Sumário

Considerações iniciais 12

Capítulo 1 | ***Rap*, *sampling* e abordagens acadêmicas** 31

Capítulo 2 | **Produção musical e o mundo do *rap* em Belo Horizonte** 72

Capítulo 3 | ***Beatmaking* e *sampling* em Belo Horizonte** 123

Considerações finais 213

Referências 223

Apêndice 1 | **Glossário** 231

Apêndice 2 | **Lista de CDs e álbuns de *rap* de Belo Horizonte e região** 234

Sobre o autor 238

Considerações iniciais

Durante o final da década de 1980 e início da década de 1990, grande parte dos instrumentais de *raps* era composto a partir da apropriação de elementos sonoros provenientes de outras obras musicais (KISTNER, 2006; SEWELL, 2013). Um fragmento de bateria de uma música de James Brown, adicionada a um *riff*[5] de baixo de uma canção de Curtis Mayfield e sobreposto a um curto excerto de voz de Lyn Collins poderia ser usado para construir a base sobre a qual um *rapper* realiza sua *performance* vocal. Entre 1986 e 1992, a produção musical de *rap* era amplamente baseada no uso de *samples*.

Entretanto, é necessário observar que o processo de produção de *beats* não é um procedimento padrão, com métodos preestabelecidos, sintaxe e semântica generalizados entre os *beatmakers*. Ao longo de sua história, variadas formas de compor e produzir coabitaram o gênero *rap*, expandindo sua sonoridade e dando origem a diversos subgêneros. Por exemplo, muitos produtores e *rappers* optam por não utilizar *samples* no processo de produção. Eles utilizam sintetizadores (analógicos e digitais), baterias eletrônicas e até mesmo gravações de *performance* ao vivo na produção de seus *beats*. É o que Sewell (2013) exemplifica na seguinte passagem:

> Boa parte dos produtores e artistas do Hip Hop não empregam *samples*. Por exemplo, Dr. Dre usualmente leva músicos para o estúdio para tocar novamente algumas passagens de faixas existentes: Let Me Ride a princípio talvez soe como um *sample* de Mothership Connection (Star Child), do Parliament, mas ao invés de samplear a devida gravação do Parliament, Dr. Dre e sua equipe de produção recriaram o som de Mothership Connection com instrumentação ao vivo (SEWELL, 2013, p. 13, tradução nossa).

5 Um *riff* é uma sequência de notas musicais repetidas ao longo de uma música, formando uma base ou acompanhamento. É geralmente feito na guitarra, mas pode ser executado pelo baixo, piano e outros instrumentos.

Sendo assim, ao mesmo tempo em que o "sampleamento" configura uma referência histórica, técnica e timbrística, ele não é a única diretriz técnica e estética do gênero. O contexto de produção dos *beats* de *rap* parece ter uma dinâmica em que referências são rapidamente subvertidas, em um cenário em que produtores e *rappers* se recusam a se fixar em um estilo de produção ou subgênero por muito tempo. A sonoridade do *rap*, portanto, possui várias roupagens. Embora o uso de *samples* seja uma referência na produção musical, importantes transformações aconteceram ao longo da década de 1990 e no início dos anos 2000. Tais modificações, em sua maioria, estão relacionadas a amplas mudanças na relação entre cultura e tecnologia na sociedade contemporânea. Segundo Schloss (2014), os principais deslocamentos observados na produção musical de *rap* são a mudança do caráter das ferramentas de produção, a expansão do acesso às fontes de *samples* e a crescente disponibilidade de informações sobre os processos de produção musical.

Os produtores e *beatmakers* passaram a depender mais de programas de computador (*softwares*) do que de equipamentos e máquinas (*hardwares*). *Softwares* como o Fruit Loops e Reason ocuparam o lugar de *samplers* – ferramentas que permitem manipular digitalmente os excertos sonoros, como o Emu-SP 1200 e o MPC da Akai, embora ainda exista uma espécie de culto ao *vintage*, sobretudo por parte dos produtores mais antigos. Os discos de vinil deixaram de ser a fonte de *samples* por excelência, uma vez que a internet e o MP3 facilitaram o acesso aos álbuns e diversificaram o repertório de pesquisa. Por fim, a expansão de uma espécie de rede de produtores independentes – em primeira instância – e a facilidade de compartilhamento de arquivos pela rede mundial de computadores ampliaram os processos de trocas e comunicação dos agentes envolvidos na música *rap* e modificaram as formas de produção desse gênero musical. Nesse sentido, observou-se a emergência de novas técnicas de produção, assim como uma crescente pluralidade de sonoridades e subgêneros do *rap*. Um exemplo da mudança de sonoridades é o *trap*, um estilo de produção de *beats* originado

no final da década de 1990 na cena do *rap* de Atlanta. O *trap*, que excedeu o contexto do *rap* e atualmente é considerado um gênero da música eletrônica dançante, faz farto uso de sintetizadores, elementos de frequência subgrave e timbres da bateria eletrônica Roland TR 808.

