Capítulo 2

Produção musical e o mundo do *rap* em Belo Horizonte

Neste capítulo, apresento um breve relato do processo de consolidação e expansão da música *rap* em Belo Horizonte entre o início dos anos 1980 e 2018. Este relato contribui para a contextualização do universo de pesquisa e localização das condições sociohistóricas locais, sem, no entanto, dedicar-se a uma descrição histórica pormenorizada do *rap* na cidade ou abarcar o desenvolvimento de outros elementos da cultura Hip Hop, como o *break* e o *graffitti*. Em razão do foco escolhido nesta abordagem e da impossibilidade de abarcar todo o universo da cultura Hip Hop, limitaremo-nos à música *rap* e, sobretudo, à atuação dos *beatmakers* e produtores musicais. Mais informações sobre a história do *rap* e Hip Hop em Belo Horizonte podem ser encontradas em Dayrell (2001), Machado (2003) e Deff (2017a, 2017b). Além dessas fontes, que lidam com a história desse estilo musical em Belo Horizonte de maneira mais ampla, o capítulo se baseia nas entrevistas com *rappers*, *beatmakers* e outros agentes locais ligados ao *rap*, realizadas ao longo da pesquisa de campo.

Howard Becker e os mundos da arte

O conceito de "mundos da arte", proposto pelo sociólogo Howard Becker (2010), é um dos principais marcos teóricos deste estudo, uma vez que forneceu uma importante ferramenta analítica para o *corpus* e textos abarcados durante a pesquisa. Becker (2010) propõe uma leitura sociológica da arte, e afirma que existem vários mundos da arte. Tais mundos revelam que as obras de arte são fruto não somente do trabalho e inspiração dos artistas, mas de uma rede de cooperação e interação entre diversos atores. Segundo o autor, essas redes ditam as normas para a existência de determinadas obras de arte:

> Todo o trabalho artístico, tal como toda atividade humana, envolve a atividade conjugada de um determinado número, geralmente um grande número, de pessoas. É devido à cooperação entre

> essas pessoas que a obra de arte que observamos ou escutamos acontece e continua a existir. As marcas dessa cooperação encontram-se sempre presentes na obra. As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas, na maioria dos casos, transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de atividade coletiva aos quais podemos chamar de mundos da arte (BECKER, 2010, p. 27).

O texto afirma que a ideia de mundos da arte não tem por intuito identificar quais expressões podem ou não ser consideradas arte, pois ela é definida pela própria rede de interação entre os atores. Assim, o autor expõe que:

> O sociólogo [ou o teórico, o musicólogo], que estuda os mundos da arte, consegue discernir tão bem como os próprios participantes, mas não melhor, aquilo que é *realmente arte*. [...] Os mundos da arte dão bastante atenção à tentativa de determinar aquilo que é e o que não é arte, aquilo que é ou não é o seu tipo de arte, quem é e quem não é artista. É através da observação do modo como um mundo da arte estabelece essas distinções, e não tentando estabelecê-las nós próprios, que podemos compreender muito do que se passa nesse mundo (BECKER, 2010, p. 55).

Este capítulo se detém à análise do contexto local da música *rap* enquanto um mundo da arte específico e às características regionais desse mundo da arte. Diversas características da cena local são análogas a elementos de outros contextos regionais do país. Entretanto, existem evidências de que o cenário local possui algumas características próprias e, devido ao escopo e metodologia da pesquisa, não seria apropriado – tampouco viável – ampliar a um nível nacional ou macrorregional. Sendo assim, limito minha investigação ao contexto da música *rap* em Belo Horizonte e região.

A ideia de mundos da arte foi útil não apenas enquanto um conceito, mas também como um recurso analítico. Procuro descrever o mundo do *rap* em Belo Horizonte não somente a partir da narrativa textual e dos relatos dos entrevistados, mas também segundo relações e agrupamentos representados na forma de diagramas visuais. Tomei o contexto da produção, *performance* e fruição da música *rap* na capital mineira enquanto um mundo da arte. Entretanto, as relações observadas, interpretadas ou indicadas nas entrevistas apresentam paralelismos, superposições e contextos cronológicos que se sobrepõem, o que torna difícil uma representação sintética e rica através do texto escrito. Optamos por representar essas relações na forma de metáforas visuais, apresentadas como diagramas, o que permite uma compreensão mais sintética de como o conceito de mundo da arte explicita relações não observadas em detalhe, como um composto de interações entre agentes, objetos, ações e cronologias.

Nos diagramas apresentados nas figuras 4, 5 e 6, estão representados os agentes e as relações que compõem esse universo local. O intuito das imagens é visualizar, com base no contexto local, as redes de colaborações fundamentais apresentadas nas entrevistas. Essas três propostas representam as possíveis estruturas que parecem se consolidar no mundo do *rap* belo-horizontino nos períodos entre 1990 e 2000, 2000 e 2010 e no período entre 2010 e 2018. Tal divisão temporal se organiza em três diagramas diferentes, que descrevem, a partir dos dados colhidos em campo, as mudanças no contexto do *rap* local ao longo dos anos e nos permitem traçar uma reflexão mais sistemática sobre as mudanças nesse contexto.

A continuidade das transformações nos arranjos sociais entre agentes no contexto do *rap* em Belo Horizonte demonstra um problema de representação claro, dado o movimento paralelo e nem sempre linear que esses arranjos percorrem no tempo. O próprio Becker (2010) salientou que os mundos da arte passam por transformações contínuas:

> Os mundos da arte vivem transformações incessantes, por vezes graduais, e outras decididamente brutais. À medida que novos mundos vão surgindo, outros envelhecem e desaparecem. Nenhum mundo é capaz de se proteger durante muito tempo ou completamente contra as forças de mudança, quer exteriores quer provenientes de tensões internas (BECKER, 2010, p. 249).

A divisão do capítulo segue a ordem temporal dos diagramas, delineados pelos três períodos mencionados. Em cada um desses intervalos, faço um duplo movimento de análise: exponho as características do contexto, mas também me detenho a questões específicas da participação dos *beatmakers* e às atividades de produção musical.

A chegada do *rap* e as primeiras experimentações

É difícil determinar com precisão quando a música *rap* chegou a Belo Horizonte. Filmes como *Beat Street*[22] e *Breakin*[23] já exibiam os elementos do Hip Hop nas telas dos cinemas da cidade em 1984. O *breaking* vinha sendo praticado, pelo menos, desde 1983, mas ganhou adeptos definitivos a partir dessas produções audiovisuais. O *rap* atraía menos atenção à época, mas alguns lançamentos já circulavam na cidade. É o que atesta o *rapper* e jornalista Roger Deff (2017a), quando afirma que: "[...] embora a dança tenha sido o estopim da cultura hip hop no Brasil, o *rap* já tocava nas rádios e nos bailes". No mesmo artigo[24] de Deff, DJ Roger Dee e DJ A Coisa trazem

22 NA ONDA DO BREAK. Estados Unidos: Stan Lathan, 1984. 1 filme (105 min). Orion Pictures. Disponível em: www.imdb.com/title/tt0086946. Acesso em: 23 mar. 2018.

23 BREAKIN'. Estados Unidos: Joel Silberg, 1984. 1 filme (87 min). Golan-Globus Productions. Disponível em: www.imdb.com/title/tt0086998. Acesso em: 23 mar. 2018.

24 DEFF, Roger. Três décadas de hip hop em BH. Parte 1. **Jornal O Beltrano**. 2017a. Disponível em: http://www.obeltrano.com.br/ portfolio/tres-decadas-de-hip-hop-em-bh/. Acesso em: 12 fev. 2018.

relatos sobre os primórdios do *rap* em Belo Horizonte. Roger Dee afirma que: "[...] antes de 1983, já circulava o elemento do *rap* e do MC no Brasil, mas ainda não se tinha ideia de nada sobre o hip hop. Aquela música era considerada um '*funk* falado'" (DEFF, 2017a).

