

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Escola de Música da UFMG**

Gustavo Souza Marques

**O SOM QUE VEM DAS RUAS**

**Cultura *hip-hop* e música *rap* no Duelo de MCs**

**Belo Horizonte**

**2013**

Gustavo Souza Marques

**O SOM QUE VEM DAS RUAS**

**Cultura *hip-hop* e música *rap* no Duelo de MCs**

Dissertação apresentada ao curso de Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em música.

Área de concentração: Música e Cultura

Orientador: Dr. Carlos Palombini

**Belo Horizonte**

**Escola de Música**

**2013**

M357s

Marques, Gustavo Souza

O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no duelo de MCs / Gustavo Souza Marques. –2013.

137fls., enc. ; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música

Orientador: Prof. Dr. Carlos Palombini

1. Cultura urbana. 2. Hip-hop – Belo Horizonte. 3. Rap (Música).  
4. Produção musical. I. Título. II. Palombini, Carlos. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música

CDD: 780.912



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno GUSTAVO SOUZA MARQUES, em 29 de outubro de 2013, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Carlos Vicente de Lima Palombini  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Marco Antônio Farias Scarassatti  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Profa. Dra. Heloísa Faria Braga Feichas  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Profa. Dra. Walênia Marília Silva  
Universidade Federal de Minas Gerais

## AGRADECIMENTOS

A meus pais e a meu irmão pelo eterno carinho, suporte e apoio.

A minha esposa Camila e meu filho Gabriel pela injeção de ânimo e energia depositada em mim nesses dois anos de trabalho intelectual para conclusão do mestrado.

Aos amigos e comparsas de banda do Julgamento pela diversão, troca de ideias e aprendizados vividos nesses seis anos de convivência.

A meu orientador pelo encorajamento para que eu me assumisse integralmente como músico na construção desta pesquisa, ampliando as possibilidades de contribuição para este campo de estudo.

À revisora Arquiolinda Machado, que exerceu papel crucial na fase final deste trabalho, indicando as limitações apresentadas.

Aos amigos, familiares e todos aqueles que quando ouviram falar que eu estava desenvolvendo uma pesquisa sobre o Duelo de MCs demonstraram interesse e simpatia pela proposta do meu trabalho.

A Pedro Valentim “PDR” e a toda Família de Rua, pela boa disposição em esclarecer minhas dúvidas e algumas questões sobre o Duelo e pela amizade também.

A Douglas Nascimento da Silva “Douglas Din” pela amizade e disponibilidade em contribuir para esta dissertação fornecendo informações sobre sua trajetória como MC.

À Capes e à UFMG, que contribuíram para meu sustento e de minha família durante esta pesquisa através da concessão de bolsa de estudos.

*“É da periferia que a cultura explode.”*

(Julgamento, “Fazendo o som”. Álbum No Foco do  
Caos, 2008).

## RESUMO

O presente trabalho procura evidenciar a relação entre música e cultura urbana, a fim de demonstrar a influência de costumes e contextos sociais na produção poética e sonora da música *rap*. Para isso percorremos o trajeto histórico da cultura *hip-hop*, começando pelas festas de rua de Kingston e Nova Iorque até chegar a Belo Horizonte, onde acontece o Duelo de MCs, evento realizado semanalmente no anfiteatro do Viaduto Santa Tereza, de agosto de 2007 até maio de 2013. A rua, para a cultura *hip-hop*, é uma instituição, lugar de vivências, aprendizados e descobertas. É o espaço onde acontecem as disputas de dança e *MCing*, conhecidas como batalhas de *break* e *freestyle*, respectivamente. O *freestyle* (estilo livre) é o desenvolvimento de “rimas” improvisadas, criadas espontaneamente pelo MC ou *rapper*. O Duelo de MCs tem como cerne este tipo de batalha, que acontece em diferentes modelos, sendo o mais recorrente o embate de versos ofensivos. O vencedor é determinado de acordo com o voto da plateia por meio de gritos, palmas e levantar de mãos. Junto às “rimas” são tocadas pelo DJ as “bases” ou instrumentais de *rap*, que acompanham a improvisação do MC. A sonoridade dessas bases também revela muito sobre a história, a cultura e o código social dos *rappers* e *hip-hoppers*. Manipuladas em estúdio com justaposição de temas musicais e distorções de altura e de timbre, estas bases procuram reproduzir a sujeira e o ruído das ruas, enfatizando as letras de denúncia social ou mesmo de desabafo pessoal dos MCs e *rappers*. Junto a isso há ainda um repertório imagético de vestimentas e videoclipes que procuram reforçar essa lógica. Partindo da música e da cultura *hip-hop*, este estudo resvala também em diferentes temáticas que se desdobram sobre este universo, a saber: identidade, meio urbano, código social, violência e representação. Todas elas pertencentes ao *ethos* do *hip-hop*. Foram feitas entrevistas presenciais e por internet, de caráter semiaberto, com a Família de Rua, coletivo organizador do Duelo, e com Douglas Din, MC de destaque no evento, a fim de obter o ponto de vista dos personagens centrais deste estudo.

**Palavras-chave:** *Rap*. *Hip-hop*. Cultura urbana. *Ethos*. Produção musical.

## ABSTRACT

The present work aims to evince the relation between music and urban culture, in order to demonstrate the influence of customs and social contexts in the poetic and sound production of rap music. In order to do that, an entire trajectory was made in order to trace the origins of hip-hop culture, starting from the block parties in Kingston and New York, all the way to the city of Belo Horizonte – Brazil, where the weekly Duelo de MCs (MC Duels) have taken place at the Santa Tereza overpass amphitheater between the years of 2007 and 2013. The streets, for hip-hop culture are an institution. Gathering places, for learning and discovery. It is a space where dance and MCing competitions, also known as break and freestyle battles, respectively occur. Freestyle is the development of improvised rhyming, created spontaneously by the MC or rapper. These Duelo de MCs have different types and models, the most recurrent one being the collision of offensive verses. The winner is determined according to the audience's vote, through shouts, clapping and hand-raising. Along with the rhymes, Djs play what is known as a "base", or rap instrumentals which assist in the MCs improvisation. The sound of these bases also reveals a lot about the history, culture and the social code among rappers and hip-hoppers. Manipulated in studios, with the juxtaposition of musical themes and the distortion of pitch and tone, they seek to reproduce the grime of street noises, whilst emphasizing lyrics for social justice, or perhaps as a means of personal vent for frustrations. Along with that, there is also an image repertoire of garments and video clips which try to reinforce this logic. By studying music and hip-hop culture, this work demonstrates that other themes also come about in this very universe, such as: identity, urban means, social codes, violence and representation. Face-to-face and via internet interviews were made with the Família de Rua group; an organizing entity of the Duelo, and with Douglas Din, a renowned MC at these events, in order to obtain the point of view of some central characters into the study.

**Key words:** Rap, Hip-hop. Urban Culture. *Ethos*. Music production.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Bambaataa em posição de lótus sobre a Terra, Zulu Nation .....	36
FIGURA 2 – Non-Phixion, capa do álbum <i>The future is now</i> .....	95
FIGURA 3 – Duelo de MCs (edição nacional), 2013, Pablo Bernardo.....	82

## SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	9
INTRODUÇÃO.....	12
1 DESENVOLVIMENTO DA CULTURA <i>HIP-HOP</i> .....	19
1.1 A ilha das invenções.....	19
1.2 Reinventando a música estadunidense: os DJs no hip-hop.....	25
1.3 O universo da <i>break dance</i> e sua importância cultural.....	27
1.4 O despertar dos MCs: para além da influência jamaicana.....	29
1.5 Contexto social e surgimento do <i>hip-hop</i> estadunidense.....	32
2 A FORMAÇÃO DA MÚSICA <i>RAP</i> E SUA DISTINÇÃO NA CULTURA <i>HIP-HOP</i> ....	37
2.1 <i>The Message</i> e os primeiros traços da música <i>rap</i> .....	37
2.2 Surgimento do <i>scratch</i> e expansão através de <i>Rockit</i> .....	47
3 O PAPEL DOS BAILES, SONS E FESTAS <i>BLACK</i> NA FORMAÇÃO DO <i>HIP-HOP</i> BRASILEIRO.....	50
3.1 A seriedade toma conta através do Racionais MCs.....	52
3.3 O <i>rap</i> “deles”.....	55
3.4 <i>Hip-hop</i> brasileiro e Duelo de MCs: a periferia ocupa o centro.....	58
3.5 O <i>hip-hop</i> brasileiro e sua atuação política.....	62
3.6 Paralisação do Duelo de MCs.....	67
4 ANÁLISE SOCIOMUSICAL DO DUELO DE MCS.....	70
4.1 Contexto cultural do Duelo.....	70
4.2 <i>Rap</i> , drogas e Duelo: breves reflexões sobre o discurso de <i>rappers</i> .....	72
4.3 Virilidade, machismo e violência: o <i>ethos</i> guerreiro.....	73
4.4 Análise de duas batalhas de Douglas Din.....	81
4.4.1 Análise de <i>Nas is Like</i> e a primeira parte da batalha contra Big Léo.....	84
4.4.2 Análise de <i>Rock Stars</i> e da segunda parte da batalha.....	93
4.5 Vitória de Vinição sobre Douglas Din.....	103

4.6 Análise do <i>flow</i> de Douglas Din e de Big Pun em <i>Capital Punishment</i> .....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	119
GLOSSÁRIO.....	124
REFERÊNCIAS .....	126
BIBLIOGRAFIA DIGITAL.....	134

## INTRODUÇÃO

O objetivo deste estudo é demonstrar como fatores sociais e históricos determinaram os traços musicais e ideológicos do *rap* estadunidense e brasileiro. Para isso foi abordada primeiramente a história da música jamaicana a partir da década de 1950, momento em que o baile de rua, conhecido como *dancehall*, já estava consolidado na periferia de Kingston. A importância de iniciar a análise pela Jamaica reside no fato de que os *deejays*<sup>1</sup> jamaicanos cantavam e criavam alguns versos improvisados sobre o instrumental dos vinis que discotecavam antes mesmo de os artistas de *hip-hop* começarem a fazer o mesmo em meados dos anos de 1970 nos Estados Unidos. Também já valorizavam a potência sonora, utilizando grandes alto-falantes nesses bailes de rua, nos quais se enfatizava bastante os graves. A configuração do *dancehall* jamaicano foi o escopo do *rap* estadunidense. O contexto social de ambos os lugares apresentava fortes semelhanças, sendo a principal delas o modo de produção musical e a situação de pobreza. Quando chega ao Brasil, nos anos de 1980, país então tido como de Terceiro Mundo e com um grande contingente de população negra, o *rap* encontra uma realidade similar e se expande consideravelmente.

A produção sonora do *rap* parece refletir o ambiente no qual seus artistas vivem e se projetam. Não só a poesia procura representar a cidade, a periferia e a rua, mas a sonoridade das bases ou instrumentais de *rap* também (ROSE, 1994, p. 19). A aspereza e a robustez desses instrumentais remetem à sujeira e à violência vista e vivida na cidade sob a perspectiva desses moradores de periferia. A própria voz do *rapper* também contribui para reforçar tal atmosfera, uma vez que este não canta melodicamente, nem fala, mas sim entoia um “canto percussivo” que “falando... cria uma melodia própria” (KEYES, 2002, p. 128).

Além do caráter mais percussivo que melódico da voz há também a valorização da interpretação do canto, que se aproxima das práticas africanas de contação de histórias; além da aproximação com discursos inflamados de protesto, nos casos em que o MC<sup>2</sup> interpreta seus versos com agressividade. O canto parece remeter ao próprio ambiente hostil da cidade

<sup>1</sup> O termo *disc-jockey* (DJ), famoso através do *hip-hop* e da música eletrônica dançante, difere do termo *deejay* usado pelos jamaicanos para se referirem aos *toasters*, animadores que acompanhavam os *selectors* exaltando o público e criando alguns versos improvisados ao microfone (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 114).

<sup>2</sup> O *rap* (*rhythm and poetry*), ainda que possa ser entendido como um “elemento” da cultura *hip-hop* idealizada pelo líder e DJ Afrika Bambaataa, conforme será visto no capítulo 2, é também produzido fora desse preceito, já que ser *rapper* não implica necessariamente em ser MC (Mestre de Cerimônia). O MC é o representante do *hip-hop* no rap, enquanto o *rapper* é aquele que rima, mas não segue os preceitos da cultura necessariamente.

narrada por esses artistas. Partindo desse ponto de vista, como separar música e cidade? É possível compreender os traços sonoros do *rap* desconectados à situação de pobreza e violência em que é produzido, ainda que esse gênero musical não se limite a falar apenas sobre o tema da pobreza e da violência? É possível analisar em profundidade qualquer produção musical sem antes averiguar seus autores e quais são as histórias de seus produtores? Que voz é essa que está sendo observada? Essas foram algumas das principais perguntas que surgiram no trajeto de pesquisa, e que a presente dissertação se empenhou em responder. Nesse aspecto, Trícia Rose, escritora do premiado livro *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*, afirma que:

Examinar como formas musicais são moldadas por forças sociais é importante, porque coloca em foco o quão significativas são a tecnologia e a economia na contribuição para o desenvolvimento de formas culturais. Isso também ilumina tanto aspectos de expressões musicais historicamente específicos [...] como ligações de estilo entre formas musicais através de períodos históricos. (1994, p. 23)

Por meio de informações obtidas nos estudos sociológicos e musicológicos tanto de pesquisadores brasileiros como estrangeiros, procuramos captar a trama sociomusical em que o *rap* é produzido. Documentários, videocliques, entrevistas e letras de músicas também ofereceram pistas importantes para interpretar esse universo. Pelo esforço empreendido, identificamos algumas especificidades importantes da musicalidade do *rap* a partir da interpretação de forças sociais e históricas que moldaram o desenvolvimento desse gênero musical.

Quando ingressei como mestrando na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) estava em contato com o universo do hip-hop, principalmente com o *rap*, há seis anos, como baterista do Julgamento (grupo atuante no *hip-hop* mineiro atuante desde 1995), sob o codinome Gusmão. O grupo criado e idealizado pelo *rapper* e jornalista Rogério Francisco Dias, codinome Roger Deff, morador do bairro periférico Jardim Alvorada, sempre teve como diferencial o caráter agregador de sua formação. Sérgio Giffoni, o DJ Giffoni, produtor musical do grupo e um dos membros mais antigos da banda é oriundo do bairro Floresta, caracterizado pelo perfil central e de classe média. Eu mesmo, quando conheci Roger Deff na faculdade de Jornalismo da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC/São Gabriel) e me juntei ao grupo, morava no Cidade Nova, bairro de perfil similar. Porém, algo que valorizo e considero como diferencial na minha formação pessoal e

de pesquisador são minhas origens no bairro Alto dos Pinheiros, local onde vivi minha infância e adolescência e que possibilitou o desenvolvimento de amizades com pessoas de classes sociais menos abastadas que a minha.

Outro ponto importante a salientar sobre o Julgamento é que os colegas de banda, nascidos na década de 1970, portanto, mais integrados ao *hip-hop* do que eu, nascido em 1986, possibilitou a construção de uma perspectiva histórica privilegiada sobre a cultura *hip-hop* de Belo Horizonte. A constante troca de ideias, o empréstimo de materiais audiovisuais e sonoros, e as indicações de leitura que os integrantes consideravam como válidas e condizentes com o saber do grupo foram importantes para a consolidação desta pesquisa. Tobias Wellington, o DJ Tobias, integrante do grupo, teve um papel importante nesse aspecto.

Os ensaios semanais e as discussões que aconteciam em torno do trabalho artístico do Julgamento permitiram que eu compreendesse a música *rap* e a cultura *hip-hop* por meio de uma participação direta no fazer musical. Em tais situações o que vinha mais à tona era o embate entre a formação teórica<sup>3</sup> dos instrumentistas da banda e o saber prático dos *rappers* e DJs, duas visões que se chocaram nos três primeiros anos que estive no grupo (até o momento desta dissertação, ainda integro e participo ativamente no Julgamento). Esse aspecto sempre me chamou muito a atenção e me incomodava, pois a tal discordância parecia ser uma consequência direta de um determinado pensamento instituído no *hip-hop*: o *rap* não precisa ser estudado, mas aprendido na prática. Shocklee, produtor do coletivo Bomb Squad, renomado por trabalhos como Public Enemy, afirma que:

Nós não gostamos de músicos. Nós não respeitamos músicos. A razão disso é porque eles olham para as pessoas que fazem *rap* como alguém que não tem conhecimento algum. Na verdade, é bem o contrário. Nós temos musicalidade, uma melhor concepção de música, para onde ela vai, do que é possível fazer. (ROSE, 1994, p. 82)

Rose aproveita para citar ainda trabalhos de músicos como Thelonius Monk, que através do jazz, sem formação musical e técnica apurada, compunha de maneira heterodoxa concebendo novas formas de criação. Uma fala de Shocklee reitera a ideia quando diz: “Essa

---

<sup>3</sup> Aqui quero dizer que os instrumentistas da banda usavam termos teóricos como “notas”, “ritmos” e “timbres” para lidar com essa música. Enquanto isso, os MCs usavam termos informais como “peso”, “rapidez”, “lento”, “sujo” e “bonito” para se referirem à construção das batidas e, às vezes, à própria construção vocálica. Os DJs utilizavam seu próprio leque de técnicas e terminologias, mas também utilizavam figuras de linguagem e termos informais quando tinham que lidar com aspectos musicais fora do universo dos toca-discos.

ainda é a nossa filosofia, mostrar às pessoas que isso que vocês chamam de música é muito maior do que vocês pensam.” (*ibid.*)

Como se vê, a fala do membro da Bomb Squad denota tanto o preconceito em relação ao *rap* por parte dos músicos como o tratamento purista dado ao *rap* pelos próprios produtores desse gênero musical, visto como algo que não deve ser estudado teoricamente a fim de se manter a “inocência” e a “ignorância” (*ibid.*). Para contrapor esse ponto de vista purista de Shocklee vale a pena lembrar que um dos grupos mais importantes do *rap* estadunidense é formado por músicos, o The Roots. Fundado em 1987 e liderado pelo MC Tariq “Black Thought” Trotter e pelo baterista Ahmir “Questlove” Thompson, o grupo está em atividade até os dias atuais e sempre contou com músicos de alto nível técnico em sua formação. Ben Kenney, ex-guitarrista do grupo e atual baixista da banda de rock Incubus é multi-instrumentista e cantor, conforme pode ser visto no videoclipe *Eulogy*, música de seu álbum solo *Distant and Comfort* (2008).<sup>4</sup>

Uma experiência direta com o tema estudado na pesquisa me ajudou a perceber melhor esses dois mundos: o da teoria e o da prática. Tive a felicidade de me inscrever para uma noite do Duelo do Conhecimento (duelo temático não ofensivo, realizado em Belo Horizonte, em que o MC “rima” a partir de temas preestabelecidos pelos organizadores) e vencer uma batalha contra o MC Lil, constante participante dos duelos. A experiência prática e direta com o tema estudado fomentou reflexões sobre a riqueza e a dificuldade envolvidas na improvisação das “rimas” diante de um público de hip-hop. Ao final do Duelo de MCs, quando saudei os integrantes da Família de Rua, fui recebido com os seguintes dizeres de Pdr Valentim e Monge: “Bem-vindo ao nosso mundo”. Tal colocação fez que eu refletisse sobre meu papel enquanto pesquisador na tentativa de captar esse “mundo” e também no papel desempenhado por cada MC que se “arriscava” nos palcos do Viaduto de Santa Tereza nas sexta-feiras à noite.

Nesse processo de maturação de ideias a atuação de meu orientador, Dr. Carlos Palombini, foi essencial. Quando esta dissertação ainda era um projeto, o percurso pretendido estava baseado mais no campo etnográfico e antropológico do que musical. Meu intento inicial era estudar as ocupações artísticas de rua, que têm crescido em Belo Horizonte nos últimos anos, utilizando o Duelo de MCs como expressão maior de tais eventos. Com o

---

<sup>4</sup> BEN Kenney: *Eulogy (Live)*. *Youtube*. Ver link disponível na bibliografia digital.

encorajamento e a orientação de Palombini, começamos a traçar um caminho musicológico para este estudo, mudança que se mostrou mais proveitosa e instigante que a perspectiva adotada anteriormente.

Um livro essencial para os novos rumos adotados foi *Rap music and street consciousness* (2002), de Cheryl L. Keyes, professora adjunta de Etnomusicologia na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA). Ela esteve em contato direto com a cultura *hip-hop* estadunidense, principalmente em sua fase inicial, e compartilhou informações de fontes primárias em sua pesquisa, apuradas com o refinamento acadêmico. De certa forma o trabalho da pesquisadora serviu como modelo para a construção desta dissertação, pelo sucesso obtido em relacionar tão bem dados históricos e sociológicos partindo da análise de traços musicais. O já citado *Black Noise: rap music and black culture in contemporary America* (1994), de Tricia Rose, professora assistente de História e Estudos Africanos na Universidade de Nova Iorque (NYU), também foi de grande importância já que construiu um trabalho consistente, no qual interpretou os traços sonoros da música *rap* e os hábitos da cultura *hip-hop* a partir de reflexões históricas, econômicas e sociológicas.

No âmbito sonoro os trabalhos mais importantes foram *Rap music and the poetics of identity* (2000) e *Music and Urban Geography* (2007), ambos escritos por Adam Krims, professor de Análise Musical da Universidade de Nottingham, que é referência nos estudos acadêmicos de música *rap*, falecido em setembro de 2012. Outro trabalho influente na interpretação do desenvolvimento rítmico e vocal dos cantores de *rap* foi *How to Rap: The Art & Science of the Hip-hop MC* (2009), de Paul Edwards, que reuniu centenas de MCs entrevistados num mesmo livro, podendo expressar os mecanismos e métodos utilizados pelos *rappers* em suas criações vocais e poéticas.

Grande parte da literatura encontrada foi inglesa e estadunidense, revelando a necessidade de avançarmos enquanto pesquisadores brasileiros de cultura *hip-hop*, e, sobretudo, de música *rap*. Dos materiais nacionais pesquisados, somente um se aproximou do propósito de retratar o *hip-hop* em seu aspecto artístico, sendo ele *Rappers: poesia, oralidade e performance* (2005), dissertação de mestrado de Anízio Viana da Silva pela Faculdade de Letras da UFMG.

As análises encontradas aqui se direcionam para a decodificação do *ethos* (reunião de traços psicossociais que definem a identidade de uma determinada cultura; personalidade



de base) do *hip-hop* através da decifração das letras de músicas e das “rimas” improvisadas nas batalhas do Duelo de MCs. Também buscamos desvendar características sonoras e de produção musical do *rap* a partir de traços sociais e históricos tanto brasileiros como estadunidenses. O uso de videoclipes serviu para indicar a forma como esses artistas se projetam e representam o discurso empregado em suas músicas.

Todas as traduções feitas neste trabalho foram realizadas por mim, com exceção das falas vindas do documentário (SCRATCH, 2001), legendado por Bruno Oliveira. Foi criado também um canal de vídeos, no *site Youtube*, chamado “mestrado-duelo”.<sup>5</sup> Todas as músicas e videoclipes de *rap* citados aqui foram disponibilizados na *playlist* do item Favoritos deste canal a fim de facilitar o acesso ao material midiático analisado.

O Capítulo 1 “Desenvolvimento da cultura hip-hop”, dividido em cinco subtópicos, traça o percurso histórico do *hip-hop* desde sua gestação na década de 1950, por meio do dancehall na Jamaica, até chegar ao South Bronx em Nova Iorque na década de 1970, onde se formou e se instituiu a cultura hip-hop.

No segundo capítulo “A formação da música *rap* e sua distinção na cultura hip-hop”, composto pelos subtópicos *Os primeiros traços da música rap e Surgimento do scratch e expansão através de “Rockit”* foram expostas as principais características musicais do *rap* e de sua maior exposição nos meios de comunicação, em relação aos outros elementos da cultura hip-hop. Alguns recursos de análise musical surgem primeiramente neste capítulo, como o uso de colchetes para demarcar as rimas (p. 38). Algumas constatações acadêmicas sobre traços sonoros encontrados nessa análise também são apontados aqui.

O terceiro capítulo “*Hip-hop* brasileiro e Duelo de MCs: a periferia ocupa o centro”, constituído de cinco subtópicos, apresenta o desenvolvimento da cultura *hip-hop* no Brasil. Destaca-se aqui, a forma como ascendeu, com um ímpeto mais político e ideológico que comercial; diferente da maneira como se consolidou em solo estadunidense: com foco na lucratividade e assimilação em massa do produto musical.

O quarto subtópico deste terceiro capítulo, *O rap ‘deles’*, destaca o filão aberto pelo grupo e coletivo de *rap* Quinto Andar, que possibilitou a assimilação desse gênero musical por pessoas de classe média que também passaram a se envolver com a cultura hip-

---

<sup>5</sup> Vídeos favoritos. *Youtube*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/mestrado-duelo>>.

hop. As temáticas despojadas do grupo e sonoridade menos tensa oxigenaram o *rap* nacional, até então conhecido predominantemente pelo enfoque em denúncia social e pela postura sisuda.

O último subtópico, *Paralisação do Duelo de MCs*, aponta algumas das razões internas e externas à Família de Rua que motivaram o encerramento das atividades semanais do Duelo de MCs sob o Viaduto de Santa Tereza.

O quarto e último capítulo, “Análise sociomusical do Duelo de MCs”, dividido em cinco subtópicos, foi propositivo no avanço de análise poética e sonora da música *rap* a partir de reflexões sociológicas. Conforme já dito, foi encontrado pouco material nacional que se direcione nesse sentido, a grande maioria dos estudos encontrados se dedica a abordar a música em seu aspecto antropológico, sociológico e etnográfico, sem avançar para o som.

Nas considerações finais apresento os resultados mais importantes obtidos nesta dissertação e algumas das dificuldades encontradas na pesquisa. O ponto mais importante foi demonstrar como a vivência social e cultural de *rappers* e *hip-hoppers* está presente na música que fazem e no comportamento que adotam. Essa rede de trabalho e cooperação que movimentam, torna-se também uma forma de ascensão política e social.

## 1 DESENVOLVIMENTO DA CULTURA *HIP-HOP*

Neste capítulo, discorro sobre a história da cultura hip-hop desde sua gestação nos bailes de rua jamaicanos. O hip-hop deve muito às práticas musicais da ilha caribenha já que os principais traços sonoros do *dancehall* foram o protótipo do que viria a ser a música *rap* em solo estadunidense. O contexto social de pobreza e violência contribuiu para que ambos os gêneros musicais, *dancehall* e *rap*, se desenvolvessem de maneira similar. As análises culturais e musicais presentes neste capítulo servem para sustentar as demais considerações nos capítulos posteriores.

### 1.1 A ilha das invenções

A gestação da cultura *hip-hop* nos Estados Unidos teve ligação direta com a Jamaica. A prática sociomusical conhecida como *dancehall* (baile de rua) serviu como base para o desenvolvimento dos principais traços sonoros e culturais do *hip-hop* estadunidense. Na década de 1930, na Jamaica, inúmeras bandas de *swing* se desfaziam devido à política migratória britânica do pós-guerra, que tinha como interesse a mão de obra barata presente nas Índias Ocidentais (KEYES, 2002, p. 51).

A evasão de jamaicanos possibilitou uma forma alternativa de produção musical, principalmente em Kingston, capital do país. Imensas caixas de som acopladas umas às outras em carros de discotecagem chamadas *sound system*<sup>6</sup> (sistema de som) eram usadas pelos *selectors*,<sup>7</sup> que iam para a rua tocar ritmos caribenhos como *mento*, *calypso* e *rhythm and blues* estadunidense enquanto vendiam bebidas, aperitivos e pequenas mercadorias.<sup>8</sup> “Não

---

<sup>6</sup> Os primeiros *sound systems* teriam sido usados como “sistemas de PA para campanhas políticas [...] para depois se tornarem a base de uma cena empresarial de baile de rua” (KEYES 2002, p. 51). PA (Public Address) são as caixas de saída direcionadas ao público.

<sup>7</sup> Termo empregado para os DJs jamaicanos naquela época, referente a sua própria função de selecionar um repertório musical para ser tocado em público (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 110).

<sup>8</sup> A predominância dos *sound systems* sobre as bandas de *swing* pode também ser explicada pela própria situação econômica da Jamaica, onde manter uma banda poderia ser um luxo para a maioria dos investidores, que naquele período preferiam pagar uma equipe de som para tocar na rua e ganhar algum dinheiro (KEYES, 2002: 51).

havia rádio naqueles tempos e o sistema de som era tudo. Para ouvir um disco, centenas iam aos bailes” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 114).

Durante a discotecagem pronunciavam frases e alguns versos melódicos ao microfone que levavam junto à radiola. Essa prática, conhecida como *toasting*, também foi utilizada pelos primeiros DJs<sup>9</sup> nova-iorquinos que se inspiravam nos locutores de rádio para se comunicarem com a plateia. Importantes nomes do rádio estadunidense eram: Frankie Crocker, Gary Bird, Hank Spann, dentre outros (KEYES, 2002, p. 50).

Uma das principais características desses bailes era o embate de potência sonora entre *selectors* e seus *sound systems*. Através de caixas de 2.000 watts, nas quais se “enfativava bastante o baixo [...] com alto-falantes de até 20 ou 24 polegadas”, equipes de som, chamadas *crews*, formadas por duas ou três pessoas se estabeleciam. O propósito era “‘tirar’ o outro de cena com o som mais cru e brutal possível” (KEYES, 2002, p. 51).

Além disso, era comum a demonstração performática de conhecimento para minar o adversário. Count Matchukie, em uma apresentação com Sir Coxson, ficou famoso por ter “recitado suas “rimas” em patoá jamaicano, inglês formal e até mesmo espanhol para mostrar sua versatilidade ao microfone” (KEYES, 2002, p. 52). Outro nome reconhecidamente importante na prática do *toasting* foi U-Roy, que trouxe inovações como os versos cantados, além de uma capacidade única de diálogo com o público (BREWSTER; BROUGHTON; 1999, p. 116). Dayrell (2005, p. 42) lembra que essa prática está presente também nos versos improvisados do repente nordestino, denotando o caráter diaspórico do *toasting*, presente na Jamaica, no Brasil e nos Estados Unidos, países com herança africana.

Essa prática de falar sobre a base ou conversar com o ouvinte, refletiu-se mais tarde na música *rap* estadunidense, na qual se costuma preencher a introdução e os espaços sem letra com alguns jargões, interjeições ou comentários tais como “yo!”, “*represent*”, “*keepin’it real*” e outras preparações pronunciadas pelo próprio *rapper* para a entrada dos

---

<sup>9</sup> O termo *disc-jockey* (DJ), famoso através do *hip-hop* e da música eletrônica dançante, difere do termo *deejay* usado pelos jamaicanos para se referirem aos *toasters*, animadores que acompanhavam os *selectors* exaltando o público e criando alguns versos improvisados ao microfone (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 114).

versos. No Brasil isso também acontece: os MCs discursando sobre o instrumental antes de iniciarem o canto.<sup>10</sup>

Diferentes gêneros musicais característicos da diáspora africana desenvolveram esse recurso discursivo, no qual o cantor fala em determinados trechos enquanto o instrumental e as vozes de apoio são mantidos. No Brasil artistas como Bezerra da Silva e Moreira da Silva usaram amplamente tal recurso antes mesmo de o *rap* existir. Behague (2002) chama a atenção para esse diálogo e semelhança entre variados ritmos do “Novo Mundo”; bem como Keyes (2002, p. 17) que pontua:

A maioria dos críticos e estudiosos concorda que o *rap* é uma confluência de expressões culturais afro-americanas e caribenhas, como sermões, *blues*, músicas de jogos, e *toasts* e *toastings* – todos eles recitados em rima cantada ou forma poética.

Nesse cenário, Tom The Great Sebastian foi o primeiro grande nome entre as equipes de som, até o surgimento de outros três importantes nos anos de 1950: Sir Coxsoné Dodd’s Downbeat, Duke Reid’s Trojan e King Edwards’s Giant. A *crew* de Coxsoné era conhecida por ter um repertório que as outras não tinham, devido às suas constantes viagens à Nova Iorque em busca de discos de *jazz* e *blues* de artistas como T-Bone Walker e B.B. King. Cada equipe tinha sua música tema; Coxsoné, por exemplo, usou *Later for Gator*, de Willis Jackson, para rebatizá-la como *Coxsoné Hop* (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 114).

Conforme será visto, esse tipo de apropriação tornou-se uma das maiores marcas da música *rap*, através do uso de *sampler*<sup>11</sup> e da reprodução em estúdio de temas já conhecidos. Os próprios jamaicanos já faziam isso na década de 1960, na confecção de *dub plates*, réplicas de discos de *ska*, *rocksteady* e *reggae* contendo apenas o instrumental das músicas que eram reutilizadas pelos *deejays* (BREWSTER; BROUGHTON, 1999 p. 118).

Os nomes de autoenaltcimento e empoderamento dos *selectors* refletiam o desejo de soberania, inclusive através de ameaças e, em alguns casos, violência física. Duke Reid, ex-policia e maior rival de Coxsoné, era conhecido por usar “uma túnica de arminho e coroa

<sup>10</sup> No caso do *rap* brasileiro a música *Vida Loka* (Parte 2), do grupo Racionais MCs, é um bom exemplo desse recurso discursivo. Disponível no canal do *Youtube* “duelomestrado”.

<sup>11</sup> Aparelho eletrônico que reproduz excertos musicais de outras fontes, costuma também ter a função de produzir batidas e recursos simples de mixagem como *crossfade* (entrecruzamento de músicas através do controlador de volume) e *time stretch* (ajustador de andamento). Fernando (1994, p. 55) comenta que “As baterias eletrônicas de sampleagem Emu SP-1200 e a Roland TR-808 são as mais cobiçadas na música *rap* por causa da sua qualidade de som “crua” (KEYES, 2002, p. 144).

dourada em seus bailes”, além de tudo “a plateia o carregava para o palco quando era hora de trocar um disco” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 113). Certa vez, chegou a metralhar uma *jukebox* por seu adversário ter tocado um repertório melhor. Ademais, a estratégia de “começar brigas e atirar pedras no público também era bastante comum” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p.114).

Tanto Duke como Coxson perdiam para King Edwards’s Giant em termos de potência sonora, repertório musical, e conseqüentemente, número de público; o emprego do termo “Giant” em seu codinome enfatizava a superioridade de seu sistema, em relação superior aos demais em Kingston. Também investia em inúmeras viagens aos Estados Unidos para compra de discos a fim de não ficar aquém de seus adversários.

Em meio a esse clima de tensão e excitação, um segurança da equipe de Coxson promoveu uma mudança na música *dancehall* que o tornou um dos maiores vocalistas e produtores musicais da Jamaica. Cecil Bustamente Campbell ou, simplesmente, Prince Buster foi um dos primeiros sucessos do *ska*, gênero musical que começava a florescer na ilha no final dos anos de 1950 fazendo uso de banda.

Seus traços sonoros eram baseados em ritmos caribenhos como o *mento* e *calypso*, utilizando instrumentos de metal como saxofone e trombone. A típica inversão do pulso forte do *rhythm and blues* estadunidense, tocado no tempo 2 e 4, foi transformada pela guitarra no *ska*, que acentua todos os contratempos (KEYES, 2002, p. 52). Essa característica também é comum no *mento*, pois as cordas e parte da percussão cumprem a mesma função. Brewster e Broughton ponderam que:

De fato, toda a música jamaicana desde os anos cinquenta, deve muito ao DJ, já que praticamente toda ela se desenvolveu devido à busca pelos melhores e mais exclusivos discos. *Ska*, *rocksteady*, *reggae* e depois *ragga*, se desenvolveram como música para o uso de *sound system* [...] Ademais, os produtores pioneiros que gravaram essa música eram quase todos operadores de *sound system*, como Coxson, Dodd, Duke Reid e Prince Buster, sendo o mais importante. (1999, p. 116)

Com a revolução musical do *ska* vários artistas surgiram na Jamaica, possibilitando o aparecimento de outros gêneros musicais. O primeiro ritmo que sucedeu o *ska* foi o *rocksteady*, fazendo menos uso dos metais, valorizando mais as linhas graves de baixo e diminuindo o andamento. Os traços sonoros do *rocksteady* permitiram o aparecimento de um ritmo ainda mais grave e lento: o *reggae*.

Os anos de 1960 foram tempos de grandes mudanças na ilha. A Jamaica se emancipou da Federação das Índias Ocidentais tornando-se Estado soberano. O movimento rastafári proliferava em meio a essa mudança política. A difusão do *reggae* de Bob Marley e The Wailers consolidava a música e a cultura popular jamaicana pelo mundo (KEYES, 2002, p. 53).

O novo contexto político se configurava em meio a uma situação de pobreza existente desde outrora. Muitos jovens se tornaram *rude boys*, nome dado aos integrantes das gangues de rua que se aliaram a partidos políticos rivais entre si: o Partido Nacional do Povo (PNP), de Michael Manley, e o Partido do Proletariado da Jamaica (JLP), encabeçado por Edward Seaga (KEYES, 2002, p. 53). Os *rudies* se comportavam como paramilitares ou guerrilheiros urbanos, envolvendo-se em constantes embates entre gangues e forças de segurança oficiais, situação que deu corpo a um poder paralelo em Kingston, através da influência dos políticos locais sobre esses jovens.

Manley subiu ao poder na primeira eleição pós-independência, no ano de 1972. Quando deixou o cargo em 1980, foi sucedido por seu rival, Seaga, fato que agravou a crise política e social na ilha. Ademais, a morte de Bob Marley também dificultou a situação, uma vez que, além de ser ícone musical, Marley desempenhava um papel importante como líder carismático, conforme demonstrado por ocasião do festival *Smile Jamaica*.<sup>12</sup>

A violência vivida durante esse período afetou os bailes de rua, pois os principais produtores passaram a trabalhar em estúdio, tal mudança levou ao surgimento de um novo gênero musical chamado *dub*, nome oriundo de *Double* que pode ser traduzido como duplicata ou cópia (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 119). Ao mesmo tempo, alguns *deejays* jamaicanos reproduziam a agressividade do ambiente circundante em suas músicas (KEYES, 2002, p. 90), como no caso de *Warfare* (1969), interpretada por Count Machukie &

---

<sup>12</sup> Apresentação, ao vivo, realizada no dia 05 de dezembro de 1976, por Bob Marley & The Wailers. Dois dias antes da apresentação, a casa de Bob foi invadida por *rudies* contrários a Michael Manley. Os invasores balearam a sala de ensaio onde a banda praticava atingindo Bob, sua esposa, alguns músicos de sua banda e seu empresário. Em 1978, Bob Marley voltou novamente com o mesmo propósito através do *One Peace Concert*. Ver: CHEVANNES, Barry. *Rastari: roots and ideology*. Syracuse: University Press, 1994.