A partir de 1991, ano da contenda jurídica por direitos autorais conhecida como Grand Upright Music Ltda *versus* Warner Bros Records Inc., a produção musical baseada em *samples* começou gradualmente a decair. Essa ação judicial foi movida pelo cantor e compositor Gilbert O'Sullivan contra o *rapper* Biz Markie, que "sampleou"[6] um excerto da música "Alone again (Naturally)", de O'Sullivan, em uma faixa do disco *I Need a Haircut* (1991). O processo foi um divisor de águas na interpretação jurídica do uso de *samples* de outras obras na criação musical. Após esse caso, ficou determinado que o uso desse recurso em obras musicais deveria ser pré-aprovado pelos detentores dos direitos autorais e fonográficos da obra original. Tal posicionamento interferiu diretamente nos processos de produção musical de *rap*, uma vez que apresentou um empecilho considerável à viabilização dos discos. Os detentores dos direitos das músicas "sampleadas" – geralmente gravadoras e escritórios de administração de direitos autorais – começaram a exigir vultuosas quantias para a liberação dos *samples*, o que começou a minar a ambição apropriadora dos produtores. É o que relata Williams (2011):

> Devido ao cerceamento ao *sampling* proporcionado pela legislação de direitos autorais no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, álbuns baseados em colagens sonoras, como dos grupos Public Enemy e De La Soul, tornar-se-iam muito caros para viabilização comercial a partir de meados dos anos 1990 (WILLIAMS, 2010, p. 7, tradução nossa).

6 O termo "sampleou" cumpre a função da conjugação do verbo "samplear" na terceira pessoa do singular. Essa é a expressão usada, pelos agentes envolvidos com o *rap* nacional, para designar o ato de usar um *sample* de uma determinada música em um *beat*.

Dessa forma, os produtores, *rappers* e *beatmakers* procuraram outras formas de produzir suas faixas musicais, o que contribuiu para a consolidação de variados processos e ferramentas, que já faziam parte da música *rap*, mas que, diferentemente do *sampling*, não possuíam tanta evidência, conforme afirma Sewell (2013, p. 200, tradução nossa): "Com a imposição de tantas limitações, sem mencionar a linha tênue entre criatividade e um processo legal, o Hip Hop baseado em *samples* adaptou suas abordagens de produção de diferentes maneiras". Tal adaptação abriu espaço para uma ampliação do uso de sintetizadores e o retorno da utilização de músicos de estúdio. De toda forma, os obstáculos impostos pela lei de direitos autorais não podem ser considerados os únicos motivos para a redução da utilização de *samples* na produção de *rap*. O contexto sociotécnico – a gênese das ferramentas e equipamentos de produção – e novos cenários e opções artísticas também são fatores significativos para o entendimento dessa questão. Ainda que o *sampling* não seja tão determinante para a sonoridade do *rap* atualmente, ele permanece como uma referência timbrística e processual de diferentes maneiras.

O estudo de Schloss (2014), uma etnografia realizada entre *beatmakers* norte-americanos que produzem a partir de *samples*, identificou elementos culturais, éticos e estéticos que subscrevem a conduta desses artistas. O autor observou uma espécie de comportamento purista nessa comunidade de *beatmakers*. Eles entendem as práticas de produção como uma extensão das técnicas dos DJs de Hip Hop. Também privilegiam os discos de vinil como fonte primordial de *samples*, uma vez que o processo de pesquisa de discos raros, conhecido como *digging in the crates*, atua como um espaço formativo e propicia um ambiente de socialização entre os produtores. Além disso, existem preocupações éticas na escolha e utilização dos excertos, como não usar trechos de discos sampleados recentemente por outros *beatmakers*, não usar *samples* presentes em compilações de *breaks* e batidas, entre outras. O pesquisador também explicita alguns parâmetros estéticos que guiam a escolha dos *samples* e sua posterior utilização nos

beats. Mais adiante, tratarei a pesquisa de Schloss (2014) de maneira detalhada. Por ora, cabe dizer que é possível observar algumas diferenças no comportamento dos *beatmakers* locais em relação ao *sampling*. O próprio autor admite, no posfácio da segunda edição de *Making beats: the art of sample-based hip hop*, que seu livro "foi escrito no final de uma era" e que o "[...] Hip Hop passava pelas mesmas mudanças culturais e tecnológicas que estavam transformando o resto da América no fim do milênio" (SCHLOSS, 2014, p. 199, tradução nossa).

