ Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), filósofo fenomenólogo francês. Algumas informações sobre seu pensamento e obra podem ser vistas em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/merleau-ponty-a-obra-fecunda/>. (acesso em: 15/07/2015).

oral¹⁷⁹. Em diálogo com obra *A Revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*, de Eric Havelock, Aprobato aponta que o advento da escrita alfabética sufocou a oralidade. Porém, a capacidade de ouvir atinge de forma mais intensa as experiências socioculturais do ser humano. Podemos fechar os olhos, mas os ouvidos captam os sons do horizonte acústico em todas as direções. Sendo assim, o silêncio, que é a negação do fenômeno sonoro, existe apenas de forma relativa¹⁸⁰ (o que indica que controlá-lo, ou mesmo regulá-lo é uma difícil missão). Em suma, o universo sonoro moderno acabou tencionando sons seculares tradicionais, repletos de significados e referências socioculturais. Concomitante ao movimento de modernização há a reinvenção das referências, que por sua vez vai dialogar com o início da indústria fonográfica¹⁸¹.

2.1 O som como artigo e as tensões entre imaginários criativos.

Pelos estudos empreendidos, entende-se que as diligências técnicas e científicas colocaram o som como algo palpável, o que acabou permitindo, com o tempo, a introdução do universo sonoro musical na indústria cultural de massa. A proposta de gravação elétrica tem como intuito levar a sensação de que o ouvinte está diante do músico; uma ilusão do “ao vivo”¹⁸². Essa é uma das marcas cruciais da mudança no hábito de escuta. Para tal, o surgimento do ‘técnico de som’ é um advento relacionado às práticas de gravações elétricas. Esse modo de gravar que veio com as gravadoras multinacionais, voltado para uso comercial, além de melhorar a captação do áudio, tem consigo o conceito de domesticação do som partindo de uma escolha sonora (quais frequências em hertz, quais altos e baixos irão constituir esteticamente o que se entende por música), alterando, até mesmo, o modo de afinação de instrumentos em nome de uma criação de ilusão acústica. Compreende-se que, durante o século XX intencionou-se recriar uma música popular no ambiente urbano e como artigo para atender as

¹⁷⁹ FILHO, Nelson Aprobato. Kaleidosfone. Op. Cit. p.34.

¹⁸⁰ Ibidem, p.35.

¹⁸¹ KOSHIBA, Camila. ‘Vitrola paulista pelos olhos e ouvido de um basbaque-andarilho’. In: MORAES, José Geraldo Vinci, SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Editora Alameda, 2010. p.326.

¹⁸² KOSHIBA, Camila. Op. Cit. p.355.

expectativas de um público meramente consumidor. Um produto cultural destinado ao lazer urbano, com sentido e intenções definidos: o entretenimento.

A música popular recriada no meio urbano é, em sua essência, resultante de encontros entre o rural e o urbano, o nacional e o estrangeiro, brancos e não brancos, o letrado e o iletrado, classe média e pobre¹⁸³. As personagens que aparecem nas canções através de enredos teatrais e folclóricos, como o coronel; baiana; mulata; guarda; funcionário público; camelô; revelam uma das fórmulas utilizada para que a música se tornasse produto cultural fabricado¹⁸⁴, promovendo um imaginário popular/nacional com personagens caricatas.

“(…) o que viria a ligar de uma vez por todas os palcos revisteiros à produção de música de massa no Brasil seria a grande festa do Carnaval. E isto porque, ao iniciar-se com os anos 1900 a voga da música gravada em disco – em que a Casa Edson, representante da Fábrica Odeon no país, se encarregava de difundir de norte a sul -, o mercado da música popular ganha tal amplitude ao tornar-se nacional que não poderá dispensar o teatro de revista como fornecedor de música para suas gravações.” (TINHORÃO, 1998. p.231).

Sendo um moderno artigo sonoro industrial-comercial, a criação artística passou a ser redigida por padrões estéticos que, por sua vez, estão sob orientação das leis de mercado. Tinhorão descreve este processo como “subordinação do artístico ao comercial” e inteligentemente nos aponta que na modernização estão todas as forças responsáveis por essa passagem. Também nos revela como o gosto musical e a difusão do agrado proporcionado por este gosto, moldou a música. A dinâmica de mercado passa a ditar uma ideia natural de mistura e seleção de tipos sensoriais. No que diz respeito à produção musical, ritmos diversos são incorporados aos produtos culturais de massa¹⁸⁵.

“Primeira gravadora a possuir um estúdio permanente de discos em São Paulo, a Imperador absorveu, ainda que timidamente, a musicalidade paulistana dos anos 20, fundada em alguns aspectos particulares da cultura musical da cidade. Quanto mais evidentes fossem esses aspectos aos olhos do paulistano, maior seria a popularidade da canção. O ritmo animado, dançante, e a melodia repetitiva, com um tema bem articulado com o que ocorria na cidade, sugerem que havia uma ligação íntima com o momento da sua criação e com o lugar sobre o qual ela se referia”. (KOSHIBA. p.333).

¹⁸³ TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998. p.228.

¹⁸⁴ Idem. p.239.

¹⁸⁵ Idem. pp.248-272.

A indústria fonográfica de São Paulo se funda no popular, na busca desse consumidor genérico. No início dos anos 1930 chegam as grandes gravadoras internacionais, por conta da crise em seus países de origem; uma delas foi a EMI-Odeon¹⁸⁶. Até então, tinha-se um mercado regional e as empresas queriam explorar sons e ritmos no Brasil para desvendar um novo mercado. A chegada dessas gravadoras significou a implantação de um modelo de gravação. No novo processo não havia espaço para o amadorismo na produção de um disco perfeito.

Camila Koshiba, em sua pesquisa sobre a atuação das gravadoras, que vai do começo do sistema de gravações elétricas até a consolidação do rádio, aponta caminhos para se olhar com atenção a predileção sonora referencial que atravessou o século XX e influenciou a composição de músicas populares comerciais. Uma das fontes consultadas pela pesquisadora foi a revista de crítica Phono-Arte, edição número 15 publicada em 1929, na qual se revela que o “disco perfeito deveria possuir a qualidade da atuação concreta dos músicos e remeter ao ouvinte o gesto dos artistas durante a performance”¹⁸⁷. Eis a ilusão acústica. Tecnicamente a sonoridade oriunda da realização de música em concerto, estilo europeu, torna-se parâmetro de definição do que seria uma boa gravação. Para a crítica do início do século, juntamente com o desenvolvimento de uma fonografia industrial, a e o ouvinte tinham como referência a performance artística em locais fechados, como coro de catedral, orquestras em teatros. Ou seja, a ideia de aproximação entre ouvinte e executante se fundamentava em experiência eurocentrada, que se torna modelo na modernidade. Se a proposta era levar à e ao ouvinte a ilusão da realidade, qual percepção sonora se promoveu como paradigma? Quais tipos sensoriais eram compreendidos nessa comunicação? Qual seria a e o ouvinte ideal que iria consumir? Esses consumidores só poderiam entrar em contato com a obra gravada através de um aparelho reproduzidor. Por sua vez, o aparelho foi pensado e projetado para se ouvir como se estivesse diante do músico. A larga difusão desse modo de escuta vai hegemonizar um padrão que se torna gosto musical. Gosto a ser apreciado através do ‘instrumento’ de reprodução, por sua vez ‘afinado’ por um engenheiro de som.

¹⁸⁶ Idem. p.348.

¹⁸⁷ Cf. GONÇALVES, Camila Koshiba. Música em 78 rotações. Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Alameda, 2013. p. 100.

A gravação elétrica, para além de uma mudança na técnica de registro sonoro, configurou-se em um amplo movimento tecnológico, que transformou o padrão auditivo das e dos ouvintes. Movimento que parte de uma referência à base de captação e difusão, que norteou a estratégia das gravadoras ao longo do século XX¹⁸⁸.

“É a partir dessa modificação que as empresas conseguem criar uma sonoridade que agrade “todo mundo”, que universalize a audição de seus fonogramas, e que unifique o mercado musical de uma determinada área. É nesse sentido que podemos admitir que a indústria homogeneiza a produção musical, submetendo-a a um formato específico (...)” (KOSHIBA, 2013. p.316)

Camila Koshiba aponta que, a música gravada deve ser percebida como produto de uma empresa, com estrutura organizativa, estratégia de implantação e atuação. Sendo assim, a técnica (um staff de engenheiros) acaba interferindo na estética¹⁸⁹; por sua vez, no traço estilístico, na percepção do tipo sensorial e contribui para a marginalização das sonoridades não europeizadas.

Conforme se nota nos estudos, as ondas modernistas¹⁹⁰ carregam forte apelo em direção a uma branquitude¹⁹¹ sustentada pelo capital privado, com aparato do aparelho de Estado. Esses projetos perpassam pela produção cultural, por sua vez influenciam no modo de se pensar e produzir música. A supressão de sonoridades de matriz africana não tirou a originalidade de criação das artistas e dos artistas periféricos. Mas, durante todo o século XX, intelectuais, artistas negras/mestiças e negros/mestiços mobilizaram enormes esforços para fundamentar suas habilidades artísticas diante de negociações na construção do conceito de ‘popular’. O livro organizado por Cuti, com as memórias de José Correia Leite, é um excelente documento que revela parte dessa dinâmica. Para o

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ GONÇALVES, Camila Koshiba. “Vitrola paulista pelos olhos e ouvido de um basbaque-andarilho”. In: MORAES, José Geraldo Vinci, SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Editora Alameda, 2010. p. 356.

¹⁹⁰ O pesquisador João Ricardo de Castro Caldeira, em sua pesquisa sobre as origens e significados do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, nos apresenta uma periodização da História do Brasil calcada nos movimentos de modernização. Esta perspectiva se faz pertinente para localizar as mudanças culturais que acompanham esta movimentação. Cf. CALDEIRA, João Ricardo de Castro. *IEB: Origem e Significados: uma análise do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

¹⁹¹ Em nota aponto que entendo “branquitude” como um conceito, derivado do racismo e a desigualdade presentes na sociedade brasileira, apresentado por pesquisadoras e pesquisadores. Cf. GONZALES, Lélia; HASENBALG, Carlos. *Lugar de Negro*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982. Para esta citação, deixo as palavras de Lia Vainer Schucman: “(...) a branquitude começa a ser construída como um constructo ideológico de poder, em que os brancos tomam sua identidade racial como norma e padrão e dessa forma outros grupos aparecem, ora como margem, ora como desviantes, ora como inferiores.”. Cf. SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o Encardido, o Branco e o Branquíssimo: branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2014. p.46.

recorte que aqui proponho, em diversos momentos ele fala da cultura musical em seu meio social. Músicos como Bonfiglio de Oliveira¹⁹², que se apresentava em salões frequentados por afro-paulistanos, costumava tocar valsas francesas, pois o samba era só em terreiros¹⁹³. Alfredo Pires, que foi sargento da Banda de Música da Força Pública nos anos 1920 e 1930, assobiava e cantava óperas, sinfonias e citava inúmeros compositores da chamada música erudita europeia. João Felipe da Costa, compositor e ator de teatro, muitas vezes tocava bandolim nos cafés onde Pires frequentava. Abigail Moura, maestro da Orquestra Afro-Brasileira, que tocava no Rio de Janeiro e popular entre a militância negra em São Paulo. A Orquestra Afro-Brasileira era formada exclusivamente por percussionistas e seus instrumentos eram de nomes africanos, conforme conta José Correia Leite¹⁹⁴. Um fato interessante é que esses músicos apresentavam suas próprias composições, ou seja, criações originais. Na Associação Cultural do Negro¹⁹⁵, na década de 1950, Oswaldo Camargo dirigiu um coral de cinco vozes. Era um coral de câmara, acompanhado por piano tocado pelo próprio Oswaldo. É relevante citar que, em momento algum nota-se a figura de musicistas mulheres em seu depoimento (salvo as cantoras Nair Araújo, Jacira Sampaio e duas outras jovens, não nomeadas, do coral), o que me leva a pensar que em suas referências há um predomínio da presença masculina na profissão.

Mesmo com a imprensa branca temerosa de expor negros como representantes de cultura brasileira, os Oito Batutas, que costumavam se apresentar num café da Rua Quinze de Novembro, chegaram a se apresentar em Paris. As memórias de Correia Leite também revelam que o referido grupo produziu música moderna, ou seja, artistas negros dialogando com a musicalidade de seu momento. Isso é um ato político, e um dos exemplos da dinâmica de negociação. Entende-se que um grupo específico de

¹⁹² Bonfiglio de Oliveira (Guaratinguetá 1894 – Rio de Janeiro 1940) foi compositor, trompetista e contrabaixista. Participou de inúmeras atividades artísticas, entre elas foi músico da Companhia Negra de Revista e do conjunto os Oito Batutas, ao lado de Pixinguinha.

¹⁹³ Parte da intelectualidade afro-brasileira do XIX e XX acreditava que a integração social da população de origens africanas dependia, essencialmente, do seu grau de assimilação dos valores civilizatórios ocidentais. Família nuclear, democracia burguesa, nacionalismo, capitalização, escolarização e religiosidade cristã. Esta perspectiva de integração é percebida, principalmente, na militância dos anos 1920/1930. Cf. SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Op. Cit; LEITE, José Correia. ... *E disse o velho militante*: depoimentos e artigos. (Cuti - Org.). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

¹⁹⁴ LEITE, José Correia. Op. Cit. p. 147.

¹⁹⁵ A Associação Cultural do Negro surgiu em 1954 e durou até 1976. Durante este período desenvolveu e promoveu inúmeras ações recreativas artísticas, como bailes, festivais, teatro, musicais, recitais e palestras. Em 1958 chegou a receber um grupo de Ballet de Guiné, como parte das comemorações dos 70 anos da abolição.

ascendência africana e mestiça, na década de 1930, diante de uma estrutura que impelia à branquitude, se reorganizou com simbolizações eurocentradas e deu um toque particular para suas composições. Ao mesmo tempo, os músicos de terreiro não deixaram de existir.

Com a institucionalização do som na modernidade, as sonoridades de matriz não europeias são coibidas, pois não é do costume sonoro civilizado. Essa ação é a europeização das percepções sonoras, o branqueamento auditivo. E isso não significou a extinção das habilidades artísticas das negras e negros. Tal que, a sociabilidade nas comunidades afros, como uma resistência cultural com bases na música, tem como atrativo as marcações de pulso com sonoridades que exploram o grave. Uma relação sociosonora que permaneceu em lugares religiosos, como terreiros ou nas escolas de samba, conforme nos ensina Salloma Salomão em seu trabalho.

No que concerne à produção de música comercial-popular urbana, entre os anos 1920 e 1950, a percussão vai gradativamente cedendo lugar aos instrumentos cordofônicos e aerofônicos. As questões técnicas e os arranjos são orientados por orquestradores estrangeiros, ou por profissionais que vinham das escolas eruditas¹⁹⁶ e os instrumentos que produzem sonoridade com frequência baixa vão sendo marginalizados. Mesmo com os esforços para se suprimir essas estruturas sonoras, a tecnologia usada nos eventos de sociabilidades afro urbanas, como os grandes bailes blacks, a partir dos anos 1960/70, nos revela que a sonoridade com peso ressurgiu como um forte elemento comunicador¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Cf. SILVA, Salloma Salomão Jovino da. *A polifonia dos Protestos Negros: Movimentos Culturais e Musicalidades Negras Urbanas anos 70/80*: Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. São Paulo: s.n, 2000. Dissertação de mestrado. PUC/SP. p. 128. Camila Koshiba, também nos apresenta dados interessantes ao falar que no início do século o *staff* de técnicos da gravadora Victor, que tinha em seu *casting* Pixinguinha, era formado por alemães com experiência prévia. Cf. GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações*: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Alameda, 2013.

¹⁹⁷ O som potente, como aglutinador, está presente na história das afro-brasileiras/mestiças e afro-brasileiros/mestiços e urbanos em vários momentos. Veem-se dois documentários que deixam pistas, entre outros tópicos, do assunto citado: *O Negro da Senzala ao Soul*, rodado em 1977 pela equipe de telejornalismo da TV Cultura de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5AVPrXwxh1A>, acesso em 4/10/2015; e *Funk Rio*, rodado em 1994, com direção de Sérgio Goldenberg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=349OLoSMBAc>, acesso em 10/09/2016. Em tempo: cito aqui uma experiência pessoal. No ano de 1995, ainda adolescente, comecei a discotecar. Um dos primeiros lugares que realizei esse trabalho foi em casa de família afro-paulistana no bairro do Jardim D’abril, Osasco- SP. Um dos participantes da festa assim falou: “Põe grave nesta caixa neguin (SIC), para junta o povo no quintal! Vou apagar a luz e vai ficar igual nos baile!”. O rapaz se referia aos bailes blacks da época, que fui conhecendo aos poucos, indo a lugares como Clube da Cidade (Barra Funda) e Dama Xoc (Pinheiros).

Até os anos 1950, principalmente em canções urbanas, há um predomínio de referências às descendências africanas carregadas de eufemismos (mulatinha, morena, gente bronzeada). Nas décadas seguintes, gradativamente, algumas canções passaram a gestar outras imagens, não mais aquelas calcadas no vitimismo da escravidão, ou nas figuras folclóricas dos mestiços. Nota-se uma valorização estética de matrizes africanas na produção como um todo. Africanidade e negritude são construções recentes (datam da segunda metade do século XX), dinâmicas e foram ganhando força e sentido diante do “apartheid” social com fundamento em origens étnicas de grupos e indivíduos¹⁹⁸. O espaço das performances artísticas torna-se lugar de denúncia das contradições sociais e segregações raciais. Se não há espaço para contestar a branquitude nos meios institucionais, no campo artístico o esforço é maior. É a contraposição das hegemonias seculares¹⁹⁹, na qual as músicas afro-brasileiras vão se conectando com o Atlântico Negro e se desemaranhando, como podem, das malhas do imaginário nacional/popular²⁰⁰.

A reformulação das técnicas de gravação se dá a partir dos anos 1960, tornando-se possível realizar gravações adicionais sobre material já gravado e editar mixagem. Isso significou redução de custos, pois um único músico poderia tocar mais de um instrumento e no final montar a música. Até então, se gravava todo mundo tocando ao mesmo tempo numa única vez. Na década seguinte, momento de consolidação de um modelo de operação da Indústria Fonográfica, surge o produtor artístico, aquele que faz

¹⁹⁸ Cf. SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Op. Cit. p. 11. Para maiores informações sobre o apartheid, principalmente econômico, que atinge os descendentes de africanos, confira os trabalhos de Florestan Fernandes. Para os estudos que venho realizando consulte a seguinte obra: FERNADES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global, 2007.

¹⁹⁹ Cf. SILVA, Salloma Salomão Jovino da. Op. Cit. p. 146.

²⁰⁰ Na década de 1970, em específico, com a ideia de negritude em circulação no Atlântico Negro, muitos africanos/africanas e afro-americanos/afro-americanas são responsáveis pela reformulação das concepções africanas e dos descendentes de africanos pelo mundo. Cf. FELA KUTI. *Expensive Shit*. Nigéria: Knitting Factory Records/Kalakuta Sunrise, 1975/2014. EP; Cf. CURTIS MAYFIELD. “Miss Black America” (Curtis Mayfield). In: _____, *curtis*. New York: Buddah Records, 1970. LP, faixa 2, lado B. Cf. MARLENA SHAW. “Woman Of The Ghetto” (Marlena Shaw). In: _____, *The Spice Of Life*. US: Cadete Records, 1969. LP, faixa 1, lado A. Mesmo sob o guarda chuva da MPB, artistas afro-brasileiros reivindicam uma nova identidade, com raiz afro e forte referência à África, ou mesmo ao modelo afro-americano. Cf. GERSON KING COMBO. “Mandamentos Blacks”. (Gerson Combo-Pedrinho-Augusto Correia). In: _____, *Gerson King Combo*. Rio de Janeiro: Polidor, 1977. Compacto 7”, faixa 2, lado B; Cf. JORGE BEN. In: *África Brasil*. Rio de Janeiro: Philips, 1976. LP. Notícias e ideologias dos movimentos de descolonização da África chegam ao meio negro urbano e isso entra nas composições, por exemplo, de Tim Maia. Cf. TIM MAIA. “Rodésia” (Tim Maia). In: _____, *Tim Maia*. Rio de Janeiro: Polydor, 1976. LP, faixa 3. Lado A. Esse movimento é uma ação de contestação e ruptura com a identidade comum proposta do imaginário nacional/popular, que está em diálogo pleno com as reivindicações de africanos espalhados pelo mundo.

a ponte entre artista e técnicos de gravação. Figura com notoriedade a ponto de interferir na concepção sonora do produto e, por sua vez em seu sentido.

Referente à percepção e ao sentido nas sonoridades, Fernando Iazzeta vai à psicologia cognitiva e diz que, essa disciplina ignora ao que a percepção está sujeita e concentra-se em isolar o fenômeno observado de outros fatores que não estejam diretamente ligados ao funcionamento de um determinado sentido²⁰¹. A sonoridade padrão da música comercial no Brasil, ao se tornar qualificada e hierarquizável, faz com que os graves extremos sejam entendidos como dissonantes. Como isso afetou a liberação do imaginário sonoro dos DJs no final de século?

Para os técnicos de gravação, no início de 1990, havia uma referência sonora de qualidade, eles “(...) usavam todo seu conhecimento para fazer com que as sonoridades produzidas pelos artistas soassem como se tivessem sido gravadas 20 anos antes”²⁰². Neste período houve um resgate explícito das sonoridades dos anos 1970, por ‘coincidência’ a época de reorganização da indústria fonográfica no Brasil e consolidação da MPB como a grande instituição musical nacional, conforme apresentarei no capítulo seguinte. Lembrando que o Rap é uma música que vai dialogar com seu público por conta de uma vivência marcada por uma forma específica de recepção sonora, o tipo sensorial. Essa diferença de tipo sensorial é que faz do conflito sonoro algo tenso, se observarmos pela lente da etnomusicologia. Esse conflito é resultado do processo de branqueamento auditivo na constituição de culturas musicais populares no eixo Rio-São Paulo, consolidado pela indústria fonográfica em consonância com a institucionalização da MPB.

No final de milênio, a produção em estúdio dependia dos recursos tecnológicos disponíveis e do acesso a esses. O DJ vai transformar seu universo de escuta em referências e a composição segue a dinâmica das técnicas de reprodutibilidade da discotecagem para uma escuta coletiva; ou seja, manipula-se material sonoro sintético para a atividade composicional. Para Iazzetta,

“numa composição eletroacústica os espaços acústicos e as referências casuais geradas por certas sonoridades criadas por meio de síntese ou processamento sonoro remetem a espaços e referências que apenas podem ser entendidas como virtuais, com pouca relação com o que experimentamos no mundo real”²⁰³.

²⁰¹ IAZZETA, Fernando. Op. Cit. p.54.

²⁰² Idem. p.53.

²⁰³ IAZZETTA, Fernando Henrique de Oliveira. Música e Mediação Tecnológica. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo - Escola de Comunicação e Artes: 2006. pp. 35-36.

Concordo com a colocação. Entretanto, a proposta é o pensar sobre a construção sonora popular do mundo moderno real no Brasil, que suprimiu e/ou alterou sonoridades basilares das diversas culturas musicais não européias, em nome de um imaginário nacional/popular que assegurasse um amplo mercado consumidor. Um tiro certeiro no miocárdio que bomba a força vital do som.

Observa-se, através das composições eletroacústicas negras oriundas das inteligências periféricas, que na liberação das originalidades artísticas, inclui-se a busca pelo peso nas frequências baixas. No caso do Rap e no Funk Carioca, essa construção se dá em um contexto de reafirmação de identidades negras, em período de difusão de negritudes, pós 1988, ano do centenário da Abolição e marcado por inúmeras ações de coletivos e movimentos negros. Reafirmação que conflitua com a forma dominante de se impor no mercado musical hegemônico nacional, para evitar ao máximo a diluição de sua essência.

2.2 Atividade composicional da instrumental.

Nos estudos empreendidos por Salloma Salomão, observa-se descrições das forças que tensionam originalidades artísticas não hegemônicas na prática de composição, que é o momento de materialização das subjetividades. O autor aponta que o processo de repressão se dá a partir da retirada e marginalização dos instrumentos percussivos de inúmeras práticas musicais, principalmente do final da década de 1920 ao final dos anos 1950. Momentos de avanço do projeto de modernização. O ápice desse marco se deu com a construção de Brasília, ao som de Bossa Nova. Segundo Lorenzo Mammì, essa musicalidade deve mais as lojas de discos importados, principalmente de Jazz, do que o Samba dos morros²⁰⁴. A classe média carioca, majoritariamente branca e tradicionalmente improdutiva, reclama uma condição culturalmente mais rica, mais adequada às suas capacidades e ao refinamento de seu gosto. Nessa cultura musical, nota-se uma ideia de vida sofisticada sem ser aristocrata e de um conforto que não se identifica com o poder. É um som de apartamento, na qual o show parece reunião de amigos. A promessa da felicidade e otimismo como mais um

²⁰⁴ MAMMÌ, Lorenzo. *João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova*. Novos Estudos Cebrap, nº 34. São Paulo, 1992. pp. 63-70.

marco da modernização. A realização dessa concepção musical forçou a profissionalização do músico, como forma dessa classe se reconhecer produtiva; porém, produção como algo ocasional, o trabalho como lazer²⁰⁵. Essa atividade composicional profissionalizada e enquadrada se homogeneizou, tornou-se um padrão de qualidade, num processo que implicou na supressão de determinados timbres com intuito de apagá-los do universo sonoro. Para que isso ocorresse houve uma supervalorização da composição notada, com prestígio de timbres nos campos harmônicos médio e agudo. Nota-se, através de gravações, a presença marcante de instrumentos direcionados para composição de uma textura sonora moderna; como os cordofônicos (especificamente; viola, violão, violino, piano) e aerofônicos (sopros de metal e madeira; órgãos de tubo). Nos estudos empreendidos por Walter Garcia, sobre a obra de João Gilberto²⁰⁶, nota-se que o pesquisador ressalta que o músico impressionou Tom Jobim pela forma de tocar o violão, ao criar uma batida específica baseada na síncopa e na sonoridade de marcação do tamborim. Assim, possibilitou a redução da composição da base rítmica em um único instrumento cordofônico, no caso o violão. É o universo sonoro da classe média branca carioca, que através de sua cultura musical anuncia uma brasilidade cultural moderna, enquanto paradigma

Na hegemonização desse anúncio sonoro, Salloma Salomão aponta o branqueamento da musicalidade urbana. Diante dessa movimentação na história, há uma contrapartida de reafricanização a partir da década de 1970²⁰⁷. Instrumentos que haviam desaparecido das musicalidades negras urbanas, durante as ondas modernizantes, vão ressurgindo. Os idiofônicos, como as marimbas e mibiras; os membranofônicos, como os diversos tipos de tambores percussivos; ou mesmo os idiofônicos percutidos, como kalimbas e balafons, podem ser notados em obras como *Orquestra Afro-Brasileira*²⁰⁸, *Refavela*²⁰⁹; *África Brasil*²¹⁰.

Essa reafricanização através de instrumentos se faz concomitante à reafirmação de culturas negras urbanas através do som potente dos bailes blacks com a difusão de

²⁰⁵ Idem.

²⁰⁶ GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflito de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999. pp. 18-19.

²⁰⁷ SILVA, Salloma Salomão Jovino da. *A polifonia dos Protestos Negros: Movimentos Culturais e Musicalidades Negras Urbanas anos 70/80*: Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. São Paulo: s.n, 2000. Dissertação de mestrado. PUC/SP. p. 95.

²⁰⁸ Cf. ORQUESTRA AFRO-BRASILEIRA. *Orquestra Afro-Brasileira*. São Paulo: CBS, 1968. LP.

²⁰⁹ Cf. GILBERTO GIL. *Refavela*. São Paulo: Philips, 1977. LP.

²¹⁰ Cf. JORGE BEN. *África Brasil*. São Paulo: Philips, 1976. LP.

músicas negras norte americanas, especificamente o Funk e o Soul, em discos e bandas nacionais que aderiram essa sonoridade. Ouve-se: Dom Salvador e Banda Abolição²¹¹; Toni Tornado²¹²; Carlos da Fé²¹³; Banda União Black²¹⁴; Banda Black Rio²¹⁵. Formas diferentes de composição, mas convergentes na intenção, dentro de contexto histórico que envolve uma reeducação sonora através de pedagogia musical, na qual inclui-se a promoção da exploração dos graves, como no reproduzido pelo som mecânico, o “baile da pesada” ou na inclusão de membranofônicos nas gravações.

A cultura dos bailes que proliferou pelos centros urbanos como Belo Horizonte, Distrito Federal, mas principalmente no eixo Rio-São Paulo nas décadas de 1970 e 80, foi basilar para a formação das inúmeras festas realizadas na década de 1990 que trabalhavam com músicas negras. Inicialmente, as equipes de som de São Paulo tiveram como referência as do Rio de Janeiro, principalmente pela presença sonora do peso. A proliferação das festas, com a promoção de um circuito, ampliou o universo sonoro do público que frequentava esses espaços. Inúmeros DJs que vieram a protagonizar a concepção sonora do Rap tinham como referência as músicas tocadas por equipes de sonorização de bailes em São Paulo. Que por sua vez, dispunha aos ouvintes o que chegava de importação de discos, as novas tendências, especialmente as norte americanas.

Nos EUA, o Boom Bap, o Jazz Rap e o Hard Rap ou Rapcore são traços estilísticos de Rap originário dos artistas da denominada “geração Def Jam”²¹⁶, que, desde os anos 1980, foram ganhando espaço no competitivo mercado fonográfico estadunidense. Mas, nem todas e todos artistas eram da mesma gravadora; ouve-se com atenção algumas obras: Run-DMC²¹⁷; A Tribe Called Quest²¹⁸; Krs-One²¹⁹; Da Brat²²⁰; Queen Latifah²²¹; Questionmark Aslum²²²; Wu-Tang Clan²²³; De La Soul²²⁴.

²¹¹ Cf. DOM SALVADOR E ABOLIÇÃO. *Som, Sangue e Raça*. Rio de Janeiro: CBS, 1971. LP.

²¹² Cf. TONI TORNADO. *Toni Tornado*. Rio de Janeiro: Odeon, 1972. LP.

²¹³ Cf. CARLOS DA FÉ. *Pra Que Vou Recordar*. Rio de Janeiro: Warner Bros. Records, 1977. LP.

²¹⁴ Cf. BANDA UNIÃO BLACK. *União Black*. Rio de Janeiro: Polydor, 1977. LP.

²¹⁵ Cf. BANDA BLACK RIO. *Maria Fumaça*. Rio de Janeiro: Atlantic, 1977. LP.

²¹⁶ Em alusão a renomada editora de música fundada por Russel Simmons, sediada em Nova York, que marcou época com artistas renomados como Beast Boys e Run DMC. Atualmente é uma divisão da Universal Music Group.

²¹⁷ Cf. RUN DMC. *Raising Hell*. EUA: Profile Records, 1986. LP

²¹⁸ Cf. A TRIBE CALLED QUEST. *Bonita Applebum*. EUA: Jive, 1990. Single 12”.

²¹⁹ Cf. KRS-ONE. *Return of The Boom Bap*. EUA: Jive, 1993. LP.

²²⁰ Cf. DA BRAT. *Funkdafied*. EUA: So So Def, 1994. LP.

²²¹ Cf. QUEEN LATIFAH. *Black Reign*. EUA: Motown, 1993. LP.

A alta difusão dessas gravações também impulsionou mudanças no paradigma de produção. Muitos passam a investir em novas composições como G-funk e Gangsta Rap, duas tendências marcadas pelo uso de extensas notas de sons subjetivos e samples de sons sintéticos para composição de arranjos. Da Costa Oeste; ouve-se NWA²²⁵; Dr. Dre²²⁶; Snoop Dogg²²⁷ ou MC Eiht²²⁸. Da Califórnia ouve-se Too \$hort²²⁹; Digital Underground²³⁰ e 2 Pac²³¹. De Cleveland ouve-se Bone Thugs-N-Harmony²³². Vale citar o denominado Dirty South ou Southern Rap, comum na Georgia, Texas, Tennessee e Flórida. Próximo ao Gangsta Rap, tanto no ‘eu lírico’ exaltando o *Thug Life*, quanto no uso de harmônicos em solo, mas com menor BPM. Ouve-se Geto Boys²³³; Ganksta C²³⁴ ou C.O.D²³⁵. A fusão de estilos com origens de fora dos EUA também entra nas novas referências, como na produção de Born Jamericans²³⁶, que mescla Rap com Dancehall e pitadas de Reggae; ou Tone Loc²³⁷, Shabba Ranks²³⁸; Shaggy²³⁹. Outro gênero apreciado em festas e com boa vendagem nas lojas de discos, é o Rhythm and Blues contemporâneo, ou simplesmente R&B, ou Arenbi; ouve-se: Karyn White²⁴⁰; TLC²⁴¹; Babyface²⁴²; R. Kelly²⁴³. Conforme a produção de Miami e Electro foi escasseando, a sonoridade do *Hip Hop* estadunidense foi ganhando novos contornos. Por sua vez, a produção em São Paulo vai dialogar com estas tendências.

²²² Cf. QUESTIONMARK ASYLUM. *Hey Lookway*. EUA: Kaper Records, 1995. Single 12”.

²²³ Cf. WU-TANG CLAN. *Enter The Wu-Tang (36 Chambers)*. EUA: RCA, 1993. LP.

²²⁴ Cf. DE LA SOUL. *3 Feet High And Rising*. EUA: Tommy Boy, 1989. LP.

²²⁵ Cf. NWA. *Efil4zaggin*. EUA: Ruthless Records, 1991. LP.

²²⁶ Cf. DR. DRE. *The Chronic*. EUA: Interscope Records, 1992. LP.

²²⁷ Cf. SNOOP DOGG. *Doggystyle*. EUA: Interscope Records, 1993. LP.

²²⁸ Cf. MC EIHT. *We Come Strapped*. EUA: Epic Street. 1994. LP

²²⁹ Cf. TOO \$HORT. *\$hort Dog’s In The House*. EUA: Jive, 1990. LP.

²³⁰ Cf. DIGITAL UNDERGROUND. *Sons Of The P*. EUA: Tommy Boy, 1991. LP.

²³¹ Cf. 2 PAC. *Strictly 4 My N.i.g.a.z...* EUA: Interscope Records, 1993. LP.

²³² Cf. BONE THUGS-N-HARMONY. *E. 1999 Eternal*. EUA: Ruthless Records, 1995. LP.

²³³ Cf. GETO BOYS. *Six Feet Deep*. EUA: Rap-A-Lot Records, 1993. Single 12”.

²³⁴ Cf. GANKSTA C. *3 Wheel Motion*. EUA: Profile Records, 1994. Single 12”.

²³⁵ Cf. C.O.D. *Straight From The Underground*. EUA: Select Street Records, 1993. LP.

²³⁶ Cf. BORN JAMERICANS. *Kids From Foreign*. EUA: Delicious Vinyl, 1994. LP.

²³⁷ Cf. TONE LOC. *Hit The Coast*. EUA: Delicious Vinyl, 1993. Single 12”.

²³⁸ Cf. SHABBA RANKS. *Rough & Ready V.I*. EUA: EPIC, 1992. LP.

²³⁹ Cf. SHAGGY. *Bombastic*. EUA: Virgin, 1995. LP.

²⁴⁰ Cf. KARYN WHITE. *Karyn White*. EUA: Waner Bros. Records, 1988. LP.

²⁴¹ Cf. TLC. *Ooooooohhh... On The TLC Tip*. EUA: LaFace Records, 1992. LP.

²⁴² Cf. BABYFACE. *For The Cool In You*. EUA: Epic, 1993. LP

²⁴³ Cf. R. KELLY. *12 Play*. EUA: Jive, 1993. LP.

No início da década de 1990 o subsolo da Galeria do Rock, localizada ao centro da cidade, na Rua 24 de Maio, e os andares térreo e primeiro da Galeria Presidente, localizada na mesma rua, possuíam a maior concentração de lojas de discos voltados para o mercado de *Black Music*. Com o crescimento do fenômeno de bailes blacks pelas cidades e o “boom” do Rap, muitas equipes de som e artistas buscavam seus materiais nessas lojas. Vale citar que, as chamadas grandes equipes produziam coletâneas com compilações de artistas e sons da predileção do público, produtos facilmente encontrados nas lojas. Ouve-se, *A Coqueluche de São Paulo*²⁴⁴, da equipe Circuit Power; *O Som de São Paulo*²⁴⁵, da equipe Dinamite; ou mesmo *Kaskata's 12 anos*²⁴⁶, da equipe Kaskata's. Também, observa-se anúncios em revistas especializada (imagens 21 à 24). Esses elementos revelam alguns dos nomes de grupos que passaram a alimentar o universo sonoro referencial, mobilizando o imaginário das e dos DJs. Unidos desses repertórios timbrísticos, o próximo passo seria traduzi-los e reconstruí-los com o que se tinha acesso.

AS MAIS VENDIDAS

FIVE SPECIAL

INTERNACIONAIS

1ª MAD COBRA - FLEX
2ª SWEET OBSSATION
YOUR LOVE OBSSATION
3ª CYNTHID HIND'S
LET'S FALL IN LOVE AGAIN
4ª NICE & SMOOTH
CARE & EAT IT TOO
5ª TRILOGIC
GOOD TIME

DISTRIBUIMOS PARA TODO O BRASIL A MAIOR VARIEDADE DE DISCOS, CAMISETAS, FITAS DE VIDEO CLIP.

BRON'S RECORDS'S
RUA 24 DE MAIO, 62 - SUBSOLO - LOJA 21

AS MAIS VENDIDAS

1ª GERAÇÃO RAP
2ª RACIONAIS MC'S
3ª THAIDE DJ HUM
4ª NDEE NALDINHO (REMIX)
5ª BALINHAS DO RAP
6ª VOZES RUA VOL. I

Records - Telefone: 221-0095
A mais completa loja de discos de SP
R. 24 de Maio, 116, R. Alta Lj 22/23 - Centro
R. 24 de Maio, 62 Lj. 49 - Centro - SP
R. Costa Barros, 915 - V. Alpina - SP

BE B.D.S.
BENÊ E LUZ

FIVE SPECIAL

DISCOS
LASER'S
FELTROS
CAMISETAS

A LOJA CERTA
VENDEMOS NO ATACADO E VAREJO
PARA TODO O BRASIL

AS MAIS VENDIDAS BLACK
1- Dr. DRE (THE DRE)
2- NAUGHTY BY NATURE
(HIP HOP HOORAY)
3- WEDE MAN (HOODY)

ACEITAMOS
CHEQUES
PRÉ E
CREDICARD

AS MAIS VENDIDAS DANCE
1- DJ DERO (BATUCADA)
2- ROBIN S (SHOW ME LOVE)
3- CULTURE BEAT (MR.VAIN)

FONE : (011) 221-0095

RUA 24 DE MAIO, 116 LOJAS 22 / 23 • RUA 24 DE MAIO, 62 SUBSOLO LOJA 49

²⁴⁴ Cf. V.A. *A Coqueluche de São Paulo*. Circuit Power. São Paulo: Rhythm And Blues, 1995. LP.

²⁴⁵ Cf. V.A. *O Som de São Paulo*. Dinamite. São Paulo: TNT Records, 1993. LP.

²⁴⁶ Cf. V.A. *Kaskata's 12 anos*. Kaskata's. São Paulo: Kaskata's Records, 1993. LP.



(Anúncios de Publicidade – Lojas de Discos – Revista *Pode Cre!*, 1993)

Nos Estados Unidos da América estão as grandes produtoras e difusoras do Rap para o mercado mundial. Na última década do milênio passado, a produção vai ganhar novos arranjos com o avanço do uso do sampler, ou como alguns preferem falar, amostradores. Samplear, ou *Sampling*, é captar, fotografar, e armazenar digitalmente amostras de sons de qualquer natureza. Esta tecnologia surgiu na década de 1950 para uso na área de telefonia. A proposta inicial seria desenvolver um sistema para passar a voz por um meio digital, a fim de melhorar a qualidade da transmissão por cabo. No início da década de 1980 engenheiros passam a utilizar essa técnica com instrumentos musicais²⁴⁷. Peter Vogel e Kim Ryrie desenvolveram o *Fairlight*, pouco tempo depois, Robert Yannes criou o *Enoniq Mirage*, uma opção mais barata e prática com relação ao *Fairlight*. Ao final da década, em 1987, a empresa japonesa Akai e o designer industrial Roger Linn criaram um *groovebox* inspirado nos produtos da Linn Electronics, mais especificamente na *Linn 9000*; o chamado *MPC60* (MIDI Production Center). Esse aparelho reunia em seu corpo a função de sampler, bateria eletrônica e sequenciador. Na América do Norte, os derivados dessa máquina tornaram-se, ao longo da década de

²⁴⁷ PEREIRA, Francisco Edson de Souza. *Sintetizadores à Brasileira*. Usos e aplicações. Rio de Janeiro: H. Sheldon, 2003. pp. 123-124.

1990, os principais instrumentos para produção de Rap²⁴⁸. A pesquisa sobre essa tecnologia permitiu novas formações de instrumentos sintetizadores. Vale citar que os timbres reproduzidos por teclados, como o *DX7* da Yamaha, são amostras de fotografias sonoras armazenadas em banco de dados na memória, o que permite explorar multitimbralidades num único aparelho. Ainda na década de 90, o avanço tecnológico dispôs para as e os produtores as chamadas “*workstations*”, que são sintetizadores, sequenciadores e samplers em um corpo só. *Korg*, *Yamaha Motiff* e *Roland Fantom-s*, *Roland W30* são alguns.

No Brasil, o acesso a tecnologias é mais escasso e nas fichas técnicas dos discos, normalmente, não se encontram descrições dos aparelhos e instrumentos utilizados, salvo raras exceções. Mas, em conversa com alguns artistas de época recolhi informações importantes. Em estúdio muito se utilizou *Korg* e as *Rolands DJ70* e *W30* que continham sampler com captação de poucos segundos de amostra. Também se utilizou a *Yamaha DX7*; *Minimoog*; Baterias Eletrônicas, como a *Boss Dr-110* e softwares de produção em PCs. Como se sabe, o Rap é música eletroacústica, portanto sintética. Sua construção não pode ser pensada sem o uso da tecnologia MIDI (*Musical Instrument Digital Interface*)²⁴⁹.

Em 1991, a tecnologia MIDI foi padronizada com um inventário de 128 timbres, a chamada lista GM (*General MIDI*). Foram definidos o que seriam os Timbres Convencionais (derivados de instrumentos musicais: piano; percussão cromática; percussão não cromática; guitarras; baixos; cordas; orquestra sinfônica; metais; palhetas; flautas e instrumentos étnicos); os Sintéticos ou Subjetivos (*lead*, *pad* e *fx*; solos sintéticos; fundos sintéticos e efeitos sonoros); e os Sons Rítmicos (bateria e demais percussivos). Há duas categorias de aparelhos para uso e aplicação dessa tecnologia: a) teclados, ou mestres (geram timbres); b) equipamentos musicais sem teclas, ou escravos (sequenciam, processam sinais, mixam), como O MPC, MPD, PC, ou o sequenciador. Este último, por exemplo, vai apenas sequenciar cronologicamente os timbres enviados pelo instrumento mestre. Há um padrão de arquivamento de sequências que é o chamado *Standard MIDI Files* (SMF).

²⁴⁸ São eles: MPC60-II (1991) e MPC3000 (1994).

²⁴⁹ MIDI é um padrão de comunicação de dados criado em 1983, um acordo entre diversos fabricantes de instrumentos musicais para se possibilitar a transferência de informações entre instrumentos e computadores. Cf. RATTON, Miguel. *Criação de Músicas e Sons no Computador*. Uma abordagem prática para a utilização de computador em aplicações musicais. Rio de Janeiro: Campus, 1995. p.25.

A criação desse padrão deixou a produção mais acessível para quem compõe por timbragem, não por notação. Na época, bastava ter acesso a um kit compatível ao *workstation*, ou outro *sinthy*, ou sequenciador e colocá-lo para que o músico pudesse compor com os timbres padrão GM disponíveis no mercado em disquetes. Em entrevista, DJ Giba afirmou que o mais desejado era o Kit que possuía os timbres percussivos gerados pela *Roland TR808*²⁵⁰.

Até 1995, limite temporal dessa pesquisa, Rattom aponta que os sequenciadores multitimbrados tinham como polifonia máxima 16 notas executáveis ao mesmo tempo, eis um limite de produção. Passava-se os timbres de um controlador MIDI por interface para o PC, gravava-se uma série em softwares sequenciadores e mixava-se. Para o PC, os ambientes operacionais mais comuns foram os Windows 3.x. A versão 3.1 aceitava softwares que dialogavam com a tecnologia MIDI, como *Cakewalk*, *Master Tracks*, *Cubase*, *Cadenza*, *Power Tracks*, *Musicator*. Os softwares que sequenciavam e editavam timbres eram os mais utilizados.

Os editores permitem alterar os atributos dos sintetizadores, por sua vez as características sonoras dos timbres e tons. Por isso fica difícil saber quais parâmetros de processamentos dos sinais foram utilizados nas atividades de composição. Escutando as produções, nota-se que influências do Dirty South, G-funk e do Gangsta Rap alteraram o processo de composição dos arranjos com relação aos anos 1980, principalmente em projetos artísticos de grupos do Distrito Federal, como *Cirurgia Moral*²⁵¹ ou *Guind'Art 121*²⁵². Em São Paulo, tem-se *MRN*²⁵³; *Consciência Humana*²⁵⁴. O que há de comum nessas produções, para além do uso de sampler, são arranjos em solos de teclados a partir da edição de timbres oriundos principalmente das ondas *sawtooth*, *sawtooth fifths*, *square* e *pizzicato*²⁵⁵ sobre uma base rítmica em baixo BPM e baixas frequências de hertz. Ouve-se “Tá na Hora”²⁵⁶, “Noite de Insônia”²⁵⁷ e “A Minha Parte Eu Faço”²⁵⁸. No mesmo período, tem-se projetos artísticos com a influência do Hard Rap, ou

²⁵⁰ Entrevista concedida por telefone aos 15/12/2016.

²⁵¹ Cf. CIRURGIA MORAL. *A Minha Parte Eu Faço*. Distrito Federal: Discovery, 1995. LP.

²⁵² Cf. GUIND'ART 121. *Ser ou Não Ser Gangster*. Distrito Federal: Discovery, 1994. LP.

²⁵³ Cf. MRN. *Só se Não Quiser*. São Paulo: Zimbabwe, 1994. LP.

²⁵⁴ Cf. CONSCIÊNCIA HUMANA. *Enchergue Seus Próprios Erros*. São Paulo: MA Records, 1994. LP.

²⁵⁵ Respectivamente os timbres 82, 87, 81 e 46 da lista *General MIDI* original. Com exceção da *pizzicato*, as demais entram na categoria de sons subjetivos, ou fundos sintéticos.

²⁵⁶ Cf. CONSCIÊNCIA HUMANA. “Tá na Hora” (W. Dee/Aplike). In: Op. Cit. LP, Faixa 2, lado B.

²⁵⁷ Cf. MRN. “Noite de Insônia” (Nill). In: Op. Cit. LP, faixa 4, lado B.

²⁵⁸ Cf. CIRURGIA MORAL. “A Minha Parte Eu Faço” (Jamaica). In: Op. Cit. LP, faixa 1, lado A.

Rapcore, em alta e baixa BPM; ouve-se “Foge Garoto”²⁵⁹ e “Considere-se um Verdadeiro Preto”²⁶⁰. A presença do Boom Bap também se faz marcante; ouve-se “Energia”²⁶¹. Sendo que muitas produções mesclam traços numa única música, ou num mesmo álbum, conforme ouve-se no disco do Piveti²⁶², com produção do mesmo, Marcelo e Bruno E..

Do consenso de criação do traço estilístico, mas não regras, têm-se: a) a presença da frequência *sub-bass*; b) presença de solos (momento de improviso, como no Jazz) em timbres de ondas sintéticas com longas execuções das notas; c) uso de sampler; d) solos com vozes e efeitos, principalmente o *scratch*. Auscultando as obras do período em estudo, nota-se que, conforme o DJ passa a participar ativamente da atividade composicional, o lugar do *scratch* na música passa representar parte importante da estrutura, compondo, conjuntamente com a letra, o gesto de revide. Sua função pode ser direcionada pelo MC, cabendo a esta ou este chamar a presença deste efeito. Sendo que, em muitas composições, o *scratch* independe de solicitação da ou do MC e o solo pode aparecer no início da música, no meio, ou no final; pode preencher refrão com riscos ou colagens de frase. Ouve-se “Pobrema”²⁶³, da dupla Thaíde e DJ Hum; “Hey Boy”²⁶⁴, dos Racionais Mc’s; “Aformaoriginamental”²⁶⁵, do DMN.

Conforme descrevi em tópico anterior, a base é composta por células rítmicas estáveis, em sequência cronológica que formam compassos quaternários dobrados (oito tempos). Para encorpar, ou dar peso, os produtores se utilizam de técnicas. Uma delas seria o preenchimento com contrabaixo sintético tocado, ou até mesmo sampleado e editado nos *softwares*; conforme ouve-se a produção de DJ Duck e DJ Giba, “Colarinho Branco”²⁶⁶. A outra, é a introdução da frequência *sub-bass*, ou sub-808 (como também é conhecida o extremo grave em referência ao timbre do *kick* extraído da *TR808* e

²⁵⁹ Cf. CÓDIGO 13. “Raças Diferentes” (Código 13). In: _____, *Reação em Cadeia*. São Paulo: Eldorado, 1994. CD, faixa 3.

²⁶⁰ Cf. DMN. “Considere-se Um Verdadeiro Preto” (LF). In: _____, *Cada Vez + Preto*. São Paulo: Zimbabwe, 1994. LP, faixa 2, lado B.

²⁶¹ Cf. DOCTOR MC’S. “Energia” (Smokey D). In: _____, *Para Quem Quiser Ver*. São Paulo: Kaskata’s Records, 1994. LP, faixa 3, lado A.

²⁶² Cf. PIVETI. *Ex-Detento*. São Paulo, Radical Records, 1994. LP.

²⁶³ Cf. THAÍDE & DJ HUM. “Pobrema” (Thaíde). In: _____, *Pergunte a Quem Conhece*. São Paulo: Eldorado, 1989. LP, faixa 4, lado B.

²⁶⁴ Cf. RACIONAIS MC’S. “Hey Boy” (Brown). In: _____, *Holocausto Urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1991. LP, faixa 3, lado A.

²⁶⁵ Cf. DMN. “Aformaoriginamental” (X-Ato). In: Op. Cit. LP, faixa 6, lado B.

²⁶⁶ Op. Cit..

processado nos equalizadores). Uma das formas de compor o *sub-bass* é a partir da edição da onda senoidal acionada em tecla de nota Dó, uma oitava abaixo no sintetizador, ou controlador MIDI. Uma vez gravada no PC, passa-se pelo processador de sinais, o editor de timbre *Low Pass*, assentado a frequência abaixo dos 60 hertz, normalmente entre 40 a 53 hertz.

Até aqui, tem-se a atividade composicional dos elementos chaves do Rap. Muito disso se deve a possibilidade de reabilitação de sons classificados como dissonantes durante o século XX, através de construções sintéticas. Do menor elemento de composição, que é o *sub-bass*, o seu local na música chama atenção. Ora ele aparece como célula rítmica, ou seja, estabilizado numa ordem cronológica, como na música “Negro limitado”²⁶⁷ dos Racionais MC’s ou, na “Mensagem para Otários”²⁶⁸ do Sistema Negro com participação do LF do DMN. Ora aparece como pulso, ou até mesmo solando; conforme ouve-se em “Nós Somos Pesados”²⁶⁹, também do Sistema Negro; e “Durma Com os Anjos”²⁷⁰, do Produto da Rua.

Não se trata de uma conexão direta, mas as frequências graves como base da comunicação das culturas musicais negras urbanas supracitadas, também podem ser percebidas em várias modalidades de Samba e nos tambores do Grupo Ilu descritos por Salloma Salomão²⁷¹, assim como na musicalidade das Bacias do Congo e do Zaire, conforme aponta Kazadi Wa Mukuna²⁷². Na instrumentalidade da cultura musical Bantu presente nos conjuntos musicais, o tambor principal é de timbre grave e tocado em cima de um alguidar virado ao contrário, ou meia cabaça para amplificar o som. Ou seja, o grave é a grande presença sonora na escuta coletiva em diversas culturas do Atlântico Negro.

As habilidades artísticas dos DJs não são invenções contemporâneas, mas performances de composição com função comunicativa e social em constante negociação com modelos hegemônicos. São sonoridades que se ligam, intimamente, ao

²⁶⁷ Cf. RACIONAIS MC’S. “Negro Limitado” (Brown). In: Op. Cit.

²⁶⁸ Op. Cit.

²⁶⁹ Op. Cit.

²⁷⁰ Op. Cit.

²⁷¹ SILVA, Salloma Salomão Jovino da. *Diáspora Reversa: Musicalidades Afroatlânticas, Brasil-Benin*. Itapeçerica da Serra: Aruanda Mundi, 2017.

²⁷² MUKUNA, Wa Kazadi. *O contato musical transatlântico: contribuição Bantu na música popular brasileira*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP. São Paulo, 1977. p.145.

processo de promoção de cidadania em mais um momento de reconstrução de identidades negras no espaço da branquitude.

A ausência de um lugar fixo para *sub-bass* permite que ele se desloque livremente na composição. Trata-se de uma originalidade artística que só faz sentido quando atrelada ao poder comunicativo de sua propagação. Os DJs tinham pleno domínio da força comunicativa do som e fizeram uso social da sonoridade, ao explorarem o processamento de sinais de áudio, alocando de diversas formas à justaposição artística do ruído, através do *scratch* e variadas posições do *sub-bass*. Para transmitir uma comunicação direta, um papo reto, seria essa a “batida perfeita”? Não cabe a mim responder essa pergunta, na condição de pesquisador me atendo apenas a compreender. Nesse sentido, compreende-se que o Rap periférico tem na sua existência inicial uma funcionalidade sociocultural formadora, e isso se revela no seu modo de criação e de escuta.

CAPÍTULO II – ENTRE O CORTE DA ESPADA E O PERFUME DA ROSA

1. CAMINHOS DA LETRA: “RAPENSANDO” O TEXTO

Conforme apresentado no capítulo anterior, a primeira experiência de autonomia de produção do Rap se deu na composição do texto e foi avançando para outros campos da construção musical. No período em estudo, o início da década de 1990, o número de compositores cresceu vertiginosamente. Alguns vão ganhando destaque, como: Sharyline, Cris (Lady Rap); Rose MC; Mano Brown; Edi Rock; Thaíde; LF; Ari (Skema); Fish; Adelson Black; Clodoaldo do Resumo do Jazz; JR. Blow; Marcos Telesphoro; Doctor X; Smokey D; X-Ato; Eli F; JC Sampa; Rapin Hood; GOG; X do grupo Cambio Negro e Athalyba-Man²⁷³. Entre os motivos que me levaram a colocar tais nomes em destaque, considere os fatores: a) terem suas elaborações gravadas e difundidas; b) presença de consciência artística através de um ‘eu lírico’ com expressão de vivência; c) todas e todos são radicados no *Hip Hop*.

Das e dos musicistas citados no parágrafo anterior, suas peças musicais exibem uma originalidade artística que exige circunspeção da e do ouvinte pesquisador, posto a complexidade estrutural da obra como um todo. Ouvindo diversas músicas, nota-se pontos de intersecção temática em vários momentos. Ao mesmo tempo, conflitos de diversas naturezas revelam que nem todas e todos partem de um mesmo epicentro ideológico. Isso depende, também, da gravadora à qual as e os artistas estão associados.

Artistas vinculados às gravadoras de pequeno porte e independentes apresentam em suas obras maior autonomia de criação. Ouve-se um Rapper de Brasília chamado GOG, principalmente o álbum *Dia a Dia da Periferia* (1994)²⁷⁴, ou a dupla Thaíde & DJ Hum, no álbum *Brava Gente* (1994)²⁷⁵, exemplos de trabalhos totalmente

²⁷³ Aqui apresento apenas poucos nomes, dos quais suas obras tiveram média e ampla repercussão. Muitas coletâneas, mesmo não tão divulgadas, estão carregadas com compositores de calibre páreo aos citados. A ideia de escrever e gravar o próprio Rap estava tão naturalizada que não há registros de grupos cover. Tal prática não é bem aceita entre o público fiel, mas isto não impede um cantor de Rap de interpretar a letra de outros compositores. Luna gravou composições de Athalyba-Man; Thaíde gravou composições de Telesphoro, Ari, Fish e outros. Mano Brown lapidou (por isso co-assina autoria) e gravou letra de Jocenir Prado, a bem difundida *Diário de um Detento*.

²⁷⁴ Cf. GOG. *Dia a Dia da Periferia*. Brasília: Só Balanço, 1994. LP.