DJ A Coisa, por sua vez, diz que "[...] o *rap* da década de 70 e 80, em Belo Horizonte, era chamado de '*funk* pesado'. Considerávamos que era uma outra linguagem de *funk*, e não hip hop. Não era *rap* para nós" (DEFF, 2017a). Outro fato que atesta que o *rap* já circulava em solo nacional é o lançamento, em 1980, das faixas "Melô do Tagarela"[25] e "Melô do Mão Branca",[26] gravadas por Luís Carlos Miele e Gerson King Combo, respectivamente. A "Melô do Tagarela" foi gravada com a mesma base instrumental de "Rapper's Delight", o primeiro *rap* lançado comercialmente um ano antes, nos Estados Unidos.

Os primeiros *rappers* locais começaram a surgir por volta de 1984. Em entrevista a Roger Deff (2017a), Roger Dee afirma que a primeira vez que ele presenciou alguém cantando um *rap* ao vivo foi em uma apresentação do grupo de dançarinos Break Crazy. Na ocasião, Flávio Pereira, que também era dançarino do grupo, foi o responsável pela *performance*. Roger Dee relembra que:

> [...] foi em uma festa da revista Dançar. O pessoal da Break Crazy convidou todo mundo. O Flávio subiu no palco fazendo *beatbox* (técnica em que se imita os sons de uma bateria com a boca). As pessoas não entendiam bem o que estava acontecendo mas se emocionaram. Essa foi a primeira vez que vimos alguém fazendo *rap* ao vivo e em cores (DEFF, 2017a).

25 MELÔ do tagarela. Intérprete: Miele. [*S. l.*]: RCA, 1980. Vinil. Disponível em: https://soundcloud.com/classicosdorap/miele-mel-do-tagarela-1980. Acesso em: 27 mar. 2018.

26 MELÔ do Mão Branca. Intérprete: Gerson King Combo. [*S. l.*]: UMG, 1980. Vinil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U5RUuylsLP4. Acesso em: 27 mar. 2018.

Nos anos que se seguiram, a música *rap* ganhou espaço na cidade, tanto nas apresentações que os *b-boys* realizavam em praças e espaços públicos, quanto nos bailes que aconteciam nas periferias. Os bailes eram festas que aconteciam em quadras, clubes e espaços comunitários de bairros de grandes cidades brasileiras. Na década de 1970, surgiram os bailes *black*,[27] festas em bairros de periferia, que privilegiavam gêneros da música negra norte-americana, como o *funk* e o *soul*. O Rio de Janeiro foi o epicentro desse fenômeno, que também aconteceu com bastante força nas cidades de São Paulo e Belo Horizonte. O perfil desses eventos, assim como o tipo de música que se tocava – e se ouvia – sofreu algumas mudanças ao longo da década de 1980, porém a tradição dos bailes de periferia se manteve viva durante o período, constituindo um dos espaços de introdução da música *rap* em Belo Horizonte e no Brasil. Várias festas aconteciam nos fins de semana, em regiões da cidade como Venda Nova e Barreiro e em bairros como Carlos Prates, Aarão Reis, Ipiranga, Alto Vera Cruz, entre outros. O DJ Roger Dee, que vivenciou a efervescência da cena local em seus primórdios, relatou em entrevista que era possível pegar o microfone e cantar um *rap* em cima das batidas que os DJs tocavam nos bailes: "O pessoal cantava ao vivo nas cabines de som nas festas".

Durante toda a década de 1980, o *rap* existiu em Belo Horizonte prioritariamente enquanto *performance*. Não houve nenhum lançamento de disco ou *single* dos grupos existentes no período. Os *raps* eram cantados nos bailes e festas, em cima das batidas e faixas instrumentais tocadas pelos DJs. Em entrevista pessoal durante a pesquisa de campo, Roger Dee relatou como eram as apresentações ao vivo em um período em que ainda não havia produção de *beats*:

> **Roger Dee:** *No início dos anos 80, quando o pessoal começou a fazer* rap, *ninguém produzia de fato, porque não tinha acesso a equipamento e nem se imaginava qual equipamento se usava para fazer uma*

27 Um estudo detalhado de um baile *black* da década de 1970 pode ser conferido no livro de Sonia Maria Giacomini (2006), *A alma da festa*: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro – o Renascença Clube, lançado pela Editora UFMG.

> *produção. Então, na maioria das vezes, [a gente] achava que era banda, e depois quando eram umas coisas mais eletrônicas, a gente começou a sacar que era bateria eletrônica, etc. e tal. Então o primeiro processo de produção de* rap *em Belo Horizonte foi cantar em cima de instrumental dos discos. Pegava um disco, tinha um lado que tinha o instrumental, aí a gente começava a cantar em cima daquele instrumental. Às vezes a gente conseguia encontrar umas fitas cassete que tinham instrumentais para você acompanhar, que eram muito usadas pelo pessoal que tocava em churrascaria, por exemplo [ele ri]. […] Eram umas batidas, aí tinha lá* beat *de* funk*, de* funk *mais eletrônico, mas não [era]* funk *carioca. Aí tinha uma batida lá [ele solfeja]: tum-tum ta, ta tum-dum-dum ta. Aí a gente conseguiu achar essas fitas, e isso era um recurso. Quem usou muito isso foi o* [rapper] *Flávio Pereira.*

Ainda segundo Roger Dee, na segunda metade da década de 1980, DJ Joseph (José Luiz de Carvalho) começou a experimentar métodos alternativos de produção de instrumentais para os *rappers* locais, através da gravação e mixagem de batidas e *breaks* instrumentais de músicas diversas em fitas, usando *decks* e rolos de gravação. Joseph era DJ de bailes e membro da equipe Dupsom, uma das mais importantes organizadoras de bailes na década de 1980. De acordo com Roger Dee:

> **Roger Dee:** *O [DJ] Joseph começou a fazer bem essa história de pegar os instrumentais e montar as músicas com os instrumentais dos discos. Algumas músicas que tinham umas batidas que eram legais, e não tinha o instrumental, ele fazia a edição no deck de rolo. Então o começo mesmo, como começaram a produzir? Começaram editando no deck de rolo. Editava a música no deck de rolo. […] Ele gravava a música do vinil no deck de rolo e ia cortando, porque antigamente existiam os DJs que faziam os remixes, os medleys no deck de rolo. Então ele começou a fazer isso no deck de rolo e fez os primeiros instrumentais. Tirando do disco, mas não usando a música por inteiro. […] Ele também mixava umas músicas junto com outras. Por exemplo, pegava uma batida de uma com a batida de outra, mixava e fazia um terceiro instrumental.*
>
> **Pesquisador***: Isso tudo a partir dos discos e no deck?*

> **Roger Dee:** *[A partir] dos discos, indo para o deck de rolo e ele ia editando na fita. Você cortava a fita, tinha uma régua, você colocava a fita ali, aí cortava a fita e ia picotando até sair um instrumental.*
>
> **Pesquisador:** *Isso antes da década de 90?*
>
> **Roger Dee:** *Isso antes da década de 90, isso era 1986. Em 1986, já se fazia isso.*

Algumas gravações de *rap*, registradas ao vivo nos bailes ou em produções rudimentares, chegaram a ser veiculadas por DJ Joseph no programa de rádio Mega Mix. Segundo Roger Deff (2017b):

> A primeira rádio a tocar *rap* em Belo Horizonte foi a Liberdade FM, entre 1986 e 1987. O programa onde os *raps* eram veiculados se chamava Mega Mix e era apresentado por José Luiz de Carvalho, o DJ Joseph. "Alguns dos *raps* que ele apresentava eram feitos por MCs que tocavam nas festas dele, ao vivo. As músicas eram gravadas em fitas que ele veiculava no programa", relata o DJ A Coisa.
>
> Joseph diz que o Mega Mix surgiu de uma ideia da produção da rádio de colocar no ar um programa com músicas alternativas. "O cara falou comigo que não queria Madonna ou outros sucessos. O DJ Blau morava nos Estados Unidos e me mandava muita música. O hip hop estava em alta por lá, e eu tinha muita coisa exclusiva para tocar. Aí surgiu o Mega Mix. O programa ia ao ar às sextas e sábados à noite, com uma hora de duração", lembra Joseph (DEFF, 2017b).