The Bunny Lee All Stars; e, mais tarde, *Gunman Song* (1982), interpretada por Yellowman e outros cantores tais como Mad Cobra e Bounty Killer.<sup>13</sup>

Osbourne “King Tubby” Ruddock é tido como responsável pela gênese dessas colagens ao mixar algumas faixas para Coxson (KEYES, 2002, p. 53). Conhecido por sua habilidade com aparelhos eletrônicos “acumulada durante anos construindo equipamentos de som e consertando rádios e TVs” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 120), Tubby descobriu uma forma de apagar partes do vocal e do instrumental dos discos num aparelho de gravação de dois canais. A técnica utilizada é explicada por Hebdige (1987: 83): “Ao invés de mixar as partes da maneira usual, ele cortou entre o vocal e o instrumental e usou os controladores de grave e agudo até transformar completamente as fitas originais em outra coisa” (KEYES, 2002, p. 54).

A partir de então, podia-se separar em canais diferentes os vocais e os instrumentais de discos de *rocksteady* e *reggae*, modificando timbre e textura através de alterações na frequência, fazendo colagens de diferentes partes e adicionando efeitos de eco e reverberação que já eram utilizados por *selectors* e *toasters* quando se comunicavam com a plateia no *dancehall*.

Com o baixo e os graves no centro desses *dubs*, King Tubby desenvolveu o conceito dos *riddims*, um estilo específico de linha de baixo utilizado no *rocksteady* e no *reggae*. Leroy Sibbles, baixista do Heptones, famoso grupo de *rocksteady*, foi o responsável pela criação de inúmeros *riddims* que serviram de base para criações no *reggae* e, conseqüentemente, no *dub* (KEYES, 2002, p. 54).

Um dos primeiros sucessores de Tubby foi Lee Perry, que desenvolveu e refinou a técnica de remixagem, e trouxe ruídos inéditos ao *dub*, como “barulhos de tiros de pistola e vidro quebrando” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 121). Esse foi um traço que a música *hip-hop* utilizou amplamente: sirenes de polícia, barulhos de tiro, gatilho e ruídos que poderiam ser classificados como “não musicais”.

Nas décadas de 1970 e 1980 vários artistas e produtores de *dub* gravaram juntos e desenvolveram inúmeros trabalhos importantes na Jamaica. King Tubby, Lee Perry e Mad Professor, este nascido na Guiana e radicado na Inglaterra, são alguns dos principais nomes

---

<sup>13</sup> Bounty Killer: alcunha adotada por Rodney Basil Price após ser vítima de bala perdida num confronto entre *rudies* quando tinha 14 anos de idade. Ver link disponível na bibliografia digital.



dessa cena musical. As experimentações que praticavam com tecnologia analógica, tornaram-se a base para vários gêneros da música eletrônica mundo afora. O *rap*, uma expressão da cultura hip-hop, foi uma de suas principais repercussões. É dele que pretendo tratar.

## 1.2 Reinventando a música estadunidense: os DJs no hip-hop

Uma das primeiras festas onde ocorreu o que viria a ser chamado de hip-hop<sup>14</sup> foi promovida por Kool Herc, pseudônimo de Clive Campbell, um adolescente jamaicano que havia chegado aos Estados Unidos há poucos anos com sua família. O apelido Herc, de Hércules, remetia a seu físico avantajado de quase dois metros de altura. O evento aconteceu em Nova Iorque, no edifício em que Herc vivia no bairro de South Bronx, localizado no número 1520 da Sedgwick Avenue, em 1973.

Além de diversão, o objetivo era arrecadar algum dinheiro para o rapaz e sua irmã, ao cobrar 25 centavos de dólar por cada entrada (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 211). Herc já grafitava há algum tempo com Phase II, um nome importante da cena, o que o tornava conhecido na região e atraía um grande número de frequentadores às festas. Isso serviu para que uma cultura de festas de bairro comandadas pela figura do DJ se consolidasse. Muitos desses eventos aconteciam em quadras, praças, centros comunitários ou na rua, onde recebiam o nome de *block party* (festa de quarteirão).

A dança era o elemento central nesses encontros sociais, nos quais predominava a comunidade negra e latina. Mesmo Herc sendo jamaicano e procurando tocar algo de *reggae*, a seleção musical favorecia o gosto do público presente: música latina e *black music*.<sup>15</sup> Alguns

---

<sup>14</sup> O termo *hip-hop* só passou a ser usado posteriormente. Inicialmente, o nome dado às festas era *Break* ou *Wild Style*. O MC Keith Cowboy, do grupo Grandmaster Flash & The Furious Five, teria desenvolvido o termo *hip-hop* numa conversa com um amigo que tinha sido convocado para o exército. Ao se referir à marcha militar ele disse: “Chegando lá, você vai ficar fazendo, ‘*Hip hop the hip hop, hi hip hi, and you don’t stop*’” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 228-229). Em inglês, *hip* significa quadril, cintura, enquanto *hop* quer dizer salto, pulo ou dança.

<sup>15</sup> Emprego este termo conforme a definição do senso comum, referindo-me à música negra dançante estadunidense dos anos de 1960 e 1970, da qual o *funk* de James Brown foi o ícone maior.

dos temas tocados nessas festas eram emblemáticos, como *Apache*, do grupo The Incredible Bongo Band, que foi base para o surgimento de uma das primeiras técnicas de discotecagem de hip-hop: o *break*.<sup>16</sup>

Até então, nas festas de hip-hop, os DJs faziam a passagem de uma música para a outra de forma rudimentar, apenas abaixando o volume de uma e aumentando de outra, através de um aparelho eletrônico chamado *mixer*. “Não havia a preocupação em cortar de um disco para o outro ou preservar a batida” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 208). Herc percebeu que determinados trechos chamavam mais a atenção dos dançarinos que outros e decidiu usar diferentes passagens para formar uma sequência só. A primeira vez que fez isso utilizou o refrão de *Give It Up or Turnit Loose*, de James Brown, ao qual deu sequência com o *break* percussivo de *Bongo Rock*, da Incredible Bongo Band, e finalizou com *The Mexican*, da banda inglesa de *rock* Babe Ruth.<sup>17</sup> “Tudo isso era feito visualmente, sem auxílio de fones de ouvido ou *cue*,<sup>18</sup> situação que mantinha a execução bastante imperfeita” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 214).

Essa técnica possibilitou o surgimento de outras, como o *back to back*,<sup>19</sup> muito empregada no universo do *turntablism*.<sup>20</sup> Além disso, tornou-se presente em exposições de discotecagem como o DMC (Disco Mix Club), campeonato internacional de DJs realizado a partir de 1986 através da revista especializada *Mixmag*. No Brasil, o termo parece se estender para uma habilidade diferente, já que em conversas com artistas da cena hip-hop, foi exposto que *back to back* pode se referir a um DJ sozinho tocando um par de discos iguais nos toca-discos, a fim de prolongar uma determinada batida.

---

<sup>16</sup> Termo utilizado primeiramente por músicos de *jazz* para se referirem a “Uma breve passagem solo que ocorre durante uma interrupção no acompanhamento, geralmente com duração de um ou dois compassos mantendo o ritmo subjacente e harmonia da peça” (BREAK. *Oxford Music Online*). Ver link disponível na bibliografia digital.

<sup>17</sup> ALL RISE for The National Anthem of the Hip-Hop. *New York Times*, 29 out. 2006.

<sup>18</sup> Termo que definia a entrada de fones no *mixer*, a fim de permitir que o DJ preparasse o disco a ser tocado no toca-discos antes de executá-lo para o público. Atualmente existe um dispositivo nos *mixers* com o mesmo nome, que permite marcar o trecho de música a ser trabalhado, facilitando esse processo.

<sup>19</sup> “Dois DJs tocando juntos. Enquanto um DJ está girando um disco, o outro está selecionando uma nova faixa [...]” (BACK-TO-BACK. *Urban dictionary*). Ver link disponível na bibliografia digital.

<sup>20</sup> Nome dado ao uso do toca-disco como instrumento musical no qual um leque extenso e variado de técnicas é desenvolvido, muitas delas vindas do hip-hop. O primeiro DJ e produtor a utilizar esse termo foi Babu, integrante do grupo Dilated Peoples. Ver: SCRATCH. Direção: Doug Pray. Estados Unidos, 2001. 1 DVD, color. (87 min).

O primeiro álbum a promover o *turntablism* foi o *Return of the DJ* (1995), no qual vários DJs importantes do *turntablism*, como Babu, Qbert, Rob Swift, Cut Chemist, Beat Junkies, dentre outros, puderam demonstrar a aplicabilidade de suas técnicas sobre faixas instrumentais produzidas por eles próprios. Houve ainda mais outros três volumes que seguiram o mesmo formato de compilar várias faixas de *turntablism* num mesmo disco. O próprio Rob Swift, DJ do X-ecutioners, que gravou uma das faixas do primeiro volume da compilação, diz:

Cara, aquilo abriu muitas portas e mentes. Até *Return of the DJ*, meu objetivo era ser DJ de um grupo de *rap*, tocar no palco e aparecer em clipes. Nunca pensei que eu teria meu próprio álbum e que eu poderia existir como um músico sem um MC. *The Return of the DJ* foi o começo disso. (SCRATCH, 2001)

Rob Swift, também diz que a ideia de David Paul, produtor de *Return of the DJ*, era: “Fazer um álbum só de DJs. Só vocês brilhando” (PRAY, 2001). O próprio nome do álbum sugere a revalorização dos DJs dentro da cultura hip-hop, já que os MCs foram ganhando cada vez mais espaço a partir do momento em que se consolidou o *rap*. Essa questão será aprofundada no Capítulo 2, o qual trata da distinção ou, até mesmo, da separação do *rap* em relação aos outros elementos da cultura hip-hop.

### 1.3 O universo da *break dance* e sua importância cultural

O nome *break* estava em consonância com o movimento corporal executado pelos dançarinos chamados, *b-boys* e *b-girls*, garotos e garotas do *break* ou do Bronx. As batalhas aconteciam em rodas de dança onde as *crews* se encontravam para disputar e demonstrar suas habilidades técnicas e criativas de expressão corporal.

Além disso, as batalhas serviam como ponto de troca de ideias, conhecimento e aprimoramento artístico.<sup>21</sup> A vestimenta tipicamente urbana formada por boinas, correntes e roupas excêntricas como conjuntos de malha coloridos e com ombreiras, compunha a

---

<sup>21</sup> O vídeo-documentário *Nos tempos da São Bento: uma história dentro da história da cultura hip-hop em São Paulo*, dirigido por Guilherme Botelho (2010) revela vários traços culturais da *break dance* a partir de relatos dos dançarinos que participaram da gestão do *hip-hop* paulistano. Essa característica da troca de conhecimento e experiência é explicitada diversas vezes pelas personagens.

aparência desses grupos. Depois de algum tempo, algumas marcas esportivas, como a Adidas,<sup>22</sup> foram adotadas por muitos desses dançarinos.<sup>23</sup> Mais do que uma questão estética

[...] havia também uma questão prática, pois a malha de poliéster facilita os movimentos no chão. Além disso, era comum carregarem o equipamento básico, o *decorflex*,<sup>24</sup> com o qual dançavam em qualquer lugar, até no asfalto das ruas. (DAYRELL, 2001, p. 45)

Silva (2005), ao estudar em sua dissertação a oralidade e a *performance* dos *rappers*, chama a atenção para a importância da vestimenta na construção de uma nova identidade. Aqueles que buscam na cultura *hip-hop* uma forma de autoafirmação e autoexpressão em uma sociedade que normalmente trata o jovem de periferia como bandido ou sujeito invisível em seus direitos de ir e vir e (con)viver (n)a cidade, encontram nos codinomes que criam para si enquanto *rappers*, DJs, *b-boys* ou grafiteiros e na nova maneira de se vestir, uma identidade própria que os diferenciam da massa.

[...] gesticulações e roupas cumprem a função de metamodelizar este novo sujeito e atender as demandas por compensação (Bergamo, 1998) do grupo ao qual pertence. Roupas e movimentos articulados tornam o *rapper* admirável e exteriorizam suas vontades, desejos e pulsões... O ideal do *rapper*, em sua gênese, traça um caminho que não é do cidadão que se torna artista e, sim, do não-consumidor que busca a cidadania através da arte. Mais do que um “nome artístico”, [...] a ética *rapper* necessita de um novo corpo. Trata-se da busca de “identidade” e recusa dos rótulos que lhes foram historicamente impostos.

Conforme Keyes (2002, p. 1) “o *hip-hop* engloba o que os seus adeptos descrevem como uma atitude passada na forma de roupas estilizadas, estilo e trejeitos associados com a cultura de rua urbana.” É uma cultura encarada como estilo de vida e que vai além dos quatro elementos instituídos: DJ, MC, *break dance* e grafitti.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Pode-se evocar aqui o sucesso *My Adidas* (1986) do Run DMC, importante grupo da segunda geração do hip-hop. Posteriormente, a banda de *rock* Korn, que tem forte influência do idioma musical do hip-hop, lança uma faixa chamada *A.D.I.D.A.S.* (1997). A própria marca reconhece a importância de *My Adidas*, por “colocá-la na linha de frente do estilo atlético urbano e de rua” ao enaltecer o uso do modelo Adidas Superstar, tênis de basquete que os MCs do grupo usavam sem cadarço, reproduzindo o código social carcerário.

<sup>23</sup> NEW York City Breakers & Normski 1983 Central Park Manhattan, N.Y. *Youtube*. Ver link disponível na bibliografia digital.

<sup>24</sup> Nota de original de rodapé n. 26: “Um pedaço de piso emborrachado que colocavam no chão para fazer as acrobacias do *break*”.

<sup>25</sup> Termo que se refere às pinturas estilizadas feitas em muros e paredes da cidade, com uso de *spray* e tinta, por artistas urbanos (grafiteiros) geralmente ligados à cultura hip-hop.

#### 1.4 O despertar dos MCs: para além da influência jamaicana

Depois de o grafitti, a *break dance* e os DJs aprimorarem sua *performance* e linguagem dentro da cultura hip-hop, os MCs ingressaram nesse processo de aprimoramento da *performance* através das batalhas que já vinham acontecendo nas ruas, escolas, centros comunitários e clubes noturnos.

A partir do momento em que deixaram de ocupar o papel secundário de auxiliar o DJ como animadores de festa, os MCs puderam desenvolver “rimas”<sup>26</sup> para além de jargões, com métricas diferenciadas, aproveitando o linguajar da rua para a criação de um universo próprio dentro da cultura. O método utilizado para isso foi a prática nas batalhas de *freestyle*, onde cada um ou cada grupo se enfrentava através de criações espontâneas, que favoreciam um aprimoramento cada vez maior dos repertórios verbais e performáticos.

Da mesma forma que houve batalhas memoráveis entre DJs na fase inicial do hip-hop, ocorreram também disputas acirradas entre MCs nas festas da velha escola. Até porque as técnicas de *turntablism* ainda não possuíam valor nas disputas de discotecagens. Então, ter bons MCs na *crew* passou a ser o diferencial para muitos DJs que começavam a esgotar seu repertório (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 225).

A cultura oral, realidade presente nesses contextos, também aparece como reminiscência direta dos povos escravizados trazidos da África Ocidental que se estabeleceram nos Estados Unidos. Esse aspecto é essencial para compreender o linguajar urbano, conhecido como *jive talk*,<sup>27</sup> desenvolvido pelos negros estadunidenses. As origens dessa fala estão no *griot* da África Ocidental, prática cultural presente numa região onde a palavra é tida como um poderoso instrumento, capaz de “transformar caos em paz” ou

---

<sup>26</sup> Adoto o termo “rima” da forma como os integrantes da cultura *hip-hop* brasileira se referem às suas criações poéticas: letra, métrica e interpretação. A maneira como essa expressão é empregada pode ser verificada na transcrição dos versos dos MCs presente no Capítulo 4.

<sup>27</sup> Dialeto urbano típico dos negros estadunidenses. O termo foi cunhado pela primeira vez na Chicago dos anos de 1920, referindo-se originalmente a “uma expressão de comentário sarcástico” (KEYES, 2002, p. 29). Foi usado como uma “ferramenta competitiva” a fim de estabelecer a “*rep* (*reputation*)” daqueles que vivem o universo das ruas (*ibid.*).

“transmutar coisas e pessoas” (ANYANWU, 1976, p. 576) através da ação que desperta nos seres e objetos (KEYES, 2002, p. 20).

Tal habilidade fica a cargo dos bardos, que são os que recitam poesias e tocam percussão ou *kora*, instrumento feito de corda e cabaça em forma de alaúde, tocado como harpa. Junto dos bardos de *griot* vai um aprendiz que reafirma suas palavras repetindo as passagens ditas. No *rap*, os MCs utilizam a mesma técnica através de “ataques” que apóiam a “rima” um do outro, dando maior ênfase a certos trechos do canto. Dyson (1993, p. 12) afirma que: “O artista de *rap* alinha a tradição potente na cultura negra: o orador e o cantor, [que] apela para práticas retóricas eloquentemente firmadas em práticas religiosas afro-americanas”. (KEYES, 2002, p. 27)

Os recitais de *griot* envolvem “longas narrativas poéticas centradas num herói lendário, por exemplo, Sunjata, um celebrado épico sobre o fundador do Império Mali – para canções de louvor ou poesia exaltando um padrão homônimo” (KEYES, 2002, p. 27). A oratória tem o propósito de “pintar figuras através de metáforas e símbolos. Por conta desse uso magistral das palavras, um bardo é reverenciado e altamente respeitado numa comunidade, papel assumido posteriormente, na diáspora, pelos MCs mais aptos” (KEYES, 2002, p. 27).

Sobre essa capacidade de gerar imagens e transportar o ouvinte para outro lugar, a fala de MC Nil Rec, presente no documentário no DVD *Sinta o som que vem das ruas* (2011), lançado pela Família de Rua, é bastante apropriada ao enfatizar que o MC é aquele “que tem o poder de manipular a mente das pessoas. Que faz a pessoa que tá do lado refletir sobre aquilo”. Marcelo Machado, outro MC presente no documentário e que fez parte da velha escola de Belo Horizonte quando integrava o grupo União *Rap Funk*, diz:

Eu que não tenho domínio nenhum sobre fala, sobre público, sobre nada, conseguia fazer toda uma galera entender aquilo que a gente tava falando, aquilo que a gente tava querendo passar. (SINTA O SOM QUE VEM DAS RUAS, 2011)

No início dos anos de 1960 a palavra *rap* já era usada nos movimentos urbanos dos Estados Unidos. O orador de maior destaque naquela época era Hubert “*Rap*” Brown, tido como o responsável por fazer a mudança do *jive talk* para o *rap*. A palavra *rap*, utilizada também como “rep” de *reputation* (reputação) estava diretamente ligada aos comentários sarcásticos do *jive*. Brown descreve o que fazia nas ruas da seguinte forma:

O que eu tentava fazer era destruir totalmente o outro com palavras [...] Às vezes havia 40 ou 50 caras em volta assistindo e o vencedor era determinado pela maneira que eles (a multidão/plateia) respondiam ao que estava sendo dito. Se você deixasse todo mundo rindo do outro, então você sabia que tinha acertado. Era uma péssima situação para o cara que estava sendo humilhado. Eu raramente passava por isso. Então, eles me chamavam de “*Rap*”, pois eu podia rapear. (KEYES, 2002, p. 32)

Vários artistas se apropriaram dessa cultura oral urbana, que se configurava como forma de protesto nos Estados Unidos ainda segregacionista e racista. Em meio a um histórico de conflitos raciais vividos intensamente na década de 1960, tendo como pano de fundo as Leis de Jim Crow, que de 1876 a 1965 institucionalizaram a segregação racial em estados sulistas e limítrofes,<sup>28</sup> um importante grupo de *spoken word*<sup>29</sup> abriu portas para a que a palavra tomasse o papel central na composição musical. Após a morte do líder negro Malcolm X, em 1964, alguns artistas negros criaram o BAM (*Black Arts Movement*), que durou até meados de 1976. Durante esse período, inúmeros artistas de relevância se uniram ao movimento que, conforme Alim (2000, p. 16), tinha como uma de suas propostas “criar uma arte que fosse direcionada para as massas, que saísse das universidades, que chegasse até as ruas, que alcançasse nosso povo [...] e que fosse revolucionária” (KEYES, 2002, p. 33).

Um dos grupos mais proeminentes foi o Last Poets, no qual se destacava o poeta Gil Scott-Heron, que chegou a despontar como artista solo num momento posterior. Usando toques de percussão africana através de congas e recitando poesias de teor revolucionário venderam mais de 800.000 cópias de seu primeiro disco homônimo, que contava com músicas tais como *Niggers Are Scared of Revolution* e *When the Revolution Comes*. O grande destaque de Scott-Heron foi quando lançou o disco *A New Black Poet: Talk at 125th and Lenox*, que continha a emblemática música *The Revolution Will Be Not Televised* (A revolução não será televisionada) (KEYES, 2002, p. 34). O caráter político de suas letras junto à interpretação e rítmica de suas poesias fez com que MCs da velha escola, como Grandmaster Caz, do Cold Crush Brothers, o considerassem como um antes *rapper* antes mesmo de o *rap* existir.

---

<sup>28</sup> Ver: (AYERS, 1992).

<sup>29</sup> Recital de poesia performático, onde o poeta lê e interpreta seu texto. Um importante nome nessa área é Linton Kwesi Johnson, jamaicano radicado na Inglaterra, tido como “poeta dub”. No Canadá, quando estive apresentando esta dissertação em andamento no ano de 2012, pude presenciar o evento *Slam Poetry*, em Ottawa, onde vários jovens ligados ao *spoken word*, reuniam-se numa casa noturna para recitarem e interpretarem suas obras. Em Belo Horizonte, acontece desde 2011, o Sarau Vira-Lata, que quinzenalmente ocupa diferentes praças da cidade pela livre iniciativa da juventude ligada a essa prática.

## 1.5 Contexto social e surgimento do *hip-hop* estadunidense

Líderes negros como Malcolm X e Martin Luther King Jr., ambos assassinados por opositores, deixaram uma marca indissociável na história política dos Estados Unidos. Afrika Bambaataa foi influenciado pelas ideias desses líderes e se apoiou positivamente nos ideais de afirmação racial e na luta por direitos civis disseminados por eles. Sua identificação maior foi com a postura combativa de Malcolm X, que assim como Bambaataa, era adepto da Nation of Islam (NOI),<sup>30</sup> organização estadunidense inspirada no Islamismo e que tem como uma de suas crenças a premissa de que o homem branco é o demônio.<sup>31</sup> O idealizador do *hip-hop* preferia as propostas de Malcolm à tática de não violência de Martin Luther King Jr., inspirada no modelo de luta pacífica e libertária de Gandhi (KEYES, 2002, p. 49). Quando Bambaataa esteve em Belo Horizonte se apresentando e participando de um debate aberto ao público em 02 de agosto de 2013, declarou que:

Como nas palavras do profeta Moisés: “olho por olho, dente por dente”. Se você mata meu gato, eu mato seu cachorro. As pessoas gostam de fazer jogos com a imagem de Jesus, dizendo coisas do tipo: “Ofereça a outra face quando te baterem”, não! Na verdade, Jesus era um revolucionário, ele chegou na igreja e eles estavam vendendo aquela monte de tralha e ele chegou e jogou tudo fora porque ele não gostava daquilo que estavam fazendo. Se for para considerar a Bíblia, eu não quero pedaços, vamos falar do livro todo e de todos os seus profetas.

O Partido dos Panteras Negras (Black Panthers Party), conhecido por sua atuação incisiva a favor da comunidade negra através do patrulhamento da opressão policial e até mesmo de conflitos diretos com a força opressora do Estado, também exerceu papel determinante na construção ideológica do *hip-hop*. Sobre esse aspecto ideológico Bambaataa diz que uniu diferentes vertentes do orgulho negro estadunidense para instituir o *hip-hop*:

Panteras Negras, Martin Luther King e o resto de nossos grandiosos líderes que estavam fazendo algo significativo no campo do conhecimento [...] Então, juntando todas as facções, nós fizemos esse movimento cultural inteiro chamado *Hip-hop* (KEYES, 2002, p. 49).

---

<sup>30</sup> Organização religiosa de orientação islâmica fundada por Wallace Fard Muhammad na década de 1930, em Detroit, nos Estados Unidos. Teve como um dos principais propagadores o ativista negro Malcolm X.

<sup>31</sup> “é verdade que o homem branco (em referência à civilização cristã em geral) tem se mostrado como o diabo mais depravado já imaginado” texto de Andrew Goodman no *site* da NOI. Ver link disponível na bibliografia digital.



Sob tal contexto a cultura *hip-hop* surgiu na década de 1970, período de crise econômica e social nos Estados Unidos, sentida principalmente pelas periferias dos grandes centros urbanos. Esse contexto contribuía para que o público principal dos eventos de *hip-hop* fosse jovens pertencentes a gangues. Rose (1994, p. 27) afirma que “as condições pós-industriais nos centros urbanos dos Estados Unidos refletem um conjunto complexo de forças globais que continuam a moldar a metrópole urbana contemporânea”. A autora afirma que:

O crescimento de redes multinacionais de telecomunicação, a formação de uma nova divisão internacional de trabalho, o poder crescente das finanças em relação à produção, e os novos padrões de migração das nações de Terceiro Mundo em desenvolvimento contribuíram para reconfiguração social e econômica dos Estados Unidos urbano. Essas forças globais tiveram um impacto direto e contínuo nas estruturas de oportunidade de trabalho, exacerbaram velhas formas de discriminação racial e de gênero e contribuíram para o crescimento do controle corporativo das condições de mercado e da saúde da economia nacional. (ROSE, 1994, p. 27)

Com o poder financeiro e político obtido pelos executivos de corporações multinacionais, a especulação imobiliária tornou-se mais um grande negócio para eles, de forma que o espaço restante para os pobres era cada vez menor e mais distante do centro urbano. Conforme aponta Rose:

Em 1980, as elites privilegiadas demonstravam ganância despuorada em suas estratégias de reivindicar e reconstruir o comércio central e áreas turísticas, com subsídios municipais e federais, exacerbando o abismo crescente entre classes e raças. (ROSE, 1994, p. 27)

A escola, um espaço de educação musical e artística, também sofreu com os cortes feitos nos serviços sociais pelo governo federal, algo que se tornou comum na política neoliberal estadunidense.

Em face do deteriorado suporte financeiro aos programas de música de escola pública de Nova Iorque, sobretudo o currículo de música instrumental, a juventude urbana reagiu criativamente utilizando suas próprias vozes, empreendendo o ressurgimento do canto a cappella nas esquinas e a popularização do *beat-box* humano (simulação vocal rítmica de bateria). Eles também se tornaram mais interessados pela tecnologia musical inaugurada na música *disco* indo desde toca-discos a sintetizadores. (KEYES, 2002, p. 44)

Como se não fosse suficiente, mudanças radicais na política habitacional de Nova Iorque fizeram com que os mais pobres fossem confinados a guetos divididos por grandes

vias que separavam geograficamente suas comunidades e os afastavam da vida econômica e social da metrópole.

Essas mudanças foram empreendidas por Robert Moses, um influente planejador urbano em Nova Iorque, executor de vários projetos públicos de construção urbana entre as décadas 1930 e 1960 (ROSE, 1994, p. 30). No caso do Bronx, um bairro originalmente de classe média, descaracterizado tanto pela construção de uma via expressa, em 1959, como por projetos habitacionais instalados na região, ocorreu uma inversão de perfil. Judeus, italianos, alemães e irlandeses que ali viviam se mudaram rapidamente, fenômeno chamado de *white flight* (voo branco); venderam seus imóveis a baixo preço para novos proprietários que passaram a cobrar um alto valor pelo aluguel. Muitos deles contratavam capangas para forçar os residentes a atear fogo em seus apartamentos para que estes proprietários pudessem receber o pagamento do seguro. De acordo com Rodney (1995, p. 56) foram mais de 68.000 incêndios entre 1970 e 1975 (KEYES, 2002, p. 46). Isso fez com que a população negra e hispânica que ali chegava vivesse nos piores imóveis disponíveis.

As gangues policiavam os apartamentos ocupados e marcavam território. Alguns dos muitos jovens envolvidos nesses grupos cometeram assassinatos, estupros e outros atos brutais. A situação chegou ao limite quando a heroína surgiu no gueto e a violência se tornou insustentável. Muitos desistiram de fazer parte desse estilo de vida para se expressar através do *hip-hop* (KEYES, 2002, p. 46-47). Afrika Bambaataa, DJ e ex-membro de uma das maiores gangues daquela época, a Black Spades, norteou esse movimento de substituição, de abandono das gangues e adesão ao hip-hop.

Descendente de caribenhos, tendo os avós oriundos da Jamaica e de Barbados (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 218), Bambaataa aproveitou a cultura festiva que já existia na periferia para instituir o *hip-hop* através de quatro elementos:<sup>32</sup> o MC (mestre de cerimônia), o DJ, o grafitti e a dança de rua ou *break dance*. A junção do MC e do DJ formou a música *rap*, abreviação de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia).

---

<sup>32</sup> Quanto a este ponto, questiono a ausência do *beat-box* enquanto um elemento próprio do hip-hop. A emulação de efeitos e padrões rítmicos vindos dos toca-discos e transpostos para a boca e a voz é traço rico e singular dessa cultura que não costuma ser considerado na enumeração desses elementos tanto nos EUA como no Brasil. Tal recurso também parece ter uma relação direta com os *toasters* da Jamaica, que emulavam alguns sons percussivos e outros efeitos com a boca e a voz (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 115).

Após a idealização e a instituição desses pilares fundamentais em 1976 ocorreu a denominação do quinto elemento: o conhecimento.<sup>33</sup> A imagem seguinte, retirada do *site* da *Zulu Nation* (nome que deu ao grupo de jovens que abandonou a vida de gangue para conviver positivamente por meio do hip-hop), mostra Bambaataa na forma da divindade hindu Shiva em posição de lótus sobre a Terra, segurando os elementos do *hip-hop* em cinco de seus seis braços, e, no sexto a pomba branca que carrega um ramo de oliveira como símbolo da paz.

O hippismo da década de 1970 parece ter tido reflexo na concepção de mundo do líder do hip-hop. No desenho, ele veste um tênis da marca Adidas, o que reafirma a importância da citada marca na vestimenta deste grupo social.

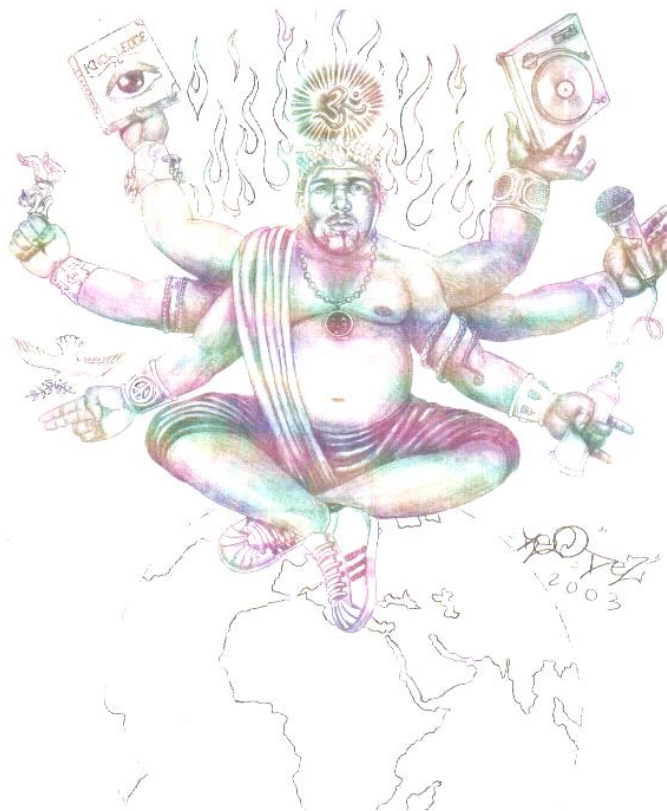


FIGURA 1- Bambaataa em posição de lótus sobre a Terra

---

<sup>33</sup> THE MUSIC World of Afrika Bambaataa. *Zulu Nation*. Ver link disponível na bibliografia digital.

A *Zulu Nation*<sup>34</sup> trazia novos valores, definidos da seguinte forma pelo líder:

Zulu Nation não é uma gangue. É uma organização de indivíduos em busca de sucesso, paz, conhecimento, sabedoria, entendimento e da maneira correta de se viver. Os membros Zulus devem buscar formas de sobreviver positivamente nesta sociedade. Atividades negativas pertencem aos ímpios. Zulus devem ser civilizados. (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 217)

O discurso quase religioso, apreensível nas palavras de Bambaataa, foi fundamentado na Nation of Islam. Conforme aponta Toop (2000, p. 59) “estava fazendo o que a América vinha tentando há algum tempo – tirar pessoas das ruas como viciados e prostitutas [...] Reabilitando-os como o sistema prisional não fazia” (KEYES, 2002, p. 48). Esse espírito reformador e solidário intrínseco à ideologia do *hip-hop* impulsionou o surgimento de inúmeros coletivos juvenis. O próprio Bambaataa criou o *Youth Community*,<sup>35</sup> a fim de fomentar as expressões artísticas do movimento e frear a violência juvenil através de batalhas de *rap*, dança e discotecagem.

As batalhas são comumente mencionadas como uma forma de canalizar a agressividade e a competitividade dos jovens de uma maneira não violenta, além de garantirem visibilidade, aprimoramento técnico e diversão. Rob Swift, renomado DJ do grupo X-ecutioners, pontua: “Competir não faz parte da cultura estadunidense? Não somos todos criados para competir no mundo e ser melhores do que os outros?” (SCRATCH, 2001). Charlie Chase, DJ do Cold Crush Brothers, destaca o apelo sexual de ganhar uma batalha: “Era algo territorial. Como gatos que urinam seu território, só para as pessoas saberem que aquela área foi tomada. Basicamente, toda essa porra vem de nós querermos impressionar as garotas” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 235).

A animosidade que antes era resolvida por meio do embate físico nas ruas ganhou um novo sentido através dessas expressões artísticas. O que era apenas descontração se transformou num discurso político cada vez mais alinhado. O próximo capítulo aborda em maior profundidade tal transição.

---

<sup>34</sup> A referência aos zulus africanos no nome do grupo não é ocasional já que Bambaataa em 1975, quando era adolescente, venceu um concurso de redação da UNESCO que o propocionou uma viagem à África onde pôde conhecer a Costa do Marfim, a Nigéria e Guiné-Bissau. Essa experiencia que teve um impacto profundo em sua formação pessoal se tornando mais tarde referência para o nome *Zulu Nation* (BREWSTER, BROUGHTON 1999, p. 218).

<sup>35</sup> Coletivo que promovia *hip-hop* como forma de banir atos violentos.

## 2 A FORMAÇÃO DA MÚSICA *RAP* E SUA DISTINÇÃO NA CULTURA HIP-HOP

No capítulo anterior procurei evidenciar que os DJs e os dançarinos de *break* foram o cerne da fase inicial do hip-hop. À medida que os MCs conquistavam espaço, o *rap* foi se tornando um elemento à parte dentro do hip-hop, suas variações diversas e subgêneros escapavam aos preceitos ideológicos dessa cultura. Nos tópicos subsequentes serão apresentadas as fases cruciais para a formação do *rap*.

### 2.1 *The Message* e os primeiros traços da música *rap*

Na fase inicial do hip-hop, destacam-se as reminiscências do *dancehall* jamaicano na busca dos DJs pelo melhor repertório e pelo som mais “brutal” possível. Essa intensidade sonora, com valorização dos graves e da potência dos alto-falantes, fez com que a música *hip-hop* se formasse como um gênero musical para ser ouvido em alto volume.<sup>36</sup> Assim como a música jamaicana se pautou pela concretização de um som massivo, o *hip-hop* estadunidense também soube utilizar tal recurso, dando origem a uma música caracterizada pela “cruza” e “sujeira” de timbres e texturas, características cujas análises serão aprofundadas no Capítulo 4.

À medida que os DJs itinerantes do Bronx escoavam seus repertórios e aprimoravam suas técnicas, ocupando-se apenas na execução dos toca-discos, os MCs assumiam a função de incitar a plateia, criando um leque maior de expressões e de “rimas” (ROSE, 1994, p. 54). Herc, por exemplo, alcunhou sua *crew* com o nome de seu sistema de som: *Herculords*. Coke La Rock e Clark Kent eram seus mestres de cerimônia, e o grupo de *b-boys Nigger Twins*, os principais dançarinos de seus bailes (KEYES, 2002, p. 57). O DJ Grandmaster Flash convidou os MCs Cowboy e Melle Mel para rimarem em seus shows, e, mais tarde, os MCs Kid Creole, Scorpio e Rahiem, que então formaram o *Grandmaster Flash and the Furious Five* (ROSE, 1994, p. 54).

---

<sup>36</sup> Os *ghetto blasters*, nome pelo qual eram chamados os *boombox*, toca-fitas portáteis de dois ou mais alto-falantes, difundiram-se pelas ruas de Nova Iorque em meados dos anos de 1970 e pela década de 1980. Fãs de *rap* andavam pelos guetos e pela cidade carregando consigo esse potente sistema portátil no qual tocavam as *mixtapes*, fitas cassetes gravadas e vendidas de forma independente por DJs e grupos de *rap* da cidade (KEYES, 2002, p. 67). Rose (1994, p. 75) diz que: “Volume, densidade e a qualidade de som das frequências baixas são aspectos indispensáveis na produção de música rap”.

Afrika Bambaataa, principal concorrente de Herc, procurava compensar a inferioridade de seu sistema de som investindo num repertório diferenciado, fora do universo latino e *black*. Essa diversificação na seleção musical era também uma forma de mostrar que a cultura *hip-hop* deveria ir além de si mesma, sem se enclausurar num gueto físico e musical.<sup>37</sup> Alguns ouvintes se sentiam surpresos ao descobrirem que a música da qual haviam gostado tanto era de uma banda de *rock*, como *The Beatles* ou *The Monkees*. Além disso, Bambaataa trazia sons paramusicais em sua discotecagem, como trilhas de comerciais e cantos Hare Krishna (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 221).<sup>38</sup>

O desejo de não se fechar a outras esferas sociais permitiu a aproximação o entre *hip-hop* e a classe média branca de Manhattan, por meio dos *punks* de Nova Iorque. Esse passo foi importante para a assimilação dessa cultura por classes sociais mais abastadas e que estavam dispostas ao contato social. Um dos articuladores dessa mesclagem foi o inglês Malcolm McLaren, produtor da banda *punk* inglesa Sex Pistols, que em visita à megalópole nova-iorquina disse que “o punk rock estava mais vivo no Harlem, em alguns aspectos, do que em Bracknell [Inglaterra]” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 248).