²⁷⁵ Cf. THAÍDE & DJ HUM. *Brava Gente*. São Paulo: Brava Gente, 1994. LP.

autorais²⁷⁶. A audição destes Raps, entre outros citados durante a dissertação, colocam a ouvinte e o ouvinte em contato com uma missão que os orienta para uma espetacular reflexão crítica sobre a história oficial do Brasil e suas problemáticas contemporâneas, principalmente as violências que atingem as periféricas e os periféricos. Essas e esses, para além da classe, possuem cor, que revela as origens étnicas e se constitui fator estrutural para a condição que se encontram nesse país. Por isso, do imenso leque de temáticas que pude ouvir nas obras de 1987 à 1995, a mais proeminente concerne a negritude em diversas abordagens.

A comunicação que a música faz, mesmo dentro de uma perspectiva mercadológica, coloca alguns artistas nas condições de cronistas e mediadores de questões culturais, sociais e políticas. Maria Rita Kehl entende esta praxe como um ‘esforço civilizatório’²⁷⁷, característico do Rap produzido nos bolsões de pobreza urbana. Esse esforço seria

“...a capacidade de simbolizar a experiência ‘destes’ milhões de periféricos urbanos, de forçar a barra para que a cara deles seja definitivamente incluída no retrato atual do país (...) é a capacidade de produzir uma fala significativa e nova sobre a exclusão.” (KEHL, 2000, p. 215)

Para José Carlos Gomes, a denúncia de um holocausto urbano presente em várias letras de Rap não é meramente uma música de protesto, trata-se de uma experiência artística juvenil pautada em núcleo duro da realidade.

“(...) o desenvolvimento do Rap paulistano foi produto da ação dos jovens descendentes da segunda geração de migrantes residentes nos bairros periféricos que durante os anos 1990, passaram a experimentar novas formas de exclusão no conjunto da cidade”²⁷⁸

São apontamentos que confirmam que o Rap é mais uma das formas como as sujeitas e os sujeitos periféricos, negras/mestiças, negros/mestiços, se propuseram a produzir novamente (e não a reproduzir) atuações políticas que dialogam com sua contemporaneidade através da arte. Reitero o “novamente”, pois alguns trabalhos sobre *Hip Hop* que avolumam a bibliografia dessa dissertação entendem esta manifestação cultural como algo político novo, totalmente afluente de movimentos sociais que “não é

²⁷⁶ Salvo a prensagem, feita por uma divisão da BMG, os discos foram pensados e produzidos pelos próprios artistas.

²⁷⁷ KEHL, Maria Rita. ‘A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo’. In: M.R. Kehl (org.), *Função Fraternal*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. pp.209-244.

²⁷⁸ SILVA, José Carlos Gomes da. Op. Cit.

puramente resultado da elaboração intelectual de intérpretes arejados”²⁷⁹. Entretanto, o Rap paulistano tem como característica marcante, entre tantas faces, ser uma manifestação artística reinventada na modernidade local que contou com forte aparato de formação de instituições tributárias de Movimentos Negros, bem articulados intelectualmente. O contato com essas inteligências fez com que, a experiência artística juvenil ligada a essa cultura musical passasse a ter orientação direta e indireta.

1.1 Quilombismo.

Voltando a 1988, ano do centenário da abolição da escravatura no Brasil, em São Paulo foi criada uma organização não governamental por um conjunto de mulheres negras. O objetivo dessa instituição é combater a discriminação racial e de gênero na sociedade, além de desenvolver propostas de políticas públicas que objetivem a eliminação das discriminações sofridas por mulheres, principalmente negras e, também, por homens negros. Das inúmeras ações do Instituto Geledés, uma de destaque foi o Projeto Rappers. Desenvolvido pelo Programa de Direitos Humanos/SOS Racismo, aberto a grupos de Rap e a todas e todos os jovens, foi uma iniciativa “pioneira e vitoriosa, de interlocução entre uma organização de mulheres negras e a juventude no Brasil”²⁸⁰. Estratégia resultado de seminário realizado em fevereiro de 1992 (no qual se discutiu identidade, conscientização e o papel da e do rapper), o objetivo foi estimular a atitude reivindicatória; a organização política da juventude afro-paulistana/mestiça e periférica; oferecer assistência jurídica às questões de racismo e sexismo. Além de oferecer espaço de formação, “para que, via ação política, (as e os jovens) possam desenvolver formas alternativas de capacitação profissional, especialmente voltadas para a música, objeto central da atenção das e dos Rappers”²⁸¹.

O Instituto Geledés deve ser compreendido como tributário da reorganização do Movimento Negro de 1978 e sua atuação pedagógica foi uma estratégia bem articulada. Maria Aparecida da Silva descreve que os jovens das décadas de 1980 e 1990

²⁷⁹ OLIVEIRA, Roberto Camargos de. *Rap e Política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

²⁸⁰ SILVA, Maria Aparecida da. Projeto Rappers: Uma iniciativa pioneira e vitoriosa de interlocução entre uma organização de mulheres negras e a juventude no Brasil. In: ANDRADE, Elaine N. de. *Rap e Educação, Rap é Educação*. Elaine M. de Andrade (org.). São Paulo: SUMMUJ, 1999. p.93.

²⁸¹ Idem. p.94.

importavam a estética, mas não o texto. A aproximação entre o instituto e os *hip hoppers* se deu por conta do assassinato de um jovem negro, por um policial, dentro de um vagão de trem do Metrô no início da década de 1990. O Geledés foi ao centro da cidade, nos locais de encontro da juventude e apresentou o SOS Racismo²⁸². O principal desafio da instituição foi tratar a questão cultural de maneira politizada. Ou seja, é neste momento que se instrumentalizou o discurso da e do MC e a estética passou a ser pensada para este propósito. A partir de 1992, começa a formação de lideranças jovens e o espaço principal para esta atuação foi a escola. Começou-se denunciando o racismo em piadas e tratamentos do cotidiano considerados “simples brincadeiras”, acobertadas pelo mito da democracia racial²⁸³.

No ano de 1993, o Instituto promoveu cerca de 30 atividades pedagógicas, com cursos e seminários, nas quais foram abordados os seguintes temas: ensino formal x sabedoria de rua; plebiscito sobre a forma de sistema de governo; história do Movimento Negro no Brasil; parentesco do Rap com outras formas de expressão da cultura Negra no Brasil; oficinas de sexualidade, saúde e trabalho; história da música (Clássica e Jazz); direitos de cidadania; direitos autorais; violência policial e abuso de autoridades; fortalecimento das associações de rappers; organização das mulheres no meio *Hip Hop*; história do Haiti e Jamaica; oficinas de português e literatura. Assim iniciou-se atividades para formação e exercício da cidadania. O papel das Posses foi fundamental na realização de atividades para promoção de cidadania, pois eram grupos de pessoas que, através das artes do *Hip Hop*, levaram informações pertinentes à população periférica. Uma das mais antigas de São Paulo é a Aliança Negra, criada em 1988. O Instituto valeu-se do *Hip Hop* como ferramenta de comunicação a serviço das comunidades. Os artistas seriam pulverizadores das pautas, por isso entenderam que o aperfeiçoamento estético da música seria indispensável para se alcançar os objetivos.

Referente a intervenções artísticas, o Geledés apoiou e documentou a *1ª Mostra Nacional de Hip Hop*, realizada na Estação São Bento do Metrô, aos 13/03/1993. Foi um festival, idealizado por Marcelinho Back Spin e André (DJ ALAM Beat), no qual se apresentaram inúmeros grupos de danças de diversas partes do Brasil²⁸⁴. O intuito foi

²⁸² Idem. p. 95.

²⁸³ Idem. p. 97.

²⁸⁴ Ao acesso a esta gravação devo créditos ao *B.boy* Moleke Freak de Itú, membro da gang Gueto Freak de Osasco, que em 2016 completou 30 anos de existência na ativa. Em tempo: o Instituto realizou em 1994 um documentário intitulado *Raça, ritmo e poesia*. Neste vídeo podemos ver inúmeros artistas de

promover o *Hip Hop* como cultura, num momento em que o gênero Rap estava estreitando relações com o mercado fonográfico e a sua composição se diluindo e se fortalecendo ao mesmo tempo, ou seja, em conflito.

“Foi uma época, tipo em 92, muita gente tava parando de dançar para cantar Rap, para virar DJ. E a São Bento tava esvaziando. Aí, nós fizemos a primeira mostra nacional de *Hip Hop*. Quem apoiou a gente foi o Geledés (Instituto da Mulher Negra). Quem apoiou a gente foi o DJ Hum, Thaíde, depois que a gente já tava com a ideia em andamento. Foram quatro meses correndo atrás da parada, sem recurso, sem experiência. Colocamos mais de trinta turmas para dançar, mais de cinco mil pessoas para assistir. Passou em todos os canais de televisão, parecia os gols da rodada.”²⁸⁵

A fala de Marcelinho indica algo importante, a existência de um debate sobre qual direcionamento a cultura deveria ter. Por um lado, há uma preocupação sobre a expansão do Rap e seu desgarramento do *Hip Hop*, na qual ele se fundamenta afirmando a existência das e dos indivíduos na cerimônia. Por outro, há aqueles que queriam o Rap não somente num circuito fechado de comunicação e atrelado a uma concepção ontológica, mas no mercado fonográfico hegemônico como mercadoria dançante, entretanto não vinculado às práticas corporais do *Hip Hop*. Vale citar que as danças eram entendidas na chave de ‘dança de rua’, e não podiam ser praticadas em alguns salões de baile, pois abriam rodas e os donos das equipes entendiam que espaço aberto no salão seriam menos pagantes na festa. Além do mais, as disputas entre dançarinos levavam tensão ao local (e a tensão faz parte da experiência juvenil nas ruas, o *stance*, o ranço, o *gueto style*, a alma da *B.girl* e do *B.boy*). E há quem entenda e queira o Rap como mero instrumento pedagógico institucional, capaz de levar à uma consciência universal mobilizadora através do textual. O Rap, quando utilizado para levar uma mensagem para a e o ouvinte, principalmente com o tom professoral (faça isso, não faça aquilo, seja isso, não seja aquilo), precisa transmitir seriedade e ser objetivo. Um corpo em movimento supostamente teria atenções dispersas. A música cai no BPM e as formas de se dançar vão cedendo espaço para um único movimento, o de balançar a cabeça em plena atenção. Para praticantes das danças urbanas, esse movimento é entendido como uma ruptura com a experiência plena da cultura *Hip Hop*,

Rap em escolas conversando sobre diversos assuntos como, por exemplo, a violência policial para com as comunidades periféricas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKUd8uyjpk>. Acesso em: 02/03/2016.

²⁸⁵ Depoimento de Marcelinho Back Spin: Cf. BOTELHO, Guilherme. *Nos Tempos da São Bento*. São Paulo: Suatitudo, 2010. DVD.

o ontológico. Por outro lado, alguns artistas com discurso de engajamento entendiam o ato de dançar ao som de Rap como algo “alienado”, a dança por si só.

Um grupo de pessoas deixou de frequentar a São Bento e passou a se reunir na Praça Roosevelt, local de onde surgiram algumas Posses²⁸⁶. Parte considerável dos frequentadores da praça estão no LP *Consciência Black volume 2*²⁸⁷. Quem assina a produção é o KL Jay, com trabalhos realizados no Energy Estúdio. Os artistas que participam são: Gang Master 90; Ice Rock; Controle da Posse; The Force MCs; FNR; Face Negra; MT Bronk’s; MRN e DMN. Os nomes das músicas sintetizam os discursos:

LADO A	LADO B
A Vida do Meu País	Mundo Cruel
Direitos Iguais	Desabafo de um Lutador
Isso Não se Faz	Quem Precisa Deles Para Sobreviver
Noite Passada	Nós Somos Negros
	Porque o Preconceito

Na escuta, nota-se que os levantamentos temáticos discutidos no Instituto Geledés vão sendo lapidados em forma de mensagens através dos Raps. Ao mesmo tempo que, os samplers utilizados, tal como no final dos anos 1980, são de artistas escutados nos bailes; sendo James Brown, a maior referência. Mas, com BPM alterado e audível influência do estilo Gangsta. No disco, fica evidente influência do Boom Bap e do Jazz Rap da linha nova iorquina; ouve-se “Desabafo de Um Lutador”. Também se fala sobre o *thug life* das periferias paulistanas, como em “Noite Passada”, do MRN em estilo G-funk.

As ações do Geledés foram em todos os espaços onde estavam as e os jovens. O projeto tinha núcleos em regiões periféricas, como no Bairro Cidade Tiradentes,

²⁸⁶ Os trabalhos de João Batista de Jesus Felix trazem importante perspectiva sobre a ação das principais posses de São Paulo. Cf. FELIX, João Batista de Jesus. *Chic Show e Zimbabwe e construção da identidade nos Bailes Black paulistanos*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas, USP. São Paulo, 2000. Cf. _____. *Hip-Hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas, USP. São Paulo, 2005. Há em andamento a pesquisa de Ricardo Plácido no Instituto Diversitas - USP, que também lança olhares para o tema e suas relações com os Movimentos Negros.

²⁸⁷ Cf. V.A. *Consciência Black Volume 2*. São Paulo: Zimbabwe, 1993. LP.

localizado na Zona Leste de São Paulo. No local, tem-se o pessoal da Posse Aliança Negra, atuante desde 1988 e que gravou uma coletânea²⁸⁸ com os seguintes artistas: The Panther MC; Comando de Rua; Gangster Boys; SOC Rapper; Conexão Break; L.D.J; Street Master e Domínio Negro. Quem assina a produção é Paulo Boy, com trabalhos realizados no Atelier Estúdio. Sobre as temáticas, no disco as músicas estão assim:

LADO A	LADO B
Guerra, Drogas e Sexo	A Verdade Não Dita
Menores de Rua	O Meu Pobre Peru
Mal Falado	Realidade dos Guethos
Um Mundo de Esperança	Sistema do Vício
	Mundo de Esperança

Na coordenação do Projeto Rappers, o nome de Solimar Carneiro é destaque. Na coordenação geral do Programa de Direitos Humanos, tem-se Sueli Carneiro. Filósofa e um dos nomes mais proeminentes da militância feminista e antirracista no Brasil, Sueli foi fundadora do Instituto da Mulher Negra.

“Eu sou filhote da Lélia Gonzales. Eu sou uma feminista negra antirracista que em determinado momento, na estruturação do instrumento político de luta que eu, com outras mulheres negras, concebi, o Geledés, pensava o que era ser mulher negra no contexto do feminismo branco hegemônico da época. (...) O nome Geledés, por exemplo, vem dessa necessidade de demarcar a identidade de um feminismo de mulheres negras, que se sustenta na sua experiência histórica e nas suas tradições. Geledés foi escolhido exatamente por que são organizações de mulheres negras de cunho religioso das sociedades tradicionais iorubá, hoje considerados patrimônio da humanidade.”²⁸⁹

Lélia Gonzales é um dos nomes pilares da fundação do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR), de 1978. Nascida em Minas Gerais, foi antropóloga, intelectual e professora. Não é intuito desse trabalho contar a história dos movimentos negros, na bibliografia da dissertação há referências que informam o histórico completo, as correntes em disputa e os discursos hegemônicos²⁹⁰.

²⁸⁸ Cf. V.A. *Aliança Negra Posse*. São Paulo: Cash Box, 1993. LP.

²⁸⁹ Entrevista Sueli Carneiro. Revista Cult. São Paulo: Editora Bregantini, maio de 2017. Nº 223. p. 18.

²⁹⁰ PINTO, Regina Pahim. *O Movimento Negro em São Paulo: Luta e Identidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 2013; RISÉRIO, Antonio. *A Utopia brasileira e os Movimentos Negros*. São Paulo: Editora 34, 2012; LEITE, José Correia. ... *E disse o velho militante: depoimentos e artigos*. (Cuti - Org.). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. O debate também pode ser visto no documentário *Ori*, com direção de Raquel Gerber e lançado no ano de 1989. Ver em: www.youtube.com/watch?v=DBxL8D99b4. Acesso em: 17/08/2017.

A proposta é compreender como que as pautas do MNU chegaram nos artistas do *Hip Hop* e direcionaram suas práticas. Para tal, lê-se *Lugar de Negro*²⁹¹. Nessa obra, a autora apresenta sua perspectiva sobre a fundação do Movimento Negro e discute o lugar das negras e negros na sociedade brasileira. Partindo da concepção que, parte considerável, são sujeitos trabalhadores e desde a colonização encontram-se na condição de dominados, sem estruturas para uma digna vida na urbe.

No período seguinte à abolição, negras e negros no Sudeste se organizaram em entidades que se caracterizaram por atividades desenvolvidas: as recreativas e as culturais de massa. As entidades recreativas, mas principalmente as voltadas para atividades culturais para as massas, como blocos de Afoxé, ou de Samba, sempre tiveram que negociar sua existência com o controle rígido das autoridades do Estado. São essas entidades que possibilitaram a prática política, a qual preparou ideologicamente os movimentos negros durante o século XX.

O primeiro grande movimento ideológico pós-abolição no Sudeste foi a Frente Negra Brasileira (1931-1938), sediada em São Paulo. Sua prática estava entre assimilar a modernidade e a promoção de atividades de sociabilidade com bailes e imprensa formativa. O fechamento da entidade se deu no ano de 1938, com a chegada do Estado Novo, que reduziu a formação de identidades étnicas ao ideal de “trabalhadores do Brasil”, confinando o ser negro dentro de um imaginário nacional/popular.

Artistas e a intelectualidade afro-brasileira, partindo dos anos 1940/1950, sobretudo depois do Congresso do Negro Brasileiro organizado por Abdias Nascimento²⁹², vão voltar atenções as religiões de matriz africana. Esse processo se dá num momento em que produções artísticas e intelectuais afro-brasileiras do eixo Rio-São Paulo, da imprensa às artes cênicas, promovem desgarramento do imaginário nacional/popular, do “negro folclórico”, exemplifico citando a dramaturgia do Teatro Experimental do Negro (TEN)²⁹³. O grupo foi formado por um corpo de intelectuais e

²⁹¹ GONZALES, Lélia; HASEMBLAG, Carlos. *Lugar de Negro*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1982.

²⁹² Abdias Nascimento (1914-2011), artista plástico, poeta, ator, escritor, dramaturgo, professor universitário, político e ativista dos direitos civis e humanos das populações afrodescendentes. Fundador do Teatro Experimental do Negro. Entre inúmeras publicações destaca-se o livro *O Genocídio do Negro Brasileiro*, de 1978.

²⁹³ Informações vide canal do youtube labExperimental.org, curso CyberQuilombo, exposição de Salloma Jovino. In: <https://www.youtube.com/watch?v=wbJQMOBF37I>. Acesso em 26/12/2016. Ver também: Enciclopédia Itaú Cultural. In: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro>. Acesso em: 26/12/2016.

artistas que, partindo do Rio de Janeiro, buscou entender a situação das negras e negros de todo o país e refletir sobre tal. Idealizado por Abdias Nascimento, Guerreiro Ramos e Maria Nascimento, o corpo de atores foi formado por pessoas comuns, ou seja, atores não profissionais. O TEN elaborou um trabalho alternativo de educação, ofereceu programas de alfabetização e iniciação cultural. A criação de um curso de alfabetização surgiu pela dificuldade dos atores em memorizar e decorar o texto, e as aulas de iniciação cultural utilizavam as peças teatrais como principal material pedagógico. Com essas atividades, o TEN valorizou a construção de uma identidade negra e viabilizou a formação de elenco próprio. Um grande impacto na expectativa do público, habituado a ver atores brancos que se pintavam para poder representar personagens negros.

Na década de 1970, um movimento de poesias junto a práticas teatrais vão marcar as expressões artísticas de grupos negros. Solano Trindade sintetiza esses dois aspectos ao fundar o Teatro Popular e produções poéticas. A afirmação de uma identidade cultural com exaltação da cultura enraizada na África e denúncia da exploração dos oprimidos são temáticas presentes na obra de Solano²⁹⁴. Lélia aponta que o movimento poético dos anos 1970 não perde de vista uma perspectiva, na qual racismo e exploração socioeconômica estão articulados na exploração e repressão dos subalternos. E isso fica evidente nas primeiras edições da coleção Cadernos Negros, lançados a partir de 1978²⁹⁵. Tal coleção é marcada com performances de expressões dos anseios e reivindicações das comunidades negras. Nessas poesias têm muito da presença de Frantz Fanon; Agostinho Neto; Amílcar Cabral; Malcom X; Abdias Nascimento e Solano Trindade; enfim, o que um determinado grupo de negras e negros, ou uma elite intelectual tinha de acesso à leitura. Alguns pensadores dessa elite intelectual negra, na década de 1970, vai considerar a juventude dos bailes *blacks* alienada em relação à negritude, tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo, por somente assimilarem a estética do *Black Power*. Outros já entendem o *black soul*, como era chamado o movimento da juventude que frequentava os bailes, como uma nova prática dentro das negritudes.

Em 1976, inicia-se o contato entre militantes negras e negros de Rio e São Paulo. O boletim do Instituto de Pesquisas de Culturas Negras foi a fonte de informação

²⁹⁴ Parte da obra de Solano Trindade pode ser lida em uma compilação de seus poemas. Cf. TRINDADE, Solano. *Poemas Antológicos de Solano Trindade*. REIS, Zenir Campos (org.). São Paulo: Nova Alexandria, 2008.

²⁹⁵ GONZALES, Lélia. Op. Cit. pp. 25-26.

para as e os paulistas sobre o que acontecia em terras fluminenses. A partir de então, ocorreu uma série de reuniões no Rio de Janeiro, em São Paulo, Rio Claro e São Carlos. As discussões estavam em torno da criação de um movimento negro de carácter nacional. Nessas reuniões estavam a base do Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR). A data de fundação do MNUCDR é junho de 1978 e contou com apoio de entidades de diversas naturezas, empenhadas numa luta política comum. Segundo Lélia Gonzales: “(...) resultou do esforço de uma negra anônima, dessas novas lideranças forjadas sob o regime ditatorial militar.”²⁹⁶

Na carta de convocação da população para um ato contra o racismo, considerada o primeiro documento do MNUCDR, assim se lê:

“Nós, Entidades Negras, reunidas no Centro de Cultura e Arte Negra no dia 18 de junho, resolvemos criar um Movimento no sentido de defender a Comunidade Afro-Brasileira contra a secular exploração racial e desrespeito humano a que a Comunidade é submetida.

Não podemos mais calar. A discriminação racial é um fato marcante na sociedade brasileira, que barra o desenvolvimento da Comunidade Afro-Brasileira, destroi a alma do homem negro e sua capacidade de realização como humano.

O Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial foi criado para que os direitos dos homens negros sejam respeitados. Como primeira atividade, este Movimento realizará um Ato Público contra o Racismo, no dia 7 de julho às 18:30 horas, no Viaduto do Chá. Seu objetivo será protestar contra os últimos acontecimentos discriminatórios contra negros, amplamente divulgados pela imprensa.

No dia 28 de abril, numa delegacia de Guaianazes, mais um negro foi morto por causa das torturas policiais. Este negro era Robson Silveira da Luz, trabalhador, casado e pai de filhos. No Clube de Regatas Tietê, quatro garotos foram barrados do time infantil de voleibol pelo fato de serem negros. O diretor do Clube deu entrevistas nas quais afirma as suas atitudes racistas, tal a confiança de que não será punido por seu ato.

Nós também sabemos que os processos desses casos não darão em nada. Como todos os outros casos de discriminação racial, serão apenas mais dois processos abafados e arquivados pelas autoridades deste país, embora um dos casos tenha agravante da tortura e conseqüente morte de um cidadão.

Mas o Ato Público Contra o Racismo marcará fundo nosso repúdio e convidamos a todos os setores democráticos que lutam contra o desrespeito e as injustiças aos direitos humanos, a engrossarem fileiras com a Comunidade Afro-Brasileira nesse ato contra o racismo.

Fazemos um convite especial a todas as entidades negras do país, a ampliarem nosso movimento. As entidades negras devem desempenhar o seu papel histórico em defesa da Comunidade Afro-Brasileira; e, lembramos, quem silencia consente.

Não podemos mais aceitar as condições em que vive o homem negro, sendo discriminado da vida social do país, vivendo no desemprego, subemprego e nas favelas. Não podemos mais consentir que o negro sofra as perseguições constantes da polícia, sem dar uma resposta.

²⁹⁶ Idem. p. 42.

TODOS AO ATO PÚBLICO CONTRA O RACISMO
CONTRA A DISCRIMINAÇÃO RACIAL
CONTRA A OPRESSÃO POLICIAL
PELO FORTALECIMENTO E UNIÃO DAS ENTIDADES AFRO-
BRASILEIRAS.²⁹⁷

Assinam o documento as seguintes entidades e associações: Câmara de Comércio Afro-Brasileira; Centro de Arte e Cultura Negra; Associação Recreativa Brasil Jovem; Afrolatino Amércia; Associação Casa de Arte e Cultura Afro-Brasileira; Associação Cristã Beneficente do Brasil; Jornegro; Jornal Abertura; Jornal Capoeira; Company Soul e Zimbabwe Soul.

Conforme aponta Lélia Gonzales, o ato foi formado por diversas entidades e pessoas físicas. De intelectuais a empresários de equipes de sonorização de bailes. No dia do ato foi lida uma ‘Carta Aberta a População’. Esse documento reforça que o MNU foi criado para ser um instrumento de luta da Comunidade Negra, com princípio básico de permanente trabalho de denúncia contra todo ato de discriminação racial²⁹⁸. Findado ato, o grupo do Rio de Janeiro voltou a se reunir para discutir as propostas que seriam levadas à assembleia no dia 23 de Julho de 1978, em São Paulo. Na assembleia interestadual (Rio de Janeiro e São Paulo), elaborou-se a Carta de Princípios, o Estatuto e Programa de Ação do Movimento. Aos 4 de novembro do mesmo ano houve a assembleia nacional, realizada na cidade de Salvador, Bahia. Nesse dia,

“(…) ficou estabelecido o 20 de novembro como o Dia Nacional da Consciência Negra. Nos anos seguintes, teríamos os atos públicos, as passeatas e outras formas de manifestação, ocorrendo a nível nacional enquanto expressões de um assentimento: o da Comunidade Negra. Graças ao empenho do MNU, ampliando e aprofundando a proposta do Grupo Palmares, o 20 de novembro transformou-se num ato político de afirmação da história do povo negro, justamente naquilo em que ele demonstrou sua capacidade de organização e de proposta de uma sociedade alternativa; na verdade, Palmares foi o autêntico berço da nacionalidade brasileira, ao se constituir como efetiva democracia racial e Zumbi, o símbolo vivo da luta contra todas as formas de exploração.”²⁹⁹

Eleger o 20 de novembro, como o Dia Nacional da Consciência Negra e Zumbi dos Palmares como mártir, líder negro nacional, foi mais do que um monumentalização. Essas escolhas derivam de uma revisão da história do negro no Brasil, na qual as e os intelectuais entenderam que o 13 de maio caracterizou-se como data oficial de órgãos oficiais por ser coerente com a chamada abolição, que só resolveu problemas das classes

²⁹⁷ Idem. pp.43-44.

²⁹⁸ Idem. p. 49.

²⁹⁹ Idem. p. 57.

dominantes brancas. Uma mudança de paradigma de atuação política, se comparado com a militância negra do início do século XX, que saudavam os abolicionistas negros e comemoravam o 13 de maio³⁰⁰. Esses utilizavam a data como um momento para reflexão da situação das negras e negros, conforme pode-se ler em trecho do texto publicado na última página do jornal *O Clarin d'Alvorada* aos 13 de maio de 1929:

“Quarenta e um anos faz hoje que os nossos maiores deixaram de ser chicoteados. Por esta razão, comemora-se hoje mais uma passagem da Lei Áurea, que veio redimir os padecimentos de uma raça forte e dedicada; raça heróica e amargurada que, apesar de espoliada, venceu, sacrificada como fora, o calvário ininterrupto do doloroso que tivera de atravessar sob os céus e nas terras de Santa Cruz. Sofreu tudo para dar tudo, e, nunca a alma boa do negro africano cansou-se de dar toda a sua amizade e dedicação porque, incontestavelmente, os fundadores de toda a prosperidade e do poder econômico desta grande pátria são os negros. Deve-se a eles, aos negros, aos épicos filhos das solidões da África.

(...) O elemento negro já sabe que precisa trabalhar para a sua integralização moral e material; é uma conquista imprescindível; é uma necessidade inadiável que se nos apresenta; é a maior consagração que se pode oferecer à memória do nosso antepassado. E será também a segurança do futuro da nova geração que vem surgindo e precisa, por força, encontrar o exemplo da nossa vitalidade moral, envolta em tantas idéias sãs que temos defendido e semeando na seara do bem e do viver.

(...) Do negro ninguém cuidou, ele que fora a verdadeira máquina de trabalho para a construção dos alicerces do progresso que hoje assistimos, mas que a mocidade negra não toma parte ativa na tumultuosidade desta lufa-lufa diária. E, esta folha que, de uma feita adquiriu a confiança da classe e tornou-se o legítimo arauto da nossa mocidade, que ainda não está integralmente aparelhada, dada a falta de coesão daqueles que, até esta data, festejam o 13 de maio nas reuniões dançantes, e não numa reunião reivindicadora e nacionalista esta folha espera que os moços de cor sensatos cumpram com seus deveres, alistando-se no I Congresso da Mocidade negra do Brasil. (...)³⁰¹

Referente à questão das culturas negras, as e os intelectuais negros nas década de 1960 e 1970 vão tecer sérias críticas ao processo de comercialização e folclorização, principalmente por parte de secretarias e agências de turismo. Abdias Nascimento, em sua obra *O Genocídio do Negro Brasileiro*³⁰², aponta os caminhos ao falar como os autores brancos, que escreveram sobre o negro, foram desqualificando as culturas de origens africanas, de Nina Rodrigues a outros tantos. A aculturação das negras e dos negros desemboca no branqueamento, que se funda na animalização da performance.

³⁰⁰ A data do treze de maio foi feriado até a década de 1930. Com a implantação do Estado Novo o feriado caiu.

³⁰¹ Jornal *O Clarin d'Alvorada*, última página. Disponível em: LEITE, José Correia. Op. Cit. p. 226.

³⁰² NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

“A redução da cultura africana à condição de vazio folclore não revela somente o desprezo ao negro da sociedade vigente, branca, como também exhibe a avareza com que essa sociedade explora o afro-brasileiro e sua cultura com intuídos lucrativos. Pois embora a religião e a arte sejam tão ridicularizadas e folclorizadas, elas constituem valiosos e rentáveis mercadorias no comércio turístico.”³⁰³

A folclorização é o processo que transformou as culturas negras em produtos comercializáveis. Isso permitiu que o branco dominante passasse a usar elementos dessas culturas a bel prazer, a fim de constituir o popular/nacional e falar sobre as e os negros, fixando-as, fixando-os no imaginário coletivo. Contudo, conscientes da impossibilidade de deter a entrada do capital e envergação cultural para o mercado hegemônico, intelectuais negros e negros passaram a reivindicar a profissionalização dos produtores de cultura popular, tentando estabelecer um mercado alternativo, com segmento étnico. As entidades negras de massas haviam se transformado em empresas, entrando na dinâmica da modernização, diante do avanço do sistema capitalista.

Conforme as discussões aconteciam, o Programa de Ação do Movimento foi se ampliando e definiu-se que a luta prioritária seria contra a discriminação racial, numa articulação entre raça e classe, por isso o nome foi simplificado para Movimento Negro Unificado (MNU). A Carta de Princípios inspirou a criação de diversas entidades e grupos negros em várias partes do país, inclusive em outros momentos de ascensão da luta dos povos negros.

“Nós, membros da população negra brasileira – entendendo como negro todo aquele que possui na cor da pele, no rosto ou nos cabelos, sinais característicos dessa raça -, reunidos em Assembléia Nacional, CONVENCIDOS das existências de:

- ✓ Discriminação racial
 - ✓ Marginalização racial, política, econômica, social e cultural do povo negro
 - ✓ Péssimas condições de vida
 - ✓ Desemprego
 - ✓ Subemprego
 - ✓ Discriminação na admissão de empregos e perseguição racial no trabalho
 - ✓ Condições sub-humanas de vida dos presídios
 - ✓ Permanente repressão, perseguição e violência policial
 - ✓ Exploração sexual, econômica e social da mulher negra
 - ✓ Abandono e mal tratamento dos menores, negros em sua maioria
 - ✓ Colonização, descaracterização, esmagamento e comercialização de nossa cultura
 - ✓ Mito da democracia racial
- RESOLVEMOS juntar nossas forças e lutar por:
- ✓ Defesa do povo negro em todos os aspectos políticos, econômicos, sociais e culturais através da conquista de:
 - ✓ Maiores oportunidades de emprego

³⁰³ Idem. pp. 146-147.

- ✓ Melhor assistência à saúde, à educação e à habitação
 - ✓ Reavaliação do papel do negro na História do Brasil
 - ✓ Valorização da cultura negra e combate sistemático à sua comercialização, folclorização e distorção
 - ✓ Extinção de todas as formas de perseguição, exploração, repressão e violência a que somos submetidos
 - ✓ Liberdade de organização e de expressão do povo negro
- E CONSIDERANDO ENFIM QUE:
- ✓ Nossa luta de libertação deve ser somente dirigida por nós
 - ✓ Queremos uma nova sociedade onde todos realmente participem
 - ✓ Como não estamos isolados do restante da sociedade brasileira
- NOS SOLIDARIZAMOS:
- a) Com toda e qualquer luta reivindicativa dos setores populares e da sociedade brasileira que vise a real conquista de seus direitos políticos, econômicos e sociais;
 - b) Com a luta internacional contra o racismo
- POR UMA AUTÊNTICA DEMOCRACIA RACIAL!
PELA LIBERTAÇÃO DO POVO NEGRO!**³⁰⁴

Essa Carta de Princípios é a síntese das pautas políticas do MNU. Mas, não se pode pensar as lutas do movimento sem levar em conta o debate da época, que desembocou numa perspectiva política de atuação, o Quilombismo. Conceito trabalhado principalmente por dois autores, Bia Nascimento e Abdias Nascimento, em momento no qual, as e os intelectuais da década de 1970 estavam em contato com a literatura produzida sobre a descolonização do continente africano, Pan-africanismo e da luta por direito civis das negras e negros estadunidenses. Um desses pensadores está citado acima, Abdias Nascimento, homem internacional que acreditou na fraternidade entre os povos afrodiáspóricos e africanos via Pan-africanismo. Para ele, a constituição de uma sociedade Pan-africana só se concretizaria com a transformação da tradição em um ativo viável e oportuno ser social, fazendo-se passar pelo crivo seus aspectos ou valores anacrônicos. Em outras palavras, atualizar e modernizar para tornar contemporâneas as culturas africanas e negras como um todo.

No livro *O Quilombismo: Documentos de uma militância Pan-africanista*³⁰⁵, publicado em 1980, o Autor começa anunciando que, em quase 500 anos de Brasil, todas as mudanças políticas não afetaram sócio-culturalmente e economicamente as elites brancas. Essa classe tem solidariedade fraterna e vínculos com a Europa. Diante disso, chegou o momento da maioria não branca, sem mesmo justificar suas ações, reatar vínculos com a África e solidarizar com os irmãos africanos e da diáspora³⁰⁶.

³⁰⁴ GONZALES, Lélia. Op. Cit. pp. 65-66.

³⁰⁵ NASCIMENTO, Abdias. *O Quilombismo: Doutrina de uma militância Pan-africanista*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

³⁰⁶ Idem. pp. 13-26.

Abdias, inspirado em diálogo com as obras de Amílcar Cabral, Cheik Anta Diop, Haki Madhubuti, Florestan Fernandes, entre outros, propõe o poder negro. E para exemplificar a prática, retoma a organização política do Quilombo de Palmares como paradigma. Tal organização se sustentaria na estrutura progressista do comunalismo tradicional presente em diversas partes do continente africano³⁰⁷. O ‘Comunalismo Africano’ é entendido como uma qualidade de socialismo africano, uma forma organizacional de estrutura política e social formulada antes mesmo do socialismo científico europeu.

Na obra, nota-se uma aproximação da história das negras e negros do Brasil com um contexto mundial, não somente nacional. Isso seria uma forma de deslocamento, das afro-brasileiras e dos afro-brasileiros, da dinâmica do nacional/popular, que está atrelado fortemente ao mito da democracia racial. Como mito, sua funcionalidade é uma estratégia eficaz para a manutenção do privilégio dos descendentes de europeus no poder. Nessa manutenção, tem-se a prática de repressão sobre a livre iniciativa de construção de identidade. Sendo que, a busca por identidade cultural na diáspora está presente desde o século XVI nos Quilombos. De Palmares ao MNUCDR, Abdias vê uma linha histórica de luta por identidade étnica e cultural. Essa reformulação como prática contemporânea deveria começar com a recuperação da memória das e dos negros e negação da história oficial, tal como acontecia nas lutas das colônias na África.

“A memória dos afro-brasileiros, muito ao contrário do que afirmam aqueles historiadores convencionais de visão curta e superficial entendimento, não se inicia com o tráfico escravo e nem nos primórdios da escravização dos africanos no século XV. Em nosso país, a elite dominante sempre desenvolveu esforços para evitar ou impedir que o Negro Brasileiro. Após a chamada abolição, pudesse assumir suas raízes étnicas, históricas e culturais, desta forma seccionando-o do seu tronco familiar africano” (NASCIMENTO, 1980. p. 247)

No debate, os Quilombos resultaram da real necessidade de defender, sobreviver e assegurar a necessidade de existência, do “ser”. A multiplicação dessas organizações pelo Brasil foi isso, um movimento autêntico, amplo e permanente.

“O Quilombismo se estrutura em formas associativas que tanto podem estar localizadas no seio florestal, como em organizações permitidas e toleradas, as irmandades católicas, recreativas, beneficentes, esportivas e culturais.” (NASCIMENTO, 1980. p. 255)

³⁰⁷ Idem.

Lélia Gonzales visualizou nas associações recreativas o princípio que estruturou os Movimentos Negros do século XX. Isso poderia ser um exemplo do que é o Quilombismo? A resposta mais direta seria sim, pois se encaixa na descrição do conceito. “(...) um movimento político dos negros brasileiros, objetivando a implantação de um Estado Nacional Quilombista, inspirado no modelo da República dos Palmares, no século XVI, e em outros Quilombos que existiram e existem no país”³⁰⁸. Essa perspectiva política se restringe somente às negras e negros? Não. E isto pode ser percebido no anúncio do que as e os idealizadores do Quilombismo entenderam por Raça:

“(...) Todos os seres humanos pertencem à mesma espécie. Para o Quilombismo, raça significa um grupo humano que possui, relativamente, idênticas características somáticas, resultantes de um complexo de fatores bio-histórico-ambientais. Tanto a aparência física, como igualmente os traços psicológicos, de personalidade, de carácter e emotividade, sofrem a influência daquele complexo de fatores onde se somam e se complementam a genética, a sociedade, a cultura, o meio geográfico, a história. O cruzamento de diferentes grupos raciais, ou de pessoas de identidade racial diversas, está na linha dos mais legítimos interesses de sobrevivência da espécie humana” (NASCIMENTO, 1980. p. 273)

O 20 de novembro e a personificação de Zumbi dos Palmares; os pensamentos dos líderes das lutas por direitos civis nos EUA; da luta de libertação dos povos africanos no processo de descolonização. Em suma, um número considerável de artistas de Rap colocaram o seu ‘eu-lírico’ na função de anunciar os ideais contidos na perspectiva da militância. Entre tantos já citados no decorrer do trabalho, também ouvi-se: “Sou Negrão” do Possemente Zulu³⁰⁹; “Afrobrasileiro” de Thaíde e DJ Hum³¹⁰. Agora, como isso apareceu nas letras de Rap na década de 1990? Os estudos comprovam que foi através do debate oriundo das ações do Instituto da Mulher Negra. As atuações do Geledés estão dentro dessa concepção de Quilombismo. Não tive tempo hábil para pesquisar como tais pautas foram, palmo a palmo, debatidas dentro do Instituto, até virarem práticas com as e os jovens. Mas, conforme apontado no início do tópico, as principais formas de difusão dessas, foram através das músicas dos grupos envolvidos no Projeto Rappers e na circulação da Revista *Pode Cre!*. A partir desse momento, os olhares se voltam para essa publicação.

³⁰⁸ Idem. p. 273.

³⁰⁹ Cf. POSSEMENTE ZULU. “Sou Negrão” (Rappin Hood). In: _____, *Revolusom Parte I*. São Paulo: Raízes Discos, 1995. EP, faixa 1, lado B.

³¹⁰ Cf. THAÍDE & DJ HUM. “Afrobrasileiro” (Thaíde & DJ Hum). In: _____: *12” Mix Hip Hop*. São Paulo: Brava Gente, 1995. EP, faixa 1, lado A.

1.2 Pode Crê!

Referente ao lançamento de publicações, a revista *Pode Crê!* foi editada de 1992 a 1994 e no total foram vendidos mais de 25 mil exemplares. Com distribuição em bancas de Jornal e points da galera jovem por todo o país³¹¹. Na introdução da primeira edição, a número 0, assim está escrito:

“Por que trabalhamos com rappers?

O Geledés – Instituto da Mulher Negra, através do SOS Racismo desenvolve diferentes ações de combate ao racismo e de conscientização da população negra sobre os seus direitos de cidadania. Os Foros de Conscientização constituem um dos módulos do SOS Racismo e no interior deles é que está inserido o Projeto Rappers, composto até este momento por 9 bandas, cujo trabalho musical traduz, em especial para os jovens negros, os mesmos objetivos do SOS Racismo de denúncia da violência racial sofrida cotidianamente pela população negra, e de busca coletiva de instrumentos de superação do racismo e da discriminação racial.

Deste ponto de vista, consideramos essas bandas que conosco assinam esta proposta como um dos braços mais ativos da luta anti racista que se trava em São Paulo na medida em que elas, através do Rap, promovem o fortalecimento da identidade racial dos jovens negros, denunciam as diversas formas de violência e desrespeito que estes jovens sofrem e, principalmente, demonstram que os jovens negros das periferias desta cidade podem superar a marginalização social que lhes é imposta, buscando nas raízes culturais negras coragem e inspiração para transformar condições de vida adversas em formas de resistências, luta e afirmação étnico-cultural.

Assim sendo, com o Projeto Rappers temos por objetivo oferecer condições para o aperfeiçoamento político, cultural e musical dessas bandas no sentido de que elas possam realizar, com mais eficácia, o trabalho a que se propõem.

Esta publicação, que se transformará em um jornal a ser editado bimestralmente, e o vídeo que a acompanha sob o mesmo título, representam as primeiras iniciativas da agenda de trabalho que tiramos do I Seminário com Grupos de Rap, realizado em fevereiro deste ano.

A cultura negra, onde quer que se manifeste, é patrimônio de toda a raça negra de qualquer lugar. Essas bandas, ao beberem nesta fonte, estão oferecendo a contribuição dos jovens negros na construção de uma sociedade mais justa e igualitária, onde as diferenças não sejam mais tratadas como inferioridade.

Geledés – Instituto da Mulher Negra

Programa de direitos Humanos/SOS Racismo

Foros de Conscientização³¹²

Conforme se lê, a publicação é resultado de seminários no qual foram debatidos temas como identidade e conscientização; direitos e garantias individuais e o papel das e dos Rappers. Participaram do seminários as e os seguintes artistas de Rap: Conexão Break Rapper's; DMN; FNR; Face Original; Lady Rap; Personalidade Negra; Rap Atual, Sharylaine e The Force MCs – Pensadores Negros. A revista tem como finalidade ser utilizada como mais uma forma de transmitir a situação do povo negro,

³¹¹ SILVA, Maria Aparecida da. Op. Cit. pp.98-99.

³¹² Revista *Pode Crê!*. São Paulo: Pródica Gráfica e Editora LTDA, 1992. Edição nº 0.

pela visão das e dos artistas. Isso revela como foi sendo trabalhada a verdade enunciativa na voz da juventude.

Nas páginas 5 e 6 da mesma edição, DJ Hum explica ao leitor o que é o Rap, através de breve narrativa sobre a história do *Hip Hop* dos EUA até São Paulo. Ainda explica o que é um MC, como que o DJ passou a performatizar para dar corpo à fala do cantor. Fala sobre estilos de discotecagem, descreve o *scratch* como parte da performance de um DJ, aliás seria essa a técnica mais importante. Didaticamente, informa que, a técnica do *Back To Back* permitiu ao MC fazer Raps mais bem elaborados, para além de bordões de baile. Sem esquecer da dança, o *breaking*. Chama atenção o momento no qual DJ Hum afirma que o Rap veio da África, como rimas e falas ao som de tambores. Mas, quem colocou a originalidade moderna foram os jamaicanos, através do *toasting*. É perceptível no texto seu cunho pedagógico, uma orientação à leitora, ou leitor, do que seria essa cultura musical no *Hip Hop* e sua ligação com o Atlântico Negro.

Na página 9, há um texto assinado coletivamente por: Denise Benedito; Dri; Ice King-J; Kako; L Play; MC Regina; Nilton Mariano; Quettry; Solimar Carneiro; Stillo e Vilma. Nesse escrito, tem-se uma ilustração do que seria o Papel do Rapper, cabe a este:

- ✓ (...) chegar, ou estar próximo da população carente que precisa urgentemente de informação;
- ✓ Procurar fazer valer os direitos do cidadão;
- ✓ Intervir no que não for bom, para o bem-estar de sua comunidade, procurando formas objetivas;
- ✓ Ter uma visão totalitária do mundo em que vive;
- ✓ Denunciar as injustiças do sistema;
- ✓ Buscar a auto-sustentação do trabalho, procurando desenvolver o trabalho musical com perfeição e qualidade;
- ✓ Conhecer seus direitos autorais;
- ✓ Identificar-se enquanto negro/preto e saber de suas raízes e origem;
- ✓ É ter uma posição ideológica;
- ✓ É estar atualizado;
- ✓ É educar-se, para educar, e assim chegar à conscientização;
- ✓ É não se deixar levar pela contradição: o que fala deve estar de acordo como age e como pensa no dia-a-dia;
- ✓ Desenvolver trabalhos instrutivos;
- ✓ Ser original, consciente e procurar a verdade absoluta das coisas;
- ✓ Acima de tudo, é respeitar o movimento *Hip Hop*.³¹³

O que esse grupo entendeu ser o Rap? Uma música extremamente potente, como ferramenta capaz de suprir a necessidade de expor sentimentos, mágoas, amarguras, descontentamento referente à situação vivida. Aprofundando mais na leitura do

³¹³ Revista Pode Crê!. São Paulo: Pródica Gráfica e Editora LTDA, 1992. Edição nº 0. p.9.

documento, nota-se que havia imensa preocupação em manter o Rap como cultura musical negra e o *Hip Hop* como movimento. “O Rap também é cultura negra. Somos negros, e negros têm em todo lugar. O importante é que o Rap não fuja de nossas raízes, nem da raiz da música, nem da raiz do negro.”³¹⁴ A ideia de essencialidade é forte, pois é o que legitima. Essa legitimidade é a proteção da expressão artística diante da possível diluição contida no conceito de popular. É na arte musical, mais precisamente no seu potencial de comunicação, que repousa a segurança de se fazer voz ativa. Nota-se um esforço para se proteger a cultura musical negra urbana moderna, por isso muito se ressaltou o lugar de fala da e do artista conjuntamente à ideia de essencialismo étnico.

Boa parte dos textos presentes na edição número zero apresentam os resultados dos seminários, como a perspectiva de orientação à profissionalização, na qual o caminho ideal deveria ser via equipes de sonorização de bailes. Se há uma forte tendência de manter o Rap como cultura musical negra, a inserção no mercado hegemônico facilmente diluiria o produto em sua essência e objetivo social. Entretanto, não podendo negar a incursão do Rap como gênero no mercado fonográfico, instrumentalizar e aprimorar tecnicamente o músico da periferia seria a forma de mantê-lo como autêntico.

Seguindo a perspectiva da impossibilidade de deter a entrada do capital e envergadura cultural para o mercado hegemônico, intelectuais negras e negros passaram a apoiar a profissionalização das e dos artistas, oferecendo apoio jurídico. Na edição número 1, o advogado Dr. Sérgio Moreira da Costa explica o que é a Lei do Direito Autoral e como as e os artistas podem proteger suas propriedades intelectuais e criações artísticas. E ainda alerta que, é importante que toda e todo artista busque a proteção dos seus direitos por meio de associações, os órgãos que representam os profissionais das artes³¹⁵.

A edição número 1 saiu em fevereiro de 1993. A capa conta com foto de Mano Brown, ao fundo uma lousa com os dizeres “Juventude negra agora tem voz ativa”, “Malcom X” e uma bandeira do Brasil desenhada. O título que anuncia a entrevista de Brown, naquele momento uma das personagens mais proeminentes do Rap, assim diz: “O Rap é a música dos anos 1990”. Com relação ao número anterior, um formato de fanzine e cara de cartilha, essa edição expõe logo na capa que os assuntos abordados

³¹⁴ Idem.

³¹⁵ Revista *Pode Crê!*. São Paulo: Instituto Geledés, 1993. Edição nº 1. p. 27.

são: “música, política e outras artes”. No texto editorial, Solimar Carneiro deixa evidente que a revista tem a força de mostrar, com a seriedade das e dos jovens, as tendências desta cultura com potencial de movimento.

“**Pode Crê!** nasce a partir da constatação de que hoje em São Paulo existe uma manifestação musical que cresce com força e intensidade: o Rap.

Essa manifestação musical é integrada em grande parte por jovens negros. Jovens que se não estivessem ligados à música seriam considerados desocupados, marginais, ou outros adjetivos que a sociedade encontra para classificar todos aqueles que ela mesma teima em excluir. Esses jovens que não são os teens, aos quais é dada a legitimidade de participar dos acontecimentos mais importantes do país e somente aos quais é permitido usufruir dos benefícios decorrentes.

Jovens que procuram mostrar que a consciência política e social não é privilégio daqueles que estão fora das periferias das grandes cidades.

Pode Crê! nasce com essa força. Ela é produzida por esses jovens e para esses jovens. Ela quer mostrar o que é, o que pensa e como trabalha o jovem que faz a “cultura de rua”, tão desprezada pela indústria cultural. Ela quer mostrar com seriedade as tendências desta cultura e como, através dela, se pode denunciar as condições de marginalização e exclusão a que estão expostos os jovens moradores das periferias da cidade de São Paulo. E mostrar que a ação organizada desses jovens pode se constituir num importante instrumento de conscientização e de transformação social.

Solimar Carneiro”³¹⁶

Não é intuito desse trabalho analisar todas as publicações da revista *Pode Crê!*, isso daria um mestrado à parte, ou até mesmo um doutorado. Aqui, apenas aponto a importância desse meio de comunicação na orientação da juventude negra e periférica.

Em cinco edições há entrevistas, com anúncio de capa, de: Mano Brown; Thaíde & DJ Hum; Câmbio Negro e Vítima Fatal. Também, há divulgação de perfis de outros artistas (Rúbia RPW, Luna, Cris, Damas do Rap, Gabriel o Pensador, Balinhas do Rap, PMC, entre outros); de produtores (Eugênio Lima e Will Robson, Bruno E.) e empresários donos de equipe de sonorização de bailes (Maurício Black Mad e Willian Santiago).

No campo pedagógico, nota-se orientação sobre a prevenção de doenças e responsabilidade em paternidade precoce. Anunciou-se os passos do projeto “Oficinas pedagógicas *Hip Hop*: Movimento, Linguagem, Formas e Desafios na Educação”. Nesse momento, as e os artistas passaram a se deslocar até os espaços institucionais, como as escolas, fazendo uma ponte de comunicação. Há, também, a apresentação de personalidades negras do mundo que lutaram por direitos civis e liberdade em diversos momentos da história: Malcom X; Kawame N’Krumah; Stive Biko; Nzinga; Marcus Garvey. Nos anúncios publicitários, para além de indicar locais onde se comprar discos,

³¹⁶ Revista *Pode Crê!*. São Paulo: Instituto Geledés, 1993. Edição nº 1. p.3.

nota-se um incentivo ao empreendedorismo. Como montar seu próprio negócio sob o título de “Adeus Patrão!”³¹⁷.

Artistas de Rap com projeção colaboravam escrevendo colunas. DJ Hum, como já dito, escreveu sobre a história do *Hip Hop* nos EUA e no Brasil. KL Jay manteve coluna, na qual escreveu sobre o potencial artístico de grupos como EPMD, Arrested Development e Dr. Dre, valorizando a performance de show e qualidade de produção. Na Mira do Markão (DMN), indicava para a leitora e para o leitor livros, discos e filmes. Listei os livros e filmes sugeridos:

Livros:

- ✓ ... *E disse o velho militante José Correia Leite*, de Cuti.
- ✓ *O que é racismo*, de Joel Rufino dos Santos.
- ✓ *Martin Luther King Jr.*, da coleção pensamento Vivo, nº 28.
- ✓ *História da África Negra Pré-Colonial*, de Mário Maestri.
- ✓ *O Brasil e a África*, de Manuel Correia de Andrade.
- ✓ *Questão de Raça*, de Cornel West.
- ✓ *O racismo na história do Brasil*, de Maria Tucci Carneiro.
- ✓ *Comando Vermelho: A história secreta do crime organizado*, de Carlos Amarin.
- ✓ *Miles Davis*, de Mailes Davis e Quincy Troupe.

Filmes:

- ✓ *Um grito de Liberdade* (1987)
- ✓ *A gang Brutal* (1991)
- ✓ *Sem limites para vingar* (1991)
- ✓ *Alunos muito loucos* (1992)
- ✓ *Perigo para sociedade* (1993)

Esse universo temático pautado pelo Instituto em parceria com as e os artistas presente nas revistas, também pode ser escutado e visto nas letras de inúmeros Raps, tornando-se marca hegemônica na agenda de assuntos abordados no início dos anos 1990. Ouve-se Lady Rap em ‘Codinome Feminista’³¹⁸; ouve-se também duas obras primas do Rap paulistano, o EP *Escolha seu Caminho*³¹⁹, dos Racionais MC’s; e o álbum *Cada Vez + Preto*³²⁰, do grupo DMN. A principal gravadora por trás dessas peças musicais foi a Zimbabwe³²¹, uma das equipes de baile de São Paulo e que já vinha gravando Raps e Pagodes desde 1989. Mais uma gravadora, ao lado da Kaskata’s

³¹⁷ Idem. p.24.

³¹⁸ Cf. LADY RAP. Codinome Feminista (Cris). In: V.A, *Algo a Dizer V.I.* São Paulo: Zimbabwe, 1993. LP, faixa 4, lado A.

³¹⁹ Cf. RACIONAIS MCs. *Escolha seu Caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992. EP.

³²⁰ Cf. DMN. *Cada Vez + Preto*. São Paulo: Zimbabwe/Continetal/Waner Music Brasil, 1993. LP.

³²¹ A gravadora Zimbabwe foi dirigida por William Santiago, sócio principal. O empreendimento começou como uma empresa de sonorização de bailes blacks e depois ampliou com gravadora.

Records, Black Mad e Chic Show, que lançou inúmeros artistas negros/mestiços periféricos de São Paulo.

Sobre o papel da e do artista de *Hip Hop*, volto a apontar o debate presente. Os donos das equipes de sonorização de bailes, que possuíam gravadoras, entendiam o Rap como produto chave para abrir portas da festa para público jovem numeroso, por isso queriam algo mais Pop. Em contrapartida, alguns achavam que a música tinha que ser orientadora, educadora, denunciativa. Maurício Black Mad, empresário e dono da Equipe de som e gravadora Black Mad, assim disse sobre o Rap:

“É a última palavra em evolução musical, o que há de melhor. E seu pouco envolvimento com os meios de comunicação é simples e pura falta de estratégia (...) O Rap deveria se brandar, manter um ritmo romântico (...) Os rappers deveriam trabalhar mais nas bandas do que serem tão críticos nas letras (...) todos os donos de emissora são brancos. O Rap não os atinge. Deveríamos amenizar. Usar água com açúcar. Quando estivéssemos fortes, daríamos as porradas. Estamos xingando justamente os brancos, que tem o espaço que necessitamos para o Rap”³²².

Conforme os artistas foram sendo instrumentalizados pelas ações do Instituto Geledés, as reflexões sobre o ser na condição de periférico foram ganhando novos contornos estéticos nas composições textuais e na performance da e do MC, ou da e do Rapper. Na verdade enunciativa a dose de revide vai gradativamente aumentando, ao mesmo tempo que passa a ser não mais compreendida como estratégia de inserção no mercado, por parte de donos de gravadoras e até mesmo por produtores do meio. Para DJ Cuca, o discurso hegemônico do Rap ser pautado na denúncia de racismo com base no discurso norte americano, fora da perspectiva da democracia racial brasileira, atrapalhou sua entrada no mercado hegemônico³²³. Marcílio Gabriel, produtor e apresentador do Programa Freestyle, em entrevista, também apontou sobre o “radicalismo” presente na fala de muitas e muitos artistas e o conflito com a perspectiva comercial das rádios FM³²⁴. Na revista *Pode Crê!*, esse impasse está presente. Entretanto, nota-se que as perspectivas mercadológicas e militante atuam com certa cumplicidade. A popularização do gênero também popularizaria a prática do movimento, que seria a promoção de cidadania calcada nas pautas discutidas pelos intelectuais negros e negras. Ou seja, não há explícita negação à introdução dessa cultura musical no mercado. Mas qual mercado? De que forma?