Uma investigação mais sistemática sobre transformações ocorridas através dos contextos locais e globais em quase quatro décadas de desenvolvimento do gênero pode ser fundamental para o entendimento das relações entre cultura, materialidade, localidade e estilo na música. É fundamental entender qual a relevância do uso de *samples* para os produtores musicais locais, seus objetivos, modelos de transformação do material sonoro e as razões pelas quais esses modelos ainda permanecem. Do ponto de vista das relações entre local e global, também é necessário compreender a maneira que a estética tradicional da música *rap* é ressignificada regionalmente através do *sampling*. O que se espera alcançar com este trabalho é um aprofundamento da reflexão sobre a sonoridade da música *rap* no Brasil e uma ponderação sobre o gênero de maneira mais ampla, o intercâmbio cultural transnacional, assim como questões estéticas da música eletrônica dançante e da música popular em geral.

As questões apresentadas nesta breve introdução guiaram o desenvolvimento do estudo e serão aprofundadas de diversas formas no decorrer do texto. Além do objetivo que se volta à relação dos *beatmakers* de Belo Horizonte com a técnica do *sampling*, a pesquisa também se dedicou a desenvolver objetivos específicos, a saber:

1. Mapear as referências de produção e atuação de *beatmakers* da capital mineira e região;
2. Traçar um histórico crítico sobre *digital sampling* na literatura da área;

3. Elaborar um panorama do estado da arte do uso de *samples* entre os produtores belo-horizontinos;
4. Analisar a utilização de *samples* enquanto procedimento criativo na produção de *rap* na cidade.

O contexto local

Nas últimas décadas, a música popular, em sua infinidade de gêneros e hibridizações, tem proporcionado frutíferas reflexões. Segundo Hesmondhalgh e Negus (2002):

> O estudo da música popular é, acima de tudo, uma área de pesquisa peculiarmente interdisciplinar, que traz contribuições significativas de escritores pertencentes a vários campos acadêmicos, como a musicologia, estudos culturais e dos meios de comunicação, sociologia, antropologia, etnomusicologia, folclorologia, psicologia, história social e geografia cultural (HESMONDHALGH; NEGUS, 2002, p. 1, tradução nossa).

Este livro se insere nesse campo e absorve sua inerente influência interdisciplinar. O conceito empregado para música popular diz respeito aos gêneros produzidos nos centros urbanos, com vistas à circulação comercial e amplamente consumidos pelo público dessas localidades.

O *rap* é um dos mais importantes gêneros da música popular contemporânea. Conforme Shuker (2005, p. 220, tradução nossa), "o *rap* é considerado a forma musical afro-americana mais popular e influente das últimas décadas". O gênero fomenta debates desde seus primórdios e, atualmente, exerce notável influência na música pop mundial. Justin Williams (2014) afirma que:

> "[...] é seguro dizer que, hoje em dia, o Hip Hop é uma das formas da música popular mais influentes e culturalmente relevantes, e um dos aspectos mais importantes para o estudo acadêmico é o fato de que ele celebra abertamente suas conexões com o passado, ao criar uma vasta rede intertextual a partir de uma miríade de elementos internos e externos à cultura Hip Hop (WILLIAMS, 2014, p. 188, tradução nossa).

Apesar de existir um campo de estudos sobre Hip Hop e *rap* relativamente consolidado nos estudos da cultura popular, ainda há poucas análises que se dedicam aos aspectos musicais do gênero. Harkins (2009) afirma que:

> [...] a abordagem acadêmica do sampleamento digital frequentemente baseou-se em teorias literárias da intertextualidade ao invés de abordar a prática musical, que frequentemente foi ignorada no campo de estudos da música popular em favor do foco nos públicos e consumidores (HARKINS, 2009, p. 27, tradução nossa).