Quando jovens de classe média com cabelo moicano e *hip-hoppers* da periferia começaram a conviver em boates como a The Roxy, no final dos anos 1970 e início de 1980, tal fato teve um impacto direto na música *rap*. O próprio Cold Crush Brothers, grupo mais respeitado da velha escola, lançou o single *Punk Rock Rap* em 1983, distribuído internacionalmente pela gravadora CBS. Isso motivou Afrika Bambaataa a eletronicar a música *hip-hop* uma vez que pretendia fazer sucesso entre ambos os admiradores dessa cultura: a periferia e os *punks*. Como um grande admirador da música de Kraftwerk,<sup>39</sup> tocava

---

<sup>37</sup> Esse conflito ideológico-musical que resulta da tentativa de se delimitar o que seja o *rap* é intrínseco ao pensamento *hip-hop*. Por ter se tornado um som de contestação e resistência apropriado pela indústria de entretenimento, naturalmente, ocorreram divisões estéticas e filosóficas. Faço algumas considerações sobre essa intrincada relação entre som e identidade no Capítulo 4.

<sup>38</sup> Interessante notar que essa característica do *rap* remete à forma como os produtores jamaicanos se apropriavam de ruídos e falas na produção do *dub*, o que denota a maneira heterodoxa de a música negra urbana se apropriar da tecnologia e do som gravado. Conforme explica Hank Shocklee, membro do grupo de produtores de *rap Bomb Squad*: “Música não é nada mais que barulho organizado. Você pode pegar o que quiser – sons da rua, nós conversando, qualquer coisa que queira – e transformar isso em música organizando isso” (ROSE, 1994, p. 82).

<sup>39</sup> Aqui chamo a atenção para o fato de um grupo eurocentrista como Kraftwerk, com temas explicitamente ufanistas e germânicos, não ter despertado o repúdio de Bambaataa, africanista assumido. A apropriação que o *hip-hop* faz de diferentes sonoridades e culturas não gera necessariamente conflitos ideológicos, apesar de ser aparentemente contraditório.

constantemente as faixas *Trans Europe Express*, do álbum homônimo, de 1977, além de *Numbers*, presente no disco *Computer World* (1981), em seus repertórios de discotecagem. O plano de Afrika era ser “o primeiro grupo negro de música eletrônica” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 243). Segundo o próprio Bambaataa conta que:

Quando fiz a música, tentava pegar o mercado *black* e o mercado *punk rock*. Queria acertar ambos de uma vez só. Eu estava apaixonado com *Trans Europe Express*, e quando Kraftwerk lançou *Numbers*, eu vislumbrei se não podia combinar os dois e fazer algo realmente funkeado com um baixo e batida pesados. (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 243)

Utilizando uma bateria eletrônica Roland TR808,<sup>40</sup> Bambaataa deu origem a um importante gênero da música popular eletrônica, conhecido como *electro* ou *electro-funk* (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 243). Consequentemente, contribuiu para o surgimento de outros gêneros importantes como o *house* e o *Miami Bass*, o qual, por sua vez, deu origem ao primeiro gênero brasileiro de música popular eletrônica, conhecido como “*funk carioca*”. Além disso, o *sampler* começa a ser empregado no *rap* de forma recorrente.

Quando Afrika Bambaataa e seu grupo *Soul Sonic Force* criaram o *single Planet Rock* (1982) sob a direção do produtor Arthur Baker, nenhum deles sabia operar o aparato eletrônico da Roland. Tiveram que contratar um músico através de um anúncio publicado no jornal *The Village Voice* para, enfim, criarem a batida. Além disso, precisaram de um sintetizador *Fairlight* para produzir sons de explosão e ataques orquestrados, esforço pouco justificado devido ao alto custo do aparelho e a seus recursos de sampleagem limitados. Diante disso, foi necessário que o tecladista e programador, Jonh Robie, emulasse as linhas melódicas do Kraftwerk manualmente (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 244).

Afrika Bambaataa conta que ouvia variados gêneros musicais na época em que criou seu maior hit: “*Funk, soul, rock, jazz, soca, calypso, reggae*, música africana, *heavy metal*, muita música, *techno*”. Completa dizendo que nos dias de hoje escuta “tudo que for algo, algo que for tudo, mas tem que ser *funky* (funkeado)”.<sup>41</sup> Em *Planet Rock* é possível

<sup>40</sup> A importância dessa bateria eletrônica reside na forma como processa frequências baixas com nitidez e fidelidade. Kurtis Blow, importante *rapper* e produtor estadunidense nos anos de 1980, explica: “A 808 é ótima, porque você pode *desafiná-la* e chegar a esse zumbido de baixa frequência. É uma destruidora de alto-falante de carro. Isso é que nós tentamos fazer como produtores de *rap* – destruir alto-falantes de carro e de casas e de *boom boxes*. E a 808 faz isso. É música africana!” (ROSE, 1994, p. 75).

<sup>41</sup> AFRIKA Bambaataa declara amor ao funk carioca. *Youtube*. Ver link disponível na bibliografia digital.

enxergar tudo isso: desde a transformação da melodia *techno* de *Trans-Europe Express* e da batida de *Numbers* em algo funkeado à utilização do tema *For a Few Dollars More*, de Enio Morricone. A diversidade presente nessa música foi o combustível para o surgimento de inúmeros gêneros de música eletrônica popular.

Se Bambaataa foi fundamental na formatação da cultura *hip-hop* e na produção de um dos maiores temas do gênero, Flash avançava no aprimoramento técnico dos toca-discos e no uso destes como ferramentas de produção musical no *rap*. Ainda adolescente, vindo de Barbados, Joseph Sadler, codinome Flash, estava prestes a tornar o *Grandmaster Flash and the Furious Five* um dos grupos mais importantes da história do *rap*. Como estudante aficionado de eletrônica em uma escola de Ensino Médio profissionalizante, Flash levou o *breakbeat*, nome completo do *break* desenvolvido por Herc, a outro patamar, por meio do aprimoramento de cada detalhe técnico. Assim, pôde também desenvolver o *phasing*<sup>42</sup> e o *backspinning*,<sup>43</sup> duas técnicas bastante usuais no emprego instrumental dos toca-discos. Esse fato desconstrói a ideia discutida anteriormente de que o *rap* foi constituído apenas por praticantes que negaram qualquer estudo mais sofisticado de seus ritmos.

Por frequentar as festas de Pete Jones, outro DJ renomado tanto nas *block parties* do Bronx quanto nas boates de Manhattan, percebeu o grande avanço que Pete lograva com os toca-discos. A mixagem das músicas era acurada, mantendo o mesmo andamento e a mesma energia entre diferentes faixas, além de conseguir desenvolver essa atividade por horas sem interromper a música entre o fim de um disco e o começo de outro. Flash o admirava, pois diferia totalmente de Herc, que, conforme observa o próprio Flash:

Tocava um disco que fosse talvez 90 batidas por minuto, e depois tocava outro que era de 110 [...] ele tocava os discos e nunca estava no tempo. Porém andamento era um *fator*, já que muitos desses dançarinos eram realmente bons. Eles faziam seus movimentos *no tempo*. Então eu disse para mim mesmo, tenho que ser capaz de ir somente à seção específica do disco, apenas ao *break*, e extendê-lo, mas *no tempo*. (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 214)

---

<sup>42</sup> Técnica usada pelo DJ para acentuar uma pequena frase de um disco enquanto outro disco está sendo tocado manipulando o *crossfader* (dispositivo de entrecruzamento de volumes) do *mixer* (aparelho eletrônico que conecta os sinais dos dois toca-discos) (KEYES 2002, p. 59).

<sup>43</sup> *Backspinning* permite ao DJ “repetir frases e batidas de um disco girando ele rapidamente de trás para frente”. Utilizando um timing refinado, essas frases podem ser repetidas em padrões rítmicos variados, criando o efeito de um disco pulando irregularmente ou um efeito controlado de gaguejo, gerando antecipação intensa na platéia” (ROSE 1994, p. 53).



A fala de Flash explicita o papel central da dança na fase inicial do hip-hop, ele descreve da seguinte forma:

Tinha que achar uma maneira de pegar esses discos e seções e editá-las manualmente para que a pessoa na minha frente não percebesse que eu peguei uma seção que talvez fosse de 15 segundos e a transformei numa de 5 minutos. (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 214)

Outra prática desenvolvida por ele foi a *Clock Theory*. Vigente até os dias de hoje entre os DJs, consiste em colar um pedaço de papel no disco para marcar certos trechos a serem trabalhados (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 216).

Flash também tentou colaborar na composição de letras de *rap*, numa época em que os MCs se dedicavam mais ao *toasting* que à escrita. Ele elaborou alguns versos, incentivando seu quinteto *Furious 5* a produzirem “rimas”. Todos eles se mostraram resistentes a essa idéia inicialmente. Os versos apresentados foram: “*Dip dive, socialize, try to make you realize, that we are qualified to rectify and hipnotyze that burning desire to boogie, y’all*” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 228). Algo como: “Se joga, socializa, faz você perceber, que nós somos aptos a refinar e hipnotizar aquele desejo ardente de dançar”. Palavras de conteúdo festivo, análogo aos bordões repetidos nas festas, porém estruturadas como versos de uma música.

Enquanto isso, o *Sugarhill Gang*, um grupo de *rap* arquitetado pela cantora e produtora Sylvia Robinson, estava prestes a dominar as paradas de sucesso com o *hit Rapper’s Delight* (1979), utilizando *groove* de baixo, bateria e guitarra de *Good Times* (1979), música da banda *Chic*, de imenso sucesso no gênero *disco*. A letra da música basicamente vinha dos jargões falados pelos MCs nos eventos de hip-hop. Vale destacar que Grandmaster Caz (de Casanova), MC do *Cold Crush Brothers*, alega que o *rapper* Big Bank Hank, integrante do *Sugarhill Gang*, roubou suas “rimas” do caderno de anotações que havia deixado com ele. (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 240).<sup>44</sup>

De fato, acredita-se que esse *hit* foi um incômodo para aqueles que encaravam o *hip-hop* como uma cultura pretensamente integrada e completa, principalmente no que diz respeito à relação entre DJs e MCs. O próprio Afrika Bambaataa alega que “Os DJs criaram

<sup>44</sup> De fato, isso fica muito claro nos versos cantados por Big Hank em “*Rapper’s Delight*”: “Check it out well, I’m the C-A-S-AN the O-V-A, and the rest is F-L-Y...” Disponível na lista de reprodução favoritos do canal do Youtube *mestradoduelo*.

os MCs, mas os MCs ganharam força e muitos se afastaram da parte cultural.”<sup>45</sup> Nesse aspecto, outro DJ, Grand Wizard Theodore alega:

*Rapper's Delight* inaugurou a era em que os *rappers* não precisavam de um DJ. Se tivessem uma bateria eletrônica, não precisavam de DJ. E muitas gravadoras queriam pagar os *rappers*, mas não os DJs, porque era a voz dos *rappers* nos discos. Os DJs eram dispensáveis. (SCRATCH, 2001)

Dot A Rock, integrante do *Cold Crush Brothers*, comenta o empobrecimento de *performance* com essa nova maneira de se produzir música *rap*:

Isso esvaziou muito o hip-hop, na minha opinião, porque o meu *rap* dependia do sentimento do meu DJ. Se ele estava feliz, eu estava feliz. Minha música soava bem porque ele soava bem e vice-versa, mas, com a DAT (Digital Audio Tape)<sup>46</sup> você rima sobre uma faixa morta e não um sentimento. (SCRATCH, 2001)

Ao notar o alcance que o *rap* tinha com as massas, Grandmaster Flash notou também o atraso de seu grupo, que não lograva semelhante sucesso. Como ele mesmo coloca: “Tudo bem, embora nós fôssemos vir depois [...] Nós tínhamos talento e eles não” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 241).

Essa fala esconde o fato de que os integrantes do *Sugarhill Gang* não eram MCs antes de serem projetados por sua produtora, fazendo com que fossem avaliados como oportunistas. O comentário de Flash revela essa faceta do *ethos* do hip-hop, para o qual o pertencimento à cultura pesa no julgamento que outros emitirão sobre determinado artista. Um traço importante na mentalidade deste grupo social é a expectativa dos adeptos mais velhos de que os mais novos respeitem a hierarquia baseada na experiência e no contato com a cultura hip-hop. Aqui se destaca um fenômeno transgeracional presente na configuração desse *ethos* marcado por tradições e ancestralidade.

Nesse processo, a música que Flash e os *Furious 5* emplacaram nas paradas de sucesso,<sup>47</sup> tornando-se divisora de águas, foi *The Message* (1982), que instituiu um novo teor para o conteúdo das letras de *rap*: agora deviam ter uma “mensagem” para passar.

---

<sup>45</sup> (SCRATCH, 2001).

<sup>46</sup> Fita cassete de áudio digital lançada em 1987. Ver link disponível na bibliografia digital.

<sup>47</sup> A música alcançou a 4ª posição na parada de artistas R&B (*rhythm & blues*) estadunidense da revista *Billboard* e 8º lugar no Reino Unido no ano de 1982 (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 241).

Ironicamente, foi também Sylvia Robinson, a frente da gravadora *Sugarhill Records*, quem direcionou a produção dessa música; criou intencionalmente um gênero de orientação social dentro do *rap*, que serviu para chamar a atenção de críticos brancos de rock e atrair novos tipos de público. (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 241). A interpretação marcante dos MCs e a narrativa construída na letra chamou atenção de tal forma que o *rap* tomou lugar central na cultura *hip-hop* (ROSE, 1994, p. 55).

A introdução da citada música começa com as seguintes “rimas”:<sup>48</sup> “*It’s like a jungle sometimes, and it makes me wonder [1] how we keep from goin’ under [1] (Às vezes é como uma selva e me pergunto como não afundamos)*”. Os versos subsequentes, além de um exemplo claro do realismo objetivado nas letras de *rap*, apresentam também o uso de sons paramusicais no instrumental:

*Broken glass [1] (barulho de vidros quebrando) is everywhere [2],  
People pissin’ on the stairs [1], you know they just don’t care [2],  
I can’t take the smell, can’t take the noise [3],  
Got no money to move out, I guess I got no choice [3],  
Rats in the front room, roaches in the back [4],  
Junkies in the alley with a baseball bat [4]*

Melle Mel, MC que canta o trecho citado, é tido como referência para a grande maioria dos MCs desde a velha escola devido a energia, intensidade e *flow*<sup>49</sup> diferenciado consagrados em *The Message* (ROSE, 1994, p. 54). A tradução do trecho mencionado ilustra bem essa perspectiva, como segue abaixo:

Vidros quebrados por toda parte, pessoas mijando nas escadas,  
Você sabe, elas não se importam, não suportam o cheiro, nem o barulho,  
Não tenho dinheiro para me mudar, então acho que não tenho escolha,  
Ratos na entrada, baratas no fundo, viciados na rua com um taco de *baseball*

O refrão da música traz os seguintes dizeres:

*Don’t push me, cuz I’m close to da edge/and [6],<sup>50</sup>  
I’m trying not to lose my head [6], a-ham-ham-ham  
It’s like a jungle sometimes...* (completa com os versos da introdução)

<sup>48</sup> Nesta dissertação, os trechos ou sílabas que rimam são numerados em colchetes, de acordo com a consonância de cada “rima”.

<sup>49</sup> “[...] a maneira como um *rapper* usa ritmo e articulação em sua maneira de cantar” (ADAMS, 2009, n. 6).

<sup>50</sup> A maneira como Mel pronuncia “*edge*” sugere que também queira falar “*and*” a fim de continuar o sentido da frase.

O estribilho acima dá ênfase à construção da imagem de caos e estresse urbano: “Não me empurre, pois estou no meu limite/e, estou tentando não perder a cabeça”. A métrica da “rima”, neste refrão, é composta por pausas e síncopes que no primeiro tempo de cada compasso formam o desenho de *shuffle*.<sup>51</sup>



A figura rítmica constituída no vocal deste refrão remete a um traço sonoro típico da África subsaariana (VARGAS, 2007, p. 210) que consiste em duas colcheias pontuadas seguidas de uma semínima num ciclo de oito pulsos. A análise musical europeia chamou esse traço de síncope (*ibid.*) devido a aparente junção de compassos binários e ternários com os acentos rítmicos fora do início de cada tempo, subvertendo o padrão ocidental de acentuar os pulsos fortes. Agawu (2003, p. 58) chama a atenção para os vários estudiosos de música africana que estereotiparam essa música como “complexa” ritmicamente e pouco desenvolvida melodicamente. Quanto a esse aspecto ele diz que:

O que nós temos, de fato, são pontos de vistas de um grupo de estudiosos que trabalham dentro de um campo de discurso, um espaço intelectual definido pelas tradições euro-americanas de construção do conhecimento. É difícil superestimar a influência determinante que essa tradição acadêmica tem na representação de música africana. (AGAWU, 2003, p. 58)

Esse dado é relevante, uma vez que ritmos correlatos como o *reggae* e o *rap* constantemente escondem as “cabeças” dos tempos. Na música jamaicana a acentuação de contratempos é executada pelos instrumentos de tessitura média e aguda, função cumprida pela guitarra e por parte da percussão. Ao mesmo tempo, o baixo e a bateria compensam essa ausência de acentos no início de cada tempo, tocando as notas e as batidas graves aí.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Utilizo o termo da maneira como é entendido pelo senso comum entre bateristas. A intenção é que se subdivida as notas em quíóteras, fazendo com que um compasso 4/4 soe como 12/8. “Sotaque” rítmico afro-americano (EUA) que faz com que duas colcheias soem como uma colcheia pontuada acompanhada de uma semicolcheia num compasso 4/4. Muito comum em ritmos como *blues* e *jazz*. O mesmo traço sonoro pode ser executado em semicolcheias pontuadas acompanhadas por fusas e assim por diante.

<sup>52</sup> A música “Concrete Jungle”, de Bob Marley, disponível no canal *mestrado.duelo*, é um ótimo exemplo dessa função exercida pelos instrumentos na música *reggae*. O teclado começa a harmonia, a guitarra de arranjo e o bumbo da bateria são tocados em seguida. Com a entrada do baixo e da voz, o bumbo passa a tocar o tempo 2 e 4, com o baixo preenchendo as lacunas deixadas pela guitarra de acompanhamento no contratempo.

No *rap* isso acontece de duas maneiras: os MCs geralmente começam suas “rimas” fora do início do tempo e durante a música criam versos que podem ou não manter essa métrica. Os DJs subvertem o padrão rítmico ocidental através de “cortes”<sup>53</sup> no instrumental. Essas pausas enfatizam certos trechos das “rimas” dos MCs e também dinamizam as músicas, que muitas vezes são compostas apenas por um *loop*.

Esse recurso está diretamente ligado ao conceito de *layering* (estratificação) desenvolvido por Rose (1994, p. 38-39) a partir de observações do cineasta negro Arthur Jafa sobre as continuidades estilísticas presentes no hip-hop: *flow* (fluxo), estratificação e rupturas na linha. Inicialmente, ela diz que no *hip-hop* tudo é “conjugado em movimento, interrompido abruptamente com quebras angulares cortantes, mantendo movimento e energia através de oscilação e fluxo.” Não só na acumulação de estratos e excertos musicais sobrepostos, mas também no momento em que o DJ faz pequenos “cortes” na base enquanto o MC “rima”, está presente essa relação entre “oscilação e fluxo”. As várias camadas de tintas e cores utilizadas no *graffiti*, que através de sombreamentos duplos e triplos de letras finas fazem parecer que “emana[m] energia do centro”, são outro exemplo de estratificação e fluxo. Os movimentos quebrados da *break dance*, com gesticulações ora bruscas, ora fluidas, também se encaixam no conceito de fluxo e rupturas na linha.

As pequenas quebras desse ciclo, as “rupturas na linha”, não deixam de indicar também o próprio clima de incerteza e insegurança da vida no gueto. Essa lógica de ciclos ou de circularidade seria uma extensão da própria forma africana de trabalhar com dança, música, pintura e demais expressões lúdicas. Nesse ponto, Rose afirma ainda que:

A produção de *rap* envolve uma ampla gama de estratégias para manipulação de ritmo, frequências graves, repetição e trechos musicais. A engenharia e estratégias de mixagem do *rap* visam controlar e priorizar o volume alto e sons de baixa frequência. Os *samplers* selecionados carregam “bombas sônicas” e auxiliam os produtores de *rap* a fixar múltiplas forças rítmicas em movimento e a recontextualizar e evidenciar os *break beats*. Essas estratégias para alcançar sons desejados não são efeitos estilísticos, são manifestações de abordagens de tempo, movimento e repetição encontradas em várias expressões culturais do Novo Mundo negro. (ROSE, 1994, p. 80)

*The Message* não apresenta os cortes que ajudam a construir as “rupturas na linha”, mas utiliza outros recursos típicos da música hip-hop. A interpretação enérgica e a voz

---

<sup>53</sup> Pausas feitas no instrumental através do controlador de volume do *mixer* ou edição da faixa musical, quando produzidas em estúdio.

rouca de Melle Mel que “suja” propositalmente o cantar, remete à própria poluição sonora da metrópole e da zona periférica, narradas como um lugar descuidado e perigoso. No final da música a chegada da polícia e a discussão que se inicia entre gritos e buzinas reforça esse clima de tensão.<sup>54</sup>

Conforme Silva (2005): “*rap* é música ruidosa [...] O som afinado é a estabilidade e a diminuição dos graus de incerteza. É o não-caos” (SILVA, 2005, p. 130). O autor complementa essa afirmação dizendo que:

*rap* nasce entre os restos da sociedade de consumo [...] são os produtos que constituíram a matéria-prima da cultura *hip-hop* (o vinil, o *spray*, o soldado mutilado da guerra do Vietnã, a voz historicamente silenciada do negro). (SILVA, 2005, p. 130)

A manipulação das frequências e dos timbres feita pelos DJs e produtores junto a *performance* e interpretação dos MCs são características mais enfatizadas no *rap* do que a exatidão rítmica e melódica, aspectos bastante valorizados na música ocidental. A formação artística baseada no conhecimento tácito, distante da metodologia ensinada em escolas de música, contribui incisivamente para a formação dessa sonoridade heterodoxa. Rose (1994, p. 79-80) cita a fala de Bill Stephney sobre a forma como produtores de *rap* podem estratificar até seis tipos diferentes de bumbo,<sup>55</sup> que são justapostos para produzir um som único ao final. A riqueza de elementos presente no instrumental de *The Message*, composto por ruídos, sintetizadores, bateria eletrônica, percussão e *licks* de guitarra, denota essa intrincada sonoridade. Rose destaca:

Usando múltiplos *samples* como diálogo, comentário, ritmos percussivos e contraponto, Flash atingiu um nível de colagem musical e clímax com dois tocadiscos que foi difícil de alcançar, mesmo com equipamentos avançados de sampleagem dez anos depois. (ROSE, 1994, p. 54)

Ao mesmo tempo a estrutura de *The Message* se aproxima de outros gêneros populares já instituídos na cultura estadunidense pela existência de introdução, estrofe, refrão

<sup>54</sup> Há também uma apresentação ao vivo na qual eles encenam um enfrentamento à polícia em que saem vitoriosos. Ver GRANDMASTER Flash: *The Message* (*Live The Tube* 1983). Disponível na lista de vídeos favoritos do canal do Youtube *mestradoduelo*.

<sup>55</sup> Sobre essa ênfase dada à estratificação do bumbo na produção de música rap, chamo a atenção para o som da caixa da bateria que passa pelo mesmo processo no rap. Na grande maioria das vezes são evidenciadas nos tempos 2 e 4, demarcando os tempos fortes da batida, subsidiando o flow dos MCs que podem variar em métricas subjacentes ao pulso.

e ponte.<sup>56</sup> Ainda que esse tipo de estrutura fosse comum em outros gêneros anteriores ao *rap*, aparece como novidade neste caso, principalmente se comparada a *Rapper's Delight*. A música do *Sugarhill Gang* usa dois *loops* sampleados de *Good Times*; uma linha de baixo e bateria que é acrescida com o *lick* de guitarra sobre a qual os *rappers* rimam até o final sem refrão. Essa estrutura simples funciona bem com letra de teor descontraído, diferente de *The Message*. Sobre o papel do *loop* e da repetição, característica maior do *sample*, Rose comenta que antes do *rap*:

o melhor a ser feito de um *sample* era mascarar sua origem, ocultar sua identidade. Os produtores de *rap* inverteram essa lógica, usando *samples* como um ponto de referência, como formas nas quais o processo de repetição e recontextualização pode ser evidenciado e privilegiado. (ROSE, 1999, p. 73)

O avanço de *The Message* em direção à música pop ampliou o alcance do *hit* de *Grandmaster Flash and The Furious Five*, levando o *rap* para além do público de hip-hop. Além disso, dividiu águas na produção musical, já que a gravação do instrumental se deu através de discos, sem o uso de nenhum músico em estúdio (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 242). Isso permitiu que o *rap* começasse a se firmar como um gênero inovador em suas ferramentas criativas. Flash fala de seu perfeccionismo e dos percalços para concluir a gravação com êxito: “Foi necessário três toca-discos, dois *mixers* e entre 10 ou 15 tentativas para acertar isso [...] me tomou três horas. Tive que fazer ao vivo. E cada vez que eu errava [...] eu simplesmente voltava ao início” (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 242).

## 2.2 Surgimento do *scratch* e expansão através de *Rockit*

Um dos traços mais revolucionários da música *hip-hop* foi desenvolvido pelo DJ Grand Wizard Theodore, um protegido de Flash. Theodore conta que desenvolveu o *scratch* de maneira incidental num episódio em que sua mãe foi ao seu quarto reclamar do som alto em casa.

Enquanto ela estava na porta, gritando comigo, eu continuei girando o disco para frente e para trás. Quando ela saiu, eu pensei: ‘Que grande ideia!’ Então, passei a

---

<sup>56</sup> Termo usado na música popular ocidental para definir seção contrastante numa estrutura composta por duas partes AB, desconsiderando-se a seção introdutória. Geralmente entremeia estrofe e refrão, ou é colocada como uma seção especial após o refrão.

fazer experiências durante um tempo. Com discos diferentes. Quando fiquei feliz com o resultado dei uma festa e apresentei pela primeira vez o *scratch*. (SCRATCH, 2001)

Nessa época, Theodore tinha apenas 13 anos de idade e além de ser creditado como inventor dessa técnica também era considerado o único capaz de mixar discos tão bem quanto seu mentor (KEYES, 2002, p. 59).

O som ruidoso e percussivo do *scratch* salientou ainda mais o caráter heterodoxo da música hip-hop. O “barulho” das ranhuras feitas no vinil controlado pela rotação dos toca-discos e os movimentos para trás e para frente no manuseio dos discos pelo DJ garantiram um importante espaço no uso instrumental dos toca-discos. Produzindo sons de altura indefinida, ora graves, se executados mais lentamente, ora agudos, quando tocados com rapidez, Theodore instituiu o ruído como elemento musical da música hip-hop.

O passo seguinte no aprimoramento e na difusão dessa técnica se deu através de Grand Mixer DXT, quando este participou da música *single Rockit* (1983), do músico de *jazz* Herbie Hancock. Usando o toca-discos como instrumento de solo e arranjo, elevou esta técnica a outro patamar ao complementar a melodia da música. Sua apresentação com Hancock<sup>57</sup> é mencionada pelos principais DJs do mundo como a responsável pelo envolvimento destes com o *turntablism* e a cultura hip-hop. DJ Babu, um dos mais renomados do mundo e integrante do grupo de *rap* Dilated People, afirma que passou a usar o nome *turntablist* como uma maneira de valorizar as técnicas advindas dos toca-discos, difundidas graças ao trabalho de Grand Mixer DXT com Hancock (SCRATCH, 2001).

Os caminhos abertos por *Rockit*, tanto comerciais como artísticos, tiveram um papel fundamental no reconhecimento do DJ como peça chave na música hip-hop. Se posteriormente houveram discos dedicados somente à performance de DJs e aos campeonatos internacionais de discotecagem, conforme exposto anteriormente, muito disso se deve ao sucesso atingido pela apresentação em rede nacional desse *single*. Coletivos de DJs como Executioners e Beat Junkies e outros em carreira solo, como o caso de Q-Bert e NuMark (ex-membro do extinto grupo de *rap* Jurassic 5), denotam a expansão possibilitada por *Rockit* em solo estadunidense (KEYES, 2002, p. 118). Escolas e cursos livres de discotecagem espalhados pelo mundo e livros como *How to DJ Right: The Art and Science of Playing*

---

<sup>57</sup> Ver HERBIE Hancock: Rock it live. Disponível na lista de vídeos favoritos do canal do Youtube *mestradoduelo*.



*Records* (BREWSTER, BROUGHTON, 2003) são um exemplo de como essa arte cresceu e se consolidou na música popular, sendo tratada como material de estudo.

O próximo capítulo aborda especificamente o desenvolvimento da cultura *hip-hop* no Brasil desde sua gestação, entendendo os bailes *black* como lugar central dessa formação cultural. Não por acaso, os DJs também exerciam papel fundamental nesses bailes, conforme será visto a seguir.

### **3 O PAPEL DOS BAILES, SONS E FESTAS *BLACK* NA FORMAÇÃO DO *HIP-HOP* BRASILEIRO**

Se nos Estados Unidos o *hip-hop* teve a cultura jamaicana como elemento de fundação, no Brasil a música *black* estadunidense tocada nos bailes do centro ou da periferia é que ocupou um papel crucial em sua construção. Os Bailes da Pesada, realizados na década de 1970 pelos DJs Big Boy e Ademir Lemos, como protótipo dos bailes de *funk* cariocas, são um exemplo disso (PALOMBINI, 2009, p. 15). Em outras cidades, como São Paulo, havia grandes equipes de som, como a *Chic Show*, que tocava de maneira amadora em festas de bairro e nos bailes na região oeste de São Paulo (FÉLIX, 2000, p. 45). À medida que a demanda aumentou e a discotecagem se profissionalizou a equipe passou a se apresentar em casas noturnas como a Mansão Azul em Jabaquara; o Clube Homs e o Clube Alepo, nos Jardins; e o Guilherme Jorge, na Vila Carrão (FÉLIX, 2000, p. 46).

Em 1972, a *Chic Show* conquistou um importante espaço na cidade de São Paulo: a Sociedade Esportiva Palmeiras. A estreia na casa foi sucesso absoluto, contou com Jorge Ben como atração principal, que atingiu um público de 16.000 pessoas. Em 1977 apresentou o ícone maior da música *black*, James Brown, e marcou de vez o nome da equipe como produtora de eventos desse gênero na cidade de São Paulo (FÉLIX, 2000, p. 46). Os lucros de produção possibilitaram a constituição de uma sede própria da equipe, o Clube da Cidade, aberto em 1982. Entre altos e baixos o baile mais recente chamado “De Volta para o Futuro” foi realizado em 2011.

Outra importante equipe de som na capital paulista e que atua hoje como gravadora é a Zimbabwe, surgida em 1975 das mãos de quatro jovens negros de São Paulo frequentadores do Aristocrata Clube, localizado no centro da cidade. Williams, Serafim, Paulo e um quarto rapaz, apelidado de *Black* e que mais tarde deixou o grupo, tiveram que formar a equipe “às pressas” (FÉLIX, 2000, p. 48) devido à oportunidade repentina de promoverem eventos no Aristocrata, sob o nome A Pá do Soul. Não chegaram a ter uma sede própria como a *Chic Show*, mas circularam por vários clubes noturnos em diferentes regiões da cidade, o que possibilitou o crescimento da equipe, que mais tarde se tornou uma gravadora. Lançaram grandes nomes do *rap*, do pagode e do samba, como Racionais MC’s, Negritude Jr. e Cravo e Canela, respectivamente (FÉLIX, 2000, p. 49).

Em Belo Horizonte, havia a casa de *shows* Máscara Negra nos anos 1970, “onde a entrada de brancos era malvista” (DAYRELL, 2005, p. 43). Outro ponto importante foi o “som” dos finais de semana nas Quadras do Vilarinho, ponto da cultura *hip-hop* e da música *rap* na cidade, bem como do *funk* carioca (DAYRELL, 2005, p. 42). Sobre a situação das equipes de som em Belo Horizonte, se comparadas às das outras capitais da Região Sudeste, é dito que:

Para muitos jovens montar uma equipe de som significou uma alternativa de sobrevivência, muitos começaram com uma pequena estrutura de som e se aperfeiçoaram, tornando-se mais tarde DJs conhecidos, como é caso do DJ Paulo Coisa [...] Mas em Belo Horizonte não aconteceu o crescimento e a profissionalização dessas equipes, como ocorreu com a Furacão 2000, no Rio, ou a *Chic Show*, em São Paulo, que contribuíram para o desenvolvimento e a difusão do *funk* e do *rap*, respectivamente. (DAYRELL, 2005, p. 42)

As músicas tocadas nessas festas acompanhavam as tendências da época:<sup>58</sup> nos anos de 1970 tocava-se bastante *black music* estadunidense e alguns nomes nacionais, como Tim Maia; nos anos de 1980 a *break dance* começou a ocorrer no Brasil, impulsionada pelo álbum futurista, no gênero *electro-funk*, *Planet Rock*, de Afrika Bambaataa, e pelo *hit Rapper's Delight*,<sup>59</sup> de Sugarhill Gang (DAYRELL, 2005, p. 44).

O papel da mídia na difusão da *break dance* pelo mundo é inegável, nos anos 1980 teve início a era de videoclipes de orçamento milionário através de multiartistas, como Michael Jackson, com encenações de dança em grupo na rua, além do singular passo de dança conhecido como *moonwalking*. O cinema também marcou toda uma geração por meio de filmes como *Beat Street* (1984), que serviu de inspiração para nomes importantes do *rap* nacional. KL Jay, DJ do grupo Racionais MCs, emociona-se ao falar do momento em que assistiu a esse filme no cinema:

---

<sup>58</sup> Ainda há eventos deste tipo acontecendo atualmente, como o Baile da Saudade, realizado mensalmente em Venda Nova e com um público mais diversificado: são vistos universitários e pessoas de classe média em meio aos frequentadores tradicionais do evento. O mesmo acontece com a festa de rua realizada aos domingos na Praça Sete de Setembro pelos dançarinos do Quarteirão do Soul. Ver Ribeiro (2008).

<sup>59</sup> Essa música foi usada para a criação de “Melô do Tagarela”, criada por Arnaud Rodrigues e Luís Miele em 1979, antes mesmo do *rap* se estabelecer no Brasil. Outra canção anterior a essa e que já parecia premeditar esse gênero musical em terras brasileiras foi “Deixa isso pra lá” de Jair Rodrigues, datada de 1964. Em 1958, o técnico de rádio Osvaldo Pereira, conhecido como “Orquestra Invisível” tornava-se o primeiro DJ brasileiro com um sistema de som de 100 watts que havia desenvolvido manualmente para tocar nos clubes grã-finos de São Paulo. Ver *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil* (ASSEF, 2003).

[...] vi umas cinco vezes. [...] identificação, né?! Fiquei hipnotizado pela coisa da dança, da rua, do som. Foi uma iniciação mesmo à cultura assim. Sei lá, me dá agora uma, como é que fala o nome? Uma nostalgia assim, que me dá uma sensação de liberdade, sabe? (NOS TEMPOS DA SÃO BENTO, 2010)

Houve também outros filmes:

[...] *Flash Dance* e *Break Dance*, mas também por novelas como a abertura de *Partido Alto*, da TV Globo, o *break* passou a ser a dança do momento. Os seus movimentos quebrados e a destreza corporal exigida faziam dos dançarinos a grande atração nos bailes. (DAYRELL, 2005, p. 44)

Para os jovens nessas festas, uma das grandes vantagens era “conquistar uma mulher” já que “dançar o *brown*,<sup>60</sup> todo mundo já dançava, o “mais” era dançar *break*, a mulherada chovia” (DAYRELL, 2005, p. 44). Nesse ponto, observa-se interseções entre manifestações de cunho político como a afirmação positiva de espaços do negro na cidade, mas também um forte apelo à diversão e a descontração, o que remetia às festas de *hip-hop* em seu formato original em solo estadunidense, no qual a dança e o DJ possuíam um papel fundamental, antes de a música *rap* surgir.

### 3.1 A seriedade toma conta através do Racionais MCs

Até meados dos anos de 1980 ainda não existia a faceta sisuda e mal-encarada que se instituiu no *rap* brasileiro através de grupos paulistas como Facção Central e Racionais MCs. Ao mesmo tempo, nos Estados Unidos, mais exatamente na Filadélfia, despontava o *rapper* Schoolly D, um dos primeiros artistas do subgênero *gangsta*<sup>61</sup>, com temáticas voltadas para a violência, o sexismo e a vida de marginalidade vivida no gueto. No caso brasileiro, apesar de não haver essa subdivisão tão demarcada, o grupo que se tornou mais representativo para o *rap* de denúncia social é o Racionais MCs, com sua legião de “50.000 manos”.<sup>62</sup> Formado pelo produtor Milton Salles através da junção de duas duplas de *rap* de São Paulo:

<sup>60</sup> Maneira como os dançarinos de *black music* de Belo Horizonte se referiam a suas danças nos anos 70.

<sup>61</sup> Negros estadunidenses na linguagem de rua jive talk, transformam as desinências terminadas em ER em A, sendo a principal delas a palavra *nigger* em *nigga*.

<sup>62</sup> Expressão advinda da música “Capítulo 4, versículo 3” do disco *Sobrevivendo no Inferno* (COSA NOSTRA, 1997).

uma da zona sul da cidade, integrada pelos *rappers* Mano Brown e Ice Blue, e outra da zona norte, integrada pelo *rapper* Ed Rock e o DJ KL Jay (RIGHI, 2011, p. 83), o grupo se tornavam o porta-voz dos fãs do *rap* de periferia, sobretudo através da voz e das letras de Mano Brown.

Na trajetória do grupo há empreitadas de sucesso como a vendagem de 1.500.000 cópias do quinto disco de estúdio, *Sobrevivendo ao Inferno* (1997), por meio de sua gravadora independente, a Cosa Nostra. O trabalho do Racionais passou a ser comentado amplamente pela mídia a partir do lançamento da música *Diário de um Detento*, cujo videoclipe foi divulgado constantemente nas paradas de sucesso da MTV.<sup>63</sup> Dessa forma, o trabalho do grupo atingiu outras esferas sociais, além do público de periferia e também do público internacional, contatado em três turnês, realizadas em Lisboa em 2008 e em 2010, quando também se apresentou em Londres, Zurique e Turim.

A maior marca do grupo, além da denúncia da violência e da negligência do poder público em relação aos problemas vividos na periferia, é a aversão à mídia, o que lhe garantiu notoriedade como um grupo de resistência (RIGHI, 2011, p. 83-84). A presença ultracarismática e quase religiosa do *rapper* Mano Brown, principal porta-voz do grupo, somada às letras guetocêntricas,<sup>64</sup> que repudiam a influência externa, a mídia e o “*playboy*” que está fora da realidade da favela, fazem com que o grupo seja um verdadeiro ícone do *rap* nacional. Muitos grupos de menor sucesso, como Realidade Cruel e Cirurgia Moral, ambos da cidade de Hortolândia, Visão de Rua, de Campinas, e vários outros por todo o Brasil, seguiram o filão de *rap* guetocêntrico inaugurado pelo Racionais MCs. O *rapper* GOG e a banda de *rap* Câmbio Negro, ambos de Brasília, também tiveram um papel muito importante na formação desse nicho no *rap* brasileiro.