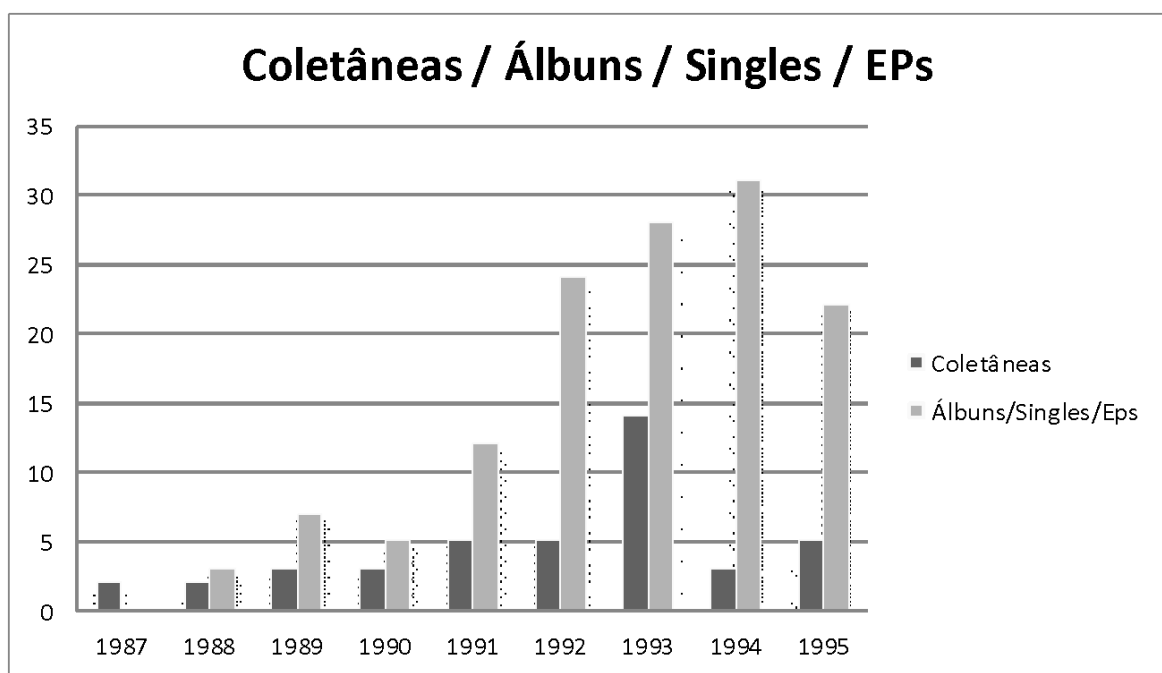
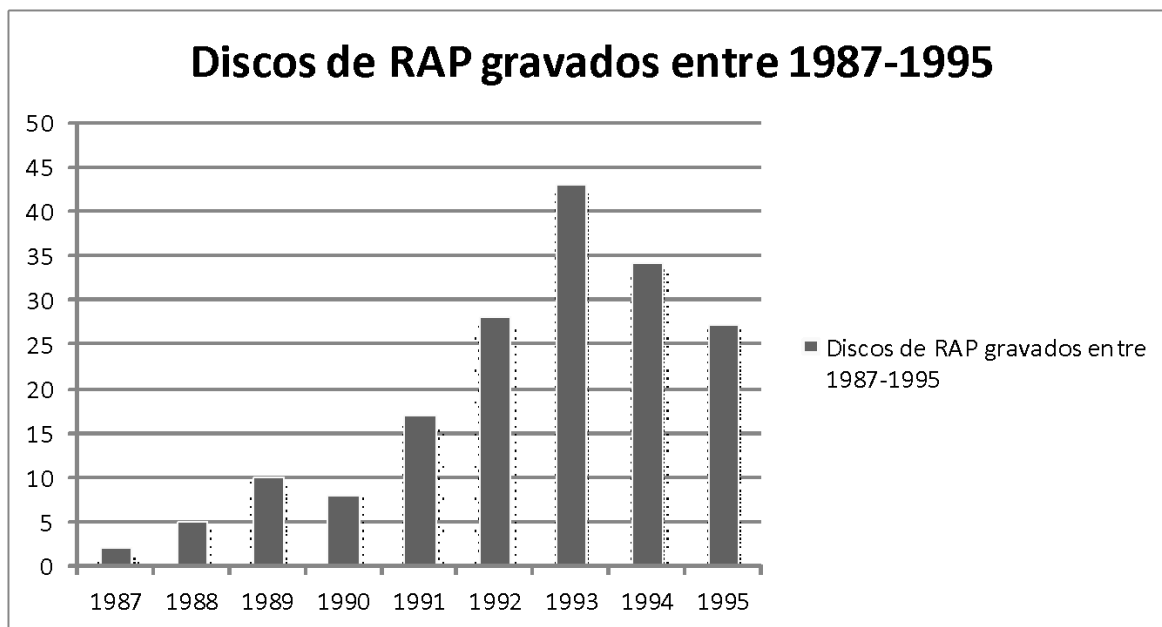
³²² Idem. p. 23.

³²³ Entrevista do DJ Cuca concedida ao pesquisador Djalma Campos e disponibilizada ao público pelo endereço eletrônico: https://youtube/tlz_8vl6bJw. Acesso em 11/07/2016.

³²⁴ Entrevista concedida aos 14/06/2017.

2. E SE ESSE SOM ESTOURAR? “POBREMA!”

De 1987 a 1995 foram produzidos 174 discos de Rap Nacional³²⁵, distribuídos entre álbuns, singles, EPs e coletâneas por 46 gravadoras listadas abaixo, por número de discos lançados e localização:

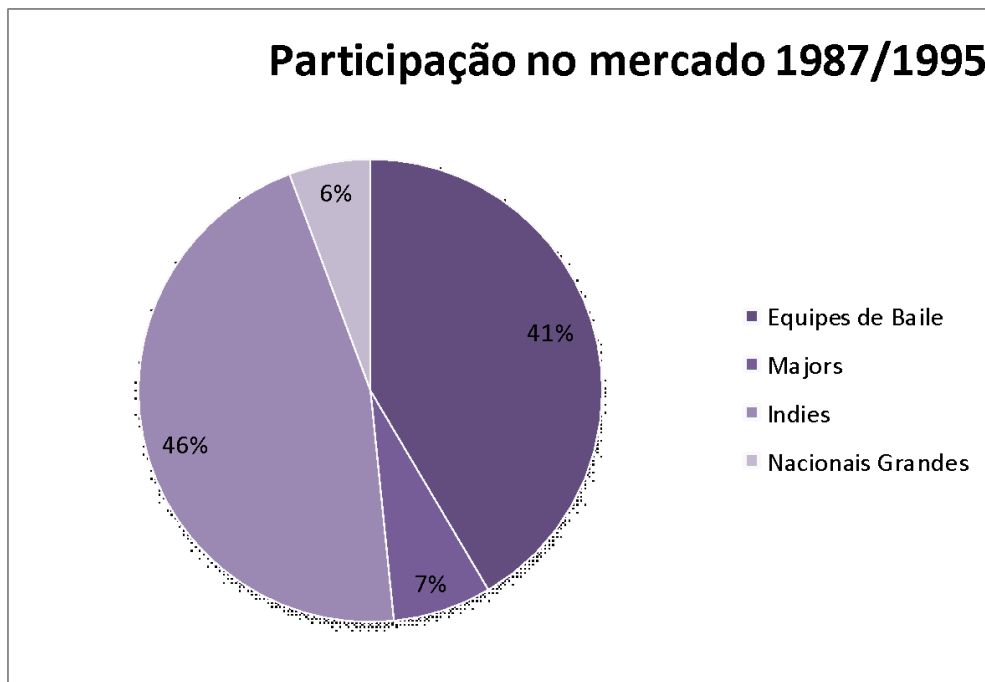
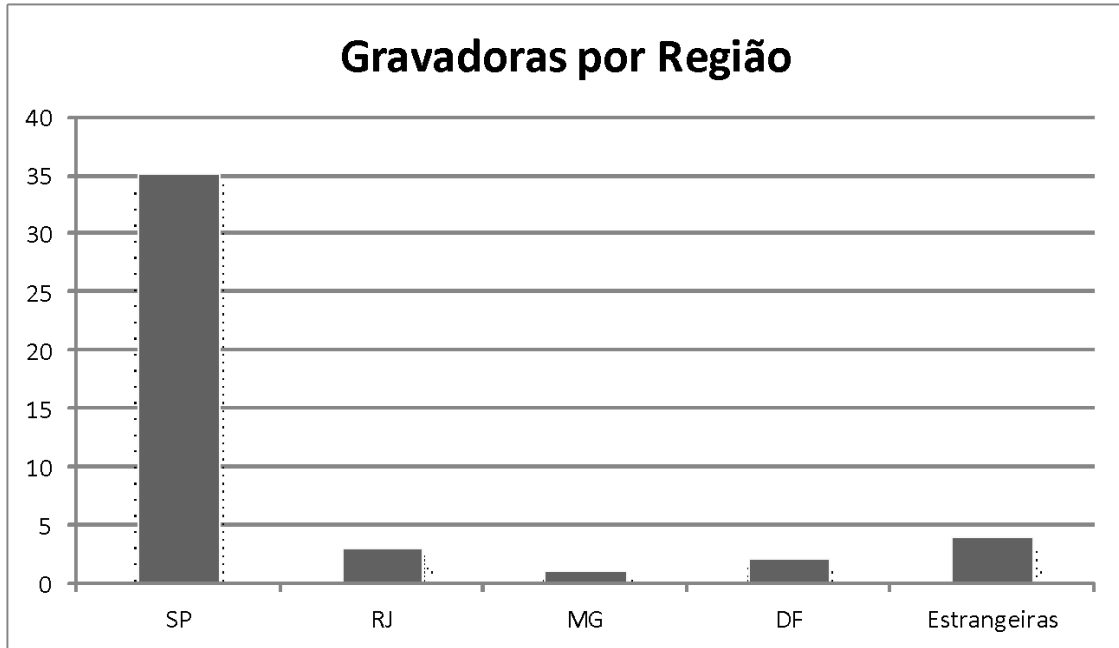


³²⁵ Dados coletados em: DJ RIC BASS. História do Rap Nacional contada por 421 capas de discos. Cf.: www.youtube.com/watch?v=wF64ZbXPwyE. Acesso em: 06/06/2017.

TNT Records	28	SP
Kaskata's Records	22	SP
Zimbabwe Records	14	SP
Rythm and Blues	12	SP
Discovery	10	DF
Independentes/ sem selo	7	-
Sony	7	JPN
MA Record's	6	SP
Chic Show	5	SP
Eldorado	5	SP
Black Mad	3	SP
Concorde Record's	3	SP
Radical Record's	3	RJ
Fat Record's	3	SP
RGE	3	SP
Tok Record's	2	SP
Paradoxx	2	SP
Brava Gente	2	SP
Só Balanço	2	DF
Nosso Som Produções Artísticas e Fonográficas	2	SP
Continental	2	SP
CBS	2	EUA
Star Records	2	SP
Hot Line	2	SP
Footloose Record's	2	SP
Status Center	1	SP
Som Disc	1	SP
Estúdio Cia. Do Som	1	SP
Atração Fonográfica	1	SP
Albatroz Produções	1	SP
Spotligh Records	1	RJ
Esfinge Produções e Com. De Discos e Fitas	1	SP
EMI	1	UK
Warner	1	EUA
Simão Discos	1	SP
BMG	1	GER
Fonosom Musical Discos	1	SP
Five Star	1	SP
JWC Discos	1	SP
BW Edições e Gravações	1	SP
Niggaz 9	1	SP
Cash Box	1	RJ
GP Records	1	SP
DJ Kings	1	BH
RM Produções	1	SP

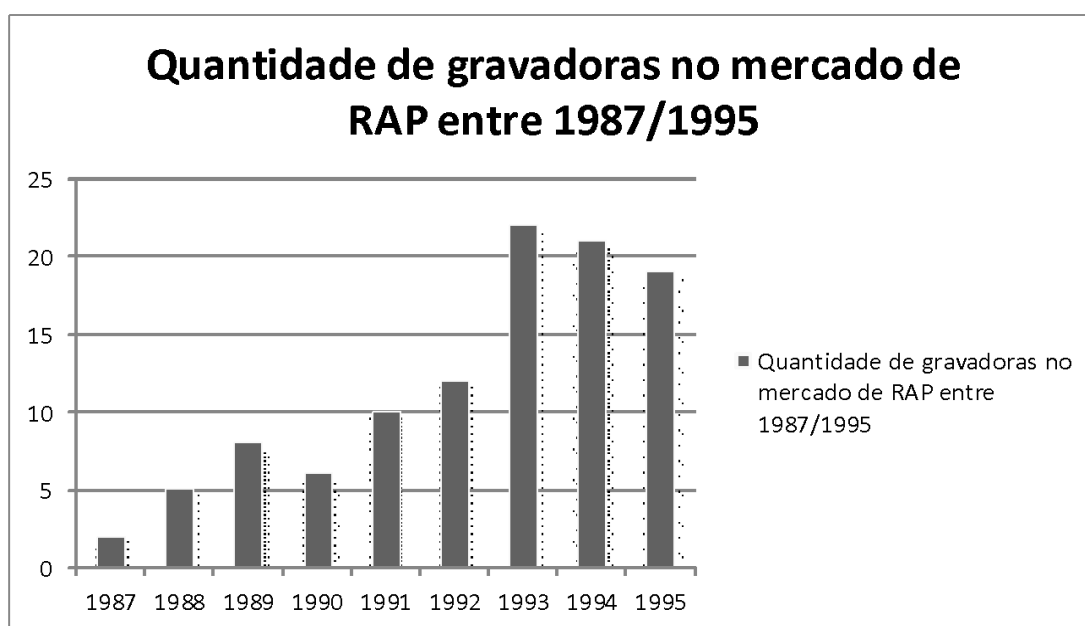
Atelier Studio	1	SP
Music X Record's	1	SP

Conforme se nota, São Paulo concentrou o maior número de gravadoras. E as independentes, em conjunto, detinham mais de 80% de participação no mercado, comparadas às grandes nacionais e as *majors*, por números de produtos lançados, não por vendas:



Das gravadoras independentes, as cinco principais equipes de sonorização de bailes em São Paulo (Kaskata's; Black Mad; TNT; Chic Show e Zimbabwe) detinham juntas 41% da produção no período. As grandes nacionais (RGE, Eldorado, Continental, Paradoxx) 6% e as *majors* (BMG, Sony, Waner, CBS, EMI) ficaram com 7%.

Em 1993, tem-se o ápice de investimento no gênero, posto o número de gravadoras presentes no mercado. No ano seguinte, o Rap representou 10% na lista dos 50 discos mais vendidos. Aliás, com exceção de 1990, em todos os anos da década, dentro da cobertura da pesquisa, o gênero Rap aparece entre os 50 discos mais vendidos no eixo Rio-São Paulo, conforme dados apresentados por Eduardo Vicente³²⁶.



O grande número de gravadoras de pequeno porte disponibilizou uma diversidade de artistas e possibilitou uma liberdade criativa. Entre tantas, uma das vantagens das gravadoras de equipes de som foi poder contar com um aparelho de divulgação independente, porém limitado, o baile e as rádios. As equipes Chic Show e Zimbabwe, por exemplo, tinham espaço na rádio Bandeirantes.³²⁷ O público consumia o evento e os produtos fonográficos das equipes. Isso seria o suficiente para falar em um ‘sistema fonográfico negro paulistano’?³²⁸ Calcado em em mercado regional, com recorte étnico?

³²⁶ VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014. pp. 204-205

³²⁷ BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (orgs.). *Bailes: Soul, Samba-Rock, Hip Hop e Identidades em São Paulo*. São Paulo: Quilombhoje Literatura, 2007. p. 191.

³²⁸ Termo readaptado da concepção apresentada por José Carlos Gomes, que fala em Sistema Fonográfico Black Paulistano. Cf. Op. Cit.

2.1 Mercado Fonográfico de Rap

José Carlos Gomes, em sua pesquisa, notou que diante do impasse no qual o Rap chegou no início da década de 1990, entre se firmar no mercado independente como gênero ou cultura musical, ser instrumento pedagógico, ou adentrar no jogo do mercado hegemônico; garantir a identidade negra como afirmação seria a forma de não diluir a autenticidade das denúncias na voz das e dos artistas³²⁹. Ao mesmo tempo, nota-se através das falas supracitadas de Maurício Black Mad e DJ Cuca que se desgarrar da perspectiva do Movimento Negro seria condição *sine qua non* para conseguir espaço no mercado hegemônico. Gomes aponta que, o Rap desenvolveu-se majoritariamente como produção alternativa ao grande mercado. Mas, pelos dados apresentados e nas escutas das obras, fica evidente que a formação de um sistema fonográfico negro paulistano não era como um todo alternativo, regional e independente. A proposta era concorrer com as empresas de grande porte à nível nacional. As estratégias empreendidas pela gravadora Zimbabwe, por exemplo, a colocaram como principal concorrente da Sony e da BMG em 1993, 1994 e 1995, período de maior produção de Rap de acordo com tabelas apresentadas acima.

No tópico anterior, apontamentos indicam que o Instituto Geledés apoiou a profissionalização das e dos artistas os incentivando a colocar sua arte no mercado, principalmente via equipes de sonorização de bailes. Das equipes, a que mais produziu foi a TNT Records, pertencente a Donizete Sampaio, que em oito anos colocou no mercado 28 discos de Rap Nacional, sem contar as coletâneas internacionais. Seguida pela Kaskata's Records, com 22 peças e pela poderosa Zimbabwe, depois Chic Show e Black Mad. São essas as principais de São Paulo que se destacaram diante da concorrência, posto que promotores de bailes pipocaram pelas periferias entre os anos 1980 e 1990. Elas formaram uma rede de negócios de entretenimento musical com bailes sociais, programas de rádio, promoção de artistas, shows e gravações. O ápice foi de 1990 a 1995, período que São Paulo foi concentrando o mercado de *Black Music* nacional. Até então, os artistas e os discos, eram na maioria, do Rio de Janeiro. Que desde a década de 1970, com os Bailes Soul, artistas e discos, foi local de referência quando o assunto era *Black Music* nacional moderna.

³²⁹ SILVA, José Carlos da. *Rap na Cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana*. Campinas: 1998. Tese de doutorado. Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. pp.19-52.

Vê-se, em capítulo anterior, que até 1992 algumas produções de São Paulo dialogavam diretamente com a predileção fluminense. Muitos artistas paulistas produziam Miami Bass, gênero muito apreciado nos bailes do Rio, que herdaram a estrutura do Baile Soul da década de 1970. Chamo atenção para três fatores: a) o cerceamento aos bailes e criminalização do funk carioca; b) a aproximação do Movimento Negro, em São Paulo, orientando textual e esteticamente muitas produções; c) o avanço dos investimentos das gravadoras paulistas em artistas com projeção nacional. Entre a soma e o resto, nota-se que há um deslocamento do epicentro anunciador de *Black Music* moderna nacional.

O projeto contido em muitos Raps não vinculados a um discurso ativista revela diversidade estética. Há uma proximidade entre o Rap trabalhado como produto Pop, principalmente com estética R&B, e o Pagode, no que concerne a produção artística de grupos como Katinguele³³⁰, Negritude Júnior³³¹, Sampa Crew³³² e Mc Polmel³³³. Todos começaram com gravadoras de pequeno porte, que apostaram na *Black Music* paulistana. Os investidores foram de equipes de sonorização de baile, que empreenderam confiantes numa originalidade que projetou modelos de artistas de ascendência africana e mestiços para além de um negro tutelado pelo imaginário nacional/popular, ou somente “militante”. Um ressaltado na figura da e do intérprete negro no mercado de música/entretenimento.

Uma das maiores equipes que trabalhou com música negra em São Paulo foi a Zimbabwe. Seu principal dirigente é paulistano da Zona Norte, que desde pequeno curtiava o Aristocrata Clube, chegou a ser discotecário do local, uma das tantas entidades de recreação voltada para as comunidades negras de São Paulo, fundada na década de 1960. Mas o primeiro baile que Willian Santiago foi, com realização de Amauri, na rua 24 de maio, não tocava Soul, tampouco Funk. Ouvia-se muita música orquestrada dançadas como Samba-Rock, também ouvia-se Jorge Ben, Originais do Samba, entre outras e outros. Na década de 1970, Santiago já tinha contato com sonoridades de artistas como James Brown, Sly & The Family Stone e a notícia de que o Soul explodiu no Rio de Janeiro, com bailes para dez mil, pessoas com mais de trinta caixas de som

³³⁰ Cf. KATINGUELE. *Bem no íntimo*. São Paulo: Choppapo, 1992. LP.

³³¹ Cf. NEGRITUDE JÚNIOR. *Jeito de Seduzir*. São Paulo: Zimbabwe, 1992. LP.

³³² Cf. SAMPA CREW. *Ritmo Amor e Poesia*. São Paulo: Kaskatas, 1990. LP.

³³³ Cf. MC POLMEL. *Sentimento*. São Paulo: TNT Records, 1993. LP.

viradas para frente, iluminação de discoteca (estrobos) e dançarinos abrindo a pista³³⁴. Em São Paulo, utilizava-se, em média, quatro caixas, separadas.

“Eu viajava para o Rio para dançar, para curtir o baile e pegar informações. Só que a cultura do carioca é uma, a nossa é outra, então tem muita coisa deles que nós absorvíamos, mas muitas nós mesmos que criamos aqui porque eles eram muito coloridos e nós não éramos tanto; os caras usavam aquele sapatão colorido, aqui, não”.³³⁵

O primeiro investimento de Willian foi a Company Soul, um conglomerado de sete equipes que se juntaram para fazer bailes. A partir de sua primeira festa, se modernizou o som dos eventos e o Soul/Funk despontou em São Paulo.

“Os artistas que surgiram nessa época, como o Tony Bizzaro, Gerson King Combo, são uma rapaziada que veio nessa moda de Soul. Banda Black Rio, União Black. E tinha um lance de fazer baile e trazer os artistas também, como Carlos Dafé. A gente trazia tudo do Rio. Na verdade, São Paulo não tinha nada, não tinha ainda esse poder para lançar um artista. O Rio de Janeiro foi o criador de muita coisa.”³³⁶

O Rio foi criador de muita coisa, inclusive de um modelo de negócios de *Black Music* moderna, com discos, shows, artistas e público. Em 1976, a equipe carioca Soul Grand Prix lançou sua primeira coletânea, pela gravadora Top Tape³³⁷. O sucesso foi tamanho que, na parada dos mais vendidos no índice *Hit Parade*, chegou a ficar à frente do rei Roberto Carlos³³⁸. No mesmo ano, a equipe fechou com a Warner, gravadora multinacional, com o qual lançou duas coletâneas. Depois a equipe trabalhou com a gravadora K-Tel.

Da década de 1980, até meados de 1990, a equipe Furacão 2000 lançou LPs com suas seleções, principalmente pelo selo Som Livre. Voltando a São Paulo, na década de 1970:

“No começo da época dos bailes, a gente precisava ter os nossos artistas; a gente não tinha os nossos artistas, os artistas eram cariocas, como Jorge Bem, Tim Maia, Sandra de Sá. São Paulo não tinha os artistas. A gente tinha a nossa equipe, que era a Zimbabwe, que virou um selo e começou a gravar Samba, Rap, música negra em Geral.”³³⁹

Para o baile ser algo rentável, o investimento tinha que ser alto. Se possível, um show com artista renomado para atrair mais público. A partir de 1978, a equipe

³³⁴ Para maiores informações sobre o início dos bailes soul no Rio de Janeiro, ver: SEBADELHE, Zé Octávio; PEIXOTO, Luiz Felipe Lima. *1976: Movimento Black Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

³³⁵ BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (orgs.). *Bailes: Soul, Samba-Rock, Hip Hop e identidades em São Paulo*. São Paulo: Quilombhoje Literatura, 2007. p. 187.

³³⁶ Idem.

³³⁷ Cf. V.A. *Soul Grand Prix*. Rio de Janeiro: Top Tape, 1976. LP.

³³⁸ SEBADELHE, Zé Octávio; PEIXOTO, Luiz Felipe Lima. Op. Cit. p. 65.

³³⁹ BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (orgs.). Op. Cit. p. 183.

Zimbabwe passa a operar como uma empresa comercial. O público na periferia era o mote, pois o baile centralizado era domínio da equipe Chic Show, que foi a primeira a lançar uma coletânea de seleções em São Paulo³⁴⁰, aderindo ao modelo carioca de negócios e anunciando seus eventos e produtos na rádio. A Zimbabwe aderiu ao formato e conseguiu horário na programação da rádio Bandeirantes. O programa “O Som das Massas”, realizado aos domingos, era um grande difusor dos eventos (em momento que a empresa chegou a realizar dez bailes em um único dia, mobilizando enorme equipe de profissionais, com DJs, porteiros, bilheteiros). No ar, ficou por quatro anos e acabou porque o pessoal da rádio não considerou mais a *Black Music* como um produto que traria retorno, pois não atingia as classes A e B.

“Eles acham que negro não consome. A gente não tinha tantos comerciais no programa, os que tinham eram de bailes, ninguém queria investir nisso. Tinha audiência, segurava a gente lá, mas não tinha anunciantes, era difícil, já tem os cremes de cabelo para negro, tem sabonete para negro, hoje tem um monte de coisa. Se estivessem dando muito dinheiro os programas existiriam até hoje.

Já pensamos em montar uma rádio, esse é o nosso sonho, estamos lutando para isso. Vai ser legal, a gente vai fazer nossa programação, colocar a nossa música e não vai correr risco nenhum de ser mandado embora, a rádio é nossa! O problema de você ter a rádio vai muito do dono da rádio, quer dizer, se eu tenho uma rádio, Black Mad tem uma rádio, até o Luizão da Chic Show tem uma rádio, é um negócio, agora você tem a rádio na mão de uma cara que quer lhe explorar... A rádio pirata é alternativa, mas a qualquer momento pára, a qualquer momento não está mais no ar. Precisa de um negócio mais seguro, precisa de uma rádio com a concessão do Governo mesmo.”³⁴¹

A fala de Willian, em certo momento, vai ao encontro com a perspectiva de Mauricio Black Mad, pois revela que a construção de um sistema fonográfico negro se esbarrou na difusão dos produtos. A falta de uma mídia segura e abrangente foi um dos pontos limite. Getúlio, da gravadora Rhythm and Blues, disse em 1997 que “na verdade, a grande vilã da história é a mídia, porque quando tínhamos alguém dos nossos (Armando Martins) estávamos bem (...)”.³⁴²

No que concerne a produtos fonográficos, a proposta da gravadora Zimbabwe era lançar artistas afro-paulistanos, numa perspectiva de valorização da cultura negra urbana de São Paulo. Em seu casting havia nomes como Grupo Redenção, DMN,

³⁴⁰ Cf. V.A. *Chic Show*. São Paulo: Epic, 1980. LP

³⁴¹ Depoimento de Wilian Santiago. In: BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (orgs.). Op. Cit. p. 191.

³⁴² Depoimento de Getúlio, da gravadora Rhythm and Blues para revista *Mix*, nº 9, p. 11, 1997. Apud: GOMES, José Carlos. Op. Cit. p.222. Em tempo: Armando Martins, radialista, DJ e dono da equipe Circuit Power, comandou os programas Doutor Rap e Projeto Rap Brasil na rádio metropolitana FM na década de 1990.

Sistema Negro, MRN e os meninos dos olhos de ouro, Negritude Júnior e Racionais MC's. Nas palavras de Santiago, "sonhávamos em montar uma gravadora. Queríamos ser a Motown brasileira."³⁴³ O primeiro disco de Rap nacional que a gravadora lançou, foi em 1990, a coletânea *Consciência Black*³⁴⁴. Não por coincidência, mas o recorte étnico na construção de um produto para se inserir no mercado cultural, com valorização de uma identidade negra, está presente na perspectiva do Quilombismo, do “Comunalismo Africano”, muito discutido pelos intelectuais supracitados nesse trabalho. O local de fala de Santiago é marcado por sua vivência com o Movimento Negro, afinal ele estava presente no início da formação, em 1978, e muitos intelectuais frequentavam suas festas. Nota-se que, a conscientização sobre uma identidade negra seria importante para firmar um mercado étnico, trazendo capital de giro para a comunidade negra. Contudo, a visão de mercado de Willian era o ponto limite de compreensão da cultura *Hip Hop*³⁴⁵, o seu interesse enquanto nicho jovem. No perfil apresentado pela revista *Pode Crê!*, Santiago só tinha olhos para o Rap como um negócio, não como uma cultura musical fundada no *Hip Hop*, por isso considerou Kurtis Blow um ótimo artista, pois ganhou muito dinheiro sozinho por fazer coisas novas. Racionais MC's, mesmo sendo “agressivos” para a época, eram o principal nome do Rap e muito bem trabalhado pela gravadora. Por conta do talento do quarteto e da identificação de Santiago com o que eles falavam, o contrato se deu. Conscientização da comunidade negra e mercado caminham lado a lado. Em 1993, a empresa Zimbabwe possuía 70 funcionários, dois salões próprios para eventos e uma gravadora que lançou artistas selecionados. Devido ao sucesso de vendas do Rap, a gravadora criou um outro selo só para esse nicho, que foi a Zambia. “Willian, que prefere a qualidade à quantidade. Aliás, isso explica o porquê de tão poucos discos saírem pelo selo Zimbabwe e também a alta vendagem deles”³⁴⁶.

No início do último decênio do milênio, o mercado independente de Rap era o que mais vendia em matéria de música para o público jovem, segundo o produtor Bruno E.³⁴⁷ Em matéria para a revista *Pode Crê!*, o jovem produtor apresentou pesquisa

³⁴³ Cf. ‘Racionais são fiéis à Zâmbia’. In: Folha de São Paulo, caderno Folhateen. 05/07/1999.

³⁴⁴ Cf. V.A. *Consciência Black*. São Paulo: Zimbabwe, 1990. LP.

³⁴⁵ “Willian não compreende o porquê dos rappers não dançarem ou porque quando alguns resolvem fazê-lo, ainda rolam no chão, coisa que ele considera ultrapassada”. Cf. Revista *Pode Crê!* São Paulo: Instituto Geledés, 1993. Edição nº 2. p. 38.

³⁴⁶ Revista *Pode Crê!* São Paulo: Instituto Geledés, 1993. Edição nº 2. p. 38.

³⁴⁷ Revista *Pode Crê!* São Paulo: Instituto Geledés, 1993. Edição nº 2. pp. 21-23.

realizada pelo Brasil, na qual aponta São Paulo como a cidade onde existe o maior número de grupos de Rap, mas havia trabalhos sendo desenvolvidos em Belo Horizonte, Goiânia, Brasília e muito pouco no Rio de Janeiro, um mercado a ser explorado pelo Rap. No período, o meio de comunicação mais rápido para interligar regiões, formando redes, era a televisão. Concernente a canais de divulgação, o único programa de televisão totalmente voltado para o gênero foi o *Yo! MTV Raps*, transmitido pela MTV, em TV aberta, quando pertencia ao Grupo Abril.

Desde a década de 1970, a televisão foi se tornando um dos canais mais eficientes para difusão de produtos musicais. Segundo a Vídeo Maker Ruth Slinger, que acompanhou o nascimento da MTV Brasil e colaborou no processo entrevistando VJs junto com o apresentador Marcelo Taz, a emissora mudou a cara da música comercial no país³⁴⁸. No início, a ideia era alugar um horário na rede Manchete, pertencente ao Bloch, mas acabaram ficando sede em São Paulo. A emissora foi ao ar aos 20 de outubro de 1990. A grande questão foi: O que divulgar na programação? Não havia fortes investimentos em videocliques de Rap, até então. O programa específico do gênero, como citado no parágrafo anterior, foi o *Yo! Raps*. No Brasil, foi exibido a partir do segundo dia de funcionamento da emissora, mas somente clips estadunidenses. Foram VJs do programa de 1990 a 1995, Rodrigo Leão, Felipe Barcelos, Thunderbird e Primo Preto. No ano de 1993 a exibição chegou a ser de madrugada, todas as sextas, pois o grande mote da emissora era o voltado para o Rock. Segundo Barcelos,

“Quando cheguei na MTV já teve problema porque não havia quem pudesse produzir o programa, uma vez que a formação deles era basicamente Rock. Aí eu assumi a produção e a apresentação. O Programa ficou 9 meses no ar e pintou a questão da audiência. O *Yo!* Teve picos de audiência de até 5 pontos. Eu disputava o horário com o programa do Sérgio Malandro que ia ao ar pela Globo às 4 da tarde. Mas a aferição de audiência da MTV é complicada porque não se contam os lares que sintonizam através do videocassete. Mas aí começou o maior problema: o formato brasileiro do programa deixava muito a desejar em relação ao formato americano, porque as gravadoras daqui não querem fornecer clips de Rap para não perder mercado em outros gêneros: quando você coloca clip no ar, geralmente o produto está nas lojas e nos casos dos clips de Rap eles não tinham o produto na loja para oferecer. Então eu comecei a ter problemas de não ter material novo. Os grupos nacionais de Rap não tinham clips. Eu convidava para falar dos trabalhos e dos álbuns, mas não tinha clip para mostrar. E aí a direção da casa adotou uma política de alijar os negros do ar. Não tem mais nenhum negro apresentador na MTV. Juntaram essa polêmica com a baixa audiência, com a falta de interesse em divulgar a MTV para as classes C, D e E (baixa renda).”³⁴⁹

³⁴⁸ Entrevista concedida por vídeo conferência aos 24/05/2017.

³⁴⁹ Revista Pode Crê! São Paulo: Instituto Geledés, 1993. Edição nº 2. p. 21.

Por conta dos fatores mencionados no depoimento de Felipe, Fabio Massari, à época assistente da diretoria de programação, explica que: a decisão de mudar o programa de horário e não ter mais um apresentador VJ, se deu porque uma pesquisa mostrou que o consumo de Rap seria inviável. Como argumento, falou-se sobre a difícil aceitação do público, por não compreenderem as letras e, também, por falta de material nacional em vídeo. Entretanto, o mesmo período, 1993 e 1994, foi o de maior investimento das gravadoras, embaladas pelo sucesso de vendas, principalmente, dos artistas Racionais MC's e Gabriel o Pensador.

Goiano radicado em São Paulo, músico e produtor, Bruno E., com apenas 19 anos à época, trabalhou para Revista *Bizz*. Ao ter que escrever sobre Rap, acabou desenvolvendo uma pesquisa mais aprofundada. Assim, descobriu um nicho de mercado, com grandes empresas como as equipes de baile. Um mundo de cultura negra que a mídia desconhecia. Bruno entendeu o público e traduziu para a emissora. Foi dele o projeto de retorno do programa *Yo!*, versão nacional. Os argumentos foram simples: o Rap seria um produto viável na televisão e o discurso étnico seria uma boa isca para telespectadores. A cultura negra vende para todos, pois brancas e brancos da classe média operam na chave da mestiçagem e democracia racial, consumindo as estéticas negras.

“Eu fiz uma pesquisa que comprovou que o mercado independente no Brasil que mais vende disco é o mercado de Rap. Ele supera qualquer outro mercado independente. As gravadoras independentes de Heavy não chegam a números tão satisfatórios como o mercado independente de discos de Rap. O público de Rap é enorme. Você vai num baile de periferia no final de semana, você se depara com muitas pessoas, cerca de 300 mil, se pegar todos os bailes de São Paulo. E ainda existe o Rio de Janeiro, que é um lugar de cultura *black*. A intenção da volta do *Yo!* não é só para fazer um programa de Rap, de música, e sim um programa para o público negro, não só para as pessoas de cor escura e sim as pessoas que amem a cultura negra. Isto eu justifico pelo seguinte: A gente vive em um país onde miscigenação cultural foi aflorando desde os seus primórdios e até hoje é um país mestiço. O próprio discurso extremista racista como existe na Europa, dos *white power*, não funciona no Brasil, não tem como você dividir porque todo mundo é miscigenado.”³⁵⁰

Com direção de Diana Mazzucheli e Ione Sássa, o *Yo! Raps* passou a ser exibido todas as terças das 21:00h às 22:30h, com reprise aos domingos das 14:30h às 16:00h e apresentação de Paulo Brandão, ou simplesmente Primo Preto. Paulistano nascido na Freguesia do Ô, à época com 18 anos de idade, foi morar na Vila Madalena e conheceu

³⁵⁰ Idem. pp. 21-23.

o *Hip Hop* através do JR. Blow³⁵¹. Brandão fundou o grupo SP Funk, foi promotor de eventos, mas antes trabalhou como assistente de produção na emissora MTV,

“Eu trabalhava na edição. Editava os comerciais americanos e deixava só os clipes na fita. O programa sempre chegava com uma semana de atraso por culpa de problemas burocráticos entre a MTV americana, que tem os direitos sobre os clipes, as gravadoras americanas, a MTV brasileira e os representantes brasileiros das gravadoras. São muitos fax, assinaturas e permissões. Não era, em hipótese alguma, má vontade ou desinteresse da MTV daqui.”³⁵²

Em 1994, o Rap estava nos bailes e nas rádios, principalmente na Metropolitana FM de São Paulo, em horário nobre, das 20:00h às 22:00h. No centro da cidade havia inúmeras lojas de disco para atender grande demanda. Por fim, chegou à televisão em programa específico, com imenso sucesso de público. A sua abrangência como produto fonográfico fica perceptível na mudança da textura sonora e do ‘eu lírico’ de inúmeros artistas, que gradativamente foram abandonando as pautas do MNU e abordando temas com perspectivas genéricas, passando a falar não somente sobre uma experiência local, urbana e periférica, mas de um Brasil. Tudo isso é notado, também, pelas apostas das *indies* e das *majors*, que já vinham observando o mercado de Rap e investindo modestamente desde 1989.

2.2 O Rap no Mercado Fonográfico Hegemônico.

Com o milagre econômico na década de 1970, parte da população dos grandes centros urbanos do Brasil pode ter acesso a aparelhos de rádio com toca discos e aparelhos de televisão. Nem todos os lares possuíam um, mas o acesso não era impossível, por conta dos planos de pagamento ou mesmo em locais públicos, como rodoviárias, bares, etc.. A televisão se popularizou a ponto de se tornar um excelente meio de comunicação e difusão de produtos e ideias. Considera-se, também, que tecnologia de satélites de comunicação vai ajudar no processo de mundialização da cultura enquanto mercadoria. Tanto Marcia Tosta Dias³⁵³ quanto Eduardo Vicente³⁵⁴

³⁵¹ MC emblemático do grupo Estilo Selvagem; frequentador dos encontros da São Bento e um dos organizadores dos encontros da Praça Roosevelt, faleceu em 1990.

³⁵² Revista *Pode Crê!* São Paulo: Instituto Geledés, 1993. Edição nº 4. p. 33.

³⁵³ DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da voz*. Indústria fonográfica Brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2000.

apontam essa perspectiva em suas pesquisas sobre o histórico e o funcionamento dos negócios que envolvem música no Brasil. As obras supracitadas, mais os estudos de Marcos Napolitano sobre a institucionalização da MPB, fornecem subsídios para entender qual pensamento estrutural de produção fonográfica chegou no Rap.

A partir da segunda metade do século XX, o Estado foi se retirando gradativamente do projeto de integração nacional, iniciado na década de 1930. Essa ação ficou com a iniciativa privada, mas sob fiscalização e tutela da máquina pública. A identidade nacional, depois de firmada, passa a ser comercializada e a ideia de nação integrada tem consigo a proposta de acesso a “consumidores potenciais” em amplo território de cobertura. Um projeto de comunicação em massa foi responsável por promover a perspectiva de uma cultura nacional/popular, através das mídias impressas, mas principalmente via rádio. Ao operar como instrumento de unificação identitária entre sujeitos regionais, acabou oferecendo a indústria fonográfica, em crescimento e expansão, uma alta cobertura de abrangência. O principal produto a ser ofertado em massa, a música popular. Segundo Márcia Tosta Dias,

“Esse padrão elementar, característico da música popular, foi se estandardizando a partir de um processo competitivo, por meio da imitação de canções que se tornavam grandes sucessos. Esses sucessos e suas fórmulas foram se “cristalizando em standards, que por sua vez foram “congelados” pelas condições centralizadas de produção.”³⁵⁵

Enquanto produto físico, o compacto de 7” polegadas foi uma excelente forma de divulgação e termômetro. As gravadoras lançavam esse produto com duas ou quatro músicas, caso houvesse alta aceitação, trabalhava-se o artista em um álbum nos formatos LP e cassete. Para isso, a produção musical passou a ser racionalizada, com direito à divisão por departamentos, que ia desde partes técnicas de gravação, a questões artísticas e comerciais.

Até os anos 1950, a coordenação geral das gravações era de responsabilidade do diretor artístico. Com o crescimento do mercado nos anos 1960 e, principalmente, nos anos 1970, as gravadoras criaram um profissional responsável por: a) selecionar repertório e escolher música de trabalho; b) reunir maestros e músicos; c) determinar arranjadores; d) cuidar burocraticamente das autorizações e direitos; e) organizar e agendar horas de estúdio. Na passagem para a década de 1980, o produtor musical tinha

³⁵⁴ VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.

³⁵⁵ DIAS, Marcia Tosta. Op. Cit. P. 47.

poder o suficiente para intervir sobre o que estava sendo gravado, com maior decisão sobre o produto final do que o próprio artista³⁵⁶. A estratégia de busca por consumidor, tinha como principal foco as e os jovens.

Durante o século XX, São Paulo e Rio de Janeiro se firmaram como epicentros de produção musical, pois nessas regiões se concentrou o maior volume de capital responsável pela reorganização da indústria fonográfica. Nesses locais, até pouco mais da metade do século, aqueles que possuíam acesso a aparelhos reprodutores de som podiam consumir músicas nacionais populares, mas também de língua francesa, italiana e Jazz norte-americano, através das lojas de discos importados. O surgimento da Bossa Nova, no final dos anos 1950 e do mercado musical que a sucede, com possibilidade de alcance nacional, é parte da substituição das importações no campo do consumo cultural.

Essa indústria fonográfica que se instala no Brasil no século XX, responsável por racionalizar o processo de produção musical na década de 1970, operou com toda força para construir uma música popular nacional e um mercado consumidor para ela. Marcia Tosta Dias fala em consolidação de um modelo com mentalidade empresarial. Nesse modelo, visando uma harmonização entre investimento e boa taxa de lucro, as empresas operam com dois tipos de estratégia de atuação. Mantinha-se um *cast* de artistas de MPB, em trabalho de mercado com o LP como principal produto. Ao mesmo tempo, investia-se em intérpretes que seriam comercializados como show business por segmentos: Rock, Pop, Brega Romântico, Sertanejo, Samba, entre outros. A manutenção de produto com projeção nacional, conjuntamente estimulando uma produção local de canções. As variações de segmentos fez com que as gravadoras mantivessem casts estáveis, com variadas e variados intérpretes a serem transformados em artistas standards. Um negócio lucrativo, com enorme apelo em estratégias de Marketing.³⁵⁷

Agora, por que MPB como principal referência? Para Marcos Napolitano, foi a reorganização da indústria que selou, dentro de um campo de expressão artística, a MPB como instituição sócio cultural dependente de uma dinâmica mercantil que escapa ao criador da arte.

³⁵⁶ Idem. p.91; VICENTE, Eduardo. Op. Cit. pp.62-63.

³⁵⁷ DIAS, Marcia Tosta. Op. Cit.

O público-alvo inicial da MPB seria jovens universitárias e universitários; brancas e brancos da classe média; herdeiras e herdeiros da Bossa Nova. Essa cultura musical evidenciou, colocando como paradigmas, um ethos e uma visão de mundo próximos da classe média urbana e cosmopolita. O Golpe Militar de 1964 fez com que “otimismo” presente nessa visão de mundo fosse revisto, repensado. Setores da sociedade, como a esquerda nacionalista, perceberam o potencial comunicativo da Bossa junto ao jovem. A partir de então, trabalhou-se a politização da música. O engajamento social e político desse meio social passa a ganhar importância sociológica. Sendo o principal desafio musical, das e dos artistas, a superação da distância cultural entre a vanguarda artística da Bossa (posteriormente da MPB) e a classe operária, o “povo”³⁵⁸. Para isso, precisou-se concorrer com sonoridades das massas, como o Rock e a *Black Music*. Músicos engajados de MPB tinham o objetivo de “elevar a conscientização ideológica e a elevação do gosto musical médio”³⁵⁹

A MPB, como uma linguagem artística, é fundada e embasada no nacional-popular em projeto desenvolvido por artistas e intelectuais, que procuravam traduzir a estratégia de alianças de classes sociais, o pacto social como essência de brasilidade. E isto faz dessa cultura musical uma instituição, pois sua consolidação se deu mais no campo ideológico do que estético. Além de que, legitima a hierarquia sociocultural brasileira, aquela capaz de absorver elementos que lhe são estranhos, como Jazz, Rock, entre outros. Essa absorção é o processo de reestruturação da Moderna Música Popular Brasileira, que oscilou entre a configuração de uma cultura de protesto e resistência e a consolidação de um produto valorizado como mercadoria.

No ano de 1962, o Centro de Cultura Popular (CPC), vinculado à União Nacional de Estudantes (UNE), tinha à frente o sociólogo Carlos Estevam Martins, que redigiu o Anteprojeto do Manifesto do CPC. Documento que revela o esquema e as intenções de disciplinar o engajamento das e dos jovens artistas. Segundo Napolitano, trata-se de desenvolver uma consciência popular com base na libertação nacional. “O artista deveria se converter aos novos valores e procedimentos, nem que para isso sacrificasse o seu deleite estético e a sua vontade de expressão pessoal”³⁶⁰. O Manifesto expelido pelo CPC influenciou esteticamente e ideologicamente a produção cultural de

³⁵⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. Engajamento político e indústria cultural na MPB. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001. pp 21-33.

³⁵⁹ Idem. p. 40.

³⁶⁰ Idem. p. 41.

uma classe social, dentro de uma época. No campo musical, rotulou-se de “Canção de Protesto Nacionalista”, termo genérico que na perspectiva comercial de tornou homogêneo.

A expressão cultural que fez com que o “popular” deste sentido ao nacional foi o Teatro, com espetáculos musicais. Espaço artístico que modernizou o conceito de música popular, a ponto de, em 1965, a sigla MMPB (Moderna Música Popular Brasileira) já ser reconhecida. Ou seja, a música seria a fusão no debate estético e ideológico capaz de apresentar um novo olhar para o nacional/popular contemporâneo, com relação aos anos 1930, que era uma estratégia de conciliação reformista. Nas décadas de 1960/1970, a esquerda nacionalista fez dessa perspectiva ponto de resistência ao imperialismo *yanke*, o capital em pessoa.

Sendo as artes, principalmente a música, um suposto elo de ligação entre a classe média alta e o povo, os artistas vão buscar nas “sonoridades populares” os elementos para composição de arranjos e bases rítmicas. A busca pelo padrão estético e identitário afro-estadunidense era entendido como alienação, pois setores da esquerda criticavam o Regime Militar como entreguista.

A indústria fonográfica, na sua dinâmica mercantil, vai absorver as e os artistas engajados e massificar a ideologia da esquerda, transformando o protesto em categoria de gênero musical. Nessa canção engajada, de protesto ou romântica, Napolitano chama atenção para as representações de povo, que deveria ser “orgânico e uno”, dentro de uma justa colocação estética e ideológica.

“A MPB (a partir do III Festival da Canção de 1967) (...) estava mais preocupada em articular os símbolos da nossa nacionalidade e propor uma identidade nacional, à qual a vontade de protesto se submetia. Essa articulação deveria perseguir a justa colocação, em formas poéticas e musicais, das qualidades identificadas com o povo (despossuídos), vistos como a base dos valores culturais da nação.”³⁶¹

Formada a partir da Bossa Nova, a MPB foi um projeto musical que portou uma “utopia modernizante”, como parte constituinte na busca de uma consciência nacional/popular. Dentro de uma “linha evolutiva” da música popular no Brasil, Napolitano afirma que o Tropicalismo permitiu-se incorporar outros elementos estéticos, como as sonoridades da cultura de consumo estadunidense. A identidade nacional da MPB, ao final da década de 1970, passou a ser buscada paralelamente à

³⁶¹ Idem. p.221.

incorporação das tendências musicais e culturais vindas do exterior, numa assimilação sem tensão. Conforme aponta Caetano Veloso na introdução do *Verdade Tropical*,

“(…) O que se pretende contar e interpretar neste livro é a aventura de um impulso criativo surgido no seio da música popular brasileira, na segunda metade dos anos 1960, em que os protagonistas – entre eles o próprio narrador – queriam poder mover-se além da vinculação automática com a esquerda, dando conta ao mesmo tempo da revolta visceral contra a abissal desigualdade que fende um povo ainda assim reconhecivelmente uno e encantador, e da fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional, tudo isso valendo por um desvelamento do mistério da ilha Brasil.”³⁶²

Na leitura minuciosa do livro de Caetano Veloso, nota-se que, as pretensões musicais de seu meio, que produziu a Tropicália, não fugiam da linha da Bossa Nova. Mesmo havendo uma crítica à distância entre a cultura nacionalista da esquerda e o povo real, o produto musical tropicalista também é de “qualidade universal”. Como disse Marcos Napolitano, o Tropicalismo se apoiou em gosto popular, como o Brega, pois queria ser vanguarda dentro do mercado musical.³⁶³ Isso só é possível porque é conceitual, está na essência do próprio nome, Música “**Popular**” Brasileira.

O processo que culminou na institucionalização da MPB, tornou-a produto mais eficaz para difusão de uma identidade cultural nos termos do nacional-popular. Essa é a força que assegura a capacidade fagocitadora da MPB quando em contato com outras culturas, inclusive com a *Black Music*³⁶⁴. Ao mesmo tempo, a indústria fez de sua potência enunciativa, o “protesto”, uma categoria de mercado bem explorada comercialmente. Protestar, então, passa a ser a capacidade de ser porta voz de uma indignação coletiva. A dinâmica de construção dessa linguagem poético-musical é a espinha dorsal da estrutura fonográfica empresarial que se aproximou do Rap na década de 1990.

Em tópico anterior apontei que houve crescente investimento na produção de Rap, principalmente por gravadoras independentes, que construíram um mercado com amplo público consumidor, dentro de um projeto de promoção de cidadania calcado numa verdade enunciativa sobre a experiência juvenil periférica. Mas, vale citar que as *majors* já estavam de olho desde o final dos anos 1980 e que as primeiras gravações foram por grandes selos nacionais (Continental, RGE, Eldorado). Ou seja, essas

³⁶² VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.15.

³⁶³ NAPOLITANO, Marcos. Op. Cit. pp. 257-259.

³⁶⁴ Vale citar que Jorge Ben Jor, Tim Maia, Sandra Sá, Ed Motta, entre outras e outros, são comumente citados como artistas de MPB, não de *Black Music*.

gravadoras e inúmeros músicos entenderam o Rap como um gênero com potencial comercial em duas pontas: primeiro como entretenimento juvenil e segundo como música de protesto, não como uma cultura musical fundamentada no *Hip Hop*.

Em 1989, o produtor Rick Bonadio lançou um LP pela RGE chamado *Rick & Nando*³⁶⁵. Com nome de dupla sertaneja, na capa vê-se dois adolescentes sentados em um toca disco, numa interessante foto montagem. No mesmo ano, a Sony colocou para circular um promocional com duas apostas musicais, a banda Heróis da Resistência e a banda Luni³⁶⁶. Essa última foi produzida em 1988 por Liminha e o disco de estreia já contava com cantos falados sobre batida marcada bumbo/caixa, sendo uma das vozes Marisa Orth, atriz que se tornou global. No ano seguinte, a linguagem musical já fora assimilada numa aposta Pop, o “Rap do Rei”. Diante de uma aceitação de público, em 1991, o gênero Rap estava na trilha sonora da novela *Que Rei sou Eu?* na emissora do finado Roberto Marinho. Os artistas que se aventuraram nessa proposta Pop não foram adiante, pois no Rap produzido por artistas não periféricos falta “dendê”, “tutano”, “força comunicativa”, e principalmente carece de “verdade enunciativa” textual e sonora.

Conforme tabela apresentada na página 98, em 1988, lançou-se cinco discos de Rap nacional. Em 1991, foram dezessete, ou seja, tem-se um aumento de mais de duzentos por cento de oferta. Essa demanda em crescimento impulsionou uma crescente de gravadoras. Em 1988 havia cinco, em 1991 o número dobrou. Nesse mesmo ano, a Sony investiu no grupo do Distrito Federal Os Magrellos³⁶⁷, antes gravados pela Kaskata's Records e a Zimbabwe lançou o primeiro álbum dos Racionais MC's³⁶⁸, um sucesso de vendas, fator que viabilizou o gênero para fora do mercado independente. Observa-se um movimento muito bem apontado por Márcia Tosta Dias,

“O universo da pequena empresa produtora de discos parece, à primeira vista, completamente alheio à dinâmica das *majors*, expressando muitas vezes a sua negação. Um olhar mais atento pode evidenciar, no entanto, a estreita sintonia existente entre suas lógicas que, próprias à indústria cultural, acabam por desenvolver uma relação de complementaridade mesmo que indireta e aparentemente conflituosa. (...) Muitos estudos lembram a contribuição de autores como Peterson e Berger, e Paul Lopes (...) na medida em que consideram serem as companhias independentes os agentes da diversidade e da inovação no panorama fonográfico”³⁶⁹

³⁶⁵ RICK & NANDO. *Rick & Nando*. São Paulo: RGE, 1989.

³⁶⁶ LUNI/HERÓIS DA RESITÊNCIA. *Rap do Rei/Dancing*. São Paulo: WEA Sony, 1989. EP.

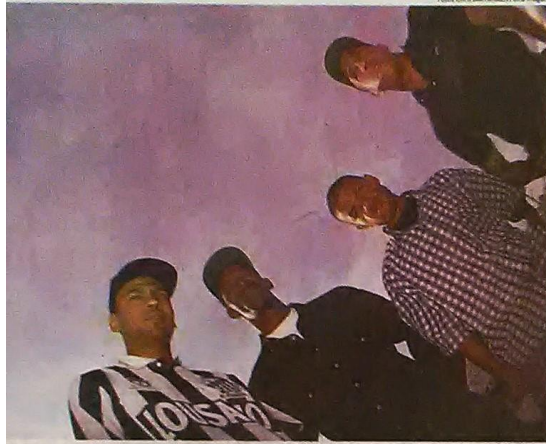
³⁶⁷ MAGRELLOS. *Os Magrellos*. São Paulo: EPIC/Sony, 1991. LP.

³⁶⁸ RACIONAIS MCS. *Holocausto Urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1991. LP.

³⁶⁹ DIAS, Marcia Tosta. Op. Cit. p. 125.

Gravadoras correm atrás do rap

Warner e Sony investem no estilo em busca de nomes que repitam vendas de Gabriel, o Pensador



O grupo de rap Racionais MC's, que terá seus discos distribuídos pela gravadora Warner



RACIONAIS MC'S SONOU

200 mil

discos vendidos em dois anos, apenas em SP

GABRIEL, O PENSADOR VENDEU MAIS DE

250 mil

cópias de seu disco de estreia

MARCEL PLASSE

Free-lance para a Folha

O rap não nasceu ontem, mas é a nova onda de um mercado que vive surfando ondas. Está dando dinheiro. Entrou na moda.

É assim nos EUA, onde o ritmo surgiu no final dos anos 70 e onde Snoop Doggy Dogg vende milhões de discos.

Está sendo assim aqui, onde Gabriel, o Pensador, conquistou, há um mês, o primeiro disco de platina do rap brasileiro.

Mais do que isso: o rapper carioca é, hoje, o maior vendedor de discos do "cast" jovem da Sony.

A gravadora lançou, em duas semanas, seu segundo rapper, Sampa Crew, que está, há cinco meses, entre os artistas mais tocados nas rádios de São Paulo.

Sampa Crew faz a linha "romântica", tem quatro discos independentes de sucesso e passagem pelo "Som Brasil" da Globo.

O diretor artístico da multinacional, Jorge Davidson, diz que Sampa deve vender ainda mais do que Gabriel. E prevê: "O sucesso vai levar outras companhias a buscar esse segmento".

A partir desta segunda, a Warner distribui os discos do selo independente Zimbabwe, que tem no catálogo o Racionais MC's.

Só em São Paulo, Racionais vendeu 100 mil cópias de seu último LP, "Rai-X do Brasil" (1993). Dia 15, chega às lojas o primeiro CD do grupo, com o melhor de seus três discos.

"Mas a gente não tem planos de conquistar o público que tem CD", afirma Mano Brown, principal letrista do Racionais. "Nosso povo não tem CD-player".

Racionais, como a maioria dos artistas de rap, tem base na periferia e desconfia do modismo.

"Todo ano tem um movimento para explorarem", diz Brown. "Este ano, decidiram que é o rap. Só que o movimento tá aí há dez anos. Não precisa da mídia."

A mídia, de todo modo, quer rap. Em junho, o esquecido programa "Yo MTV Raps!" sai da madrugada da emissora para o horário nobre das 21h, e volta a ter produção nacional.

Primo Preto, do grupo SP Furi e futuro VJ do novo "Yo", sabe que o público da MTV não está tipificado, mas quer manter as portas abertas para o movimento.

A produção deve até criar clipe para os grupos —gravações e shows—, porque ainda são poucos os que contam com o dinheiro das grandes companhias.

Sampa Crew e Gabriel, com clipe, defendem a passagem do rap para o mercado da música pop.