É importante salientar que, naquela época, o *rap* e o *funk* carioca ainda não eram dois gêneros musicais distintos. Até o início dos anos 1990, o público e os artistas dos dois gêneros dividiam os mesmos espaços e conviviam naturalmente. Um dos motivos para essa cisão foi o acirramento da postura

crítica e de contestação no *rap*, que passou a rotular os funkeiros como alienados por eles privilegiarem temas engraçados e dançantes em suas músicas (HERSCHMANN, 2000). Machado (2003) descreve a divisão entre o *rap* e o *funk* em Belo Horizonte:

> [...] a partir do final dos anos 80 e início dos anos 90, o *rap* ganhou destaque no hip-hop. Inicialmente dividido em duas vertentes, o *rap* político e o de entretenimento, a convivência entre os grupos permaneceu pacífica onde nos eventos e demais espaços ambos dividiam o mesmo palco. Porém, observando as letras de grupos como NWA e Public Enemy, muitos jovens se interessaram por criar letras que abordassem temáticas parecidas: o racismo, a pobreza, a falta de apoio do Estado, a degradação do espaço e do sujeito, etc. [...] A vocação de alguns *rappers* para a política e de outros para a diversão terminou por gerar uma divisão dentro do próprio movimento hip-hop e marcou o início de sua transformação para o tipo de "movimento" que hoje podemos enxergar (MACHADO, 2003, p. 109-110).

Roger Dee relatou que o lançamento das coletâneas Hip Hop Cultura de Rua (1988),[28] em São Paulo, e Funk Brasil (1989),[29] no Rio de Janeiro, instigou os artistas locais a gravarem e lançarem discos. Entretanto, os primeiros lançamentos de artistas locais só aconteceram no começo da década de 1990. Segundo Roger Dee:

28 HIP HOP: cultura de rua. Vários intérpretes. [*S. l.*]: Paralelo, 1988. Vinil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lBy7htKtXmk. Acesso em: 29 mar. 2018.

29 FUNK Brasil. Vários intérpretes. [*S. l.*]: Polydor, 1989. Vinil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q343VWBoIQw. Acesso em: 29 mar. 2018.

> *Em 1988, lançaram o Hip Hop Cultura de Rua. Aí a coisa ficou mais... todo mundo ficou mais afoito, querendo produzir, para ver se conseguia gravar um disco, alguma coisa. Aí em 1989, o Joseph recebeu uma proposta do [DJ] Marlboro de sair no [disco] Funk Brasil. Eles já estavam produzindo. Então aí que começou a ter um pouco uma divisão de estilos, um pessoal começou a ficar mais voltado para a linha* funk*, e uma galera continuou na linha do Hip Hop mesmo.*

O lançamento dessas duas coletâneas no final da década de 1980 começou a demarcar, tanto no contexto local como no nacional, a divisão entre os "melozeiros" e o "pessoal do *rap* radical". A partir desse momento, os gêneros *rap* e *funk* carioca começaram a percorrer trilhas separadas, ainda que o perfil do público de ambos os estilos se assemelhasse. Durante nossa conversa, DJ A Coisa (Paulo da Silva Soares) também registrou e opinou sobre a cisão que aconteceu no período:

> *Os melozeiros e o pessoal do* rap *radical eram "tribos" que andavam juntas. Todo mundo se respeitava, todo mundo. De um certo tempo para cá foi que uma safra do Hip Hop começou a desmerecer os meninos do* funk*. Aí, com esse racha, quem perdeu foi só a turma do Hip Hop porque o* funk *foi... era para estar todo mundo ali junto e misturado, todo mundo ganhando dinheiro, dividindo os mesmos palcos. Mas aí essa coisa do preconceito acabou pegando o lado mais fraco. Por mais forte politicamente que seja o Hip Hop, o ele perde, artisticamente, quando rompe essa linguagem com os funkeiros da periferia.*

Nos primeiros anos da década de 1990, dois grupos de Belo Horizonte fizeram sua estreia no mercado fonográfico. O Protocolo do Subúrbio, do DJ A Coisa, e União Rap Funk, do DJ Joseph, fizeram parte das coletâneas *Funk Brasil*, do DJ Marlboro, do Rio de Janeiro. O Protocolo do Subúrbio participou da segunda edição da coletânea, o *Funk Brasil 2*[30] (1990), com

30 FUNK Brasil 2. Vários intérpretes. [*S. l.*]: Polydor, 1990. Vinil. Disponível em: www.discogs.com/release/3860966. Acesso em: 23 mar. 2018.

a faixa "Tonheta". Já o União Rap Funk participou do *Funk Brasil 2* com a faixa "Melô da Zorra",[31] e do *Funk Brasil 3*[32] (1991), com "Dulcenira"[33] e "Melô da Paula".[34] As faixas foram produzidas pelo próprio DJ Marlboro, no Rio de Janeiro.

É ainda nesse contexto de integração entre *rap* e *funk* que acontecem as primeiras produções de *rap* em Belo Horizonte. No final dos anos 1980, DJ Joseph teve acesso a um *sampler* e a uma bateria eletrônica[35] e começou a fazer produções mais elaboradas. Segundo Roger Dee, os equipamentos foram enviados por Blau, DJ belo-horizontino que vivia em Nova Iorque. Em 1990, o DJ A Coisa, que assim como Joseph discotecava em bailes e encontros de *rap*, adquiriu alguns equipamentos de produção: um toca-discos Technics MKII, um *sampler* Roland W30 e uma bateria eletrônica Roland R8. Segundo relato do próprio Coisa (como ele é geralmente chamado), essa compra só foi possível devido a um aporte financeiro realizado por sua mãe. Ele contou que, naquela época, ela resgatara um montante de uma aplicação financeira que havia feito durante vários anos, uma espécie de seguro de vida. Ela chegou em casa com uma grande quantidade de dinheiro guardada em um grande saco de papel[36] e perguntou se era o suficiente para comprar os equipamentos que ele precisava. Após um enorme susto – e algum tempo contando todo o dinheiro que havia na sacola – ele se deu

31 MELÔ da zorra. Intérprete: União Rap Funk. *In*: FUNK Brasil 2. Vários intérpretes. [*S. l.*]: Polydor, 1990. Vinil, faixa 6. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=_dCxc6FN_-A. Acesso em: 3 abr. 2018.

32 FUNK Brasil 3. Vários intérpretes. [*S. l.*]: Polydor, 1991. Vinil. Disponível em: www.discogs.com/Various-Funk-Brasil-3/master/421393. Acesso em: 3 abr. 2018.

33 DULCENIRA. Intérprete: União Rap Funk. *In*: FUNK Brasil 3. Vários intérpretes. [*S. l.*]: Polydor, 1991. Vinil, faixa 3. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=s7stHGAlTSE. Acesso em: 3 abr. 2018.

34 MELÔ da Paula. Intérprete: União Rap Funk. *In*: FUNK Brasil 3. Vários intérpretes. [*S. l.*]: Polydor, 1991. Vinil, faixa 8. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=to-2VGyyrD8. Acesso em: 3 abr. 2018.

35 Não foi possível identificar os modelos dos equipamentos que DJ Joseph utilizava na época.

36 Segundo sua descrição, um saco em que tipicamente se carregavam cestas básicas naquela época.

conta de que o dinheiro era mais do que suficiente para ele adquirir instrumentos de ponta – que tiveram de ser importados dos Estados Unidos –, o que o permitiria trabalhar com produção musical de *rap* e *funk*.