Esse tipo de *rap*, comumente chamado de “*rap* de mano”, tem traços sonoros típicos. O baixo e a bateria, às vezes somados a algum toque de percussão afro-brasileira, predominam sobre curtas melodias de piano ou instrumento de sopro, que são utilizados em

---

<sup>63</sup> A MTV Brasil surgiu em 20 de outubro de 1990 como um canal aberto transmitido via UHF. Teve papel crucial na disseminação do *rap* e de outros gêneros musicais que estavam então em menor evidência no Brasil. Programas como o *Yo! Rap* serviram como plataforma de divulgação para *rappers* nacionais e como fonte de conhecimento para adeptos e fãs do hip-hop. O videoclipe de *Diário de um Detento* rendeu duas premiações no evento *Video Music Brasil*, no ano de 1998: clipe do ano e melhor videoclipe de *rap*. A música integra a lista “100 melhores músicas brasileiras” da revista *Rolling Stone*. Ver bibliografia digital.

<sup>64</sup> Termo emprestado do livro *Music and Urban Geography*, de Adam Krims (ROUTLEDGE, 2007).

uma música ou outra. Esse tipo de produção remete ao *G-Funk* (*gangsta funk*), surgido no final dos anos de 1980, nos Estados Unidos e caracterizado pelo “som pesado de baixo, *breaks* de bateria sampleados do *Parliament-Funkadelic*, e tempo arrastado, que se tornaram o pano de fundo de poderosas narrativas pitorescas da vida gangueira de Los Angeles” (KEYES, 2002, p. 90).

A ideologia fechada de que o *rap* é algo “nosso” *versus* “deles”, um som de resistência à hegemonia econômica e política do homem branco burguês, está presente nos *freestyles* dos MCs do Duelo. Keyes (2002, p. 122) fala como os *rappers* estadunidenses definem sua música como sendo do “gueto” ao invés de “urbana”, como alguns estudiosos gostam de chamar. O motivo disso seria a afirmação ideológica do local de origem do *rap*. No Brasil, o Racionais foi um dos porta-bandeiras dessa máxima. De forma que o grupo reconhece que ficou estigmatizado por esse discurso. Mano Brown, MC de maior destaque do grupo, conta que mudou sua forma de ver as coisas ao constatar que “estava isolado... numa bolha”:

Antes, os caras faziam festa, todo mundo feliz, só cerveja, e eu na água, caretão, trouxão no meio dos caras. Todo mundo lá e eu só sentado, vendo os problemas sociais da festa. Meus amigos felizes pra caramba e eu: “É, mano, o segurança lá... (*fecha a cara para simular estar nervoso*)”. Vi que estava isolado, vivia numa bolha social. (EMINÊNCIA parda, 2009)

Afirma também que a mentalidade fechada que o Racionais MCs contribuiu para disseminar no *rap* nacional não representa a forma como ele encara a realidade nos dias de hoje:

A gente é o que a gente come, bebe, respira e convive, irmão. Você vai se ilhar em uma filosofia que só pertence a você? Inteligência é estar no convívio, participando, interagindo. Não é se isolar. Essa empáfia de achar que sabe tudo e os outros não sabem nada passou a me irritar. No *rap*, isso me irrita”. (EMINÊNCIA parda, 2009)

O grupo ainda continua a tratar o gueto como temática central de suas músicas, porém, agora, conforme aponta Mano Brown: “Não vou mais traçar retrato de lugar nenhum para ninguém. Muito menos para os ricos. Eu não vou mais mapear minha quebrada para os caras. Não vou lavar roupa suja para eles ouvirem.” Se antes havia letras que expressavam um forte apelo social e combativo, como *Hey Boy*, *Pânico na Zona Sul* e *Capítulo 4, versículo 3*, hoje em dia muitas letras assumiram um caráter mais narrativo do que panfletário. O

penúltimo disco *Nada como um dia Após um outro dia* (2002), sucessor do emblemático *Sobrevivendo no Inferno*, possui letras de teor mais narrativo, como nos casos de *Vida Loka Parte 2* e *Jesus Chorou*. Ainda assim, a marca da contestação social impressa no grupo é indissociável.

Um *rapper* paulista que falou da periferia sem, contudo, autosegregar-se foi Sabotage. Gravou com grupos e artistas que estão fora do nicho extremista do *rap* nacional, como Instituto, Black Alien, B Negão, Chorão (Charlie Brown Jr.) e a banda de *thrash metal* Sepultura. Daniel Ganjaman, atual produtor musical do proeminente *rapper* Criolo, produziu o único disco de Sabotage em vida, chamado “*Rap é Compromisso*”, lançado pelo selo Cosa Nostra no ano de 2000. Sabotage, envolvido com assaltos e tráfico de drogas durante a adolescência, foi assassinado no ano de 2003, aos 29 anos de idade, quando já não tinha ligação com o mundo do crime, sendo uma perda significativa para o *rap* brasileiro (ETERNAMENTE SABOTAGE, 2009).

### 3.3 O *rap* “deles”

Um grupo que não pode ser desconsiderado na história do *rap underground*<sup>65</sup> no Brasil é a dupla fluminense *Speedfreaks*, formada pelo músico e MC carioca Speed, codinome de Cláudio Márcio de Souza Santos, assassinado em 2010, e por Gustavo Ribeiro, codinome de Black Alien, MC niteroiense que integrou a banda de *rap* e *rock* *Planet Hemp*, e que hoje atua como artista solo. Ambos exerceram grande influência na cena carioca e em *rappers* de vários lugares do país, que se dispuseram a fazer *rap* fora dos moldes predominantes instituídos pelo *rap* paulista de nomes como Racionais MCs e Fação Central.

A fita demo (gravação amadora demonstrativa) *Speedfreaks*, lançada em 1993, tinha uma linguagem musical e poética distante dos demais *raps* feitos no Brasil. A sonoridade flertava com o *ragga* jamaicano, o *drum n’bass*, o *jazz rap*, o *old school*<sup>66</sup> e o *gangsta rap*. As temáticas transitavam entre *freestyle*, filosofia, criminalidade, sexo e drogas. A irreverência e o ineditismo da proposta da dupla fizeram com que chamassem bastante

<sup>65</sup> Contrário de *mainstream*, aquilo que vai contra a tendência dominante. (ASSEF, 2004, p. 249).

<sup>66</sup> O *rap* da Velha Escola, produzido na década de 1980, tendo como maiores expoentes *Grandmaster and The Furious Five*, *Cold Crush Brothers*, Kurtis Blow e Erik B. & Rakim.

atenção no universo *underground* do rap nacional, da música eletrônica internacional e do cinema estadunidense. A música *Follow Me* chegou a ser trilha sonora da quinta edição da franquia cinematográfica *Fast & Furious* (Velozes e Furiosos), além de ter sido remixada pelo renomado DJ de música eletrônica *Fat Boy Slim*.<sup>67</sup>

Outro grupo predominantemente fluminense que foi essencial na oposição à típica música rap de periferia vinda de São Paulo foi o Quinto Andar. Com letras jocosas e bases de jazz rap dividiu opiniões e atraiu novos fãs para esse gênero musical. A proposta era:

mostrar um rap diferente, que não caísse no antagonismo do rap atual que fica entre a vertente mais politizada, às vezes contraditória, e a outra totalmente assimilada pelo corporativismo e a juventude consumista, com temas sexistas e valores descartáveis.<sup>68</sup>

Formado pela internet, em 1999, o coletivo agregou MCs de capitais e grandes cidades do sudeste do país. De Niterói: De Leve, DJ Castro, Bruno Marcos e Marechal; da cidade do Rio de Janeiro: Xará, Shawlin e Tapechu; de São Paulo: Gato Congelado, Lombriga Tremosa e Kamau; de Belo Horizonte: Matéria Prima, que atualmente é MC da banda de *Street Jazz*.<sup>69</sup> Zimun e artista solo.

Os nomes artísticos dos MCs já indicavam o propósito de deboche e afronta à postura sisuda instituída pela ala mais tradicional do rap brasileiro. Muitas das músicas do grupo tratavam de temas absurdamente corriqueiros, como *As aventuras de Jack Binsk*, na qual De Leve narra o dia de um “fã enrustido” que deixa comentários negativos no site do grupo Quinto Andar a fim de denegri-lo. Outras músicas se aproximavam do universo do *freestyle* por meio de temática livre, como *Eu Rimo na Direita*; havia também as que debochavam da postura dos rappers mal encarados, como *Cara de Cavalo encontra De Leve*.

O Quinto Andar lançou apenas um disco oficial em 2005, chamado *Piratão*, pela Tomba Records. A diversidade de temáticas pode ser percebida em músicas como *Madruga*, *Esse Planeta*, *A 1 Passo do paraíso*, *O que é o quinto andar?*, *Melô da propaganda* e *Serve para Viver*, com letras relativamente próximas à crítica social proposta pelo rap de periferia;

<sup>67</sup> MR. NITERÓI: A Lírica Bereta.

<sup>68</sup> RÁDIO Bits. Exponente do novíssimo rap carioca, Quinto Andar conversa com a Bitsmag”. Ver link disponível na bibliografia digital.

<sup>69</sup> Maneira como a banda define sua mistura de “rap, um pouco de rock, outro tanto de experimentalismo e muita poesia cantada”. Ver link disponível na bibliografia digital.



diversamente, músicas tais como *Melô do piratão*, *Rap do calote*, a já citada *Cara de cavalo Encontra de leve*, *Pra falar de amor*, *Funk da secretária* remetem às temáticas descontraídas usuais no grupo.

A sonoridade desse disco flerta com o *funk* carioca e o *dub* jamaicano na faixa *Muita falta de antiprofissionalismo (Dub)*, e com já citado *jazz rap*, subgênero da era dourada do *rap* estadunidense, bastante utilizado pelo grupo. Tal apropriação não foi à toa, visto que nos Estados Unidos esse subgênero também era adotado para falar de temas diferenciados, menos apegados à denúncia das mazelas sociais.

Grupos como *A tribe called quest* e *De la soul* foram uns dos maiores expoentes do *rap underground* e seguiam uma linha poética mais filosófica e despojada que serviu como alternativa para ouvintes e artistas de *rap* que não queriam permanecer ligados ao discurso de violência e crítica social predominante no *rap* do final dos anos de 1980 e início dos anos de 1990. Ainda assim, houve exceções, como no caso do duo Gang Starr formado por MC Guru e DJ Premier, que se utilizava do *jazz rap* sem deixar de retratar questões sociais em suas letras (KEYES, 2002, p. 83). Esta ala do *rap* foi definida por Krims (2007) como *knowledge rap* (*rap* de conhecimento).

O Quinto Andar acabou no mesmo ano em que lançou o disco *Piratão*, mas deixou seu legado no *rap* nacional, alguns de seus MCs continuam atuantes e se destacando como no caso de Marechal, Shawlin, Xará, De Leve e Matéria Prima. A diversificação de temas e de produção musical desenvolvida pelo grupo influenciou outros como ConeCrewDiretoria, Haikaiss e Start, todos esses atuantes no cenário contemporâneo.

A origem de “classe média falida” conforme o próprio grupo se autoreferencia, também possibilitou que MCs brancos e moradores do “asfalto”, termo pelo qual os integrantes da cultura *hip-hop* se referem ao meio urbano fora da favela, se envolvessem com música *rap*.

### 3.4 *Hip-hop* brasileiro e Duelo de MCs: a periferia ocupa o centro

A cultura *hip-hop* no Brasil, caracterizada por sua prática festiva, musical e política impulsionada pela juventude de periferia, desencadeou um movimento importante relacionado à construção da cidadania dessa mesma juventude: motivou a ocupação dos hipercentros das metrópoles na busca por visibilidade. O Duelo de MCs, tema central desta dissertação, representa um claro exemplo dessa estratégia de luta por reconhecimento e pertença social, em consonância com outros eventos que o precederam.

As festas e os bailes de música *black* em cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte se desenvolveram de maneira razoavelmente similar. Os maiores expoentes na fase inicial do *hip-hop* brasileiro foram Rio de Janeiro e São Paulo; a primeira cidade se firmou como terra do chamado *funk* carioca e a segunda como berço do *hip-hop* nacional, ainda que esse título seja questionado por alguns *hip-hoppers*.<sup>70</sup>

Em Belo Horizonte, tanto o *rap* como o *funk* carioca floresceram, porém com distanciamento entre essas duas linguagens, fenômeno que se repete na maioria das cidades brasileiras devido a uma questão ideológica do *hip-hop*. Dayrell (2005), em sua tese sobre o *rap* e o *funk* carioca na cidade de Belo Horizonte, expõe a razão e o momento da divisão entre estes dois gêneros musicais:

No início dos anos 90, ficou mais clara a separação que já ocorria entre aqueles que aderiam ao movimento hip hop ou ao *funk*, começando a delinear estilos próprios. De um lado, vários grupos se ligavam mais no som *funk*, aos bailes, nos quais predominava o chamado “melô”, com um ritmo mais dançante, as letras abordando temas jocosos, de sátiras, ou músicas mais melodiosas, com a inclusão de solos de teclado e letras abordando temas românticos. Era o caso de grupos como o *União Rap Funk* e o *Protocolo de Subúrbio*. De outro lado, jovens que aderiam à “ideologia” do movimento hip hop, com uma proposta mais radical, ligados a um som menos dançante, mais marcado, com letras que faziam críticas políticas ao sistema, a denúncia da realidade social. Era o caso dos *breakers* e dos grupos de *rap*, como o *Prefixo T*, *Divisão de Apoio*, *Processo Hip Hop*. (DAYRELL, 2005, p. 52)

Sobre esse período inicial<sup>71</sup> do *funk* e do *rap* vale salientar que:

<sup>70</sup> O *rapper* brasileiro GOG, importante nome da Velha Escola nacional, declara que o *hip-hop* já “pipocava” em vários cantos do país antes de ser notado em São Paulo (NOS TEMPOS DA SÃO BENTO, 2010).

<sup>71</sup> Atualmente existem rappers cariocas que dialogam com a música funk como no caso de Gutierrez com a música “Toda Madrugada” e Funkero que tem como marca de seu trabalho a conexão entre o *rap* e o funk

o *rap* enfatiza a denúncia social e a discriminação dos jovens negros; e o *funk*, a alegria, a diversão. São facetas diferentes da juventude popular, enfatizando dimensões que se complementam: a afirmação do jovem negro e o direito à alegria, a vivenciar a condição juvenil. É muito significativa a importância que ele atribui à alegria como contraponto à pobreza, um dos motivos pelos quais o *funk* atrai tanto os jovens. (DAYRELL, 2005, p. 51)

Conforme aponta Dayrell (2005), o *rap* em Belo Horizonte assumiu a postura “consciente” e “engajada” proposta pelos grupos de São Paulo que se distanciavam do *funk*, ao comentar o seguinte:

HERSCHMANN (2000) comenta que, ao se nacionalizarem e popularizarem a partir dos anos 90, o funk carioca e o hip hop paulista se distanciaram, com acusações mútuas, criando uma dicotomia entre “alienados” e “engajados”. Esse mesmo processo ocorreu em Belo Horizonte, onde cada um dos estilos passou a se inspirar em modelos diversos. O *funk*, que continuou na linha dos “melôs”, assumiu cada vez mais as influências do Rio de Janeiro; e o *rap*, radicalizando a sua postura de denúncia da realidade, na direção do *rap* paulista.

Essa postura de engajamento político encarnada pelo *hip-hop* belo-horizontino fez com que o *rap* se distanciasse dos bailes que tocavam funk carioca, indo ocupar as ruas nos moldes dos filmes, videoclipes e letras de *rap* que seus adeptos admiravam.

Em meados dos anos de 1980 acontecia um dos primeiros encontros organizados na cidade, promovido por *b-boys* que se reuniam aos domingos no Terminal do Rodoviário do Edifício JK para discutirem “sobre o movimento hip hop, sobre o som, a dança, com troca de informações das novidades que estavam acontecendo em São Paulo e nos EUA. Chegaram, inclusive, a passar videoclipes e filmes como *Beat Street*” (DAYRELL, 2005, p. 56). Alguns meses depois os encontros foram proibidos pela administração do condomínio, que alegou danos ao prédio e acionou a polícia para impedi-los. Paralelamente foram feitos outros encontros como as rodas de *break* no centro da cidade, no Colégio Palomar, na região da Savassi, na Praça da Liberdade e em outros pontos estratégicos que propiciavam visibilidade aos *hip-hoppers* locais (DAYRELL, 2005, p. 46).

No final dos anos de 1980, com a chegada de novos ritmos aos bailes, como o *Miami bass*, que gerou a base rítmica do *funk* carioca, e o *new wave*, ligado ao *rock*, novos estilos de dança se difundiram e o vigor do *break dance* diminuiu na cidade (DAYRELL, 2005, p. 47). Com o desenvolvimento da música *rap* no Brasil e a criação de eventos como

---

carioca. Ele mesmo afirma que “desde o começo a minha pegada é essa, fazer *rap* com *funk* [...] é tudo coligado, velho. O *funk* e o *rap* [...] eles são a mesma coisa” (LAPA, 2008).

*BH Canta e Dança*,<sup>72</sup> alguns desses dançarinos tornaram-se DJs e MCs, fato que representa uma migração comum no *hip-hop* nacional que tem a ver com a própria busca por visibilidade já que MCs e DJs são os astros do rap.<sup>73</sup>

Dessa forma, o *rap* foi se consolidando e ocupando cada vez mais espaço na cultura *hip-hop* da cidade. Em meados dos anos de 1990 já era suficientemente forte para tocar nas rádios FM e movimentar um mercado local de venda de discos e *shows* em casas noturnas. Grupos como Retrato Radical e Black Soul eram os expoentes dessa safra.<sup>74</sup> A falta de preparo para lidar profissionalmente com música é apontada por Radical Tee, membro do Retrato Radical, como causa do crescimento atrofiado desses grupos: “qualquer rádio FM tocava nosso som. Só que a gente não tinha aquele preparo profissional pra assumir essa responsabilidade”.<sup>75</sup> Isso fez com que os grupos e artistas de *rap* locais perdessem força, deixando uma lacuna a ser preenchida pela nova geração.

Os organizadores do Duelo de MCs, antes de formarem a Família de Rua, realizaram sua primeira aparição organizada nas ruas da cidade no início dos anos 2000, por meio de encontros quinzenais localizados na Praça Sete de Setembro, no centro de Belo Horizonte. Monge, PDR, Gurila Mangani, Nil Rec e vários outros MCs ligados ao Duelo participavam desses encontros para fazer *freestyle*, mostrar suas músicas, trocar ideias e manter ativa a cultura hip-hop. Roger Dee, membro da Família de Rua e veterano no hip-hop, comenta:

Desses MCs, que proporcionaram essa volta, começaram a ter essa visão de que, porra, agora a gente precisa fazer alguma coisa de verdade pro MC na cidade, né?!  
(SINTA O SOM QUE VEM DAS RUAS, 2011)

---

<sup>72</sup> Evento de *rap* e *break* realizado anualmente de 1985 até 1997, pela iniciativa do produtor cultural e MC Pelé, codinome de José Ferreira. Evento que é colocado como “a maior manifestação de música negra na cidade” (DAYRELL, 2001, p. 68) chegou a acontecer em pontos importantes como a Praça da Estação, oferecendo uma estrutura profissional de apresentação a diferentes grupos de *rap* e *break* dance, algo nunca visto antes na cidade.

<sup>73</sup> Thaíde, que despontou nacionalmente como MC na dupla Thaíde e DJ Hum na década de 1980, começou como *b-boy* em São Paulo. Roger Dee, antes de ser DJ foi *b-boy* e participou ativamente da cena *hip-hop* de BH e São Paulo nos primórdios. Monge, MC integrante da Família de Rua, integrava a NOT Crew (Noroeste Crew), coletivo de grafiti que atuava a região Noroeste de Belo Horizonte no início dos anos 2000.

<sup>74</sup> SINTA o som que vem das ruas, 2011.

<sup>75</sup> SINTA o som que vem das ruas, 2011.

Nessas reuniões estavam presentes também *b-boys*, DJs e grafiteiros que, junto aos MCs, formavam a Conspiração Subterrânea Crew, coletivo que se propôs a ocupar a cidade com os elementos do hip-hop. Nil Rec conta que:

Se não tinha um decorflex os b-boy tavam lá dançando no concreto. Se não tinha painel os grafiteiro tavam lá mandando as tagzinha<sup>76</sup> na lixeira. Não tinha microfone os MCs tavam lá na capela<sup>77</sup>, na rodinha<sup>78</sup> (SINTA O SOM QUE VEM DAS RUAS, 2011)

A experiência advinda desses encontros foi o embrião do que viria a ser o coletivo Família de Rua e o Duelo de MCs. O gargalo crucial foi a vitória de um MC belo-horizontino, Simpson, na Liga dos MCs, batalha nacional de *rap* realizada anualmente desde 2003 pelo coletivo carioca Brutal Crew, e que teve outro mineiro como vencedor em 2012 e 2013, Douglas Din. As vitórias foram o estopim para que os MCs da cidade envolvidos com *freestyle* passassem a se reunir na Praça da Estação para “propor pra cidade, um encontro semanal, voltado pras batalhas”.<sup>79</sup> Inti, MC que participa ativamente do Duelo conta que: “Tinha um skate, uma caixinha de som e *mp3 player* com um *beat*. Chamava os MC pra rimar, ta ligado, fazia uma rodinha com 10 pessoas e rimava, fazia o Duelo, a batalha” (*ibid.*). Já àquela época a inscrição custava dois reais e o vencedor recebia o montante total no final da noite. Algumas semanas depois do primeiro encontro, o Duelo foi transferido para outro local no centro: o anfiteatro do Viaduto Santa Tereza; num dia de chuva em que os MCs procuravam um lugar para se abrigarem. Essa situação circunstancial acabou servindo ao propósito do Duelo, conforme aponta Monge: “Já tinha um palco, era perto dos trens, do metrô, coisas que são bastante relacionadas à cultura hip-hop. Era bastante condizente ficar por ali”.<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Tag: Assinatura estilizada feita por grafiteiros, muitas vezes usando o “canetão”, maneira como se referem à caneta hidrográfica do tipo marcador, encontrada em lojas especializadas em grafite ou produzida de maneira artesanal com outros produtos como tinta e esponja.

<sup>77</sup> A capella: Termo utilizado pelos *rappers* para “rimas” sem base, sem acompanhamento instrumental.

<sup>78</sup> Roda de “rima”, círculo de MCs fazendo *freestyle* sem necessariamente atacar o outro verbalmente. Serve como treino ou momento de descontração entre eles. Ver RODA de *Freestyle* no Duelo de MCs Nacional. Disponível na bibliografia digital.

<sup>79</sup> Fala de Thiago Antonio, o MC Monge. SINTA o som que vem das ruas, 2011.

<sup>80</sup> O SILÊNCIO no viaduto do rap. *O Tempo*, 26 jun. 2013.

### 3.5 O *hip-hop* brasileiro e sua atuação política

Alguns estudos apontam certa desarticulação entre o movimento negro e a cultura *hip-hop*, conforme observa Righi (2011) em sua tese *Rap: Ritmo e poesia: construção identitária do negro no imaginário do rap brasileiro*, que discute a desarticulação dos movimentos negros do Brasil com a cultura *hip-hop* e expressões anteriores de afirmação racial. Ocorreram acusações de que os bailes *black* promoviam a alienação de seus participantes, dando a entender que “o lazer não tinha importância na luta contra a discriminação, o preconceito e o racismo” (FÉLIX, 2006, p. 36). O próprio *rapper* Thaíde, que começou como *b-boy* e posteriormente tornou-se um importante MC da Velha Escola, declara:

O movimento negro é importante [...] atua muito politicamente, mas existem outras coisas que eu gostaria que eles participassem também, eu gostaria de ver pessoas em *shows* de RAP, eu gostaria que o pessoal do RAP chamasse pessoas do movimento negro, que fizéssemos reuniões para desenvolver projetos e não é isso que acontece. Eu sei que eles estão resolvendo outros problemas, como a gente resolve problemas aqui também, mas se a gente tentasse resolver problemas juntos, lógico que seria melhor. (RIGHI *apud* BARBOSA, 2008, p. 72-73)

Esse distanciamento dos movimentos de afirmação negra não impediu que o *rap* e a cultura *hip-hop* se afirmassem como o principal agente de transformação individual, ou até mesmo social, dos sujeitos de periferia envolvidos com essa cultura. Emicida, um dos *rappers* mais proeminentes do Brasil, “rima” em *Isso não pode se perder* (2010): “O *rap* salvou mais moleques que qualquer projeto social”. No videoclipe da música *Foda-se suas leis* (2010), que inclusive provocou sua prisão numa apresentação feita em Belo Horizonte, ele e DJ Nyack vestem camisetas com os dizeres “*Hip-hop* Salvou Minha Vida”. Esse caráter salvacionista retoma o que já foi dito sobre Bambaataa e sua afirmação de que o *hip-hop* resgatava as pessoas de uma maneira que o governo estadunidense não fazia.

É comum no *hip-hop* a formação de coletivos que fomentam a cena cultural de cada localidade a fim de promover as expressões artísticas. As *posses*, jovens que se organizam de forma independente em torno de coletivos, têm um papel fundamental nessa ação social. Silva coloca que diferente das *posses* estadunidenses:

[...] no Brasil fazem o papel da escola. Nelas, observamos as reuniões onde se discutem livros de Karl Marx, Engel [...] ainda que, muitas vezes, de forma precária, o instrumental para o desenvolvimento técnico-artístico-cultural do grupo [...] diferem da *crew* norte-americana porque abarcam um leque maior de interesses e de necessidades, não se restringindo ao aspecto logístico da produção de *shows* e discos. (SILVA, 2005, p. 34)

A afirmação política do negro inaugurou também uma moda típica que foi seguida no Brasil. Salões de beleza, lojas de disco e de roupas começaram a surgir a fim de atender à nova clientela. O período político de ditadura que o Brasil vivia, conforme comentam Spindel (1998) e Abramo (1994), “com uma economia de arrocho salarial, crescimento de emprego e trabalho informal na área urbana” (DAYRELL, 2005, p. 47), foi o pano de fundo para o surgimento desse mercado étnico.

Ainda que o movimento negro se encontrasse em seu ápice nos Estados Unidos, com o grupo Panteras Negras atuando incisivamente na luta por igualdade civil, o mesmo não aconteceu quando essa cultura chegou ao Brasil. O que veio com mais força foi a música, a dança e a festa, sendo reapropriada de acordo com a realidade nacional. DJ Coisa relata que “A gente não sabia o que era o hip hop, a gente tava dentro e não sabia. A gente só tinha o *break* e o DJ, não tinha o *rap* nem o grafite” (DAYRELL, 2005, p. 48). Billy, integrante da *crew Funk Cia*, uma das pioneiras do *break* em São Paulo, declara algo parecido ao dizer:

na verdade, na época a gente não sabia nome de nada, só sabia que era uma dança robotizada que se dançava na rua [...] então a gente começou a desenvolver do modo como a gente achava que era.<sup>81</sup>

Assim como em Belo Horizonte, o encontro de *b-boys* em São Paulo teve relação com o movimento *black* da cidade:

Primeira vez que a gente dançou *break* na rua, em São Paulo, foi no Teatro Municipal e depois a gente achou melhor migrar para a 24 [de maio] que já era um ponto histórico de encontros de *blacks* e tal. (NOS TEMPOS DA SÃO BENTO, 2010)

O hip-hop, no Brasil, obteve um contorno político à medida que buscava visibilidade no espaço público.<sup>82</sup> Muito mais que permanecer como festa do gueto, o objetivo

<sup>81</sup> NOS TEMPOS da São Bento, 2010.

<sup>82</sup> Ocupar o espaço público está na gênese ideológica do hip-hop, Rose (1994, p. 124) aponta: “as políticas de música *rap* envolve a contestação sobre o espaço público, os significados, as interpretações, o valor das letras e

era levar a periferia para o centro, a fim de colocar sua realidade em pauta de maneira positiva. Essa exposição gerava momentos de aceitação e de rejeição, como se observa no depoimento de Raul, integrante da *Funk Cia*:

As coisas que aconteciam na rua era engraçado. Às vezes vinha alguém da Rede Globo contratando a gente pra fazer a abertura da novela e de repente vinha a polícia e enquadrava todo mundo. Mão na cabeça, tira a roupa aí. (NOS TEMPOS DA SÃO BENTO, 2010).

Os primeiros encontros organizados de *hip-hop* a acontecerem no Brasil foram as batalhas de *break* na estação de metrô São Bento, em São Paulo. Durante a década de 1980, essa foi a principal referência para muitos que buscavam viver a cultura *hip-hop* na metrópole paulistana, possibilitando a troca de conhecimentos entre *b-boys* e *b-girls*. Alguns eventos de porte nacional também aconteciam, então *hip-hoppers* de diversos estados do país compareciam à estação São Bento a fim de competir e enriquecer suas técnicas, experiências e conhecimentos.

Carvalho (2007), em sua dissertação sobre o *hip-hop* mineiro, cita autores como Gomes (2004), Caldeira (2000) e Dayrell ao expor a realidade urbana contemporânea, baseada na segregação opcional dos mais ricos em uma vida isolada nos condomínios fechados, abandonando o espaço público para “os pobres, marginalizados e sem-teto” (p. 88, n. 113). Fatores como o transporte público precário ou ineficiente e a ausência de políticas de promoção do espaço público como espaço de convivência e não meramente de consumo e trânsito impacta ainda mais o jovem que procura afirmar seu espaço na cidade. Não obstante, a luta da juventude *hip-hop* para ocupar o centro representa o anseio por visibilidade, visto que, enquanto moradores de favela e periferia, vivem uma situação de cidadania extremamente debilitada e fragilizada por problemas como a violência policial e tráfico de drogas.

É nesse contexto de restrição do direito de ir e vir e viver a cidade como espaço de convivência que, mais tarde, a Família de Rua começou a realizar o Duelo de MCs em um canto da Praça da Estação, em 2007. Um ano depois, passou a ocupar o anfiteatro do Viaduto de Santa Tereza, local também próximo à praça, localizado na Rua Aarão Reis. Hoje é

---

músicas, e o investimento de capital cultural.” Completa dizendo: “Poder e resistência são exercidos por meio de sinais, linguagem e instituições. Consequentemente, os prazeres populares envolvem lutas físicas, ideológicas e territoriais. O prazer popular do negro envolve uma luta especialmente tortuosa.”



referência nacional, tendo como apoiadores declarados do evento MCs como Emicida, Rappin' Hood, Kamau, Marechal e Thaíde. O formato adotado foi baseado em eventos como a Liga dos MCs e a Batalha do Real, pioneiros em batalhas de “rimas”; a Liga desde 2003 e a Batalha desde 2002, ambas organizadas por *hip-hoppers* cariocas.

Contrariando o senso comum das pessoas que relacionam o *rap* à pobreza dos aglomerados, a composição social do Família é diversa: há membros advindos da classe média e também de uma classe considerada mais baixa — crescida em periferia, mas em bairros, não em aglomerados. Sob o ponto de vista racial, a maioria é mestiça, havendo pardos e brancos. A faixa etária vai dos 28 aos 42 anos, situação que possibilita a convivência dos mais jovens com membros mais experientes, como Roger Dee, que vivenciou os primeiros momentos da cultura *hip-hop* local e nacional, e tem sua importância reconhecida por artistas de projeção internacional.<sup>83</sup> A Família de Rua se define como um coletivo de cultura urbana, não só de hip-hop, pois também promove atividades como os campeonatos de skate, que contemplam um universo que não é exclusivo dessa cultura.

A importância do Duelo de MCs na cidade pode ser percebida não só pelo público aproximado de 1.500 pessoas que frequentam o evento semanalmente, mas principalmente, por ter avançado para espaços fora do universo hip-hop, tido como uma cultura essencialmente de rua.

Em edições especiais o Duelo aconteceu em festivais de música e outros eventos, como o Conexão Vivo, nas edições de 2011 a 2013 realizadas no Parque Municipal; o Verão Arte Contemporânea, na edição de 2011 realizada no Grande Teatro do Palácio das Artes; o evento Noites Brancas, em 2012, também realizado no Parque Municipal; e, no Museu de Artes e Ofícios, o evento comemorativo do fim do ano de 2012. Além disso, ocorreu uma edição especial do Duelo a fim de apoiar a causa da ocupação de moradia popular Zilah Spósito-Helena Greco dentro da própria ocupação, em 2012.

Ademais, a batalha percorreu o interior de Minas Gerais e outros estados através do projeto Família de Rua na Estrada, realizado em parceria com a Conexão Vivo em 2011; foram promovidos debates, batalhas e apresentações em diferentes localidades. O evento alcançou notoriedade não só entre o público específico do *rap* e do hip-hop, mas também

---

<sup>83</sup> Otávio e Gustavo Pandolfo são grafiteiros gêmeos, alcunhados como Os Gêmeos, e cujo trabalho é reconhecimento mundialmente. Dee foi convidado a acompanhá-los como DJ em viagens internacionais, em 2013.

entre certa parcela da juventude de outras esferas sociais e da própria mídia, tendo sido retratado por canais televisivos de renome como Globo Minas, Rede Minas e inúmeros impressos da cidade. Ozléo conta dos méritos do Duelo de MCs em prol da cultura hip-hop:

um projeto muito bacana que mobilizou uma cena bacana aqui na cidade de Belo Horizonte que tava, de certa forma, meio espalhada. A gente hoje só coordena mesmo, porque a parada já tem vida, saca?! [...] Mó orgulho pra gente, os caras querem sair de outro estado pra vir fazer uma apresentação no Duelo que é uma manifestação cultural que não tem condições de dar apoio financeiro nenhum pra nenhum artista vir participar. Hoje, diversos grupos de Belo Horizonte que nunca tinham se apresentado, já se apresentaram no Duelo de MCs. Alguns, a partir daí, também, passaram a se apresentar em outros locais. [...] É, só de tá de pé nessa luta há 2 anos, já entrou pra história do *hip-hop* mundial, não tem como falar que não. (INDEPENDÊNCIA OU POP, 2009)

Essa fala do integrante da Família de Rua revela a realidade do evento em seu segundo ano de realização. Hoje, quase aos seis anos, o Duelo, exhibe uma realidade diferente: angariou um público maior, alguns patrocínios e apoios comerciais em situações esporádicas, bem como, entraves com o poder público devido à amplitude que logrou.

Sobre esse ponto os integrantes do coletivo afirmaram em depoimento exclusivo para este trabalho que “a Família de Rua tem o apoio verbal do gabinete do prefeito, mas ainda precisa retirar mensalmente o alvará para realizar o evento”. Questionam porque a situação não é facilitada “se o prefeito disse que o apóia o evento”. Além disso, foi alegado que a Polícia Militar de Minas Gerais (PMMG) parece observar o Duelo negativamente, pois teria sido dito informalmente à Família de Rua que a aglomeração de pessoas, o uso de drogas e possíveis tumultos seriam empecilhos para a continuidade do evento. Esses empasses foram constatados em reuniões que o coletivo fez com o poder público, representado pela PMMG, pela Empresa Municipal de Turismo de Belo Horizonte (Belotur) e pela Prefeitura de Belo Horizonte (PBH). Conforme disse Ózleo:

Porque precisamos enfrentar tanta burocracia e falta de apoio se estamos fazendo algo que o governo não faz pela cidade? Revitalizando um espaço que estava inutilizado e decadente. Também, lá foi feito para isso, para receber eventos. Não faz sentido. As coisas não funcionam como deveriam.

Sobre a contrariedade da prefeitura em viabilizar o uso do espaço público para manifestações culturais e artísticas, é interessante ressaltar o decreto de nº 13.960 de 04 de maio de 2010 e o decreto nº 13.798 de 09 de dezembro de 2009. O primeiro diz respeito à proibição do uso livre do espaço “destinada a disciplinar a realização de eventos na Praça da

Estação”. O segundo, fala da cobrança de taxas pela ocupação da Praça de acordo com os dias utilizados; por exemplo: R\$9.600,00 para períodos de 1 a 2 dias, R\$14.400,00 por 3 ou 4 dias, e, R\$19.200,00 para um período de 5 a 6 dias. Tais medidas abusivas por parte do governo municipal impulsionaram setores da juventude da cidade a criar movimentos como o Fora Lacerda, que luta pela derrocada do atual prefeito reeleito de Belo Horizonte, Márcio Lacerda. Passeatas, protestos lúdicos e outras ações foram desenvolvidos em prol dessa causa nos últimos três anos na cidade.

### 3.6 Paralisação do Duelo de MCs

No dia 7 de junho de 2013 a Família de Rua lançou uma nota nas redes sociais e em seu blog informando que o Duelo de MCs estava paralisando suas atividades, ainda sem previsão de quando e como retomar, com a seguinte declaração:

A Família de Rua chega hoje à conclusão de que esse é o momento, pois percebemos um limite muito bem estabelecido para a continuidade do Duelo de MCs, o distanciamento, ou perda, de seu propósito.<sup>84</sup>

Um trecho da nota disponibilizada pelo coletivo no *Facebook* afirmava:

Apesar das mais diversas tentativas com o Poder Público de ter nossos direitos garantidos, o descaso e a desorganização impedem de termos uma segurança pública, limpeza, licenciamento, enfim uma estrutura básica decente, para a realização do Duelo de MCs. E as consequências desta omissão geraram um cenário de dimensões complexas que não são fáceis de contornar e que envolvem o público em sua diversidade e quantidade. Uma parcela do público vem se mostrando também cada vez menos conectada ao propósito do Duelo de MCs, o que gerou ao longo dos anos um ambiente extremamente distante daquele que a Família de Rua e o Hip Hop se dispõem a construir.<sup>85</sup>

Nas entrelinhas, o que esse texto apresenta é o desvirtuamento do evento segundo a ótica da Família de Rua, tendo como grande responsável o contingente que passou a frequentar o local para o uso e tráfico de drogas. Nesse aspecto, as tensões geradas aumentam as dificuldades com o poder público, tornando-se um ônus difícil de suportar.

---

<sup>84</sup> Nota da Família de Rua em seu perfil oficial no perfil do *Facebook*.

<sup>85</sup> Nota da Família de Rua em seu perfil oficial no perfil do *Facebook*.