Schloss (2014) explicita dois motivos para essa falta de atenção aos elementos não verbais do *rap*:

> Primeiramente, a estética da composição [no *rap*] é determinada por um complexo cenário de preocupações éticas e escolhas práticas que só podem ser estudadas de dentro da comunidade de produtores musicais. A maioria dos pesquisadores que escreveram sobre Hip Hop não procurou ou não teve acesso a essa comunidade. Em segundo lugar, a maioria dos acadêmicos que estudaram o Hip Hop é proveniente de disciplinas voltadas para os textos ou

> processos sociais, ao invés de estruturas musicais. Em outras palavras, seu interesse pelo Hip Hop não está na música. Mas essa abordagem – legitimada em seus próprios termos – só reforça a noção de que os aspectos não verbais do *rap* não são dignos de atenção (SCHLOSS, 2014, p. 20, tradução nossa).

Este estudo se alinha com o ponto de vista de Schloss (2014) no sentido de que o impacto das formas de produção musical no *rap* parece não estar acompanhado por uma documentação escrita, depoimentos verbais ou tratados. A especificidade dessas ecologias de conhecimento produz, no contexto local, modos específicos de produção cultural, que são reproduzidos e consumidos sem que possamos estudar ou refletir sobre suas relações. Investigar a diáspora sonora do *rap* se torna essencial para a musicologia da música popular contemporânea, que precisa refletir sobre o impacto social desse complexo de relações históricas, sociais e musicais que o gênero representa.

Dois fatores são especialmente relevantes para o desenvolvimento de uma investigação sobre o tópico. Em primeiro lugar, o papel do *beat* no processo de composição de *raps* é frequentemente menosprezado. Com frequência, as letras dos *raps* são compostas após ou durante a criação dos *beats*. Vários *rappers* respondem à música em suas rimas em vez de subordinarem a música ao texto. É o que afirma, por exemplo, o *rapper* belo-horizontino Hot Apocalypse: "Geralmente, nos reunimos na casa do [*beatmaker*] Coyote e escolhemos uma base instrumental. Daí, direcionamos as letras a partir do tema que surgir na composição"[7] (BUZATTI, 2016). Tais estratégias de criação dos *beatmakers* (ou produtores) são ignoradas nos estudos sobre o gênero e não refletem a cultura multidisciplinar das práticas musicais no

7 BUZATTI, Lucas. O clipe do DV Tribo, "Geração elevada", é a cara do novo *rap* de Belo Horizonte. *Vice*, São Paulo, 16 dez. 2016. Disponível em: https://noisey.vice.com/pt_br/article/ypveww/dv-tribo-geracao-elevada-sintese-sant-vinicao. Acesso em: 18 set. 2017.

rap, provocando um hiato no entendimento dos processos subjacentes à cultura Hip Hop.

Em segundo lugar, o foco nas culturas locais é frequentemente ignorado em favor de generalizações que pouco refletem os modos de operação das ramificações do *rap*. O Hip Hop e o *rap* são fenômenos que extrapolaram contextos nacionais. Estamos diante de um acontecimento essencialmente transnacional, que contou com a participação de pessoas de diversas etnias e nacionalidades (afroamericanos, povos latinos e caribenhos, entre outros) e se expandiu mundo afora através dos meios de comunicação e da internet. Tricia Rose (1994), na introdução de *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*, um dos estudos pioneiros sobre o Hip Hop, afirmou que possuía:

> [...] uma forte convicção de que este projeto [...] [nutriria] o desenvolvimento de projetos mais globalmente focados. Alguns deles deverão centrar no prazer que o Hip Hop e a música *rap* proporcionam aos jovens adolescentes brancos em pequenas cidades relativamente homogêneas do meio-oeste, ou aos ricos híbridos do Hip Hop criados em comunidades mexicanas e porto-riquenhas de Los Angeles e Nova Iorque, os dançarinos de *break* chineses e japoneses com os quais conversei em um shopping no centro de Hong Kong e em Tóquio em 1984. A cena Hip Hop norte-africana em Paris ou as cenas do *rap* alemão, inglês e brasileiro poderiam cada uma preencher seu próprio livro. Acredito que projetos como este virão em seguida e espero que meu livro contribua para torná-los possíveis (ROSE, 1994, p. 14, tradução nossa).