"Tô fazendo o mesmo que Big Marley", compara Gabriel. "Elô foi bastante criticado quando levou o reggae para fora da Jamaica."

"Quando o rap foi visto, com uma coisa mais popular", diz Sampa, "vai vender tanto quanto música sertaneja e samba. Mas em quanto ficar só na periferia, nunca vai passar das 100 mil cópias."

A partir do ano passado, os rap pers começaram a sair dos baile black e fazer shows na região do Jardins, em São Paulo.

O próprio Racionais toca a Columbia. "Contra a minha vontade", garante Brown.

Mano Brown concorda que a popularização é inevitável, mas diz que isso não muda a atitude.

"Não vou sair dizendo pra play boyada", não escuta nossas músicas", diz Brown.

"Sempre achei que ia ter medo do rap virar modismo", diz o veterano rapper Thaide. "Mas a verdade não morre com as modas."

"Precisou esperar um branquinho gravar pela Sony", conciliou Smokey-D, do Doctor MC's, referindo-se a Gabriel. "Mas agora pessoal vai ver que tem gente bem melhor".

26

(Folha de S. Paulo, Caderno Ilustrada, 07/05/1994.)

A VEZ DO RAP

Movimento sai da periferia rumo ao sucesso

Grupos mantêm discurso social e atacam o "gangsta rap", facção violenta do estilo musical importada dos EUA



27

O grupo DMN, que lançou este ano seu primeiro disco, "Cada Vez mais Preto", diz que a denominação "negro" é pejorativa

Free-lance para a Folha

Como o samba, o rap solidificou um espaço que não depende mais do marketing da indústria.

"Se um dia o rap sair das rádios, é o pessoal da periferia que vai mantê-lo vivo", prevê o platinado Gabriel. "Pode sair do 'Festaão', mas não do Samba-Samba".

O motivo é evidente. O rap fala da esquadra, do bar, do dia-a-dia do bairro. "Quando você ouve Racionais e Thaide", diz o rapper Gegê, de Brasília, "você tem orgulho de morar na periferia".

Mano Brown assume: "Não sou ponto-voto do movimento, hip hop, mas da periferia —aliver".

Ele tem consciência da responsabilidade. Quer passar uma mensagem que, em muitos pontos, coincide com a do líder negro americano Malcolm X.

"Algumas coisas são básicas", diz Brown. "A autovalorização, o estudo e a disciplina de tudo o que faz mal —bebida, droga e novela. Lutar para ter as coisas, mas evitar que o dinheiro suba à sua cabeça".

A imagem do rapper fora da periferia é equivocada, diz KLU, DJ do Racionais. "Os caras acham que é tudo 'gangsta' (facção violenta do rap americano, de calça larga e tênis caríssimo. Aqui na periferia não tem disso, não).

"As informações da mídia são muito americanizadas", diz

Brown. "Nos comparamos com Snoop Doggy Dogg e Dr. Dre, quando a gente tem mais a ver com o pessoal do samba".

A imagem do "gangsta" é a mais controversa do rap. Nos EUA, o estilo glamoriza a violência, o uso de drogas e o machismo.

"Nosso rap prega a não-violência e é contra a discriminação racial e sexual", diz X, do grupo Cláudio Negro, de Brasília. Ele marca bem a posição, porque o visual agressivo da banda (são carecas) remete ao grupo "gangsta" americano Onyx.

"Meu medo com o 'gangsta', explica o carocão Big Richard, ex-Consciência Urbana, "é que ele contribua para o extermínio de uma raça e para desrespeito dos próprios rappers".

Richard, que organizou a conferência carocã "Tiro Inicial", considera o "gangsta" um erro: "Leva a fumar maconha, dar porrada e matar, e, assim, a que tenha mais negros nas causas de detenção".

Pivetti, ex-Pavilhão 9, se diz "gangsta". Descobriu o rap na Fêbem, aos 15 anos (hoje tem 19).

"Se não tivesse descoberto o rap, já estaria sob sete palmos".

O pai de Pivetti e o irmão de Rhessi, do Pavilhão 9, foram assassinados nas ruas de São Paulo.

"Não preciso me inspirar no 'gangsta' (ex-Cube", diz Rhessi. "Vou entender o que ele fez, mas sinto a violência na pele." (MP)

(Folha de S. Paulo, Caderno Ilustrada, 07/05/1994.)

As *majors* estavam atentas ao mercado independente, conforme ele foi aumentando, elas se aproximaram, investindo em artistas do meio, e/ou criando artistas. Entre elas, no período que compreende os anos de 1989 a 1995, a Sony foi a que mais colocou discos de Rap nacional no mercado, foram sete no total. Seus principais artistas foram Sampa Crew (que iniciou carreira com gravadoras de equipe de sonorização de baile) e Gabriel o Pensador, que recebeu os maiores investimentos.

Em abril de 1994, Gabriel o Pensador havia conquistado disco de platina, tornando-se o maior vendedor do casting da gravadora, voltado para o público jovem. A partir disso, a multinacional da música investiu no grupo paulistano Sampa Crew, por estarem a mais de cinco meses tocando em programas de rádios para além do segmento de Rap. Jorge Davidson, diretor artístico, assim disse: “O sucesso vai levar outras companhias a buscar esse segmento”³⁷⁰. Ainda em 1994, a Warner fechou acordo de distribuição com a gravadora Zimbabwe, por conta do imenso sucesso de vendas do álbum “Raio-X Brasil”, do grupo Racionais MC’s.

Na matéria da *Folha de S. Paulo*, realizada pelo jornalista Marcel Plasse, estampada na imagem acima (27), nota-se a expansão do debate sobre propagação e ampliação do Rap dentro da indústria fonográfica hegemônica. Alguns artistas vêm com maus olhos, outros nem tanto, e a negociação dessa incursão é gritante. Mano Brown assim diz: “Todo ano tem um movimento para explorarem. Este ano decidiram que é o Rap. Só que o movimento tá ai há mais de dez anos, não precisa de mídia”³⁷¹. O jornalista rebate a fala de Mano Brown ao afirmar que “a mídia de todo modo quer o Rap”³⁷². O texto começa apresentando o Rap como “a nova onda de um mercado que vive surfando em ondas”, fala da coroação do gênero no panteão das músicas comerciais populares, ao conquistar um programa televisionado abertamente, em horário nobre. Plasse, também fala sobre a criação de videoclipes. Em suma, entende-se que a matéria afirma que o Rap é um bom produto no mercado de música, pois está na televisão e, também fora da periferia, para além do universo do periférico. Em 1993, artistas de Rap já se apresentavam em casas noturnas voltadas para a classe média branca paulistana, em bairros como o Jardins. Racionais MC’s, fizeram show no Columbia, casa noturna localizada na esquina entre Rua Augusta e Rua Estados Unidos.

³⁷⁰ Cf. “Gravadoras correm atrás do Rap”. In: *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, 07/05/1994.

³⁷¹ Idem.

³⁷² Idem.

Mano Brown garante que foi contra sua vontade, mas concorda que a “popularização” do Rap é inevitável. Fala que vai de encontro com dizeres do Thaíde, que reconhece a popularização e diz que crescimento foi devagar: “o prédio do Rap demorou 10 anos para chegar a esta altura”³⁷³.

Plasse afirma que, o Rap, tal como o Samba, solidificou um espaço que não dependia do marketing da indústria. Mesmo assim, a inserção no mercado hegemônico aconteceu e foi de forma tateada, com ressalvas e desconfianças diante de seduções. Big Richard, artista carioca que à época era do grupo Consciência Urbana, tinha medo de que a popularização contribuísse para o extermínio e descréditos dos próprios artistas. Por incrível que pareça, Richard foi organizador da coletânea *Tiro Inicial*, que lançou MV Bill e Gabriel O Pensador.

Um investimento de divulgação ampla só veio depois da consolidação de uma rede, principalmente via televisão aberta. Os videoclipes começaram a ser produzidos. Racionais MC’s foram dos primeiros a lançarem, com a música “Tempos Difíceis”³⁷⁴. A gravadora TNT foi uma das que mais investiu em divulgação via videoclipe. Em 1992, o grupo DF Movimento gravou o da música de trabalho “O Lado que Ninguém Quer Ver”, do álbum homônimo³⁷⁵. N de Naldinho gravou “Só Porque Sou favelado”, música de trabalho de álbum homônimo³⁷⁶, em 1993. Na sequência, Thaíde & DJ Hum gravaram na estação São Bento do Metrô o célebre vídeo “Nada Pode Me Parar”, para divulgar o álbum *Humildade e Coragem São Nossas Armas Para Lutar*³⁷⁷. Em 1994, a gravadora Sony investiu alto, comparada às independentes, em um videoclipe de divulgação de um grupo do Nordeste chamado MD MC’s, um dos poucos fora do eixo SP-DF. A música de trabalho do grupo baiano, “Você me Deixou”³⁷⁸, foi filmada pela produtora Adrenalina Filmes e o videoclipe ficou pronto aos 22/12/1994, com direito a carro conversível e modelo contracenando.

³⁷³ Idem.

³⁷⁴ Cf. www.youtube.com/watch?v=vm8jVBgD4ml. Acesso em 11/09/2017.

³⁷⁵ Cf. DF MOVIMENTO. *O Lado Que Ninguém Quer Ver*. São Paulo: TNT Records, 1992. LP. Ver vídeo em: www.youtube.com/watch?v=Mru-culqkRc. Acesso em: 11/09/2017.

³⁷⁶ Cf. N DE NALDINHO. *Só Porque Sou Favelado*. São Paulo: TNT Records, 1992. LP. Vídeo em: www.youtube.com.br/watch?v=ZOLKEXeRb4. Acesso em 11/09/2017.

³⁷⁷ Cf. THAÍDE & DJ HUM. *Humildade e Coragem São Nossas Armas Para Lutar*. São Paulo: TNT Records, 1993. LP. Vídeo em: www.youtube.com/watch?v=3vt14ZQ0Us. Acesso em: 12/09/2017.

³⁷⁸ Cf. MD MC’S. “Você me Deixou” (Merivaldo Santos/Davi Vieira). In: _____. São Paulo: EMI, 1994. LP. Vídeo em: www.youtube.com/watch?v=juE7SS6Nvnl. Acesso em: 12/09/2017.

Produzir um vídeo era caro, muitas vezes a própria emissora não priorizava filmar eventos e muito do material que se tem de Rap, que virou clipe, vinha da boa vontade dos profissionais da emissora em se dispor a gravar. Ruth Slinger e Rodrigo Brandão, pessoas com quem tive o prazer de conversar, me falaram sobre a dificuldade de se produzir material em vídeo. Brandão, que trabalhou no programa Yo! MTV Raps, disse que a direção mandava ele e a equipe de um programa X da emissora para cobrir algum evento, de quebra ele acionava os cameramans para filmar algo de Rap, a fim de ter material para passar no Yo!³⁷⁹ Mesmo assim, a MTV foi a maior difusora de clips de Rap.

Em novembro de 1994, no Vale do Anhangabaú, foi realizado uma enorme celebração referente ao Dia da Consciência Negra, com vários artistas de Rap se apresentando e cobertura da MTV. Mas, o maior show foi da polícia, que invadiu o palco e levou para a delegacia os artistas do MRN, Racionais MC's e Big Richard, para prestarem depoimentos sobre um suposto desacato à autoridade nas letras de suas músicas.

No ano seguinte, merecem atenção dois eventos que a emissora promoveu e cobriu jornalisticamente. Um deles, foi o Vídeo Music Brasil (VMB), premiação dedicada a videoclipes, inspirado na matriz estadunidense denominada VMA (Video Music Awards). Com toda pompa e glamour, no dia 31 de agosto, Marisa Orth conduziu a apresentação no Memorial da América Latina para um público numeroso de artistas. O destaque do ano foi a banda Os Paralamas do Sucesso. As categorias concorrentes foram: a) Banda/artista revelação, b) Clipe do Ano, c) Democlipe, d) Direção, e) Edição, f) Fotografia, g) Melhor clipe de Pop, h) Rock, i) MPB e j) Rap³⁸⁰.

Na categoria Rap, disputaram o prêmio os seguintes projetos: pela gravadora Eldorado tem-se Código 13, com a música “Foge Garoto”³⁸¹; pela Sony tem-se Gabriel o Pensador com “175 Nada especial”³⁸²; a gravadora BMG apresentou Athalyba e A Firma, e a música de trabalho foi “Política”³⁸³; pela Zimbabwe, tem-se dois grupos: DMN, com a “Formaoriginamental”³⁸⁴ e Sistema Negro com “Cada um Por Si”³⁸⁵.

³⁷⁹ Conversa informal realizada na loja de discos Patuá, localizada na Rua Fidalga, Vila Madalena.

³⁸⁰ Dados disponíveis em: <http://www.mundomtv.wordpress.com>. Acesso aos: 26/09/2014.

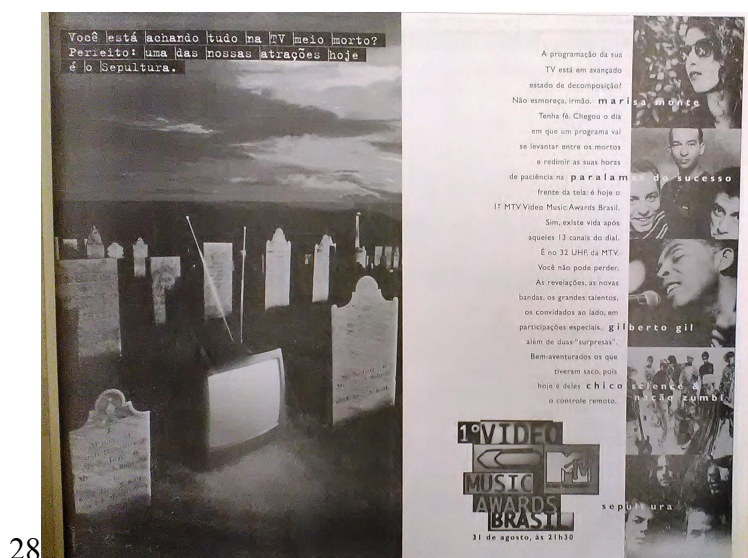
³⁸¹ Vídeo em: www.youtube.com/watch?v=1pMDrMJPb3l. Acesso aos: 12/09/2017.

³⁸² Vídeo em: www.youtube.com/watch?v=N4DUwKUaz0w. Acesso aos: 12/09/2017.

³⁸³ Vídeo em: www.youtube.com/watch?v=qTETgfzHqZU. Acesso aos: 12/09/2017.

³⁸⁴ Vídeo em: www.youtube.com/watch?v=bx_gU2zNIY. Acesso aos: 12/09/2017.

Aqui, cabe uma observação a ser pensada. A gravadora de Willian Santiago tinha em seu casting Racionais MC's, os maiores vendedores de disco da empresa. A escolha de dois grupos com boa repercussão, mas não líderes de vendas e com direito a alto investimento na produção de clipes, pode ser ponto de partida para um estudo das estratégias da gravadora. A empresa contratada para filmar foi a Chroma Filmes, pertencente a Odorico Mendes, que fotografou e dirigiu os dois vídeos. Também, vale citar que, foi a mesma quem produziu o clip “Diário de um Detento”, ganhador do prêmio em 1998. Ou seja, a Zimbabwe investiu para concorrer em alto nível com as *majors*. Entretanto, sem novidades, o prêmio foi para Gabriel o Pensador, artista com projeção e suporte de uma grande gravadora multinacional, a Sony Music Unlimited.



28 (Anúncio pago no Caderno Ilustrada. Folha de S. Paulo 28/08/1995)

Para celebrar o Dia da Consciência Negra, montaram um enorme palco no Vale do Anhangabaú, em data no meio da terceira semana de novembro do ano de 1995, às vésperas do dia 20. Uma tarde inteira e boa parte da noite com apresentações dos principais artistas de Rap do momento. Com chave de ouro finalizou o evento Racionais MC's, em épica performance de Mano Brown cantando “Fórmula Mágica da Paz” sobre uma base construída a partir da música “Be Alright”³⁸⁵, da banda Zapp, loopada ao vivo por KL Jay, através da técnica de discotecagem *back to back*. A chuva torrencial, que lavou o público, não foi suficiente para que a multidão arredasse o pé do local. Mesmo assim, o evento do evento foi parte considerável do público ter virado as

³⁸⁵ Vídeo em: www.youtube.com/watch?v=SUA1jY19OW8. Acesso aos: 12/09/2017.

³⁸⁶ Cf. ZAPP. *Zapp*. EUA: Warner Bros. Records, 1980. LP.

costas para Gabriel O Pensador, quando cantava um de seus sucessos, “Lavagem Cerebral”³⁸⁷. Não foi a primeira vez que O Pensador se deparou um público hostil ao seu trabalho, segundo a Revista *Pode Crê!*,

“(…) se foi razoavelmente fácil para Gabriel O Pensador conquistar o Brasil, cada vez mais difícil é ele conquistar a simpatia da juventude negra que curte os bailes blacks de São Paulo. Prova disso foram as duas tentativas de apresentação do rapper, uma no Santana Samba e outra no Projeto Radial, onde a receptividade do público ao seu trabalho foi nula. Além disso, há quem levante dúvidas quanto a legitimidade do “Pensador” enquanto representante do movimento Hip Hop. E existe ainda quem questione o uso do poder de uma multinacional como instrumento para divulgação das propostas político-ideológicas do movimento *Hip Hop*, quase sempre voltadas para a libertação do povo negro”³⁸⁸.

Produzido por Fábio Fonseca, tecladista e compositor que já trabalhou com ED Motta, Lulu Santos e Fernanda Abreu, o primeiro disco de Gabriel o Pensador foi gravado em 1993 no Mega Estúdio³⁸⁹. Como estratégia de publicidade, a gravadora distribuiu dois *mix* promocionais, com duas músicas cada, o de maior tiragem continha “Retrato de um Playboy (Juventude Perdida)”³⁹⁰ e “Abalando”³⁹¹. Na contracapa, assim se lê:

“Quinze minutos de fama foi muito pouco tempo para Gabriel o Pensador. Ele ficou conhecido quando sua música “To Feliz (Matei o Presidente)” foi censurada nas rádios. Agora, cheio de moral, Gabriel retorna ao dial trazendo debaixo do braço seu primeiro LP, que sai pelo selo alternativo Chaos da Sony Music. A música “Abalando” serve de eletrônico release, pois conta a trajetória do pensador e mostra sua visão dos conflitos políticos, sociais e econômicos – corrupção, hipocrisia e abuso de poder – além da censura. Já “Retrato de um Playboy (Juventude Perdida)” tem um sentido crítico e mordaz na observância do comportamento de um certo segmento da juventude. E mesmo nos momentos onde ela se apresenta mais divertida, o pensador mantém uma postura de repúdio ao egocentrismo. É um basta a alienação.

O Trabalho de Gabriel o Pensador é um retrato visceral desse jovem compositor – quem sabe chamá-lo de narrador do cotidiano não seria melhor? – e de sua curta e ágil escalada no mundo da música. Tudo isso com muito Rap e produção de Fábio Fonseca. Quem não se Abala?”³⁹²

As intenções de projeção do artista Gabriel o Pensador passam longe da proposta das gravadoras independentes de São Paulo. A apresentação de seu trabalho é um texto publicitário bem construído, intencionalmente abrangente. E isso não quer dizer que lhe

³⁸⁷ CF. GABRIEL O PENSADOR. “Lavagem Cerebral” (Gabriel). In: _____. Rio de Janeiro; Chaos/Sony. LP, faixa 5, lado A.

³⁸⁸ Revista *Pode Crê!* São Paulo: Instituto Geledés, 1994. Edição nº 3. p. 40.

³⁸⁹ GABRIEL O PENSADOR. *Gabriel o Pensador*. Rio de Janeiro: Chaos/Sony, 1993. LP.

³⁹⁰ _____. “Retrato de um playboy (juventude perdida)” (Gabriel o Pensador). In: _____, *Promo Single*. Rio de Janeiro: Chaos/Sony, 1993. EP. Faixa 1, lado A.

³⁹¹ _____. “Abalando” (Gabriel o Pensador). In: Op. Cit.. Faixa 1, lado B.

³⁹² _____. *Promo Single*. Rio de Janeiro: Chaos/Sony, 1993. EP. Contracapa.

falte qualidade técnica, pelo contrário. Ele conhece bem o Rap fundamentado na cultura *Hip Hop*, domina técnicas de MC, tem boas referências, até rima bem.

Pensar o Rap como cultura musical é pensá-lo como sonoridade junto a um discurso que possui critérios estilísticos determinantes de sentido. São os critérios que geram consenso de criação, transmitindo acima de tudo identidade, noção de pertencimento, uma essencialidade.

A mercantilização da música faz dela um produto fonográfico, que expressa desejo, vontade ou uma necessidade geral. Para atender a essa demanda criada, pega-se uma característica e dosa-se ao exagero, criando um estereótipo fixo. No caso do Rap, o modo de canto falado que carrega um protesto de qualquer natureza, desvinculado da proposta de vivência tanto do *Hip Hop*, quanto do Movimento Negro, tornou-se uma estratégia, conforme pode-se perceber nas promoções do artista Gabriel o Pensador, no início da carreira e nos dias atuais:

“Hoje eu to feliz, matei o presidente! É isso, ele descreve na música as pessoas jogando bola com a cabeça, ele matando a Rosane. Isso foi realmente uma coisa para qual as pessoas não estavam preparadas. (...) A música que veio no momento certo. Quem tem 14, 15 anos de idade (...) Porque a música é cheia de palavrão, é o cara falando que matou o presidente e, enfim, tem samples de discurso do Collor, tinha gracinha, era bem humorada, era pesada, aquela coisa que choca né! Então, como toda a coisa que choca atrai moleque. (...) Todo discurso da associação da criminalização das drogas com a violência é um discurso dessa geração, carioca principalmente. A geração do Planet Hemp, do Rappa, mesmo os Raimundos, que não eram cariocas falavam disso. O Gabriel, o Cidade Negra, então quer dizer: tinha um discurso pró-liberação e com associação disso, a violência. Porque a criminalização tá levando a isso aqui, a gente precisa pensar. Porque a polícia humilhando usuário, neguinho vendendo cigarro, neguinho vendendo bebida, os traficantes se fortalecendo cada vez mais com a proibição, então eles introduziram esse discurso que foi outra coisa para qual o país não tava preparado (...) É uma baita letra, um chamado para você sair do lugar. Você se mobiliza, você toma alguma atitude, “muda que quando a gente muda, o mundo muda com a gente. A gente muda o mundo na mudança da mente (...). Como a gente tá vivendo denovo desde 2013 esse momento explosivo, denovo. Em que as pessoas voltaram para as ruas, voltaram a pensar política, discutir política, entender o papel da política, a importância da política e como você não pode simplesmente se afastar disso, como isso não lhe dissesse respeito, **é natural que o Rap, que é uma música de protesto por excelência volte a aparecer né!** (grifo meu) Que esses artistas voltem (...) desde você reinterpretar e resgatar a música do passado e aplicar na atual realidade, até efetivamente pessoas lançarem coisas novas.”³⁹³

³⁹³ Depoimento de Marco Aurélio Canonico, jornalista da Folha de São Paulo, para o documentário “*Gabriel o Pensador: Derrubando muros, expandindo horizontes*”. Material promocional da Spotify, empresa que fornece serviço de acesso digital à músicas, via internet. Cf. WAINER, João. “*Gabriel o pensador:...*”. Rio de Janeiro: Spotify, 2016. In: www.youtube.com/watch?v=6airVCFC_t8. Acesso em 07/08/2017.

Conforme apontamento feito em parágrafos anteriores, a Sony se aproximou do mercado musical do Rap em diversos momentos. Ou seja, as *majors* se aproximaram e, pela lógica comercial do mercado hegemônico, o Rap foi classificado como música de protesto, não como um projeto artístico cultural da periferia. Apagou-se o recorte étnico. Agora, porque forças mercadológicas colocaram a música negra urbana periférica na mesma chave do Pop e da música de protesto, repetindo a lógica que tratou a MPB nos anos 1970? Tenho comigo hipóteses, que serão apresentadas no tópico seguinte.

2.3 A Voz do Brasil

Na década de 1990, o mercado fonográfico, situado na pouca sombra do guarda-chuva das *indies*, girava em torno de agendas com forte vinculação identitária; religiosidade; etnia e culturas juvenis urbanas são exemplos³⁹⁴. A partir do momento em que o Rap passa a ser um produto musical ofertado também pelas *majors*, há uma alteração no ‘eu lírico’ das e dos artistas. Alguns anúncios, para poderem atingir um número maior de ouvintes, passam a falar de um Brasil, outros falam para um Brasil. Se, em 1988, Thaíde falava para o Povo de Osasco, Diadema e ABC tomarem cuidado; em 1994, ele fala do povo brasileiro como um todo, a brava gente. Qual Brasil as e os artistas tinham em mente?

Considerando o local de fala das ou dos MCs, das ou dos Rappers, ou se anunciava o núcleo duro da realidade periférica urbana como um Brasil “desconhecido”, como fez Visão de Rua, Racionais MCs, GOG, Câmbio Negro, Consciência Humana, Sistema Negro, entre outras e outros, ou se falava de um Brasil a partir de informações que se tinha acesso, como fez Duck Jam e Nação Hip Hop em seu maior sucesso, “Coisas de Brasil”³⁹⁵. As maiores fontes de informação eram os jornais, impressos e televisionados, revistas semanais e rádio.

Luís Nassif, ao apresentar uma sistematização da história do jornalismo dos últimos 60 anos, em seu livro *O Jornalismo dos Anos 90*³⁹⁶ aponta que: na década de

³⁹⁴ VICENTE, Eduardo. Op. Cit. p. 157.

³⁹⁵ Cf. DUCK JAM E NAÇÃO HIP HOP. “Coisas De Brasil” (Nação Hip Hop). In: _____, *Metamorfose*. São Paulo: TNT Records, 1994. LP.

³⁹⁶ NASSIF, Luís. *O jornalismo dos anos 90*. São Paulo: Futura, 2003.

1990, a prática do jornalismo tende a um discurso com forte apelo à denúncia. Na introdução do livro assim se lê:

“Em fins dos anos 60, a imprensa descobriu o jornalismo econômico. No início dos anos 1970, o jornalismo de negócios. No fim dos 70, o jornalismo crítico. Nos anos 80, o jornalismo de serviço. Nos anos 90, o jornalismo denunciatório. Nos anos 2000, falta a imprensa se descobrir (...)”³⁹⁷.

O autor ainda prossegue na mesma página falando sobre os perigos, pois abusou-se do chamado “esquentamento” da notícia, método que levou o jornalismo aos limites da ficção³⁹⁸. Entende-se que se operou as notícias em nome de um espetáculo para atender uma demanda de consumo de escândalos da vida pública em forma de show. O público ‘solicitou’ um linchamento e a imprensa ofereceu o que se almejava. Não houve comprometimento, por parte dos grandes grupos de comunicação, com a objetividade jornalística.

A imprensa da grande mídia do sudeste padronizou as fórmulas de informar. Editora Abril, que disponibiliza a revista semanal *Veja*, os grupos Globo, Folha de São Paulo e o Estado de São Paulo tornaram-se epicentros de anúncio e buscam ser o mais abrangente possível. Quanto mais pessoas acessarem seus produtos, maior a receita e os espaços publicitários passam a ter alto valor na negociação. Esse modelo consolidou a informação como um “produto”. Na forma de produto, as informações tendem a ser anunciadas como manchetes de impacto. As análises devem ser simplificadas, as capas devem ter cores fortes com fotos chamativas, eis o padrão.

A partir do final da década de 1980, a *Folha de S. Paulo* passa a difundir um discurso de compromisso com os “direitos do cidadão”³⁹⁹, pois toda leitora e todo leitor são cidadãos, contribuintes e consumidores. Na década seguinte, durante a gestão de Fernando Collor, esse mesmo jornal tornou-se veículo de comunicação referência, pois foi o primeiro órgão na era da redemocratização a questionar o poder imperial do presidente. Em seguida, têm-se *O Estado de S. Paulo* e *O Globo*. Entre os semanais, têm-se a *Veja* e a revista *Isto É*. Posteriormente, o grupo Globo lançou a revista *Época*. Na televisão, a Rede Globo reinava (e reina) absolutamente, mas no início, com pouca exploração do potencial de marketing do jornalismo de opinião.

Foi na experiência de questionar o poder do chefe de Estado que os grupos de comunicação foram ganhando força e passaram a exercer poderio, o chamado “quarto

³⁹⁷ Idem. p.3.

³⁹⁸ Idem.

³⁹⁹ Idem. p. 15.

poder”, disfarçado de “opinião pública”. Os ataques a Fernando Collor incluíam quaisquer rumores sem apuração, o importante era gerar escândalo. Dentro dessa dinâmica, a busca pelo escatológico e o linchamento, jornais e revistas bateram recordes de tiragem e conquistaram prestígio⁴⁰⁰.

A falta de critério técnico da imprensa gerou uma aliança no jornalismo moderno, com repórteres especializados em escândalos e lobistas de Brasília, que se especializaram em fabricar dossiês com denúncias vagas, ou muitas vezes falsas. A imprensa marrom atuava negociando e dossiê virou instrumento de chantagem. Para Luis Nassif, a indignação virou valor ideológico, e tanto faz ser contra o governo ou contra a oposição, ou mesmo contra “estacionamento de supermercado”⁴⁰¹. Pouco importa se há razão ou não; se venha acompanhada ou não de sugestões de solução. Da explanação de Nassif, um fator apontado parece ser muito pertinente. A indignação virou um valor em si, um sentimento que se popularizou através do modelo midiático de jornalismo denunciativo, que busca manchetes. Nassif então diz: “Não é a toa que a catarse – oposto da razão – tenha se convertido em padrão jornalístico nesse novo e tão velho modo de pensar”⁴⁰².

Conhecida como Constituição Cidadã, a Carta Magna de 1988 conferiu poderes ao Ministério Público, que passou a não se submeter a qualquer forma de controle externo. Com o fim da censura institucional, a imprensa se fortaleceu como instituição. Ambos os fatores, o fortalecimento dos grupos de comunicação e os poderes do MP, foram fundamentais para afirmação e difusão dos novos valores da cidadania. Jornalistas e Procuradores ganharam status de “guardiões” da honra nacional⁴⁰³. O que era anunciado pela imprensa não ficou restrito somente ao fato. Na leitura profunda desses anúncios é que se revela um conjunto de valores disseminados. Tais valores, estão dentro de uma ótica, do que se entendia e queria que fosse o Brasil. Essa é a perspectiva comum de setores da classe média, majoritariamente de ascendência europeia.

⁴⁰⁰ Idem. p. 18.

⁴⁰¹ Idem. p. 22.

⁴⁰² Idem.

⁴⁰³ Idem. p. 23.

2.4 Bonita Camisa, Fernandinho.

Fernando Collor de Mello foi eleito presidente da República Federativa do Brasil em dezembro de 1989, com aproximadamente 35 milhões de votos. Sua trajetória política está intimamente ligada ao poder que sua família tem e mantém através da imprensa. Neto de senhor de engenho e jornalista, igual ao pai, Arnon de Mello, Collor utilizou o principal meio de comunicação do Estado de Alagoas, *A Gazeta de Alagoas*, para difundir sua imagem pública em espécie de personalismo. Seu primeiro cargo político foi a presidência do clube de Futebol CSA, na qual o maior feito foi negociar para colocar o time para disputar o campeonato nacional. Para tal, chegou a conversar com o poderoso João Havelange, à época presidente da CBD, isso em meados da década de 1970, segundo conta Mário Sérgio Conti⁴⁰⁴. Como prefeito da cidade de Maceió, ao fim do mandato, assinou uma autorização para contratar cinco mil funcionários para a Fundação Educacional de Maceió, a FENAC. Foi acusado pela oposição de inchar a máquina pública e praticar ‘empreguismo eleitoral’. Correto ou não, se elegeu deputado estadual, posteriormente foi governador de Estado e o primeiro presidente a assumir democraticamente, por voto popular, o cargo, depois de mais de trinta anos sem eleições diretas. Ocupou a cadeira mais importante da nação, efetivando a demanda de campanha das Diretas-Já. Assumiu o cargo no momento em que, inúmeras forças políticas e sociais direcionavam energias para superar o Regime Militar autoritário, na chamada “transição democrática”. Conforme aponta Brasílio Sallum JR.,

“(…) já nos anos 1980 era perceptível que não se tratava apenas de uma crise do Regime Militar autoritário; tratava-se de uma crise mais complexa, uma crise da forma “varguista” de Estado que se construíra no Brasil a partir da revolução de 1930 e que vigorou em sua plenitude, a despeito das oscilações de regime, até o começo dos anos 1980. A denominação “varguista” convém, pois essa forma de Estado adquiriu suas características básicas sob a presidência de Getúlio Vargas. Ao longo de sua existência, este Estado cumpriu o papel de núcleo organizador da sociedade, deixando pouco espaço para organização e a mobilização autônomas de grupos sociais (sobretudo dos vinculados às classes populares), funcionando como alavanca para a construção de um capitalismo industrial, nacionalmente integrado mas dependente do capital externo.”⁴⁰⁵

O modelo administrativo da máquina pública que saiu de cena foi o varguista, considerado “Estado-cêntrico”. Nesse modelo, o Estado é forte para unificar e útil para

⁴⁰⁴ CONTI, Mario Sergio. *Notícias do Planalto: a imprensa e Fernando Collor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 86.

⁴⁰⁵ SALLUN JR, Brasílio. *O Impeachment de Fernando Collor: sociologia de uma crise*. São Paulo: Editora 34, 2015. p. 16.

o processo de industrialização, e não há espaço para organização e mobilização do povo. Por isso, a importância da Constituição de 1988, pois seu texto garante, ou deveria garantir, a definição de um quadro que condicionaria a ruptura com as estruturas de um Brasil oligárquico.

“As mudanças ocorridas nas instituições políticas, no poder dos diversos atores e nos seus projetos, se traduziram em uma nova regulação para o Estado brasileiro, a Constituição de 1988 (...) amplia de forma notável as franquias democráticas e os direitos da cidadania, mas ela não determina nenhuma alteração significativa nos padrões estatais vigentes de regulação da economia, a não ser por induzir o Estado a imprimir um viés distributivo.”⁴⁰⁶

Pelo menos no papel, a Carta Constitucional garantiu e reconheceu a cidadania para os indivíduos e para as coletividades, que passaram a ser compreendidas legalmente como sujeitos de direito. Entretanto, a estrutura ideológica de um nacionalismo ainda se manteve como uma importante articulação, ou forma do Estado assegurar um dinâmico mercado interno. Fato que afeta diretamente a constituição de identidades não atreladas a esse modelo.

Para assegurar a estratégia desenvolvimentista, combinando crescimento econômico, distribuição de renda e ampliação da cidadania, a elite, pelo menos àquela que se desvinculou do autoritarismo militar, aplicou uma sofisticada manobra política. O caminho tomado foi no sentido de colocar o país no eixo internacional, através de reformas que garantissem a inflexão liberal. Um projeto de integração competitiva que adaptou dinamicamente o Brasil aos avanços do capitalismo mundial. Esse ideário já vinha sendo discutido no meio empresarial desde 1988, que se dividia em duas correntes: uma totalmente neoliberal e a outra pró integração competitiva. Ambas, tinham mais em comum do que divergências, sendo a maior discrepância o modo de entender e administrar o Estado. Na propagação das políticas neoliberais a imprensa foi fundamental.

“A grande imprensa disseminou em larga escala a perspectiva pró-mercado defendida pelas entidades empresariais. (...). No fim da década de 1980 a indústria de telecomunicações tinha cinco redes nacionais de televisão e 247 emissoras que atingiam 28 milhões de domicílios e cobria 99% do território nacional. Elas produziram por seus noticiários e telenovelas interpretações mais amplas que as econômicas para os problemas brasileiros. Estudos sobre a programação da Rede Globo mostram, de modo persuasivo, que suas telenovelas reconstruíram alusivamente, ainda que não de forma intencional, o espaço público brasileiro, identificando o Estado, os políticos e os funcionários públicos com as noções de corrupção, desperdício, incompetência, fisiologismo, pouco trabalho, corporativismo etc.”⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Idem. p. 28.

⁴⁰⁷ Idem. p. 49.

Essa observação apresentada por Brasílio, na qual sobressai a perspectiva pró-mercado, vai afetar diretamente o imaginário coletivo e passa a ser entendida como a principal forma de solucionar problemas relevantes para a nação. Os grandes meios de comunicação de massa, tal como as elites empresariais, posicionaram-se em prol das reformas e fomentaram um cenário político moldando a forma de se pensar. A televisão aberta em canais VHF, através dos grandes grupos de comunicação (SBT, Bandeirantes, Rede Globo), conseguiram transformar a ideologia reformista liberal em eloquente mensagem. Isso foi trabalhado desde a eleição presidencial de 1989.

Fernando Collor, durante muito tempo ficou desconhecido por grande parte da população do Sudeste, Sul e Centro-Oeste. Até o final da década de 1980, tinha força política de alcance regional. Ele foi eleito, principalmente, porque teve um excelente aparato mobilizador e altamente persuasivo, que o tirou da 3ª posição na predileção da disputa e o colocou como Chefe de Estado. Promoveu-se com uma estratégia baseada em campanha-show, com posturas e discursos missionários. Politicamente, posicionou-se a favor da redução do trabalho e da intervenção do Estado na economia, mas com intuito de promover maior liberdade à iniciativa privada. Foi o único candidato a defender a privatização como princípio e preceito. Também, prometeu associar o país à orientação liberal, à modernidade do primeiro mundo. Enfim, um messias que iria elevar o Brasil para um status páreo à dinâmica de vida dos países do norte do planeta, tirando o povo da miséria. Foi eleito com os números citados anteriormente, no início do tópico.

“A quinta-feira, 15 de março de 1990, amanheceu ensolarada. A população de Brasília encheu as ruas para saudar Fernando Collor de Mello, que se dirigiu em carro aberto para sua posse como presidente diante do Congresso Nacional, reunido em sessão solene. Vários chefes de Estado estrangeiros estiveram presentes à cerimônia. Milhões de ouvintes e espectadores de todo Brasil acompanharam, a cena pelo rádio e pela televisão.”⁴⁰⁸

Com apenas 40 anos de idade (fato que o tornou o Presidente mais jovem da história), discursou enfaticamente sobre adesão ao capitalismo, anunciando que a iniciativa privada deveria ser epicentro das atividades econômicas. Verbalizou sobre a democracia, que em sua gestão teria maior dimensão e prometeu justiça social. A primeira meta de seu governo seria acabar com a inflação. Logo na primeira canetada, que deu como de Chefe Estado, assinou cinco medidas provisórias e quatro decretos. Os documentos determinavam a reforma ministerial, a extinção de órgãos públicos, venda

⁴⁰⁸ Idem. p. 88.

de imóveis estatais, redução de despesas da máquina pública e restrição ao acúmulo de cargos públicos. Na sequência, nomeou seus doze ministros, entre tantos lá estava Zélia Cardoso de Mello, economista formada pela USP e primeira mulher a ocupar o cargo de Ministra da Fazenda. Em suma, começou o desmonte do modelo varguista e a inflexão liberal.

No dia seguinte da posse, anunciou publicamente o Plano Brasil Novo, ou como ficou conhecido, Plano Collor. Trabalhado por Zélia Cardoso e por Ibrahim Eris, presidente do Banco Central, o projeto foi um conjunto de reformas econômicas, com foco na monetária, que visava estabilizar a inflação. Composto por mais de uma dezena de medidas provisórias, decretos de lei e portarias, o plano consistia em congelar preços e salários; eliminação de incentivos fiscais para importações e exportações da agricultura e da indústria de tecnologia para computação; imposto sobre grandes fortunas; indexação dos impostos ao ritmo da inflação; abertura da economia nacional à concorrência externa; enxugamento da máquina pública e a suspensão do poder de compra da moeda vigente, que era o Cruzado Novo, transferindo para uma nova moeda denominada Cruzeiro. O Governo apropriou-se de 80% dos ativos financeiros (aplicações em bancos acima de 625 dólares) prometendo devolver à população em 18 meses, com correção e juros de 6% ao ano e em 12 parcelas.⁴⁰⁹ Essa medida atingiu e onerou parte considerável da população brasileira, principalmente setores da classe média baixa e alta, empresários e proprietários. Parte da riqueza que essa população tinha aplicada, em títulos e poupança, eram aplicações em formas de proteção ‘patrimonial’, medidas comuns diante da desvalorização da moeda causada por índices de hiperinflação. Não suficiente, no ano seguinte, 1991, lançou-se o Plano Collor II, com novo congelamento de preços e novas ferramentas fiscais, o “choque heterodoxo”, como diriam os economistas. Mesmo assim, não teve sucesso na contenção da inflação e a Ministra da Fazenda caiu.

Os esforços colossais de Fernando Collor para fazer valer a agenda liberal causaram instabilidade política e o colocaram em situação desfavorável. Em um ano de gestão, 34% da população considerava o governo ruim, péssimo⁴¹⁰ e o combate à inflação não lograva êxito. Aos 29 de abril de 1991, as três principais centrais sindicais

⁴⁰⁹ Idem. p. 90.

⁴¹⁰ Cf. Avaliação Governo Collor. Datafolha. 01/06/1992. Disponível em: media.folha.uol.com.br/Datafolha/2013/05/02/aval_pres_01061992.pdf. Acesso em: 21/09/2017.

(CUT, Comando Geral dos Trabalhadores e Central Geral dos Trabalhadores) convocaram greve geral em repúdio à política econômica do governo, que causou recessão, resultando em um milhão de desempregados só em São Paulo. A principal entidade representante do setor industrial de São Paulo, a poderosa FIESP, então sob comando de Aldo Lorenzetti, acusou o governo de impelir empresas a operarem na ilegalidade para poderem administrar suas contas, sob pressões de preços e salários. O governo anunciou que iria combater a inflação gradativamente, mas ameaçou empresários que descumprissem a ordem de não darem aumento de salário. A Fiesp negociou, em surdina, um reajuste salarial ilegal com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo.⁴¹¹

O Malogro administrativo da gestão do Poder Executivo levou ao esvaziamento da autoridade e da liderança do chefe de Estado, fato que ampliou as oportunidades dos parlamentares de oposição articularem uma nova lei salarial definida pelo Congresso. A aprovação da nova lei salarial foi o primeiro pontapé para o esvaziamento político do Executivo, a oposição construiu uma frente parlamentar, qualificada por Brasília como democratizante⁴¹². Nota-se um conflito entre os poderes Executivo e Legislativo. O que fragilizou o Governo Collor foi exercitar a democracia segundo uma concepção de presidencialismo, subestimando os demais poderes de Estado, um autoritarismo à base de Medidas Provisórias. Em 1990, quando assumiu o cargo, para governar ele emitiu 143 MPs.⁴¹³ Às vésperas de completar um ano de mandato, Fernando Collor prometeu ao Congresso que só enviaria para votação em caso de real necessidade e urgência.

Totalmente fragilizado, o governo começou o ano de 1992 publicando uma série de artigos em diversos jornais, de domingo 5 de janeiro a sábado 12 de janeiro, com o título geral: “Agenda para o consenso: um projeto social-liberal”. Escritos por José Guilherme Merquior, que faleceu um ano antes da publicação, o texto condenava o estatismo, valorizando a sociedade mercantil, os valores democráticos e a orientação política social-democrata.⁴¹⁴ Não foi o suficiente, havia desarmonia entre as ideias e a prática patente. Aos 15 de fevereiro o Congresso voltou a trabalhar, e a oposição, numerosa, fechava contra a política do Executivo. O governo não conseguiu consolidar uma base parlamentar de apoio nas eleições que renovaram o quadro. O primeiro tiro no

⁴¹¹ Cf. ‘Terapia mais suave’. Matéria publicada pela revista *Veja* aos 17 de abril de 1991.

⁴¹² SALLUN JR, Brasília. Op. Cit. p. 148.

⁴¹³ Idem. p. 157.

⁴¹⁴ Idem. p. 161.

pé começou com o desvelamento do “esquema PC”, liderado pelo empresário Paulo César Farias, tesoureiro de campanha e testa de ferro do presidente. PC Farias vinha sendo apontado, desde o primeiro ano da gestão, como um dos mentores de um esquema de corrupção no governo, que envolveu privatizações, superfaturamento de compras, tráfico de influências, entre outras atrocidades com dinheiro público. Aos 24 de maio de 1992, Pedro Collor de Mello, irmão do presidente, concedeu uma entrevista para a revista *Veja*. Com tiragem de 836 000 exemplares, no índice, assim se lê o anúncio da conversa:

“Pedro Color dispara nova carga contra PC Farias
Numa entrevista concedida com exclusividade a *Veja* e em uma fita de vídeo, Pedro Collor, irmão do presidente da República, relata em detalhes tudo o que sabe sobre o empresário Paulo César Farias, o PC, e suas relações com o Palácio do Planalto. Pedro Collor teme pela sua integridade física, mas acha que tem uma missão a cumprir, denunciando o tesoureiro da campanha presidencial de Fernando Collor, a quem chama de chantagista, traficante de influência e ladrão.”⁴¹⁵

Era a brecha que o sistema queria, parafraseando uma das músicas dos Racionais MC's. Depois das declarações de Pedro Collor, o presidente passou a ser questionado moralmente. Começou-se a contestar se ele tinha, ou não, requisitos morais para governar o país. Abriu-se uma Comissão Parlamentar de Inquérito. A campanha para renúncia foi puxada pela imprensa paulista. Até junho de 1992, a cobertura jornalística ficava na maior parte com os telejornais. A partir de julho, ampliou-se a divulgação da investigação. Além da Rede Globo, outras emissoras aumentaram a cobertura política em seus noticiários. O SBT, através do *TJ Brasil*, com o âncora Boris Casoi, divulgava discursos de indignação e com postura de restaurador da moralidade, o apresentador lançou o Bordão “É preciso passar o Brasil a limpo”. A Rede Manchete, também abriu maior espaço na sua grade para os noticiários abordarem a crise política. A Rede Globo, agindo e aproveitando a crise política, passou a valorizar a reconstituição de eventos do passado, ações políticas de protesto para fomentar a capacidade dos jovens de desencadear manifestações contra a “corrupção” e o “governo”. Aos 14 de julho, dia da queda da Bastilha, entrou no ar a minissérie *Anos Rebeldes*, que durou um mês na grade⁴¹⁶. Como trilha sonora de abertura, a produção utilizou-se da música “Alegria

⁴¹⁵ Cf. Revista *Veja*. Edição 1236, página 4.

⁴¹⁶ CONTI, Mario Sergio. Op. Cit. pp. 622-626.

Alegria”⁴¹⁷ de Caetano Veloso, mesmo essa não sendo uma música de protesto. A trama estava centrada nos movimentos estudantis ocorridos no ano de 1968, durante o Regime Militar. Os estudantes são os heróis, uma imagem juvenil rebelde desafiando o governo opressor.

Mobilizou-se a sociedade civil para lutar por ética na política. Dessa luta, nasceu o Movimento Ética na Política (MEP), dentro da UFRJ, reunindo vários setores e grupos, de sindicalistas a universitários; de militantes a ONGs; com apoio da OAB. O MEP teve direção cultural no movimento fora Collor, que se recusava a renunciar o cargo mesmo diante de inúmeros escândalos e alto índice de reprovação popular.

As manifestações de massa contra o governo começaram timidamente em julho de 1992, o ápice foi em agosto. No dia 16 do mesmo mês, houve manifestações de rua em São Paulo, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e Brasília. Aquelas e aqueles, a favor do governo, deveriam expor nas janelas as cores da bandeira nacional para demonstrar apoio ao presidente. Aquelas e aqueles que desejavam sua saída, deveriam usar cores pretas, de luto. Aos 25 de agosto, aconteceram mais de duas dezenas de eventos de rua a favor do impeachment de Fernando Collor, com adesão de mais de meio milhão de manifestantes. As manifestações mobilizaram muitas pessoas, grande parte foi levada pelo sentimento de indignação propagandeado. Mas, o perfil dominante, tal como na minissérie, foram as e os jovens representados pela personagem Heloísa, interpretada por Claudia Abreu. Socialmente brancas e brancos da classe média, secundaristas e universitários, com discurso na ponta da língua contra a corrupção. Collor, ao ver que o impeachment seria concretizado, renunciou ao cargo no dia 29 de dezembro de 1992. Cientistas políticos e intelectuais, com quem tive o prazer de conversar, foram unânimes em apontar que o ex-presidente caiu não por conta da agenda neoliberal, mas por forçar uma governabilidade com forte concentração no Poder Executivo.⁴¹⁸

Sendo a MPB uma instituição com força fagocitadora e referencial sonoro, renascer a ideia de música de protesto foi uma estratégia da indústria fonográfica. As peças musicais do Pensador abriram portas para um discurso lato, que foi sucesso de vendas, baseado num projeto de MPB, mas com uma nova roupagem, mais atualizada.

⁴¹⁷ Cf. CAETANO VELOSO. ‘Alegria Alegria’ (Caetano Veloso). In: _____, *Caetano Veloso*. São Paulo: Philips, 1968. LP, faixa 4, lado A.

⁴¹⁸ Devo créditos ao historiador Uiran Gebara, professor da Universidade Federal de Pernambuco; ao cientista político e professor da PUC-SP Pedro Arroni Fassuda; e ao sociólogo e colega de prosa do Núcleo de Inteligência Periférica Socrates Magno Torres. Todos foram fundamentais para que eu pudesse compreender o momento político da era Collor.

A BMG-Ariola, concorrente da Sony, não fica para trás e apresenta Athalyba-Man, como artista do gênero.

O disco *Athalyba e A Firma*⁴¹⁹, lançado em 1994, sintetiza e acumula em suas peças musicais o conflito exposto até o presente momento. Conforme Marco Antonio Carneiro, o Athalyba-Man, se aproxima do mercado hegemônico, seu 'eu lírico' se transforma. Das gravadoras Continental (1988) e Independente (1990), passando pela Zimbabwe (1993), para se tornar um artista de gravadora *major* (1994), tem-se um percurso. Ao trilhar esse caminho, nota-se gradativas alterações na originalidade artística. Sua arte se dividida entre se auto afirmar, enquanto sujeito no mundo que o cerca, atingir público de bailes blacks e festeiros em geral; assim como consumidores de música de protesto, num momento oportuno da política nacional. A performance fica entre ser um MC e ser um Rapper, gingando entre o corte da espada e o perfume da rosa.

⁴¹⁹ Cf. ATHALYBA E A FIRMA. *Athalyba e A Firma*. São Paulo: BMG Ariola, 1994. LP.

CAPÍTULO III – O FINO RAP DE ATHALYBA-MAN

1. VAI NO BEXIGA PRA VER

Findado o século XIX, marcado pela transição do Império para o regime republicano (1889) e pela abolição da escravidão (1888), a cidade de São Paulo se projeta como um grande centro financeiro e passa a receber um intenso fluxo migratório. Comunidades negras de diversas partes do país, somadas as comunidades que aqui já existiam, formaram “Quilombos Urbanos”. Conforme conta Marcio Sampaio de Castro: “São Paulo não havia se aparelhado psicologicamente, técnica e emocionalmente para tratar o ex-escravo e seus descendentes como cidadãos”⁴²⁰.

Os “Quilombos Urbanos” se localizavam em áreas de várzea e baixios insalubres dos Rios Tamanduateí e Tietê. Bairros do Cambuci, Glicério, Barra Funda e a Várzea do Saracura (antigo quilombo e atual bairro do Bixiga), colados ao Centro da Cidade. Bixiga é um bairro de origens negras, que a partir do final do século XIX e boa parte do século XX recebeu, entre tantos imigrantes, espanhóis, portugueses, italianos calabreses, italianos ceringolanos, negros vindos do interior de São Paulo, Minas Gerais e outras partes do Brasil, como o Nordeste. Desses, parte considerável dos italianos puderam comprar terrenos com facilidade. Os calabreses, católicos e presentes em maior número, colocaram o nome de sua Santa de devoção na Igreja do bairro, a Nossa Senhora Acchiropita. Já a presença negra marcante, era no quadrilátero demarcado pelas Ruas Rocha, Almirante Marques Leão e Una. Dentro dessa demarcação encontra-se a Escola de Samba Vai-Vai.

No ano de 1912, o Bixiga passou a pertencer ao décimo sétimo subdistrito do Município de São Paulo, sendo oficialmente denominado Bela Vista. Na Treze de Maio, antes conhecida como Rua Celeste, havia inúmeros cortiços habitados por ex-escravos e seus descendentes. Esses celebravam a data da Abolição em uma capela que foi demolida, fazendo com que a comemoração passasse a ser nas ruas. A Treze tem esse nome em homenagem ao festejo. Quem nos conta essa história é o já citado Sampaio de Castro, que ainda aponta que houve uma mudança significativa na região a partir dos

⁴²⁰ CASTRO, Marcio Sampaio de. *Bexiga um bairro afro-italiano*. São Paulo: Annablume, 2008. pp. 42-43.

anos 1960, resultante de um forte movimento de especulação imobiliária, que consolidou, nos anos 1980, a alteração no perfil do bairro⁴²¹.

Dentre tantos nomes históricos da comunidade negra do local, em muitos escritos nota-se menção a José Correia Leite, que conjuntamente com outras pessoas, fundaram o jornal Clarim da Alvorada, na década de 1920. A luta antirracista promovida por negras e negros da comunidade local faz parte da história do Bixiga. Ao final da mesma década (1980), concomitante a mudança de perfil do bairro, surgiu o Bloco Afro Oriashé, formado e dirigido principalmente por mulheres negras⁴²².

Às vésperas da década de 1990, em períodos que antecederiam o carnaval, no distrito da Bela Vista, aconteciam os ensaios dos Blocos Oriashé e Esfarrapados; da Escola de Samba Fio de Ouro⁴²³ e da Escola de Samba Vai-Vai. Manifestações culturais, que tinham à frente, pessoas da comunidade local ligadas a movimentos ou não, mas realizando cultura negra e coexistindo com outras atividades, como os teatros e casas noturnas.

Vale citar que, nos anos 80, o MNU tinha como ação o incentivo e a prática de cultura de resistência, na qual, a demonstração da arte com valorização das manifestações culturais negras seriam essenciais para o combate ao racismo. Um dos intuitos seria marcar presença física, com performances e estéticas de revalorização dos vários elementos históricos ligados às negras e negros como forma de afirmar que há, não somente uma presença exótica e estereotipada; mas, uma predominância do elemento cultural negro na cultura brasileira.

⁴²¹ Idem. pp. 62-63.

⁴²² Maiores informações sobre o Bloco Oriashé ver: MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. *As Mulheres Negras do Oriashé: Música e Negritude no Contexto Urbano*. In: Cadernos de Campo. Revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP.

⁴²³ A Escola de Samba Fio de Ouro foi fundada em 1963, como um cordão, por Romualdo Caetano. Apoiado pela família e alguns amigos, Caetano deixou a Vai-Vai e formou o cordão que desfilou pela primeira vez no mesmo ano. Em 1972 o cordão passou a desfilhar como Escola de Samba.

2. MARCO ANTÔNIO CARNEIRO, O ATALA.

Em 1988, Marco Antônio Carneiro frequentava os ensaios das Escolas de Samba Fio de Ouro e Vai-Vai, com qual desfilou algumas vezes na ala de passo marcado ‘Sente o Drama’⁴²⁴. Aos 25 anos de idade, viu suas primeiras letras registradas serem gravadas e prensadas em um disco de vinil, uma realização. Mas, vale citar que seu contato com a arte veio antes do contato com o universo cultural urbano que o cercava nas ruas. Segundo informações apresentadas pelo artista, a música está em seu DNA. Filho de migrantes vindos do interior de São Paulo, que se estabeleceram no Bixiga (seus pais são da cidade de Itapeva), jacta-se de ter nascido no Hospital Pérola Byington, localizado na Avenida Brigadeiro Luís Antônio, 683; ou seja, no próprio bairro. Seu pai, Valdemar Carneiro, foi mestre de obra, leitor de jornal impresso e malufista, também gostava de acompanhar os debates de candidatos pela televisão. Sua mãe, Catharina Aparecida Carneiro, foi lavadeira. Mas, antes de dar a luz para seu filho Marco, aos 2 de agosto de 1963, foi cantora (trabalhou como Backing Vocal de Dalva de Oliveira). O garoto pensou em se tornar cantor, mas não tinha voz para segurar nota. Leitor de HQs desde a infância, arte que o colocou em contato com a palavra escrita, assim disse:

“(…) ganhei uma coleção de 800 gibis, cara!!! Então, eu vivia lendo gibi. Eu era pivete, tava comendo, tava lendo; ia ao banheiro lendo gibi. Então eu lia muito! (...) Então, depois, com o decorrer do tempo, na época de escola e tal, a professora exigia que você lia livros e tal, né! Ai comecei a ler livros também. Mas meu objetivo era o seguinte: quando eu lia livro, meu objetivo era chegar na parte que tinha gravura. Essa era minha meta!”⁴²⁵

Íntimo do letramento, passou a desenvolver, ainda na adolescência, suas primeiras composições; paródias.

“Tinha uma música lá, e tinha um colega nosso... fazia uma letra desse colega nosso em cima do ritmo, né! Então desde pivete eu já fazia isso ai, né! Ai, quando pintou o Rap, que comecei a extravasar todas essas coisas que vieram desde cedo. E foi assim que aconteceu!”⁴²⁶

O contato via bailes blacks, discotecas e festas nas escolas de samba com a música negra, nacional e internacional, o influenciaram a escrever com seriedade.