Vale dizer que a própria história de Belo Horizonte envolve desapropriação habitacional e exclusão social dos mais pobres. A construção da cidade se deu no século XIX com a finalidade de que esta substituísse Ouro Preto como capital de Minas Gerais. Tal empreitada foi motivada pela disputa política de grupos oligárquicos mineiros que buscavam um local menos desenvolvido social, econômica e politicamente para travar suas disputas “intraoligárquicas” (OLIVEIRA, 2010, p.43-44). O local escolhido foi o povoado de Curral Del Rey, então pertencente à comarca de Sabará e tido como neutro politicamente. A maioria dos habitantes desapropriados não possuía condições financeiras de manter residência na nova capital. Esta situação forçou o deslocamento destas pessoas para regiões periféricas da cidade, onde o saneamento básico era ausente, o que culminou na fixação de moradias aglomeradas chamadas de “favela” – contexto similar ao da deteriorização da qualidade de vida no South Bronx devida à política habitacional vigente nos Estados Unidos nos anos de 1960 e 1970. À época da construção de Belo Horizonte, o prefeito e o conselho deliberativo do município eram escolhidos pelo governador, o que limitava a participação política dos cidadãos. Conforme aponta Oliveira (2010, 44):

O fim do Estado Novo (1945) e a promulgação da Constituição de 1946 provocaram uma reviravolta na configuração política de Belo Horizonte. Em 1947, pela primeira vez em sua história, a cidade teria representantes eleitos pelo voto popular que completariam seus mandatos no legislativo e executivo municipal. Segundo Regina Helena Alves, “a cidade adquiria autonomia e instituições políticas características da democracia: uma prefeitura e uma assembléia de representantes eleitas por voto secreto dos cidadãos alfabetizados”.<sup>86</sup>

Hoje, a política cultural adotada pelo município parece ser um desdobramento deste histórico segregacionista: a estrutura disponibilizada pela prefeitura para apoio de eventos culturais que não recebem patrocínio de iniciativa privada é reduzida e insuficiente, conforme observo, na condição de músico morador da cidade. Esta constatação é compartilhada por diversos colegas, inclusive pelos integrantes do Família de Rua, que declararam que a manutenção do Duelo é dificultada pela falta de apoio público. Eu mesmo posso atestar que no dia 26 de junho de 2009, o Julgamento cancelou uma apresentação no palco do Duelo devido à falta de energia elétrica; falha recorrente da concessionária atuante no município. Porém, o mesmo não ocorre na realização de eventos de iniciativa público-privada, como o Natura Festival, o Tudo é Jazz e o Conexão Vivo (que ocupou o Parque

---

<sup>86</sup> SILVA, Regina Helena Alves da. *O legislativo e a cidade: domínios de construção do espaço público*. Belo Horizonte: Câmara Municipal, 1998, p. 195.

Municipal Américo Renné Giannetti em diversas edições). Outra manifestação da falta de apoio do poder público para a realização do Duelo é a postura pouco interventora da Polícia Militar de Minas Gerais (PMMG), que parece fazer “vistas grossas” aos tumultos, ao uso e ao tráfico de drogas. Alguns frequentadores ligados ao *hip-hop* e integrados ao propósito do Família de Rua questionam se esta postura da polícia não seria intencional a fim de que o agravamento desses delitos chegasse a prejudicar a realização o evento. De fato, houve a interrupção, e, depois, uma retomada no dia três de novembro de 2013, quando o evento passou a ser realizado esporadicamente nas tardes de domingo com o objetivo de evitar o público nocivo ao Duelo, segundo a ótica do Família de Rua.

## 4 ANÁLISE SOCIOMUSICAL DO DUELO DE MCS

Neste capítulo, procurei revelar os aspectos sonoros da música *rap* através de traços psicossociais do grupo social estudado, considerando as letras, os instrumentais de *rap* usados nas batalhas, a reação da plateia e os videoclipes. A *performance*<sup>87</sup> dos MCs foi considerada em poucos aspectos, uma vez que pertence a outro universo extenso que não caberia ser discutido aqui. Sendo assim, inicio pela apresentação do contexto cultural do Duelo.

### 4.1 Contexto cultural do Duelo

Para analisar a música *hip-hop* é preciso situar alguns termos recorrentes nessa cultura. As análises aqui presentes consistem na apreciação musical dos *beats*: base eletrônica, também chamada de instrumental; do *flow*: forma rítmica da voz, também chamada de “levada”; do *sample*: recorte de música alheia para composição dos *beats*; do conteúdo das “rimas” e do que elas escondem ou revelam sobre o hip-hop.

Outro termo que é importante esclarecer é o conceito de pergunta e resposta utilizado no Duelo de MCs, diferente daquele utilizado na musicologia que fala dos cantos africanos em que alguém canta e o coro responde.<sup>88</sup> No caso das batalhas de *freestyle*, pergunta e resposta relaciona-se à alternância dos participantes que duelam, ou seja, um começa rimando e atacando e o outro responde e revida em seguida.

Conforme o próprio nome do evento sugere, as batalhas de “rimas” improvisadas são o cerne do Duelo. Elas acontecem de três formas diferentes: o Duelo Tradicional, O Duelo Bate-Volta e o Duelo do Conhecimento. O Duelo Tradicional é o embate ofensivo de “rimas” entre dois MCs, em que cada um tem aproximadamente 45 segundos para atacar o outro. O

---

<sup>87</sup> Ver Edwards, Paul. *How to Rap: The Art & Science of the Hip-Hop MC*. Chicago: Review Press, 2009. Ver também Viana da Silva (2005) *Rappers: poesia, oralidade e performance*.

<sup>88</sup> (KEYES 2002, p. 27).

DJ “solta”<sup>89</sup> uma base para cada participante com a contagem de tempo sendo iniciada a partir da execução do instrumental.<sup>90</sup> O Duelo Bate-Volta tem o mesmo caráter ofensivo, porém as respostas são dadas logo após a rima do adversário, sem espaço entre o final da rima de um e o início da de outro; é utilizada, geralmente, uma só base durante cada *round*, é onde se usa o esquema de pergunta e resposta. O Duelo do Conhecimento foge à regra da ofensa, visto que sua proposta é o MC dominar um assunto através de palavras-chave preestabelecidas pela Família de Rua. Aquele que desenvolver o melhor raciocínio sobre o tema é o vencedor. Formato que atende à proposta do quinto elemento do hip-hop; o conhecimento. Há também a disputa entre três participantes, em que o menos votado é eliminado ao final. Tal formato aconteceu em alguns momentos do Duelo de MCs Nacional,<sup>91</sup> por exemplo.

O modelo de batalha escolhido para as análises foi o Duelo Tradicional, mais especificamente, duas batalhas de Douglas Din. Din, considerado “o melhor MC de resposta”<sup>92</sup> do Brasil, campeão do Duelo Nacional em 2012, da Liga dos MCs em 2012 e em 2013, e vice-campeão em torneios nacionais, como o Duelo Sangue B do canal televisivo MTV Brasil, apresentado pelo *rapper* Emicida, é o participante mais vitorioso do Duelo de Mcs nos últimos três anos.

O Duelo Tradicional representa o tipo de batalha predominante no evento, pois os outros modelos de duelo, como o do Conhecimento e o Bate-Volta, acontecem somente na segunda e na terceira semana do mês, respectivamente. Por isso também, o Duelo Tradicional é a batalha a que o público está mais habituado sendo perceptível que em outras situações

---

<sup>89</sup> Termo que os hip-hoppers usam para se referir ao ato de tocar uma base. No funk carioca, isso também parece ser recorrente. Ver o artigo de Carlos Palombini, 2013, “Musicologia e Direito na Faixa de Gaza”.

<sup>90</sup> Sérgio Giffoni, DJ e produtor de *rap* em Belo Horizonte, comenta que muitos MCs fazem a contagem do tempo em “oitavas”, termo que dão a contagem de oito pulsos. Provavelmente isso veio dos DJs que quando treinavam suas primeiras habilidades de breakbeat utilizam a contagem de oito tempos para marcarem cada ciclo de batida. Essa contagem foge à notação comum brasileira que divide oito pulsos em quatro tempos, o que não acontece na notação estadunidense, na qual é possível encontrar ciclos de oito pulsos anotados como 8/8 ao invés de 4/4.

<sup>91</sup> Evento realizado no dia 22 de agosto de 2012 reunindo oito MCs de sete cidades brasileira numa disputa inédita debaixo do Viaduto de Santa Tereza.

<sup>92</sup> Depoimento de MC Maomé em rede nacional após final do Duelo Sangue B MTV. Ver link disponível na bibliografia digital.

especiais, como nas noites dedicadas à dança ou ao grafitti,<sup>93</sup> a maior parte da plateia parece se dispersar ou não atentar para o que acontece no evento mesmo havendo grande público.

#### **4.2 Rap, drogas e Duelo: breves reflexões sobre o discurso de rappers**

Tanto no rap brasileiro quanto no estadunidense a maconha e o álcool não são costumeiramente encarados como droga, como são o crack e a cocaína. Sabotage, um dos maiores ícones do rap nacional era usuário de maconha, falava disso abertamente em suas letras e ao mesmo tempo condenava o uso de cocaína, como na música *Cocaína*, feita em parceria com o grupo SNJ (Somos Nós a Justiça). O mesmo acontece com o Racionais MCs, que é favorável à maconha em suas letras, referida como “remédio”, mas condena o “pó”,<sup>94</sup> entendido como viciante e degradante.

No caso estadunidense houve, em 1986, o movimento *Say No to Drugs* (Diga Não às Drogas), o qual reuniu vários artistas em uma campanha de conscientização sobre os danos causados pelo crack. Vários shows foram feitos na tentativa de alertar o público para o fato de que, além de viciar, essa droga estava ligada à proliferação do vírus da AIDS no gueto, onde muitos viciados faziam favores sexuais aos traficantes em troca do crack (KEYES, 2002, p. 182). Essa postura antidrogas faz parte do discurso dos MCs participantes do Duelo de MCs e do hip-hop brasileiro, que tem uma forte ligação com o rap do final da década de 1980 e início da década de 1990, chamado por alguns como *golden age* (época dourada do rap). Nessa era um “grande número de inovações estilísticas veio à tona” (COOB, 2007, p. 47). Os principais artistas desse período eram KRS-One, Public Enemy, Cypress Hill, De La Soul, A Tribe Called Quest, Gang Starr e Wu Tang-Clan, que traziam em suas temáticas universos variados: desde a denúncia social já observada anteriormente no emblemático rap *The Message*, de *Grandmaster Flash and The Furious Five* às letras filosóficas e de

<sup>93</sup> Esporadicamente, a Família de Rua organiza noites temáticas na quais focam num dos elementos do hip-hop fora do rap, podendo ser exclusivamente dos DJs e dos dançarinos de break. Houve também noites dedicadas exclusivamente às mulheres como no Dia Internacional de Combate à Violência Contra a Mulher, comemorado pela Família de Rua no dia 27 de novembro de 2012, com um Duelo de MCs focado em apresentações de danças, MCs e grafittis produzidos por mulheres.

<sup>94</sup> Na música “Jesus Chorou” (2002) Mano Brown canta: “Vai vendo, parei pra fumar um de remédio, com os moleque lá e pá, trafica nos prédio”. Em “Diário de um Detento” (1997), Ice Blue, canta: “A mina era virgem e ainda era menor, agora faz chupeta em troca de pó”, querendo dizer que uma garota que era virgem agora faz sexo oral em troca de cocaína.



autoconhecimento como no caso do *A Tribe Called Quest*.<sup>95</sup> Ademais, o *flow* dos MCs desse período se expandiu e foi além do *sung*, termo alçado por Krims (2001, p. 50) para definir as “rimas” da primeira fase do *rap*, que tendiam para um *flow* mais previsível demarcado pela “repetição rítmica, acentos sobre a batida (principalmente as do tempo forte), pausas sobre a batida, e agrupamentos rigorosos de *couplets* (rima a cada dois versos)”.

Essa forma mais estática evoluiu para a “efusão percussiva” (*percussion-effusive*), *flow* predominante na era dourada do *rap*, que tem como característica a tendência para “transbordar os limites rítmicos da métrica” (KRIMS, 2001, p. 50) por meio do agrupamento duplo e quádruplo de “rimas”, indo além do *couplet*. Ademais, as sílabas podem ser acentuadas fora do tempo forte e subdivididas em relação à batida, formando polirritmias. A interpretação, assim como no *sung*, tende a emular um vocal distante da fala. B-Real, MC do grupo latino-estadunidense Cypress Hill, é um dos maiores expoentes desse tipo de *flow*, possui um vocal extremamente analisado, agudo e percussivo. Uma das temáticas recorrentes de seu grupo é a apologia ao uso e à legalização da maconha, como foi com a banda brasileira Planet Hemp, durante os anos de 1990 e início de 2000.

#### 4.3 Virilidade, machismo e violência: o *ethos* guerreiro

O universo da cultura hip-hop, sobretudo do *rap*, é predominantemente masculinizado.<sup>96</sup> A postura machista classificada na sociologia como *ethos* viril e guerreiro vai ao encontro do que é visto nas batalhas de “rimas”: MCs se atacando verbalmente na tentativa de acuar o espírito do adversário. A palavra “guerreiro”, muitas vezes usada como

---

<sup>95</sup> Krims (2007, p. 114) chama esse tipo de *rap* de *knowledge* (*rap* de conhecimento). O autor coloca que até antes de 1996 era marcado por “combinações tradicionais de tonalidade, educação e humor”, diferente do rapper guetocêntrico que era polifônico e dissonante. Após esse período, sofre uma inversão, com o *rap* de conhecimento falando da “realidade”, adotando texturas mais híbridas e tensas e o guetocêntrico começa a fantasiar, ser mais abstrato com harmonizações mais convencionais.

<sup>96</sup> Nos Estados Unidos, algumas MCs afirmam que produtores de *rap* só se interessaram pelo trabalho delas quando disseram que suas letras haviam sido escritas por homens (KEYES 2002, p. 208). Keyes (2002, p. 206) afirma que muitos artistas de *rap* que são homossexuais preferiram não assumir publicamente sua sexualidade por entender que a cena do *rap* e do *hip-hop* é fortemente homofóbica. No Brasil, um dos poucos grupos de *rap* feminino a se destacar foi o Visão de Rua que encerrou suas atividades em 2010 com a morte da MC Dina Di. Nos Estados Unidos, há uma diversidade maior de rappers mulheres que adotam estilos musicais variados, algumas flertam com o R&B e o pop como extinto TLC e outras fazem estritamente *rap* como Missy Elliot.

forma de saudação entre os adeptos da cultura hip-hop, denota bem essa realidade social. De acordo com Ude e Carreteiro (2007, p. 63):

a palavra masculinidade é uma produção da modernidade [...] surge no final do século XVIII em um momento marcado pela expansão da sociedade ocidental mercantilista que, com a finalidade de dominar território [...] e auferir lucros produziu a concepção de um homem trabalhador, soldado provedor da família e patriota. [...] Essa representação viril foi modelada a partir da imagem do guerreiro medieval [que] deveria despertar mais terror que amor. [...] Se nos detivermos, por exemplo, na prática do duelo, percebemos que ela foi propagada como paradigma para a “formação do caráter” tanto nos exércitos quanto nas escolas. (UDE; CARRETEIRO, 2007, p. 63)

Apesar de esse *ethos* constituir um discurso oriundo da nobreza medieval como tentativa de manutenção de seu “poder, posse e prestígio” (CARRETEIRO; UDE; 2007, p. 63), encontra-se hoje amplamente difundido em “segmentos sociais subalternizados” onde “têm valor de capital” uma vez que:

os jovens das camadas de baixa renda entendem suas vidas como sendo uma exposição permanente a riscos marcados pela presença da violência, do desemprego e do mercado das drogas. Nesse contexto, a ideia de uma virilidade agressiva representa uma das únicas possibilidades de buscar reconhecimento social. (CARRETEIRO; UDE, 2007, p. 63-64)

Waiselfisz (2011), no estudo *Mapa da Violência 2012: os novos padrões da violência homicida no Brasil*,<sup>97</sup> atesta que “mesmo com grandes diferenças entre as Unidades Federadas, a tendência geral desde 2002 é: queda no número absoluto de homicídios na população branca e de aumento nos números da população negra.” Os jovens são os mais atingidos por essa realidade já que as faixas etárias de 15 a 19 anos, de 20 a 24 anos e de 25 a 29 anos apresentam as três maiores taxas de vítimas de homicídio.<sup>98</sup>

A rua, tida como o espaço da malandragem, da masculinidade e da luta pela sobrevivência, um meio impessoal, menos controlado que a casa, tida como espaço privado e seguro,<sup>99</sup> é onde os atos ilícitos e suas consequências estão mais presentes. O tráfico de drogas, as disputas entre facções, os conflitos corriqueiros por conta de diferenças pessoais que podem resultar em morte configuram o clima de tensão e perigo presente nesse ambiente.

<sup>97</sup> Documento virtual em PDF. Ver link disponível na bibliografia digital.

<sup>98</sup> Ver Gráfico 2.5.1. Taxas de homicídio (em 100 mil) por faixa etária. Brasil, 2010. (*idem*, p. 70).

<sup>99</sup> Ver Matta (2007) *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*.

O etnomusicólogo Samuel Araújo, em seu artigo “A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré”, Rio de Janeiro (2006) coloca que a violência deve ser entendida epistemologicamente como um elemento formador da música pesquisada em “contextos conflituosos”. Alerta ainda para o negligenciamento desse fator na construção do conhecimento.

Destacar a violência como categorias negligenciadas no campo da etnomusicologia é, de fato, uma operação perigosa, face às inúmeras referências a contextos conflituosos em que a música opera na pesquisa musical como um todo [...] O caminho que sugerimos aqui é, porém, bem distinto, permitindo que se tome o conflito, e até certo ponto, a violência como condições centrais à produção de conhecimento, incluindo aí mais especificamente o conhecimento musical e análises culturais de práticas musicais. (ARAÚJO, 2006, p. 3-4)

Tais considerações, além de reconhecerem o ambiente de conflito, desigualdade e violência a que muitos dos atores estudados em pesquisa acadêmica estão submetidos, também pontua o caráter determinante que a violência tem sobre a produção musical desses sujeitos.

MV Bill, codinome de Alex Pereira Barbosa, morador da Cidade de Deus, no Rio de Janeiro e um dos *rappers* brasileiros de maior renome no país, retrata constantemente em suas letras as mazelas geradas pela falta de oportunidades para a juventude moradora de favela, fato que tem como consequência direta o envolvimento desses jovens com o tráfico de drogas. Em 2006, MV Bill dirigiu o documentário *Falcão: os meninos do tráfico*, realizado pela Central Única das Favelas (CUFA),<sup>100</sup> além de gravar a música *Falcão* que aborda a realidade dos soldados do tráfico transmitida no filme.

A música *Traficando Informação*, que tem no título uma metáfora que procura subverter a ideia de risco social presente no tráfico e na favela, vai ao encontro das colocações de Araújo. O título desconstrói a relação entre as palavras “tráfico” e “drogas”, algo nocivo à vida, e substitui “drogas” por “informação”. Informar pode remeter tanto à intenção de alertar às outras esferas da sociedade sobre a dura realidade da favela como a orientar os ouvintes de *rap* e moradores de periferia sobre a situação de exploração a que estão submetidos.

---

<sup>100</sup> Organização que tem MV Bill como um de seus fundadores e que atua em diversas frentes de promoção cultural em favelas de todo o país. “O *Hip-hop* é a principal forma de expressão da CUFA[...]”. Ver link disponível na bibliografia digital.

Righi (2011) fala da “missão evangelizadora do RAP por meio da conscientização do papel do negro na sociedade, bem como de vocabulário ligado à religiosidade e espiritualidade” (RIGHI, 2011, p. 17). Papel que substitui ou tenta compensar a falta de acesso à educação formal, instruindo os mais pobres para sua ascensão, conforme Bambaataa sugeria nos primórdios da idealização do hip-hop. Milton Salles, produtor do Racionais MCs, afirma que “o rap é o livro do povo” (SILVA, 2005).

Quando na estrofe final de *Traficando Informação* Bill diz: “Meu raciocínio é raro pra quem é carente” e na terceira estrofe explica a origem do MV em seu nome com as falas “MV Bill, Mensageiro da Verdade”, ele está tentando orientar seus ouvintes sobre o “inimigo [de] terno e gravata” que não passa de “armadilha pra pegar negão, se liga na fita, MV Bill traficando informação”. No Brasil, esse papel orientador e evangelizador permaneceu como ideologia predominante no rap. Sobre essa questão essencialista, o próprio Bambaataa ponderou que:

Se você faz essas festas [de hip-hop] na sua comunidade, centros comunitários, nas quadras de escola e ginásios de escola você está fazendo a cultura funcionar no nível da rua. Se você faz isso nas boates, coreografias para filmes, *shows* de coreografias você está fazendo no nível comercial, mas continua sendo hip-hop. Tem muitos grupos que começaram no *underground*, por baixo, e hoje não esperam a chance de ir até o topo para poder se expressar [...] Um exemplo disso seria o Prince, um artista que já fez *shows* da dimensão de Michael Jackson, e ia até as comunidades para poder fazer *show*. Mas ele não precisava fazer isso. É um artista consagrado no mundo inteiro, mas é um artista do povo de qualquer forma.<sup>101</sup>

Sobre a questão da violência enquanto conceito e forma de expressão, a letra possui metáforas que unem palavras aparentemente desconexas com essa ideia. Na primeira estrofe ele diz “Está faltando criança dentro da escola, estão na vida do crime, o caderno é uma pistola”; no último verso, nota-se que os papéis estão invertidos dentro da favela: a criança não está na escola utilizando seu caderno para estudar, mas sim na vida do crime e a pistola é seu instrumento de trabalho.

Outra forma de se apropriar da violência vivida para lograr a construção musical é o uso das onomatopéias “pow” e “pá”, comuns no rap nacional,<sup>102</sup> utilizadas para simular

<sup>101</sup> Debate aberto com Afrika Bambaataa, ocorrido em 02 de agosto de 2013, na casa de show Granfinos, em Belo Horizonte, antes de seu show da noite. O MC Matéria Prima foi o tradutor do debate.

<sup>102</sup> Sobre esse aspecto chamo a atenção para o artigo “O som à prova de bala”, escrito pelo estudioso do funk carioca e orientador dessa dissertação, Carlos Palombini. A emblemática “Rap das Armas” é um ótimo exemplo

barulho de tiro. Na primeira estrofe Bill canta “pow, pow, mais um corpo no chão, pow pow, de um vacilão”, e na segunda estrofe da música usa a onomatopéia “pá” para rimar com Jacarepaguá: “CDD, Zona Oeste, Jacarapeguá, aqui o gatilho fala mais alto, pá pá pá”. Wildhagen (2007, p. 15), ao comentar o *rap* da Cidade de Deus, fala da “conversão da violência em força simbólica” conforme vemos nessas onomatopéias e figuras de linguagem:

[...] vemos a conversão da violência cotidiana em força simbólica, através do esforço dos “excluídos” em interpretar os mecanismos de exclusão social. Ambiente causador de muitas polêmicas, a favela vem sendo, desse modo, transformada no território dos conflitos sociais, de tensões e violência, mas também de criação de artes e de moda (WILDHAGEM, 2007, p. 15).

Outro artista que utilizou o som de uma arma, não como onomatopéia, mas como um *sample* de fato, foi o californiano Tyler, The Creator. Na música *AssMilk*, que conta com a participação de outro *rapper* chamado Earl Sweatshirt, presente em seu álbum de estreia *Bastard*, Tyler usa o som do gatilho sendo acionado como contratempo da batida da bateria, dispensando o uso de *hi-hat*. Além disso, há outro elemento que causa certa estranheza e é bastante utilizado por Tyler: o decaimento do *pitch* (altura) da caixa da bateria, o que deforma o ataque da onda sonora distorcendo o timbre dessa peça.

De fato, o violento, o chocante e o que escandaliza parece chamar a atenção desse *rapper*, que possui letras que falam de estupro, como *She*, *Fish* e *Tron Cat*, que contém o verso “estuprei uma vadia grávida e disse aos meus amigos que tive sexo a três”. A desordem e a ultraviolência também estão presentes, como em “Radicals”, que traz os dizeres “Mate pessoas, queime merda e foda a escola”. Para ele, essas narrativas nada mais são do que arte, “são simplesmente como filmes, você já viu a merda que eles fazem em filmes? [...] Não sei o porquê de tanto alvoroço [...] Quando eu faço uma canção é um filme para mim, eu quero ir aos detalhes”.<sup>103</sup> Os videoclipes de Tyler acompanham essa lógica, como na música *Yonkers*, em que ele tem a palavra *Kill* (Matar) escrita na mão esquerda, come uma barata, vomita, tem a esclerótica escurecida como se estivesse possuído e se suicida no final.<sup>104</sup>

---

de como esse gênero musical que é uma variação do “Miami Bass [...] que é uma variedade de hip-hop” também se apropria desse recurso estético.

<sup>103</sup> THE DRONE: Tyler, The Creator, Interview. *Youtube*. Ver link disponível na bibliografia digital.

<sup>104</sup> Este videoclipe está disponível no canal “mestrado duelo”.

Uma forma de ressignificação da violência muito usada no *rap* brasileiro é a analogia do microfone com uma arma de fogo. O próprio MV Bill canta em uma de suas músicas mais conhecidas, chamada *Só Deus Pode Me Julgar* (2002): “As armas que eu uso é microfone, caneta e papel”. Slim Rimografia, MC paulistano, canta em sua música *Segura a Bronca* (2003): “o microfone é minha arma, sem licença, nem porte, a bala que ele carrega aqui é hip-hop, atiro nos *pop*, atiro nos axé, sistema da mídia, com minhas “rimas” em nome da cultura em vou fazer uma chacina”. Sabotage faz o seguinte jogo de ideias e palavras na música tema de seu disco de estréia, *Rap é Compromisso* (2000), dizendo: “o crime é igual o *rap*, *rap* é minha alma, deite-se no chão, abaixe suas armas”.

Sobre esse aspecto chocante que a música de violência pode demonstrar, Araújo questiona o benefício do ideal de ordem vigente em nossa sociedade que “pode ter inibido, mais que ajudado, a reflexão sobre a vida em sociedade por um período muito longo”:

Esta preocupação com o enquadramento de fenômenos em geral, mormente os sociais, em suas respostas “lógico-estruturais” ordenadas, mais que tentar compreender seus momentos descontínuos, ou seus estados “caóticos”, fatalmente excluíram [...] qualquer possibilidade de emergência de uma teoria de movimento e da incerteza[...] ambos percebidos por ele como os reais motores não-lineares do “mundo turbulento” de hoje.<sup>105</sup> (ARAÚJO, 2006, p. 8)

Turbulência essa que gera caos, violência e conflito, antagonistas dos ideais de paz, ordem e progresso. O autor então desenvolve o conceito de “sócio-acústica da violência” para definir essa relação entre a construção do saber epistemológico e sua relação com a intrincada realidade social e sonora existente em contextos conflituosos. Situação que exige do pesquisador “autocrítica e [...] o confronto contínuo de sua formação” (ARAÚJO, 2006, p. 5). A participação direta dos sujeitos estudados na produção da pesquisa é uma das alternativas propostas pelo autor. O que procuro destacar aqui é o fato de que o conflito, a violência e o comportamento advindos desse contexto são dados presentes na sonoridade da música *rap*.

O ambiente conflituoso no qual o *hip-hop* se configura produz formas de ser e de agir que se refletem na expressão facial e corporal dos MCs. Há dois trejeitos principais que

---

<sup>105</sup> A nota de rodapé 4, presente no texto original: Ele dedica o livro aos netos, “adentrando este mundo turbulento”. Balandier (1997).

se instituíram: um formado pela postura tensa e sisuda e outro mais despojado e impassível,<sup>106</sup> que vai ao encontro da figura do malandro nacional.

Sobre as várias definições dadas à figura do malandro brasileiro, Wildhagen (2007: 81) destaca como fator primeiro a situação pós-abolicionista do final do século XIX, na qual “a prática da vadiagem” por meio de atividades como “dança, maxixe e o violão” era considerada crime.

Recusando-se ao trabalho massacrante das fábricas, nas décadas iniciais do século XX, os indivíduos que habitavam os espaços periféricos das cidades em crescimento, os pobres, buscavam na dança e na música alguns dos meios alternativos para sobreviver. (WILDHAGEN, 2007, p. 81)

O autor diz ainda que o malandro:

se sentia excluído do poder, pois fora enganado pelo poder vigente; não levando portanto a política mais a sério, passa a desconsiderar a lei e a ordem social imposta. Ao assumir a transgressão, o malandro “aponta um dedo acusador na direção dos poderosos”. (CARVALHO, 1991, p. 60)

A transição da figura do malandro para a do marginal teria relação com o próprio desenvolvimento urbano e social das metrópoles brasileiras. O agravamento da desigualdade social abarcou a transgressão da “vadiagem” vivida pela malandragem até início do século passado para o tráfico de drogas contemporâneo, “opção preferencial para os indivíduos que hoje vivem na marginalidade” (WILDHAGEN, 2007, p. 83).

Em termos de representação social houve a mudança da “dialética da malandragem” para a “dialética da marginalidade”. O mesmo autor explica que:

[...] a dialética da marginalidade” pressupõe uma nova forma de relacionamento entre as classes sociais, em que a figura em destaque não é mais o malandro, mas sim o marginal, aquele que foi excluído pela sociedade e que assume uma nova

---

<sup>106</sup> Esses dois tipos principais de postura geram também, duas vertentes principais no desenvolvimento do flow dos MCs. Keyes (2002, p. 131) aponta que: “No rap, timbre implica o sincronismo entre o atributo tonal e a articulação [...] rappers que posam como o tipo cafetão ou malandro, por exemplo, utilizam uma articulação legato/relaxada, enquanto aqueles que projetam uma imagem linha dura empregam discurso avivado com articulação percussiva.” No caso estadunidense, MCs como Snoop Dogg e 50 Cent são exemplos de “malandros” com um flow legato, diferente de MCs enérgicos como KRS-One e Chuck D do Public Enemy, por exemplo. No Brasil, destaca-se Marcelo D2, Max B.O, Slim Rimografia no estilo de flow “relaxado”, enquanto MV Bill, Mano Brown e X, MC do extinto grupo de *rap* rock Câmbio Negro, são exemplos de flow no estilo “hardcore” (linha dura). O rapper MF DOOM conhecido por seu flow “calmo” como ele mesmo diz em sua música “All Caps” (2004) é o maior exemplo de fluxo legato porém ele não faz o tipo “malandro”, enquadrando-se melhor na ala underground do *rap* estadunidense.

postura: de objeto, para sujeito do discurso. Ele inaugura um ponto de vista renovado sobre a miséria e a violência, pois, diferente do olhar da ideologia dominante, “[não] se trata de conciliar as diferenças [sociais], mas de evidenciá-las. (ROCHA, 2004, p. 5).

O videoclipe *Chama os mulekes*<sup>107</sup> (2012), da ConeCrewDiretoria, é um bom exemplo da intercalação entre a postura sisuda e a despojada em dois momentos muito bem demarcados deste videoclipe. No início, encenam uma reunião de sujeitos mal encarados que discutem a crise do mercado fonográfico que “só tem porcaria”, no qual “as cartas já estão marcadas”. O clima tenso proposto por essa cena é alterado quando fazem uma ligação para “O Fiel”,<sup>108</sup> personagem representado pelo funkeiro Mr. Catra, que com sua risada sinistra abre espaço para o início da música, onde os integrantes do grupo andam por vielas se abraçando, sorrindo e interagindo com vários personagens e locais da cidade.

Essa mudança dilui a tensão proposta pela cena inicial, o que não implica na solução da “ordem conflituosa” existente na dialética da marginalidade que pode ser notada no *rap*. Algumas frases do MC Batoré, integrante da ConeCrewDiretoria, deixam isso claro na letra: “Pras velhas do condomínio, minha cabeça não tem nada, bruxa murcha e enrugada, ta na varanda pendurada” ou “Alguém quer te ver na *bad*, te impede de usar até *dread*, só que aqui não tem nenhum *nerd* obedecendo a quem pede”. A expressão *bad*, nesse caso, advém da gíria *bad trip*, ou “viagem errada”; *dread* se refere aos *dreadlocks*, forma de cabelo trançado famosa por meio dos adeptos da cultura rastafári, como Bob Marley. Outra frase que visa destacar a diferença entre o universo de quem está a margem da sociedade e os mais abastados é “quem tá dirigindo um Audi, nunca vai saber o que é tomar banho de balde”. A frase parece inverter a interpretação de que dirigir um carro importado ou ter dinheiro seria melhor do que precisar tomar um banho de balde, ou seja, se banhar de maneira precária. Essa tática discursiva é comum no *rap*, que procura empoderar e valorizar as vivências das vozes marginais e subalternizadas da sociedade.

O uso estético da violência para a criação das “rimas” também é encontrado nessa música. Batoré fala em um de seus versos: “Então vamo dá o baque, meu bonde é igual às FARC, morro e volto igual 2PAC”. A expressão baque significa batida, choque; a gíria bonde, comum não só *rap* como no *funk* carioca, quer dizer grupo, turma ou gangue. Citando a

<sup>107</sup> Vídeo disponível no canal *mestraduelo* no Youtube. Ver link disponível na bibliografia digital.

<sup>108</sup> Maneira como os funkeiros cariocas se referem a seus MCs. Artigo de Palombini, (2012) “O Som à prova de bala”.



organização paramilitar Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia, ele diz que morre e volta igual 2Pac, ícone do *rap* estadunidense dos anos de 1990, assassinado devido a uma intriga com outro *rapper* em evidência nessa época, Notorius Big.

Além da reprodução ou ressignificação da violência em letras de *rap*, percebe-se o ambiente predominantemente masculino no videoclipe de *Chama os mulekes*. No o vídeo os MCs andam em bandos, inicialmente com crianças que estão brincando nas vielas, e, depois com artistas do *rap* carioca, como MC Shaw e Marcelo D2. O único momento em que são incluídas garotas é quando o *rapper* Seth canta sua estrofe em meio a cenas de jovens skatistas descendo uma rua íngreme. Alguns dos versos cantados são:

sou ágil pras mina igual sabão,  
tenta me segurar, não, não,  
escorrego da tua mão,  
abaixou pegou no chão ficou um pouco vulnerável,  
quero as baixinha de fácil manuseio, maleável

O caráter masculinizado e viril é destacado nesse trecho onde as mulheres em situação “vulnerável” podem se encaixar no perfil desejado pelo *rapper*, “as baixinha de fácil manuseio, maleável”. O sexo casual também é exaltado pela frase “sou ágil pras mina igual sabão, tenta me segurar, não, não, escorrego da tua mão”. Todos esses traços ideológicos e sonoros ajudam a confirmar algumas reflexões sobre a virilidade e a reprodução da violência no discurso do *rap*.

#### **4.4 Análise de duas batalhas de Douglas Din**

Na noite de 24 de fevereiro de 2012, o Duelo de MCs recebeu participantes do Distrito Federal que vieram a Belo Horizonte por iniciativa própria para duelar no viaduto. Oito mestres de cerimônia chegaram à cidade, um deles se classificou para as finais do evento: MC Nauí, derrotado por Fabrício FBC, um dos nomes mais vitoriosos do Duelo naquele período. O sucesso de público serviu como indicador para que outras disputas interestaduais acontecessem no local. Estando presente neste dia, pude verificar o envolvimento da plateia com as batalhas, que participa ativamente através dos tradicionais gritos, palmas e levantar de mãos no decorrer do Duelo.



**FIGURA 2 - Duelo de MCs (edição nacional)**

Na noite de 22 de junho, começaram as eliminatórias do Duelo de MCs Nacional, primeiro torneio nacional produzido pela Família de Rua no Viaduto Santa Tereza, que envolvia MCs oriundos de sete capitais do país onde também acontecem batalhas similares: a Batalha de MCs de Brasília, realizada no CONIC (centro comercial popular localizado na Asa Sul da cidade); a Batalha de Santa Cruz, realizada na estação de metrô homônima, na cidade de São Paulo; a Briga de Vira-Lata, no Largo do Campo da Pólvora, em Salvador; a Batalha da Escadaria, entre a Rua do Hospício e Avenida Conde da Boa Vista, em Recife; a Batalha do Real, umas das pioneiras, famosa nas letras de MC Marechal e Marcelo D2, realizada na Rua Riachuelo, nos tradicionais Arcos da Lapa (Aqueduto da Lapa, Rio de Janeiro); e também o Confronto de Rua, realizado na capital capixaba pelo Terroristaz Crew, equipe de *hip-hoppers* que fomentam a cena da cidade. A final foi em Belo Horizonte, no dia 26 de agosto, debaixo do Viaduto Santa Tereza, e teve como campeão o MC Douglas Din.

Douglas Nascimento da Silva, nome de registro de Douglas Din, foi o MC de maior destaque do Duelo até a paralisação do evento, e também depois da retomada. Negro, morador da Vila Santana do Cafezal, localizado no complexo de morros e favelas conhecido como Aglomerado da Serra, em Belo Horizonte participa do evento desde 2008. Ouve *rap*

desde a 4ª série (Ensino Fundamental),<sup>109</sup> época em que se escutava músicas de Gabriel Pensador nas estações de rádio FM. A primeira referência que teve foi Racionais MCs, grupo que admira até hoje. Facção Central também é citado como uma de suas principais influências.

Começou a fazer *freestyle* através do contato de amigos do seu primeiro grupo de *rap*, chamado Simplesmente Dom, “que não vingou<sup>110</sup> por causa de compromisso e garra”. O primeiro artista de “rimas” improvisadas que conheceu foi Emicida, apresentado por esses mesmos amigos através de vídeos no *site Youtube*. Considera *freestyle* como “zueira” por não ser possível “inserir uma mensagem completa [...] questão de vida mesmo, é só na letra”.

A primeira batalha analisada é o confronto entre Din e Big Léo, adversário menos experiente derrotado por Douglas, mas que foi um dos destaques nas eliminatórias do Duelo de MCs Nacional. Os ataques verbais desferidos por ambos os MCs denotam justamente a questão da experiência e da trajetória de cada um dentro do Duelo. Dayrell (2005, p. 61) cita a fala do *rapper* belo-horizontino Doktor Buh, que pontua essa questão da experiência dentro do *hip-hop* e da hierarquia que existe:

no hip hop tem essa coisa de hierarquia, entendeu? Eu sou mais velho do que você dentro do movimento, então você por algum motivo tem que me respeitar porque se eu não existisse, daonde ocê ia aprender? então deveria existir um respeito [...] O hip hop é um movimento livre, mas é um movimento hierárquico. Mas chega os cara e começam a pregar que não deve existir essa hierarquia, daonde tá dizimando com o movimento. (DAYRELL, 2005, p. 61)

Os dois instrumentais usados nesta batalha são produções do estadunidense DJ Premier, um grande nome do *rap* noventista ainda em atividade. Foram transcritas as “rimas” dos MCs em cada *round*, com alguma limitação devido à qualidade do áudio do registro e do próprio caráter improvisado das palavras. O registro de referência usado nas análises são os vídeos postados pelo *blog* de música independente *Indie BH* (gestor Pablo Bernado), o único que gravava semanalmente o evento em parceria com a Família de Rua. O Duelo deste dia aconteceu no Parque Ismael Fabregas, no bairro Nova Floresta, onde há uma pista de skate bastante frequentada pela juventude ligada a esse esporte, há também grafittis espalhados pelo parque e uma quadra poliesportiva onde aconteceram as eliminatórias do Duelo Nacional. O

<sup>109</sup> Entrevista com Douglas Din realizada no dia 20 abr. 2013 em Belo Horizonte.