Em seu estudo sobre o *sampling* no *rap*, Joseph Schloss (2014) explicita a necessidade de focos em manifestações regionais do Hip Hop:

> Precisamos de mais estudos do Hip Hop em épocas específicas, em lugares específicos, em comunidades específicas, a partir de pontos de vista específicos. Precisamos de mais estudos de aspectos específicos do Hip Hop; não apenas os elementos, mas também o modo como esses elementos são praticados em diferentes ambientes sociais e culturais. Precisamos de mais discussão sobre o modo como escolhas artísticas – especialmente escolhas musicais – estão sendo feitas em diferentes contextos e o que está em jogo quando tais decisões são feitas (SCHLOSS, 2014, p. 213, tradução nossa).

O foco nos produtores musicais de Belo Horizonte e região pode refletir, ao mesmo tempo, o modo de operação local e as transformações globais, uma vez que essas culturas urbanas estão encadeadas no processo de interação mundial pela internet e outros meios de comunicação. Além disso, a capital mineira é um dos polos mais importantes do Hip Hop nacional. Ao lado de São Paulo, a cidade foi um dos primeiros municípios brasileiros a registrar a presença de *b-boys* e *rappers*, em meados dos anos 1980, além de ter sido parte de uma rede de intercâmbio entre os dançarinos e grafiteiros mineiros e paulistas, com visitas mútuas. A cena mineira causou boa impressão entre os paulistas, que fizeram questão de registrar tal respeito publicamente:

> Os caras [de São Paulo] tiveram uma impressão tão boa sobre a cultura hip-hop de Belo Horizonte que quando eles lançaram o Cultura de Rua, o primeiro disco de hip-hop gravado, saiu uma matéria onde a repórter perguntou: "Vocês têm referência sobre o movimento hip-hop fora de São Paulo?" [E eles responderam:] "Temos, BH é o melhor movimento do Brasil" (MACHADO, 2003, p. 96).

O DJ Roger Dee se refere a uma matéria no número 46 da revista *Bizz*, que cobria o lançamento daquele que é considerado o primeiro disco de *rap* no Brasil. O *rapper* e jornalista Roger Deff também repercute esse fato numa matéria recente sobre as três décadas de Hip Hop na cidade:

> A cultura hip-hop de Belo Horizonte chegou a ser referência nacional, algo que chegou ser dito pelo MC Jack, dançarino, DJ e *rapper*, que fez parte da coletânea Hip-Hop Cultura de Rua (1988). Na matéria publicada na edição 46 da revista Bizz, intitulada *Hip Hop Tupiniquim: o subúrbio invade o centro*, [o MC] Jack conta sobre o movimento além de São Paulo e diz: — nós fomos há um ano e meio em Belo Horizonte e o movimento lá "tava" até mais forte do que em São Paulo (DEFF, 2017b).[8]

Nos anos 1990, no Brasil, o *rap* superou os outros elementos do Hip Hop em questões de visibilidade e volume de criação. A cena de *rap* paulistana ganhou ampla notoriedade, chegando inclusive a ditar uma espécie de paradigma estético. Ainda que não tenha a mesma visibilidade e circulação nacional dos artistas de São Paulo, a produção de *rap* local mostrou-se constante e artisticamente relevante. Em matéria no *site* da revista *Vice* em julho de 2017, o jornalista Eduardo Ribeiro alerta, no título de sua coluna: "A golden era do *rap* de Belo Horizonte é agora". O texto evidencia a atual safra do *rap* na cidade, ao mesmo tempo em que enumera artistas mais antigos que continuam sendo referência. Ribeiro (2017) também salienta a diversidade do gênero na capital mineira:

> Se você mergulhar no *rap* mineiro, vai encontrar mentes sagazes, explorando desde as referências

8 DEFF, Roger. Três décadas de hip hop em BH. Parte 2. **Jornal O Beltrano**, Belo Horizonte, 2017b. Disponível em: https://www.obeltrano.com.br/portfolio/tres-decadas-de-hip-hop-em--bh-parte-2/ . Acesso em: 23 jun. 2017.