Com a disponibilidade dos equipamentos de produção, Coisa e Joseph se uniram para produzir uma coletânea de grupos de Belo Horizonte, que seria lançada em 1992 sob o nome de *Fábrica Ritmos*.[37] O disco foi lançado pelo selo Black & White Discos, cujos donos eram proprietários da loja de discos Black & White. A loja, que havia se estabelecido há pouco tempo em Belo Horizonte, ajudou a lançar os primeiros discos de *rap* da cidade, na primeira metade da década de 1990. Segundo DJ A Coisa:

> *Quando chega a Black & White, o Jefferson [um dos proprietários da loja] achou o seguinte... quando ele trouxe o Racionais [MCs] em Belo Horizonte, "teve" vários grupos que foram abrir o [show dos] Racionais. Aí o Jefferson percebeu que Belo Horizonte tinha muita força musical e aí, conversando, com o Joseph... o Jefferson achou ali a oportunidade de fazer alguma coisa em Belo Horizonte. Porque aí ele promovia a Black & White e ainda "dava uma moral" para fortalecer o* rap*, fortalecia a loja dele e ainda fortalecia a cena de BH. [...] Aí o Jefferson perguntou pra mim e pro Joseph se a gente conseguia fazer alguma coisa aqui, e a gente já estava praticamente com um disco pronto, que era o Fábrica Ritmos. O Fábrica Ritmos tinha o que era Belo Horizonte naquele momento. Juntamos eu o Joseph... juntamos o equipamento que ele tinha mais o equipamento que eu tinha, e a gente começou a fazer o disco Fábrica Ritmos, que já foi com bateria eletrônica.*

O disco conta com oito faixas de diferentes artistas e grupos, como Evandro MC, Flávio Pereira, MC Pelé, MC Ellu e o grupo Black Soul. A última faixa do disco, "Melô do Missionário", é uma faixa instrumental produzida por Coisa e Joseph, que, na época, assinava como DJ Johnny. Anos mais tarde,

37 FÁBRICA Ritmos. Vários intérpretes. [*S. l.*]: Black White Records, 1992. Vinil. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=vrmwEZ5g6rI. Acesso em: 3 abr. 2018.

alguns desses artistas (Evandro MC, Black Soul) seguiram uma tendência mais crítica, ligada ao *rap* e Hip Hop. Outros, como MC Pelé e *DJ* Joseph, desenvolveram trabalhos identificados com a vertente do *funk* carioca, mas o fato é que essa distinção ainda não se manifesta no disco *Fábrica Ritmos*. O modo de usar a voz, a métrica das frases e a temática abordada pelos MCs eram muito parecidos. A estética dos *beats* também possui uma certa unidade, uma vez que foram produzidos por uma dupla de produtores, que compartilhou os mesmos equipamentos (*samplers*, sequenciadores e baterias eletrônicas). Embora a maioria dos informantes consultados durante a pesquisa esteja mais ligada à vertente do *rap*, vários afirmaram considerar o álbum *Fábrica Ritmos* como o primeiro disco de *rap* produzido e lançado em Belo Horizonte.

O mundo do *rap* em Belo Horizonte na década de 1990

Na década de 1990, a grande maioria dos artistas ligados ao gênero eram adeptos ou militantes da cultura Hip Hop. Era comum que as letras se referissem a temas como racismo, denúncia social, cotidiano dos moradores da periferia e outras questões sociopolíticas. Eram tempos de grande engajamento dos artistas em atividades sociais, políticas e culturais. A estética paulistana da música *rap*, de artistas como Racionais MCs e Thaíde e DJ Hum, prevaleceu até o final da década e influenciou diversos grupos locais. Segundo Teperman (2015):

> A partir do início dos anos 1990, a excelência da produção musical e poética do grupo Racionais MCs, aliada ao rigoroso discurso de classe e raça e à recusa renitente a deixar-se assimilar pelos esquemas comerciais do mercado da música, configurou o forte paradigma político que passou a nortear a

> produção, a recepção e a crítica do *rap* no Brasil (TEPERMAN, 2015, p. 10).

Machado (2003) versa sobre a influência dos Racionais MCs no contexto local:

> A chegada dos Racionais ao mercado fonográfico teve três significados fundamentais. Em primeiro lugar, eles influenciaram uma série de grupos de *rap*, no que diz respeito à forma. Em segundo lugar, toda sua expressividade motivou uma série de jovens a constituírem grupos de *rap* que se inspiravam em seu estilo para compor suas músicas. Por fim, de forma negativa, de forma involuntária, eles reduziram em muito a percepção de pluralidade existente no hip-hop nacional (criando um tipo de *rap* que se aproxima do conhecido *gangsta rap* norte-americano), além de abafar as outras formas simbólicas, fazendo com que o hip-hop se tornasse sinônimo de *rap* e também fosse a voz somente de um sujeito: o negro pobre de periferia (MACHADO, 2003, p. 114).

A rede de cooperação desse mundo da arte era limitada, tanto em nível local como nacional. A Figura 4 representa as relações entre agentes que compunham o mundo do *rap* em Belo Horizonte na década de 1990. Nas representações, apresentadas como diagramas, procuramos demonstrar cada agente relevante em uma caixa separada. As caixas possuem formatos diferenciados para indicar diferentes tipos de agentes: artistas, instituições, espaços, agentes de mídia, entre outros. Ademais, essas são representadas em tamanhos diferenciados, indicando uma maior incidência ou presença do agente na cena local. Nesse sentido, o espaço dedicado aos *rappers* possui um tamanho grande devido à alta incidência numérica desses artistas,

assim como a grande visibilidade que esses agentes possuem. Por outro lado, o agente poder público (presente na Figura 6, que representa os anos pós-2010) possui um tamanho reduzido, pois colabora de maneira parcial, restrita, para a existência desse mundo da arte.

As ligações entre agentes representam as formas de cooperação entre eles, que ocorreram em algum momento da experiência proporcionada por esse mundo da arte. Os traços contínuos representam cooperações frequentes, estáveis. Os traços pontilhados indicam uma cooperação fraca, de baixa intensidade, que faz parte do mundo do *rap*, mas ainda não está plenamente estabelecida.

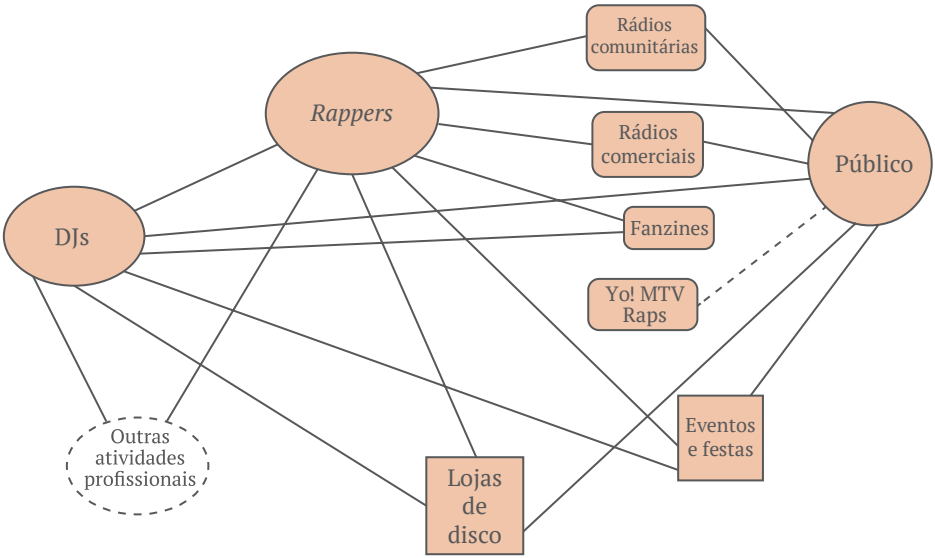

Figura 4: Relação entre agentes do mundo do *rap* em Belo Horizonte na década de 1990

Fonte: elaborado pelo autor.

A cena local da década de 1990 era centrada na tríade: *rappers*, DJs e público. Trata-se de um momento de consolidação estética do gênero *rap* e encetamento de uma cadeia produtiva que, até o presente momento, não se institui de maneira plena. Dessa maneira, um número reduzido de agentes participam desse mundo da arte, com baixa intensidade de relações e mediações entre si.

A participação de outras atividades profissionais como agentes no modelo explicita a condição de um mundo da arte que, em termos econômicos, não é plenamente estabelecido. Os artistas ligados ao *rap* em Belo Horizonte e região não possuem carreiras sustentáveis, que lhes possibilite dedicação plena ou exclusiva à atuação artística. Nesse sentido, a atuação em outras esferas profissionais mostra-se um elemento que, ainda que não colabore diretamente para a existência da obra, possui relevância para o contexto local. Grande parte dos *rappers*, DJs e *beatmakers*, assim como outros profissionais que participam dessa cadeia produtiva, não se sustentam com os ativos proporcionados pela atuação no mundo do *rap*.

Ao longo da década de 1990, o número de grupos de *rap* na cidade aumentou consideravelmente. Entretanto, poucos artistas lançam comercialmente seus trabalhos. O acesso a estúdios de gravação e equipamentos de produção ainda era escasso. Nesse período, os grupos cantavam em cima de bases estrangeiras, geralmente importadas dos Estados Unidos. Dayrell (2001, p. 66) registrou que: "Quando um grupo é iniciante, geralmente, ele não produz a sua própria base musical, cantando suas músicas em cima de uma pré-gravada, que encontra disponível em discos, fitas ou CDs nas lojas especializadas".