<sup>110</sup> Vingar: expressão que exprime a realização de sucesso.

evento foi realizado em horário vespertino e integrou o *Red Bull Manny Mania*, campeonato de skate produzido pela empresa de bebida energética, que teve etapa eliminatória em Belo Horizonte, dos dias 23 de abril a 18 de julho.

#### 4.4.1 Análise de *Nas is Like* e a primeira parte da batalha contra Big Léo

O primeiro instrumental usado foi o da música *Nas is Like* (1999), do *rapper* estadunidense Nas, também famoso na *golden age* e ainda em atividade. Essa música em compasso 4/4, que é a métrica praticamente universal do *rap*, conta com uma batida eletrônica de bateria, baixo, *sample* de música orquestrada com cordas e flautas, além de ruídos descontínuos que se repetem em maior número de vezes na introdução e no final da música.

Pelo videoclipe desta música,<sup>111</sup> percebe-se uma narrativa guetocêntrica típica do *rap* estadunidense dos anos de 1990. A predominância deste tipo de discurso pode ser explicada por alguns fatores sociais não muito diferentes no Brasil. Homicídio era a principal causa de morte entre negros nos Estados Unidos e a taxa de desemprego era duas vezes maior para a população negra, tanto jovem quanto adulta, se comparada a de brancos (KEYES, 2002, p. 165).

Para análise das imagens foi considerada a abordagem usada por Adam Krims para falar de músicas *rap* através de videoclipes em seu livro *Music and Urban Geography* (2007).<sup>112</sup> Krims direciona seu olhar para aspectos ligados a representação da cidade, chamada de *ethos* urbano,<sup>113</sup> e como eles estão ligados ao pensamento de cada época.

*Nas is Like* se inicia com imagens do *rapper* sentado despretensiosamente na escadaria de um conjunto habitacional cumprimentando os *homies* (amigos, “chegados”) que passam por ele, além de com algumas imagens do *rapper* rimando em frente ao espelho do

<sup>111</sup> Disponível no canal do *Youtube* “duelomestrado”.

<sup>112</sup> Para uma leitura aprofundada sobre análise de videoclipe ler “*Analysing musical multimedia*” Nicholas Cook, Oxford University Press, 1998.

<sup>113</sup> Krims sugere que a relação entre música e sociedade é uma representação e enquanto tal pode ser tomada separadamente ainda que atrelada a um processo histórico. “Alguns pedaços específicos da história musical ajudarão a elucidar como a face mutável da música popular pode prover um poderoso sintoma de condições sociais básicas” (MUSIC AND URBAN GEOGRAPHY, p. 1).

banheiro do apartamento em que está e em frente ao prédio. À medida que se aproxima o refrão surgem imagens dele rimando na rua, encostado em um muro grafitado, cantando com vários de seus “manos”, e, também, imagens dele rimando, com a ponte que leva ao Brooklyn ao fundo. Rose (1994, p. 10) fala sobre a representação do artista de *rap*, da importância em situar o *rapper* “em seu meio social e fazendo parte de uma *crew* ou *posse*”. Diz também que: “A ênfase dos *rappers* nas *posses* e bairros de origem trazem o gueto de volta à consciência pública. Satisfaz a profunda necessidade da juventude pobre negra de ter seus territórios admirados, reconhecidos e celebrados” (ROSE, 1994, p. 11).

A autora chama a atenção também para o estereótipo de perigo e violência promovido por alguns desses vídeos que retratam as comunidades negras dos Estados Unidos. Essa tipificação teve o efeito colateral de inflamar discursos conservadores que defendiam “maior presença policial e políticas militares invasivas”.<sup>114</sup> Além do mais, esse cenário assustador se instituiu como forma de avaliar “o quão negro é o gueto”. *Rappers* brancos, como Vanilla Ice, usaram disso para “validar” seu trabalho artístico por meio de histórias sobre suas relações próximas à negritude de vizinhanças pobres (ROSE, 1994, p. 11).

No caso brasileiro, Mano Brown comentou negativamente sobre essa “fetichização” do gueto, que ele próprio ajudou a construir com o Racionais MCs: “Não vou mais traçar retrato de lugar nenhum pra ninguém. Muito menos para os ricos. Eu não vou mais mapear minha quebrada<sup>115</sup> para os caras. Não vou lavar roupa suja para eles ouvirem.”<sup>116</sup>

A música de Nas usa dessa ênfase em suas relações com o gueto durante todo o vídeo. Após o primeiro refrão Nas está em um estúdio profissional gravando enquanto mostra seu cordão de ouro pendurado no pescoço, depois há tomadas suas num carro luxuoso, acompanhado de uma mulher, a caminho do *Madison Square Garden*, onde ele desce para cantar com seus “manos”, que vibram com a música. Ele aponta para o letreiro da casa de espetáculo que anuncia seu nome nas luzes. O vídeo parece mostrar que mesmo fora de sua vizinhança e andando num carro luxuoso, ele não abandona seu grupo de origem. O

<sup>114</sup> WILL, George F. Therapy from a Sickening Film. *Los Angeles Times*, p. B7, 17 jun. 1993. Esse artigo é uma revisão do filme de estréia dos irmãos Hughes, *Menace To Society*.

<sup>115</sup> Quebrada: maneira como os rappers se referem a bairros periféricos e seus locais de origem.

<sup>116</sup> EMINÊNCIA Parda: Mano Brown se diz mudado, apesar de também afirmar que continua o mesmo. Entre a família, o rap, os amigos e os negócios, um dos artistas mais importantes dos nossos dias quer deixar de ser um refém da imagem que ele mesmo ajudou a disseminar. *Rolling Stone*. Ver link disponível na bibliografia digital.

videoclipe termina com o *rapper* indo embora da escadaria, o que sugere que após a vida dura do gueto ele saiu para gozar de fama, riqueza e sucesso sem abandonar suas raízes.

O discurso saudosista e essencialista instituído na frase *keepin' it real* (ser real), uma das máximas do hip-hop, precisa ser relativizado, visto que alguns dos pioneiros desta cultura foram relegados ao mero *status* de mito, sem que seus seguidores se envolvessem de fato com suas realidades (BREWSTEW; BROUGHTON, 1999, p. 232). Kool Herc, DJ pioneiro da cultura hip-hop, não se endinheirou com o gênero musical que ajudou a criar, tanto que pediu ajuda financeira aos fãs e simpatizantes em sua página na internet, por não por ter um plano de saúde que cuidasse do seu problema de pedra no rim.<sup>117</sup> Enquanto isso, DJs e MCs sem qualquer engajamento com os preceitos da cultura *hip-hop* se tornaram milionários por meio da indústria fonográfica, que se apropriou fortemente do gênero. Sexo e violência, temas tão explorados em segmentos como o cinema, passaram a ser o discurso central de muitos *rappers* (KEYES, 2002, p. 166).

Artistas como Dr. Dre, Snoop Dogg e 50 cent fizeram fortunas falando de armas, drogas e promiscuidade: o chamado *gangsta rap*, formado no final dos anos de 1980, pelo *hip-hop* da Costa Leste,<sup>118</sup> e consolidado em Los Angeles. Cross (1993, p. 183) aponta que uma das razões seria o fato de que “o *hip-hop* começou em Nova Iorque. Eles tinham grafiteiros, dançarinos de *break*, nós [em Los Angeles] não tínhamos nada disso, apenas gangues” (KEYES, 2002, p. 88). A exploração dessa realidade produziu inúmeros videoclipes de *rappers* mal encarados, repletos de garotas seminuas e carros luxuosos em mansões.

A conduta de ostentação abriu espaço para outro subgênero, denominado *bling-bling*: uma alusão ao “som” das correntes de ouro brilhando no pescoço dos *rappers*. Nesta variante as letras falam simplesmente de qualquer coisa que o dinheiro possa comprar. Na convivência com adeptos da cultura *hip-hop* e músicos do *rap*, percebi que essa postura exibicionista é vista de maneira negativa por fugir do preceito de “ser real”, ou seja, estar de acordo com sua origem.

---

<sup>117</sup> Notícia disposta no sítio oficial do DJ. Ver link disponível na bibliografia digital.

<sup>118</sup> Apesar de algumas músicas ofensivas entre *rappers* de Los Angeles e Nova Iorque no início na década de 90 ainda não havia uma diferença instituída entre Costa Leste e Oeste. Essa divisão ficou demarcada após desentendimentos inflados pela mídia e indústria fonográfica entre Tupac Shakur da gravadora Death Row Records de Los Angeles e Notorius B.I.G. da Bad Boy Records de Nova Iorque, ambos assassinados por conta dessa intriga (KEYES, 2002, p. 168).

Um grupo da Velha Escola que valorizava bastante o caráter dramático das *performances* era o *Cold Crush Brothers*. Apresentavam um show chamado *The Gangster Chronicle*, no qual eles subiam ao palco com roupas militares e metralhadoras de plástico. A produção musical não era menos apoteótica, já que a entrada era a vinheta de uma orquestra inteira atacando uma nota:

Quando você escuta um ataque de uma sinfonia, essa porra é intensa, então a gente tinha que alcançar isso visualmente no palco. Então eu pegava o disco e soltava o ataque, e os caras posavam, TAMM! Então, você via os caras rodando um por vez. (BREWSTER; BROUGHTON, 1999, p. 236)

Esse depoimento de Charlie Chase fala do início da década de 1980, mas deixa uma pista de como os elementos orquestrais típicos do *rap* noventista estadunidense podem causar a dramaticidade performática do hip-hop.

A parte melódica da base *Nas is Like* é formada por um naipe de cordas no qual o som mais proeminente é do violino e da flauta tocados em C#m. A partitura a seguir diz respeito à melodia que acontece durante todo o instrumental. A flauta toca as mesmas notas do Violino 1, fazendo *stacattos* que se repetem no final da frase em diferentes momentos da quadratura, representados no quarto compasso da Flauta e Violino 1. Interessante notar que o baixo é tocado em colcheias e começa em F#, o que gera tensão harmônica com demais instrumentos iniciados em Em. Isso remete à mais uma consideração de Hank Shocklee, produtor da Bomb Squad, sobre o aspecto dissonante do *rap* (ROSE, 1994, p. 82):

Ao lidar com *rap*, você tem que ser inocente e ignorante em música. Músicos treinados não são ignorantes à música, e eles não podem ser inocentes a isso [...] Por exemplo, certas tonalidades têm que andar juntas porque você foi educado assim e isso faz sentido para você. Nós usamos um tom claro e um escuro ao mesmo tempo porque isso funciona num determinado trecho. Um músico vai dizer, “Não, essas são as tonalidades erradas. Os tons estão chocando”. Nós não vemos dessa forma. (ROSE, 2004, p. 82)

Abaixo segue a notação desse excerto:

Ainda sobre esse aspecto dissonante, Herbie Hancock, renomado pianista e compositor de jazz, chama a atenção para o caráter experimental da composição harmônica da música *rap* (NORRIS, 1993, p. 85):

Não há nenhum respeito pelas regras harmônicas. Por exemplo, quando *sampleam* uma textura harmônica e a colocam em justaposição com outra que tem a mesma batida, porém numa tonalidade completamente diferente [...] Algumas vezes, quando você não tem instrução, você pode fazer algo que ninguém fez, porque você não está preocupado em como as regras e os padrões funcionam. (KEYES, 2002, p. 149)

A levada de bateria é programada em oito compassos e executada com *feeling* de *shuffle*. Apenas o bumbo apresenta variações rítmicas, diferindo da caixa e do *hi-hat*, que mantém um padrão cada.

A introdução da música contém a bateria acima e ruídos de pássaros, extraídos da música *Why?* (1969) de Don Robertson.<sup>119</sup> Depois, disso começa a estrofe na qual entram os elementos melódicos que formam a base. O *sample* de cordas e flauta vem da música *What Child is This?* (1966), de John V. Rydgren e Bob R. Way. Originalmente, essa música está na tonalidade de Cm, meio tom abaixo da versão *sampleada*.

A variação no ostinato com os dois staccatos da flauta no final da frase aparece no 16º compasso, quando Nas já está rimando a primeira estrofe. Isso se repete de oito em oito compassos, formando uma quadratura que se segue quase durante a música toda.

<sup>119</sup> Informação obtida na audioteca virtual de samples Who Sampled.



A frase dita por Nas no compasso anterior à pausa e durante é: “*Heaven and hell, rap legend, presence is felt. And of course N - A - S are the letters that spell*” O que pode ser traduzido como “Céu e inferno, lenda do *rap*, sua presença é sentida. E claro que N-A-S são as letras grafadas.” O DJ então solta as colagens dizendo “NAS, NAS” seguido dos scratches com as seguintes colagens “*Nas is like life or death*”, “*My poetry’s deep, I never felt*”, “*Nas is like half man half amazing*”, “*No doubt...*” traduzido como “Nas é tipo vida ou morte/ Minha poesia é profunda/ eu nunca caí/ Metade homem, metade maravilhoso/ Sem dúvida.”

Percebe-se aqui, além de uma narrativa fúnebre, o caráter autoafirmativo e de superação e resistência presente nas “rimas” do Duelo de MCs. O trecho sugere que a vida difícil no gueto não apagou o brilho pessoal de Nas, que o tornou um *rapper* reconhecido e respeitado por onde passa.

Quando acaba o primeiro refrão e volta a estrofe, há uma pausa no primeiro tempo do compasso onde entra rapidamente a colagem *Nas is like* (Nas é tipo), que é completada pela voz do MC que começa a estrofe dizendo “*Earth Wind and Fire, rims and tires/Bulletproof glass, inside is the realest driver*” em alusão ao *Earth, Wind & Fire* (grupo de música *funk* e *disco* estadunidense da década de 1970) e ao mesmo tempo, à “Terra, [a]o Vento e [ao] Fogo” literais. Assim, o *rapper* se afirma tão elementar quanto as forças da natureza, perfil que vai ao encontro do que foi colado no refrão “metade homem, metade maravilhoso.” Fala também de resistência e ostentação: “Vidros a prova de balas, dentro o mais real (realest) motorista”. Interessante notar que no inglês formal é pouco usada a palavra *realest* como superlativo de real, o que chama a atenção para a importância da máxima do *hip-hop* de “ser real”.

Um conceito imprescindível para a compreensão dessa poética polissêmica do *rap* é o *Signifying*,<sup>120</sup> “ilustrado quando alguém faz uma enunciação indireta sobre uma situação ou outra pessoa; o significado é frequentemente alusivo, e em alguns casos, indeterminado.” (Keyes, 2002, p 24). No caso do *rap*, isso costuma acontecer em *dozens* ou *snap*s, conforme coloca Labov (1972, p. 274)

o mais antigo termo para o jogo de troca de insultos [...] envolve a interação ou o duelo verbal entre dois oponentes, no qual um faz um enunciado direto sobre o membro da outra família, especialmente a mãe, em “rimas” de métrica igual, completadas a cada dois versos (couplets). (KEYES, 2002)

<sup>120</sup> Ver GATES JR., Louis Henry. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*.

Esses dois recursos estéticos estão presentes no *toast*, prática vernácula africana de contar histórias como forma de divertimento. “Como regra, a eficácia do *toast* está no estilo de atuar mais do que no conteúdo” (KEYES, 2002, p. 25). Gestos, expressões faciais, além de mímicas, metáforas, gabações e exageros fazem parte desse universo performático dos *rappers* de hoje. As batalhas de *freestyle* no *hip-hop* são um advento do *signifying* e do *toasting*, e o Duelo de MCs carrega consigo esses traços poéticos e performáticos da diáspora africana.

Nas utiliza bastante desses jogos de palavras, como no caso da segunda estrofe, na qual em vez das repetições de *staccato* entram aqueles mesmos ruídos da introdução cessando os outros elementos da base. Novamente aparece a colagem *Nas is like* e o *rapper* completa dessa vez dizendo que ele é um “*Iron Mike, messiah type*”. Iron Mike pode ser tanto o monumento de aço e bronze de figuras militares, que é colocado em locais públicos como também o apelido de Mike Tyson, um dos maiores lutadores de *boxe* da história do esporte. Iron Mike pode soar também com Iron Mic, considerando que *mic* é a forma como os *rappers* se referem ao microfone, o que dá um terceiro sentido na expressão. Percebe-se, então, desde os outros trechos citados, uma poética ligada ao orgulho negro, e, especificamente nesta parte, a um discurso viril, relacionado ao esporte de luta, à guerra ou à condecoração militar. Essa virilidade faz parte do *ethos* do *hip-hop* e é também verificada nas “rimas” do Duelo de MCs.

O domínio sobre conhecimentos gerais se mostra importante, pois os MCs utilizam constantemente figuras de linguagem e analogias diversas. Esse cunho vocabular se faz ainda mais necessário num contexto de rima improvisada:

O cara para fazer *Freestyle* tem que ter criatividade. Ele é um cara que tem que ler muito, é um cara que tem que pesquisar as coisas. Pra fazer *Freestyle* tem que ter um leque de palavras, tem que ter um vocabulário, né?! Se o cara não tem esse vocabulário ele fica repetitivo. (Fala de Dan Dan, no documentário FREESTYLE UM ESTILO DE VIDA)

No segundo refrão, DJ Premier incrementa os *scratches* fazendo *staccatos* de uma onomatopeia do som de bumbo “pom-pom-pom-pom”, tocado em semicolcheias em *shuffle*. Então, quando volta para a segunda estrofe da música há uma pausa total no final desse compasso. O *beat* volta após a caixa da bateria ser tocada, técnica essa bastante utilizada durante a música e que é comum no *rap*, onde se manipula a duração de cada elemento da

base em camadas, ora mantendo alguns ora retirando outros. Estes recursos remetem a dois conceitos mencionados anteriormente: rupturas na linha, estratificação.

O mesmo acontece antes de chegar a esta passagem onde Nas diz *Much success to ya, even if you wish me the opposite* (muito sucesso para você, mesmo que me deseje o contrário), para no momento da pausa afirmar: *Sooner or later we'll all see Who the prophet is* (cedo ou tarde, vamos ver quem é o profeta). Demarcando novamente uma poética autoafirmativa e desafiadora, que permeia toda a letra. Aqui o conceito de fluxo é notável no jogo entre a base e o canto do MC.

No caso das batalhas do Duelo de MCs, o instrumental foi usado a partir do 9º compasso, de onde começa a estrofe com linha melódica, baixo e bateria. Ao chegar no 16º compasso, onde surgem os *staccatos* da flauta, a expressão corporal de Din sinaliza que ele começará a rimar, então o DJ corta a base durante o quarto tempo deste compasso e o MC rima logo em seguida.

Esta batalha deixa claro porque Din é considerado o melhor MC de resposta do Brasil. Por ter sido ele o MC a começar a rima, seus ataques não foram tão ofensivos como quando responde o adversário. O que lembra uma fala de Projota, MC paulista em grande evidência no *rap* nacional:

Batalha de *Freestyle* tem toda uma estratégia, não é só chegar lá e rimar. Tem essa parada do *round*, se é você que começa. Se é você que vai ganhar no par ou ímpar ou não. Isso vai influenciar muito naquela batalha. (FREESTYLE UM ESTILO DE VIDA, 1998)

Douglas Din começa seu ataque da seguinte forma:

Na humildade, todos já foram no Viaduto,  
ou quase todos, é casa de nêgo puto,  
É casa de nêgo que não dá mole e não enrola,  
porque aí, parceiro, lá num tem jeito de cola...

Pelas primeiras “rimas” de Din fica claro seu estilo afirmativo quando usa expressões tais como: “é casa de nêgo que não dá mole e não enrola”, sugerindo que se o adversário não estiver de prontidão e não tiver atitude, não faz parte do Duelo de MCs. Também diz que não vai ter ninguém para “passar a cola” para ele, ou seja, ensiná-lo como se faz um improviso, pois o Duelo é como uma escola. Daí vêm os próximos versos:

Lá é uma escola e você é aluno,  
 por isso que, parceiro, você é fruto de consumo,  
 A rima aqui é inumana,  
 se você não entende a demanda,  
 então, parceiro, te falo logo, ”,”se manda”,  
 porque você não manda,  
 porque você não é piloto,  
 se você tem é só papo escroto,  
 Irmão, você vai ser eliminado,  
 vai ser retirado,  
 quero ver se tá preparado...

Assim, Din conclui a ideia de que o Duelo representa o aprendizado da vida, onde não há espaço para o despreparado, no Duelo o adversário é só um “aluno”, “fruto de consumo”. Ele também marca o seu território, tencionando expulsar o inimigo como numa guerra, ao dizer que se “não entende a demanda [...] logo se manda”, pois só tem “papo escroto”. Duvida que ele esteja “preparado”.

Tem que ter treinado,  
 tem que ter queimado o neurônio,  
 porque senão o hormônio não vai subir a cabeça,  
 se você não queimou,  
 Agora vai queimar o último porque você pecou,  
 ao subir nesse palco, você num teve mânia,  
 Por isso que parceiro, sempre tu apanha

No trecho acima, ainda remetendo indiretamente a ideia de escola, Din coloca que a falta de inteligência ou capacidade de raciocínio do adversário é a razão pela qual ele perde já que “tem que ter queimado o neurônio, porque senão [...] não vai subir à cabeça”.

O aspecto intelectual da rima pode estar relacionado a duas questões do hip-hop: primeiro à proposta elaborada por Bambaataa, de busca por conhecimento como instrumento de consciência e ascensão do homem negro numa sociedade em que este se encontra sabotado de direitos. Segundo, à própria sabedoria para viver na periferia e andar pelas ruas da cidade, o que remete novamente à narrativa guetocêntrica. Damatta (1997, p. 15) afirma que

“casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros [...] províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados, e por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (MATTA, 1997, p. 15)

A rua seria o lugar das “leis impessoais” em oposição ao “idioma de conciliação”, inspirado pelo ambiente domiciliar, aparentemente dócil. Esse caráter impessoal da rua nos

remete à sociedade contratual burguesa e ao modelo ocidental de masculinidade que pode ser amplamente reconhecido na ligação do *hip-hop* com os espaços públicos se afirmando como “o som que vem das ruas”.

Ao mesmo tempo, no contexto estadunidense, Perkins (1975, p. 26) indica: “as ruas são uma instituição tão importante quanto a igreja, a escola e a família na cultura afro-americana” (KEYES, 2002, p. 29). E ainda cumprem a função de ser “o centro de sobrevivência” onde “se aprende sobre o gueto, como sobreviver nele, e como combater a incerteza econômica e opressão social da sociedade dominante. Um requisito maior para a sobrevivência nas ruas é aprender a se comunicar efetivamente.” (KEYES, 2002, p. 29). A música *rap* é a “forma que prioriza as vozes da cultura negra vindas das margens da América urbana” (KEYES, 2002, p. 122), uma busca pelo empoderamento de vozes silenciadas ou ignoradas por aqueles que fazem parte da “sociedade dominante”. Ou seja, a comunicação eficaz, o *freestyle* bem feito, o preparo pra fazer parte dessa escola chamada hip-hop, produto da instituição chamada rua, é essencial para se obter vitória no Duelo de MCs conforme sugerem as “rimas” de Douglas Din:

Quero ver um título seu,  
 porque, parceiro, sinceramente você está no breu,  
 e se continuar no breu, continuar no escuro,  
 você vai ser posto no muro e vai ser alvejado  
 porque não manda verso improvisado,  
 você só está mandando esses versos decorado.

Então, ao final, Din tenta expor o insucesso do MC oponente dizendo que, até aquele momento, ele ainda não havia vencido nenhum Duelo, e por essa razão permanecerá apagado, “no breu”, prestes a ser “alvejado” como numa situação bélica. Conclui a rima com um dos maiores clichês de ataque, acusando o adversário de fazer rima decorada, ou seja, é uma rima forjada, o que seria uma grande desqualificação para quem faz *freestyle*.

#### **4.4.2 Análise de *Rock Stars* e da segunda parte da batalha**

Quando chega a vez de Big Léo retrucar começa a base da música *Rock Stars* (2002), do grupo estadunidense *Non Phixion*, famoso na cena *underground* dos anos de 1990

e início dos anos 2000. Na versão original, ela começa com *breaks* do *sample* em repetições sem pulso, como num disco arranhado que vai e volta em pequenos trechos sem dar continuidade. Isso dura os 10 primeiros segundos, e, então, é iniciado o motivo em anacruze, que é a célula permanente do *beat* até o fim.

Como era de se esperar, existem quebras ou variações dentro desse mesmo *sample*, que dinamizam o instrumental em certos momentos. Os “cortes”, termo usado no *hip-hop* para designar as pausas no instrumental, que ocorrem em *Nas is like* indo ao encontro do conceito de “rupturas na linha”, comum em todos elementos do *hip-hop*, conforme exposto anteriormente.

O grupo *Non Phixion* faz parte do subgênero *hardcore hip-hop*, que também se volta para as mazelas do gueto em sua narrativa. Um dos álbuns do grupo se chama *CIA is trying to kill me* (A CIA está tentando me matar), o que remete a algumas teorias conspiratórias de extinção da população negra dos Estados Unidos através da inserção do *crack* nas periferias das metrópoles, e, conseqüentemente, da proliferação do vírus da AIDS nesses lugares entre meados dos anos de 1980 e início dos anos de 1990 (KEYES, 2002, p. 182).

No caso da música *Rock Stars*, o disco se chama “*The future is now*” (O futuro é agora) e a capa sugere um cenário apocalíptico que mescla surrealismo, denúncia social e a população negra e mestiça se rebelando contra a polícia. No canto, o que parece ser um jornalista de costas faz a cobertura do que se passa nas ruas, e um homem engravatado logo acima está com a mão na cabeça, perplexo com o que vê. O aspecto surrealista é representado pelo mago num tapete voador assistindo a tudo de braços cruzados, sem ser notado pelas pessoas ocupadas na rebelião.



**FIGURA 3 - Non-Phixion, capa do álbum *The future is now***

Essa fusão de realismo com ficção se mostra uma característica forte do *rap* e outros grupos marcantes na história musical do *hip-hop* utilizaram esse método. Desses nomes, o mais emblemático de todos talvez seja o Wu-Tang Clan, grupo nova-iorquino formado por sete MCs (chegou a ter nove, contando com o falecido Ol’ Dirty Bastard e com o agregado Cappadonna). Conforme mencionado anteriormente, a cultura oral da África Ocidental, por meio da contação de histórias e de jogos verbais, já fundia a narrativa de fatos cotidianos a figuras de linguagem hiperbólicas e fantasiosas. Tal recurso da poética do *rap* pode estar fundamentado aí.

Além de ser um divisor de águas em vários aspectos, inclusive na quantidade de MCs, o Wu-Tang Clan trouxe inovações na produção musical que os distinguiram dos demais. RZA, MC e produtor do grupo, desenvolveu a técnica de recriar *samples* através de

alterações de timbre, altura e textura, gerando uma sonoridade dissonante e distorcida, alcunhada como “parede de ruído”.<sup>121</sup>

Krims (2007, p. 107) define a produção de RZA de outra forma, pelo que ele chama de *hip-hop sublime*. O sublime do hip-hop, muito comum em meados dos anos de 1990 nos gêneros relacionados ao *gangsta rap*, consiste em:

combinações densas de estratos musicais; todos esses estratos reforçam a métrica quaternária, mas em termos de tonalidade compreendem uma combinação acentuadamente divergente, mesmo para os padrões harmônicos do *jazz* ou do *soul*. Na verdade, os estratos tendem a estar fora de “afinação”, por assim dizer: em vez disso, estão separados por intervalos que só podem ser medidos em termos de frações de semitons bem temperados. O resultado é que nenhuma combinação de tom pode estabelecer relações convencionalmente representáveis com as outras; os estratos musicais se acumulam, desafiando a possibilidade de representação aural para ouvintes de música ocidental. (KRIMS, 2007, p. 107)

Para definir esse procedimento de produção musical Krims busca a definição de *layering* (estratificação) dada por Rose (1994, p. 38-39) e explicada anteriormente. Ele usa como exemplo o remix de *Can It All Be So Simple* produzido por RZA, presente no álbum solo de Raekwon, *Only 4 Cuban Linx*, integrante do Wu-Tang Clan. A música contém um excerto de *The Way We Were*, de *Gladys Knight and the Pips* em GM (Sol maior), que é sobreposto por outras três linhas melódicas de sintetizador adicionadas por RZA em estúdio. Uma delas está em Em (Mi menor) e é tocada ao mesmo tempo do *sample* de Gladys Knight. Há ainda outras duas linhas, um sintetizador emulando um piano *Rhodes* e um baixo, que também destoam harmonicamente dos demais. Isso pode ser visto em detalhes na notação e na análise feita por Krims (2007, p. 110).

Outra peculiaridade do Wu-Tang Clan eram as temáticas do universo do *kung-fu*, que deram origem ao nome da banda. O primeiro álbum, chamado *Enter the Wu-Tang: 36 Chambers*, lançado em 1993, deixa explícita a referência ao filme *The 36 chamber of Shaolin*, que conta a história de um misterioso treinamento de arte marcial em um templo *shaolin* equipado com 36 câmaras. Várias das falas do filme foram usadas como colagem e introdução para as músicas do disco. Paradoxalmente, as letras do grupo falam de situações distantes do

---

<sup>121</sup> O termo “parede de ruído” deriva do conceito de produção musical dos anos 60, “parede de som” [...] o termo foi adotado pelo jornalista de música *rap* Fernando (1998, p. 146) em sua discussão sobre a produção musical dos DJs RZA e Timbaland e o produtor britânico de *hip-hop* Tricky (KEYES 2002, p. 245, n. 20).



contexto dos templos orientais: sexo, violência, drogas e gangues de rua, caracterizando o aspecto guetocêntrico do grupo.

A base de *Rock Stars* não segue exatamente o mesmo tipo de produção da parede de ruído utilizada por RZA no Wu-Tang Clan, mas oferece uma boa ideia de como o *rap* é pensado e produzido num patamar diferente da música ocidental tradicional. Owen (1988: 61) apresenta uma fala muito pertinente do consagrado baterista de jazz Max Roach sobre essa questão: “O *hip-hop* vive no mundo do som – não no mundo da música – e por isso é tão revolucionário [...] Há tantas áreas que estão fora da estreita definição de música ocidental e o *hip-hop* é uma delas” (KEYES, 2002, p. 145).

A presença massiva do baixo junto ao bumbo de bateria e aos agudos clipados<sup>122</sup> dos metais e *licks* funkeados indicam a predominância da manipulação sonora dos instrumentos *sampleados* e das frequências, em vez da composição musical e da execução através dos mesmos. *Rock Stars* tem um clima mais animado que *Nas is Like*, demarcado pelo som suave do naípe de cordas e flautas. O *riff* de guitarra, metais e ruídos que se misturam são executados na escala pentatônica de Cm (dó menor). A melodia desenhada pela junção desses elementos está na partitura abaixo:



O videoclipe dessa música também segue a linha guetocêntrica, é composto, em sua maior parte, por tomadas de pessoas nas ruas de um bairro cantando trechos de *Rock Stars* e dançando de maneira irreverente. Outras vezes são mostradas se abraçando e se empurrando, em grupo, transmitindo a ideia de camaradagem, o que é recorrente no *ethos* hip-hop.

Há imagens de *shows* do grupo que lembram uma apresentação de rock, com pessoas da plateia fazendo *mosh pits*,<sup>123</sup> subindo ao palco e se jogando ao público novamente. Em comparação com o videoclipe de Nas, pode-se dizer que este do *Non-Phixion* tem um

<sup>122</sup> Termo técnico usado na área de gravação e mixagem para volumes distorcidos na gravação devido a aumentos no sinal de entrada incapazes de serem correspondidos pelo console de resposta.

<sup>123</sup> Termo usado pela cultura roqueira para se referir a prática ou rito da plateia se chocar fisicamente em rodas de dança, em momentos de maior êxtase com a música que está sendo tocada.

caráter mais descontraído, ainda que haja várias semelhanças no que diz respeito ao *ethos* assumido.

As colagens de falas que são tocadas pelo DJ nos refrões são dubladas por transeuntes e alguns nomes conhecidos do *rap*, como o produtor El-P. Interessante notar que esse traço musical do refrão composto por falas tocadas com *scratches* também é utilizado na música *Nas is Like*, o que denota a interação entre DJs e MCs no *rap* dos anos 1990.

O teor das letras, apesar de não tão personalistas e autoafirmativas quanto as de Nas, mantém a perspectiva viril do *ethos* hip-hop. Os *scratches* iniciais da introdução anunciam: “*And now it’s time bring out the headliner for the evening...*” (E agora é chegada a hora de trazer nosso artista principal da noite) “*Very special... Please welcome to the stage...*” (Muito especial... Por favor, uma salva de palmas...). A primeira estrofe cantada por Goretex, MC do Non Phixion, diz assim: “*Call me Necor, set the coke surviving the sticks, Got my name in your mouth like your liable to brick*” (Me chamam Necor, preparo a coca, sobrevivendo à selva, tenho meu nome nas suas bocas como as pedras de *crack*).

Como o processo de *signifying* é comum, torna-se relevante dizer que “rock star” pode significar também drogadito, viciado em pedra, no linguajar do *rap* estadunidense.<sup>124</sup>

Antes de chegar ao refrão há a frase “*Disciple of rock, the type to range rifles and cops I’m spiteful, fake’s get left shaking like Michael J. Fox*” (Discípulo do rock, o tipo que alcança rifles e tiras, eu sou tenebroso, os falsos se retiram tremendo como o Michael J. Fox). Quando ele canta este trecho, a base pára a batida de bateria e prolonga a última nota.

As últimas frases da estrofe seguinte, que é cantada por Ill Bill, também seguem o viés autoafirmativo pelos dizeres: “*Thinking where I’m going in 2007, Either a house in the Hamptons or a house in Heaven, I be chillin on the beach in south of Venice Beach, Or merking the President live on Channel 7*” (Pense onde eu estarei em 2007, numa casa em Hamptons ou uma no Céu, Eu estarei relaxando numa praia no Sul de Venice Beach ou

---

<sup>124</sup> *Glossary of Common Rap Music Terms* (KEYES, 2002, p. 234).

assassinando o presidente ao vivo no Canal 7). As ideias anticonspiracionistas,<sup>125</sup> tema usual em muitas músicas do grupo, podem ser percebidas na frase final.

As frases tocadas com *scratch* no refrão dizem “*Coming through rocking*”, “*Wild like rock stars Who smash guitars*”, “*Non-phixion*”, “*Unalduerated*”, “Emcees” (Chegando pra detonar, selvagem tipo estrelas do rock quebrando guitarras, Non-Phixion, MCs sem adulteração). O caráter viril é visto nos dizeres “chegando para detonar”, “selvagem” e “quebrando guitarras”. Há também traços essencialistas que podem ser percebidos na junção das frases “Non-Phixion” “MCs sem adulteração”, que dão a ideia de que a mudança de postura do grupo seria algo vergonhoso, que o correto é manter-se arraigado ao que se é.

A construção dessas frases através dos *scratches* tocados pelos DJs vem de outras músicas, sendo colagens de falas e “rimas” ditas em outros contextos. Por exemplo, a frase “*Wild like rock stars Who smash guitars*” vem da música *Above the clouds* (1998), presente no disco *Moment of Truth*, lançado pelo duo de MC e DJ *Gang Starr*. Quem canta essa frase é Inspectah Deck, do *Wu Tang-Clan*, que faz participação especial nesta faixa.

*Rock Stars* é um excerto de *In The Hole*, do disco *Gotta Groove* (1969) do grupo sessentista de música soul *The Bar-Kays*. Ao se analisar a produção do DJ Premier nessa música, é notável que o andamento foi acelerado, uma vez que *Rock Stars* é no tempo de 93 batidas por minuto pra cada semínima em 4/4; enquanto *In The Hole* tem andamento que fica entre 80 e 85, oscilação que pode ser devida à gravação em fita de rolo, comum na época de predominância do vinil. Outra modificação óbvia é o ganho nos graves, que soam distorcidos na base de *rap*, além da adição da bateria eletrônica sobre o *sample* da bateria original. O *groove* programado também vem em *shuffle*, da mesma maneira como acontece em *Nas is Like*, começando em anacruze. A nota colocada abaixo da primeira linha sinaliza o bumbo da bateria de *In the Hole*, que fica em menor evidência na mixagem.

Sobre este método de mixar duas baterias juntas sendo tocadas ao mesmo tempo, Keyes (2002, p. 145) cita a produção musical de Public Enemy, conhecida por estratificar vários *grooves* uns sob os outros, *grooves* que são tocados conjuntamente nos instrumentais

---

<sup>125</sup> A teoria da conspiração ou conspiracionista é um pensamento difundido nos Estados Unidos que afirma a existência de um grupo seletivo de pessoas que querem mudar o sistema de governo ou colocá-lo sob o controle de um governo mundial, também chamado de Nova Ordem Mundial. Ver link disponível na bibliografia digital.

do grupo, dando “peso”<sup>126</sup> e percussividade à batida. Recurso esse que está em consonância com o conceito de estratificação (*layering*), comum a todos elementos do hip-hop, exposto algumas vezes nessa dissertação.



Na batalha, essa base começa quando chega a vez de Big Léo retrucar Din no primeiro *round*. O oponente começa com os dizeres “é nós... satisfação total todo mundo, é isso aí.” Então, no contratempo da metade do 8º compasso ele inicia o improviso:

Eu sou aluno?  
 E verso bem improvisado,  
 Você é professor, mas não meu,  
 porque eu não sou fracassado,  
 Eu parto é pra cima e no segundo *round* aqui agora é briga,  
 Cê tá ligado que você se comprometeu,  
 quer ver um título meu?  
 Eu vou te arregaçar e você vai ficar no breu,  
 Sinceramente cê é mó mané,  
 vai ver um título meu quando sua cabeça tiver na sola do meu pé,  
 Aí eu quero ver você me retrucar,  
 Mas, sinceramente, Din, hoje pra você não dá,  
 Você tá é só de patifaria,  
 hoje eu assino a sua aposentadoria,  
 Porque eu sou melhor, vai dar B.O.,  
 Sinceramente, de você, parceiro, eu tenho é dó,  
 Tá ligado que isso é *rap* improvisado,  
 eu não queimo neurônio é queimo é sua bunda e cê vai de cu riscado,  
 Se liga mano, eu sou é cabuloso  
 e meu verso aqui é doloroso,  
 ao contrário do seu que é horroroso.

A base encerra no primeiro tempo do último compasso logo depois da palavra “cabuloso”. Daí, Big Léo continua a capella mais dois compassos para encerrar seu ataque.