> essenciais do estilo americano dos anos 1980-1990 até o *rap* mais pesado, passando por coisas bem futurísticas. Ao mesmo tempo em que surgem as inovações, por lá, o estilo bate-cabeça, popular nas antigas, marcado pelas batidas agitadas e letras cheias de bordões, segue invicto. Belo Horizonte abraçou o novo sem virar as costas para o *rap* rasteiro. O lado sujo, o rolê nas quebradas, sobrevive principalmente nas Zonas Norte e Oeste (RIBEIRO, 2017).[9]

Podemos supor várias explicações, principalmente geoeconômicas e sociohistóricas, para o fato dos artistas belo-horizontinos não conseguirem tanta repercussão. Tal assunto merece, de fato, mais pesquisas e aprofundamento. De toda forma, alguns artistas locais têm driblado as dificuldades e alcançado a repercussão nacional. Nos primórdios, os grupos União Rap Funk, Protocolo do Subúrbio e Black Soul, mais recentemente o evento Duelo de MCs, Flávio Renegado, Das Quebradas, DV Tribo e Gustavo Djonga também são alguns dos artistas locais ligados ao *rap* que conseguiram visibilidade e circulação nacional.

Terminologias utilizadas neste trabalho

Gostaria de esclarecer o emprego de alguns termos específicos no decorrer do livro. Refiro-me aos seguintes pares: "*rap*" e "Hip Hop", "*beatmaker*" e "produtor musical", e "produção musical" e "composição".

Ao longo do texto, darei preferência ao uso de "*rap*" e "música *rap*" para me referir ao gênero musical pesquisado. O termo "Hip Hop" será usado, prioritariamente, para fazer referência a uma cultura, estilo de vida, postura

9 RIBEIRO, Eduardo. Radiografia urbana: a golden era do rap de Belo Horizonte é agora. *Vice*, São Paulo, 25 jul. 2017. Disponível em: www.vice.com/pt_br/article/mbapzb/a-golden-era-do--rap-de-belo-horizonte-e-agora. Acesso em: 20 jul. 2017.

artística ou filosófica. A reunião dos elementos expressivos – *rap*, *breaking* e *graffitti*[10] – existentes no South Bronx, em Nova Iorque, nos anos 1970, foi denominada, por seus próprios membros, de Hip Hop. O termo passou a designar não somente a reunião desses elementos, mas uma postura, uma espécie de doutrina que se expandiu pelo mundo e adquiriu contornos específicos em cada localidade.

É comum, na imprensa e entre os pesquisadores, referir-se ao gênero musical usando o termo "hip-hop". Entretanto, evitarei tal uso. Utilizarei o termo "*rap*", ou música *rap*, para me referir ao gênero musical em questão. Empregarei o termo "Hip Hop", preferencialmente, para fazer menção a essa cultura, estilo de vida ou o conjunto de expressões artísticas originado no South Bronx e apropriado em diversas localidades por todo o globo.

O MC nova-iorquino KRS One (Lawrence Parker) discorre sobre a mistura e diferenciação entre os dois termos:

> Infelizmente, as pessoas cresceram acostumadas a igualar a música *rap* e as imagens retratadas nos clipes da música *rap mainstream* com a totalidade da cultura Hip Hop e sua história, e é por isso que dizemos que isto NÃO é o Hip Hop "real". Isso não é fidedigno à cultura e tradição original do Hip Hop, e não representa o que realmente está ocorrendo aos nossos sentidos físicos no presente. Grande parte dos clipes de *rap mainstream* de meu tempo são contos imaginários de crime, sexo e aventura urbana. Eles são legais, eles nos entretêm, mas eles não são "reais". O verdadeiro Hip Hop é a vida real, e é da experiência das nossas vidas reais que nossa música e dança, nossa arte gráfica e nossa linguagem advêm. É por isso que ensinamos que Hip Hop e música *rap* não são a mesma coisa; que *rap* é algo que fazemos, enquanto Hip Hop é algo que vivemos,

10 Uma definição desses e outros termos pode ser consultada no Glossário (Apêndice 1).

> e a vivência do Hip Hop é o Hip Hop "real" (KRS One, 2009, p. 62-63, tradução nossa).

KRS One, assim como diversos *hip-hoppers*, faz questão de separar as categorias *rap* e Hip Hop, pois acredita que a segunda é maior que um gênero musical. Nesse sentido, ele salienta a profundidade do termo e o relaciona à totalidade de sua vida e à vivência integral dessa doutrina, não somente no fazer musical e em suas imagens associadas.

Algumas vezes, ao longo das entrevistas e conversas, os produtores locais usaram o termo "Hip Hop" para fazer menção ao *rap*. Esse intercâmbio é relativamente comum no contexto local, o que não significa que os termos não sejam confundidos, uma vez que demonstraram um profundo conhecimento sobre tal cultura. Trata-se de uma maneira descomplicada de se referir ao gênero musical, uma vez que, no dia a dia, não é necessário demarcar a diferença entre os conceitos.