⁴²⁴ Referente ao artista em estudo, a partir de agora todas as informações biográficas que serão apresentadas foram recolhidas em entrevista realizada aos 25/02/2017 e durante troca de conversas via aplicativo de comunicação Messenger entre janeiro e fevereiro de 2018. Novamente agradeço a atenção, disposição e colaboração de Athalyba-Man.

⁴²⁵ Entrevista realizada aos 25/02/2017.

⁴²⁶ Idem.

Nunca gravou suas letras de Partido Alto, pois acreditava que para ser sambista tinha que ser músico formal, diplomado em escolas de música.

“Até compus uns sambas, partido alto na verdade. Mas para mim, assim, né! Pra galera, assim né! Não tinha válvula de escape, não tinha onde mostrar. O Rap que foi o caminho de você fazer uma coisa que desse para as pessoas verem. O Rap foi o caminho, o Samba não. Depois também tinha aquela coisa né! No Samba você tinha que ser músico, né meu! Pelo menos eu tinha essa limitação na minha cabeça. Talvez não fosse isso. Mas na minha cabeça: “eu não sou músico, eu num canto, não sei tocar nada”; então tinha essa coisa. O Rap abriu um espaço para isso aí ficar de lado. Eu posso fazer música sem ter essa formalidade musical”⁴²⁷.

Com o Rap foi diferente. Essa cultura musical chegou ao seu alcance por intermédio de pessoas próximas. Ao ver um amigo rimando (Marcos Guzula cantava a sua composição “Falo Gíria”), Carneiro descobriu que poderia fazer música sem ter formação institucional. A aproximação foi inevitável. Marcos Guzula conhecia Adilsinho, Alexandre Bafê e o Gilberto (DJ Giba); os apresentou para Marco Antônio, amigo do DJ Kri⁴²⁸, que é amigo de todos e conhecia Marcelo Maita. A junção desses amigos, moradores do Bairro do Bixiga, desembocou no grupo Região Abissal. Nome proposto por Guzula e que, para Athalyba-Man, significa as profundezas, o submundo, o gueto onde “nóis tá!”⁴²⁹. Com o primeiro disco do grupo em mãos e apontando o dedo indicador para as pessoas na foto de capa, assim narrou:

“Na verdade, quem foi na minha casa foi o Guzula e o Cri Cri, né! Era os dois que eu mais conhecia, o Gilberto eu não conhecia muito, não. Gilberto era mais novo, né! Eu conhecia mais esses dois aqui. Então esses dois fizeram um barato lá, chamaram esses daqui, ficaram os três. Esses aqui foram me chamar. A gente se reunia na casa do Gilberto, lá na Bela Vista também. Dai no dia me falaram: “Pô! Tamo fazendo um barato, um negócio que se chama Rap.” Hum! O que é isso? (...) Eu nunca ouvi falar. Então, foi no final de 87 (...). Ai fomo lá para ouvir esse tal de Rap. Chegamo lá e eles soltaram a bateria eletrônica, o Gilberto ficou fazendo uns *scratch*. Aí eu fiquei impressionado, porque a bateria eletrônica não tinha ninguém tocando e ficava tudo certo ali. (...) Ai o Guzula começou a cantar em cima. Nossa Senhora, que loco, cara! Fiquei alucinado. Aí a gente começou a se encontrar direto e a primeira letra que eu fiz foi essa aqui: Sistemão.”⁴³⁰

Crivado no coração da cidade, o bairro do Bexiga possui característica ímpar, é central e nele coexiste, ombro a ombro, uma agitada vida cultural (casas noturnas, baladas, ensaios de blocos e Escolas de Samba) com residências dormitórios. Muitos trabalhadores do setor cultural lá residiam. Foi por isso que Gilberto e Cri Cri

⁴²⁷ Idem

⁴²⁸ Aqui utilizo a grafia adotada pelo artista atualmente. No final da década de 1980, o mesmo assinava por DJ Cri Cri.

⁴²⁹ Entrevista realizada aos 25/02/2017.

⁴³⁰ Idem.

conheceram um produtor musical da gravadora Continental e apresentaram-lhe uma fita demo caseira. O produtor levou para o pessoal da gravadora que, gostaram e aprovaram a contratação. O resto da história eu já contei no capítulo primeiro. A experiência artística desses jovens representa um dos primeiros momentos de produção autoral do Rap em São Paulo. Os DJs Giba e Kri manusearam uma bateria eletrônica; Marcelo Maita, músico tecladista fez os arranjos; Adilson compôs e participou dos vocais; tal como Bafê; Guzula escreveu letras e participou dos vocais. Marco Carneiro fez vocais e assina seis das dez composições do disco, com o nome Artístico Athalyba (pseudônimo que lhe foi incorporado devido a semelhança com o jogador de futebol Ataliba, do Juventus, mas que começou a carreira na base do Corinthians).

Athalyba-Man, também chamado de Atala pelos amigos, teve curta carreira artística, de 1988 a 1995, dividida em dois momentos: a) junto ao coletivo Região Abissal, com qual lançou dois discos (1988 e 1990); b) em carreira solo com dois trabalhos (participação numa coletânea em 1993 e o disco com A Firma em 1994). Posterior a isso teve poucas participações em eventos e músicas regravadas por outros intérpretes amigos⁴³¹.

Na sua produção artística, nota-se performance muito bem confeccionada, porém pouca agressividade no revide. Em linhas gerais, há um sentimento forte de indignação como reação imediata a alguns fatos que incomodam a sociedade como um todo. Esse sentimento aparece nas peças musicais do início ao fim de sua curta carreira artística. Entende-se como um reflexo resultante da compreensão das violências que estão ao redor, principalmente uma em específico: a brutal estrutura da sociedade dividida em dois pólos. Uma imagem binária, entre aqueles que controlam a política institucional e se beneficiam disso; e os que estão à margem desse processo e impelidos ao que os mandantes decidem, na condição de vítima.

Em seu primeiro momento artístico, as narrativas apresentam experiências bem localizadas, ocorrem em um centro urbano, São Paulo. Mesmo assim, diz ter dificuldade de escrever sobre o Bixiga e se vê em dívida com isso⁴³². Fã das composições de Caetano, Gilberto Gil e Milton Nascimento, afirma o quanto lhe impressiona a capacidade do compositor de MPB dizer algo nas entrelinhas.

⁴³¹ Cf. A FIRMA. “Ficar Di Mau” (Athalyba-Man). In: _____, *A Firma Reconhecida/Registrada*. São Paulo: Zimbabwe, 2000. CD, faixa 16.

⁴³² Entrevista realizada aos 25/02/2017.

“... as músicas (...) não podiam ser explícitas por causa da Ditadura e o caramba a quatro. Então eu achava genial esses caras falar o que eles queriam sem as pessoas ouvirem. Eu achava isso sensacional, entendeu? Eu achava que uma grande música era isso. Era você conseguir fazer uma crítica, colocar uma posição sem que o “ofendido” soubesse que tava falando dele.”⁴³³

Suas composições se concentram em seis eixos temáticos: a) Protesto, que compreende críticas à cidade na dinâmica do capitalismo, ao governo e às inúmeras violências institucionais; b) Pedagógico: alerta sobre DSTs e uso de preservativo; c) Rap Estória: crônicas e/ou sátiras do cotidiano, aventuras e desacertos da juventude; d) Amor: que aborda paqueras, romance, namoro e visão sobre o feminino; e) Festa: diversão na cerimônia e o conflito existente na tríade trabalho, lazer e identidade f) Jingle: promoção de seu produto artístico. Pela intensidade da verdade enunciativa, nota-se generosas gotas de autobiografia, que aparecem muitas vezes de forma bem ambígua. Em entrevista, foi enfático ao afirmar que não gosta de rótulos e tem seu momento para compor. A ideia tem que bater, o compositor tem que sentir o desejo e a criatividade operando juntos no coração e na mente.

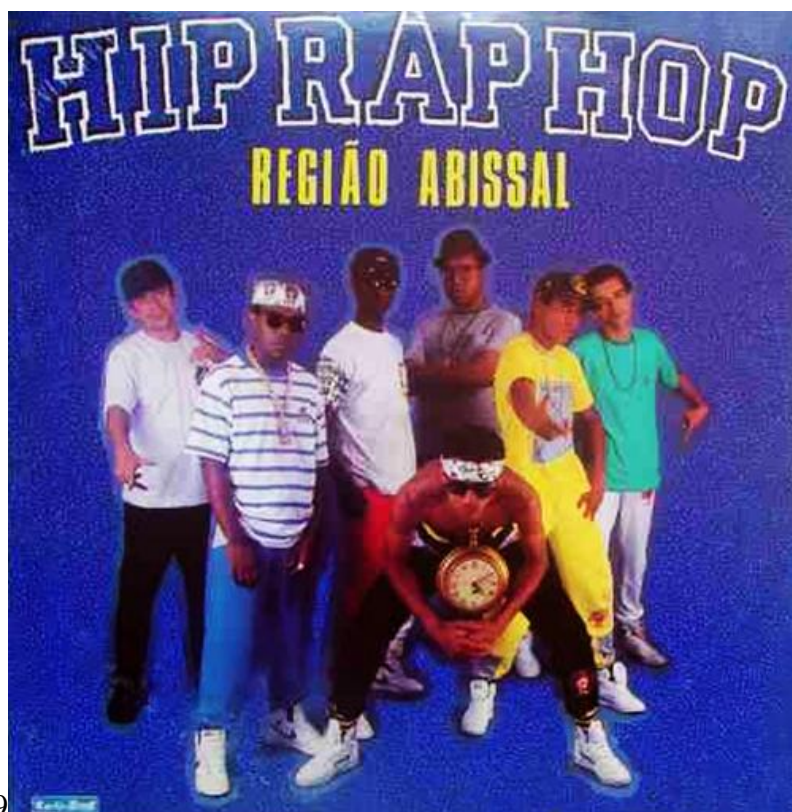
“Eu não gosto disso, como que se fala? Uma placa. Uma placa não. Como que se fala? (...) Um rótulo, essa é a palavra. Um rótulo. (...) Cara, eu gosto de ter liberdade porque você não se limita na imaginação. Então, a sua criação, sua criatividade fica livre para qualquer coisa que aparecer. É o que eu falo, não tem um controle disso. O que vier vem, opa! Isso aqui eu consigo aproveitar. Vamo fazer? Vamo fazer. Então é nessa praia que eu navego.”⁴³⁴

Para compor sobre a realidade, Athalyba-Man parte das seguintes condições: ser homem, negro e paulistano localizado na periferia do centro geográfico da cidade. Se as performances artísticas negras formam, denunciam e anunciam, mas sempre em negociação com o popular hegemônico; com quem que ele está se comunicando? A resposta está na sua obra.

⁴³³ Entrevista realizada aos 25/02/2017.

⁴³⁴ Entrevista realizada aos 25/02/2017.

3. O SEGREDO DO CANTO E DA DANÇA (LADO A)



29

(Capa do LP *HipRapHop*, 1988)



30

(Contracapa do LP *HipRapHop*, 1988)



31

(Capa do LP *Região Abissal*, 1990)



32

(Contracapa do LP *Região Abissal*, 1990)

3.1 1988

O primeiro disco do Região Abissal saiu em 1988, em LP e cassete. No vinil, as músicas se distribuem da seguinte forma:

LADO A	LADO B
Alô Papai	Litoral
Sistemão	Falo Gíria
Falso Inglês	Qui Zica Zé
O Amor Inovou	O Gueto
Cruz de Prata	Fulano

Das dez composições, seis serão analisadas e o critério de escolha foi a autoria, são de Athalyba-Man.

Concernente à sonoridade, a composição da instrumental de “Alô Papai” se resume à programação da bateria eletrônica (centrada em três células rítmicas: *kick*, *snare* e *hi hat closed*), que segue sem intermitências por três minutos e cinquenta e quatro segundos. Marcelo Maita preenche arranjos com duas notas de harmônicos justapostas, com longo *sustain*, e duas frases de teclado; uma que acompanha o corpo vocal coletivo de um dos refrões e outra para o corpo vocal dividido entre dois MCs; ao final também realiza um solo. Nesse momento há uma breve suspensão da *snare*, ouve-se *scratches* e colagens com amostra de dois dizeres (Vem comigo! e Vem!); na sequência o teclado se sobrepõe, ocupando o lugar do canto falado e, por fim, se intercala ao corpo vocal coletivo, que retorna entoando os dois refrões da letra. Pelo fato de o grupo ser composto por dois DJs, é perceptível como dois tipos diferentes de *scratches* entram na composição; ouve-se o *Baybe Scratch* e o *Transformer*. Das mãos dos disc jóqueis, na gravação, ainda se escuta colagens de samplers de uma frase: “Vem Comigo!”; e de uma palavra: “Vem!”. Nota-se que, a relação dos efeitos na composição dialoga com a letra e com a instrumental. No *Transformer* executado por um dos DJs, a amostra do grito “Yeh!!!” fala com a letra. O *Baybe Scratch* fala com a instrumental e é executado a partir de um timbre grave.

Dentro da sistematização proposta no tópico anterior, a composição textual de “Alô Papai” se encaixa no Rap Estória. Athalyba descreve um namoro adolescente e a

iniciação sexual das e dos jovens envolvidos na narrativa. Falando em primeira pessoa, a letra se estrutura em três partes e possui dois refrões. A personagem principal é masculina, sendo ela quem se comunica especificamente com o outro. Um dos refrões é imperativo para os homens jovens (“Faça sexo com sua menina!”), e o outro uma chamada de atenção para o pai da personagem feminina (“Alô papai, libere sua filha!”), que é recatada e de boa família. O “alô” seria um pedido para que a figura paterna deixe de reprimir sua progênia. A personagem feminina possui desejo e deve ser dona de seu corpo, decidir seu destino amoroso, mas não tem voz na música. Quem fala ao pai é o namorado (“Deixe que a menina tome sua decisão/ Viver a vida ou reprimir o seu tesão?”) e no seu anúncio rebelde contra uma moralidade repressora para a mulher que está o protagonismo.

Na mesma linha do Rap Estória, encaixam-se as composições “Cruz de Prata” e “Que Zica Zé!”. A primeira apresenta um léxico pueril, o diminutivo na descrição de gestos revela que a música fala para a criança:

A noite com sede ou vontade de fazer xixi/
Segure o impulso esqueça e tente dormir/
(...)
Corra e cubra a cabeça, **cruze os dez dedinhos**/
Mas nunca se esqueça, ore para Deus, menino.
(REGIÃO ABISSAL, “Cruz de Prata”, 1988. Recorte e grifo meus.)

Cantado em voz coletiva, o refrão é composto, também, por efeitos sonoros. Os DJs realizam sobreposição de colagens em *Transformers*. No texto, uma reflexão inquieta sobre o Bem e o Mal, Deus e o Diabo. Athalyba entende o mal como algo presente em nosso imaginário, mas o homem não explica isso. A fê materializada numa cruz é a “saída” para esse impasse. A segunda, uma crônica narrativa bem humorada centrada na falta de sorte de uma personagem masculina, denominada Zé. Narrado em primeira pessoa, Zé se envolve de “laranja”, ou seja, sem querer, em uma situação de tráfico de drogas. Novamente uma composição com dois refrões (Que zica, Zé!, Que zica, Zé!; e Foi, foi, foi, como laranja ele foi!); bateria eletrônica ininterrupta e *scratches* sobrepostos.

Em “O Amor Inovou” a e o ouvinte podem notar a ausência de *scrath*. Mas, ouve-se o uso de uma quarta célula rítmica, na composição instrumental, ao final do compasso quaternário (antes do *looping*, tem-se o leve toque de *percs*). Outra especificidade dessa construção musical foi a introdução do uso do *Beat Box*, sons

produzidos com a boca que antecedem e acompanham, por curto período, o solo de teclas realizado por Marcelo Maita.

O texto é curto, sem refrão e cantado duas vezes, a primeira por um corpo vocal solo e a segunda por um corpo vocal coletivo. Direcionando o discurso para a figura feminina, o autor faz um desabafo sobre o amor que está reprimido em seu peito por conta de uma paixão frustrada. A estrutura textual não permite à e ao ouvinte entenderem quem é a pessoa desejada, tampouco de onde vem. Apenas fica evidente que ele, a personagem masculina, não está se relacionando com ela e somente sonha com isso. O amor também é dor.

Na peça musical de trabalho, “Sistemão”, o artista interpreta um menino em situação de rua, fixado na Praça da Sé, falando em primeira pessoa diretamente para a e o ouvinte. Essa é uma das originalidades artísticas de Athalyba que mais chama atenção em suas primeiras composições, pois o ‘eu lírico’ se desloca de si para ser a voz do outro, nesse caso o seu semelhante.

Utilizando-se do recurso da representação, ele incorpora um garoto que se apresenta agressivo, mas também dócil, conforme a conveniência. Da parte amigável para o lado grosso da personagem, há um crescente na tonalidade da voz do MC. No primeiro momento, a complementação entre os dois corpos vocais é bem marcada. Abaixo, um exemplo utilizado pelo artista, a fim de criar um verso solo e outro de reforço, como recurso enfático do texto;

“Se for na valentia, na minha não se cria/ **(Athalyba-Man)**
Se não pegar na mão/ **(Athalyba-Man e Coro)**
Eu to falando grosso e isso é só um esboço/ **(Athalyba-Man)**
Do meu lado mau/ **(Athalyba-Man e Coro)**
Mas se for meu amigo, a gente aperta um/ **(Athalyba-Man)**
Até faço esta presa/ **(Athalyba-Man e Coro)**
Religião não sei, de sexo conheço/ **(Athalyba-Man)**
Ouvir falar da AIDS/ **(Athalyba-Man e Coro)**
Mas nunca li um jornal, nunca peguei teatro/ **(Athalyba-Man)**
Eu nunca fui na escola/ **(Athalyba-Man e Coro)**
Eu sei joga uma bola, o meu barato é furto/ **(Athalyba-Man)**
Eu cheiro é muita cola/ **(Athalyba-Man e Coro)**”
(REGIÃO ABISSAL, “Sistemão”, 1988. Recorte e grifo meus.)

Antes do término do segundo momento, o principal corpo vocal se destaca, não dando espaço para o reforço em coro. Gradativamente, a dicção da personagem vai se tornando mais agressiva. Na música é possível perceber, mas aqui na transcrição adiante, destaque em negrito;

“Chega o governador me diz que eu sou um amor/ (Athalyba-Man)
 Que tudo vai mudar/ (Athalyba-Man e Coro)
 Me da beijinho e tchau/ (Athalyba-Man)
 Por isso eu meto a mão/ (Athalyba-Man)
 Dou bote nas coroas/ (Athalyba-Man e Coro)
 Assalto os boy da firma, o toca do carrão/ (Athalyba-Man)
 Rico na cara dura/ (Athalyba-Man e Coro)
 Porque sou marginal, porque me revoltei/ (Athalyba-Man)
 Porque de nada sei/ (Athalyba-Man e Coro)
 E vou fazer 18 eu já comprei uma 12/ (Athalyba-Man)
 Aí então não sei/ (Athalyba-Man e Coro)
Porque sou marginal/ (Athalyba-Man)
Porque não tenho pai/ (Athalyba-Man)
Porque me revoltei/ (Athalyba-Man)
Porque de nada sei/ (Athalyba-Man)
Porque é isso aí/ (Athalyba-Man e Coro)
Colagem: ‘silêncio’
 Porque é isso aí/ (Athalyba-Man e Coro)”
 (REGIÃO ABISSAL, “Sistemão”, 1988. Recorte e grifo meus.)

Conforme se pode observar, a guinada tem início com a percepção da má intenção do político profissional. Um sentimento de indignação anuncia o estopim e, numa escalada progressiva, chega-se ao ápice da cólera, representada na impositação de voz do MC, cujo esforço performático dispensa o segundo corpo vocal. O tom alarmante, o que é emergencial, fica evidente tanto no canto, quanto na construção sonora. Os dois DJs completam a composição, com reprodução de uma sirene em *Transformer* e colagens de sampler, com dois dizeres (um imperativo pedindo silêncio, colocando a e o ouvinte em lugar fixo diante do monólogo. E outra com amostra de voz do próprio cantor apontando: “Foi o sistemão...”). Na bateria ininterrupta, o teor do texto com longo refrão e efeitos evidenciam que não há diálogo com a e o ouvinte, enfim uma música unidirecional. Pede-se silêncio para quem escuta e ao mesmo tempo atenção, pois quem está falando é alguém que, até então, não tinha voz, uma criança em situação de rua.

Há um detalhe a ser comentado sobre a letra. Na versão gravada em LP, num trecho assim se ouve: “E vou fazer 18 eu já comprei uma 12/ Ai então não sei”. Nas apresentações ao vivo, o mesmo trecho é escutado assim: “E vou fazer 18 eu já comprei uma 12/ Eu vou matar o Sarney”⁴³⁵. Athalyba comenta que a versão original é a segunda, que se referia ao presidente da época, mas na gravação acabou ficando a versão “*clean*”.

⁴³⁵ Ver: www.youtube.com/watch?v=FSWyg9vORCg. Acesso em: 07/03/2018.

Nos primeiros passos da carreira de Athalyba-Man, fica evidente uma construção musical experimental. No texto, letras com dois refrões, versos brancos e refrão extenso são exemplos. No som, o curto *sustain* e o rápido *realise* da *snare* e do *kick*, evidenciam pouca mobilização de recursos de equalização no processamento dos sinais para alteração de timbres. A busca pelo grave se concentra no arranjo⁴³⁶. Somado a isso, há incorporação artística dos ruídos (colagens de amostras e *scratches*) como traços marcantes nas produções. É na forma desse conteúdo supracitado que se revela as primeiras experiências de composições textuais e timbrísticas, o som acusmático periférico oriundo do contexto urbano de São Paulo.

3.2 1990

O segundo trabalho do Região Abissal saiu dois anos depois, em 1990. Sua realização vem de uma demanda, a aposta de uma gravadora *indie*, conforme conta Athalyba:

“O grupo estava separado, Milton Sales que chamou todo mundo e falou: Olha, a gente vai gravar, vai ter que juntar todo mundo e blá, blá, blá. Nessa época tava cada um para um lado. (...) Milton Sales era amigo do dono da gravadora Independente, que queria gravar um disco de Rap. Ele conhecia o Gilberto”.⁴³⁷

Gravado e mixado no Atelier Estúdio, o responsável pela edição foi Vander Carneiro. A produção executiva ficou com Hildebrando Pereira dos Santos e Milton Sales; na produção musical o grupo contou com o apoio profissional de Haroldo Tzirulnik; as vozes são de Athalyba-Man, Guzula, Luna e Júnior (artistas convidados); os arranjos são de autoria dos músicos (Marcelo Maita e a dupla de DJs Giba e Kri); a programação de sampler é de responsabilidade de Newton Carneiro. Foi o primeiro disco de Rap brasileiro gravado em sistema digital. O resultado chamou atenção de outros artistas do gênero, que passaram a procurar os serviços do Atelier.

Na escuta das músicas percebe-se a introdução de novos elementos na composição, como o uso de samples de frases de instrumentos cordofônicos dedilhados nos arranjos; na mixagem das vozes e dos timbres tem-se uso de *plugins* de efeito, ou processadores de áudio; aumento no número de células na base rítmica (*kick*, *snare*, *hi*

⁴³⁶ Ver capítulo primeiro.

⁴³⁷ Entrevista realizada aos 25/02/2017.

hat closed, meia lua, *percs*, *hand claps* e *sub-bass*). A concepção dos DJs tem maior destaque e a busca pelo grave sai do arranjo e vai para o *beat*. Ou seja, o corpo sonoro dominante passa a ser o *beat* e o arranjo o subordinado. As letras de Athalyba ganham mais linhas, ficando extensas. Os versos brancos estão presentes, mas também há muitas rimas internas. A performance fica mais dinâmica, pois o texto está fluente, com *swing*. A palavra também compõe a sequência rítmica. Sua narrativa passa a mobilizar maior repertório para comunicar algo, ao mesmo tempo se complexibiliza.

“Vem cá!” é a primeira faixa do lado A e abre o disco com festa. As duas personagens dessa peça musical são os próprios cantores, que interagem com o público no intuito de fazê-lo dançar. Nessa composição, Athalyba trás a experiência do MC, aquele que tem a função de conduzir a cerimônia. O refrão fica mais curto e mais fácil de acompanhar. A expressão na boca daqueles que cantam é brincante, a última sílaba do verso inicia a primeira palavra do verso seguinte, essa ligação também se faz na passagem de um cantor para o outro. Esse jogo dá cadência (*flow*) ao que está sendo anunciado, o ‘eu lírico’ está imerso na cultura *Hip Hop* se comunicando com aquelas e aqueles que estão na pândega. Rap para seus pares, entretendo e anunciando que o direito à diversão é essencial, contraponto do trabalho que deprime a e o indivíduo.

“Curtindo no bum da bati... /
... da vida só se leva o som/
Na mente fica eterna... mente/
... quem me neg.../
...ar tem que ter para viver...
...emos (veremos) que quem não se suprime/
De muita melo... /
... dia e noite a depres.../
... são as causas de falta de Rap, *scratch*, DJ e MC.../
...dade (cidade) só serve para trampa.../
...ra (para) com isso e vem pra cá...!”
(REGIÃO ABISSAL, “Vem cá!”, 1990. Recorte meu.)

Nesse Boom Bap, a contemplação do grave do *beat* no texto revela a importância dessa qualidade na composição, é a força comunicativa do peso sonoro (“Curtindo o **bum** da bati... da...” (grifo meu)). Conforme apontei no primeiro capítulo, o *sub-bass* é marcante nesse disco. Na peça musical supracitada, ele está como uma célula na base rítmica (junto ao *kick*, *snare*, *hi hat closed*, meia lua e *percs*), mas acentuando a cabeça do compasso quaternário. Nota-se, como arranjo no preenchimento, o sampler de uma frase de guitarra; uma única nota de contra-baixo em

pulsos; sampler de expressões em inglês (*Funk, Let's Dance e Yeh!*) e frases compostas sinteticamente em *Pizzicato Strings*⁴³⁸.

É perceptível o amadurecimento do uso artístico de ruídos como efeitos na instrumental. Há três momentos em que os DJs fazem *scratches*; ao chamado do MC, depois dos versos, durante o refrão colados com as amostras, e no final. Por duas vezes, Guzula convoca o efeito (Sacudindo braço e dando soco no ar/ Ginga pra lá e pra cá.../...dê o *scratch* do DJ, no meio deste som?), na primeira, o DJ responde com um *Baybe Scratch*; na segunda, responde com um curto *Flare Scratch*. No refrão percebe-se um diálogo, um DJ faz *Chirp Scratch* logo após a colagem de *Yeh!*, o outro responde com *Stab Scratch*. Essa última modalidade citada, aparece no final em solo. O toca disco é um instrumento ativo na construção musical.

“Flores para seu caixão (tributo a Chico Mendes)” é um Rap de protesto, no qual Athalyba-Man tece críticas à cidade enquanto habitat e a extinção da fauna e flora. Seu argumento se concentra no debate sobre o meio ambiente, pautado no assassinato de Chico Mendes (importante ativista político e ambientalista da Bacia Amazônica) e a quem interessa o desmatamento. Falando em primeira pessoa seu ‘eu lírico’ se faz mediador de questões sociais na função de solicitar que a e o ouvinte alertem a “nação” quanto à problemática. O artista apresenta um instinto messiânico, faz a ação da mudança e convoca a todas e todos a lutarem pela causa, a preservação do meio ambiente:

“Eu vou pegar o céu com a mão/
E vou tingir de azul o cinza da cidade/
Me incomoda as cores mortas demais/
A começar pelas antenas de televisão/
No lugar eu planto mudas de coqueiro/
(...)
Não perca tempo, alerte a nação/”
(REGIÃO ABISSAL, “Flores para seu caixão”, 1990. Recorte meu.)

Por mais que Athalyba-Man tenha convicção de que o desmatamento e o assassinato de um militante ambientalista tenha as mãos dos interesses do Capital, o limite de sua ação fica no anúncio de um sentimento de indignação, que se revela no apontamento de um inimigo genérico, conforme se nota nesse trecho da letra:

“(...) podres poderes de **algum boçal**/
(...)/ O Chico morre, que mamata/ o lucro é do poder/
(...)/A começar pelos cabelos **dos que ordenam** extinção/
No lugar eu planto mato e trepadeira/
E boa reflexão **para os tais**, esqueceram jamais/

⁴³⁸ Timbre número 46 da lista *General MIDI* original.

Que o respeito à fauna, à flora e às regiões abissais deve ser muito mais/
Que um simples movimento iniciado por pressões de órgãos internacionais/
Eles vão ver na raiz que quanto mais se queima, mais se vive infeliz/
Então se **eles queimam, tendo o lucro como meta**/
Vão morrer sem ar e vão morrer carecas/
Cuidem bem das flores do jardim do seu quintal/
Pois podem faltar flores para enfeite de seu funeral”
(REGIÃO ABISSAL, “Flores para seu caixão”, 1990. Recorte e grifos meu.)

O repertório de timbres e efeitos da instrumental desse Boom Bap segue forma similar à faixa que o antecede no disco. Mas com especificidades, como a *snare* reforçada com *hand clap* em *reverb*. Ouve-se *hi hat closed* ininterrupto; *beat box* e a presença do *sub-bass* na cabeça de chave do compasso dobrado. *Stab Scratch*; sample de bateria em *looping* e no final um outro sample de membranofônico percussivo. Nas colagens, há amostras de frases em inglês (*Ah, how, hey, how, camom!, ladys and gentleman*) e o grunhido de um primata em duas condições: “in natura” e com o sinal de áudio processado em *plugin pitch shifting*, recurso que altera a velocidade do sinal. Tem-se uma estética voltada para a pista de dança com uma letra de protesto.

Em “Caos rotina”, a instrumental volta a entrar em consonância com o texto. A sonoplastia das colagens ambientam a palavra na boca dos MCs, no decorrer da música. Logo no início, uma série de sons sobrepostos, apito de trem, helicóptero, tiros e uma frase em inglês, *kick* e *snare*. A mixagem explora bem as alturas na *snare*, há ressaltos nos decibéis dessa célula rítmica com curto *reverb*. Conforme se sucede o relato de uma urbe caótica (São Paulo), outras amostras sonoras reforçam o texto no corpo vocal dos MCs, como sirenes dos bombeiros e explosão. O processamento das vozes na passagem por *plugins* para representar uma comunicação, via rádio *walk talk*, é mais um capricho na produção de estúdio, enfatizando a performance.

Pela narrativa, a e o ouvinte recebem informações minuciosas de fatídicos que ocorrem ao mesmo tempo e no mesmo espaço. Convulsão, assalto, incêndio, atropelamento, troca de tiros, assassinato, capotamento de veículo de grande porte, pilhagem de carga ilícita e contrabando, e um atentado a instituições financeiras. Cidadãos e cidadãs observam tudo isso e entendem que são fatalidades, mas continuam trabalhando em seus escritórios na Avenida Paulista, normalmente. A personagem principal não é uma pessoa, mas o Caos, que é um estado ou condição do cotidiano. Aqui, Athalyba mobiliza todo um repertório para construir uma imagem que representa sua relação com a cidade. Estar na cidade é sinônimo de trabalho, sendo o exercício

desse nas condições impostas na modernidade mais uma “fatalidade”, dentre tantas do cotidiano.

O grande destaque desse Rap estória, é o emprego de figura de linguagem como recurso enfático. A hipérbole está presente de forma explícita na comunicação. Não basta ter um ataque epilético resultante de uma histeria capaz de estremecer o solo; tem que morrer alvejado com bala perdida, disparada em perseguição policial e no mesmo dia em que, no quarteirão abaixo, um edifício em chamas, vem a desabar. Próximo ao saque da carga de um caminhão que se acidentou. O artista mostra sua indignação com a naturalização das desgraças no ambiente urbano, onde cidadãos convivem com atrocidades e no momento de lazer é bombardeado com notícias similares, mas o foco é o trabalho. A ideia de cidade, de estar na cidade e de se sentir cidadão se resume a trabalhar e manter-se desinformado, ao consumir o que a mídia televisiva oferta como informação produto, desarticulado de outras possibilidades de viver a realidade e acreditar no sonho de um dia ficar rico. Assim segue o cotidiano, do dia ensolarado à madrugada de sono, com tensão e distensão coexistindo.

“Um caso da Paulista um choque, a gente sobressalta/
Eleva alta pressão/
Já é de madrugada/
Desliga o aparelho e vá dormir tranquilo/
Como se não ocorresse nada/
Até sonhou com a loteria/
Acorda: sua mesa pra assinar, pra carimbar/
Telex, datilografia”
(REGIÃO ABISSAL, “Cáos Rotina”, 1990. Recorte meu.)

Interessante observar a ordem das músicas no disco, logo após o caos, uma instrumental Arenbi fecha o lado A. Nota-se presença marcante de *percs*, pulsos de sample de cordofônico dedilhado com leve *delay*, extensas notas de harmonia, solo de *synth* e ausência de *scratch*. No lado B, a mesma música abre o repertório, só que acrescida do corpo vocal do MC.

“Feminina Mulher” é a composição que Athalyba-Man expõe com maior visceralidade a noção de feminino que habita seu imaginário. De antemão, aponto que o artista parte de um ponto de vista masculino e heteronormativo. Há uma beleza endeusada, na qual a expressão “felina” adjetiva o substantivo “feminina”. Na ideia de residir uma fera, no eufemismo ‘gata’, é que está o poder de barganha da mulher. O regalo irracional do amor se esconde estrategicamente por trás da máscara inocente da sedução. A capacidade de ser menina e súcuba, na mesma pessoa, traduz a força, o

condão. No uso dessa habilidade, ser dócil e matar de prazer (assassina), que a mulher negocia a sua existência diante do homem. A mulher tem lugar fixo em sua obra, na chave da distensão.

“Como pantera felina/
Acabou com meu anseio/
Me afagou em seu seio/
Noite linda foi aquela/
(...)
Se o nome é Clara ou Cristina não importa/
Ela é demais/
Seus contorno sensuais/
Não saem da minha retina/
Oh! feminina, felina,
Me traga os lábios lindos seus/
Me torne um deus do desejo e da quimera/
Me morde na orelha, me arranha como fera!”
(REGIÃO ABISSAL, “Feminina Mulher”, 1990. Recorte meu.)

Comparado a outros artistas de Rap da época, com suas explícitas misoginias, Athalyba-Man apresenta outra perspectiva na questão de gênero, mas não rompe com o machismo. A mulher negra é entendida como um ser que tem o poder de acalantar o desejo masculino e por isso, é supracitada com adjetivos exaltantes:

“Muito **atraente**, jeitinho **indecente**/
sutilmente faz ares de **carente**/
Mas ela é uma **deusa iluminada**, **beleza inatingível**...
(...) Uma **fera assassina**, não importa ela é **divina**/
Sabe sempre quem quer/
Faz com quem ela quiser/
(...) És **bela**, és **feminina**, **menina**, **felina**, fera assassina/
Eu insisto, ela é **divina**/
Faz o que quer, com quem quer que seja/
Pantera negra felina!”
(REGIÃO ABISSAL, “Feminina Mulher”, 1990. Recorte e grifos meu.)

A última faixa com corpo vocal, e penúltima do lado B, chama-se “Miami”, em alusão ao Miami Bass, e entra na gaveta do Rap festa. As células da base rítmica são *kick*, *snare*, *hi hat closed* e *percs*. Esses últimos revezam sua presença com arpejos sintéticos, que na mixagem estéreo, ora aparecem no canal direito (R), ora no canal esquerdo (L). Os samples utilizados são de palavras: “DJ” e “Miami”, que aparecem coladas aos *scratches* (*Baybe* e *Stab*), no meio dos versos e nos refrões, com direito a solo no final.

Conforme apontado anteriormente, o disco, de 1990, tem como marca a presença da tensão e distensão, o trabalho e o lazer, anseio e o amor, o “cara comum” e o negro. Na peça musical supracitada, a personagem principal apresenta o conflito de viver uma dupla personalidade, resultante da experiência do negro urbano na competitiva

sociedade paulistana pigmentocrata: “Porque pra sociedade a cor da pele diz quem sobe”.

A narrativa começa apresentando um cara comum, que trabalha, estuda (começou a faculdade e largou), mas a rotina de trabalho o cansou no momento em que percebe que o racismo é uma barreira para sua ascensão, mesmo diante dos esforços. Esse cansaço é indicado pela queda de rendimento no serviço, que o leva a ser demitido. Desempregado, o protagonista chega a pensar em entrar para o crime, a fim de suprir necessidades. Então, entra em cena uma outra personagem fundamental, o DJ. Esse o apresenta o “segredo do canto e da dança”.

No experimentar as qualidades sonoras dos timbres que fazem tremer o P.A.⁴³⁹ (extremo grave), é que a personagem pode contar sua história, passando a existir, se tornando sujeito. O negro se reencontra consigo mesmo na cerimônia, depois de passar por uma crise existencial e descobrir que possui uma ferida de “ser e existir”. Na composição em análise, o ‘eu lírico’, personificado num MC, comunica a compreensão que o autor teve ao se ver sujeito negro na modernidade, dentro da experiência da diáspora africana. A auto identidade do negro urbano, na modernidade, foi construída através de sua experiência cultural, na qual, a música é vivida como um sentimento experiencial e coerente do eu⁴⁴⁰.

“O negro ficou impressionado/
Com tanta alegria, magia, energia/
Tremia o P.A./
Que fazia as pessoas, no impulso dançar/
Dançar/
O Som, supressão, deu frisom frenesi no negão/
Que catou microfone, cantou sua história/
E virou MC/
E hoje ele anima as noites quentes do salão/
As meninas dançam em fila/
Os breakers rolam pelo chão/
Frenesi, em parte/
Da voz do MC/
Expressa toda sua verdade/
Que sofreu pela cidade/
E nunca mais vai, se sentir incapaz/”
(REGIÃO ABISSAL, “Miami”, 1990. Recorte meu)

⁴³⁹ P.A é a sigla para “*public address*”, em tradução livre “endereço ao público”. Refere-se ao som que a plateia, ou público, ouve das caixas direcionadas.

⁴⁴⁰ GILROY, Paul. Op. Citi. p.209.

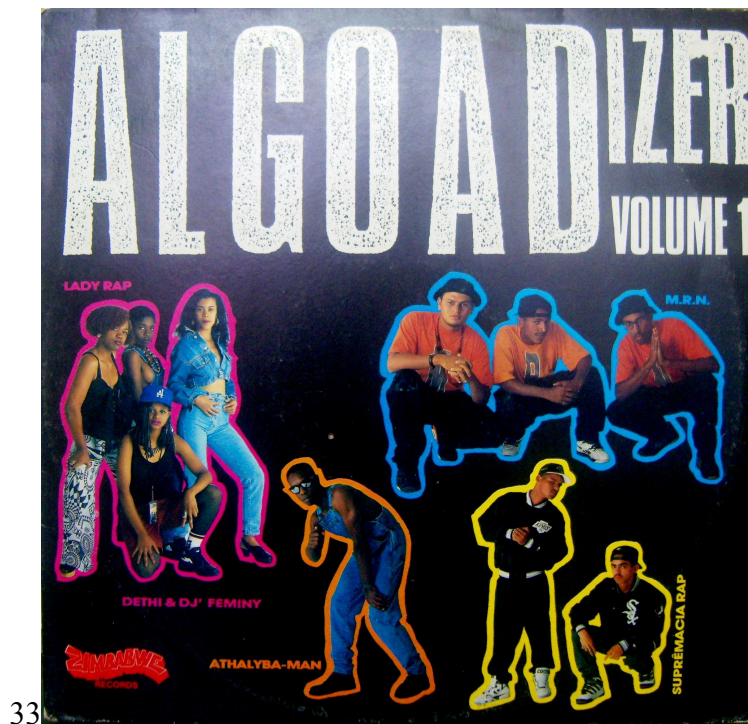
Nas gravações de 1990, Athalyba-Man opera sua originalidade artística dentro de um trilho conceitual. Nesse momento da carreira sua arte se conecta ao Atlântico Negro, perceptível pela mobilização de um repertório que produz um imaginário de existência racializado, contraponto do “cidadão comum”, que não indaga sua vivência diante das experiências na modernidade.

A condição de ser/existir que a vida urbana proporciona ou comumente conduz, é questionada quando ele passa ter uma dimensão de cidadania desclassificada. Ser cidadão, para o autor não é pertencer, mas estar na cidade. Estar na cidade é estudar, trabalhar no mercado formal para ser “alguém”, sonhar em ficar rico. Ao experimentar um universo cultural que o permite ser outra persona, na narrativa, tem-se uma exaltação da experiência cultural negra fora da chave do cotidiano (que estruturalmente o coloca somente como trabalhador padrão). É nesse momento que ele exterioriza o amargo da dupla consciência⁴⁴¹. Qual o lugar do homem negro nessa dinâmica moderna e urbana? Como se afirmar nessa sociedade? Partindo desse raciocínio, o artista deixa saltado aos olhos, e ouvidos, que a negritude que o habita não se firma no cotidiano tenso e caótico, mas no lazer, na distensão. No plano do ócio, contraponto do expediente, é que a experiência de viver se faz plena, pode-se amar, falar de si e ter uma utilidade para com os seus pares na construção social ao se predispor a ser voz. A comunicação artística produzida nessa condição tem um sentido, um propósito, carrega valor, visão de mundo e conflito.

Athalyba traz consigo um ethos que se relaciona intimamente com a condição de ser negro em um local específico, São Paulo. Mesmo com uma fúria modesta, seu Rap questiona o que a vida moderna oferta ao seus semelhantes, mas não revida com agressividade o que sofre. A parca presença de um vocabulário capaz de beliscar o estômago, daquele para qual sua crítica muitas vezes se dirige, é perceptível. Isso revela que, sua comunicação é voltada especificamente para seus pares, há uma condição respeitosa no direcionamento da palavra, inclusive quando fala para à mulher. A partir do momento em que sua disposição artística se verga rumo ao mercado hegemônico, a dinâmica de sua composição gradativamente se altera, pois vai chegar o instante de se comunicar com o outro, aquelas e aqueles que estão fora da cerimônia.

⁴⁴¹ Conceito desenvolvido por W.E.B Dubois em seu clássico *Almas da Gente Negra* e discutido por Paul Gilroy, em sua análise do negro na modernidade, no livro *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. Cf: DU BOIS, W.E.B. *As Almas da Gente Negra*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999; GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.

4. QUERIDA, JÁ PODE ME BEIJAR, EU SOU UM SUPERSTAR (LADO B)



33

(Capa da coletânea *Algo a Dizer*, 1993.)



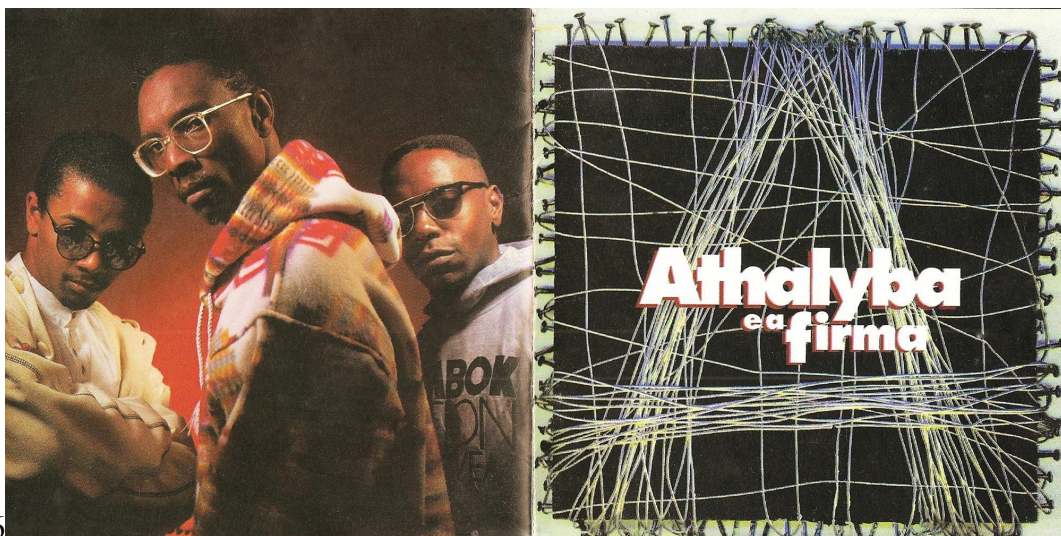
34

(Contracapa da coletânea *Algo a Dizer*, 1993.)



35

(Capa do disco *Athalyba e A Firma*, 1994.)



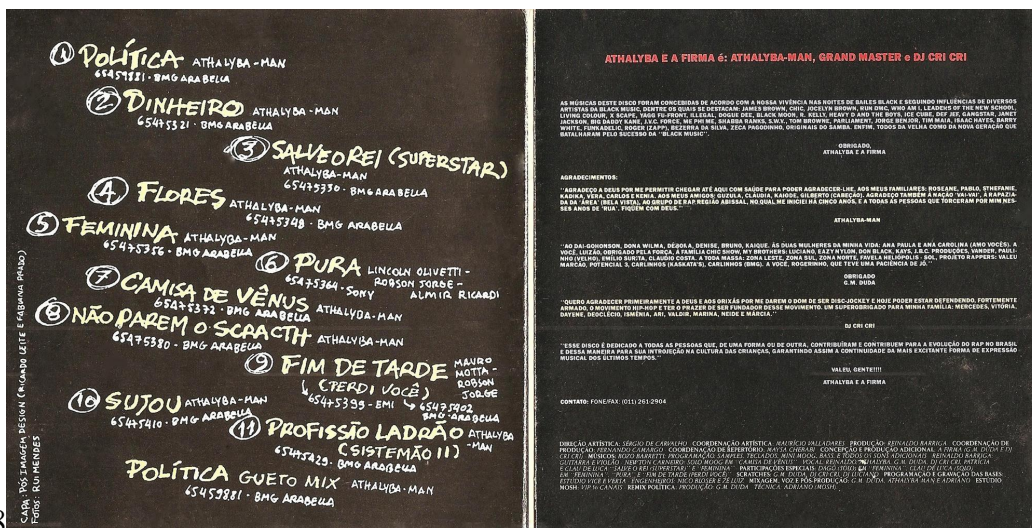
36

(Capa do disco *Athalyba e A Firma*, 1994.)



37

(Contracapa do disco *Athalyba e A Firma*, 1994.)



38

(Encarte do disco *Athalyba e A Firma*, 1994.)

POLÍTICA

DESEJAM QUE O DINHEIRO TRAZ A FELICIDADE...
DESEJAM QUE O DINHEIRO TRAZ A FELICIDADE...
DESEJAM QUE O DINHEIRO TRAZ A FELICIDADE...

PROFISSÃO LADRÃO (SISTEMA II)

AFRIMA UM TEMPO E O DINHEIRO E O DINHEIRO...
AFRIMA UM TEMPO E O DINHEIRO E O DINHEIRO...



39

(Encarte do disco Athalyba e A Firma, 1994.)

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

PAR AMANHÃ...
PAR AMANHÃ...
PAR AMANHÃ...

40

(Encarte do disco Athalyba e A Firma, 1994.)

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

41

(Encarte do disco Athalyba e A Firma, 1994.)

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...
DE POLÍTICA EM POLÍTICA...

4.1 1993

Durante a primeira metade da década de 1990, 1993 foi o ano no qual as gravadoras mais colocaram discos de Rap no mercado (vide tabela na página 98). Os lançamentos de coletâneas acompanham essa exponencial e serviam como termômetro para mesurar a viabilidade de lançamento de artistas. Nem todas e todos os participantes conseguiram contrato para produzir um álbum, era a peneira.

Nesse período, DJ Kri trabalhava como produtor, prestando serviços a Zimbabwe Records, e apresentou um som de Athalyba-Man para o presidente da empresa; que gostou. Marco Antônio Carneiro conta com maiores detalhes como foi que assinou com a gravadora de Willian Santiago:

“Eu tinha feito essa música, “Sistemão II” (...) e tava com o Cri Cri. Cri Cri tava sempre envolvido com produção (...) tava fazendo produção para o cara da Zimbabwe, qual o nome dele? ... William Santiago, isso. (...) William falou: “Preciso fazer uma coletânea!” Ai o Cri Cri juntou uma galera para gravar o disco, ele tava sendo o produtor, né! Ai mostrou minha música lá e falou: “Vamo colocar ele, mas ele já tá gravando com um outro carinha ali, né!” Ai eu tive uma reunião com o William e ele falou: “Beleza, vem gravar com a Zimba que tem mais nome!” Só que eu já to com o cara lá. “Não, deixa comigo!” (...) Ai eu gravei duas músicas, “Ficar de Mal”, uma lenta que tem o Dagô e “Sistemão II”. Assim que eu fui para a Zimba, fiquei sozinho com meu DJ, o Marcelo, um carinha da Bela Vista (...) Vira e mexe a gente ia fazer show da Zimba, show aqui, show ali. (...) a gente ia fazer os bailes deles, na verdade né! Ganhava a condução, o rango, alguma coisa assim. Mas ganhar dinheiro fazendo show, nada! (...) Era por gostar de fazer show, pois eu tava trampando, já. Trampava, tinha meu trampo e tal e final de semana fazia show”⁴⁴²

A coletânea *Algo a Dizer Volume I*⁴⁴³ apresenta ao público algumas peças das apostas do *casting* da Zimbabwe: MRN; Supremacia RAP; Dethi & DJ’ Feminy; Lady RAP e Athalyba-Man. Nesse produto fonográfico, Athalyba apresenta duas performances, “Ficar de mau”⁴⁴⁴, com participação do cantor Dagô Miranda, e “Sistemão II”⁴⁴⁵, uma continuidade de sua primeira música de trabalho. Ambas são produção de DJ Kri, com solos e arranjos de Newton Carneiro. Na primeira faixa, um Arenbi, o maior destaque do *beat* são os *percs*. Dentro de um compasso quaternário dobrado, entre *kicks*, *snare*s e *hi hat closed*, ouve-se quatro *percs* em escala gradativa de

⁴⁴² Entrevista realizada aos 25/02/2017.

⁴⁴³ V.A. *Algo a Dizer*. São Paulo: Zimbabwe, 1993. LP.

⁴⁴⁴ Cf. ATHALYBA-MAN. “Ficar de Mau” (Athalyba-Man). In: V.A, *Algo a dizer*. São Paulo: Zimbabwe, 1993. LP, faixa 4, lado A.

⁴⁴⁵ Cf. ATHALYBA-MAN. “Sistemão II” (Athalyba-Man). In: V.A, *Algo a Dizer*. São Paulo: Zimbabwe, 1993. LP, faixa 4, lado B.

amplitude na mixagem, com leve *reverb*. No mais, acompanha o principal corpo vocal uma frase composta por sons sintéticos diferentes e sobrepostos, de oitava, acredito ser o *Synth Bass 1* e *Honk Tonk*⁴⁴⁶. A mesma frase, mas somente em *Synth Bass*, continua durante o canto do segundo corpo vocal no refrão. Nesse instante da música, entra uma progressão harmônica regular, mas em escala diferente da frase sintética e com longo *sustain*. Esse capricho da composição timbrística, junto a tessitura da voz de Dagô Miranda, dá dramaticidade sonora ao apelo da narrativa. Também ouve-se pulsos dispersos de sinais de alta frequência e vozes: “*Uhuu!, Yeh Yeh!, Ahaa!*”. Passado o segundo refrão, entra um som de aerofônico sintético (*Alto Sax*⁴⁴⁷), perceptível em dois momentos: em solo e dialogando com os corpos vocais.

Nessa trilha sonora de baile black, Athalyba-Man apresenta um texto que, na sistematização proposta acima, se encaixa na gaveta do Rap de Amor. Com voz branda na performance, quase sussurando ao ouvindo, o artista não altera o tom durante toda a música. Fala diretamente à mulher com toda sedução que lhe coube externar, no intuito de resolver uma briga de relacionamento.

“Não, é brincadeira de amor/
Querida, cuidado, pois estou errado/
Peço por favor/
Pra refletir melhor/
Me nega carinho, beicinho/
Brincadeira de amor/
Só quer me provocar/
Como se um dia, fosse me abandonar/
Pois eu acredito que você pode se arrepender/
(...)
Foi o fim, me xinga que eu sou ruim/
Me acusa, sem nem tê-la acordado/
Pra noite/
Contar o que com a gente se passou/”
(ATHALYBA-MAN, “Ficar de Mal”, 1993. Recorte Meu)

A personagem masculina reconhece ser o culpado pelo acontecimento, é responsável pela discórdia. Entretanto, não fala o que aconteceu, apenas aponta que ela o xingou de “ruim” e começa a descrever o que ela está perdendo, um ótimo amante. No disco anterior, para enfatizar as tensões, Athalyba utiliza recursos de linguagem, como a hipérbole. Para narrar a distensão, que inclui sua relação com a noção idealizada do feminino, também se utiliza de recursos, nota-se um eufemismo. Mesmo diante de um conflito amoroso, o autor não tira a mulher de seu imaginário platônico. A desavença se

⁴⁴⁶ Timbre número 4 da lista *General MIDI* original.

⁴⁴⁷ Timbre número 66 da lista *General MIDI* original.

reduz a um comportamento infantilizado na mulher, a “pirraça”, uma brincadeira de criança. O apelo para que ela esqueça o conflito, e deixe o enfado, está nos versos e apogeu da música, o refrão. Seu esforço é para que ela não deixe de ser amante.

“(…) **esqueça tudo que aconteceu/**
Chega bem quentinha, sou todo seu/
E **quero que você devore todo meu carinho/**
Sem fazer pirraça, ou beicinho/
Sem teu carinho não posso ficar/
Me diga seu errei, por ti querer agora amar/
Depois e mais e mais, mais/
Pois, uma ambição/
Que o tempo pare e explosão/
E a gente aqui, se perdendo em discussão/
Vamos viver e praticar a paixão/
Com amor/
(…)”
(ATHALYBA-MAN, “Ficar de Mal”, 1993. Recorte e grifos meu)

Athalyba-Man volta a abordar a questão da criança em situação de risco na música “Sistemão II”, um Rap Protesto, com forte presença de versos brancos, numa instrumental construída com muita variação de timbres. Uma composição calcada não somente na organização das células rítmicas, mas no processamento dos sinais de áudio que constituem o *beat*. Ouve-se como novidade o uso da célula rítmica *shaker*. Também há *sub-bass* na cabeça do compasso, reforçando o *kick* que faz a ‘*The One*’; um *hi hat closed* com leve *delay*; dois *snare*s, sendo um logo após a ‘*The One*’, entre o primeiro e o segundo tempo do compasso, processado em *flanger* e *reverse*. Há três frases de cordofônicos dedilhados (contrabaixo e guitarra) em sample, sendo a frase de contrabaixo processada uma oitava abaixo. Fazem parte do arranjo samples de vozes (*Yeh!* e *Haw!*) e sirenes de viatura policial em colagens. No refrão, um *synth* em *Alto Sax* acompanha o corpo vocal.

Com relação a “Sistemão”, de 1988, no qual o limite da personagem é bravejar uma revolta inconsequente, expressa no verso “Eu vou fazer 18, já comprei uma doze, aí então não sei ...”. Na continuação, a personagem passa a agir: “Ele já não é mais um menino, mas um jovem mal...”. Entende-se que, o foco maior anunciado pelo artista está na consequência, um fato que afeta toda a sociedade. Há um revezamento do narrador entre a primeira e a terceira pessoa. O MC, ora observa de fora, ora é protagonista. A personagem perdeu a ternura (“compaixão o caralho/”), não é mais criança, cresceu filha da rua e não há mais o que fazer. Seu futuro era previsível e nada se fez para evitar o processo de entrada no crime, no qual ganhou ‘dignidade’.

“Por que ladrão, é a profissão que me dignifica/
No seio da malandragem levo vida rica/
Com pó, de mulher nunca fico só!”
(ATHALYBA-MAN, “Profissão Ladrão – Sistemão II”, 1994. Recorte meu.)

Na narrativa apresentada, entre a soma e o resto, o resultado nos é apresentado com as duas mortes da figura principal, a social e a física, causadas pela invisibilidade vigiada e extermínio.

“E ficam discutindo sobre o que fazer/
Com mais um menino que agora cresceu/
E ficam liquidando, ficam exterminando/
Antes um menino, mas agora cresceu/ (Ladrão!)”
(ATHALYBA-MAN, “Profissão Ladrão – Sistemão II”, 1994. Recorte meu.)

Athalyba-Man deixa explícito a indignação, que, por sua vez, é fortemente marcada por um ceticismo. Um sentimento que não é irremediável, mas cumpre papel de cunho apelativo para a e o ouvinte. Na peça musical analisada, a humanização da personagem é posta lado a lado com sua aspereza e contraposta com o seu destino. Nota-se, que a violência é entendida como ponto nevrálgico e efeito colateral de um imbróglio. A criança perde sua candura por meio de um processo de marginalização. Nesse quesito, o artista é enfático em seu ponto de vista. Quanto maior a falta de ação da sociedade frente ao fato, maior o gesto hostil do garoto em situação de risco, chegando à violência descontrolada e inconsequente.