A plateia se manifesta prontamente nos trechos em que ele fala que não é aluno do Din por não ser fracassado e também após dizer que queima a bunda do adversário. Então, volta-se à base de *Nas is Like* para o segundo revide de Big Léo. O DJ faz alguns *scratches* curtos e o instrumental começa logo em seguida. Big Léo faz interjeições típicas de *rappers*

<sup>126</sup> Maneira como os artistas de *rap* se referem à intensidade dos timbres de bateria e das frequências graves numa música.

estadunidenses antes de começar, como “*yeah-yeah*”, “*aham*”. Após oito compassos de base, inicia seus versos no contra do quarto tempo.

Sua entonação é mais grave que da primeira vez, o que dramaticidade à interpretação. Isso também permite que ele esteja em consonância com o clima de *Nas is Like*, base utilizada para o revide. Keyes (2002, p. 128) coloca que “MCs manipulam o significado do texto acentuando certas palavras e sílabas de maneira rítmico-melódica, criando assim a fluidez de uma linha”. Além disso, é praticamente universal a acentuação de sílabas e palavras no tempo 2 e 4, onde se encontra a batida da caixa nos instrumentais de *rap* (KEYES, 2002, p. 128).

Tá tremendo, ta ligado,  
o que é que ta acontecendo?  
Big Léo, ta te comprometendo,  
vai balançar a cabeça,  
olha pra baixo que você é só tristeza,

A tentativa de minar a autoestima do adversário é vista aqui como uma tática de guerra; Big Léo sugere que o oponente “tá tremendo” de medo e que olhe “pra baixo que [...] é só tristeza”.

Olha no meu olho pra falar que você é que nem piolho,  
isso é o dono [?],  
Tá ligado, meu parceiro, isso é maravilhoso,  
seu verso é horroroso e eu sou pelicuroso,

O ato de fixar o olhar no olho do adversário é um dos códigos de conduta do ethos viril, ligado à honra e à hombridade, presente no Duelo de MCs. Kamau, um dos MCs mais respeitados do *hip-hop* brasileiro afirma que numa batalha de *freestyle*:

Eu presto muita atenção no que ele ta dizendo, pra responder, e tento não demonstrar insegurança, porque às vezes é que nem cachorro, se você demonstra medo ele te morde. (FREESTYLE UM ESTILO DE VIDA, 2008)

O discurso marginal também é uma tática utilizada por Big Léo, que se diz “pelicuroso”. Nos versos que se seguem ele afirma que quer “trucidar” o adversário. A expressão “ta ligado” surge como palavra de apoio se repetindo diversas vezes neste trecho:

Você chega eu passo o pano,  
acha que é bonito bigodinho mexicano,

Tá ligado, pra você aqui não dá,  
 to pronto na levada que quero é te trucidar,  
 Tá ligado, você vai ficar na mímica,  
 vou ganhar de você e o Well vai pagar língua,  
 Porque ninguém me desmerece,  
 é isso que me entristece,  
 mas minha rima é envolvente,  
 Cê ta ligado que você é um demente,  
 não é inteligente e o meu verso é coerente,  
 Tá ligado que aqui você vai ficar é tipo manca,  
 porque eu vou te dar uma bamba, la bamba,  
 Tá ligado que você perdeu,  
 sinceramente, você se comprometeu.

Após quase 1 minuto ele encerra a rima, conseguindo cativar a plateia quando diz que Din vai ficar na mímica e que o MC Well, um dos concorrentes das eliminatórias, vai pagar língua. Então volta a base de *Rock Stars* e chega a vez de Din retrucar. O DJ faz duas acentuações ou cortes no instrumental com o controle de volume do *mixer*, e inicia-se o *beat* na metade do compasso.

Din começa cantando “*Yeah!* Vamo lá, vamo lá. Agora todo mundo vai animar.” Seu ataque se inicia da mesma forma que o de seu adversário, na metade do 8º compasso, a rima entra no contra do segundo tempo:

Vem falar do meu bigode, analisa,  
 não é culpa minha se você só curte homem da cara lisa,  
 Porque você tem uma falha,  
 infelizmente você jogou a toalha,  
 Ei, Big Léo,  
 calma, você não cumpre o seu papel,  
 Olha, eu vou te mandar pro céu,  
 minha cabeça no seu pé?  
 Esqueça, minha vontade é pôr uma ideia na sua cabeça,  
 Isso daí, isso que é competência,  
 eu vim pra fazer um *Freestyle* sem violência,  
 Porque irmão, isso que é competência,  
 batalha não é de grito, é de inteligência,  
 Nessa você pecou,  
 infelizmente irmão, você não ficou,  
 Parceiro, olha só, você está fudido,  
 você não me compromete eu já tenho mulher já sou comprometido,  
 Então agora você ficou no vácuo,  
 é isso que dá você ser um fraco,  
 você atrasou o processo todo,  
 por isso que você saiu com cara de bobo.

O instrumental encerra na metade da frase devido à contagem de tempo. A platéia reage avidamente nos seguintes momentos: quando Din afirma que Big Léo curte homem da cara lisa, como uma resposta ao bigodinho mexicano. Quando diz que a vontade dele é pôr

uma ideia na cabeça do adversário e que a batalha não é de grito, mas sim de inteligência, sugerindo que os ataques verbais de Big Léo foram chulos ou mal elaborados.

Então, encerra com uma das melhores frases, afirmando que o adversário não o compromete, pois ele já é comprometido com sua mulher, e aponta para plateia naquele momento, tática presente no *toast* africano, onde a gesticulação contribue para o sentido da narrativa, conforme dito anteriormente. O caráter masculinizado das “rimas” se evidencia novamente, através da sugestão de que gostar de homem sem barba ou “da cara lisa” é ruim, sendo melhor o comprometimento com uma mulher.

#### 4.5 Vitória de Vinição sobre Douglas Din

A segunda análise diz respeito à derrota sofrida por Din para Vinição na final do dia 7 de setembro de 2012. O Duelo deste dia não fez parte do torneio nacional, sendo apenas mais uma batalha típica.

Seu adversário, da mesma idade (22 anos), ocupava posição de destaque no Duelo antes de Douglas Din garantir o maior número de vitórias entre 2010 e 2013. Além disso, Vinição já não estava assíduo nas batalhas, portanto estava “há um bom tempo sem levantar o troféu de campeão do Duelo.”<sup>127</sup>

A temática desta batalha gira justamente em torno da ausência de Vinição entre os vitoriosos mais recentes do evento. Apesar de Din inferiorizar o adversário com este dado, não chega a fazer nenhum tipo de ataque apelativo, propiciando uma batalha mais refinada. Vinição, por sua vez, teve a maestria de atacar Douglas de forma segura, com um *flow* preciso e conteúdo diferenciado. Por exemplo, quando Big Léo atacou Din, este empregou palavras e expressões tais como “fracassado”, “você ta tremendo”, “vou te trucidar”, “bigodinho mexicano”, o que não acontece nesse embate entre Din e Vinição.

Será visto que o uso de “rimas” religiosas faz sucesso, pois um dos momentos em que o público mais se manifesta favoravelmente à Vinição é quando ele retruca Din falando de Jesus e de Deus, respectivamente. É certo que o sucesso desse tipo de rima não é logrado

---

<sup>127</sup> Cobertura do Duelo de MCs. Ver link disponível na bibliografia digital.

por qualquer MC, mas no Duelo houve outros momentos em que “rimas” de cunho religioso pareceram favorecer a vitória de alguns MCs, devido à empatia despertada no público a partir desse tema. Isso, sem considerar que a própria rima de Din tem inclinações religiosas dependendo da interpretação.

A base utilizada é *Kissin’The Curb*, que será tratada no capítulo final. Quem começa o ataque é Douglas Din com os seguintes dizeres:

É um prazer pra mim estar aqui no meu templo,  
Irmão, eu não venho servir de exemplo,  
Vim só fazer aquilo que eu faço de coração,  
Isso daqui é simples adoração,

A analogia do Duelo entre o Viaduto de Santa Tereza e um “templo” denota a seriedade com que os adeptos do *hip-hop* lidam com os preceitos da cultura. A afirmação de que não pode servir como exemplo sugere humildade e consciência de que o comportamento presumidamente reto dos religiosos serve de guia aos outros fiéis. De fato, o *hip-hop* tem suas semelhanças com a lógica cristã. Na matéria da revista *Mais Soma*, MV Bill – O Mensageiro e as suas verdades,<sup>128</sup> o *rapper* declara: “Nunca fui religioso, mas sempre vi o *hip-hop* como uma coisa muito próxima de uma religião.” E também:

Pra mim o MC era como um pastor evangélico, por não discriminar o lugar onde tem que chegar, mesmo os mais perigosos. Eu falava muito, dentro da Cidade de Deus, que o *hip-hop* era a música da mensagem, que o *hip-hop* tinha uma verdade, e as pessoas começaram a falar “olha o menino da verdade”.

A rima então prossegue:

Você vai ficar parado feito um cacto, cresceu Vinícius?  
Mas seu cérebro é compacto,

Como Vinição era um dos maiores vencedores do Duelo, Din aproveita para provocá-lo com a frase “cresceu Vinícius? Mas seu cérebro é compacto”. Ou seja, o corpo cresceu, mas o raciocínio não acompanhou esse desenvolvimento:

Na verdade, não precisa ser arrojado,  
Mas quando pega o mic, cê tem que ser despojado,  
Pra não ser desprezado, ser jogado pra lona,

<sup>128</sup> MV Bill: O mensageiro e suas verdades. Ver link disponível na bibliografia digital.



Infelizmente, logo a verdade vem à tona,

Mais uma vez, a postura aguerrida pode ser notada pela expressão “jogado pra lona”, que sugere que o palco do Duelo é como um ringue de boxe. O apego do *hip-hop* à “verdade” e à realidade nos dizeres “infelizmente logo a verdade vem à tona” denota a faceta pragmatista do *hip-hop*.<sup>129</sup>

Porque você sabe o que funciona,  
você sabe disso ainda assim não faz nada que soluciona,  
Porque sua rima é desconexa na verdade num tem é nexo,  
Irmão, olha o complexo que é,  
mas só que não é Complexo do Alemão,  
isso é complexo do seu cérebro de bundão,

O jogo de palavras, usual no *rap*, pode ser percebido na maneira ambígua que ele emprega a palavra “complexo”, no sentido da conhecida favela, e no sentido psicológico.

Na verdade você não é nenhum bundão,  
na verdade você que se perdeu nesse mundão,  
Você devia continuar,  
infelizmente não continuou não conseguiu aprender a rimar.

Como foi mencionado anteriormente é notável a demonstração de respeito entre eles como na parte em que Din chama Vinição de bundão, mas logo depois se retrata dizendo que “não é nenhum bundão, na verdade [...] se perdeu nesse mundão.” No *hip-hop* a expressão “mundão”, vem no sentido de vida largada ou perdição.

Então, chega a vez de Vinição rebater no 1º *round*. O instrumental tocado é *Feels like an enemy* (1999), do álbum *Beneath the surface* do rapper GZA, um dos fundadores do já citado *Wu-Tang Clan*. O instrumental é um loop de naipe de cordas orquestrados, baixo e bateria eletrônica. O que chama mais atenção nesse instrumental, em relação aos demais, é a presença de dois baixos. O mais evidente é distorcido e executa uma só nota, funcionando que aparece no primeiro e no último bumbo da batida. O menos evidente é tocado nas frequências “subgraves”, entre 20 e 50 hertz e executa um ritmo subjacente que complementa o baixo distorcido.

<sup>129</sup> Ao falar sobre a postura dos rappers em performance Keyes (2002, p. 153) chama a atenção para esse realismo e engenhosidade existente: “o *rap* se apresenta como uma combinação baseada na estética de rua, na qual crueza, realismo, engenhosidade e acima de tudo, estilo, são essenciais.”

The image shows a musical score for three instruments: Bateria (Drums), Baixo (Bass), and Cordas (Strings). The Bateria part is written on a five-line staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes, with 'x' marks above the notes indicating specific drum sounds. The Baixo part is written on a five-line staff with a bass clef and a 2/4 time signature. It features a bass line with accents (>) under the notes. The Cordas part is written on a five-line staff with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a simple melody with a few notes.

Vinição começa com as seguintes “rimas”:

Você tá muito preocupado em querer me tirar,  
em querer me ensinar, mas agora vou te mostrar.

A expressão “tirar” quer dizer minimizar, humilhar, ser rude. Vinição então demonstra orgulho próprio dizendo que não precisa de Din para ensiná-lo e que agora ele vai mostrar a que veio. Como o *hip-hop* tem esse viés autoafirmativo, o orgulho próprio é uma estratégia recorrente nas batalhas.

Parceiro cê se fudeu,  
eu sou ruim?  
Mas tá ligado três anos convicto fui eu,  
O campeão,  
Será que tu tem a noção?  
Presta atenção, essa é a minha improvisação,  
Não adianta me olhar com precisão,  
porque agora pra você eu dou uma rescisão

Essa estratégia de revide é análoga à batalha entre Din e Big Léo. No caso de Vinição, ele tinha o que “mostrar” a Din com seus “três anos convicto”, diferente de Big Léo que não é campeão, o que permitiu que Din questionasse: “quero ver um título seu”. A plateia se agita com a perspicácia de Vinição, que utiliza as próprias acusações de Din para rebatê-las com suas inúmeras vitórias passadas. O sucesso desta rima pode ter a ver também com o caráter saudosista e nostálgico do *hip-hop*, que tende a “fetichizar” o passado.

O documentário *Nos tempos da São Bento* (2010), dirigido por Guilherme Botelho, o DJ Guinho, conta as origens do *hip-hop* em São Paulo e deixa várias pistas sobre os principais traços históricos e filosóficos do hip-hop. A questão saudosista é vista no documentário como uma forma de resistir ao esquecimento, encarado como uma “patologia social”. O documentário ressalta o direito e o dever de manter viva a história daqueles que se engajaram nessa cultura. Vinição prossegue:

Aí irmão, o conteúdo é por extenso,  
por isso que eu penso,  
não faço silêncio,  
Meu cérebro não é compacto,  
ele é grande  
e por isso que com Jesus eu tenho meu pacto

Não fazer silêncio demonstra a capacidade de se expressar e responder o adversário, o poder de ter voz, possibilitado pelo *rap*. Então vem um dos trechos onde se nota o poder das “rimas” religiosas no Duelo, quando Vinição fala do pacto com Jesus fazendo com que a plateia se exalte prontamente. Em um país como o Brasil, onde o número de evangélicos subiu quase 10% na última década, e 60% destes corresponde a pessoas com renda de até um salário mínimo, o sucesso desse tipo de rima se torna compreensível. Eles demonstram que o cristianismo ainda é a expressão maior da religiosidade brasileira.<sup>130</sup>

Vinição continua:

A rima aqui eu mando e chega em todo mundo,  
pras mina, pros mano, pros vagabundo,

Na linguagem do *rap*, vagabundo seria o malandro, a pessoa vivida, que conhece o universo da rua. Mina e mano seria o equivalente a irmão e irmã, expressões típicas do movimento *Black Power* estadunidense, seus integrantes se chamavam por *brothers* e *sisters*.

Eles sentem minha energia,  
sabe por quê?  
Com este ambiente eu estou em harmonia,  
Você pode falar o que quiser,  
Porque, parceiro, independente, eu vou seguir de pé,

---

<sup>130</sup> INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. *Censo 2010*: número de católicos cai e aumenta o número de evangélicos, espíritas e sem religião. Ver link disponível na bibliografia digital.

Hoje nada me estressa, hoje nem (*ramela*<sup>131</sup>) em dia algum,  
 porque tá ligado, parceiro, *freestyle* é comum.

A emoção, o sentimento envolvido na batalha é valorizado através da colocação: “Eles sentem minha energia, sabe por quê? Com este ambiente eu estou em harmonia”. Esse caráter sentimentalista tem ligação com a relação austera que os adeptos do *hip-hop* têm com essa cultura. Mais que música, o *hip-hop* tem contornos institucionais e religiosos para seus adeptos, conforme exposto anteriormente. A expressão “ta ligado” que é mencionada praticamente em todas as batalhas do Duelo, vem da gíria comum na juventude que significa “você entende?” ou “presta atenção”.

Vinição continua o 1º round:

Você pode querer me inferiorizar,  
 mas eu acho melhor você se interiorizar,  
 Porque você pode falar mal de mim, Douglas Din,  
 só que a verdade ta escrita num pergaminho,  
 O pergaminho não é Bíblia é a palavra,  
 por isso que agora a gente chega e crava,  
 Se você tem conteúdo cê vai além,  
 só que você não tem,  
 por isso não manda bem,

As “rimas” de Vinição trazem menos gírias e um vocabulário um pouco mais formal nos primeiros versos. A primeira gíria só aparece em “crava” que seria o mesmo que encaixa, no sentido de fazer uma rima bem colocada na frase tanto em termos rítmicos quanto de conteúdo. Na frase seguinte diz “manda bem”, referindo-se a algo que é bem feito, relativo à competência. É interessante perceber que apesar de ele ter usado tema religioso em sua rima, ele deixa claro que pergaminho não tem a ver com a Bíblia, mas sim com o poder das “rimas”, da palavra. O que pode ter servido como alternativa para não desgastar o tema religioso.

Mano, cê é refém, aqui na minha mão,  
 Cara, eu só lamento você é só um peão,  
 E tem muito o que aprender, não é questão de humildade,  
 mas presta atenção nessa praticidade,

Assim como foi observado nas “rimas” de Big Léo, algumas figuras de linguagem que remetem ao banditismo e à vida marginal são usadas como tática de ataque, como no

---

<sup>131</sup> Expressão usada no universo do *freestyle* brasileiro para o ato de falhar ou interromper involuntariamente o fluxo das palavras, como se o MC engasgasse por não dar conta de terminar os versos.

momento em que Vinição diz que Din “é refém, aqui na minha mão”. Isso também vai ao encontro do conceito de “socioacústica da violência” desenvolvido por Araújo (2006), devido à maneira como esses sujeitos produtores de música e cultura se apropriam de imagens de violência para duelarem com suas improvisações poéticas.

Em seguida vem outra estratégia comum no Duelo, que é o uso de gestos que complementam o significado da rima.<sup>132</sup> Din usou desse artifício quando rimou contra Big Léo dizendo que não seria comprometido pelo adversário por já estar comprometido com mulher, apontando para a plateia, sugerindo que sua companheira estava lá. Vinição faz algo parecido, deixando uma pausa na rima e passando a mão no queixo. Daí vem as próximas frases.

Passo a mão no queixo, olha como eu não me desleixo,  
Rimo você e deixo,  
deixo ele de lado,  
mando o improvisado,  
pras mina e pros chegado,  
fica entusiasmado,  
Mano, levanta a mão,  
se você gosta do que a gente faz,  
Tá ligado, eu to em sinal de paz,  
é nós 100% mostrando o talento,  
não só eu,  
mas todo mundo faz parte do movimento.

A palavra “paz” enquanto expressão de saudação é comum no *rap* assim como a expressão “é nós” e “100%”, também às vezes dito na forma “1000 grau”, sugerindo que algo é bom, de boa qualidade. A palavra “movimento” está relacionada com o movimento hip-hop, mas em outro contexto, poderia funcionar como gíria para o exercício de atividades ilícitas.

Vale também notar o caráter coletivista dessas últimas “rimas” que começam com os dizeres “pras mina e pros chegado”, “levanta se você gosta do que a gente faz”, no já citado “é nós” e em “todo mundo faz parte do movimento”. O coletivismo é também uma das facetas do hip-hop, expressa na máxima “tamo junto”. As várias iniciativas sociais e culturais desenvolvidas dentro do hip-hop, como a *Youth Community*, criada por Bambaataa no início do *hip-hop* e abordada pela própria Família de Rua, são exemplos claros do coletivismo.

---

<sup>132</sup> As práticas vernaculares africanas como o *signifyin'* e o *toasting* já traziam consigo essa característica de complementar palavras com gestos, fazendo da poesia e da contação de história uma prática performática, conforme exposto anteriormente.

Então chega a vez de Din retrucar:

Não quero te deixar inferiorizado,  
 eu só to te dando um conselho,  
 cê num devia ter parado,  
 3 anos invicto, mas cadê esse ano?  
 Irmão, aí,  
 nessa cê ficou de engano,  
 Na verdade, você não é uma cria,  
 cê tem pacto com Deus?  
 Ele vai te escutar na sua companhia,  
 Porque eu vou te mandar pra lá,  
 na verdade você falou, falou agora é hora de calar,  
 Você não vai me dar uma rescisão,  
 o *rap* tem aliado, o *rap* não tem padrão,  
 Então você não vai tirar de patrão,  
 na verdade, você se livrou nessa noção,  
 Essa daqui é a minha vida,  
 você manda bem, só que manda muita coisa repetida

Percebe-se o mesmo recurso usado contra Big Léo: a afirmação da falta de títulos do adversário no Duelo. Quando Din fala de Deus e do *rap* a plateia se exalta. A acusação de rima repetida, um recurso clichê no *freestyle*, que nesse caso surtiu efeito, faz com que Vinição mexa a cabeça em sinal de reprovação.

Devia continuar lendo um dicionário,  
 pra ver se aumentava o seu vocabulário,  
 Porque na verdade ta muito pequeno,  
 enquanto isso você ta passando veneno,  
 Enquanto isso, parceiro, eu só vou crescendo,  
 Você se fudeu,  
 pois esse sempre foi o meu terreno.

“Passar veneno” seria o equivalente a estar “em maus lençóis”, uma situação ruim. A afirmação de Din de que ali é o seu terreno ilustra o territorialismo, aspecto comum do *ethos* guerreiro e que também pode ser análoga à própria questão de o *hip-hop* ocupar o centro e chamar a atenção para si. A questão do vocabulário é também relativamente comum em batalhas de *Freestyle*, faz parte também da proposta política do *hip-hop* de incentivar seus integrantes ao estudo. A qualidade dessa batalha faz com que haja terceiro *round*, momento ápice das noites de Duelo.

Então, começa uma nova base, *Animal Rap* (2001), do disco *Visions of Gandhi*, do grupo de hardcore *hip-hop* *Jedi Mind Tricks*. O instrumental que também faz uso de

*samples*<sup>133</sup> de orquestra misturados a baixo e bateria eletrônica, tem um clima eufórico, diferente de *Nas is Like*, mesmo com uma tessitura parecida. Os ataques de violino nessa base vêm em maior quantidade, sendo executados em semicolcheias.

Din aproveita desse clima eufórico da base no momento em que acelera seu *flow* e canta “porque tem outro jogador querendo fazer o gol” até o fim da frase “então não vai ter num vai ter flow bonito”, momento em que desacelera o fluxo de palavras ao ritmo anterior. O revide dessa rodada final começa assim:

O negócio é conectar,  
é se adaptar,  
é pegar o que te vence como o *beck* e quebrar

O final da frase dita por Din não fica muito claro no vídeo. De fato, a dicção de Douglas é inferior a de Vinição, que pronuncia as palavras com maior exatidão. Isso também pode estar ligado ao caráter improvisado da rima, onde muitas vezes o MC não consegue encaixar a tempo a palavra dentro da construção rítmica.

Na verdade, você não ta ligado,  
você tem aqui uma linha saiu dela e vai ser quebrado,  
Porque é assim que se quebra,  
isso daqui é Duelo,  
isso não é uma convenção de Genebra,  
Isso daqui é uma parada mais recente,  
isso na verdade, é algo mais inteligente,  
Pra isso não basta informação,  
você tem que ter uma certa capacitação (*quase ramela*),  
Mas você não passou na adaptação,  
irmão, infelizmente, essa não é sua vocação,  
Você devia procurar outro rumo,  
Porque, irmão, infelizmente você é um mau aluno,  
E foi retirado dessa escola,  
infelizmente se você não sabe jogar então passa a bola,  
Porque tem outro jogador querendo fazer o gol  
e se você se perdeu não vai ter aquele *flow*,  
então não vai ter nem show,  
num vai ter *flow* bonito,  
infelizmente, pra você ficou esquisito,  
E na verdade não repara,  
parceiro, você se fudeu,  
então não bota sua cara.

Assim como na batalha contra Big Léo, Douglas Din também utiliza da figura de linguagem da escola para minimizar o adversário dizendo que ele é “mau aluno”. Daí, como

<sup>133</sup> Informação obtida na audioteca virtual de *samples Who Sampled*.

num jogo de futebol ele fala para Vinição “passar a bola”, o que em outro contexto poderia significar passar o cigarro de maconha. Como Din não é usuário de drogas, além de ser declaradamente contra este tipo de atitude<sup>134</sup> manteve a expressão no seu sentido literal. A analogia do duelo com um jogo encaixa muito bem, pois o evento pode ser entendido como um torneio de criatividade performática. Vinição volta. A mesma base é usada aqui:

Primeiramente pensa, repensa,  
 Não preciso de morrer pra Deus estar na minha presença,  
 Olha só como a parada ficou tensa,  
 cê ta ligado que é isso que compensa,  
 Mano, olha só o que eu sinto,  
 não precisa de me explicar,  
 eu também tô nesse recinto,

A boa frase de Vinição, tendo Deus como tema, anima a plateia novamente. Em questão de dicção, fica muito clara a precisão da pronúncia deste MC, que pode ser considerado um dos mais refinados do Duelo, em termos de construção de frases, pronúncia, e nesse caso, ausência de “rimas” chulas.

Cê tá preocupado comigo?  
 Eu to preocupado com você,  
 com eles todos meus amigo,

A forma como ele se apropria das provocações de Din sobre seu passado de destaque no Duelo é notória. Ele não revida o ataque, mas se coloca em posição igual, além de envolver a plateia no assunto. Durante toda a rima nos três *rounds*, Vinição mantém esse tom de decôro, que deixou a plateia a seu favor.

Preste atenção que a ideia é uma só,  
 e se for questão de nota a nota é dó,  
 Dó de você, porque você não experimenta,  
 até tenta, então se aposenta,

A rima sugere que a dó que Vinição tem por Din não é pela falta de competência do adversário, mas sim por se manter fechado sobre o retorno de Vinição aos nomes de destaque do Duelo. A perspicácia em usar a palavra “dó” duas vezes com sentidos diferentes,

---

<sup>134</sup> Na batalha contra Hot Apocalypse nas Eliminatórias do Duelo Nacional, por exemplo, Hot fala “dos baseado de maconha” e Din revida dizendo “Aqui tem criança ... você quer ensinar a falar de bagulho? Eu não tenho orgulho disso”. Ver link disponível na bibliografia digital.



um musical, outro moral, denota a sofisticação desse MC. Sua melhor tática atinge o ápice no seguinte trecho:

Eu não quero te tirar daqui, meu parceiro,  
eu te reconheço como um MC,  
Rima pra caralho e é sagaz,  
bateu de frente comigo,  
mas não foi eficaz,

Após mostrar respeito e em seguida atacar o oponente de forma nevrálgica, ou seja, reconhece que Din “rima pra caralho e é sagaz”, mas que “bateu de frente” com Vinição e “não foi eficaz”, a plateia se exalta a ponto de prejudicar a audição das próximas palavras de Vinição, que conseguem causar ainda mais comoção devido à frase final.

Olha só, como que o cara representa,  
cê ta ligado que o cara não se aposenta,  
Aí parceiro, olhando no seu olho,  
falo que eu te esculachei e cê dançou que nem pimpolho.

“Representa” é um grande jargão, expressão originária do *hip-hop* estadunidense, palavra que tem o sentido de presença, atuação, ligação do sujeito com a cultura hip-hop. Vinição, por exemplo, diz isso logo após ser ovacionado pela plateia, deixando claro que ele atua, se faz presente, representa. Diz que “não se aposenta” para calar as acusações de Din de que ele não devia ter parado de batalhar assiduamente no Duelo. No final, deixa a polidez de lado para dizer que “esculachou” (humilhou, destruiu) seu oponente.

O início da frase “Aí parceiro, olhando no seu olho” deixa claro, mais uma vez, o aspecto viril do *ethos* hip-hop, semelhante a uma cena de filme *western*. Essa mesma postura de “olho no olho” foi empregada por Big Léo contra Din, e em vários outros duelos é possível encontrar esse tipo de frase. Ademais, a *performance* dos MCs é sempre focada no olhar a fim de intimidar o inimigo e demonstrar espírito firme.

#### 4.6 Análise do *flow* de Douglas Din e de Big Pun em *Capital Punishment*

Douglas Din tem um timbre de voz rouqueado, anasalado e uma maneira fragmentada de pronunciar as palavras, que remete à forma estadunidense de rimar. Na própria música *Kissin' The Curb*, produzida por Jake One e cantada por Bishop Lamont e Busta Rhymes, é perceptível esse tipo de fluxo, no qual as palavras cantadas parecem estar picotadas, com as sílabas acentuadas. Douglas Din, em sua música de estúdio *Político*,<sup>135</sup> produzida por Paulo “CoyoteBeatz” Santos, usa o mesmo tipo de levada.

Um aspecto interessante na construção musical de *Político* é a programação da bateria, na qual a pandeirola que marca o tempo da música está sutilmente atrasada em relação ao pulso; o que faz que as caixas tocadas no tempo 2 e 4 soem fora do pulso também. Essas notas atrasadas parecem brigar com o *hi-hat* tocado nos contratempos e também com o *flow* acelerado de Douglas Din. A música *Kissin' The Curb* também se utiliza de recurso semelhante, com leve atraso na melodia tocada pelo teclado e no *hi-hat* da bateria que marca a cabeça dos tempos.

Do ponto de vista ocidental, tudo isso poderia ser encarado como um erro, porém existe uma “relação interdependente entre o tempo externo e interno” (KEYES, 2002, p. 140), conforme coloca “Joyce Marie Jackson, uma estudiosa da tradição da música sacra negra” (KEYES, 2002, p. 140). A computação do tempo para os músicos dessa tradição “não opera totalmente no modo ou métrica ocidental, mas num modo adicional interno ou tempo interior [...] Esse *timing*... [é] indicado ou sugerido pelo *timing* e ações externas” (JACKSON, 1988, p. 171). O tempo externo é medido por “dispositivos homogêneos e mensuráveis, relógios e metrônimos” (STONE, 1982, p. 9), enquanto o interno “é imensurável, mas conscientemente experienciado” (KEYES, 2002, p. 140).

Esses pulsos assimétricos jogam entre a sensação de antecipação e atraso do ouvinte, construindo densidade rítmica que “pesa” a base de *rap*. CoyoteBeatz, produtor de *Político*, diz que um dos objetivos de sua produção é a busca por “peso” na batida do *rap*, traço sonoro que ele cita no documentário *Sinta o Som que vem das Ruas* (2011).

---

<sup>135</sup> DOUGLAS Din. *Político*. Direção artística: Beatz Coyote. Ver link disponível na bibliografia digital.

Sobre o *flow* assilabado e rápido aplicado em “Político”, Din ponderou que não se trata de uma referência estrangeira:

Não é que seja referência de um gringo, saca?! É que de repente você faz, escreve uma letra de um jeito, escreve uma outra desse mesmo jeito, aí você quer variar, sacou?! “Nossa, como é que eu vou fazer?”, “Que legal isso aqui”. E eu acho, pelo que eu me lembro, eu escrevi a *Político* desse jeito, por conta do Shawlin [...] MV Bill também tem essas manias.

Pela fala dele, percebe-se que este tipo de levada também já foi apropriada por MCs brasileiros como Shawlin e MV Bill, ambos do Rio de Janeiro.

Krims (2000, p. 51) criou algumas definições para diferentes tipos de *flow* que se consolidaram no hip-hop. Entre eles, destaca-se a “efusão percussiva” (*percussion-effusive*), recurso aplicado por Douglas Din no *flow* de *Político* por meio de tercinas, sílabas curtas e acentuações sobre a caixa da bateria em compasso 4/4. Como era de se esperar, as fronteiras entre um tipo de *flow* e outro não são absolutas, podendo ser observados alguns traços da “efusão discursiva” (*speech-effusive*) também na música *Político*.

Este tipo de *flow* foi consagrado no primeiro álbum do *rapper* porto-riquenho Big Pun, lançado em 1998, também traz importantes reflexões sobre o uso da voz na música *rap*. Krims define a fala efusiva da seguinte forma:

Tende a fragmentar a pronúncia e se aproxima da língua falada, com certo senso de se projetar a qualquer andamento subjacente. Os ataques não precisam ser necessariamente fortes ou *staccato* [...] Mas os ritmos delineados são irregulares e complexos, pincelando polirritmias imprevisíveis. Notável também é o grande número de sílabas rimando juntas, então quando uma rima é estabelecida, muito poucas “rimas” silábicas serão produzidas antes da próxima série de “rimas” começar.

Na música de destaque do disco, intitulada *Capital Punishment*, percebe-se um fluxo de palavras quase ininterrupto através de sílabas que rimam consecutivamente. A levada da voz foge à métrica, ora adiantada em relação ao pulso, ora atrasada, criando uma polirritmia complexa com o instrumental.

A repetição como recurso estético também é óbvia nessa base,<sup>136</sup> com um instrumental em *loop* que dura toda a música, havendo variações causadas por alguns cortes

<sup>136</sup> Disponível no canal do Youtube “duelomestrado”.

como pausas e retiradas de elementos sonoros que aparecem e desaparecem em certos trechos. O clima de tensão pretendido vem dos violinos tocados em semicolcheia, numa lógica parecida com a da música *Animal Rap*, do *Jedi Mind Tricks*, citada anteriormente.

Vale salientar a linha melódica formada por vibrafone, piano e flauta que juntos remetem ao som de um sino de catedral. Enquanto os violinos tocados em semicolcheia dão certa euforia à música, essa linha melódica tocada em semínima e mínima contrasta a tensão rítmica enviesada pelas cordas. O canto de Big Pun, apesar de efusivo, não é tão enérgico quanto o de MCs do *Jedi Mind Tricks*, que cantam com raiva e intensidade, característica comum no *hardcore hip-hop*. Sobre essas diferentes formas de interpretar o canto de acordo com o instrumental, Keyes coloca que:

A estética dissonante abrasiva permeia a desarmonia expressa na música *rap* [...] Ambiência (clima) e a justaposição de timbres (abrasivos/calmos), intercalam propositalmente as polaridades sonoras criadas. (KEYES, 2002, p. 149)

A agressividade vista no cantar do *rapper* é explicada como uma forma de catarse na qual “libera toda a raiva, toda a irritação, converte isso em palavras”, (MC LYTE [1988]). Pelos primeiros versos da letra é possível notar os traços da efusão discursiva. Aqui as “rimas” foram marcadas em negrito devido à quantidade de sílabas que rimam antes do término das palavras:

Yo, I've seen child blossom to man,  
some withered and **turned** [1] to **murderers** [1],  
Led astray by the **liars** [2] death glorifiers [2] **observin'** [3] **us** [1],  
**Watching** [3] us **close** [4], **marking** [3] our **toast** [4] (...),  
**Purposely** [1] **overtaxin'** [3] the **ear/nings** [1 e 3],  
**Nervous** [1] **bur/ning** [1 e 3] down the **churches** [1]

A primeira rima estabelecida é com o som da consoante *r*, em inglês antecipada pela vogal *u*, *e*, em seguida por outras vogais como *i*, *a*, *e*. A articulação do som do *r* em inglês permite que ele rime “*earnings*” com “*churches*”, por exemplo. Isso é uma estratégia muito usada no *rap* estadunidense, onde palavras com uma fonética aparentemente distante podem ser rimadas através da articulação da voz. Sean “Ruck” Price, MC do famoso grupo estadunidense Heltah Skeltah, fala sobre a adaptação necessária do *flow* às palavras e à batida:

É para encaixar o *flow* à batida... Como Bruce Lee disse, se a água está no jarro, ela se torna esse jarro. Se a água está na bacia, ela se torna essa bacia. É assim que eu vejo. (EDWARDS, 2009, p. 64)

Edwards (2009, p. 65) citando o *rapper* Rah Digga diz “Um *flow* marcante é o que geralmente torna popular uma música – “você pode dizer ‘*Mary had a little lamb*’,<sup>137</sup> mas se o *flow* for apropriado, isso se tornará um hit”. Pontua também que:

Muitos artistas acreditam que a maioria dos ouvintes presta atenção no *flow* primeiramente, e se o *flow* não é interessante, eles não vão se ligar na letra. Se você não sabe como fluir bem, então pode até mesmo soar como se você não soubesse fazer *rap*. (EDWARDS, 2009, p. 65)

*Capital Punishment* é rica nesse quesito. No terceiro verso do trecho citado, as palavras “*led*” e “*death*” podem ter sido colocadas em versos equidistantes para soarem próximas, já que o som aberto da letra *e* permite essa associação entre ambas. O mesmo acontece “*the*” e “*down*”, que começam com o mesmo som, contribuindo para que o *rapper* pudesse acentuar foneticamente e ritmicamente esse trecho.

Mais de um tipo de rima podem estar presentes na efusão discursiva. Nas palavras “*liars*” e “*glorifiers*”, por exemplo, é o som do *i* que dita a fonética da rima, mais do que o som de *r*. Porém, logo depois vem a palavra “*observin*” rimando com “*turned*” e “*murderers*”, contidas no primeiro verso. Outra fonética ainda surge próxima a essas duas: o som da vogal *o* em “*close*” e “*toast*”, em seguida privilegiando novamente a articulação da consoante *r* acompanhada de vogais.

They're **scared** [5] of **us** [6],  
rather **beware** [5] than **dare** [5] to **trust** [6],  
Always in **jail** [7],  
million dollar **bail** [7],  
Left there to **rust** [6],  
Let's call in **order** [1],  
give ourselves a **chance** [8] to **enhance** [8] **broader** [1]  
**Advance** [8] to where minorities are the majority **voter** [1]  
**Holdin** [3] my **own** [4],  
I'm **livin** [3] **alone** [4],  
in this **cold world** [4],  
My sister just bought a home without a **loan** [4], you **go girl** [4]!

<sup>137</sup> “*Mary had a little lamb*” é uma música de ninar do cancionero popular anglo-saxão.

Analisando o restante deste trecho, percebe-se que os sons de *u* e *r* continuaram predominando na rima, com uma pequena variação quando surgem as palavras “*chance*”, “*enhance*” e “*advance*”, o que enfatiza o som da vogal *a* acompanhada da consoante *n*.

Essa mesma consoante acompanhada da vogal *o* também aparece no final nas palavras “*own*”, “*alone*” e “*loan*”, além de “rimas” com o som desta mesma vogal como em “*cold world*” e “*go girl*”, uma junção da vogal *o* com a consoante *l*, visto que a articulação da palavra “*girl*” permite localizá-la na mesma fonética da letra *o*, nesse caso.

Mais do que juntar palavras que rimam, a habilidade de fazê-las soar em consonância através da articulação da voz é mais uma das possibilidades que os MCs possuem, conforme apontado em vários pontos da música de Big Pun. A interpretação também oferece um leque variado de sentidos, podendo exprimir emoções diversas de acordo com o timbre e o ritmo projetado no canto do *rapper*.