A priorização do termo "*rap*" se deve ao entendimento de que a música *rap*, em grande medida, não está circunscrita à cultura Hip Hop. A música, de várias maneiras, ainda mantém ligações com a cultura, porém, o *rap*, enquanto gênero musical, participa de uma esfera de comércio e consumo, que extrapola quaisquer contornos estéticos, geográficos e filosóficos do Hip Hop. Esse afastamento em relação à cultura não aconteceu somente com o elemento musical, uma vez que o *graffitti* e o *breaking* também são produzidos, apresentados e consumidos em esferas e espaços alheios ao Hip Hop. Minha intenção com essa separação dos termos não é emitir um juízo de valor sobre o atual estágio da música *rap*, mas chamar a atenção para a existência de uma cadeia produtiva em torno de um gênero musical, que possui influências estéticas e políticas de uma cultura, mas que não se encontra mais restrito a essas influências.

O termo "*beatmaker*" se refere ao responsável por criar as bases instrumentais que dão sustentação à *performance* de um *rapper*. Os *beatmakers*

atuam em estreita colaboração com os *rappers*, uma vez que são os agentes incumbidos de compor toda a parte musical de um *rap*, com exceção da parte feita pelo *rapper*. Esses profissionais produzem, por demanda ou não, e são procurados pelos artistas que querem gravar um novo trabalho. Esse fundamento instrumental produzido pelos *beatmakers* é chamado de base, instrumental ou *beat*. Nos Estados Unidos, a palavra "*beatmaker*" começou a ser usada para nomear os agentes que se encarregam unicamente de compor os instrumentais. Ou seja, os *beatmakers* só fornecem os *beats*. Cabe ao produtor musical ou engenheiro de gravação realizar as outras atividades de gravação e produção musical.

A expressão "produtor musical", por sua vez, foi cunhada um pouco antes do surgimento da música *rap* e define os profissionais que coordenam a produção de discos e faixas musicais. A função do produtor musical é auxiliar os músicos e compositores no processo de registro e formatação musical das obras, cuidando de sua identidade sonora. Schloss (2014) afirma que:

> O movimento dos *dee-jays* de Hip Hop em direção ao estúdio foi parte de uma tendência maior em todo o espectro da música popular com respeito ao aumento do uso da tecnologia na criação musical. Não é por acaso que os indivíduos que criam música Hip Hop chamam-se de produtores em vez de compositores ou músicos. O termo produtor entrou em voga na música popular nos anos 1960, com indivíduos como Phil Spector, Brian Wilson, e George Martin. Enquanto um engenheiro de gravação usa o equipamento de gravação para capturar um som em uma fita, considera-se que o produtor, apesar de realizar uma tarefa essencialmente similar, possui uma maior responsabilidade estética (SCHLOSS, 2014, p. 40, tradução nossa).

No contexto de produção internacional, um álbum de um *rapper* com um orçamento razoável geralmente funciona da seguinte maneira: os *beatmakers* criam e fornecem os *beats*, enquanto o produtor musical é responsável pela sonoridade do disco como um todo, tal qual um produtor musical de outros gêneros. No contexto do *rap* local, essa divisão de trabalho é quase inexistente. Geralmente, o *beatmaker* cria os *beats* e também atua como produtor musical das faixas e dos discos em que trabalha. Isso significa que esse profissional se encarrega de pensar a sonoridade da faixa de maneira geral, propor mudanças nos arranjos de voz e na estrutura das músicas, fazer a mixagem, entre outras demandas necessárias à produção de um fonograma.[11] Durante as entrevistas, pude perceber que a grande maioria dos *beatmakers* que colaboraram com a pesquisa prefere o título de produtor musical, pois, frequentemente, suas atividades extrapolam as tarefas de criação de *beats*. Dessa forma, mesmo sabendo que os termos "*beatmaker*" e "produtor musical" designam diferentes perfis profissionais da cadeia produtiva do *rap*, utilizarei os dois como sinônimos, uma vez que essa distinção é pouco perceptível no contexto local.

Outro par de termos que vejo necessidade de esclarecer é a dupla "produção" e "composição". A separação entre as etapas de composição e produção musical é comum em diversos estilos e tradições musicais. Nos gêneros da música popular urbana, por exemplo, a composição geralmente acontece em um momento anterior à gravação. Normalmente, os compositores levam as músicas praticamente prontas para o estúdio, quando se preocupam em lapidar alguns elementos, enriquecer os arranjos e produzir um registro que saliente os pontos fortes da composição. Ainda que existam vários casos em que a separação entre essas duas etapas não é tão clara, é possível afirmar que tal distinção – entre composição e produção musical – persiste.