Comparado aos discos anteriores, o álbum seguinte, lançado em 1994, contém diferenças marcantes. A presença de músicos de estúdio, oriundos de outras culturas musicais, reorienta a forma da música, o intuito no texto passa a ser mais abrangente e o trilha conceitual vai para as entrelinhas. Transparece uma exigência de “qualidade comercial” baseada em parâmetros Pop, orientada por uma agenda indexada ao mercado fonográfico. Ao mesmo tempo, nota-se um esforço performático por parte dos artistas, que buscam impor o trabalho como arte negra. A música que transparece esse fato com maior expressividade é “Política”, uma das mais trabalhadas letras de Rap do período. Essa foi a maior aposta do compositor, e o que levou para uma major, conjuntamente a Grandmaster Duda e DJ Kri (A Firma). Na peça musical citada está o conflito que permeia sua originalidade artística, mas vale citar que não está desgarrada das demais composições, e faz parte da ideia final ao que o disco se propõe.

4.2 1994

Na coluna “Acontecendo”, edição número 4 da revista *Pode Crê!*, publicada no ano de 1994, assim se lê:

“Com base de James Brown (‘Papa Dont Take No Mess’), a música “Política” é o trabalho principal do Ataliba e a Firma (S.I.C), que acabou de assinar contrato com a BMG Ariola para três anos e três LPs. Produção do Barriga e previsão de lançamento para este ano... trabalho novo nas lojas... (...) um toque... É hora de se investir e correr atrás do Rap nacional. As portas das gravadoras e meios de comunicações estão se abrindo... É claro que alguns vão querer derrubar essas portas à força, outros até comprarão as chaves... E alguns nem ao menos acharão as portas... Mas o segredo da fechadura é o trabalho, credibilidade e sem dúvida o mínimo de talento... Aí é só rezar pra dar certo... Valeu, tchau!”⁴⁴⁸

Quando essas notas foram divulgadas, o disco já estava pronto para circular, todo o processo de gravação durou um semestre. Mas, antes disso, no ano anterior (1993), Marco Antônio Carneiro ganhou da empresa, em que trabalhava, uma passagem para Miami, nos Estados Unidos. Pensou em levar como companhia o amigo Paulo Brown, radialista, exímio conhecedor da cultura *Hip Hop* estadunidense, da Black Músic mundial e fluente na língua inglesa. Por questões burocráticas, acabou indo sozinho e se divertiu por vinte dias. Próximo à data de retorno para o Brasil, comprou uma fita cassete single com “You Don’t Have To Worry”⁴⁴⁹, produção de DJ Eddie F (Edward Ferrel) e interpretação de Mary J. Blige. A instrumental é marcada pelo *looping* de sample da música “Papa Don’t Take No Mess”⁴⁵⁰, de James Brown. Outro artista que entra nessa história é Q-Tip, nova-iorquino e cantor do grupo A Tribe Called Quest. Athalyba-Man é fã declarado do *flow* desse MC, o qual uma das técnicas é acentuar a tônica da última palavra dos versos, ouve-se “Can I Kick It?”⁴⁵¹ Atento a essa forma de canto, Athalyba buscou uma palavra em que a pronúncia se aproximasse na acentuação. A proparoxítora “política” foi a primeira que lhe veio a mente⁴⁵². Em cima da instrumental de Mary J. Blige, ele compôs a música que o levou a assinar contrato com uma multinacional.

⁴⁴⁸ Cf. Revista Pode Crê! São Paulo: Instituto Geledés, 1994. Edição nº 4. p. 9.

⁴⁴⁹ Cf. MARY J. BLIGE. “You Don’t Have To Worry” (Kenny “G-Love” Greene). In: *You Don’t Have To Worry*. EUA: MCA Records, 1993. Single 12” Cassete, faixa 1. Lado A.

⁴⁵⁰ Cf. JAMES BROWN. “Papa Don’t Take No Mess” (Fred Wesley, James Brown, Jhon Starks). In: *Hell*. EUA: Polydor, 1974. LP Duplo, faixa 1. Lado D.

⁴⁵¹ Cf. A TRIBE CALLED QUEST. “Can I Kick It?” (L. Reed). In: *People’s Instinctive Travels And Paths Of Rhythm*. EUA: Jive, 1990. LP, faixa 2. Lado B.

⁴⁵² Entrevista realizada aos 25/02/2017.

Nos shows realizados com a equipe de sonorização de bailes Zimbabwe, a peça musical “Política”⁴⁵³ já fazia parte do repertório. Por conta disso o artista acabou gravando uma fita demo, que ficou nas mãos de seu amigo DJ Kri, até chegar a um produtor que caçava talentos.

“...O Cri Cri e o Grandmaster Duda estavam no Atelier, fazendo umas produções lá. E eu tinha dado essa fita para o Cri Cri. Aí nesse dia visitou um cara lá da Plug, que é da BMG, ouviu a música e gostou. Os caras lá me avisaram e aí a gente acabou montando o grupo. Na verdade ao redor da música.”⁴⁵⁴

Através do selo Plug, voltado para o mercado Pop/Rock nacional, a BMG-Ariola colocou no mercado o disco *Athalyba e A Firma* em LP, CD e Cassete. O lançamento foi em 1994 e o trabalho de divulgação seguiu pelo ano seguinte. Inclusive, a gravadora custeou uma viagem ao Rio de Janeiro para que os artistas pudessem apresentar shows no circuito de bailes funks, promovidos pela equipe Furacão 2000. A intenção era colocar o disco no mercado carioca, predominantemente voltado ao Funk regional. O grupo fez algumas apresentações, mas não emplacou sucesso. Segundo Athalyba, o ritmo era muito diferente do que se ouvia nas festas fluminenses, a galera ouviu, achou legal, entretanto a predileção era a música local⁴⁵⁵.

Na ficha técnica do álbum, notam-se nomes de relevância no mercado da música. Um deles é Sérgio Carvalho, que assina a direção artística e possui longa ficha de trabalho, mas focada na MPB. Carvalho é ex-produtor da Polygram e trabalhou na Rede Globo; labutou com a Cor do Som e dirigiu dois musicais de Chico Buarque⁴⁵⁶. Na função de diretor da gravadora, sequer conheceu os artistas do disco, tampouco citou-os no curriculum.

Maurício Valladares, à frente do selo Plug, fez a coordenação artística. Fernando Camargo coordenou a produção; Maysa Chebabi coordenou a seleção de repertório. Mas quem colocou a mão na massa foi Reinaldo Barriga, compositor e músico⁴⁵⁷. Barriga foi o produtor contratado para trabalhar o disco junto aos artistas, nas gravações, tocou guitarra, violão e fez voz. A ele soma-se o músico de estúdio e palco,

⁴⁵³ Cf. ATHALYBA E A FIRMA. “Política” (Athalyba-Man). In: _____. São Paulo: Plug/BMG, 1994. LP, faixa 1, lado A.

⁴⁵⁴ Idem.

⁴⁵⁵ Entrevista realizada aos 25/02/2017.

⁴⁵⁶ Informações disponíveis em: <http://www.dicionariompb.com.br/sergio-carvalho/dados-artisticos>. Acesso em 29/09/2014.

⁴⁵⁷ Informações disponíveis em: <http://www.dicionariompb.com.br/reinaldo-barriga/dados-artisticos>. Acesso em 29/09/2014.

Bozo Barreti, que trabalhou com a Banda Capital Inicial. Barreti programou sampler, tocou *synth* e *Minimoog* nos arranjos. Newton Carneiro fez o solo de *Minimoog* na gravação de “Camisa de Vênus”⁴⁵⁸. Dagô Miranda, Clau de Luca e Patrícia participaram dos vocais, preenchendo refrões, fazendo coro. DJ Luciano é o participante que fez alguns *scratches*. A concepção sonora fica por conta dos DJs Kri e Grandmaster Duda, que formavam A Firma. Ambos com experiência em circuitos de baile black em São Paulo e exímios conhecedores de *Black Music*. Coube a Grandmaster Duda: a interpretação das músicas “Feminina”⁴⁵⁹ e “Fim de Tarde (Perdi Você)”⁴⁶⁰; a mixagem das vozes, alguns *scratches* e a construção da versão remix da música “Política”⁴⁶¹. As bases foram gravadas no Estúdio Vice Versa, as vozes e a pós-produção foram no estúdio Mosh.

Pela concepção dos artistas, Athalyba-Man, DJ Kri e Grandmaster Duda, o disco é mais um tijolo na parede da *Black Music* moderna. Assim está escrito no encarte:

“As músicas deste disco foram concebidas de acordo com a nossa vivência nas noites de bailes blacks e seguindo influências de diversos artistas da *Black Music*, dentre os quais se destacam: James Brown, Chic, Jocelyn Brown, Run DMC, Who Am I, Leader of New School, Living Colour, X Cape, Yagg Fu-Front, Illegal, Duque Dee, Black Moon, R Kelly, Heavy D and The Boys, Ice Cube, Def Jef, Gangstar, Janet Jackson, Big Daddy Kane, J.V.C. Force, Me Phime, Shabba Ranks, S.W.V, Tom Browne, Parliament, Jorge Bem Jor, Tim Maia, Isaac Hayes, Barry White, Funkadelic, Roger (Zapp), Bezerra da Silva, Zeca Pagodinho, Originais do Samba, enfim, todos da velha como da nova geração que batalharam pelo sucesso da “*Black Music*”.

Obrigado, Athalyba e A Firma”⁴⁶²

No LP a distribuição do repertório está assim:

LADO A	LADO B
Política	Pura
Dinheiro	Camisa de Vênus
Salve o Rei (Superstar)	Não Parem o <i>Scratch</i>
Flores	Fim de Tarde (Perdi Você)
Feminina	Sujou

⁴⁵⁸ Cf. ATHALYBA E A FIRMA. “Camisa de Vênus” (Athalyba-Man). In: _____, São Paulo: Plug/BMG, 1994. LP, faixa 2. Lado B.

⁴⁵⁹ Cf. ATHALYBA E A FIRMA. “Feminina” (Athalyba-Man). In: _____, São Paulo: Plug/BMG, 1994. LP, faixa 5. Lado A.

⁴⁶⁰ Cf. ATHALYBA E A FIRMA. “Fim de Tarde (Perdi Você)” (Athalyba-Man). In: _____, São Paulo: Plug/BMG, 1994. LP, faixa 2. Lado B

⁴⁶¹ Cf. ATHALYBA E A FIRMA. “Política (Gueto Mix)” (Athalyba-Man). In: _____, São Paulo: Plug/BMG, 1994. CD, faixa 12.

⁴⁶² Encarte do disco *Athalyba e A Firma*.

O *Compact Disc* tem duas faixas a mais, a versão remix de “Política” e uma regravação de “Profissão Ladrão (Sistemão II)”⁴⁶³. A presença da versão remix faz parte de uma intenção mercadológica para garantir sobrevivência à música de trabalho. O bônus é uma estratégia que incentiva o consumo do CD. À época, uma mídia não muito usual para o público de Rap, consumidores preferencialmente de LPs e cassetes.

Na análise auditiva do disco, nota-se que a presença dos músicos de estúdio é marcante. Compreende-se o resultado sonoro da obra como a síntese de um esforço, musical e comercial, que visava colocar a composição timbrística experimental dentro de um tutorial. Para tal, foi necessário realocar o Rap, tirando-o da concepção de cultura musical, colocando-o na condição de gênero. A composição de seu traço estilístico deixa de ser pensada para a cerimônia, para ser mais abrangente. A sonoridade organizada dentro da chave de composição notada é perceptível pela forma dos arranjos com notas estabilizadas. Ouve-se: harmonias e melodias na mesma escala; na parte rítmica, isorritmia com sequências de *kicks* dentro de um compasso acompanhando a frase de contra-baixo sintético; uso mínimo de samples de instrumentos. Ruídos artísticos (de *scratches* a um simples arranhão de agulha no disco), fazendo transição entre arranjos de forma bem marcada, e/ou como células rítmicas na estrutura do *beat*. No texto, um traço marcante é a desocupação de termos que evidenciam a escrita de Athalyba dentro do trilha conceitual, apresentado no disco anterior. Ao mesmo tempo, sua palavra ganha mais ritmo e pleno desenvolvimento de *flow*.

Em “Dinheiro”, faixa 2 do CD e segunda do lado A do LP, o *attack* do *kick* é junto com o do *Synth Bass*, que acompanha o *beat* reiterando a frase a cada compasso. *Snare* com leve *reverb*, *hi hat open*, *shaker*, sample de uma expressão junto à sequência rítmica (*uho!*) e de expressões junto ao refrão como efeito de preenchimento (vozes de uma multidão). Dois sinais em pulsos são perceptíveis, estão dentro do compasso e divididos no estéreo, um aparece do lado direito (R), outro no esquerdo (L). A performance do principal corpo vocal, em trechos de ponte entre arranjos, é acrescentada de cópias duplicadas e processadas em *plugins* (*chorus*⁴⁶⁴ e *pitch shifting*). Todo esse aparato foi mobilizado para ambientar sonoramente um evento

⁴⁶³ Cf. ATHALYBA E A FIRMA. “Profissão Ladrão (Sistemão II)” (Athalyba-Man). In: _____, São Paulo: Plug/BMG, 1994. CD, faixa 11.

⁴⁶⁴ Esse efeito atua introduzindo pequenas variações no sinal através de um *delay* de dobra do som. Comumente chamado de “eco”.

extraordinário, que ocorre no centro de uma cidade fictícia formada só por pessoas negras.

Ponto central da trama: um camelô ‘nego véio’ santificado procura alguém que mereça ganhar dinheiro. A narrativa é um Rap Estória, em Boom Bap, com ‘eu - lírico’ absorto em um imaginário criativo. No disco anterior, Athalyba vinha numa linha de raciocínio que questionava a promessa de riqueza da modernidade, com base no esforço pessoal, na meritocracia. Suas personagens são sujeitos “comuns”, que passam a pensar sua existência no conflito racializado da pigmentocracia. Na música em análise, a ideia toda se desenvolve a partir de uma máxima comum: “O Dinheiro traz a felicidade”. De repente, no centro da cidade tem um camelô distribuindo dinheiro, mas não “de graça”. Os pretendentes têm que explicar, numa única frase, o que é o amor. Agente da segurança pública, autoridade eclesiástica, político, rico industrial, madame cheia de colares são alguns candidatos que concorrem ao prêmio. Interessante observar que a madame é uma mulher que:

“Grana ela queria para clarear, câmara hiperbárica/
Afinar seu nariz, comida diet, light, SPA, se regala.../
Nego véio não é bobo, Nego Sabichão/
Percebendo-se na “Bagaça” sua intenção/
Ora aos deuses africanos, pede uma canção/
Que livre aquela nega e sua negação/”
(ATHALYBA E A FIRMA, “Dinheiro”, 1994. Recorte meu.)

A entidade, ao perceber que a intenção era branquear, recorre à negritude em reza, evocando uma África endeusada para livrar a mulher de sua negação. Negar a si mesma a incapacita de descrever o amor, ela não merece o prêmio, assim como o político, o rico industrial, o policial. Outros aspirantes aparecem: maquinista, cozinheira, açougueiro, criminosos e sequestradores. Esses querem dinheiro para comprar pão, diversão, moradia, estudo, vestimenta, sorrir e tentar ser feliz, ou simplesmente viver em paz. O tentar ser feliz vem acompanhado da expressão “Pela graça de Deus”. O povo e a esperança andam lado a lado em sua obra, conforme observa-se em outras letras. A personagem que mereceu o dinheiro tinha como intenção matar a fome de seus pares, nesse momento a narrativa vai para a primeira pessoa:

“But money que é good só que nós num have/
Qualquer troco que me der já pode crer que serve/
Com o dinheiro eu pretendo fazer boa ação/
E que a fome come o homem e mata meus irmãos/
Nego véio, muambeiro se pestanejou/
Num só olho nego véio observador/
Passa a mão pela cabeça do merecedor/
Que vai carregar a cruz que sempre carregou/

Nego véio foi-se embora, nego véio foi festeiro/
Sabe Deus onde será seu novo paradeiro/
Quando ia ouviu ao longe a voz do seu herdeiro/
Perguntando pra galera: quem queria dinheiro?!”
(ATHALYBA E A FIRMA, “Dinheiro”, 1994. Recorte meu.)

O bordão do refrão foi inspirado na máxima criada pelo dono do Baú da Felicidade, o apresentador de televisão que distribui valor em espécie para o povo que vai ao seu programa de auditório. Ele também é empresário da comunicação, proprietário do Grupo Sílvio Santos, judeu filho de imigrantes e ex-camelô; o Senhor Abravanel.

“Dinheiro, dinheiro
Quem quer
Quem quer dinheiro?”
(ATHALYBA E A FIRMA, “Dinheiro”, 1994. Recorte meu.)

Faixa 3 do CD, terceira do lado A do LP, “Salve o Rei” apresenta considerações sobre o limite do ser humano. O ‘eu lírico’ se faz filósofo universal refletindo o ser, o poder e o saber num Rap pedagógico, estilo Boom Bap. Na base rítmica: *kick, snare, hi hat closed, shaker*, pulsos de *sub-bass*. Frases de *Synth Bass* e guitarra nos arranjos. As transições são feitas com: sequência de *kicks* e *hi hat closed*; frases de voz em canto (Clau de Luca); *Synth Bass* e um sinal de alta frequência em *drop effect*⁴⁶⁵ e *fade out*⁴⁶⁶; escalas em piano elétrico processadas em *pitch shifting*. Os arranjos são formados por duas frases de *Synth Bass*; os *rifs* de guitarra estão na cabeça do compasso e a presença melódica se faz com timbre sintético *Flute*⁴⁶⁷.

Através do substantivo masculino “Homem”, Athalyba personifica o ser humano. Um ser com sede de saber. O artista brinca com a máxima, ou jargão, “conhecimento é poder”. O maior poder do ser humano é brincar de Deus, criar um mundo e ser zelador da esperança, criar uma raça com sua imagem e semelhança. Nessa empreitada o ser humano fica frente a frente com Deus, a ponto de discutir com o criador, autoridade máxima. É pedagógico, porque incentiva o estudo, sendo a busca pela ilustração justificada pela capacidade de deslocamento do imaginário do indivíduo para outros espaços, inclusive estar no lugar do “Todo Poderoso”.

⁴⁶⁵ Esse processamento de áudio consiste em alterar a frequência do sinal durante o *sustain* até o *release*.

⁴⁶⁶ Com esse efeito ouve-se um gradativo silenciamento do sinal.

⁴⁶⁷ Timbre de número 74 na lista *General MIDI* original.

“Quanta pretensão, quanta cabe num só ser/
Criando a vida humana a gente um dia vai saber/
Todos numa nave, pra buscar o infinito/
(...) Veja quão veloz, faz a luz o seu trajeto/
O homem corre atrás alcançar de mais um ponto/
Ponto de partida pra velocidade tal/
Outra dimensão é como ir para o quintal/
Dominar a luz, para então poder brilhar/
Brilhar absoluto, ser um superstar/
(ATHALYBA E A FIRMA, “Salve o Rei”, 1994. Recorte meu.)

Ao mesmo tempo que a personagem se despe da libré cristã, ela aponta que, para se formar um ser humano, o lado espiritual deve ser reforçado com canção e oração.

“Dominar a luz, para então poder brilhar/
Brilhar absoluto, ser um superstar/
Armar, levar seu brilho em busca de outro mundo/
Fundo/
Profundo/
E provar o sal da região mais abissal/
Ver se existe vida que resista a tal pressão/
Dissecar a tal, e os segredos para então/
Tomar o poder e no profundo ir morar/
Arca de Noé não mais se necessitará/
O homem está podendo o mar inteiro carregar/
(...)
Tanta pretensão nos levará ao materialismo/
Em detrimento a porção espiritual/
(...)
Porém ao espírito é preciso devoção/
Canção/
Oração/
(ATHALYBA E A FIRMA, “Salve o Rei”, 1994. Recorte meu.)

A grande questão é: em qual atuação concreta que o ser humano pode exercer o poder, criar um mundo e ser um zelador da esperança? O caminho é pelo conhecimento, mas a sublimação está na arte. Sua personagem desloca-se no imaginário para ser um “superstar” e, epicamente, ganhar o beijo da moça, num final novelesco. Nessa composição, nota-se um movimento interessante. O autor cria um universo no qual pode-se chegar ao topo e ser contemplado com afago, ele parte da imaginação para discutir com o núcleo duro do real, sua existência.

A originalidade artística da anunciação transcende a forma direta e mais objetiva do canto falado, presente em performances como “Sistemão”, ou “Flores Para o Seu Caixão”. Nota-se um ressaltado estético no modo de dizer. Esse se torna mais nítido, tanto na dicção das palavras, que diminuíram dentro dos versos, quanto na sua fluência por toda a estrofe. O *flow* se costura à sequência rítmica na acentuação da sílaba tônica da última palavra do verso, similar ao jeito nova iorquino de Q-Tip. O *swing* varia conforme Athalyba-Man determina qual a duração da execução do vocábulo, mesmo

quando há rimas internas e versos brancos, conforme se nota na audição dos recortes que apresento em negrito no texto a seguir: “(...) Quanto mais se **avança** mais se inibe a **esperança**/ De chegar um dia **superstar** (...)”. No primeiro verso recortado, a prolação da sílaba tônica das paroxítonas “avança” e “esperança” enfatizam a duração da consoante. No segundo verso, o cantor desloca a tônica da paroxítona “superstar”, que deixa de ser na sílaba “**per**” para ficar na sílaba “**tar**”, isso permite enfatizar a vogal aberta “a”, numa pronúncia rápida. Ou seja, há uma estrutura de pulsação na organização silábica, tal como observado por Kazadi Wa Mukuna no padrão cíclico rítmico das culturas musicais da bacia do Congo, cultura Bantu⁴⁶⁸.

Em estilo Gangsta, o Rap Pedagógico “Camisa de Vênus” fala diretamente para a mulher sobre a importância de se usar preservativos no ato sexual, para evitar a “doença fatal” e a gravidez indesejada. Entre sussurros e gemidos ouve-se: *kick, snare, hi hat open, Stab Scratch* colando frase sampleada dos Racionais MC’s (“Não sei se você me entende”⁴⁶⁹) e, como destaque na produção, as longas notas de *Minimoog*. O som extraído desse instrumento, se contrapõe aos gemidos que performatizam um ato sexual, trazendo a sensação de uma tensão presente. Uma ambientação sonora que leva, principalmente à ouvinte, o alerta para se prevenir de riscos contidos no inocente ato de amar. A personagem principal na narrativa do autor é Mariana, uma menina virgem que sonhava com um “Romeu”, igual aos romances que lia. Esse homem idealizado pela personagem a engravidou e a contaminou com o vírus HIV. Na estrofe seguinte, tem-se a afirmação de que o ser humano que tem espalhado essa doença é o homem, e cabe à mulher se precaver e cuidar de sua saúde (“Repare em seu parceiro na hora ‘H’”). O que chama atenção no texto é que uma das propostas para se evitar a doença é a promoção de um valor moral para a conduta sexual, a prática da monogamia.

“Não Parem o *Scratch*”, faixa 8 do CD e terceira do lado B do LP, é um Boom Bap com presença marcante de um traço comum ao Gangsta Rap e Dirty South⁴⁷⁰. Distinguindo os arranjos, nota-se duas frases de *Synth Bass*, que também preenchem o compasso. Ambas se iniciam junto ao *attack* do *kick* e a última nota da escala dispõe

⁴⁶⁸ MUKUNA, Kazadi Wa. Op. Cit. p. 128.

⁴⁶⁹ CF. RACIONAIS MC’S. “Voz Ativa” (Mano Brown). In: _____, *Escolha Seu Caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992. LP, faixa 1, lado A.

⁴⁷⁰ Dois sinais de áudio oriundos do *Minimoog* e do *synth* aparecem durante o andamento dos arranjos (no verso e no refrão) permanecendo por longo período em escala crescente de tons. Um deles vai gradativamente se silenciando em *fade out*; outro some em rápido *release*, quase que um corte na execução.

maior *sustain*. No *beat*, além do *kick*, ouve-se *snare* e *hi hat open*. Acompanhando o corpo vocal principal há uma guitarra tocada com *wah wah pedal*.

No texto, tem-se a promoção do uso social do ruído artístico. O ‘eu - lírico’ do autor convoca os DJs para fazerem “barulho” no intuito de acordar a população para o exercício da cidadania através do voto. Essa é a proposta do artista para se enfrentar um inimigo abstrato e personificado, como o “político mentiroso”, “corrupto”, ou mesmo a situação econômica do povo, no contexto de inflação. É um protesto sonoro, com intenções pedagógicas, no qual o *scratch* tem o mesmo peso da voz na função de comunicar algo. O efeito é anunciado pelo cantor como parte do revide à corrupção, diante da indignação geral, e acionado ao seu comando:

“Não pare o *scratch*/
Enquanto houver nesta política ainda corrupção/
Peço aos meus DJs façam um favor para mim/
Não pare o *scratch*/
Que ninguém pode dormir, ninguém pode vacilar/
Em tempo de eleição se liga, vou te ligar/
(...)
Todo poder em nossas mãos como tem o DJ/
O disco sob sua vontade em se manifestar /
(...)
vamos gritar, eu trouxe meus DJs/
Tragam fogos, batendo panelas/
tocando os apitos e gritos no *beat*/
Sapecos de *scratch*, no som desse Rap/
Eu requisito meus DJs é hora de lutar/
Ataquem, barulhos, sapecos, disparos em leque!!!/
(ATHALYBA E A FIRMA, “Não Parem o Scratch”, 1994. Recorte meu.)

Uma vez acionados, os DJs executam um combo de *scratches*: *Stab*, *Chirp* e *Flare*, com colagens de sample de um grito e frases de outros artistas de Rap: “Não seja um cuzão, não fuja da raia...⁴⁷¹”; “Se o bicho pega pro teu lado vei, um abraço...⁴⁷²”. Se na música “Vem Cá”, de 1990, o *scratch* é acionado para somar na diversão, na música em análise ele se soma aos barulhos de protesto no *beat*. Em suma, sai da cerimônia passando a fazer um certo ‘sentido’ para um número maior de pessoas. Mas, vale a pena notar que em ambos os casos o autor faz das manifestações artísticas a condição *sine qua non* de estar e participar do mundo ao redor.

Nas composições supranalisadas, um ponto a ser citado é a presença de um traço estilístico resultante da relação existente no trabalho entre os músicos de estúdio

⁴⁷¹ Cf. SISTEMA NEGRO. “Mensagem Para Otários” (Doctor X). In: _____. *Ponto de Vista*. São Paulo: M.A Records, 1993. LP, faixa 4. Lado B.

⁴⁷² Cf. CÂMBIO NEGRO. “Dê-nos Ouvidos” (X). In: _____. *Sub-Raça*. Distrito Federal: Discovery, 1993. LP, faixa 1. Lado A.

(produtor e arranjador) e os artistas em questão. A originalidade artística do Athalyba-Man e seus companheiros de grupo (Kri e Grandmaster Duda) é perceptível tanto pelo texto inédito, mais bem trabalhado ritmicamente, quanto pela concepção sonora presente nos timbres do *beat* e efeitos na mixagem. Esses efeitos e colagens estão alocados estrategicamente na organização dos arranjos. A composição timbrística, nessa experiência, produziu um material sonoro que possui lugar fixo no arranjo. Mesmo quando convocado no meio do verso, os *scratches* só entram no refrão, ou nas transições.

Com exceção de “Política”, “Dinheiro”, “Camisa de Vênus”, “Salve o Rei” e “Não Parem o *Scratch*”, as demais composições entraram no álbum para completar o repertório, pois são regravações com novos arranjos e *beats*. “Flores”, “Feminina”, “Sujou”, “Política (Gueto Mix)” e “Profissão Ladrão (Sistemão II)”, são de autoria de Athalyba-Man. “Fim de Tarde” é de autoria de Mauro Motta e Robson Jorge; “Pura” é de autoria de Lincoln Olivetti, Robson Jorge e Almir Ricard (ambas com Rap incidental de Athalyba-Man).

“Flores” é uma gravação, versão Rapcore, de “Flores para o seu Caixão”. “Sujou” é gravação de “Que Zica Zé” (1988). A primeira alteração está no refrão, uma afirmação: “Que zica Zé!”, que se tornou interjeição: “Ih, Sujou!”. Há um acréscimo de três estrofes, o que, conseqüentemente, aumenta os fatos ocorridos com a personagem, um negro ‘azarado’ alter ego do autor. Nessa versão do Rap Estória, a narrativa contém mais ação. No ápice do conflito, a personagem conversa consigo mesma, no intuito de refletir sobre as condições adversas. Há comicidade como recurso estético na denúncia, o texto ganha diálogo, permitindo uma performance teatral, conforme se nota no recorte que aqui apresento e na audição:

- Olha ali Cri Cri, olha a cara do cara, vei!
- Ih, olha lá cara, o que aconteceu malandro?
- Porra, e ai mano. Como é que tá, rapaziada?
- Fala ai Duda, fala ai pro Cri. Mó desacerto!
- Oh o zóio do bixo!
- Eu tava na minha, vai vendo!
- Há, há, há, há, há!
- O cara, é foda!
- Conta esta história direito pra nós!
- Foi mais ou menos assim!
- Conta direito!
- Eu tava indo... ah tio, vou te contar mesmo?
- Conta, conta ai!
- Sou obrigado então?
(ATHALYBA E A FIRMA, “Sujou”, 1994. Recorte meu.)

Os diálogos antecedem as estrofes e cruzam os refrões, atuando como uma introdução à narrativa principal, que se desenrola em primeira pessoa nesse Boom Bap. Detalhe, essa é única música do disco que contém sampler de aerofônicos nos arranjos.

“Profissão Ladrão (Sitemão II)” é acrescida de diálogos e a marcante performance de Grandmaster Duda. Ora ele afirma (literalmente) o que o principal corpo vocal, Athalyba-Man, diz; ora ele assume o principal corpo vocal com atuação dramática, pois encorpora a personagem. O refrão ganha contorno melódico com interpretação de Dagô Miranda. Comparada à versão anterior, a instrumental é constituída por arranjos tocados.

Na regravação de “Feminina”, Grandmaster Duda atua como principal corpo vocal. Sua performance carrega traços do R&B contemporâneo, um canto falado quase sussurrado, com gemidos. Lembra artistas como Wayne Marshal⁴⁷³; muito tocado nos bailes do período. Com relação à primeira versão, de 1990, nessa peça musical o verso do refrão é diferente e é interpretado por Dagô Miranda, Patrícia e Clau de Luca, que ainda faz solo e pulsos com gemidos e expressões “*Humm!; How Yeh!*”. Outro detalhe é a supressão da expressão “pantera negra”, que referenciava diretamente a mulher negra.

“Do desejo e da quimera/
Me morde na orelha, me arranha como fera/
És bela, és feminina, menina, felina, fera assassina/
Eu insisto, ela é divina/
Faz o que quer, com quem quer que seja/
Pantera negra felina/
Vem matar o meu anseio/
Me acalenta em seu seio/
Numa noite como aquela/
Me olhava tão bonita me amava como fera/
Sei lá... me apaixonei por ela/
Feminina, Mulher”
(REGIÃO ABISSAL, “Feminina Mulher”, 1990. Recorte meu.)

“Do desejo e da quimera/
Me morde na orelha, me arranha como fera/
És bela, és feminina, menina, felina, fera assassina/
Eu insisto, ela é divina, ela é gostosíssima/
Seu olhar vai na rua num brinde à madrugada
Uma simples moldura à lua prateada”
(ATHALYBA E A FIRMA, “Feminina”, 1994. Recorte meu.)

⁴⁷³ Cf. WAYNE MARSHAL. “*Ooh Aah (G-Spot)*”. UK: Soultown, 1994. Single 12”.

Dos elementos sonoros que diferenciam os registros, na versão de 1994, o *scratch* aparece e atua como célula rítmica, impulsionando o *attack* do *kick* na cabeça do compasso. No *beat*: *kick*, *snare*, *hi hat closed*, *cymbal*, *triangle* e *perc*. Nos arranjos desse Arenbi, nota-se frases de *Synth Bass* e acompanhamento de *Electric Grand Piano*⁴⁷⁴ como cama.

A introdução de duas faixas já gravadas por outros artistas foi ideia do produtor. Reinaldo Barriga escolheu “Pura”⁴⁷⁵, um sucesso de Almir Ricard, do disco *Festa Funk*; e “Fim de Tarde”⁴⁷⁶, antigo sucesso de Mauro Motta e Robson Jorge, interpretado por Cláudia Telles, filha da famosa cantora de Bossa Nova Sylvinha Telles. A escolha dessas composições para o repertório revelam as intenções mercadológicas do produtor, mas também indicam o limite, no que diz respeito às suas referências para se fazer *Black Music*. Lembrando que, nas referências citadas no encarte, não há menção às e aos artistas supracitados.

Coube ao Athalyba e A Firma colocar as duas peças musicais em uma roupagem mais atualizada, à época. O primeiro passo foi o recorte da letra, pegaram enxertos da original e acrescentaram versos de Rap:

“Pu, pu, pu, pura
Pu, pu, pu, pura
Meche, meche, meche
Dança, dança, dança
Ela enlouquece, ela não se cansa
E vai e vem
Que veneno
Meche, meche, meche
Dança, dança, dança
Pu, pu, pu, pura
Nunca me traiu.”
(ALMIR RICARDI, “Pura”, 1984.)

“Pu, pu, pu, pura
Pu, pu, pu, pura
Mexe, mexe, mexe
Dança, dança, dança
Ela enlouquece, ela não se cansa/
E vai, e vem/
Que veneno/
E vai, e vem/
Que veneno/
Pu, pu, pu, pura
Pu, pu, pu, pura

⁴⁷⁴ Timbre de número 3 na lista *General MIDI* original.

⁴⁷⁵ Cf. ALMIR RICARDI. “Pura” (Lincoln Olivetti, Robson Jorge, Almir Ricardi). In: _____, *Festa Funk*. São Paulo: RGE, 1984. LP, faixa 4. Lado A.

⁴⁷⁶ Cf. CLAUDIA TELLES. “Fim de Tarde” (Mauro Motta e Robson Jorge). In: _____, *Claudia Telles*. Rio de Janeiro: CBS, 1978. Compacto 7” duplo, faixa 2. Lado B.

**Olha só que coisa pura que acaba de pintar
A pura fantasia do prazer de aqui estar
Athalyba e a Firma trazem o brilho original/
E dá tudo de graça ao viciado em alto astral/
Se liga/
Segura o beat porque a onda aqui é foda/
Athalyba e a Firma não se trata de moda/
Vai ficar estalado com o olhar bem dilatado/
Na cabeça rola um flash, nada mais que o prazer de dançar...”**
(ATHALYBA E A FIRMA, “Pura”, 1994. Recorte e grifo meu)

“Hoje eu sinto tanto não ter você/
E nem o tempo fez eu te esquecer/
E pra que chorar se você não vem (não vem!/
Perdi Você não tente entender ainda te amo
Perdi Você não tente entender ainda te amo
Perdi Você sem razão sem querer
Todo fim de tarde é sempre assim/
E uma saudade vai nascendo em mim/
E eu já nem sei mais porque te amei”
(CLAUDIA TELLES, “Fim de Tarde”, 1978.)

“Hoje eu sinto tanto não ter você/
E nem o tempo fez eu te esquecer/
**Pra quê chorar, todo lindo, eu te amei um dia/
Nossos bons momentos lá laia laia/
Lanço um canto, pra lembrar você/
De nosso prazer/
De todas as tardes, enfim/
Hum! Que gostoso, fofoso te fazer rolar/
Vem pra cá/
Revira os olhos, vêm menina/
Deixa brincar, deixa fluir, quero prazer/
Mulher mais bonita do mundo se iguala a você/
Perdi Você não tente entender ainda te amo
Perdi Você não tente entender ainda te amo
Perdi Você sem razão sem querer...”**
(ATHALYBA E A FIRMA, “Fim de Tarde (Perdi Você)”, 1994. Recorte e grifo meu.)

Conforme se pode ouvir na regravação de “Pura”, logo na introdução o DJ manipula um sinal de áudio em alta frequência com uma sequência de *scratches* (*Baby*, *Transformer* e *Stab*). Essa mesma sequência também fecha a música em *fade out*, mas acompanhada de colagem da frase “Chega mais, chega mais, vamos dançar”, sample extraído da música “Pulem”⁴⁷⁷ do grupo Comando DMC. Como efeitos, dentro do arranjo que acompanha o corpo vocal que faz o Rap, nota-se a execução de um longo *Baby Scratch* e sample de duas expressões: “*Heeey!, Hooww!*”, em uma delas o *attack* se dá no canal direito (R), durante *sustain* há uma transição para o canal esquerdo (L),

⁴⁷⁷ Cf. COMANDO DMC. “Pulem” (Eazy Jay). In: _____, *São Paulo Está se Armando*. São Paulo: TNT Records, 1994. LP, faixa 4. Lado A.

onde se silencia após *release*. Isso revela o uso de *plugin autopan* na mixagem. Coadjuvando o canto reiterado da letra principal, um sample de vozes permanece ao fundo, levando à e ao ouvinte a impressão de um ambiente festivo. Duas frases de *Synth Bass* distinguem os arranjos na interpretação do texto regravado e da letra incidental. O *beat* é constituído por apenas três células rítmicas: *kick, snare, hi hat open*.

No LP, a faixa estrategicamente abre o lado B. Ao refrão requeitado, “Pu, pu, pu, puraaaaa!”, somam-se elementos publicitários, que aproximam a música da ideia de *jingle*⁴⁷⁸. Segundo Walter Garcia, em seus estudos sobre o pregão de rua e a canção popular-comercial, há uma forte relação entre a obra artística e campanhas publicitárias⁴⁷⁹. Seu ponto de partida, para a análise de “A Preta do Acarajé”, composição de Dorival Caymmi, é que essa peça musical representa um momento em que a canção aceitou o parâmetro sonoro *jingle* na composição, o que faz dela uma mercadoria que vende a si mesma. Na inserção de Athalyba-Man no mercado hegemônico, esse elemento aparece. O produtor se utiliza de uma obra pronta, com forte apelo comercial no refrão, e o Rapper coloca sua capacidade artística no balcão de negócios.

Partindo desse ponto, Athalyba-Man apresenta um conjunto de versos que promovem a qualidade artística de seu grupo como uma novidade que, não por menos, vai deixar a e o ouvinte com o olhar dilatado e prazer de dançar. O trocadilho com a cocaína é evidente, o autor vende sua arte como “pura”, mas que não faz mal como a “pura”. Aqui ele está Rapper, não precisa ser MC, pois não há cerimônia. Ele anuncia o dote artístico da firma em qual trabalha como capaz de animar qualquer festa, para qualquer público. Está vendendo o show. Se no disco anterior, na música “Miami”, a batida dá identidade ao MC, que vai contar sua história junto ao *beat* para animar a meninas no salão e os breakers dançando no chão. Nesse Rap Festa, a batida marcante da *Black Music* deixa de ser associada à identidade negra e, na sua abrangência, torna-se capaz de até “enrolar a língua”; uma “paulada” ao viciado em alto astral. Eis a guinada comercial no Rap de Athalyba-Man.

⁴⁷⁸ Mensagem musical publicitária que vende um produto. A essa definição devo créditos a Walter Garcia, em conversas referentes a orientação de pesquisa.

⁴⁷⁹ GARCIA, Walter. *Melancolias, Mercadorias*: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

“Athalyba e a Firma trazem o brilho original/
E dá tudo de graça ao viciado em alto astral/
(...) Segura o beat porque a onda aqui é foda/
Athalyba e a Firma não se trata de uma moda/
(...) Na batida enrola língua, overgrave é uma paulada/
Da pura não tem jeito, dá efeito colateral/
Mas essa é diferente, não abaixa o seu... e tal/
E pode todo dia, toda noite é legal/
Athalyba-Man assina embaixo/
Liberou geral/
(ATHALYBA E A FIRMA, “Pura”, 1994. Recorte meu.)

Conforme anunciado no início do tópico, a BMG bancou apresentações fora de São Paulo. Mas a estratégia publicitária maior foi a produção de videoclipe. Para cartão de visita, o produtor escolheu a música “Fim de Tarde”⁴⁸⁰. Entraram em contato com a videomaker Ruth Slinger, que trabalhava para a emissora MTV Brasil, e combinaram a ação⁴⁸¹. Os artistas só conheceram a responsável pela filmagem no dia da gravação.

No disco, “Fim de Tarde” é a quarta faixa do lado B do LP. Destaca-se a performance de Clau de Luca, que canta a letra principal na mesma escala da melodia executada em *Electric Grand Piano*. O Rap de Amor é performance de Grandmaster Duda.

Mesmo com acompanhamento harmônico de arranjos sintéticos em *Hammond Organ*⁴⁸² e *Synth Bass*, o modo de fala na interpretação da letra incidental está atrelado ao *beat*. No qual, ouve-se: *kick*, *snare*, *hi hat closed* e fazendo transição tem-se um *bass drop effect*. Tecnicamente, um Arenbi muito bem feito. Interessante notar que Athalyba-Man coloca na letra um recurso rítmico comum ao Samba, o “laia laia”. Por mais que o texto no Rap venha a fazer ritmo junto à base, até então suas composições não apresentavam onomatopeias.

No recorte da letra principal, nota-se que a figura feminina está lamentando a perda da pessoa amada. Na letra incidental, a figura masculina pede para a moça não chorar, pois ele a amou um dia e a chama para amar novamente com juras eternas:

“(...) Que gostoso, fofoso te fazer rolar/
Vem pra cá/
Revira os olhos, vêm menina/
Deixa brincar, deixa fluir, quero prazer/
Mulher mais bonita do mundo se iguala a você”
(ATHALYBA E A FIRMA, “Fim de Tarde”, 1994. Recorte meu.)

⁴⁸⁰ Videoclipe disponível em: www.mtv.com.br/musica/videos/ygf7u8/Fim-De-Tarde-Perdi-Voce-Musica-Incidental. Acesso em: 30/03/2018.

⁴⁸¹ Entrevista com Ruth Slinger realizada por vídeo conferência aos 24/05/2017.

⁴⁸² Timbre de número 17 na lista General MIDI original.

No refrão, a figura feminina reforça o lamento de ter perdido a pessoa amada. Tem-se a impressão de que a letra original e a letra incidental não dialogam. São dois fins de tarde diferentes: para a mulher, a lenta chegada do ocaso é o momento do lamento; para o homem é a lembrança do ato sexual e a promessa de amor eterno.

“(…) Todo fim de tarde é sempre assim/
E uma saudade vai nascendo em mim (...)/
(ATHALYBA E A FIRMA, “Fim de Tarde”, 1994. Trecho cantado por Clau de Luca. Recorte meu)

“(…) Sabe, fim de tarde, fui eu quem te fiz/
Os seios saem de você/
Bom/
Que bom, tão lindo seu olhar, seu dissimular/
Quero te encontrar/
Quero te olhar/
Entendo que quero para sempre te amar (...)”
(ATHALYBA E A FIRMA, “Fim de Tarde”, 1994. Trecho cantado por Grandmaster Duda. Recorte meu.)

Esse descompasso no diálogo também é perceptível no resultado final do videoclipe. Na primeira cena, abre-se um *fade in* de imagem e cores, a cantora Clau de Luca aparece caminhando sozinha por um gramado, uma imagem rural. Na performance de Grandmaster Duda, a cena se passa dentro de um vagão de metrô, uma imagem urbana. Depois volta para o campo e a intérprete é focada sentada numa casa rústica, com iluminação natural do por do sol no rosto. No *brass drop effect* da música, a cena transita do campo para a cidade, no mesmo vagão de metrô aparecem Athalyba e DJ Kri, que só acompanham, em silêncio, o intérprete. No último minuto do vídeo, há um destaque para as cenas que focam a performance de Clau de Luca em um lindo fim de tarde na fazenda. Ela canta na beira da lagoa, encostada na cerca, caminhando pelo gramado. Em flashes, aparecem frames do vagão do Metrô, e dos três rapazes saindo da estação, com o pôr do sol ao fundo.

Atendendo ao pedido dos rapazes, Ruth Slinger, no mesmo dia gravou outras tomadas com eles andando por diversos pontos da cidade, incluindo o bairro do Bixiga. Essa performance tornou-se o videoclipe de “Política”⁴⁸³. Para Athalyba e A Firma, essa música representa mais o trabalho do grupo do que a solicitada pelo produtor. Com cinco minutos e trinta e sete segundos de duração, o videoclipe concorreu ao prêmio de melhor do ano, pela categoria Rap, no VMB de 1995. Dentro do mercado hegemônico, esse foi o ápice da carreira de Athalyba-Man e seus amigos (Kri e Grandmaster Duda).

⁴⁸³ Videoclipe disponível em: www.youtube.com/watch?v=do6_alBZk_k. Acesso em: 30/03/2018.

5. DE POLÍTICA EM POLÍTICA, O ENQUADRAMENTO.

Para Athalyba-Man, a composição “Sistemão” foi mais impactante em 1988, do que “Política” em 1994⁴⁸⁴. Em entrevista, revelou que a música citada surgiu por conta da força de pronúncia da palavra. Sua intenção foi desenvolver um modo de fala. Nesse sentido, a escolha de proparoxítonas para fechar todos os versos (com exceção dos oito últimos⁴⁸⁵), acentuadas precisamente no primeiro *rif* de guitarra do sample, além de marcar fortemente o discurso, coloca seu *flow* dentro de uma sequência rítmica em *perpetuum mobile*. Antes de formular o sentido do que está sendo dito, a busca foi pela rima. O autor procurou verbetes pelo dicionário que pudessem combinar na tônica. Por isso, a e o ouvinte se deparam com um vocabulário nada comum à tendência do período, no qual o papo tinha de ser reto, objetivo. Cito aqui algumas expressões presentes no texto: “lúdrica”, “umbrícola”, “fúlgida”, “públicola”. Sua tônica fica salientada no *kick*, normalmente na cabeça do primeiro tempo do compasso quaternário.

Política	Nossa vida mais	e mais	ficando	Crítica ...
1	2	3	4	1

Do exercício de escuta, começo apontando as células que compõem o *beat* da versão de estúdio. Ouve-se *kick*, *sub-bass*, *snare* com *reverb*, *hi hat closed* e *cymbal*. Um *Baby Scratch*, junto ao ruído de uma agulha se deslocando rapidamente entre os sulcos de um LP, formam um dos pontos de marcação na transição de um arranjo a outro. Esquematizando, a estrutura dos arranjos na composição da instrumental tem essa forma:

- **INTRODUÇÃO**
- **ARRANJO A**
- _____ **B**
- _____ **C**
- _____ **B**
- **PONTE**
- _____ **B**
- _____ **C**

⁴⁸⁴ Entrevista realizada aos 25/02/2017.

⁴⁸⁵ Mesmo não sendo proparoxítonas, as palavras que fecham os oito últimos versos são pronunciadas com deslocamento de sua tônica, ou seja, acabam sendo pronunciadas como proparoxítonas. A essa observação devo créditos a Walter Garcia, em nossas trocas de informação durante orientação.

Na introdução, ouve-se um *attack* de *Synth Bass*, mas a frase que forma o compasso só se inicia junto ao *kick* na “*The One*” e dialoga com uma escala harmônica ressonante em Mi bemol maior com sétima (#EbmMaj7), Fá maior com sexta (#F6) e Sol maior (#G). Um ruído marca a passagem para a parte A; o som ganha opulência, se faz mais presente. Acompanhando a frase de *Synth Bass*, *rifs* de guitarra. Passa-se dois compassos dobrados e uma sequência de *snare*s marca a transição para a parte B. O preenchimento harmônico em Mi bemol com sétima sai de cena e a frase de *Synth Bass* muda; processada algumas oitavas abaixo, ouve-se somente uma frequência baixa ininterrupta. O corpo vocal entra na composição; junto a ele um sampler de guitarra no lado direito (R) do estéreo e *rifs* dedilhados de violão em Sol maior (#G) e Ré Maior (#D). Antes do término do compasso, escuta-se um sinal de fundo sintético *Bass + Lead*⁴⁸⁶. Uma sequência de *attack* do sample de guitarra e outra de *snare*s marcam a transição para a parte C; entra o refrão. Nesse arranjo, soma-se ao fundo sintético um harmônico. Também há presença de frases curtas dedilhadas em violão, um coro feminino com a expressão “espero que melhore” e a voz de Grandmaster Duda em *talk over*, no canal direito do estéreo (R), com os dizeres “Só mentiras, falcatruas sem inquérito”. Conta-se quatro compassos e o sample de guitarra aparece novamente, marcando a transição para o retorno da parte B. Na última tônica do verso que fecha a estrofe, o *sub-bass* marca a passagem para a ponte, reiteração da introdução. Percebe-se que efeitos e ruídos anunciam a retomada do refrão, que se repete até o silenciamento pleno no *fade out*.

Na versão Remix, os arranjos e colagens feitos por Grandmaster Duda dão mais vigor performático ao texto. Há momentos em que, dentro de uma estrofe, têm-se três combinações diferentes, conforme se pode observar nessa estruturação:

- **INTRODUÇÃO**
- **ARRANJO A**
- _____ **B**
- _____ **C**
- _____ **D**
- _____ **A**
- _____ **C**
- _____ **E**
- _____ **A**

⁴⁸⁶ Timbre de número 88 na lista *General MIDI* original.

- PONTE
- _____ A
- _____ C

O modo de composição timbrística de Grandmaster Duda segue a dinâmica de muitos DJs do período, inclusive, do citado DJ Cuca. O *beat* é corrido, quase sem pausas, as amostras se sobressaem, o *scratch* é mais presente e o produto sonoro final afirma o texto. A distinção entre os arranjos se dá pela colagem de *loopings* sampleados.

A sonoridade que chama o primeiro *attack* do *beat* é um *Baby Scratch*, que prossegue antecedendo os samples que compõem a introdução. São colagens de três expressões que direcionam a atenção da e do ouvinte. Pede-se atenção (“ouçam”), pois o cantor vai falar (“eu tenho algo a dizer”) em nome do povo, sua voz representa todas e todos (“A Voz do Brasil”). Ao final da execução de um *Flare Scratch*, tem-se uma sequência de *snare*s, que marca passagem para a parte A, na qual entra em ação o principal corpo vocal. Conta-se dezesseis versos, entra o arranjo B. A transição para o refrão, parte C, é sinalizada pelo efeito de um disco girando para trás. Com relação a versão de estúdio, nesse refrão acrescenta-se à colagem de sample de uma frase: “Coisas de Brasil”. A parte D conta com o corpo vocal principal e um *looping* invertido de sample colado ao *beat*. Conta-se oito versos, retoma-se a parte A, mais doze versos e novamente a parte C, o refrão. O Sample da expressão “E tudo acaba em samba” sinaliza passagem para a parte D, cuja duração do *looping* do sampler colado acompanha apenas quatro versos. Volta a parte A. Na ponte, há uma alteração no *beat*, o DJ compositor usou sample de uma sequência rítmica de samba. No momento em que o corpo vocal passa a anunciar os oito últimos versos, é retomada a parte A. Por fim, o refrão se reitera por mais oito vezes e tem-se uma sequência de *scratches* colando frases até o silenciamento em *fade out*.

Todo aparato sonoro descrito acima, mobilizado por Grandmaster Duda na composição, artisticamente dá mais característica de Rap Protesto à letra de Athalyba-Man do que a versão de estúdio. Essa, na instrumental, tem mais proximidade com o R&B contemporâneo do que com o Boom Bap⁴⁸⁷.

⁴⁸⁷ Inclusive, apresenta muitas semelhança com a instrumental de “That’s the way love goes”, de Janet Jackson. Cf. JANET JACKSON. “That’s the way love goes” (Bobbitt, Weslwy, Brown, Starks). In: _____, *Janet*. EUA: Virgin, 1993. LP, faixa 2. Lado A.

No videoclipe, é a versão do DJ que faz a instrumental da proposta. A sequência de cenas montadas por Ruth Slinger tem dois focos: o grupo, que fica circulando e cantando entre seus pares em ambiente urbano (o bairro do Bixiga e algumas avenidas movimentadas); e o povo, moradores do Bixiga, crianças na rua, transeuntes, trabalhadores, aposentados. Nota-se que a atuação dos artistas soa com mais naturalidade. Grandmaster Duda é o mais teatral, interage com o cenário (fala ao orelhão, apoia-se em carros no trânsito, pula de um canteiro, ajoelha na calçada), com o povo (abraça uma pessoa e canta) e, nos momentos em que faz dobras reforçando as palavras ao final do verso, cola ao lado de Athalyba afirmando na performance.

Por “política”, na composição analisada, o autor entende ser um discurso carregado de patéticas promessas (mentiras), apresentadas em estatísticas que, por eufemismo, intencionam amortizar o impacto da realidade. O ser que promove essa ação é o político profissional, um “corrupto”, “facínora”, “encarnado na figura do públicola”, enfim um inimigo que lhe causa nojo, também responsável pela doença social. O povo está doente e cético diante da realidade, mas esperançoso. O artista é aquele que convoca (“ouçam...” é uma das colagens do início da canção), denuncia (“eu tenho algo a dizer”) e retrata a verdade, fala pelo povo (‘a voz do Brasil’). Com fluência, Athalyba desenha um conflito entre as personagens (povo, político e política) e se posiciona. No texto, os anúncios são falsas promessas de Brasil, nos campos econômico e social, soltos na verborragia e na postura dos políticos profissionais. E, também na comunicação da mídia hegemônica. A denúncia é a verdade na boca do artista, o sentimento do povo. É a descrença e a esperança de melhora diante de um quadro político em crise moral, resultado de um vandalismo institucional causado por negligência política, carimbado com escândalos, sequestros, falcatruas, inquéritos, nepotismo e superfaturamentos.

Nesse embalo, ele mantém seu enunciado, apresentando um confronto entre denúncia e anúncio, similar a um jogo de perguntas e respostas, mentiras x verdades, político x povo. Na música aparece assim:

Anúncio

“Joga o jogo de enganar postura física/
De enganar figura a lá postura cênica (...)”

Denúncia

“Vem política estúpida e anêmica/
Vem política raquítica, cínica (...)”

Anúncio

“Nos palanques bem montados boa acústica!”

Denúncia

“São patéticas promessas de política (...)”

(ATHALYBA E A FIRMA, “Política”, 1994. Recorte e grifo meus.)

Além de ser estúpida, a política promove inflação, que na leitura do artista é um dos maiores impeditivos da integração do sul americano ao mundo moderno. Citando um outro trecho da canção essa última observação fica mais evidente:

Anúncio

“Avanço no futuro, cibernética/
Com videogame, disc-laser, informática/
Mili-dados vão na fita magnética”

Denúncia

“E essa política atrasando o sul da América”

(ATHALYBA E A FIRMA, “Política”, 1994. Recorte meu.)

O conflito segue até o momento em que Athalyba chama a atenção do povo para mudar a forma de “encarar” a coisa pública:

“Parlamentarismo, monarquia ou república/
Muda o nome terão todos forma única/
Se não se mudar mentalidade lúdrica /
O modo de encarar a coisa pública”
(ATHALYBA E A FIRMA, “Política”, 1994. Recorte meu.)

Ao convocar as massas para a luta, o cantor se posiciona, sua voz é um grito uníssono de um povo uno:

“Que será de nós e nosso habitat?/
Sujando as mãos nós limparemos a política (...)
(ATHALYBA E A FIRMA, “Política”, 1994. Recorte meu.)

No corpo instrumental, quando o verbo convoca à ação para se limpar a sujeira, Grandmaster Duda mixa um Samba e o MC continua cantando como se estivesse no meio do povão, transmite-se uma ideia de força popular. É nesse ponto que ele se posiciona e marca seu local de fala. Logo o Samba é interrompido, e vem uma sequência de estrofes que soam como o grito final (se tudo acaba em Samba, o Rap dele não). Um desabafo, no qual se evidencia que a política institucional não tem lógica, é contraditória, causa fome, agride o sistema nervoso, desrespeita e é mentirosa. Por fim, exemplifica tudo isso ao afirmar que dela se originou o “choque heterodoxo”. A citação de forma negativa da fracassada tentativa de conter a inflação, historiciza essa peça musical, contemporânea a era Collor. Mas, o teor crítico no geral a caracteriza como uma música atemporal, que representa o protesto de uma voz coletiva como sentimento

de um povo único⁴⁸⁸. E essa característica só se faz presente porque a crítica atende à perspectiva do *efeito framing*.

Cientistas sociais vêm estudando como a mídia tem abordado fatos e influenciado, de forma persuasiva, atitudes e valores das e dos indivíduos⁴⁸⁹. Ela tem poder de determinar a agenda pública e de como o público deve pensar sobre essa agenda. Esses dois fenômenos, de enquadramento comportamental, são estudados pela sociologia como *agenda setting* e *efeito framing*⁴⁹⁰. A intenção é investigar os impactos que o conteúdo midiático tem sobre os preceitos democráticos das e dos cidadãos.

Complexo e com léxico garboso, mesmo em cólera, nessa peça musical Athalyba-Man não profere uma palavra de baixo calão, fato que coloca seu Rap de Protesto em um lugar textual diferente. Fino e elegante com os verbetes, nota-se uma pessoa extremamente bem informada midiaticamente e pleno de consciência artística. Na música, os anúncios parecem extraídos diretamente de um noticiário. E a reação diante disso, presente na denúncia, resulta, no máximo, na propagação de sentimentos de ceticismo e cinismo em relação à política. Essa, ao ser compreendida e publicizada como algo negativo, reproduz a ideia de falta de confiança nas instituições democráticas da máquina administrativa. Ao mesmo tempo, o autor alimenta a esperança de que a mudança virá através do exercício da democracia.