O nome “base”, como é chamado o instrumental, sugere que, de fato, a voz ou poesia seja o elemento principal na música *rap*, oferecendo maiores possibilidades de variação rítmica sobre o andamento 4/4 do que se vê em quase todas as músicas do gênero.

A sonoridade formada é dubiamente dançante e paralisante, devido ao grau de reflexão proposto pelo discurso do *rapper*/MC e da tensão típica dos instrumentais de rap, que ao mesmo tempo que movem o ouvinte com seu ritmo querem chamar a atenção ao que está sendo dito. É a relação entre fluxo e “rupturas na linha”, vistas nos quatro elementos da cultura hip-hop.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Minha relação com a cena *hip-hop* local começou em 2007, quando me tornei baterista da banda Julgamento. Mais adiante, em 2009, passei a frequentar mensalmente o Duelo de MCs e a me aproximar dos integrantes da Família de Rua. Em 2011 ingressei no mestrado da Escola de Música da UFMG e me tornei pai, portanto não pude comparecer semanalmente ao evento, mas o fazia quinzenalmente a fim de acompanhar as edições especiais, como as noites temáticas dedicadas aos demais elementos do hip-hop, e as datas comemorativas (Dia da Consciência Negra, Dia Internacional da Mulher). Nessas idas ao Duelo sempre fazia anotações de campo que me ajudaram a pensar na profundidade da relação entre música e meio urbano. Minha batalha no Duelo do Conhecimento, conforme citado anteriormente, foi consequência da prática de “rimar” com os amigos por diversão e do incentivo dado por eles. No primeiro ano de pesquisa, foi realizada uma entrevista semiestruturada de caráter aberto, no dia 19/01/2012, na casa de Ozléo (Leonardo Cezário). A partir de então, várias trocas de *e-mail* e conversas via *Facebook* foram estabelecidas a fim de solucionar dúvidas sobre questões que surgiam ao longo do trabalho. Também, não foram raras as vezes que encontrei com a Família de Rua em *shows*, reuniões e eventos, onde trocamos ideias que foram úteis à pesquisa, sendo difícil datar as ocasiões em que discutimos o tema. A grande quantidade de compromissos que a Família de Rua assume devido ao seu papel protagonista na cultura *hip-hop* local e nacional dificultou que encontros formais fossem frequentes. Entretanto, foi feita uma entrevista semiestruturada de caráter aberto com Douglas Din, no dia 20/04/2013, que ajudou a delinear o pensamento de Din em torno do hip-hop, do rap, do Duelo e da cidade. A conversa informal e constante troca de idéias com amigos adeptos do *hip-hop* também serviram como base para algumas interpretações culturais presentes neste estudo.

O primeiro passo empreendido por esta dissertação foi demonstrar como contextos sociais geograficamente distantes, porém historicamente e culturalmente próximos, podem produzir traços sonoros similares. Se o mais evidente na música popular jamaicana foi a consolidação de uma sonoridade grave e dançante instituída por equipes de *deejays* e *toasters* que disputavam potência sonora e conhecimento<sup>138</sup> nas favelas e ruas de Kingston, o

---

<sup>138</sup> Vale lembrar o *deejay* Count Machukie cantando versos “em patoá jamaicano, inglês formal e até mesmo espanhol para mostrar sua versatilidade ao microfone” (KEYES, 2002, p. 52).

mesmo acontece quando o jamaicano Clive “Kool Herc” Campbell leva seu *sound system* para as ruas do South Bronx, em Nova Iorque. O clima de disputa envolto nessa cultura fazia parte de um contexto de pobreza e violência e algumas dessas festas terminavam em brigas e até mesmo em tiroteios. Alguns *toasters* refletiam essa situação de perigo em temas como *Warfare* (1969), interpretada por *Count Machukie & The Bunny Lee All Stars*. No caso do hip-hop, essa violência foi canalizada de maneira positiva na formatação de batalhas de *break*, DJ, MC e grafitti, o Duelo de MCs é uma consequência direta disso. Quando a música *rap* de *Grandmaster Flash and The Furious Five*, *The Message* se consolida pelo mundo, as questões sociais, políticas e econômicas enfrentadas pelo gueto estadunidense também vêm à tona.

Ainda sobre esse aspecto intercultural, outro ponto importante a ser revelado são as semelhanças entre o processo de produção musical do *dub* jamaicano, surgido no final dos anos 1960 e a música *rap* que se forma no final da década seguinte. Ambos utilizaram música gravada, ou seja, discos, para produzirem novos temas e novos sons. A valorização do grave e do *groove* vindos das festas de rua se mantém em ambos os estilos que, procuraram, cada um a sua maneira, refletir em suas sonoridades esse “peso” e essa “sujeira” das ruas. No caso do hip-hop, os discos não são usados apenas como ferramenta de produção musical nos estúdios, mas tornam-se, de fato, instrumentos musicais que requerem técnicas e recursos próprios a serem desenvolvidos e explorados.

No segundo capítulo, demonstro como o papel de destaque dos DJs no *rap* foi ofuscado pelos MCs. A música *The Message* teve grande importância nisso, já que além de tornar o *rap* engajado e chamar a atenção de críticos brancos de rock, formatou a música *rap* de acordo com os padrões da música *pop*, com introdução, estrofe, refrão e ponte. Isso fez que o *rap* atingisse um amplo mercado de consumidores de música interessados tanto nessa nova sonoridade dos instrumentais e na maneira de cantar dos *rappers*, quanto nas letras de crítica social que escreviam. Ao mesmo tempo, os DJs não deixavam de imprimir sua marca na música *hip-hop* com a consolidação da técnica do *scratch* como um dos traços mais típicos dos toca-discos como instrumentos musicais.

No terceiro capítulo, aponto como se desenvolveu o *hip-hop* no Brasil, vimos que teve ligação direta com os bailes e “sons” (festas) *blacks* dos anos 1970 nas grandes metrópoles, principalmente as do Sudeste. Esses locais foram o embrião das primeiras festas de *hip-hop* do Brasil, que começaram a ocupar as ruas tanto inspiradas nos filmes



estadunidenses como *Beat Street* (1984) quanto no desejo de distanciamento dos bailes *funk* carioca que começavam a ocupar essas festas. O *funk* sendo taxado como “alienante” e o *rap* como “engajado” evidenciou uma dicotomia entre esses sujeitos produtores de cultura da periferia. Isso fez com que a postura sisuda se instituísse como principal faceta do *rap* brasileiro. Não obstante, nomes como Racionais MCs e Facção Central se tornaram uma das maiores referências para os ouvintes de *rap* nacional. Letras que falam da vida prisional, injustiça social e repúdio à classe média branca foram o mote desses grupos entre final dos anos de 1980 até anos 2000. Isso só foi diversificado com maior amplitude através do surgimento do grupo/coletivo de *rap* Quinto Andar, idealizado por *rappers* do estado do Rio de Janeiro, que procuravam escapar das contradições do discurso mais radical vindo desses grupos paulistas. Se no *rap* paulista de Racionais e Facção, as bases têm um andamento mais lento e climas mais tensos como no *G-funk* californiano, o Quinto Andar optou pelo *jazz rap*, com maior leveza sonora e andamentos não tão lentos, no geral.

No âmbito político, o *hip-hop* brasileiro imprimiu sua marca na ocupação propositiva do espaço público, a fim de não só reproduzir os filmes e as histórias do *hip-hop* estadunidense, mas de fato, discutir a relação com o meio urbano e gerar visibilidade para os indivíduos de periferia. A paralisação indeterminada das atividades do Duelo de MCs no anfiteatro do Viaduto Santa Tereza, foi um reflexo desse obstáculo em se negociar com as relações de poder já existentes na cidade. As dificuldades encontradas constantemente levaram a uma pausa na gestão semanal do Duelo de MCs. A predominância da iniciativa público-privada em eventos culturais de grande porte abertos ao público como Conexão Vivo, o Natura Musical, o Tudo é Jazz entre tantos outros, denota a supressão das relações de interesse entre a prefeitura e as corporações em relação às iniciativas civis que promovem inclusão social e protagonismo de indivíduos moradores de periferia não recebem apoio devido do poder público. As dificuldades em obter o mínimo para a continuação semanal do evento, como banheiros químicos, segurança e limpeza do local, tornou inviável a manutenção frequente do Duelo de MCs sob o viaduto. A oferta de atividades culturais permanentes poderia ser promovida pelo próprio Estado, mas este se nega mesmo a apoiar uma iniciativa que já está consolidada; este fato é bastante questionável.

No último capítulo procurei ser propositivo na análise cultural e sonora da música *rap* a partir de dados sociais e históricos. Interpretando ideologicamente a postura de *rappers* em videoclipes, letras de músicas e nos *freestyles* desenvolvidos no Duelo de MCs, tentei

mostrar quem são, por que são e o que pensam os artistas de *rap*. O histórico de luta, a ressignificação quanto à situação de exclusão, pobreza e violência, a cultura oral africana e o caráter dançante do *hip-hop* se tornam a força motriz desse gênero musical enérgico, o *rap*. Os MCs não ornamentam melodicamente suas vozes, mas desenvolvem um canto percussivo e envolvente que procura prender o ouvinte através de jogos de palavras, ritmo e emoção, interpretados no *flow* desenvolvido pelos MCs. As bases ou instrumentais de *rap*, servem como sustentação desse fluxo de ritmo, das palavras e da energia, ora mantendo a batida, ora “cortando” a mesma, jogo de sentido que faz parte de todos os elementos do hip-hop. Nesse aspecto, a teorização de Rose (1994, p. 38-39) sobre fluxo (*flow*), estratificação e rupturas na linha foi essencial para demonstrar as continuidades estilísticas no hip-hop, que dialogam entre si, mesmo pertencendo a universos artísticos distintos: pintura (grafitti), dança (*break*) e música (*MCing e DJing*).

O estudo do *flow* propriamente dito foi desenvolvido brevemente no último subtópico “Análise do *flow* de Douglas Din”, no qual teci algumas considerações sobre os mecanismos usados por esse MC na interpretação artística de seu canto que tem ligação indireta com formas estadunidenses já instituídas, sobre nos *flows* estilo “fala percussiva” e “fala efuvisa”. Quanto a isso, foi tomada a música *Capital Punishment* (1998), de Big Pun como exemplo para destrinchar alguns dos mecanismos de interpretação artística do canto dos *rappers*, sobretudo as características análogas ao canto de Douglas Din, figura central do Duelo de MCs. Não se aprofundou a discussão sobre o *flow* no *rap* por esse ser um tema amplo e profundo que não caberia nesta dissertação.

O que se tem ao final é a reflexão de que aquilo o que vivemos e o que somos se reflete das mais variadas maneiras na arte que nós, seres humanos, produzimos. O hip-hop, subproduto de práticas festivas jamaicanas pertencentes a um contexto de perigo e excitação, reflete essa mesma tensão e vivacidade quando se consolida em solo estadunidense. O Brasil, país de terceiro mundo, marcado pela desigualdade social, onde uma maioria negra e pobre sofre mais diretamente os infortúnios do capitalismo neoliberal, tornou-se um dos maiores expoentes da cultura *hip-hop* pelo mundo.<sup>139</sup> O poder de organização das classes subalternizadas e excluídas dos meios de produção possibilita o engajamento da cultura *hip-hop* e da música *rap*, e demonstra como o fazer cultural e musical recebe contornos políticos

---

<sup>139</sup> Chuck D, MC do respeitado e tradicional grupo de *rap* Public Enemy, disse em entrevista a Rolling Stone, edição 58, jul. de 2011 que: “O *rap* do Brasil é um dos melhores do mundo”.

que geram resultados na vida cotidiana e prática. As ações sociais e as formas diferenciadas de produção musical construídos pelos *hip-hoppers* e artistas de *rap*, podem e devem ser levadas a sério nas mais diversas instâncias educacionais e políticas. Escolas e faculdades de Música têm muito a aprender com esses sujeitos, bem como as faculdades de História, Sociologia, Letras e Filosofia. Essa troca de conhecimentos também seria interessante âmbito do Direito, uma vez que *hip-hoppers* estão sempre se articulando na busca por espaço político e na luta por cidadania. O melhor é que muitos deles estão preparados para dialogar com políticos, professores, comunicadores e outras figuras importantes no meio político e social. São preparados pelo próprio preceito do *hip-hop* de busca por conhecimento, ferramenta para ascensão dos indivíduos excluídos dos meios de produção do sistema capitalista. Essa foi uma das premissas desenvolvidas por Bambaataa e que surte efeito até hoje. Como diz Emicida em “Isso não pode se perder” (2010): “O *rap* salvou mais moleques que qualquer projeto social”. E no videoclipe da música “*Foda-se suas leis*” (2010), ele e DJ Nyack, vestem camisas com os dizeres “Hip Hop Salvou Minha Vida”. Isso denota duas coisas: uma, o poder de transformação do *hip-hop* e a falta de investimento em políticas públicas que faz com que o próprio *hip-hop* seja a política pública dos indivíduos em situação de exclusão e pobreza. Não é a toa que musicalmente, tanto teoricamente quanto na forma de produção, o *rap* se desenvolve como um estilo à parte, que se apropria de músicas já existentes para produzir a sua própria num patamar diferente, feito na prática e livre de amarras teóricas, como se procurasse resistir ou se soltar delas. Superada essa dicotomia entre prática e teoria, é possível aprender não só com a cultura hip-hop, mas, sobretudo com a música *rap*, foco desta dissertação.

## GLOSSÁRIO

**A *capella*:** “Rima” executada ou improvisada sem o auxílio de acompanhamento instrumental, sem base.

**Base:** Instrumental da música *rap*, composta pela bateria e demais elementos que subexistem o canto do MC.

**Beat (batida):** O mesmo que Base.

**Corte:** Pausas bruscas feitas com o controlador de volume do *mixer* para criar as “rupturas na linha” citadas por Rose. As bases de *rap* quando são criadas em estúdio também seguem a mesma lógica.

**Flow:** Forma rítmica da voz, fluxo das palavras, capacidade de fazer a “rima” soar bem.

**Freestyle:** Improvisação de “rimas”, podem ser sustentadas por uma base ou feitas *a capella*.

**Levada:** O mesmo que *flow*.

**MC:** Mestre de Cerimônia, *rapper* que segue os preceitos da cultura *hip-hop* instituídos por Afrika Bambaataa: MC, DJ, *break*, *grafitti* e conhecimento.

**Ramela:** Interrupção involuntária no *freestyle* do MC, que pode ser causada por uma incapacidade momentânea de completar a “rima” por motivos diversos: nervosismo, distração, ansiedade, falta de criatividade, entre outros.

**Rapper:** Aquele que rima sem necessariamente seguir os preceitos da cultura *hip-hop*.

**“Rima”:** Termo que se refere à letra e ao *flow*, empregado de maneira genérica para as criações dos *rappers* e MCs. O termo vem acompanhado de aspas a fim de indicar a diferença entre a rima no *rap* e a rima literária.

**Representa:** Jargão utilizado para indicar se determinado adepto da cultura *hip-hop* age de acordo com os preceitos da mesma.

**Sample:** Recorte de música alheia empregado na composição dos *beats*. Excerto musical advindo de outra fonte.

**Sampler:** Aparelho disponível em formato eletrônico e digital, que possui sons pré-gravados de diversos instrumentos, capaz também de gravar, reproduzir, mixar primariamente e modificar altura, timbre e andamento de excertos musicais vindos de outras fontes.

**Peso:** Intensidade das frequências graves na batida, que pode ser evidenciada com timbres ruidosos e distorcidos, também chamados de “sujos”.

## REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.

ADAMS, Kyle. Aspects of the Music/Text Relationship in Rap. *Music Theory Online: A Journal of Criticism, Commentary, Research and Scholarship*, v. 14, n. 2, My 2008. Disponível em: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.08.14.2/mto.08.14.2.adams.html>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

ADAMS, Kyle. On the Metrics of the Flow in Rap Music. *Music Theory Online. A Journal of Criticism, Commentary, Research and Scholarship*, v. 15, n. 5, oct. 2009. Disponível em: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>>. Acesso em: 19 jan. 2013.

AFRIKA BAMBAATAA & THE SOUL SONIC FORCE. *Planet Rock*. (single). Estados Unidos: Tommy Boy/Warner Bros Records, 1982.

ALIM, H. Samy. 360 Degreez of Black Art Comin at You: Sista Sonia Sanchez and the Dimensions of a Black Art Continuum. *BMA: The Sonia Sanchez Literary Review*, v. 6, n. 1, p. 15-33, 2000.

ANYANWU, Chukwulozie K. *The Nature of Black Cultural Reality*. Washington: University Press of America, 1976.

ARAÚJO, Samuel. A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré. *Trans: Revista Transcultural de Música*, n. 10, 2006. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans10/araujo.htm>>. Acesso em: 15 set. 2012.

ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo: Conrad, 2003.

AYERS, Edward L. *The Promise of a New South*. New York: Oxford University Press, 1992.

BABE RUTH. *The Mexican*. Álbum First Base, Abbey Road, 1972. Inglaterra, 1970.

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Org.). *Bailes: soul, samba-rock, hip-hop e identidade em São Paulo*. São Paulo: Quilombohoje, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

BÉHAGUE, Gerard. Bridging South America and the United States in Black Music Research. *Black Music Research Journal*, v. 22, n. 1, p. 1-11, Spring, 2002. Columbia College Chicago and University of Illinois Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1519962>>. Acesso em: 15 out. 2009.

\_\_\_\_\_. Rap, Reggae, Rock, or Samba: The Local and the Global in Brazilian Popular Music. *Latin American Music Review*, v. 27, n. 1, p. 79-90, 2006.

BIG PUN. *Capital Punishment*. Álbum Capital Punishment. Nova Iorque: Terror Squad/Loud Records. 1998.

BISHOP LAMONT. *Kissin' the Curb*. Com Busta Rhymes, The Confessional. Estados Unidos: Aftermath, 2008.

BOHLMAN, Philip V. Musicology as political act. *The Journal of Musicology*, California, v. 11, n. 4, Autumn 1993.

BOTELHO, Alexandre. *Nos tempos da São Bento*. São Paulo, 2007-2010. 1 DVD, color., (90 min).

BREWSTER, Bill; BROUGHTON, Frank. *Last Night a DJ Saved my Life: The History of the Disc-Jockey*. New York: Grove Press, 1999.

BROWN, James. *Give it up or turn it a Loose*. Ain't it Funky. Miami. Florida, Criteria Studios, 1968.

BUSTA Rhymes, Bishop Lamont. *Kissin' the Curb*. In: BISHOP, Lamont. *The confessional*. Los Angeles: Aftermath Entertainment, 2008. 1 CD, faixa 12.

CALDEIRA, Teresa P. do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação cidadania em São Paulo*. São Paulo. Ed. 34, 2000.

CARRETEIRO, Teresa Cristina; UDE, Walter. Juventude e virilidade: a construção social de um etos guerreiro. *Revista Pulsional de Psicanálise*, ano 20, n. 191, p. 63-67, set. 2007.

CARVALHO, Alvin Rodrigues. *Movimentos culturais e justiça social: um estudo da cultura hip-hop mineira*. Dissertação (Mestrado)—Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CASTRO, Lucia Rabello de; CORREA, Jane. Juventudes, transformações do contemporâneo e participação social. In: CASTRO, Lucia Rabello de; CORREA, Jane. (Org.). *Juventude contemporânea: perspectivas nacionais e internacionais*. Rio de Janeiro: NAU/FAPERJ, 2005.

CECCHETTO, Fátima Regina. *Galeras funk cariocas: o baile e a rixa*. 1997. Dissertação (Mestrado)—Departamento de Ciências Sociais, Universidade do Estado de Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1997.

CHIA-LIANG, Liu. *Enter the Wu-Tang: The 36 chambers*. Hong Kong, 1978. Shaw Brothers Studio. 1 DVD, color., (115 min).

CHIC. *Good Times* (single). Estados Unidos: Atlantic, 1979.

COLD CRUSH BROTHERS. *Punk Rock Rap*. Inglaterra, CBS, 1983.

CONECREWDIRETORIA. *Chama os mulekes*. Rio de Janeiro: Com os Neurônios Evoluindo, independente, 2011.

COOK, Nicholas. *Analysing Musical Multimedia*. New York: Oxford University Press, 1998.

COUNT MACHUKI. *Warfare*. Randy's Record. Jamaica: Kingston, 1969.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Ed., UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. GOMES, Nilma Lino. *A juventude no Brasil (200-)*. Disponível em: <<http://fae.ufmg.br/objuventude>>. Acesso em: 04 set. 2012.

DJ Kool Herc. Site oficial. Disponível em: <<http://www.djkoolherc.com/>>. Acesso em: 13 ago. 2012.

DOMHOFF, G. William. There are no Conspiracies. *Who Rules America?* Disponível em: <<http://www2.ucsc.edu/whorulesamerica/theory/conspiracy.html>>. Acesso em: 04 set. 2012.

DOUGLAS Din. (Entrevista com o autor no saguão do Palácio das Artes). Belo Horizonte. 20 abr. 2013.

\_\_\_\_\_. *Político*. Direção artística: Coyote Beatz. Belo Horizonte: Produção Independente, 2012. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=sps4bxwY\\_mo](http://www.youtube.com/watch?v=sps4bxwY_mo)> Acesso em: 29 dez. 2012.

EMICIDA. *Isso não pode se perder*. Emicídio, 2010. Laboratório Fantasma.

FALCÃO Meninos do Tráfico. Direção MV Bill e Celso Athayde. CUFA, 2006, (58 min), Color.



FÉLIX, João Batista de Jesus. *Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos bailes black paulistanos*. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2000.

FERNANDO, S. H. Spinning Isn't Everything. *The Source*, p. 54-56, Sept. 1994.

FINK, Robert. Goal Directed Soul? Analyzing Rhythmic Teleology in African American Popular Music. *Journal of the American Musicological Society*, v. 64, n. 1, p. 179-238, 2011.

FREESTYLE um estilo de vida. Direção Pedro Gomes. São Paulo, 2008. 1 DVD, color.,(45 min).

GANG STARR. Above the Clouds. In: \_\_\_\_\_. *Moment of truth*. Nootrybe/Virgin/EMI Records, 1998. 1 CD, faixa 5.

GATES JR., Louis Henry. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford University Press, 1988.

GOMES, Lílian Cristina B. *Entre o legal e o ilegal: associativismo e participação em três vilas e favelas de Belo Horizonte: estudo de caso comparativo*. 2004. (Mestrado em Ciência Política)–Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

GRANDMASTER FLASH; THE FURIOUS FIVE. *The Message*. Álbum The Message. Estados Unidos: Sugar Hill,1982.

GZA. *Feels like an enemy*. Estados Unidos Beneath the Surface: MCA Records. 1999.

HANCOCK, Herbie. *Rocket*. Álbum Future Shock. Nova Iorque: Columbia Records, gravado em 1982, lançado em 1983.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

INCREDIBLE BONGO BAND. *Bongo Rock*. Cover de Preston Epps, lançada em 1959 no álbum Bongo Rock. Estados Unidos: Original Sound, 1973.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 19 fev. 2012.

JACKSON, Willis. *Later for Gator*. Call of the Gators. Nova Iorque, 1950.

JEDI MIND TRICKS. *Animal rap*. Vision of Gandhi. Estados Unidos: Babygrande Records, 2003.

JULGAMENTO. *Fazendo o Som*. Álbum No Foco do Caos. Belo Horizonte: Estúdio Giffoni, 2008.

KENNEY, Bem. *Eulogy*. Álbum Distant & Comfort. Estados Unidos: Ghetto Crush Industries, 2008.

KEYES, Cheryl L. *Rap Music and Street Consciousness*. Chicago: University of Illinois, 2002.

KRAFTWERK. *Numbers. Computer World (Computerwelt)*. Alemanha: Kling Klang, Düsseldorf, 1979-1981.

KRAFWERK. *Trans Europe Express*. Álbum homônimo, gravado em 1976 no Kling Klang Studio e lançado em 1977 no Trans Europe Express, Düsseldorf, Alemanha: Gravadora Kling Klang, 1977.

KRIMS, Adam. *Music and Urban Geography*. University of Nottingham: Taylor and Francis Group, 2007.

\_\_\_\_\_. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press/Taylor and Francis Group, 2000.

KUBIK, Gerard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dance in Brazil: A study of African Culture Expressions Overseas*. Junta de investigações científicas do Ultramar, Centro de Estudos de Antropologia Cultural, n. 10, Lisboa, 1979.

L.A.P.A: um filme sobre o bairro da Lapa! Um filme sobre o *rap* no Rio. Direção: Cavi Borges; Emílio Domingos. Rio de Janeiro: Cavídeo e Virtual Filmes, 2008. 1 DVD, color. (75 min).

LODI, Célia Amália; SOUZA, Solange Jobim e. Juventude, cultura *hip-hop* e política. In: CASTRO, Lúcia Rebello de; CORREA Jane (Org.). *Juventude contemporânea: perspectivas nacionais e internacionais*. Rio de Janeiro: NAU /FAPERJ, 2005.

MARLEY, Rita; JONES, Hettie. *No Woman No Cry: My Life with Bob Marley*. New York: Hyperion, 2004.

MARQUES, G. S. *Independência ou pop: a retomada da cena independente em Belo Horizonte*. Belo Horizonte, 2010.

MARQUES, Walter Ernesto Ude; CARRETEIRO, Maria Teresa. Juventude e virilidade: a construção social de um etos guerreiro. *Revista Pulsional de Psicanálise*, São Paulo, v. 191, p. 63-73, 2007.

MATTA, Roberto da. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rocco: Rio de Janeiro, 1997.

*Mais Soma. MV BILL: o mensageiro e suas verdades*. Disponível em: <<http://www.maissoma.com/2011/3/23/entrevista-mv-bill>>. Acesso em: 19 fev. 2012.

\_\_\_\_\_. *Só Deus Pode me Julgar*. Disco Declaração de Guerra. Natasha Records/BMG, 2002.

\_\_\_\_\_. *Traficando Informação*. Disco Traficando Informação, Natasha Records/BMG. 2000.

NAS. *Nas is like, I am... (single)*. Estados Unidos: Columbia Records, 1999.

NIAAH, Sonjah Stanley. *Dancehall: From slavery to ghetto*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2010.

NON-PHIXION. *The Future is Now*. Nova York: Uncle Howie Records, 2002. 1 CD.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004. Cap. 1: Macho divinizado.

OLIVEIRA, Samuel Silva Rodrigues de. *O movimento de favelas de Belo Horizonte (1959-1964)* (Rio de Janeiro: e-Papers, 2010).

PALOMBINI, Carlos. *O som à prova de bala*. In: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA TECNOLOGIA: FRONTEIRAS E RUPTURAS, 4., Departamento de música – ECA, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2 a 4 jul. 2012.

PALOMBINI, Carlos. *Soul brasileiro e funk carioca*. *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, jun. 2009.

QUINTO ANDAR. *Disco Piratão*. Rio de Janeiro: Tratore/Tomba Records/OutraCoisa, 2005.

RACIONAIS MCS. *Disco Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.

\_\_\_\_\_. *Disco Sobrevivendo no Inferno*, São Paulo: Cosa Nostra, 1997.

RETURN OF THE DJ. *Bomb Hip-hop Records*. Estados Unidos. v. 1, álbum, 1995, v. 2, 1997.

RIBEIRO, Rita da Aparecida da Conceição. *Identidade e resistência no urbano: o Quarteirão do Soul em Belo Horizonte*. 2008. Dissertação (Mestrado)–Instituto de Geociências, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

RIGHI, José Volnei. *Rap: ritmo e poesia: construção identitária do negro no imaginário do rap brasileiro*. Brasil e França, 2011. Tese (Doutorado)–Departamento de Teorias e Literaturas, Universidade de Brasília, Directrice de Thèse en France Université Européenne de Bretagne/Rennes 2, Brasília, 2011.

RIMOGRAFIA, Slim. *Segura a Bronca: financeiramente pobre*. São Paulo: produção independente, 2003.

ROSE, Tricia. *Black noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

SABOTAGE. *O rap é compromisso*. São Paulo, Brasil: Cosa Nostra, 2000.

SCHOLSS, Joseph G. *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-hop*. Wesleyan University Press: Middleton, 2004.

SILVA, Anízio Viana da. *Rappers: poesia, oralidade e performance*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

SINTA o som que vem das ruas. Produção de família de Rua. Belo Horizonte: G5 Filmes, 2011. 1 CD (39 min), 1 DVD (35 min).

SPEEDFREAKS. *Demotape Speedfreaks*. Gravação independente, fita cassete, 1993, com Gustavo Ribeiro codinome Black Alien.

SPINDEL, Cheywa. *Crianças e adolescentes no mercado de trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SPINDEL, Cheywa. O menor trabalhador e a reprodução da pobreza. *Em Aberto*, Brasília, v. 4, n. 28, p. 17-31, out./dez. 1985.

SUGAR HILL GANG. *Rapper's Delight*. (single). Estados Unidos Sugar Hill, 1979.

The Bar-Kays. *In the Hole*. In: \_\_\_\_\_. Gotta Groove. Volt/Stax, 1969. 1 CD, Faixa 9.

THE LAST Poets. *Primeiro álbum The Last Poets*. Estados Unidos, 1970.

TYLER, The Creator. *Bastard*. Los Angeles, California, Estados Unidos: Produção Independente, 2009.

\_\_\_\_\_. *Goblin*. Inglaterra: XL Recordings, 2011.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê, 2007.

WASELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2012: os novos padrões da violência homicida no Brasil*. São Paulo: Instituto Sangari, 2011.

WILLIAMS, Justin A. Beats and Flows: A Response to Kyle Adams, “Aspects of the Music/Text Relationship in Rap”. *Music Theory Online: A Journal of Criticism, Commentary, Research and Scholarship*, Estados Unidos, v. 15, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.2/mto.09.15.2.williams.html>>. Acesso em: 20 set. 2011.

WILDHAGEN, Joana Pinto. *Fronteiras da fala/bala: geografia do universe ficcional de Cidade de Deus*. 2007. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

WU-TANG CLAN. Enter the Wu-Tang (36 chambers). New York: Loud Records/RCA Records, 1993. 1 CD.

YELLOWMAN. *Duppy or Gunman*. Álbum homônimo. Jamaica. Greensleeve Records, 1982.

## BIBLIOGRAFIA DIGITAL

ADIDAS. “Respect ME”. Disponível em: <[http://www.adidas-group.com/en/investorrelations/reports/annually/2004/en/i\\_c\\_rm.html](http://www.adidas-group.com/en/investorrelations/reports/annually/2004/en/i_c_rm.html)>. Acesso em: 29 abr. 2013.

AFRIKA Bambaataa declara amor ao funk carioca. *Youtube*. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=H-nWn7n2Ou8](http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=H-nWn7n2Ou8)>. Acesso em: 09 jul. 2013.

ALL RISE for The National Anthem of the Hip-hop. *New York Times*, 29 out. 2006. Disponível em: <[http://www.nytimes.com/2006/10/29/arts/music/29herm.html?\\_r=2&oref=slogin&](http://www.nytimes.com/2006/10/29/arts/music/29herm.html?_r=2&oref=slogin&)>. Acesso em: 28 fev. 2013.

BACK-TO-BACK. *Urban dictionary*. Disponível em: <<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=back%20to%20back>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

BEN Kenney: Eulogy (Live). *Youtube*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=47fzpzNOcw0>>. Acesso em: 07 set. 2013.

BOUNTY Killer’s Myspace bio. Disponível em: <<http://www.myspace.com/therealbounty/bio>>. Acesso em: 18 jun. 2013.

BREAK. *Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J056500>>. Acesso em: 28 fev. 2013.

COBERTURA do Duelo de MCs, 07 set. 2012. *Duelo de MC’s*. Disponível em: <<http://duelodemcs.blogspot.com.br/2012/09/cobertura-duelo-de-mcs-070912.html>>. Acesso em: 20 out. 2012.

CONECREW DIRETORIA: Chama os Mulekes (Clipe Oficial). *Youtube*. Disponível em: Lista de vídeos favoritos. <<http://www.youtube.com/mestradoduelo>>. Acesso em: 23 jun. 2013.

CONFERÊNCIA NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS DE JUVENTUDE, 1., abr. 2008. Disponível em: <[http://www.iiiseminarioppgsufscar.files.wordpress.com/2012/04/ramos\\_paulo.pdf](http://www.iiiseminarioppgsufscar.files.wordpress.com/2012/04/ramos_paulo.pdf)>. Acesso em: 18 jun. 2013.

CUFA. “Mais Cufa”. Disponível em: <<http://cufa.org.br/a-cufa/>>. Acesso em: 06 jul. 2013.

DJ KOOL HERC. “The Official DJ Kool Herc Website”. Disponível em: <<http://www.djkoolherc.com/>>. Acesso em: 13 ago. 2012.

DUELO de MC’s – Hot vs Din. Eliminatórias Duelo de MC’s Nacional, 21 jul. 2012. *Youtube*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jXiqQjyOW7A>>. Acesso em: 20 ago. 2012.

DUELO Sange B 42 Nissin x Douglas Din. *Youtube*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=yuhCwQrxJeE>>. Acesso em: 15 ago. 2012.

EMICIDA. Sobre a detenção do rapper Emicida em Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.emicida.com/blog/sobre-a-detencao-do-rapper-emicida-em-belo-horizonte>>. Acesso em: 20 maio 2013.

EMINÊNCIA Parda: Mano Brown se diz mudado, apesar de também afirmar que continua o mesmo. Entre a família, o rap, os amigos e os negócios, um dos artistas mais importantes dos nossos dias quer deixar de ser um refém da imagem que ele mesmo ajudou a disseminar. *Rolling Stone*, Ed. 39, dez. 2009. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/39/mano-brown-eminencia-parda>>. Acesso em: 20 ago. 2013.

ETERNAMENTE SABOTAGE. Disponível em: <<http://culturahiphop.uol.com.br/eternamente-sabotage>> Acesso em: 05 nov. 2013.

FORA Lacerda. Disponível em: <<http://www.foramarciolacerda.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 23 maio 2013.

GRANDMASTER Flash: The Message (Live The Tub 1983). *Youtube*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=BN9-K0aZXRg>>. Acesso em: 16 mar. 2013.

GUSMÃO vídeos. Lista de favoritos. *Youtube*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/mestradoduelo>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

HERBIE Hancock: Rock It LIVE. *Youtube*. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=TN5ltss0NMA&list=FLticKlPkYz6pPbq3JIXK\\_7Q&index=4](http://www.youtube.com/watch?v=TN5ltss0NMA&list=FLticKlPkYz6pPbq3JIXK_7Q&index=4)>. Acesso em: 18 jun. 2013.

INDIE BH. *Youtube*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/indiebh>> Acesso em: 12 jan. 2012

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. Censo 2010: número de católicos cai e aumenta o número de evangélicos, espíritas e sem religião. Disponível em: <<http://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo?view=noticia&id=1&idnoticia=2170&t=censo-2010-numero-catolicos-cai-aumenta-evangelicos-espíritas-sem-religiao>>. Acesso em: 19 set. 2012.

MUSIC Theory Online. “MTO 15.5: Adams, Flow in *Rap* Music. Disponível em: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.adams.html>>. Acesso em: 16 abr. 2013.

MV Bill: O mensageiro e suas verdades. *Mais Soma*. Disponível em: <<http://www.maissoma.com/2011/3/23/entrevista-mv-bill>>. Acesso em: 19 set. 2012.

NATION of Islam. Black Muslims Warning The Devil. Disponível em: <<http://noirg.org/andrew-goodman-black-muslims-warning-the-devils/>>. Acesso em: 09 jul. 2013.

NEW York City Breakers & Normski 1983 Central Park Manhatttan, N.Y. *Youtube*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wT9x8hHGB3w>>. Acesso em: 21 mar. 2013.

NON Phixion’s Rock Star sample of Bar Kays’ In The Hole. *Who Sampled*. Disponível em: <[http://www.whosampled.com/sample/view/6394/Non%20Phixion-Rock%20Stars\\_Bar-Kays-In%20the%20Hole/](http://www.whosampled.com/sample/view/6394/Non%20Phixion-Rock%20Stars_Bar-Kays-In%20the%20Hole/)>. Acesso em: 05 set. 2012.

O *HIP-HOP* é o antídoto contra o genocídio da juventude negra nas periferias. *Revista Fórum*. Disponível em: <<http://www.revistaforum.com.br/spressosp/2013/04/o-hip-hop-e-o-antidoto-contr-a-o-genocidio-da-juventude-negra-nas-periferias-diz-pirata/>>. Acesso em: 13 maio 2013.

OS NOVOS padrões da violência homicida no Brasil. Mapa da Violência 2012. Disponível em: <[http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2012/mapa2012\\_web.pdf](http://www.mapadaviolencia.org.br/pdf2012/mapa2012_web.pdf)>. Acesso em: 13 nov. 2012.

PRAÇA LIVRE BH. Disponível em: <<http://www.pracalivrebh.wordpress.com/>>. Acesso em: 23 maio 2013.

PREFEITURA revoga decreto. *Praça Livre BH*. Disponível em: <<http://www.pracalivrebh.wordpress.com/2010/05/05/prefeito-revoga-decreto/>>. Acesso em: 23 maio 2013.

RACIONAIS MC’s: Vida loka (parte 2). *Youtube*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=b7OXqKbjhTA>>. Acesso em: 02 maio 2013.



RÁDIO Bits. Exponente do novíssimo *rap* carioca, Quinto Andar conversa com a Bitsmag. Disponível em: <[http://www.bitsmag.com.br/conteudo/radio/eletro\\_bras3\\_5andar.htm](http://www.bitsmag.com.br/conteudo/radio/eletro_bras3_5andar.htm)>. Acesso em: 04 jul. 2013.

RETRATO Radical no 7º BH Canta e Dança. *Youtube*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=66hweWcWaL8>>. Acesso em: 21 maio 2013.

RODA de Freestyle no Duelo de MCs Nacional. *Youtube*. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=ZV-yLEu\\_ZjE](https://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=ZV-yLEu_ZjE)>. Acesso em: 12/ set. 2013.

SOBRE a banda. *Zimun*. Disponível em: <<http://www.zimun.com.br/>>. Acesso em: 05 jul. 2013.

SONY Global. Sony history chapter 10 studio records go digital. Disponível em: <<http://www.sony.net/SonyInfo/CorporateInfo/History/SonyHistory/2-10.html>>. Acesso em: 26 jul. 2013.

THE MUSIC World of Afrika Bambaataa. *Zulu Nation*. Disponível em: <<http://www.zulunation.com/afrika.html>>. Acesso em: 21 mar. 2013.

WHO Rules America: Conspiracy Theories. “There are no conspiracies”. Disponível em: <<http://www2.ucsc.edu/whorulesamerica/theory/conspiracy.html>>. Acesso em: 04 set. 2012.

WHO Sampled: Listen to music samples, cover songs and remixes. Disponível em: <<http://www.whosampled.com/>>. Acesso em: 06 maio 2013.