Os primeiros discos começaram a surgir em 1992, a partir da coletânea *Fábrica Ritmos*. O estágio de disseminação de tecnologias de produção musical e gravação nessa época ainda era limitado, fazendo com que a figura do produtor musical fosse incipiente. Foram os próprios DJs que se aventuraram nas produções de instrumentais, como é o caso de A Coisa e Joseph, que ficaram responsáveis pelos primeiros lançamentos locais. O DJ

Roger Dee também produziu algumas bases para os grupos que participava, mas nenhum deles chegou a lançar um trabalho em disco. São comuns os relatos de artistas dessa época que gravaram ou cantaram usando bases de produtores americanos, as chamadas "bases gringas", que poderiam ser encontradas nos próprios discos – especialmente no lado B dos *singles* – ou achadas em coletâneas de *beats*, que muitas vezes eram compiladas pelos donos das lojas. O *rapper* e produtor Eazy CDA (Hertz Bento) rememora detalhes dessa época:

> *Naquela época, era dificil o negócio do* beat. *A gente ia lá na Galeria Praça 7, a gente comprava... tinham duas opções para a gente cantar um* rap. *Ou você comprava o 12, o LP né, o 12 polegadas, que é o* single, *gringo, que geralmente vem com a faixa original, um remix ou uma faixa editada para rádio, sem palavrão, por causa da censura da época. E vinha uma versão instrumental, ou duas versões instrumentais. Então a gente pegava, [se] apropriava daquilo, e cantava em cima desses* beats*... do próprio artista. Aí apareceu na Galeria a galera fazendo as coletâneas de* beats *em vinil. Pegando esses* [beats] *conhecidos, esses singles, esses 12, e compilando em um vinil. Porque tinha uma produção de vinil aqui, né, que era a Black & White, os caras tinham presença, né. Os caras faziam as próprias compilações, né. Aí entrou na era do CD e a galera começou a fazer as compilações em CD. Depois apareceram produtores diversos.*

Entre os poucos produtores atuantes na época, DJ A Coisa foi o mais procurado pelos grupos de *rap*. Nessa época, entre outras produções, ele produziu os dois discos do grupo Black Soul: *Tráfico, Morte e Corrupção*[38] (1993) e *Efeito Moral* (1995), e o disco do grupo Retrato Radical: *Seja Mais Um* (1995), todos importantes para a consolidação do *rap* em Belo Horizonte e região.

38 O Apêndice 2 contém informações sobre discos e lançamentos de artistas locais ao longo da história. Esses e outros lançamentos que são referências no contexto local estão listados no documento.

Já DJ Joseph, durante a década de 1990, dedicou-se à produção de grupos da vertente do *funk* carioca. Atualmente, Joseph ainda produz e, embora esteja mais ligado ao *funk*, ocasionalmente colabora com artistas do gênero *rap*. DJ Roger Dee produziu vários *beats* para os grupos que fazia parte, especialmente o Macunaíma X. Entretanto, segundo ele, os *beats* só foram utilizados nas apresentações ao vivo, uma vez que nenhum desses grupos conseguiu lançar um álbum de fato.

Outro artista que produz *beats* desde a década de 1990 é Rubens Luciano de Paula Alves, mais conhecido como Dokttor Bhu. Dokttor também é *rapper* e um dos pioneiros do Hip Hop de Belo Horizonte. Ele foi um dos primeiros *b-boys* da cidade, em meados dos anos 1980. Ao lado de Célio Soró, foi responsável pela produção dos *beats* de seu grupo, o Divisão de Apoio, que, em 1996, lançou o disco *Prefácio* (em formato *compact-disc*), cuja programação de *samples* e de bateria ficou a seu cargo. Em suas produções, ele utilizou a bateria eletrônica Boss DR5 e o sequenciador Roland MC50. Um detalhe que vale a pena mencionar é o fato de o grupo contar com músicos em sua formação, além de *rappers* e DJs. O Divisão de Apoio contava com um baixista e um guitarrista, que participavam tanto das gravações quanto das apresentações ao vivo.

Um dos locais de sociabilização, encontro e divulgação dessa época eram as lojas de discos, que ficavam principalmente em galerias, como a Galeria do Ouvidor e a Galeria Praça 7. O disco de vinil ainda era a mídia que o público do *rap* acessava. Durante a década de 1990, houve um *boom* de música eletrônica em Belo Horizonte com a chegada e difusão de inúmeros gêneros de música eletrônica dançante, como o *house*, o *techno*, *electro*, além do *rap*. As lojas de disco reuniam os jovens que consumiam esse tipo de música e, aos poucos, começaram a atrair um número considerável de consumidores de música *rap*. As lojas também cumpriram um importante

papel: de patrocinadores. Lojas como a Black & White e DJ Kings[39] financiaram a produção do disco *Fábrica Ritmos* e os dois primeiros álbuns do grupo Black Soul.

É importante notar que o *rap* chega a Belo Horizonte em meio a outros gêneros da *black music* e música eletrônica dançante. Num primeiro momento, os *raps* se misturavam a faixas dos gêneros disco e *funk* nos *sets* dos DJs dos Bailes Black, seguidos pela coexistência com o *miami bass* e o *latin freestyle* dos bailes *funk*. Na segunda metade da década de 1990, parte do público local de *rap* incluía pessoas interessadas em música eletrônica e/ou alternativa, como o *jungle*, *drum'n'bass* e o *house*. Trata-se de um período de consolidação e expansão também para o *rap* local.

Alguns eventos, como o festival BH Canta e Dança e outras inúmeras festas nos bairros de periferia, abriram espaço para *shows* de grupos de *rap*. Entretanto, ao longo da década de 1990, o gênero passou a fazer parte de um circuito de música alternativa na cidade e encontrou espaços na região central, como o bar Butecário e as danceterias Broaday e Trash.[40] Embora a produção fonográfica ainda fosse diminuta, a quantidade de grupos era significativa.

Os primeiros *raps*, assim como os primeiros *funks* cariocas, encontraram espaço nas rádios, tanto nas estações comercias quanto nas comunitárias. Naquele tempo, quase todas as emissoras cujo público-alvo era jovem possuíam programas destinados à música eletrônica dançante, também chamada de maneira ampla como *dance music*. Vários estilos se misturavam nos *sets* dos DJs, e alguns reservavam espaço para os artistas locais. Na seção de agradecimentos do disco *Tráfico, Morte e Corrupção*, por exemplo, o grupo Black Soul menciona o nome de várias rádios comerciais da cidade, como Líder FM, BH FM, Liberdade FM, 98 FM, Extra FM e Cidade FM.

39 A Black & White pertencia a um trio de irmãos: Jefferson, Sanderson e Anderson. Posteriormente, Jefferson abriu a loja DJ Kings, sem a presença dos irmãos/sócios.

40 Uma das poucas exceções à região central eram os bares Chioddi, localizado na região da Cidade Industrial, e o Stúdio 94, na região do Barreiro.

Algumas dessas emissoras continuam em atividade, porém, atualmente, o espaço para o *rap* local nas estações comerciais é praticamente nulo.

As rádios comunitárias também foram um importante espaço de divulgação da música *rap* nacional e local. As estações de rádio comunitárias geralmente eram formadas por coletivos de voluntários, muitas vezes de um determinado bairro ou comunidade. O alcance dessas estações era limitado a um raio de um quilômetro a partir da antena transmissora, e segundo a lei[41] que regulamenta as atividades das rádios comunitárias, elas deviam atender às demandas e debates das comunidades em que estão inseridas. Ao longo dos anos 1990, diversas rádios comunitárias entraram em atividade, mas a atuação desses veículos reduziu drasticamente na primeira década do novo milênio.