As críticas nos seus Raps de Protesto, principalmente na música “Política”, são atemporais, pois se concentram na desconfiança em relação ao político profissional e o que ele produz. São reações imediatas à agenda pública da mídia jornalística. Os meios de comunicação para as massas propagam conteúdo negativo e cínico com relação à política. O cínico (“povo cético”) tende a acreditar que o sistema político é corrupto e os agentes (“facínoras encarnados na figura do públicola”) não estão preocupados com o bem público. Até então, sem novidades. A difusão do ceticismo leva à falta de

⁴⁸⁸ Em tempo: no ano de 2017 a música foi regravada pelo pessoal do canal de Youtube Café Crime. Um projeto chamado Rimanessencia, que é o encontro de letristas em formato “spoken word”. Em edição especial, a letra de “Política” foi citada em fragmentos que formam um todo na voz de sessenta e dois MCs com o seguinte anúncio: “A série Rimanaessencia lança hoje um especial, pra lá de especial!!! Para marcar a volta do programa, fomos buscar na Raiz da cultura um dos pioneiros do Rap BR, Athalyba, com a letra da música “Política” de 1992, que se faz mais atual e necessária nos dias de hoje (...).” In: www.facebook.com/rimaessenciaoficial/. Acesso em 16/08/2017. Vídeo em: www.youtube.com/watch?v=8TVEyd1t8bc&t=79s. Acesso em 16/08/2017.

⁴⁸⁹ MOISÉS, José Álvaro (org). *Democracia e Confiança*: Por que os cidadãos desconfiam das instituições públicas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

⁴⁹⁰ MESQUITA, Nuno Coimbra. “Jornal Nacional, Democracia e Confiança nas Instituições Democráticas”. In: MOISÉS, José Álvaro (org). Op. Cit. pp. 185-216.

confiança nas instituições democráticas. Mas, vale citar que a desconfiança em relação a política não é invenção dos meios de comunicação, e sim, um traço da cultura política brasileira⁴⁹¹. O que as agências de informação fazem é só contribuir para o reforço dessa crítica comum.

Protestos estão presentes no ‘eu lírico’ do autor de ponta a ponta em sua carreira. Mas, quando MC, ele apresenta expressões que perpassam diretamente pela experiência étnica. Há um nítido diálogo com seus pares e ele se vê como um indivíduo negro na sociedade brasileira, em núcleo duro da realidade. A tendência muda ao se tornar Rapper. O artista passa a se ver coletivamente, como porta voz da sociedade brasileira e as manifestações de caráter intelectual deixam de ter expressões de uma experiência negra na modernidade. O conteúdo explícito que vai tomar a frente em seu discurso é carregado de indignação, ceticismo e desconfiança. O limite de sua criticidade, na condição de Rapper, esbarra na promoção de uma visão de mundo constituída por reflexões dentro do *efeito framing*. Ao mesmo tempo, quanto mais avançam suas projeções artísticas, observa-se um ressaltado estético no modo de dizer e na sonoridade que sustenta sua fala. É o fino Rap de Athalyba-Man.

⁴⁹¹ Idem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

1. QUANTO VALE O SHOW?

Ao colocar uma lente analítica sobre o disco, *Athalyba e A Firma*, visualiza-se a força de desvio da tendência para se massificar um arraçoado, que conflituava com o esforço pessoal de cada artista do grupo para validar sua originalidade artística, enquanto arte negra no mercado preponderante. O fino Rap de Athalyba-Man é uma das expressões do primeiro momento em que o produto musical radicado na cultura *Hip Hop* entra na dinâmica brasileira da indústria fonográfica hegemônica, tornando-se música popular-comercial. Esse processo, fortemente marcado pela presença de elementos publicitários na obra, fica perceptível pela diminuição das palavras nos refrões; pelos discursos abrangentes; promoção com selos de autenticidade e técnicas de venda de si mesmo.

A introdução do Rap no mercado hegemônico significou tentativa de alteração em seu traço estilístico, assim como de suas intenções sociais para se tornar palatável a um público mais amplo. O produtor, que é o responsável por adequar o produto para uma demanda definida, quando não próximo dessa cultura musical, vai tensionar a originalidade artística das e dos DJs e o textual das e dos MC, que passam a ser Rappers.

A técnica de composição no imaginário das e dos artistas não iam ao encontro da perspectiva comercial dominante. Isso é perceptível nos registros fonográficos, conforme se observa quem é quem na ficha técnica dos discos, ponto que revela a proposta das gravadoras e para quem elas direcionavam seus produtos.

No VMB de 1995, evento que coroou o Rap na dinâmica do grande mercado, a disputa pelo prêmio de melhor videoclipe da categoria Rap foi marcada pela distinção dos projetos no certame. A proposta da Zimbabwe, evidenciada na promoção de seus artistas, foi direcionada para uma inserção no mercado hegemônico. Mas, com a perspectiva e verdade enunciativa calcada na promoção de cidadania, oriundos das reflexões e debates das comunidades negras, ligadas à militância. As propostas das *majors*, por sua vez, estavam calcadas na projeção de artistas com força enunciativa capaz de propalar um discurso mais abrangente, de fácil assimilação. Uma figura que pudesse difundir outros ideais de cidadania, com base em valores comuns à classe

média e operando dentro da chave de música de protesto. Fórmula ideal para fisgar ouvintes jovens, que se entendiam com uma identidade herdada de um engajamento. Um comportamento enquadrado, produzido como imediata e infundada reação ao sentimento de indignação.

Escutando Rap, observando as capas e encartes dos discos, revistas e jornais, percebe-se que as gravadoras pequenas (com forte presença das equipes de baile) estavam construindo novo cenário de *Black Music* afro-paulistana. As estratégias de marketing, com orientação étnica, estão dentro da perspectiva discutida por intelectuais, conforme descrito no capítulo 2. A construção de um produto cultural que fugisse das malhas da folclorização, gerando renda para empreendedores e artistas negras/mestiças e negros/mestiços, é experimentado com as músicas urbanas e modernas do final de século.

As grandes gravadoras, ou *majors*, vão pouco a pouco se aproximando e escolhendo novos protagonistas entre esses artistas para a reestruturação de seu casting⁴⁹². Produtores e profissionais da indústria fonográfica hegemônica assinam direção de algumas obras, entre as quais, a que escolhi analisar. Mas, dependem das habilidades produtivas e concepção dos produtores periféricos. Esse é um ponto chave para se compreender a inserção dessas e desses sujeitos no mercado fonográfico e a popularização do Rap.

Os agentes especialistas (produtores) visualizaram na originalidade artística do Rap, tanto nas denúncias do texto quanto no som, uma estética inovadora que poderia cobrir a lacuna deixada pela crise da MPB, em momento oportuno. Ao inseri-lo no mercado como um gênero, a indústria se valeu de estratégias para torná-lo amplamente consumido. Colocou-se roupagem Pop, a fim de ser experienciado como entretenimento em qualquer festa social, trilha sonora de novelas e propagandas. Mas a artimanha mais interessante foi transformá-lo em música de protesto palatável à uma geração de jovens da classe média. Isso só foi possível quando essa categoria social pode se ver nos discursos, volto a citar, como exemplo, a figura de Gabriel o Pensador e suas táticas de

⁴⁹² Para exemplificar esta afirmação, recomenda-se a discografia da Banda Sampa Crew, entre 1988 e 1994. Há gravações pela Chic Show: Cf. SAMPA CREW. “Foi Bom” (J.C. Silva/D.J. Cuca). In: V.A., *O Som das Ruas*. São Paulo: Chic Show, 1988. LP, faixa 2, lado B. Pela gravadora Kaskatas: Cf. SAMPA CREW. *Ritmo Amor e Poesia*. São Paulo: Kaskatas, 1990. E pela Sony: Cf. SAMPA CREW. *Sampa Crew*. São Paulo: Epic, 1994. LP. Esta última peça musical, foi produzida por J.C. Sampa e Mad Zoo, com direção artística de Sidney Santoro e Arnaldo Saccomani. Referente as informações sobre as passagens da Banda Sampa Crew por diversas gravadoras, durante a carreira, devo créditos a DJ ALAM Beat em nossas conversas particulares sobre *Hip Hop*.

promoção. A partir disso, muitos artistas passaram a proferir um discurso orientado pela agenda midiática, com crítica enquadrada e mascarada com a ideia de ser politizada. Essa fórmula tornou-se um elemento publicitário eficaz, mas não regra. Muitos artistas de gravadoras independentes promoviam narrativas de suas experiências, calcadas no núcleo duro da realidade das periferias e nas agendas de discussões das comunidades negras urbanas, com suas demandas sociais e políticas. A reeducação dos homens frente ao machismo seria uma delas. Essas narrativas estavam em conflito e com visibilidade. A resposta ao hit “Lôra Burra” é um bom exemplo; ouve-se “Pare pra Pensar”⁴⁹³, letra de Marcos Telesphoro e DJ Maguila gravada pelo grupo DF Movimento.

Uma das grandes utilidades da MPB, enquanto instituição sociocultural, foi ser a arma que pulverizou um projeto político com base numa conciliação de classes, um pacto social, mas que se tornou obsoleto na redemocratização, momento histórico em que se rediscutiu o conceito de cidadania. Por isso, os assuntos presentes nos discursos das e dos artistas de Rap, das gravadoras *indies*, chamaram a atenção dos setores intelectuais da classe média, uma realidade que apareceu como novidade diante de seus olhos. A anti cordialidade, presente no anúncio de muitos artistas, assim como as inúmeras violências narradas, principalmente pelos Racionais MC’s, são as perspectivas que mais interessam a algumas e alguns pesquisadores dessa classe social, conforme se observa em suas pesquisas, artigos, livros e palestras.

Nota-se, que um dos debates acerca do Rap se firma em determinados pontos. Primeiro: ao verem que a discussão sobre um novo pacto social não faz parte da agenda dos artistas periféricos, conforme anuncia Maria Rita Khel, setores intelectualizados da classe média voltam atenções para determinados artistas centrais no Rap e no Funk carioca, com intuito de entender e associar as agendas políticas contidas em seus discursos. Segundo: por perceberem o Rap como uma novidade estética, há um esforço para colocá-lo dentro da linha evolutiva das culturas musicais brasileiras fundamentadas no nacional-popular. Esse esforço é interessante, tenta aproximar perspectivas, mas não vê no Rap o trajeto das pautas contidas nas artes negras que o antecedem, ignorando os históricos. Esse segundo ponto pode ser muito bem observado na fala do filósofo Francisco Bosco, em debate com Mano Brown, no evento promovido pela Revista Trip,

⁴⁹³ Cf. DF MOVIMENTO. “Pare pra Pensar” (Marcos Telesphoro/DJ Maguila). In: _____, *Pare Pra Pensar*. São Paulo: TNT Records, 1994. LP, faixa 2, lado B.

em Dezembro de 2017⁴⁹⁴. E, na hipótese levantada pelo antropólogo Ricardo Teperman, em seu livro *Se Liga No Som. As Transformações do Rap no Brasil*.

“(…) Já vimos como o Rap dos Racionais veio ocupar o vácuo estético e político deixado pela MPB no final dos anos 1980. O Rap é uma nova forma da canção brasileira, signo de sua capacidade de reinvenção? Ou é sua negação, um indício de sua morte? (...) a linha mestra da canção brasileira, “tal como a conhecemos”, está na ideia de “identidade nacional mestiça, fundada em encontros ‘raciais’, culturais, sociais e semiológicos”, e que o racionais rompe com essa tradição conciliatória. (...) É preciso considerar que, nos últimos anos, houve uma relativa aproximação do Rap e dos Rappers com a canção brasileira, “tal como a conhecemos”. (...) talvez seja Criolo quem de fato inseriu o Rap numa linha de continuidade da tradição da música popular brasileira. A hipótese é reforçada pela maneira como o artista recebeu a benção de medalhões como Chico, Caetano e Milton Nascimento”⁴⁹⁵

Para além do que o Rap diz diretamente, sua existência, na forma, é resultado de um conflito que atravessa o século XX, no que diz respeito ao que se creditou por música popular-comercial e ao que anuncia sua narrativa sonora.

A música popular-comercial brasileira manteve a organização cíclica dos padrões rítmicos não eurocentrados, mas o conceito de popular criado no Brasil alterou o valor étnico identitário de sua acepção. E isso significou, entre outras ações, suprimir sonoridades no intuito de reestruturar o sentido comunicativo e/ou domesticar sua propagação em nome de um mercado que privilegia determinados agentes (gravadoras de grande porte, nacionais e *majors*) e interesses políticos.

O produto musical considerado referência pela indústria, a MPB, chega ao final do milênio com uma crise na dimensão artística. Intelectuais debatem esse fato apoiados na ideia de um suposto “fim da canção”⁴⁹⁶, pois têm como parâmetro as originalidades presentes na linha evolutiva da canção brasileira⁴⁹⁷. Ao se depararem com uma música, que reage a uma “nova configuração” social muito problemática, e que é capaz de juntar uma multidão, a consideram uma grande novidade, conforme disse Chico Buarque em entrevista para a *Folha de S. Paulo*, concedida em Paris, no ano de 2004:

“Quando você vê um fenômeno como o Rap, isso é de certa forma uma negação da canção, tal como a conhecemos. Talvez seja esse o sinal mais evidente de que a canção já passou. (...) Eu tenho pouco contato com o Rap (...) Agora, à distância, eu acompanho e acho esse fenômeno do Rap muito

⁴⁹⁴ Ver: www.youtube.com/watch?time_continue=427&v=LjUiDoQEb9o. Acesso em: 15/12/2017.

⁴⁹⁵ TAPERMAN, Ricardo. *Se Liga no Som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015. p. 146.

⁴⁹⁶ Idem.

⁴⁹⁷ Nessa cronologia, conceitualmente criada por Caetano Veloso, compreende-se uma gradativa produção musical, que vem dos anos 1930 com a Canção; se renova nos anos 50, com a Bossa Nova; e, nos anos 1960 e 1970, há um novo ressaltado, com a MPB e a Tropicália.

interessante. Não só o Rap em si, mas o significado da periferia se manifestando. Tem uma novidade aí. Isso por toda parte, mas no Brasil, que eu conheço melhor, mesmo as velhas canções de reivindicação social, as marchinhas de carnaval meio ingênuas, aquela história de lata d'água na cabeça etc e tal, normalmente isso era feito por gente de classe média. O pessoal da periferia se manifestava quase sempre pelas Escolas de Samba, mas não havia essa temática social muito acentuada, essa quase violência nas letras e na forma que a gente vê no Rap. Esse pessoal junta uma multidão, tem algo aí. Eu não seria capaz de escrever um Rap e nem acho que deveria. Isso me interessa muito, mas não como artista e criador.”⁴⁹⁸

No que concerne às pautas das letras, a consciência artística de cada grupo, ou MC, ou Rapper, está ligada a suas tendências de comunicarem as agendas que lhes convém. O Rap é suporte de vários discursos. É perceptível que, a militância dos Movimentos Negros foram influentes nas escolhas dos temas, mas não determinantes. Contudo, o legado do debate proposto por intelectuais negros e negras, referente às performances negras na cultura brasileira, foram fundamentais para a concepção do que seria o Rap; e de como as e os artistas periféricos poderiam negociar sua arte, ao se aproximarem do nacional-popular, propondo um novo popular a partir de outro protagonismo estético.

As e os agentes que fizeram do Rap a trilha sonora dos guetos, para firmá-lo enquanto arte negra na dinâmica comercial, retomaram conceitualmente elementos sonoros dissonantes e descartados e incrementaram, com a tecnologia que foi possível acessar, um modo de fala sobre esse som. Parafraseando um verso do artista Dugueto Shabazz, fizeram o “simples ser máximo e o mínimo parecer ótimo”. O resultado foi o emergir de uma originalidade artística, assegurada por um discurso com forte apelo de essencialidade de raça, a fim de garantir a não folclorização e a diluição dessa forma de arte. Ao reabilitarem ruídos e frequências baixas na construção musical, como corpo sonoro dominante e colocá-los como sustento da palavra ritmada que diz algo, tem-se a transgressão estética na forma da composição. No uso social desse produto, por parte das e dos periféricos, encontram-se as transgressões ideológica e comercial. Pois, desenvolveram uma forma estética que subverteu a relação entre essas e esses sujeitos com a dinâmica cultural brasileira.

Nesse primeiro momento, década de 1990, a grande mobilização foi para a construção dessa forma, presente no traço estilístico. As e os artistas radicados no *Hip Hop* são aquelas e aqueles que entenderam e elaboraram a originalidade artística.

⁴⁹⁸ Cf. “A Canção, o Rap, Tom e Cuba, segundo Chico”. In: Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, 26/12/2004.

Também, buscaram assegurar sua autenticação (é “som de preto!” e “som da periferia!” viraram bordões) e fizeram disso a força expressiva para adentrar no mercado. A preocupação de Athalyba, DJ Kri e Grandmaster Duda em construir um trabalho essencialmente de *Black Music*, conforme anunciado no encarte do disco *Athalyba e A Firma*, revela a intenção de autenticar suas originalidades como arte negra. Essa é a barganha que se tinha em mãos.

As artes oriundas do *Hip Hop* desenvolvidas por periféricas e periféricos, têm em suas formas um potencial questionador da representatividade no conceito de nacional-popular. Coisa que as artes negras urbanas fazem desde o início do século XX. Pode-se afirmar que o Rap paulista é uma cultura musical originária de uma assimilação, no qual, a libré que lhe foi posta emerge de uma linha histórica diferente da arquitetada e discutida por setores intelectuais brancos das classes média e média alta do sudeste.

Em suma, a geração que fez Rap no último decênio do século XX, desenvolveu autenticidades e originalidades artísticas que permitem ao criador resistir a folclorização e negociar a força comunicativa de sua performance, diante da força fagocitadora do nacional-popular na dinâmica cultural brasileira. Leandro Roque, o Emicida, a frente de sua empresa, o Laboratório Fantasma, não estava brincando ao afirmar que a nossa bandeira é a “Reforma Agrária da música brasileira”⁴⁹⁹. Quanto Vale o Show?

⁴⁹⁹ Cf. EMICIDA. “Samba do Fim do Mundo” (Emicida/Felipe Vassão). In: _____, *O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui*. São Paulo: Laboratório Fantasma, 2013. LP, faixa 5, lado B.

ANEXO I - COMPOSIÇÕES DE ATHALYBA NO ÁLBUM DE 1988.

Alô papai

Letra: Athalyba – Man.
Banda: Região Abissal.
Ano de gravação: 1988.
Álbum: HipRapHop
Selo: Continental.

Namorei uma mina que era recatada/
De boa família, de cama nunca nada/
Não queria transar, mas se dizia apaixonada/
Ai eu disse: que nada!/
Mostrei o meu amor/
Ela, horrorizada me achou um estuprador/
Mas depois de deitada, gostou do meu calor/
Lua pela janela e eu no corpo dela/
Até que ao meu arrepio/
Ela judia dos meus fios/
Amamamos demais/
O sol nasce, tudo em paz/

Uma linda manhã, era no verão/
Pro gatão a maçã, laranjada e requeijão/
Demos as mãos e fomos passear/
Uma banco na praça, passarinhos no lugar/
Conversamos de amor e da noite anterior/
A nossa relação foi também de coração/
Até que o dia acabou/
No mais tranquilo clima/
Ela trocou de amor/

Encontrei autoestima/

Faça sexo com sua menina (2x)

Você não tem que se preocupar/
Existe a camisinha, não tem que se grilar/
Chega de elevador, chega de cinema/
Agora acabou o romance de poema/
Beijo, abraço, aperto de mão/
Pipoca no cinema, ou namoro no portão/
Alô papai, libere sua filha/
Não faça um desacerto, a relação de vocês dois/
Alô papai, libere sua filha/
Deixe que a menina tome sua decisão/
De viver a vida ou reprimir o seu tesão?/

Uma cara que se apaixonou/
Com a mina brigou, ela o dispensou/
Ele deu a maior e a vida é cruel/
Flagrou a menina saindo de um Motel/
Ele perdeu a cabeça, queria se matar/
Mas tomou consciência e a hoje todos ensina/

Faça sexo com sua menina (2x)

Colagem: Vem comigo!

Alô papai, libere sua filha (2x)

Faça sexo com sua menina (2x)

Cruz de Prata

Letra: Athalyba – Man.
Banda: Região Abissal.
Ano de gravação: 1988.
Álbum: HipRapHop
Selo: Continental.

Os mistérios do mundo se fazem na
escuridão/
Não é de hoje que o homem/
Não consegue explicação/
Pro diabo, demônio/
Lúcifer e Satanás/
Que habita o consciente, de nós os
animais/
E sendo assim, durma com uma cruz
de prata/
Na lua cheia, o mal espreita, o mal
ataca/
A noite com sede ou vontade de
fazer xixi/
Segure o impulso esqueça e tente
dormir/
O olho do mal, assombração, alma
penada/
Podem te pegar, no vazio da
madrugada/

Corra e cubra a cabeça/
Cruze os dez dedinhos/
Mas nunca se esqueça/
Ore para Deus, menino/
Ainda assim, durma com uma cruz
de prata/
A noite escura, a morte é nua, a
morte é crua/
Crua/

O Belzebu, endiabrado quer morder/
É bem provável e viável/
Que ele queira você/
No breu da noite, no núcleo da
escuridão/
Se formam formas famintas de fazer
feio e chorar/
A zica preta, o pai do mal, o deus
capeta/
Querem te pegar/
E desossar sua carcaça/
Confesse seus pecados, perdoado
estará/
Temos sempre do lado/
A fé em Deus e no Diabo/

Então, enfim, use sua cruz de prata/

Que Zica Zé!

Letra: Athalyba – Man.
Banda: Região Abissal.
Ano de gravação: 1988.
Álbum: HipRapHop
Selo: Continental.

Eu só entrei no dentista, que eu fui tratar de uma dor/
Me sentei na poltrona: orçamento doutor!/
Fui notando a mobília, o doutor resfriado/
Um pratinho do lado que me chamou à atenção/

A polícia invadiu/
Doutor ninguém mais viu/
Aí chegou o jornal/
Fotografia coisa e tal/

Saiu na notícia, preso um contrabandista/
Um escritório no centro, a cocaína escondida/
A minha cara na Globo/
A minha cara de bobo/
De bobo!/

Que zica, Zé! (2x)
Que zica, Zé! (2x)

Foi, foi, foi/
Como Laranja ele foi/

O amor inovou

Letra: Athalyba – Man.

Banda: Região Abissal.

Ano de gravação: 1988.

Álbum: HipRapHop

Selo: Continental.

Cansei me reprimir/
Dentro de mim/
As emoções não me deixam lugar/
Eu te amo demais/
Eu te amo demais/
Aceite você, ou não queira nem.../
Não sei se cê sabe/
O amor inovou/
Nossa pura amizade, hoje virou saudade/
O amor inovou/
Sonhar contigo/
É o meu fim/
Só frustrações, de estar e não estar/
Eu te amo demais/
Eu te amo demais/
Aceite você, ou não queira nem.../

Sistemão

Letra: Athalyba – Man.

Banda: Região Abissal.

Ano de gravação: 1988.

Álbum: HipRapHop

Selo: Continental.

Se for na valentia, na minha não se cria/
Se não pegar na mão/
Eu to falando grosso e isso é só o esboço/
Do meu lado mau/
Mas se for meu amigo, a gente aperta um/
Até faço esta presa/
Religião não sei, de sexo conheço/
Ouvir falar da AIDS/
Mas nunca li um jornal, nunca peguei teatro/
Eu nunca fui na escola/
Eu sei joga uma bola, o meu barato é furto/
Eu cheiro é muita cola/

Foi o sistemão, que me jogou na rua/
Na Praça da Sé/ (2x)
Colagem: ‘silêncio’

Chega o governador e diz que eu sou um amor/
Que tudo vai mudar/
Me dá beijinho e tchau/
Por isso eu meto a mão/
Dou bote nas coroas/
Assalto os boy da firma, o toca do carrão/
Rico na cara dura/
Porque sou marginal, porque me revoltei/
Porque de nada sei/
E vou fazer 18 eu já comprei uma 12/
Aí então não sei/
Porque sou marginal, porque não tenho pai/
Porque me revoltei, porque de nada sei/
Porque é isso aí/
Colagem: ‘silêncio’
Porque é isso aí/

Foi o sistemão, que me jogou na rua/
Na Praça da Sé/ (2x)
Colagem: ‘silêncio’

ANEXO II - COMPOSIÇÕES DE ATHALYBA GRAVADAS EM 1990.

Vem cá

Letra: Athalyba – Man.
Banda: Região Abissal.
Ano de gravação: 1990.
Álbum: Região Abissal
Selo: Independente.

Vem cá (8x)

Quando me ouvir chamar
Se você não vem eu vou, tirá-la pra dançar/
Á música que rola tem intuito de animar/
Eu sou MC Guzula, e vou te divertir/
Não quero ver cara fechada/
Dá um sorriso ai/
Agora bota pra dançar/
No Rap do Athalyba.../
...aixo astral quero fora daqui/
Meu lema é balançar/
Sacudindo braço e dando soco no ar/
Ginga pra lá e pra cá.../
...Dê o *scratch* do DJ, no meio deste som?/
Vem quente quem quer viajar/
Em cima de uma nu...(vem)/
Vem cá (8x)
Quando me ouvir chamar
Se você não veio, vem cá.../
...da um terá sua vez/
Exorcizar o mal e o morto/
Levantará o cor...po(r).../
...Isso, vem cá meu bem
Ver, a dor e o medo.../
...minada pelo no meu Rap/
De repente no *scratch*/
De tá uma alegria a mil/
Você quer balançar/
Curtindo no bum da bati... /
... da vida só se leva o som/
Na mente fica eterna... mente/
... quem me negar, há/
Tem que ter para viver...

...emos (viveremos) que quem, não se suprime/
De muita melo...dia/
...e noite a depres...são.../
...as causas à falta de Rap, *scratch*, DJ e MC.../
...dade (cidade) só serve para trampa.../
...ra (para) com isso e vem pra cá.../
...ra (cara) de televisão é quem, se queima o globo ocular.../
...anja (laranja) não sabe o que é o gostoso, quer se iludir/
Quer vir, então vou te ligar/
Arruma ponto com seu parceiro/
E vem pra cá curtir.../
... ar (tirar) uma onda com seu.../
Pensei se ficou marcando.../
... ando (doando) tempo pra TV.../
... eja (veja) só quanto tempo você perdeu/
Deitado enferrujando o osso/
Sozinho, enquanto que aqui/
A energia mexe o corpo.../
...der (poder) que emana do nosso Rap/
Por isso insisto e digo: vem cá.../
...beça (cabeça) não se contém/
Vontade de sair do pescoço/
O corpo pode deixar solto/
Se liberar/
Cadeira é feita pra se sentar/
Ar, é para respirar/
Mar, dá para mergulhar/
Laranja, é quem não vir dançar/
Sarampo sai até do corpo/
Porco, é quem não se limpar/
A orelha, e quando ouvir chamar/
Vem cá/
Vem cá/
Vem cá/
Vem cá (8x)
Quando me ouvir chamar

Flores para seu caixão (tributo a Chico Mendes)

Letra: Athalyba – Man.

Banda: Athalyba & A Firma.

Ano de gravação: 1990.

Álbum: Região Abissal.

Selo: Independente.

Eu vou pegar o céu com a mão/
E vou tingir de azul o cinza da cidade/
Me incomoda as cores mortas/
A poluição é demais/
A começar pelas antenas de televisão/
No lugar eu planto mudas de coqueiro/
E boa recepção para você que em
comunicação/
Como o verde da floresta vai ficar bem
informado/
Quanto ar nos resta, quanto falta na
verdade/
Até que seja extinta toda humanidade/
Do planeta terra outros seres vão
lembrar/
Que aqui viveram seres que criaram a
própria estufa/
Para se asfixiar, se morrer e matar/
Gente inteligente que lutou para
preservar/
Mas que tombou ao capital aos podres/
Poderes de algum boçal/
Enquanto isso a nata já nem disfarça:
queima a mata, mata o Chico/
O Chico morre, que mamata/
O lucro é do poder, poder de suicídio/
É possível ver no vídeo o que
acontecerá contigo/
Por isso regue as flores do jardim da sua
casa/
Vem chegando a extinção, por não
preservação/
Podem faltar flores para enfeite no seu
caixão/

É o caos na ecologia, bando de urubu/
Dá vontade de apelar e mandar tomar
no .../
Eu vou pegar o céu com a mão e vou
tingir de azul/

A mente das pessoas poluídas demais/
A começar pelos cabelos dos que
ordenam extinção/
No lugar eu planto mato e trepadeira/
E boa reflexão para os tais, esqueceram
jamais/
Que o respeito à fauna, à flora e às
regiões abissais/
Deve ser muito mais/
Que um simples movimento iniciado
por pressões de órgãos internacionais/
Eles vão ter na raiz/
Que quanto mais se queima, mais se
vive infeliz/
Então se eles queimam, tendo o lucro
como meta/
Vão morrer sem ar e vão morrer
carecas/
Cuidem bem das flores do jardim do seu
quintal/
Pois podem faltar flores para enfeite de
seu funeral/
Não perca tempo, alerte a nação/
Podem faltar flores para enfeite de seu
caixão/
A floresta adora, quando a chuva
molha/
O luar a toca, vem o homem e a corta/
Ela faz amor ao sentir calor/
Da manhã que lhe reina, vem o homem
e a queima/
Ela dá carinho pra qualquer bichinho/
Da mais bela raça, vem o homem e
caça/
Nela nascem flores na florida estação/
Pro homem levar para seu caixão/

Não perca tempo, alerte a nação/
Podem faltar flores para enfeite de seu
caixão

Caos rotina

Letra: Athalyba – Man.

Banda: Região Abissal.

Ano de gravação: 1990.

Selo: Independente.

O dia estava quente, o sol na multidão/
O solo estremecia, uma gravata, um
terno velho/
Um malho cromo alemão, mandíbulas
pro ar/
Princípio de histeria, um rosto torto, o
cara afoito/
Corpo velho contorcia, uma moça
socorria, epilepsia/
Passa mal, mas o coitado Luan fã do
capital/
Passado meio-dia/
Pessoas da janela comentando/
Que a desgraça se não falha, ela é
tardia/
E em nome do pai/
Volta às suas mesas pra assinar, pra
carimbar/
Pela cidade, logo a cia, na rua confusão/
No banco da esquina um homem/
Arma/
Grana/
Luva/
E o refém na outra mão/
Deu cerco na Paulista/
Repórter, a polícia, diz que o homem tá
querendo/
Se inibe toda pista/
Libera o avião/
Alarme de incêndio pega fogo o
escritório/
Que é dali um quarteirão/
Bombeiro na parada/
Na pressa o motorista atropela dez
pessoas, na calçada/
E imagina, virou um caminhão/
Pulava cocaína e produtos importados
do país de Assunção/
Polícia Federal/
Recebo a informação de que uma
bomba vai explodir/
Embaixo do Banco Central/

À tarde escurecia/
As pessoas na janela comentado que a
desgraça/
Se não falha ele é tardia/
E em nome do pai/
Volta as suas mesas pra assinar, pra
carimbar/
Telex, datilografia/
Telex (4x)
E datilografia/
Na rua mais ação/
Um homem epilético foi morto pelos
tiros/
Da polícia e do ladrão/
E não sobrou ninguém/
E não sobrou polícia, não sobrou ladrão,
refém/
Nem mesmo câmara-mam/
Foi o primeiro a trotar/
No quarteirão abaixo pé de chamas
virou cinza/
Desabou, caiu na rua/
Correram quase todos/
Entre o caminhão, a carga que ficou no
chão/
Foi saqueada pelo povo, furiosos de um
lugar/
Levaram para casa:/
Cocaína, vídeo e calculadora a luz solar/
O banco explodiu/
As pessoas na janela comentado que a
desgraça/
Se não falha ele é tardia/
E em nome do pai/
Volta as suas mesas pra assinar, pra
carimbar/
Telex, datilografia/
E lá pelas seis/
Deixam suas mesas na intenção de ver
TV/
É só bater o cartão e pode correr pro
seus/

Um trouxa comentando: mais um dia!
E outro respondendo: graças a Deus!
Em nome do pai volta as suas casas/
Pra jantar depois de um banho/
Se sentar com sobremesa, frente à
televisão/
Na tela apreensão/
Um caso da Paulista um choque, a gente
sobressalta/
Eleva alta pressão/
Já é de madrugada/
Desliga o parelho e vá dormir tranquilo/
Como se não ocorresse nada/
Até sonhou com a loteria/
Acorda: sua mesa pra assinar, pra
carimbar/
Telex, datilografia/
Paulista e multidão, retomam seus
caminhos/
Nem sinal do que estampam, as
manchetes do jornal/
Pois tudo está normal/

Até que um homem e um carro, vai ao
chão e fica/
E passa mal (2x)
Em nome do pai volta às suas casas/
Pra jantar depois de um banho/
Se sentar com sobremesa, em frente da
televisão/
Na tela apreensão/
Um caso da Paulista um choque, a gente
sobressalta/
Eleva alta pressão/
Já é de madrugada/
Desliga o parelho e vá dormir tranquilo/
Como se não ocorresse nada/
Até sonhou com a loteria/
Acorda: sua mesa pra assinar, pra
carimbar/
Telex, datilografia/

Telex (4x)
E datilografia/

Feminina (Feminina Mulher)

Letra: Athalyba – Man.

Banda: Região Abissal.

Ano de gravação: 1990.

Álbum: Região Abissal.

Selo: Independente.

De dia ela se veste/
Um estilo diferente e faz/
Jogo de olhar e sedução/
Muito atraente, jeitinho indecente/
sutilmente faz ares de carente/
Mas ela é uma deusa iluminada, beleza
inatingível nem pelo amanhecer/
Os homens não são nada quando não
quer perceber/
Com decote "V" à vista finge não ter
nada a ver/
Quando noite a luz do dia se esconde/
Ela se sente feminina, felina, uma fera
assassina/
Se perfuma no espelho/
Põe batom, solta os cabelos/
Se olha os seios e corre pra janela/
Seu olhar vai na rua num brinde à
madrugada/
É uma simples moldura à lua prateada/
Me olha tão bonita, me olha feminina/
Sei lá... eu fui correndo pra cima.../
Uma fera assassina, não importa ela é
divina/
Sabe sempre quem quer/
Faz com quem ela quiser/
Como pantera felina/
Acabou com meu anseio/
Me afagou em seu seio/
Noite linda foi aquela/
Me olhava tão bonita me olhava tão
singela/
Sei lá... me apaixonei por ela/

Feminina, Mulher

Mas eu espero que você seja feliz com
quem estiver/

Porque te quero, querida/
De volta, minha vida/
São tantas cervejas e noites de papo pra
lua/
Que eu já nem sei, desisto de tê-la toda
nua/
Mentira, não desisto, ainda trago na
lembrança/
Seu olhar de criança, antes de você
deitar/
A noite que passamos, impossível não
lembrar/
Saudade vence o orgulho você vai
voltar/
Se o nome é Clara ou Cristina não
importa/
Ela é demais/
Seus contornos sensuais/
Não saem da minha retina/
Oh! feminina, felina,
Me traga os lábios lindos seus/
Me torne um deus/
Do desejo e da quimera/
Me morde na orelha, me arranha como
fera/
É bela e feminina, menina, felina, fera
assassina/
Eu insisto, ela é divina/
Faz o que quer, com quem quer/
Pantera negra felina/
Vem matar o meu anseio/
Me acalenta em teu seu seio/
Numa noite como aquela/
Me olhava tão bonita me amava como
fera/
Sei lá... me apaixonei por ela/

Feminina, Mulher

Miami

Letra: Athalyba – Man.

Banda: Região Abissal.

Ano de gravação: 1990.

Álbum: Região Abissal.

Selo: Independente.

Essa é a história da vida de um cara
comum/
Que viveu trabalhando, cursou
faculdade/
Chegou na idade e não tinha nenhum/
Ele era um cara competente/
Acordava cedinho, escovava o dente/
Já ia pro trampo, batia cartão pra pegar
no batente/
Até que a vida rotineira foi dando
canseira/
E o patrão lhe falou:/
O seu rendimento caiu/
E da faculdade você desistiu/
Contratem um cara mais moço, mais
garra/
Não me leve a mal, que não é pessoal/
Etc... (4x) e tal/
Em todos os lugares que ele ia, nada/
Só queriam pessoas para funções
especializadas/
E o negro já pensava em ser um fora da
lei/
Até que um belo dia, ele encontrou o
DJ/
O DJ aconselhou o negro/
Contando o segredo, do canto e da
dança/
O prazer de existir/
Mudou sua vida a partir dali/
Não se desespere, por que a vida é pra
curtir/
Cante e dance/
(Miami)
Dos problemas tire onda/
Não os esconda, dentro do seu coração/
Pegue sua menina e invada um salão/
Requisita um DJ/
Diz a ele que você, tem/
Diz a ele que você não anda normal/
E que você teve uma crise, existencial/

E que você precisa dica/
Pra viver a vida/
Dançar um ritmo loco/
Para tapar a ferida/
Aberta pela crise, de ser e de existir/
E que tá precisando de uma onda pra
curtir/
O que você precisa é de um Miami
Miami (2x)
O que você precisa é de um DJ
DJ (3x)
O negro ficou impressionado/
Com tanta alegria, magia, energia/
Tremia o P.A./
Que fazia as pessoas, no impulso dançá/
Dançar/
O Som, supressão, deu frison frenesi no
negão/
Que catou microfone, cantou sua
história/
E virou MC/
E hoje ele anima as noites quentes do
salão/
As meninas dançam em fila/
Os breakers rolam pelo chão/
Frenesi, em parte/
Da voz do MC/
Expressa toda sua verdade/
Que sofreu pela cidade/
E nunca mais vai, se sentir incapaz/
Porque pra sociedade/
A cor da pele diz quem sobe/
E quem jaz, mas não tenha medo de
enfrentar/
Estude, estude, estude/
Cante e dançe para acalmar/
E vai vivendo, que a depressão se dane/
Procure um salão e peça um ritmo
Miami/
Miami (4x)/

O que você precisa é de um Miami
Miami (2x)
O que você precisa é de um DJ
DJ (3x)

Pegue sua menina e invada um salão/

Requisita um DJ/
Diz a ele que você, tem/
1,2,3,4,5 mil/
E quem não curte um Miami/
Miami (3x)/
DJ (3x)

ANEXO III – COMPOSIÇÕES DE ATHALYBA GRAVADAS EM 1993.

Ficar de mal

Letra: Athalyba – Man.
Banda: Athalyba - Man.
Ano de gravação: 1993.
Coletânea: Algo a Dizer.
Faixa 4, lado A.
Selo: Zimbabwe.

Não, é brincadeira de amor/
Querida, cuidado, pois estou errado/
Peço por favor/
Pra refletir melhor/
Me nega carinho, beicinho/
Brincadeira de amor/
Só quer me provocar/
Como se um dia, fosse me abandonar/
Pois eu acredito que você pode se
arrepender/
Pois esqueça das noites de frio seu/
Sofri, é bom você gostar de mim/
Tu és nua, o sol sobre um jardim/
Naturalmente, que eu não gosto dele
assim te ver/
Mas você, não pode viver sem ele ter/
Eu te amo, me nega carinho/

Foi culpado não entendi você
desfalecer/
Amanhece e a noite passou, não viu?/
Foi o fim, me xinga que eu sou ruim/
Me acusa, sem nem tê-la acordado/
Pra noite/
Contar o que com a gente se passou/
Meu bem dormia, o mundo girou/
Dentro de você o cheiro gira o mundo
inteiro/
Longe vou, deusa/
Eu.../
Te quero mais/
Penetro nos teus sonhos, corpo flutua/
Explosão/
Hum... mais e mais amar/
Os vários arrepios, um breve sorrir/
Juras reticentes/

Suspiros... dormir/
É claro que amanhã teus olhos saem de
mim/
Um novo/
E consequente de uma vez até sentem ti/
Diz que eu sou ruim/
Pirraça e beicinho, quer ficar de mal de
mim/

Para de ficar de mal de mim
Ou tchau
Pirraça e beicinho, quer ficar de mal
De ficar de mal de mim

E quando dei por mim amanheceu o dia/
Você com olhos cerrados, como um
anjo dormia/
Então porque diz que sou ruim/
Se protegi teus sonhos, nosso amor
enfim/
Agora, esqueça tudo que aconteceu/
Chega bem quentinha, sou todo seu/
E quero que você devore todo meu
carinho/
Sem fazer pirraça, ou beicinho/
Sem teu carinho não posso ficar/
Me diga seu errei, por ti querer agora
amar/
Depois e mais e mais, mais/
Pois, uma ambição/
Que o tempo pare e explosão/
E a gente aqui, se perdendo em
discussão/
Vamos viver e praticar a paixão/
Com amor/
Mas de repente assim/
Pirraça e beicinho, quer ficar de mal de
mim/

Para de ficar de mal de mim
Ou tchau
Pirraça e beicinho, quer ficar de mal
De ficar de mal de mim

Para de ficar de mal de mim

Ou tchau
Pirraça e beicinho, não faz assim
Te quero muito

Com você eu vivo um sonho lindo/
Me excito com o seu olhar/
Te quero amar/
Não faz brincar/
Ficar de mal/
E a nossa irreverência, nos faz querer
brigar/
Se odiar, depois amar/

Ficar de mal de mim/

E ficar de mal/
Pirraça/
De ficar.../
Beicinho/
De ficar de mal de mim/
Faz charme/
De ficar de mal de mim/
Vem pra perto/
De ficar de mal de mim/

Sistemão II

Letra: Athalyba – Man.
Banda: Athalyba - Man.
Ano de gravação: 1993.
Coletânea: Algo a Dizer.
Faixa 4, lado B.
Selo: Zimbabwe.

Apenas um menino e tateando o escuro/
Seu futuro já se previa, cruel/
A realidade sempre faz o seu papel/
Um menino e sua vida abandonada/
Nada mais a dizer/
Página virada/

Ele já não mais um menino, mas um
jovem mal/

Conhece os becos, bocas, guetos, pontos
de disputa/
E vai à luta/
Já que não tem nada a perder/
Pois o que tinha perdeu/
Sua mãe sumiu/
E nada aconteceu pra sua vida não ser
marginalizada/
E ficam discutindo/
Sobre o que fazer com mais um menino/
Que agora cresceu/
Revoltado, coração em chamas, ódio,
pensamento, vingança/
A se ver criança por ai/
É só mais um outro Bebê-a-bordo/
Mala-sem-alça, saco de osso, osso no
fosso/
Mas que bonitinho, como aconteceu?
Choraria lágrimas de sangue, mas
problema seu/
Mas agora ele é o crime, compaixão o
que!/
Piolhagem é mato, paga um sapo, é ripa,
é pinote/
Sem segredo, senta o dedo e vai.../
Com a sorte, sangue B/
Levando a boa, um grito ainda ecoa,
tarde demais/
Já penetrou o canto escuro, jaz/

Drogas, crime 38 à mão
Profissão ladrão

Lá no pote o bicho pega e ele esteve lá/
Caguetado, foi trancado e teve mau
comportamento/
Mas saiu lá de dentro no H/
Da confusão, na queima de colchão/
Camarão que dorme/
A onda leva/
Estava solto e voltaria pra rua/
Voltaria pra guerra/
Levando a essa sociedade a sua
educação/
Seu canudo assinado pela vida nua/
Seu boletim com média dez/
De frequência na rua, ladrão/
Por que ladrão, é a profissão que o
dignifica/
No seio da malandragem levo vida rica/
Com pó, de mulher nunca fico só/
Às vezes na depre, fica triste e chora/
Mas ali ninguém se atreve a lhe dizer o
que fazer/
Ou o que é feio o esgoto/
O arrotos/
O aborto/
Ou que é feio/
Por pra fora sua emoção/
A fim de aliviar/
A dor que traz da infância no seu
coração/
Acompanhando está/
Mas brilha nos seus olhos sua solidão/
Sua escuridão/
Sua podridão/
Sua profissão/
O sistemão bota sua armadilha na vida/
A presa foge, carregando a ferida/
A cicatriz a presa usa pra se revoltar/
E desferir a mordida, maluco, não vai a
grupo, se pá/
Ele não tem escrúpulos/
É um homem mau/
A morte é amiga sua/
Tem de sobreviver/
Com um dedo ele a deixa nua/
Se tornou até prazer/
A revolta por ele atua/

A vida lhe ensinou assim/
Filho da rua, um homem mau/
Tivesse igual infância, carente e na
mão/
Não agiria diferente/
Você não?/
Mas sua infância foi amada/
Felizmente, man/
Ou seria mais um?/
E página virada/

Drogas, crime, 38 à mão
Profissão ladrão

E ficam discutindo sobre o que fazer/
Com mais um menino que agora
cresceu/
E ficam exterminando, ficam
liquidando/
Antes um menino, mas agora cresceu/
Ladrão/

Drogas, crime, 38 à mão/
Profissão ladrão/
Ladrão/

ANEXO IV - COMPOSIÇÕES DE ATHALYBA GRAVADAS EM 1994.

Política

Letra: Athalyba – Man.
Banda: Athalyba & A Firma.
Ano de gravação: 1994.
Faixa 1, CD.
Álbum: Athalyba e A Firma.
Selo: Plug/Bmg-Ariola.

Política, nossa vida mais e mais ficando crítica
Basta olhar e você vê que a vida cívica
Deteriora tanto quanto a coisa pública
Quanto choro, quanta fome, quanta súplica
Quanto nojo de saber que gente estúpida
De mamatas vão vivendo na república
Chegou lá sem declarar riqueza súbita
Joga o jogo de enganar postura física
De enganar figura a lá postura cênica
Vem política estúpida e anêmica
Vem política raquítica, cínica
Choque vai vem inflação de forma cíclica
Nem precisa consultar a estatística
Pois de fato a gente sente a vida rústica
Que não há como mudar o tom da música
Pois vai mudar, vai melhorar, vai ficar nítida
Só a alegria de viver será explícita
Nos palanques bem montados boa acústica
São patéticas promessas de política.

De política em política (3x)
(Só mentiras falcatruas sem inquéritos)
(Espero que melhore)

Essa política gerando gente cínica
O povo mais cada vez ficando cético
Gabiru será um dia milimétrico (Gabiru: Roubo, golpe.)
São escândalos processos quilométricos

São sequestros falcatruas sem inquéritos
Ser parente se promove pelo mérito
Superfaturada a compra, coisa ilícita
Divulgado o resultado da balística
(Mas) Só se tinha um tiro certo para céfalo
Deram dois na inflação, efeito ínfimo
Galopante volta a fera, segue o ritmo
Qual doença degradando corpo aidético?
Então político declara ser um médico
Diagnostica que a cura é pelo empréstimo
Com certeza vai querer morder o dízimo
E ao problema ele receita um analgésico
E toda verba vai pro bolso dos corruptos
E todo povo ajoelhado ante o púlpito
Ora a Deus, pede luz para o facínora
Encarnado na figura do públicola

De política em política (3x)
(Espero que melhore)
(só mentiras falcatruas sem inquéritos)

Avanço no futuro, cibernética
Com videogame, disc-laser, informática
Mili-dados vão na fita magnética
E essa política atrasando o sul da América
Demagogia se tornando vida prática
Recessão na economia mais estática
A gente não sabemos nem uma gramática
E na saúde como a coisa está dramática
Se ganho vinte: nove fora matemática
Lá vai imposto numa construção lunática
Teve debate na TV caiu na sátira
Lobbies Lobos lambem lá de forma sádica
Outros bobos querem resolver na mágica
Alguns acharam solução comendo máximas
Outros já preferem agir de forma tácita

E tudo vai se aprofundando na retórica
E de política o povo está com cólica
E vai levando na sua vidinha módica
Quando que dá risadas sente cócegas
Do salário de miséria, coisa cômica
Parlamentarismo, monarquia ou
república
Muda o nome terão todos forma única
Se não se mudar mentalidade lúdrica
O modo de encarar a coisa pública
Enquanto isso a esperança mais
umbrícola
Secando a roupa no varal ainda úmida
O sol batendo numa gota d'água fúlgida
Que será de nós e nosso habitat
Sujando as mãos nós limparemos a
política
A inflação é consequência deste Cólera

E todo mal que nos assola é uma
alíquota
 Cujo montante principal é a política...

...

Essa política sem lógica e sem nexos
Essa política do próprio paradoxo
Essa política larica mais que tóxica
Essa política do fight bem no plexo
Essa política que não respeita sexo
Essa política perdida em circunflexo
Essa política mentiras em anexo
Essa política do choque heterodoxo

De política em política (3x)

(Espero que melhore)

(só mentiras falcatruas sem inquéritos)

Dinheiro

Letra: Athalyba – Man.
Banda: Athalyba & A Firma.
Ano de gravação: 1994.
Faixa 2, CD.
Álbum: Athalyba e A Firma.
Selo: Plug/Bmg-Ariola.

Disseram que o dinheiro não traz a felicidade/
Manda alguém buscar: papel-presente, cartãozinho, fita ouro.../
Mas andando na cidade, olha o camelô/
Estava dando o tal dinheiro para fazer um favor/
A notícia se espalhou então pela cidade/
E todo mundo correu lá para ver a tal imagem/
Na figura de um negro qual santificado/
Apregoava: façam fila para ganhar um trocado/
A polícia quando viu abandonou o fuzil/
Na paróquia o padre soube, foi pra lá a mil/
Mil políticos queriam uma taxaçoão/
E o camelô santificado na apregoação/

Dinheiro, dinheiro
Quem quer
Quem quer dinheiro

O cara que primeiro se apresentou, rico industrial/
Queria dar para a família um bom natal/
Nego véio iluminado, nego camelo/
Não podia pelo feito, conceder o favor/
Só podia dar dinheiro ao merecedor/
Que soubesse numa frase descrever o amor/
No zum-zum, cheguei primeiro, deixa que eu vou/
Nego véio, muambeiro, apregoador/
Dá dinheiro, na real e tem até Ien/
Só cruzeiro que já era, nego véio não tem/

Dinheiro, dinheiro
Quem quer

Quem quer dinheiro

Por segundo vem madame cheia de colar/
Grana ela queria para clarear, câmara hiperbárica/
Afinar seu nariz, comida diet, light, SPA, se regala.../
Nego véio não é bobo, Nego Sabichão/
Percebendo-se na “Bagaça” sua intenção/
Ora aos deuses africanos, pede uma canção/
Que livre aquela nega e sua negação/
Troca o canto do cachimbo, nego grita ao povo:/
Quem vai querer levar dinheiro, tem dinheiro novo/
Façam logo seus pedidos, que dinheiro vem/
Nego véio paga em Dólar, tem até Ien/

Dinheiro, dinheiro
Quem quer
Quem quer dinheiro

Maquinista quando soube abandonou o trêm/
Na final do futebol apareceu ninguém/
O prefeito organizava uma votação/
Vó Maria até deixou panela no fogão/
Açougueiro Malaquias abandonou o Acém/
No mocó a piolhagem liberou o refém/
A cidade mergulhou em grande confusão/
Sai de banda nego véio em sua pregação/

Dinheiro, dinheiro
Quem quer
Quem quer dinheiro

A gente quer grana pra comprar um pão/
A gente tá querendo grana para diversão/
A gente quer uma grana para poder morar/

A gente tá querendo grana para estudar/
A gente quer uma grana para se vestir/
A gente tá querendo grana pra poder
sorrir/
A gente quer uma grana pra poder
viver/
A gente tá querendo uma grana pra
poder viver em paz/
E tentar ser feliz, com a graça de Deus/

But money que é good só que nós num
have/
Qualquer troco que me der já pode crer
que serve/
Com o dinheiro eu pretendo fazer boa
ação/
E que a fome come o homem e mata
meus irmãos/

Nego véio, muambeiro se pestanejou/
Num só olho nego véio observador/
Passa a mão pela cabeça do mercedor/
Que vai carregar a cruz que sempre
carregou/
Nego véio foi-se embora, nego véio foi
festeiro/
Sabe Deus onde será seu novo
paradeiro/
Quando ia ouviu ao longe a voz do seu
herdeiro/
Perguntando pra galera: quem queria
dinheiro?/

Dinheiro, dinheiro
Quem quer
Quem quer dinheiro

Salve o Rei

Letra: Athalyba – Man.
Banda: Athalyba & A Firma.
Ano de gravação: 1994.
Faixa 3, CD.
Álbum: Athalyba e A Firma.
Selo: Plug/Bmg-Ariola.

O homem sempre sonha nessa vida em
ter poder/
Poder de decidir sobre a vida sobre o
ser/
Querer tocar o sol, ir mais longe que o
infinito/
Se conseguir voltar, assim será um
superstar/
Mas aonde esse homem quer chegar?/
Qual é o limite de sua curiosidade?/
Qual é o limite dessa sede de saber?/
Talvez beber da fonte de origem do
poder/
Poder criar um e mundo e zelar pela
esperança/
Criar a alguma raça, sua imagem
semelhança/
Discutir com Deus sobre coisas e
universos/
Versos/
Universos/
Que será que faz que se nasça quanto ao
sexo/
O homem com certeza aqui sozinho
aqui será/
Brincar de Deus e brilhar, Um su...,
superstar/

Salve o Rei, Salve o Rei
Um super, um super, um su, superstar
Salve o Rei, Salve o Rei
Um super, um super, um su, superstar
Salve o Rei, Salve o Rei
Um super, um super, um su, superstar
Salve o Rei, Salve o Rei
Um super, um super, um su, superstar

Quanta pretensão, quanta cabe num só
ser/

Criando a vida humana a gente um dia
vai saber/
Todos numa nave, pra buscar o infinito/
Fixar bandeira num topo nunca visto/
Assim talvez possamos, viver nos
proteger/
É só mudar de mundo caso, desse canse
dê/
Cuidado gente burra, que assim não
quer viver/
Que sua inteligência nunca vence seu
querer/
Dele o pobre homem jamais pode se
abster/
Mostra o medo e o pobre homem possa
crer/
Por isso, furacões, maremotos,
terremotos/
Mortos/
Corpos/
Veja qual veloz, faz a luz o seu trajeto/
O homem corre atrás alcançar dê mais
um ponto/
Ponto de partida pra velocidade tal/
Outra dimensão é como ir para o
quintal/
Dominar a luz, para então poder brilhar/
Brilhar absoluto, ser um superstar/
Armar, levar seu brilho e buscar de
outro mundo/
Fundo/
Profundo/
E provar o sal da região mais abissal/
Ver se existe vida que resista a tal
pressão/
Dissecar a tal, e os segredos para então/
Tomar o poder e no profundo ir morar/
Arca de Noé não mais se necessitará/
O homem está podendo o mar inteiro
carregar/
Carregar o orgulho de poder desafiar/
O Super... superstar/

Salve o Rei, Salve o Rei
Um super, um super, um su, superstar
Salve o Rei, Salve o Rei
Um super, um super, um su, superstar
Salve o Rei, Salve o Rei
Um super, um super, um su, superstar

Salve o Rei, Salve o Rei
Um super, um super, um su, superstar

Ou ou e Salve o Rei
e Salve o Rei
Quanto mais se avança mais se inibe a
esperança/
De chegar um dia superstar/
Tanta pretensão nos levará ao
materialismo/
Em detrimento a porção espiritual/
Via é pela qual, que chega perto do
criador/
Via é pela qual, que se percebe seu
valor/
Sabemos que o impulso de ir além está
em nós/
Pois é um dos fatos que nos motiva a
viver/
Porém ao espírito é preciso devoção/

Canção/
Oração/
Se nós somos grandes, nós brigamos
por viver/
Se nós somos grandes, nós brilhamos
por estar/
Se nós somos grandes, nós já somos
superstar/
Querida já pode me beijar/
Eu sou um superstar/

Salve o Rei, Salve o Rei
Um super, um super um super superstar
Salve o Rei, Salve o Rei
Um super, um super um super superstar
Salve o Rei, Salve o Rei
Um super, um super um super superstar
Salve o Rei, Salve o Rei
Um super, um super um super superstar

Flores

Letra: Athalyba – Man.
Banda: Athalyba & A Firma.
Ano de gravação: 1994.
Faixa 4, CD.
Álbum: Athalyba e A Firma.
Selo: Plug/Bmg-Ariola.