11 Um dos poucos processos de produção locais, em que foi possível observar a divisão de funções entre produtor musical e *beatmaker*, foi o caso das coletâneas *O Som que Vem das Ruas*, nas quais vários *beatmakers* produziram os *beats* e o DJ Roger Dee foi responsável pela produção musical dos álbuns de maneira geral.

Na música *rap*, especialmente no caso da base musical, a separação entre criação e produção musical é menos evidente. Essa disjunção é um pouco mais clara no elemento lírico, uma vez que, muitas vezes, os *rappers* chegam ao estúdio com as letras prontas, muito embora isso não seja uma regra. No que se refere aos *beats*, a atividade de composição é também um exercício de produção musical. Primeiramente, porque o processo de criação dos *beats* acontece dentro de um estúdio, no qual se grava e se produz a mercadoria musical. Além disso, esse processo leva em conta preocupações evidentes em processos de produção musical: o cuidado com timbres, sonoridades, disposição dos elementos na mixagem, processamento de efeitos e tratamento dos elementos do *beat*, inserção de *samples* e outros ruídos, além de ajustes nos arranjos e na estrutura da música.

Ademais, os produtores locais usam o verbo "produzir" para se referirem ao ato de criar um *beat*. Durante as entrevistas, esse termo foi usado em tempo integral para referenciar o processo de criação. Embora se trate de um legítimo processo de composição, eles não nomeiam seu procedimento de criação dessa maneira. O verbo "produzir" e o substantivo "produção" são utilizados para esse fim. É por esses motivos que, em alguns trechos do livro, eu utilizo os dois termos de maneira quase equivalente. Eu me aproprio do termo "composição" para fazer referência à criação dos *beats*, que, por sua vez, é chamada de "produção" pelos *beatmakers* e por outros agentes ligados ao *rap*. Apesar de saber que, usualmente, os termos representam momentos distintos da feitura de uma mercadoria musical, eu me permito utilizá-los dessa forma, em virtude da pouca distinção entre ambos durante a produção de um *rap*.

Percurso do livro

Este livro articula vários processos paralelos de especificação e aprofundamento sobre a música *rap* e o Hip Hop, que vão desde o estado da arte dos estudos sobre os procedimentos técnicos utilizados por agentes do *rap* de

Belo Horizonte e do panorama global da cultura do *rap* até os problemas e opiniões locais dos agentes da cena da Grande BH. O primeiro capítulo situa, a partir de uma revisão bibliográfica, o modo como o sampleamento se tornou uma referência técnica e estética para o *rap*, ao mesmo tempo em que apresenta algumas referências na discussão sobre *sampling* e estética da música *rap*.

O segundo capítulo contextualiza a música *rap* em Belo Horizonte e região a partir da atuação dos *beatmakers* e produtores musicais. O objetivo é descrever as redes de cooperação no universo da produção musical de *rap* local, em seus aspectos tecnológicos, sociais, musicais e históricos. A partir do conceito de "mundos da arte" de Becker (2010), o capítulo faz um apanhado histórico do mundo do *rap* local, explicitando as atividades de produção musical.

O terceiro capítulo discute as diversas instâncias em que os *beatmakers* locais se relacionam com o *sampling*. Como os produtores usam *samples* na produção de seus *beats*? Por que eles usam *samples* e o fazem em detrimento de outros elementos? Como eles combinam o sampleamento a outras ferramentas de produção musical? Quais construções simbólicas permeiam o discurso local sobre o *sampling* e a sonoridade do *rap*? Essas são algumas questões a que o capítulo procura responder. A primeira parte dessa seção conta com uma exposição de opiniões e posturas dos *beatmakers* locais a respeito do uso de *samples*, acompanhada de uma discussão à luz do conceito de "comportamento purista", identificado por Schloss (2014) em sua pesquisa. Na segunda parte, discutimos algumas razões que justificam o uso de *samples* pelos produtores locais.

O último capítulo repassa o conteúdo apresentado no decorrer do livro, enumerando os principais pontos discutidos e tecendo reflexões a partir do que foi relatado ao longo do texto. Também elencamos alguns pontos de continuidade da pesquisa, assim como as possíveis contribuições para trabalhos futuros.