Diversos *rappers*, DJs e *hip-hoppers*[42] de Belo Horizonte participaram dessas rádios, colaborando ativamente em sua programação através de programas que tocavam especificamente música *rap*. Dayrell (2001) relata tal fato em sua pesquisa:

> Um grande número de rádios comunitárias possuía um programa diário ou semanal de *rap*, conduzido por um DJ ou *rapper* do meio. Nenhum deles recebia qualquer remuneração por esse trabalho, às vezes só ganhavam os vales-transportes. Esses programas seguiam um formato mais ou menos comum, dominado pela informalidade e comunicação direta com o público, que participava por meio de telefonemas. Os programas lançavam mão de entrevistas com grupos, informações sobre eventos e festas, além de muita música. Geralmente os grupos enviavam

41 BRASIL. *Lei nº 9.612*, de 19 de fevereiro de 1998. Institui o Serviço de Radiodifusão Comunitária e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, [1998]. Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9612.htm. Acesso em: 4 maio 2018.

42 Dentre os produtores pesquisados, Clebin Quirino e Preto C relataram a participação em rádios comunitárias nos anos 1990.

> fitas com suas músicas para serem veiculadas, além de participarem de entrevistas ao vivo (DAYRELL, 2001, p. 67-68).

Segundo o relato do *beatmaker* Preto C (Carlos Henrique Rodrigues da Silva), a atuação dessas rádios perdeu força devido à burocracia imposta pelo Ministério da Comunicação no processo de sua regularização. Ainda de acordo com ele, as autorizações de funcionamento das emissoras foram veementemente negadas pelos diversos gestores das pastas, o que acabou por esmorecer o ímpeto das rádios, ocasionando o fechamento da grande maioria delas. Mais de 20 anos após a promulgação da lei que rege a atividade desses veículos, a situação não se alterou. Movimentos sociais e associações ligadas às rádios comunitárias criticam os termos da lei e a conduta das sucessivas gestões do Ministério das Comunicações em relação à radiodifusão comunitária.[43]

Outro importante veículo de divulgação da música *rap* na década de 1990 são os fanzines, publicações independentes de baixo custo realizadas por membros do Hip Hop local. Um dos mais importantes fanzines da época foi o *MH2 Acontece*, produzido pelo *ex-rapper*, DJ e articulador Clodô D'Lui (Clodoaldo Pereira Luiz). Segundo relato de D'Lui a Roger Deff (2017b), o *MH2 Acontece* teve 14 edições. Além do *zine* e da atuação no grupo Fator R, Clodô também criou o prêmio Melhores do Hip-Hop BH, que buscava dar visibilidade e promover diversos grupos e agentes do Hip Hop na cidade. Ele também produziu inúmeras festas dedicadas ao *rap* na segunda metade da década de 1990.

O programa *Yo! MTV Raps*, do canal de televisão MTV, foi um meio de comunicação de grande circulação entre os agentes locais ligados ao *rap*. Na década de 1990, a MTV era transmitida em regime aberto em grandes

43 Mais detalhes da discussão podem ser conferidas em: DOLCE, Júlia. Sob críticas de movimentos, lei que regulamenta rádios comunitárias completa 20 anos. *Brasil de Fato*, São Paulo, 16 fev. 2018. Disponível em: www.brasildefato.com.br/2018/02/16/sob-criticas-de-movimentos-lei-que-regulamenta-radios-comunitarias-completa-20-anos. Acesso em: 4 maio 2018.

cidades, como São Paulo e Belo Horizonte. O *Yo! MTV Raps* surgiu na MTV americana e, como o próprio nome indica, destinava-se ao gênero *rap*. A versão nacional do programa foi transmitida ininterruptamente de 1990 a 2006. O programa foi apresentado por diversos artistas ligados ao *rap* nacional, como o DJ KL Jay (do grupo Racionais MCs) e o *rapper* Thaíde. Apesar de não divulgar os artistas de Belo Horizonte, o *Yo!* possuía grande audiência na cidade, uma vez que não havia outro meio de comunicação de massas que veiculasse videoclipes, reportagens e outros materiais audiovisuais ligados ao *rap*. Diversos informantes me disseram ter acompanhado o programa assiduamente, e que o espaço possibilitava que eles assistissem aos clipes de artistas americanos, como Wu Tang Clan e Tupac Shakur, e também possibilitava o contato com artistas nacionais, principalmente aqueles advindos de São Paulo. Nesse sentido, embora o *Yo!* não conseguisse refletir a diversidade das cenas locais de *rap* que despontavam por todo o país, o espaço foi importante para a formação de um público consumidor de *rap* nacional, encabeçado pelos artistas da capital paulista.

Apesar dos poucos lançamentos, o mundo do *rap* em Belo Horizonte e região foi muito ativo na década de 1990, época em que o gênero se consolidou na cidade e começou a fazer parte do circuito de música alternativa. As atividades de produção musical no período ainda são limitadas, mas representam um avanço em relação à década passada, uma vez que ocorrem os primeiros lançamentos encabeçados por produtores locais. Na década seguinte, a produção musical chega a outro patamar, com a ascensão de novos *beatmakers* e um maior acesso à tecnologia, que será discutido a seguir.

Geração boom bap: uma expansão fundamental (2000 – 2010)

Na primeira década do novo milênio, ocorrem algumas mudanças na rede de cooperação da música *rap* local. É possível observar uma expansão das

atividades dos produtores musicais, que definitivamente marcam presença no contexto local. O acesso a computadores domésticos e *softwares* de produção musical pirateados contribuiu para que uma nova geração de *beatmakers* se formasse e se estabelecesse. Trata-se de uma época em que o acesso aos *beats* começou a ser amplificado. Além disso, o acesso à gravação e reprodução de discos também se ampliou, com o advento dos *home studios* e a popularização do acesso aos CDs. Também é possível observar uma flexibilização estética no *rap* local e nacional. O paradigma do *rap* paulistano de periferia passou a conviver com outras temáticas, pontos de vista, abordagens e sonoridades nos *beats*. Teperman (2015) comenta essa mudança:

> Na virada dos anos 2000, a democratização do acesso à internet banda larga e à tecnologia em geral estimulou a produção e a circulação do *rap*, revelando a pluralidade do gênero, com vários focos de produção espalhados pelo território nacional. A capacidade de mobilização do *rap* passou a interessar grupos que, até então, haviam tido espaço reduzido no campo. Mais e mais, *minorias* como mulheres, indígenas e homossexuais vêm encontrando espaço de expressão como *rappers*, inserindo novas reivindicações na pauta e propondo novas elaborações estéticas (TEPERMAN, 2015, p. 10-11).

A Figura 5 ilustra[44] a configuração do *rap* local durante a primeira década do novo milênio:

44 Apresento os novos agentes e relações que surgiram nessa década em cor vermelha, para evidenciar a diferença em relação à década passada.

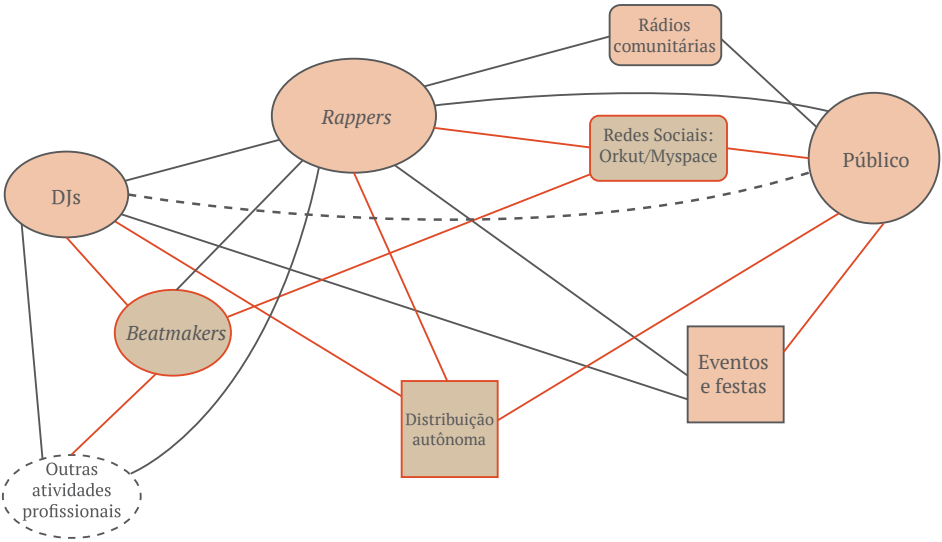

Figura 5: Agentes e relações estabelecidas no mundo do *rap* em Belo Horizonte nos anos 2000

Fonte: elaborado pelo autor.