Eu vou pegar o céu com a mão/
E vou tingir de azul o cinza da cidade/
Me incomoda as cores mortas demais/
A começar pelas antenas de televisão/
No lugar eu planto mudas de coqueiro/
E boa recepção para você que em
comunicação/
Como o verde da floresta vai ficar bem
informado/
Quanto ar nos resta, quanto falta na
verdade/
Até que seja extinta toda humanidade/
Do planeta terra outros seres vão
lembrar/
Que aqui viveram seres que criaram a
própria estufa/
Para se asfíxiar, se morrer e matar/
Gente inteligente que lutou para
preservar/
Mas que tombou ao capital aos podres/
Poderes de algum boçal/
Enquanto isso a nata já nem disfarça:
queima a mata, mata o Chico/
O Chico morre, que mamata/
O lucro é do poder, poder de suicídio/
É possível ver no vídeo o que
acontecerá contigo/
Por isso regue as flores do jardim da sua
casa/
Vem chegando a extinção, por não
preservação/
Podem faltar flores para enfeite no seu
caixão/

É o caos na ecologia, bando de urubu/
Dá vontade de apelar e mandar tomar
no cú/

Eu vou pegar o céu com a mão e vou
tingir de azul/
A mente das pessoas poluídas demais/
A começar pelos cabelos dos que
ordenam extinção/
No lugar eu planto mato e trepadeira/
E boa reflexão para os tais, esqueceram
jamais/
Que o respeito à fauna, à flora e às
regiões abissais/
Deve ser muito mais/
Que um simples movimento iniciado
por pressões de órgãos internacionais/
Eles vão ter na raiz/
Que quanto mais se queima, mais se
vive infeliz/
Então se eles queimam, tendo o lucro
como meta/
Vão morrer sem ar e vão morrer
carecas/
Cuidem bem das flores do jardim do seu
quintal/
Pois podem faltar flores para enfeite de
seu funeral/

Não perca tempo, alerte a nação/
Podem faltar flores para enfeite de seu
caixão/

A floresta adora, quando a chuva
molha/
O luar a toca, vem o homem e a corta/
Ela faz amor ao sentir calor/
Da manhã que lhe reina, vem o homem
e a queima/
Ela dá carinho pra qualquer bichinho/
Da mais bela raça, vem o homem e
caça/
Nela nascem flores na florida estação/
Pro homem levar para seu caixão/

Não perca tempo, alerte a nação/
Podem faltar flores para enfeite de seu
caixão/

Feminina

Letra: Athalyba – Man.
Banda: Athalyba & A Firma.
Ano de gravação: 1994.
Faixa 5, CD.
Álbum: Athalyba e A Firma.
Selo: Plug/Bmg-Ariola.

De dia ela se veste/
Um estilo diferente e faz/
Jogo de olhar e sedução/
Muito atraente, jeitinho indecente/
sutilmente faz ares de carente/
Mas ela é uma deusa iluminada, beleza
inatingível nem pelo amanhecer/
Os homens não são nada quando não
quer perceber/
Com decote "V" à vista finge não ter
nada a ver/
Quando noite a luz do dia se esconde/
Ela se sente feminina, felina, uma fera
assassina/
Se perfuma no espelho/
Põe batom, solta os cabelos/
Se olha os seios e corre pra janela/
Seu olhar vai na rua num brinde à
madrugada/
É uma simples moldura à lua prateada/
Me olhava tão bonita me olhava tão
singela/
Sei lá... me apaixonei por ela/

Seu olhar vai na rua num brinde à
madrugada
É uma simples moldura à lua prateada.

Mas eu espero que você seja feliz com
quem estiver/
Porque te quero, querida/
De volta, minha vida/
São tantas cervejas e noites de papo pra
lua/
Que eu já nem sei, desisto de tê-la toda
nua/
Mentira, não desisto, ainda trago na
lembrança/
Seu olhar de criança, antes de você
deitar/
A noite que passamos, impossível não
lembrar/
Saudade vence o orgulho e um dia você
vai voltar/
Se o nome é Ana, Clara ou Cristina não
importa/
Ela é demais/
Seus contorno sensuais/
Não saem da minha retina/
Oh! feminina, felina,
Me traga os lábios lindos seus/
Me torne um deus/
Do desejo e da quimera/
Me morde na orelha, me arranha como
fera/
És bela, és feminina, menina, felina,
fera assassina/
Eu insisto, ela é divina, ela é
gostósissima/

Seu olhar vai na rua num brinde à
madrugada
Uma simples moldura à lua prateada.

Pura

Letra incidental: Lincoln Olivetti,
Robson Jorge, Almir Ricard.

Letra do Rap: Athalyba – Man.

Banda: Athalyba & A Firma.

Ano de gravação: 1994.

Faixa 6, CD.

Álbum: Athalyba e A Firma.

Selo: Plug/Bmg-Ariola.

Pu, pu, pu, pura

Pu, pu, pu, pura

Mexe, mexe, mexe

Dança, dança, dança

Ela enlouquece, ela não se cansa

E vai, e vem, que veneno

E vai, e vem, que veneno

Pu, pu, pu, pura

Pu, pu, pu, pura

Olha só que coisa pura que acaba de
pintar

A pura fantasia do prazer de aqui estar

Athalyba e a Firma trazem o brilho
original/

E dá tudo de graça ao viciado em alto
astral/

Se liga/

Segura o beat porque a onda aqui é
foda/

Athalyba e a Firma não se trata de
moda/

Vai ficar estalado com o olhar bem
dilatado/

Na cabeça rola um flash, nada mais que
o prazer de dançar/

Na qualidade é nota dez, ninguém
discute/

E rende a todo mundo em bom tom a
quem escute/

Cuidado, o coração se não for forte em
disparada/

Na batida enrola língua, overgrave e
uma paulada/

Da pura não tem jeito, dá efeito
colateral/

Mas essa é diferente, não abaixa o seu...
e tal/

E pode todo dia, toda noite é legal/

Athalyba e a Firma assina embaixo/

Liberou geral/

Pu, pu, pu, pura

Pu, pu, pu, pura

Mexe, mexe, mexe

Dança, dança, dança

Ela enlouquece, ela não se cansa

E vai, e vem, que veneno

E vai, e vem, que veneno

Pu, pu, pu, pura

Pu, pu, pu, pura

Colagem: Chega mais, chega mais
vamos dançar

Camisa de vênus

Letra: Athalyba – Man.
Banda: Athalyba & A Firma.
Ano de gravação: 1994.
Faixa 7, CD.
Álbum: Athalyba e A Firma.
Selo: Plug/Bmg-Ariola.

E então, que fim levará o amor/
E o carinho sem sexo/
sem nexo/
Acreditar que se pode exprimir aquele
sem este/
Platonicamente mente, pois/
As palavras dizem/
Ações exprimem/
Carinho, amor, sexo/
Que nunca se findem/
Lutemos: camisa de vênus/

Marina era menina virgem/
Sonhava um dia em se casar com algum
Romeu/
Como aconteceu/
Na historinha da revista que um dia leu /
Força do destino/
Reservou a Mariana alguém não mais
menino, quando aconteceu/
Nua... Amor, amada, sendo deflorada/
Como num sonho feliz/
Foi infeliz a consequência de sua
inocência/
Que só nos deixa lugar para consolar a
desolada/
Mariana foi então se ver grávida/
E contaminada/
(não sei se você me entende...)
De todo mal que tem na Terra nada se
compara/
A essa doença que nada cura, não sara,
avassala/
Espalha morte e terror, o amor/
Quando toma forma de ato sexual, pode
conter o mal/
A saber você, você, você ou eu, todos,
não importa/
Homo, Bi, Heterossexual, devemos nos
proteger/
Ignorância dizer: eu dessa gente disto/

Pois na realidade não existe grupo de
risco/
O risco real é a não informação, excesso
de excitação/
Comer cru e quente/
Doente é a insensatez/
Uma vez que temos/
Camisa-de-vênus/

A arma que temos/
Camisa-de-vênus/

De onde ela veio, pra onde ela vai?
Quem é o criador da doença fatal, letal/
Dizem foi criada num laboratório/
Ou é castigo do Céu, desgraça/
De tudo que se sabe, só se tem certeza/
De uma coisa/
A AIDS mata/
Que vê cara, não vê AIDS/
E colocaram uma mulher na TV/
Agora pra você ver/
A maioria dos casos vistos e
constatados/
Não são os homens, os contaminados/
E sim a mulher, e sim a mulher/
Do homem à mulher, da mulher ao
homem/
Quase não, é raridade da exceção/
Cabe à mulher, então/
Sem camisinha diga que não quer/
Mas pode fazer numa monogamia/
Não à revelia/
Uma vez que temos/
Camisa-de-vênus/

A arma que temos/
Camisa-de-vênus/
Reparem em seu parceiro na hora “H”/
A arma que temos/
Camisa-de-vênus/
Na hora “H” ir ver/

Não parem o *scratch*

Letra: Athalyba – Man.

Banda: Athalyba & A Firma.

Ano de gravação: 1994.

Faixa 8, CD.

Álbum: Athalyba e A Firma.

Selo: Plug/Bmg-Ariola.

Não pare o *scratch*/
Enquanto houver nesta política ainda
corrupção/
Peço aos meus DJs façam um favor para
mim/
Não pare o *scratch*/
Que ninguém pode dormir, ninguém
pode vacilar/
Em tempo de eleição se liga, vou te
ligar/
Pois liga o pilantra, olha o safado
querendo te roubar/
Falando em grego, manda beijo ele quer
te iludir /
Tome cuidado/
Fique esperto/
Olhe de lado/
Dedo ereto /
Quando ouvir promessas de cerveja em
nossos carnavais/
Todo poder em nossas mãos como tem
o DJ/
O disco sob sua vontade em se
manifestar /
Enquanto existe um plano que é mais
um imbróglio/
Que só atinge seu salário, esquece o
oligopólio/
Enquanto o lucro chega
abundantemente/
Para o bolso do banqueiro e todos nós,
doentes/
Em conviver com uma situação/
Que nunca melhora, como nunca se viu/
É tanta luta e o filho da puta, puta que o
pariu.../
Lucra mais se a Inflação chega a cinco
mil/
Mas chega disso aí, vamos gritar, eu
trouxe meus DJs/

Tragam fogos, batendo panelas/
tocando os apitos e gritos no beat/
Sapecos de *scratch*, no som desse rap/
Eu requisito meus DJ's é hora de lutar/
Ataquem, barulhos, sapecos, disparos
em leque!!!/

(não seja um cuzão, não fuja da raia...)
(se o bicho pega pro teu lado vei, um
abraço...)

Não pare o *scratch*

Não, não, não

Athalyba-Man empunha uma
metralhadora/
cuspindo palavras, verdades cortantes
fere aos canalhas/
E a Firma vai fazendo *scratches*/
Com barulhos estampidos, grunhidos,
sapecos, disparos em leques/
Pra acordar a população para a
importância do voto e participação/
Não me venha falar que não/
Não/
Que seu voto não vale, não pode, não
fede, nem cheira/
Que essa coisa de eleição é uma
tremenda besteira/
Miséria, doença, mazela e todo mal que
se aplacar/
No fundo é consequência do seu erro ao
votar/
Então alinhem suas canetas aos nossos
scratches/
Enquanto houver poucos com muito e
muitos pobres sem nada
Vamos dar um fim em toda palhaçada/
Pedindo aos meus DJs que por favor
não parem o *scratch*/

Está lançada a sorte, morte à indiferença
ao conformismo/
Daquele que sofre mas, porém, não se
mexe/

(não seja um cuzão, não fuja da raia...)
(se o bicho pega pro teu lado vei, um
abraço...)

Não pare o *scratch*
Não, não, não

Vamos atacar, não quero saber vai se
foder, não me venha dizer/
É hora, botando pra fora a quem nos
enrola, não deixa ficar/
Vire, se vire, revire, revirando o jogo
nós vamos ganhar/
Deixar pra ver, pra ver como vai ficar/
Vai se danar/
Quer ver me ferrar?/
Que porra isso tem que acabar/
É hora, caneta pra fora, cabeça da hora é
ninguém vacilar/

(não pare...)
(você concorda...?)

Athalyba-man da cara pra tapa se o voto
não puder mudar/
A situação que o próprio homem
colocar/
Somente o próprio homem poderá
mudar/
E fazer, e mexer, alterar/
A sua indiferença não trará resolução do
céu/
Caneta no papel é a voz tomando a rua/
Estão a postos meus DJs, beats
devastador/
Vamos nós/
Todos em conjunto, nós temos valor/
Que meu comando seja seguido de
atitudes das canetas empunhadas/
Pra derrocada do inimigo/
Agora, ordeno aos meus DJs é hora de
atacar, disparos em leque/
Ação continuada, mesmo no fim deste
rap/

(não seja um cuzão, não fuja da raia...)
(se o bicho pega pro teu lado vei, um
abraço...)

Não pare o *scratch*
Não, não, não
Disparos em leque!!!

Fim de tarde (Perdi Você)

Letra: Mauro Motta/ Robson Jorge.

Letra do Rap: Athaliba – Man.

Banda: Athalyba & A Firma.

Ano de gravação: 1994.

Faixa 9, CD.

Álbum: Athalyba e A Firma.

Selo: Plug/Bmg-Ariola.

Hoje eu sinto tanto não ter você/
E nem o tempo fez eu te esquecer/

Pra quê chorar, todo lindo, eu te amei
um dia/

Nossos bons momentos lá laia laia/

Lanço um canto, pra lembrar você/

De nosso prazer/

De todas as tardes, enfim/

Hum! Que gostoso, fogoso te fazer
rolar/

Vem pra cá/

Revira os olhos, vêm menina/

Deixa brincar, deixa fluir, quero prazer/

Mulher mais bonita do mundo se iguala
a você/

Perdi Você não tente entender ainda te
amo

Perdi Você não tente entender ainda te
amo

Perdi Você sem razão sem querer

Ah! Quanto tempo não te vejo/

Como vai você?/

É claro, espero, sincero teu sorriso pra
te ver feliz/

Sabe, fim de tarde, fui eu quem te fiz/

Os seios saem de você/

Bom/

Que bom, tão lindo seu olhar, seu
dissimular/

Quero te encontrar/

Quero te olhar/

Entendo que quero para sempre te amar/

Perdi Você não tente entender ainda te
amo

Perdi Você não tente entender ainda te
amo

Perdi Você sem razão sem querer

Todo fim de tarde é sempre assim/

E uma saudade vai nascendo em mim/

Sujou

Letra: Athalyba – Man.

Banda: Athalyba & A Firma.

Ano de gravação: 1994.

Faixa 10, CD.

Álbum: Athalyba e A Firma.

Selo: Plug/Bmg-Ariola.

- Olha ali Cri Cri, olha a cara do cara, vei!
- Ih, olha lá cara, o que aconteceu malandro?
- Porra, a ai mano. Como é que tá, rapaziada?
- Fala ai Duda, fala ai pro Cri. Mó desacerto!
- Oh o zóio do bixo!
- Eu tava na minha, vai vendo!
- Há, há, há, há, há!
- O cara, é foda!
- Conta esta história direito pra nós!
- Foi mais ou menos assim!
- Conta direito!
- Eu tava indo... ah tio, vou te contar mesmo?
- Conta, conta ai!
- Sou obrigado então?

Eu só entrei no dentista, que eu fui tratar uma dor/
Me senti na poltrona, digo orçamento doutor/
Fui mostrando a mobília, o doutor resfriado/
Tinha um pratinho do lado que me chamou à atenção/
A polícia invadiu/
Doutor ninguém mais viu/
Aí chegou o jornal/
Fotografia coisa e tal/
Saiu na notícia, preso um contrabandista/
Um escritório no centro, a cocaína escondida/
A minha cara na Globo/
A minha cara de bobo/
Aí você moscou!/

Quando vi já tava em cana malandro, sujou...

Ih, sujou!

Diálogo:

- Dentista cabuloso!
- Você nem viu pratinho, nem nada?
- Vi nada!
- Explica ae direito!
- Mas olha só, tem outra!
- Explica tio!

Desfeito o mal entendido, ei encontrei um amigo/

Que ia passando na rua/

Como Vai? Como é que tá?

Estou com pressa Athalyba, entrego caixas ligeiro/

Rola um troco maneiro, se quiser pode ajudar/

Sem fazer mais mistérios, levando o trampo à sério/

Eu vou de caixa num prédio, numa rua em tal lugar/

Ali, oh!/

A polícia chegou, o mano se pirulitou/

Eu com a caixa na mão, na minha cara um três oitão/

Na delegacia um delegado irado/

Eu me encontrava algemado/

Eu me encontrava inchado/

A caixa aberta e na mesa, o mato verde prensado/

Olha aí o nego rodando de novo!

Ih, sujou!

- Toma um banho que a zica te catou, véio!

Chegou fim de semana, então vou para o baile/

Falar em tristeza não vale/

Quero gatinha e muito som/

Mas na porta do baile já se formava confusão/

O segurança e um cara se pegaram na mão/

A correria é formada, se ouve arma disparada/
Eu a milhão pela rua, pulo um muro para escapar/
Um cachorro latiu, uma janela se abriu/
A moradora gritou/
Háááá/
Adivinha quem pintou?/
O mesmo PM, eu vou pro mesmo DP/
Pra mesma cela gelada/
Focinho de porco não é tomada/
O carcereiro me empurra e lá vou eu de bobo/
Toma um cacete/

Ih, sujou!

- Brincadeira. Oh Cri Cri, o cara tá embaçado fala ae?
- Olho grande é foda!
- Mó desacerto!
- Que eu posso fazer? Aconteceu né tio!
- Acho melhor a gente sair andando, que esse cara tá embaçado!
- Se liga que ainda tem mais uma!
- E essa perna quebrada? Conta pra nós!

Centro da cidade o sol batendo na cuca/
Eu vou olhando as vitrines, apesar da grana curta/
Eu vou que vou de boné, bermudão, calça azul/

Alguém vestido assim, passa rápido por mim/
Eu grito: ai mano, você deixou a bolsa cair!/
Eu quis ser legal, foi ai que me dei mal/
A polícia chegou, uma velhinha me apontou/
E veio a multidão, e eu com a bolsa na mão/
- É esse ai mesmo!

No primeiro instante fechei os olhos
Elevando o pensamento ao fato de que a realidade
Pode estar existindo somente na minha cabeça
No segundo instante me vejo cercado por policiais
Tentando conter a multidão enfurecida
E inteligentemente, num palavra resumo a situação:
Ih, sujou veio!
Grandão

Ih, sujou
Malandro sambando

- Ae Athalyba, não leve a mal, mas nós vai sai andando, porque você tá com a zica do seu lado!
- Não leve a mal!
- Tá me tirando?
- Olha lá, olhe a polícia passando, vamos nessa! Falou Atala!

ANEXO V – ELEKTRONIG: MÚSICA COMPUTACIONAL.

Nome do Projeto: Elektronig: Música Computacional.

Faixa 1: Elektronig

Faixa 2: My Favorite Bass

Ficha técnica:

Programação de Bateria Eletrônica: Guilherme Botelho.

Programação de Sampler: Guilherme Botelho.

Sintetizador: Guilherme Botelho.

Mixagem: Guilherme Botelho.

Materização: Israel Neto (Mano Réu)/ Timbress Produções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Elaine N. de. *Rap e Educação, Rap é Educação*. Elaine M. de Andrade (org.). São Paulo: SUMMUJ, 1999.

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

AMARAL, Monica do; CARRIL, Lourdes (orgs). *O Hip Hop e as Diásporas Africanas na Modernidade: Uma discussão contemporânea sobre cultura e educação*. São Paulo: Alameda, 2015.

ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo: Editora Conrad, 2010.

AVRITZER, Leonardo; BIGNOTTO, Newton; FILGUEIRAS, Fernando; GUIMARÃES, Juarez; STARLING, Heloisa (Orgs). *Dimensões Políticas da Justiça*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

AZEVEDO, Amailton Magno. SILVA, Salloma Jovino da. *Um Raio X do movimento Hip-Hop*. In: Revista da ABPN, v.7, nº15, Nov. 2014 – fev. 2015.

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (orgs.). *Bailes: Soul, Samba-Rock, Hip Hop e identidades em São Paulo*. São Paulo: Quilombhoje Literatura, 2007

BUCKLEY, David. *Kraftwerk Publication: a biografia: uma história sociocultural dos precursores da música eletrônica feita para as massas*. São Paulo: SEOMAM, 2015.

BUZO, Alessandro. *Hip-Hop: Dentro do Movimento*. São Paulo: Editora Aeroplano, 2010.

CALDEIRA, João Ricardo de Castro. *IEB: Origem e Significados: uma análise do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes/Imprensa Oficial do Estadp, 2002.

CACERES, Guilherme; FERRARI, Lucas; PALOMBINI, Carlos. *A Era Lula/Tamborzão: política e sonoridade*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, nº 58. Junho de 2014. p. 183.

CARDOSO, Ricardo e Ribeiro, Ana Cristina. *Dança de Rua*. Campinas: Editora Átomo, 2011.

CASTRO, Marcio Sampaio de. *Bexiga um bairro afro-italiano*. São Paulo: Annablume, 2008.

CONTI, Mario Sergio. *Notícias do Planalto: a imprensa e Fernanço Collor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CUTI. Entreato. In: FELISBERTO Fernanda (org.). *Terras de Palavras: contos*. Rio de Janeiro: Pallas/Afirma, 2008.

D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro Hip-Hop: a performance poética do autor-mc*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da voz*. Indústria fonográfica Brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: BOITEMPO EDITORIAL, 2000.

DU BOIS, W.E.B. *As Almas da Gente Negra*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

FELIX, João Batista de Jesus. *Chic Show e Zimbabwe e construção da identidade nos Bailes Black paulistanos*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas, USP. São Paulo, 2000.

_____. *Hip-Hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas, USP. São Paulo, 2005.

FERNADES, Florestan. *O Negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Global, 2007.

FILHO, Nelson Aprobato. *Kaleidosfone*. As Novas Camadas Sonoras da Cidade de São Paulo. Fins do Século XIX-Início do XX. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II: Complementos e Índice*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

GARCIA, Walter. *Bim Bom: a contradição sem conflito de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. *Elementos para a crítica da estética do Racionais MC's (1990-2006)*. Ideias, nº7. Campinas: IFCH-Unicamp, 2013. v. 1.

_____. *Melancolias, Mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o Pregão de Rua e a Canção Popular-Comercial*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações*. Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Alameda, 2013.

GONZALES, Lélia; HASEMBLAG, Carlos. *Lugar de Negro*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero, 1982.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

_____. (Org.). *Abalando os Anos 90: Funk e Hip-Hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

IAZZETTA, Fernando Henrique de Oliveira. *Música e Mediação Tecnológica*. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo - Escola de Comunicação e Artes: 2006.

KEHL, Maria Rita (org.). *Função Fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

KOWARICK, Lúcio; JÚNIOR, Heitor Frúgoli. (Orgs.). *Pluralidade Urbana em São Paulo*. Vulnerabilidade, marginalidade, ativismos. São Paulo: Editora 34, 2016.

LEAL, Sérgio José de Machado. *Acorda Hip-Hop! Despertando um Movimento em Transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LEITE, José Correia. ... *E disse o velho militante: depoimentos e artigos*. (Cuti - Org.). São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

LOPES, Adriana de Carvalho. *Funke-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. Rio de Janeiro: Bom Texto: FAPERJ, 2011.

MAMMÌ, Lorenzo. *João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova*. Novos Estudos Cebrap, nº 34. São Paulo, 1992. pp. 63-70.

MARTINS, Rosana. *Hip-Hop o estilo que ninguém segura*. São Paulo: Editora ESETec, 2005.

MOISÉS, José Álvaro (org). *Democracia e Confiança: Por que os cidadãos desconfiam das instituições públicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Editora Alameda, 2010.

MUKUNA, Wa Kazadi. *O contato musical transatlântico: contribuição Bantu na música popular brasileira*. Tese de doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP. São Paulo, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. Engajamento político e indústria cultural na MPB. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

_____. *História e Música Popular: Um mapa de leituras e questões*. Revista de História, 157. Universidade de São Paulo: 2º semestre de 2017. pp. 153-171.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectivas, 2016.

_____. *O Quilombismo: Doutrina de uma militância Pan-africanista*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

NASSIF, Luís. *O jornalismo dos anos 90*. São Paulo: Futura, 2003.

NEGRAXA, Thiago. *As Danças da Cultura Hip-Hop e Funk Styles*. São Paulo: All Print Editora, 2015.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. *Rap e Política: percepções da vida social brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2015.

PEREIRA, Francisco Edson de Souza. *Sintetizadores à Brasileira*. Usos e aplicações. Rio de Janeiro: H. Sheldon, 2003.

PINTO, Regina Pahim. *O Movimento Negro em São Paulo: Luta e Identidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 2013.

PISKOR, Ed. *Hip Hop Genealogia*. São Paulo: Veneta, 2016.

RAFFA, DJ. *A Trajetória de um Guerreiro*. São Paulo: Aeroplano, 2007.

RATTON, Miguel. *Criação de Músicas e Sons no Computador*. Uma abordagem prática para a utilização de computador em aplicações musicais. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

- SALLUN JR, Brasílio. *O Impeachment de Fernando Collor: sociologia de uma crise*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- SCHUCMAN, Lia Vainer. *Entre o Encardido, o Branco e o Branquíssimo: Branquitude, hierarquia e poder na cidade de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SEBADELHE, Zé Octávio; PEIXOTO, Luiz Felipe Lima. *1976: Movimento Black Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- SEGRETO, Marcelo. *A Linguagem Cancional do Rap*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, letras e ciências humanas, USP. São Paulo, 2015.
- SILVA, José Carlos da. *Rap na Cidade de São Paulo: Música, Etnicidade e Experiência Urbana*. Campinas: 1998. Tese de doutorado. Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP.
- SILVA, Salomão Jovino da. *A polifonia dos Protestos Negros: Movimentos Culturais e Musicalidades Negras Urbanas anos 70/80: Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro*. São Paulo: s.n, 2000. Dissertação de mestrado. PUC/SP.
- _____. *Diáspora Reversa: Musicalidades Afroatlânticas, Brasil-Benin*. Itapeceira da Serra: Aruanda Mundi, 2017.
- SILVE, Ruberval Marcelo Oliveira da; MOTTA, Fábio. *Hip Hop Cultura de Rua*. Eixo 1. São Paulo: HHB Studio, 2015.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TAPERMAN, Ricardo. *Se Liga no Som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TRINDADE, Solano. *Poemas Antológicos de Solano Trindade*. REIS, Zenir Campos (org.). São Paulo: Nova Alexandria, 2008.
- TROTTA Felipe. *O Samba e suas fronteiras: Pagode Romântico e Samba de Raiz nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- VICENTE, Eduardo. *Da vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.
- WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- YOSHINAGA, Gilberto. *Nelson Triunfo: do Sertão ao Hip-Hop*. São Paulo: Shuriken Produções/Literarua, 2014.

_____ (org.). *Thaíde: 30 anos mandando a letra*. Barueri, SP: Novo Século Editora, 2016.

YÚDICE, George. *A Funkinização do Rio*. IN: _____. *A Conveniência da Cultura: Usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PERIÓDICOS:

Revista *Veja*. Editora Abril, abril de 1991 e maio de 1992.

Revista *Pode Crê!*. Edições de nº0 a nº 4. Instituto Geledés, 1992 a 1994.

Revista *Break*, nº1 e nº2. Editora Três, 1984.

Revista de História, nº 157. Universidade de São Paulo, 2º semestre de 2017.

Revista *Ideias*, nº7. IFCH-Unicamp, 2013.

Revista da ABPN, v.7, nº15, Nov. 2014 – fev. 2015.

Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 58. IEB-USP, junho de 2014.

Revista *Cult*, nº 223. Editora Bregantini, maio de 2017.

Revista dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP. Universidade de São Paulo, 2012.

JORNAIS:

Folha de S. Paulo.

FILMES:

AHEARN, Charlie. *Wild Style*. EUA, 1983.

BOTELHO, Guilherme. *Nos Tempos da São Bento*. DVD Documentário. São Paulo, 2010.

COLTINHO, Camila. *Rap a poesia da rua*. São Paulo, 2011.

CULURA, TV. *O Negro da Senzala ao Soul*. São Paulo, 1977.

GELEDÉS. Instituto. *1º Mostra Nacional de Hip Hop*. São Paulo, 1993.

GELEDÉS. Instituto. *Raça, ritmo e poesia*. São Paulo, 1994.

GOLDENBERG, Sérgio. *Funk Rio*. Rio de Janeiro, 1994.

ISRAEL. *The Freshest Kids: A History of the B-Boy*". EUA, 2002.

KABANGO, Shadrach. *Hip Hop Evolution*. EUA, 2016.

LATHAN, Stan. *Beat Street: A loucura do Ritmo*". EUA, 1984.

LYNE, Adrian. *Flashdance*. EUA, 1983.

NICHOLSON, Shan. *Rubble Kings*. EUA, 2010.

RED BULL. *HipRapHop. O Primeiro disco de rap nacional*. São Paulo, 2016.

SILBERG, Joel. *Break Dance*. EUA, 1984.

SILVER, Tony. *Style Wars*. EUA, 1984.

DISCOS:

Short Dog's In The House. Too \$hort. Jive, 1990. LP.
12 Play. R. Kelly. Jive, 1993. LP.
1999 Eternal E.. Bone Thugs-N-Harmony. Ruthless Records, 1995. LP.
3 Feet High And Rising De La Soul. Tommy Boy, 1989. LP.
3 Wheel Motion. Ganksta C. Profile Records, 1994. Single 12".
808 Volt Mix. DJ Battery Brain. Techno Hop Records, 1988. Single 12".
A Coqueluche de São Paulo. Vários Artistas. Rhythm And Blues, 1995. LP.
A Firma Reconhecida/Registrada. A Firma. Zimbabwe, 2000. CD.
A Minha Parte Eu Faço. Cirurgia Moral. Discovery, 1995. LP.
A Música Não Pode Parar. Tarântulas. RCA, 1981. LP.
A Nação quer a Verdade. Duck Jam & Nação Hip-Hop. TNT, 1993. LP.
A Nação Quer a Verdade. Duck Jam e Nação Hip Hop. TNT Records, 1992. LP.
A Ousadia do Rap de Brasília. Raffa e os Magrellos. Kaskata's Records, 1990. LP.
Acerto de contas/O Peso. Radicais do Peso. TNT Records, 1991. Single 12".
África Brasil. Jorge Ben. Philips, 1976. LP.
Afrikaan Beat. Bert Kaempfert And His Orchestra. Decca, 1961. Compacto 7".
Afrobrasileiro 12" Mix Hip Hop. Thaide & DJ Hum. Brava Gente, 1995. EP.
Agentss. Agentss. Scorpius, 1982. Compacto 7".
Algo a Dizer. VI. V.A. Zimbabwe, 1993. LP.
Aliança Negra Posse. Vários Artistas. Cash Box, 1993. LP.
All 'N all. Earth, Wind & Fire. Columbia, 1977. LP.
Alleys Of Tour Mind. Cybotron. Deep Space Records, 1981. Compacto 7".
Alma Negra. Vários Artistas. Ali Records/Continental, 1988.
Athalyba e A Firma. Athalyba-Man. BMG, 1994. LP e CD.
Bass Rock Express. MC Ade. 4 Sigth Records, 1985. Single 12".
Beats, Funks e Raps. Vários Artistas. Gravações elétricas S.A., 1993. LP.
Bem no íntimo. Katinguele. Choppapo, 1992.
Bem Vindos ao Inferno. Sistema Negro. Zimbabwe, 1994. LP.
Black Reign. Queen LAtifah. EUA: Motown, 1993. LP.
Bombastic. Shaggy. Virgin, 1995. LP.
Bonita Applebum. A Tribe Called Quest. Jive, 1990. Single 12".
Brava Gente. Thaide & DJ Hum. Brava Gente, 1994. LP.
Break de Rua. Villa Box. CBS, 1984. EP.
Break. Black Juniors. RGE, 1984. LP.
Bump Jive. The Movers. City Special, 1975. LP.
Cada Vez + Preto. DMN. Zimbabwe, 1994. LP.
Caetano Veloso. Caetano Veloso. Philips, 1968. LP.
Caos. Harry. Wop Bop, 1987. EP.
Chic Show. Vários Artistas. Epic, 1980. LP.
Claudia Telles. Claudia Telles. CBS, 1978. Compacto 7" duplo.
Consciência Black Volume 2. Vários Artistas. Zimbabwe, 1993. LP.
Consciência Black. Vários Artistas. Zimbabwe, 1990. LP.
Criola. Denis Mpunga & Paul K. Music From Memory, 2017. LP.
curtis. Curtis Mayfield. Buddah Records, 1970. LP.
Dia a Dia da Periferia. GOG. Só Balanço, 1994. LP.
Diário de um Feto. Cambio Negro. Discovery, 1994. LP.
Do You Wanna Go Party. KC And Sunshine Band. T.K. Records, 1979. LP.

Doggystyle. Snoop Dogg. Interscope Records, 1993. LP.
Duck Rock. Malcon Maclaren: Island Records, 1983. LP
Efil4zaggin. NWA. Ruthless Records, 1991. LP.
Eletric Boogies. Eletric Boogies, RCA, 1984. EP.
Enchergue Seus Próprios Erros. Consciência Humana. MA Records, 1994. LP.
Enter The Wu-Tang (36 Chambers). Wu-Tang Clan. RCA, 1993. LP.
Escolha seu Caminho. Racionais MC's. Zimbabwe, 1992. EP.
Ex-Detento. PIVETI. Radical Records, 1994. LP.
Expensive Shit. Fela Kuti. Knitting Factory Records/Kalakuta Sunrise, 1975/2014. EP.
Festa Funk. Almir Ricardi. RGE, 1984. LP.
For The Cool In You. Babyface. Epic, 1993. LP.
Funk Brasil. Vários Artistas. Polydor, 1989. LP.
Funkdafied. Da Brat. So So Def, 1994. LP.
Furacão 2000. Vários Artistas. Som Livre, 1988. LP, faixa 2, lado A.
Gabriel o Pensador. Gabriel o Pensador. Chaos/Sony, 1993. LP.
Gerson King Combo. Gerson King Combo. Polidor, 1977. Compacto 7".
Head Hunters. Herbie Hancock. Columbia, 1973. LP.
Hell. James Brown. Polydor, 1974. LP.
Hey Lookway. Questionmark Asylum. Kaper Records, 1995. Single 12".
Hip-Hop Cultura de Rua. Vários Artistas. Eldorado, 1988. LP.
HipRapHop. Região Abissal. Continental, 1988. LP.
Hit The Coast. Tone Loc. Delicious Vinyl, 1993. Single 12".
Holocausto Urbano. Racionais MC's. Zimbabwe, 1991. LP.
Humildade e Coragem São Nossas Armas Para Lutar. Thaíde & DJ Hum. TNT Records, 1993. LP.
Janet. Janet Jackson. Virgin, 1993. LP.
Just Give The D.J. A Break. Dynamix II. Bass Station Records, 1987. LP.
Juventude de Atitude. Facção Central. 1996. LP.
Karyn White. Karyn White. Waner Bros. Records, 1988. LP.
Kaskata's 12 anos. Vários Artistas. Kaskata's Records, 1993. LP.
Kids From Foreign. Born Jamericans. Delicious Vinyl, 1994. LP.
Kool Moe Dee. Kool Moe Dee. RCA, 1987. LP.
Ladies' Night. Kool & The Gang. Dee-Lite Records, 1979. LP.
Lonely Girl. Junko Yagami. Discomate, 1983. LP.
Luna & DJ Kri. Luna e DJ Kri. Kakatas/Ritmo Quente, 1992. LP.
Man Parrish. Man Parrish. Importe/12 Records, 1982. LP.
Maria Fumaça. Banda Black Rio. Atlantic, 1977. LP.
MD MC's. MD MC's. EMI, 1994. LP.
Melô do Tagarela. Miele. RCA, 1980. Compacto 7".
Metamorfose. Duck Jam e Nação Hip Hop. TNT Records, 1994. LP.
O Lado B do Hip Hop. SP Funk. Trama/Brava Gente, 2001. EP.
O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui. Laboratório Fantasma, 2013. LP.
O Lado Que Ninguém Quer Ver. DF Movimento. TNT Records, 1992. LP.
O Som das Ruas. V.A. Chic Show, 1988. LP.
O Som de São Paulo. Vários Artistas. TNT Records, 1993. LP.
Off The Wall. Michael Jackson. EPIC, 1979. LP.
On The Nile. Egyptian Lover. Egyptian Empire Records, 1984. LP.
Ooh Aah (G-Spot). Wayne Marshal. Soultown, 1994. Single 12".
Oooooohhh... On The TLC Tip. TLC. LaFace Records, 1992. LP.

Orquestra Afro-Brasileira. Orquestra Afro-Brasileira. CBS, 1968. LP.
Os Balinhas do Rap e Convidados. Os Balinhas do Rap. Rythym and Blues, 1992. LP.
Ousadia do Rap. Vários Artistas. Kaskatas Records, 1987. LP.
Para Quem Quiser Ver. Doctor MC's. Kaskata's Records, 1994. LP.
Pare Pra Pensar. DF Movimento. TNT Records, 1994. LP.
People's Instinctive Travvels And Paths Of Rhythm. Tribe Called Quest. Jive, 1990. LP.
Pergunte a quem conhece. Thaide & DJ Hum. Eldorado, 1989. LP.
Pergunte a Quem Conhece. Thaide & DJ Hum. Eldorado, 1989. LP.
Planet Rock. Afrika Bambaataa & Soul Sonic Force. MA Records/Ariola, 1982. Compacto 7".
Ponto de Vista. Sistema Negro. M.A Records, 1993. LP.
Pra Que Vou Recordar. Carlos da Fé. Warner Bros. Records, 1977. LP.
Promo Single. Gabriel o Pensador. Chaos/Sony, 1993. EP.
Porradão do Funk. Rio de Janeiro: Paradoxx Music, 1997. LP.
Quebra Tudo!. Produto da Rua. M.A. Records, 1994. LP.
Quero Dançar O Break. Bufalo Girls. Young, 1984. Compacto 7".
Rain Forest. Paul Hardcastle. Profile Records, 1985. LP.
Raising Hell. Run DMC. Profile Records, 1986. LP.
Rap Brasil 2. Vários Artistas. Som Livre, 1995. LP.
Rap do Rei/Dancing. Luni/Heróis da Resistência. WEA Sony, 1989. EP.
Rap-O Clap-O. Joe Bataan. Saulsol Records, 1979. Single 12".
Reação em Cadeia. Código 13. Eldorado, 1994. CD.
Refavela. Gilberto Gil. Philips, 1977. LP.
Região Abissal. Região Abissal. Produção Independente, 1990. LP.
Remixou, Dançou!. V.A. CBS, 1987. LP.
Return of The Boom Bap. KRS-One. Jive, 1993. LP.
Revolusom Parte I. Possemente Zulu. Raízes Discos, 1995. EP.
Rick & Nando. Rick & Nando. RGE, 1989.
Ritmo Amor e Poesia. Sampa Crew. Kaskatas, 1990. LP.
Ritmo Quente. Vários Artistas. Kaskatas, 1989. LP.
Rockin' Chair. Gwen McCrae. CAT, 1975. LP.
Rough & Ready V.I. Shabba Ranks. EPIC, 1992. LP.
Sama Yaye Demna N'Darr. Gelewar. Valérie, 1982. LP.
Sampa Crew. Sampa Crew. Epic, 1994. LP.
São Paulo Está se Armando. Comando DMC. TNT Records, 1994. LP.
Se liga Meu! Nelson Triunfo & Funk Cia. TNT Record's, 1990. LP.
Sentimento. MC Polmel. TNT Records, 1993. LP.
Ser ou Não Ser Gangster. Guind'art 121. Discovery, 1994. LP.
Seven Waves. Suzanne Ciani. Victor, 1982. LP.
Six Feet Deep. Geto Boys. Rap-A-Lot Records, 1993. Single 12".
So Def, So Fresh, So Stupid. Gucci Crew. Gucci Records, 1987. LP.
Só Porque Sou Favelado. N De Naldinho. TNT Records, 1992. LP.
Só se Não Quiser. MRN. Zimbabwe, 1994. LP.
Som, Sangue e Raça. Dom Salvador e Abolição. CBS, 1971. LP.
Sons Of The P. Digital Underground. Tommy Boy, 1991. LP.
Soul Grand Prix. Vários Artistas. Top Tape, 1976. LP.
Speak & Spell. Depeche Mode. Mute, 1981. LP.
Straight From The Underground. C.O.D. Select Street Records, 1993. LP.
Strictly 4 My N.i.g.g.a.z 2 Pac. Interscope Records, 1993. LP.

Sub-Raça. Câmbio Negro. Discovery, 1993. LP.
Switched – On Bach.. Wendy Carlos. Columbia Masterworks, 1968. LP.
Thanks To You. Sinnamon. Becket Records, 1982. Single 12”.
The Chronic. DR. Dre. Interscope Records, 1992. LP.
The Culture of Rap. Pepeu. Kaskatas, 1989. LP.
The Dogs. The Dogs. JR Records, 1990. LP.
The Spice Of Life. Marlena Shaw. Cadete Records, 1969. LP.
Thriller. Michael JACKSON. Épic, 1982. LP.
Tim Maia. Tim Maia. Polydor, 1976. LP.
Tiro Inicial. Vários Artistas. Radical Records, 1993. LP.
Toni Tornado. Toni Tornado. Odeon, 1972. LP.
Trans Europe Expresx. Kraftwerk. Kling Klang, 1977. LP.
Uncle Jam Wants You. Funkadelic. Warner Bros Records, 1979. LP.
União Black. Banda União Black. Polydor, 1977. LP.
Vamos apagá-los... com nosso raciocínio! GOG, 1993. LP.
Vamos Dar a Volta por Cima. Comando DMC. Black Mad, 1992. LP.
Vem Fazer Glu Glu/Mas que Idéia. Sérgio Mallandro. RCA, 1982. Compacto 7”.
Video Game. Azul 29. Elektra, 1984. Compacto 7”.
Villa Box. Villa Box. CBS, 1984. EP.
Vim te Buscar. Júnior. Chic Show, 1992. LP.
Vinte Buscar. Junior. Chic Show, 1992. LP.
We Come Strapped. MC Eiht. Epic Street. 1994. LP.
Welcome To The Planet Of Bass. Maggotron. Jamarc Records, 1987. Single 12”.
Where’s The Party At? Cash Money & Marvelous. Sleeping Bag Records, 1988. LP.
Ya Mama. Wuf Ticket. Prelude Records, 1982. Single 12”.
You Don’t Have To Worry.. Mary J. Blige. MCA Records, 1993. Single 12” Cassete.
You’re The One For Me. D-Train. Prelude Records, 1981. Single 12”.
Zapp. Zapp. Warner Bros. Records, 1980. LP.

AGRADECIMENTOS (SALVE!)

Aos meus pais, que me criaram e me deram estrutura para viver, Dona Dilma e Senhor Emílio, minha gratidão e meu eterno amor. Luanda Tainá, minha filha, por tudo que tem me ensinado nesses 18 anos de paternidade. Fabiana Chiotolli, pelo companheirismo, paciência, ouvidos, revisões em textos e outras mil fitas. Danilo Lopes; Ceile Aparecida; Dona Mara; Morgany Rodrigues (a irmã mais linda do mundo); Gregory Rodrigues e Eduardo Black.

A minha *crew* e família de rua, SUATITUDE e todos os amigos que colam com nós. Allan da Rosa e Matheus Bertolini, por todos os anos de morada e aprendizado. Ridson Mariano da Paixão (Dugueto Shabazz); Evandro Feitosa (Zero 4); Jefferson Fleming (B.Boy Jeff) e Gibrain; Juvenal Cassiano (Cassimano); Jefferson Chaves de Brito (B.Boy Chips); Altino Sacramento (Gato Preto – In memória); Cristiano (B.Boy Cris); Fore-lê (pixador maloqueiro); Robson (Yog); Francisco Feitosa (B.Boy Fran); Maxwel (Só corte de mil no seu salão); Hélio (B.Boy); Alexandre (B.Boy Alê); Mak (B.Boy); JR e DJ Pato (In memória); Eder Oliveira (Pai de cinco, Filósofo, Revisor, Empresário, Maloqueiro e Sofredor), sem palavras mestre. Luciane Ramos, Janete Santiago e *b.boy* Jamal; Kajali; Elis Teixeira e Aysha Antônia. Ah!, não posso esquecer da Jucycreide.

E saia da frente, pois minha gang é da pesada!

Amigas e amigos que conheci na pós-graduação: Renato Gonçalves; Vinicius Gueraldo; Martin Nery; Rachel Sciré; Patrícia Anette; Gabriela Frias; Leandro Tuk; Fernando Oliveira; Luísa Girardi; Regiane Mattos; Verinha Araújo; Gustavo Brocanello; Conrado Vivacqua; Marcel Lima; Luciana Diogo; Felipe Amado; Tiago Bosi; Guilherme Freitas; Diogo Cardoso; Adamis Campos; Alexandre Rosa (Parça); Sheyla Diniz; Roberta (FE-USP); Ricardo Teperman; Daniela Vieira e Felipe Choco (Valeu mesmo, hein cachorro!).

Funcionárias do IEB: Cristina (Pós-graduação); Cristina (Financeiro); Dani (Pós-graduação). Professoras e professores: Paulo Illmati; Jaime Tadeu e Ana Paula Simioni.

A CAPES, pelo financiamento da pesquisa nos últimos meses.

Ao músico, professor e são paulino Dr. Walter Garcia, por acreditar, pelo respeito ao tema, por orientar com toda paciência e pela parceria nos estudos. Aos

amigos músicos e doutores, Salloma Salomão (monstro!!!) e Amailton Magno Azevedo, por aceitarem participar da banca avaliadora, pela leitura sincera do trabalho e todas as observações na qualificação.

Devo créditos a grandes amigos que me apresentaram caminhos em sons, textos e troca de ideias: Rodrigo Praça, pesquisador musical; Hélio Branco Borrachino, DJ e produtor; Rocha Miranda, MC e *beatmaker*; Lindenberg Oliveira, produtor musical e técnico de som; Ma Jay, DJ e *beatmaker* do grupo Manos Urbanos; DJ Pepeu (Conteúdo e Flow), MC Revide (Conteúdo e Flow); Fernando Bustamante, músico e arranjador; Israel Neto (Mano Réu), músico e produtor; Gegê, cantor/MC; Luiz Preto, MC; Gustavo Coutinho, músico; Lucca Amaral e Iago Longo (apreciadores de Rap e informantes); Rafael Galante, historiador monstro; Maurício Pazz e Eduardo Brechó, músicos.

Muito obrigado a Rose e Marco Antônio Carneiro, o Athalyba-Man, pela gentileza na entrevista. Aos DJs Giba e Kri, pelas inúmeras conversas por telefone e pessoalmente. Ao Grandmaster Duda, mesmo com a negativa de uma entrevista, a presença na obra é o mais importante. Ao radialista e comunicador Paulo Brown, por mediar os primeiros contatos com os artistas supracitados. Aos demais integrantes do Região Abissal: Guzula, Bafê, Marcelo Maita e Adilsinho (In memoriam), pela presença na obra.

Aos amigos e amigas de correria nas universidades, começando pelo Cursinho da Psico-USP, no qual fui estudante, professor e atualmente (2018) pai de estudante. Mônica Dias; Mafoane Odara; Wilson Ceará; Zildinha; Daniela Trindade; Lucas Marchezzin (El Perigoso, sem palavras hein mano!) e família Miranda. Ricardo Magrão; Deberson; André Baldraia; Ziggy e Priscila. Xandão, mestre dos mestres; Alexandre; Priscila (Profª Inglês) e Roque. Paulão (Geógrafo monstro formado pela PUC-SP); Fernanda Lopes; Talita (Charlis); Liliane Caroline; Elisângela; Janaina; Kariane Kim; Paula Martins e Lut Guardiola. Lilian Huth Herrera; Camila Silvério e Carol (três mulheres cabulosas). À todas e todos que fizeram e fazem desse projeto de inserção à universidade e vida universitária, algo sério e digno.

Da PUC-SP, agradeço ao corpo docente dos departamentos de História e Ciências Sociais: Eduardo Bonzatto; Ettore; Verinha; Yone Carvalho; Acácio Almeida; Maria Antonieta; Antonio Rago; Maria Izilda e Pedro Arroni Fassuda.

Os cinco anos de graduação, com muita luta por bolsa e permanência, junto com várias irmãs e vários irmãos, foram de extrema valia para a formação. As amigas e amigos: Bergman; Tabita; Juliana Ferrerira; Monique Felix; Priscila Dias (Meu amor por você é do tamanho do universo, preta!); Fabiano Di Mandê; Paulo, o Predador; Vitão (Aparelha Luzia); Claudia Maluhy; Aldo; Eduardo Tarzan e sua companheira Nat; Marcos Vinicius, o Moderno; Eduardo Arnesto Chê; Rodrigo Tufão; Thiago Barba; e todas e todos do atual MRT (antiga LERQ-I). Yvan Dourado e Gabriela; Ruizão; Giu RM; Nico e Fabrício. Toninho; Douglas Belchior; Thiago Guerra; Marcelão Tomassini; Ariane; Lúcia Udemezue; Priscila; Renata LHD; Janaína Machado; Darla, enfim, não vai caber todo mundo aqui na lista, me desculpem. Mas deixo registrado um muito obrigado pela convivência universitária.

Eduardo; Felipe Foresti; Karla Maestrini; Sônia Maria; Maria Cristina Greco; Fernanda Peluci; Marcela Magalhães; Marcelo Fellini; Dani Preta; Renata Cotrim; Gabriela Leal; Camilinha (In memoria); Álvaro Zanoto; Lorival; Anderson; Vinicius; Bruno; Renato; Luiz Augusto; Henrique (Japonês); Pilar; Luzia; Dani Branca; Mari; Shirley; Adriana; Vivi; enfim, todas e todos da turma de História MA5 do ano de 2005.

Das e dos amigos da USP, Unicamp e UNESP, agradeço à: Jaqueline Santos; Márcio Macedo (Kibe); Muriatã Barbosa; Itaque; Flavio Francisco; Uvanderon; Adriana Carvalho; Elis Regina Feitosa (lembrar de sua ausência belisca o coração); Angêla Grillo; Carlos Geo; Márcio Folha; Lecão e Rômulo (Ceráx). Ricardo Plácido; Edson Mineiro; Celso Júnior; Thiago KMT; Igor Valvassori; Jakson Albuquerque; Cláudia Oraka; Júnior; Mogly e toda turma do Cursinho Popular do CRUSP. Luiz Beto (Caféina); Carine Previatti e Andrézito; Paulinho; Bernado; Claudinho; Dênis e Fernada; Doutor Uiran e Doutora Camila; Miltinho; Maurício Mau; Felipe; Pê e Juliano; Felipe Corrêa Melo; Thiago Nogueirinha; Pedro Bolinha; Erika e Ricardo Urbano; todas e todos os intelectuais que frequentaram o saudoso bar do Pedrão (In Memoriam).

Anita Lazarim; Juliana (Julay); Gam; Thiago Carvalho; Bruno Cruz; Cleber Divino; Rodrigo Capelli; Ricardo Pataro; Carlos Grillo; Dr. Alê, home sabido da língua portuguesa; Antônio Basile; Renata Palmeri; Rafael Hanashiro e Esteves Júlio.

Todas e todos que pude conhecer, firmar amizade e trocar informações sobre a cultura *Hip Hop* e arte negra como um todo, durante anos. Me desculpem, caso venha esquecer de mencionar algum nome, afinal são muitas pessoas.

As cantoras e cantores, MCS, Rappers e poetas: Postura Original; Thaíde; MC Jack; Marcelo Ruberval (MC Who!); Ébano, Potencial 3; Sharylaine; Morte; Rúbia (RPW) e sua filha Camila; Odisséia das Flores; Denna Hill; Vanessa Jackson; Luana Hansen; Amanda Negra Sim e Rose MC. Xandão, Afrorude; Mamute; Phanton; Eliabe Caos; Rás Sidmar; James Bantu; Rincon Sapiência; Gaspár Záfria Brasil e MC Cérebro (Eternos Suspeitos). JC Sampa; Jé Versatil; Borracha Beat Box; Skema (Ari); Geraldo X e Adriano (Tapuias Caium); Classe A Dominado; Ideologia Fatal; Manos Urbanos; MC Cavanha; Clodoaldo Arruda (Resumo do Jazz); Fish (Geração Rap); Jackson (Estilo Selvagem); Max B.O; MC A e Smokey Dee (Doctors MCs); Lelê Di Função; PMC; Zinho Trindade; Rooney Io-Io; MT Bonks; Marcão DMN; Panikinho (Aliança Negra Posse); LG; Di Menor; Gas-pa (RJ); apelidado Xis; GOG; Márcio Tchuk e a rapaziada do Rota de Colisão; Mano Zóio da Zona Leste e o grupo Homicídio (miliano que não trombo esse mano e espero que ele um dia leia isso). Pew Mark; Jonas Paula (Unidade 3); Fábio Boca; Jairo Periferiafricana; Sérgio Vaz; Fino do Rap; Kennyata; Kafhu Ali Jamal; Radical T (BH).

As e aos dançarinos: Nino Brown; João Break; Luizinho (In memórian); A todos da Fantástic Force; Adriana e Marcelinho Back Spin; Casper; Andrézinho; Gema; Geléia; Hélio e todas e todos da Back Spin Crew. Aline Nitro; Fernandinho; Bispo, Puber e todas e todos da Street Breakers “Cru”. Frank Ejara; Jefinho; Soneka; Eduardo Sô e demais integrantes da Companhia Discípulo do Ritmo. King Soldier Man e Ubi Zulu Kings. André Negrão; Sandro Lee; Nitiren (Paraguai); Eduardo; Zóio; Dimitri Bitá; Luiz Poper; Luciano Vitri; Chileno e demais integrantes da crew Gueto Freak. Aos irmãos André Lopes e Anderson Lopes, Dinamic Legs BBMCS de Osasco. Jou, Robótic Breaks e B. Boy Bruce. Nelson Triunfo; Billy e Pierre da Funk Cia. Ricardo e Renilson do Eletric Boogies. Kokada (In Memórian); Pedrinho, Detroit Break; Mauá Breakers; Break Rockers. Sidney; DJha; Maratona; TJ; Everaldo e todos da crew Sampa Master e coletivo Da Villa. Aos irmãos da crew Elétron Breaks (Véia, Pão, Edmilson e demais integrantes). Ivo Alcantara e Chemical Funk; Carlos, Silêncio Crewativo; Gerson, AfrobreaK; Mancão, Street Warriors; Jabaquara Breakers; Crazy Crew; Mister Mistério; Tiago Negraxa; Flip Couto (Cia. Sansacroma); Lucke (Grafite e Break Consciente da Rocinha). Aos manos da Baixada Santista e litoral: Pedro Paulo; Gato Magro e Criminal D. Electro Break de Goiás; Aranha e a rapaziada do Break Crazy de Belo Horizonte. Todas e todos do Quarteirão do Soul. B. Boy Eduardo e os irmãos Up Rockers (São

José dos Campos); DF Zulu. As *B. Girls*: Cris (Mestra em Educação); Deyse Miranda; Beth; Kika Mayda; Morgana; Aline, AfrobreaK e Discopédia; e Taizinha, Nossa Crew. Ricardo Rodrigues, Castor; Jaylton, Ponês; Edson; Alex Foley; Eraldo; Renato; Índio; Fábio Inspace; Sidnei; Bad, Break Mania e toda galera que insistia em frequentar a São Bento aos sábados, ainda no início dos anos 2000, resistindo e fugindo dos Urubus, indo para o Boulevard da São João e pras festas de domingo no centro de São Paulo.

As e aos DJs: Nat e Ju Mineira; Simone Lasdenha; Tati Laser; Groove (Bruno); Alan Cruz (te amo irmão); Brown Breaks; Fino; Anderson Nogueira (Nego); Tio Fresh; Katu Marinho (Soma + 1); Samuca; Tano; KL Jay; Marcos (Sintonia); Dan Dan; André Rockmaster; MF (Pavilhão 9); Jota Da Villa; Mos Def (Guarujá); Alam Beat (Sampa Crew); Ninja; Arles Caetano; Niko e Marcelo Breakuts; Ziper; Torraka; Marcelo Zulu; Kamarão; Flip Jay; Dentinho; Ed Alves; Erry G; Cidão; Célio; Ney Gringos Records; David; Kurts; Daniel Silva; Bibó Quesada; Eugênio Lima; Big Eddy.

Aos grafiteiros: Kaseone; Gejo; Tody One; Tota; Tiquinho - Santa Rosa Breakers (Guarujá); Chambs; Minú (Fantástico Force); Vitché; Gêmeos; Gamers.

Aos pesquisadores: Antônio Eleilson Leite; Gilberto Yoshinaga; Cleo Ricardo Júnior; André Luis K Bomfin; Cortecertu; Adriano Santos; Toni C.

Aos músicos, pensadores e promotores de cultura negra e periférica de São Paulo: Melvin Santana (Boogie Naípe); Jé Oliveira (Coletivo Negro); Renato Gama; Roberta Estrela D'alva (Manos e Minas); Akins Kinte; Júnior e Bruna Salles (Agenda Preta); Marciano (Editora Ciclo Contínuo); a todas e todos do Círculo Palmarino. Harika Maia e Gil. Ao pessoal da Agência Solano Trindade. Bob Controversista; Giovanni Bafô e o Coletivo Viela En Close. Vanessinha Ribeiro; Sócrates Magno e todas e todos do NIP (Núcleo de Inteligência Periférica). Adãozinho, MNU (Movimento Negro Unificado); Jéferson Rogério (Guzinho/Black Brazuka); Renata Prado (Batekoo); Márcia Izzo; Marcelinho Malê; Luiz Henrique Black; Ricardo (Cresposim); Kall (Conceitos de Rua); Marco Di Preto.

Ao Corinthians, por ter me escolhido. Ao Grêmio Gaviões da Fiel Torcida e os inúmeros amigos que lá fiz durante os vinte e cinco anos de associado, principalmente pra galera da Escolinha e da Bateria Rtimão. Saravá São Jorge!

Por fim, muito obrigado a todas e todos que fazem da cultura *Hip Hop* o original *life style* dos guetos.