No início dos anos 2000, o *rap* teve um novo crescimento na cidade. Alguns grupos da *old school*, como o Retrato Radical, permaneceram ativos. Outros grupos, como Realistas NPN e Julgamento, se formaram nos últimos anos da década de 1990, e muitos outros se organizaram nessa época, como Kontrast, Origem Gueto, N.U.C, Are.Zona, Dejavuh (posteriormente Liricaos), Apologia X, Rep em Fatos e Sem Meia Verdade. Ao longo dessa década, também despontou uma geração de *rappers* que trabalharam de maneira solo. Alguns participaram de *crews* e grupos no início de suas e, atualmente, muitos colaboram frequentemente com outros músicos, mas, de maneira geral, optam por empreenderem suas carreiras como artistas solo. Como exemplo, podemos citar: Monge MC, Zaika dos Santos, Nil Rec, Das Quebradas, Simpson Souza, Gurila Mangani, Bárbara Sweet, Pedro Vuks, entre outros.

Uma das principais mudanças no contexto local no período é o surgimento de uma nova geração de *beatmakers,* que se diferencia da anterior, primeiramente, por uma questão quantitativa: um grande número de produtores iniciam suas atividades entre 2000 e 2010. Outro diferencial consiste no crescimento do número de *beatmakers* que não eram DJs, tais como Eazy CDA, Enece, Gurila Mangani, Clebin Quirino e Coyote Beatz (no final da década). Trata-se de uma geração que cresceu ouvindo *rap* nos anos 1990, com forte influência de artistas americanos dessa época, chamada localmente de *rap* boom bap. Roger Dee menciona o surgimento dessa geração durante nossa conversa:

> **Roger Dee:** *Nos anos 2000, começou a surgir muita gente que começou a trabalhar como* beatmaker*, a fazer a batida. Nessa safra aí dos anos 2000, vieram o Gurila Mangani, o Eazy...*
>
> **Pesquisador:** *O Enece, o Spider...*
>
> **Roger Dee:** *Começaram a produzir* beat*, pegaram no computador. Esses "meninos" todos começaram a produzir no computador. Eu não sei em qual programa, não sei se foi no Reason, não sei qual* [software] *que foi. [...] Então tem essa galera que é a geração que hoje está dominando. O Clebin também... tem aquele menino que eu acho bom pra caramba... o Coyote, toda essa galera. Essa galera começou a ter o ápice mesmo foi na época dos discos do Duelo [de MCs], no* O Som que Vem das Ruas.[45] *Você vê que, dali todo mundo... o DNT... É uma geração que, para mim, é muito foda. Eu acho a meninada muito foda, eu acho "do caralho". Acho muito bom o que eles produzem. E essa geração é uma geração do boom bap, essa geração do* rap *anos 1990 mesmo, e do início dos anos 2000, quando teve aquela moda de* rap*: Fat Joe, DMX... aquele disco que o DMX lançou... teve uma "modazinha" aí em 2004... que tem essa batida forte pra caramba que é muito boom bap, né. Então*

45 Coletânea lançada em 2011 pelo coletivo Família de Rua, que reuniu diversos *rappers* e *beatmakers* locais: O SOM que vem das ruas. Intérprete: Família de Rua. [*S. l., s. n.*], 2011. CD. Disponível em: https://familiaderua.bandcamp.com/album/o-som-que-vem-das-ruas. Acesso em: 13 jun. 2018.

> *todo mundo veio com essa linguagem. E essa linguagem durou, em Belo Horizonte... eu acho que ainda dura, né... Já tem um tempo. Aí veio esse* crunk*, mas todo mundo que produzia ainda produzia nessa linguagem mais boom bap.*

O *rapper* e produtor Eazy CDA foi um dos primeiros nomes a despontar nessa época. Eazy já havia escrito e gravado alguns *raps*, utilizando estúdios de conhecidos e equipamentos emprestados. Segundo seu próprio relato, ele comprou um computador com a ajuda de um amigo em 1996, com o intuito de começar a produzir *beats* (ou bases, o nome mais usado na época). No ano seguinte, idealizou a Xeque Mate Produções, alcunha artístico-empresarial que rotula seu trabalho como produtor. Além de ser um dos produtores mais atuantes em Belo Horizonte desde essa época, Eazy colaborou para a formação de *beatmakers* que são contemporâneos a ele. O que se observa nesse período é a existência de uma rede local de troca de informações que foi primordial para a formação de uma nova geração de *beatmakers*. Nos depoimentos dos artistas que começaram nesse período, é possível destacar diversos relatos sobre essas trocas e influências mútuas.

DJ Spider (Plínio Venturim Ferreira), que começou a produzir dois anos depois de Eazy, relata: "O primeiro estúdio que eu tive contato, que eu entrei, vi o lance de produção de *rap* e tal, foi com o Eazy". Spider havia feito um curso de DJ com o DJ A Coisa e já participava do grupo Dejavuh (que na época se chamava M2H2). A primeira gravação/produção do grupo foi justamente com Eazy. Após observar como Eazy trabalhava e como o processo acontecia, Spider se sentiu empoderado a começar suas produções.

Já Enece (Nicolas Vassou), que era *rapper* e começou a se aventurar na produção de *beats* no início dos anos 2000, também teve suas experiências de gravação com Eazy e relata que, à época:

> *[...] não tinha praticamente ninguém que produzia. Eu gostava das coisas do Eazy, só que eu sentia a falta de ter uma pegada diferente. Todo*

> *produtor tem sua identidade musical, né. Eu acho que isso existe muito em cada estilo da produção [de música] independente. [...] Aí eu senti a necessidade de ter umas coisas diferentes, só que a gente não tinha grana pra pagar um cara de São Paulo, um cara do Rio; que na época eram os caras que produziam umas coisas mais legais, os produtores de São Paulo e do Rio. Aí eu comecei a produzir. Eu trabalhava, e no horário do almoço eu sentava no computador, começava a pesquisar um pouco sobre produção e comecei a produzir nessa época.*

Ainda que a intenção de Enece, ao começar a produzir, fosse se diferenciar esteticamente de Eazy, é possível observar a rede de cooperação que existia na época. Clebin Quirino (Jefferson Cleber dos Santos Costa), que começou a produzir em meados de 2003, tem um relato semelhante:

> *Eu descobri o nome do Eazy, logo ali na virada dos anos 90 para início dos anos 2000. E [conheci] o Spider. O Eazy, eu consegui gravar um coisa lá, mas antes, eu já tinha conhecido o Spider em um evento. Ele falou que "tava" produzindo em casa, na casa dele. Eu não cheguei a ir na casa dele para gravar alguma coisa minha, eu fui só acompanhar um grupo. Aí logo que ele montou um estudio na região central de BH, quando ficou mais acessível, porque todo mundo que tinha estudio de gravação era tudo nas periferias, eram nas casas, em lugares longe. [...] Aí eu fui no Spider e logo na primeira música que eu gravei, eu vi que o Spider tinha uma cabeça muito boa para aquilo que eu queria, mas ele não supria aquilo que eu queria de instrumental para a minha música. Eu cheguei a gravar três músicas com ele, e várias participações em singles de outros artistas de Belo Horizonte, mas logo que eu conheci o Spider veio na minha cabeça essa possibilidade de poder produzir também. Logo de cara eu me senti à vontade para pedir pra ele os* softwares*, perguntar pra ele como é que se produzia, onde ele achava aquelas parafernálias todas, timbre... Aí ele me mostrou basicamente. Eu não tinha computador. Um ano e meio ou dois anos depois, minha mãe ganhou um computador doado. Aí eu fui lá no Spider, a gente gravou um CD cheio de* softwares*,* plug-ins*, timbres e eu trouxe pra casa. A partir disso eu comecei a experimentar algumas coisas [...].*

Eazy CDA foi criado na Cabana do Pai Tomaz, comunidade do extremo oeste da cidade. DJ Spider, por sua vez, cresceu no bairro Jardim América, que também fica na região oeste. Ambos possuem trajetórias diferentes, mas, em comum, tiveram a passagem por outros elementos do Hip Hop (Spider foi grafiteiro antes de se tornar DJ e produtor, e Eazy foi *b-boy* antes de ser *rapper* e produtor) e um grau elevado de curiosidade, que os fez chegar até o posto de *beatmakers*.

Um fator que os diferencia da geração anterior é o fato de que eles tiveram acesso a um computador desde o início de suas atividades de produção. Eram equipamentos básicos, com recursos limitados. De fato, todos os outros *beatmakers*, que iniciaram suas atividades posteriormente, começaram com um computador básico, com placas de som *onboard*, monitores simples e *software* pirateado. Gradativamente, eles adquiriram equipamentos um pouco melhores, como microfones, placas de som e controladores MIDI. Ainda que não fossem os equipamentos mais avançados, as gerações mais recentes tiveram um acesso mais amplo a ferramentas de produção musical, que se tornaram mais baratas e fisicamente compactas.

Esse momento também marcou o início da produção em *home studios*. Todos os *beatmakers* começaram a experimentar e produzir em casa. Assim que tiveram acesso a microfones e interfaces de som digitais, eles começaram a gravar as vozes dos *rappers* em casa, o que barateou os custos de produção (que na grande maioria das vezes eram arcados pelos próprios grupos). Foi um período em que os grupos começaram a cantar seus *raps* em instrumentais próprios, produzidos sob demanda pelos novos produtores, que despontaram na época.

Nesse período, findou o uso de discos de vinil como suporte de consumo. A mídia principal de difusão e distribuição ao consumidor passou a ser o CD. O advento do gravador de CDs, em um primeiro momento, possibilitou que os grupos gravassem cópias para serem enviadas aos programas de rádio. Na segunda metade da década de 2000, o acesso a duplicadores de CDs e DVDs já estava popularizado, o que possibilitou que diversos

grupos copiassem e lançassem seus próprios trabalhos de maneira autônoma, resultando em uma profusão de lançamentos independentes. Dessa maneira, observa-se um aumento da produção musical e do lançamento e prensagem desse material. Mais profissionais gravaram seus trabalhos nessa época, mais grupos gravaram em seus próprios *beats* e mais artistas lançaram seus trabalhos em CDs, sejam eles copiados em casa ou prensados em uma empresa especializada. Esses lançamentos eram realizados pelos próprios artistas e não envolviam nenhum tipo de selo ou gravadora independente. Os grupos financiavam as tiragens de seus próprios trabalhos, que geralmente não passavam de mil cópias, com cachês de *shows* ou ativos financeiros advindos de outras atividades profissionais. Por outro lado, a presença do *rap* local nas rádios comerciais praticamente se extinguiu, e as rádios comunitárias diminuíram gradativamente a sua atividade, até sua quase extinção no final da década.

Preto C forneceu um longo relato sobre como ele fazia para distribuir os CDs de seu grupo, o Realistas NPN:

> **Preto C:** *[...] Eu conheci um tal de Isomar, que fazia parte do movimento negro do Espírito Santo. Esse cara conhecia um grupo de* rap *de lá que chamava Negritude Ativa. Eu conheci esse Gilmar, através do Isomar... porque esse Gilmar, o quê que ele fazia na época? Não tinha loja de discos na época. E tinha um cara que chamava Adonias. Esse cara era "o cara" que todo CD chegava na mão dele para distribuir. Ele tinha uma distribuidora de CD. E esse Gilmar, do Espírito Santo, pegava CD para vender. Então, quê que esse cara...*
>
> **Pesquisador:** *Esse Adonias era de BH?*
>
> **Preto C:** *De São Paulo. O que que esse cara do Espírito Santo fazia? Esse cara descia do Espírito Santo e vinha em todas as cidades com uma "porrada" de CD na mochila...*
>
> **Pesquisador:** *[CD] De* rap*?*
>
> **Preto C:** *De* rap*. Aí ele vinha trazendo, na época, 509-E, SNJ, Thaíde, e tal. Aí eu conheci esse cara, e esse cara gostou muito do som do*

> *Realistas. Na época, a gente não tinha disco prensado, a gente gravava em casa, naqueles CD-R, quando lançou os CD-Rs.*
>
> **Pesquisador:** *Vocês copiavam no…*
>
> **Preto C:** *No CD-R. Então a gente tinha a primeira música, que foi gravada no DJ Joseph, que era Condenado pra Sempre…*
>
> **Preto C:** *E aí eu fiz bastante amizade com esse cara. E aí esse cara descia "pra cá", e eu comecei a pegar os CDs desse cara. Porque na época não existia transportadora de CD…*
>
> **Pesquisador:** *Mas ele vinha "pra cá" e vendia aonde? Nos eventos? Na rua?*
>
> **Preto C:** *Ele vendia nas lojas. Qualquer loja de disco a gente levava o CD.*
>
> **Pesquisador:** *[CD] Dos Realistas, você tá falando…*
>
> **Preto C:** *Não, dele… do grupo dele, Negritude Ativa… o que que ele fazia? Ele vendia o Thaíde, vendia o Racionais, vendia o SNJ e botava o do Negritude Ativa no meio e aí eu comecei a colocar o do Realistas no meio também. Então a gente usava o argumento que tinha outros grupos de renome que saíam na revista Rap Brasil… que eram pessoas procuradas na época… e a gente colocava nossos CDs no meio. Então a gente conseguiu difundir o nosso CD nas lojas de disco. Não era vendido de mão em mão.*
>
> **Pesquisador:** *Nas lojas de discos da [Galeria] Praça 7, assim…*
>
> **Preto C:** *Não. Lojas de Divinópolis, lojas de Itaúna, lojas de Sabará, qualquer "bitaca" que tinha vinil, que vendia CD, a gente conseguia vender os CDs de* rap *pra essas lojas. Porque os CDs de* rap *que eram procurados não tinham nessas lojas. Então o que que a gente fazia? Porque as gravadoras, que eram independentes, elas não tinham contato com as lojas. E aí foi onde a gente conseguiu uma forma de sobreviver bastante tempo. Vendendo CD. Então a gente enchia a mochila de CD e ia, por exemplo, Pará de Minas… ia nas quatro lojas de Pará de Minas e descia nas quatro lojas de Pará de Minas. Ia pra Cláudio, Carmópolis. Então a gente rodava as cidades do interior vendendo CD. Então quando esse cara vinha do Espírito Santo, ele me ligava, eu encontrava com ele na rodoviária, da rodoviária a gente pegava*

> *os ônibus e ia pro interior. Então o CD dos Realistas rodou muito no interior por causa disso, "saca"?*

Outra estratégia alternativa de distribuição autônoma era a venda ambulante de CDs nas ruas da cidade. Esse foi o método utilizado pelo *rapper* Das Quebradas (Wenderson Simões), que, segundo seu próprio relato, vendeu mais de 12 mil cópias de seu primeiro CD, *Verdadeiro ou Falso* (2011). O *rapper* vendia o CD no centro da cidade e em outros pontos de grande circulação de pessoas pelo preço de R$ 2,00. Às vezes, ele trabalhava sozinho, em outros momentos, contava com vendedores ajudantes, que recebiam uma porcentagem do que era vendido.[46]

As formas que Preto C e Das Quebradas encontraram para difundir seus trabalhos ilustra algumas estratégias que os grupos locais levaram a cabo durante essa época. Entretanto, nem todos os grupos fizeram como eles. A tática mais comum era o comércio de CDs nos *shows*, eventos e encontros de *rap* e Hip Hop. Algumas lojas da Galeria Praça 7 também vendiam os CDs dos grupos locais, através de consignação com os próprios artistas.

Além disso, uma outra ferramenta de difusão de conteúdo surgiu nessa década, sobretudo a partir da segunda metade dos anos 2000: as redes sociais. De fato, foi a partir de 2010 que a difusão *on-line* se tornou a ferramenta mais importante para a divulgação dos trabalhos. Entretanto, nessa época foram observadas as primeiras experiências dos grupos no ambiente digital. Plataformas como o Orkut e o Myspace começaram a ser ocupadas pelos artistas de Belo Horizonte, iniciando localmente um processo que é padrão na difusão e fruição de música atualmente: a presença nas redes sociais. Diversas comunidades foram criadas no Orkut (por exemplo, comunidades correlatas ao *rap* nacional e ao *rap* mineiro, com os títulos de

46 A trajetória de Das Quebradas está registrada no documentário dirigido por Clebin Quirino: De Mão em Mão. Brasil: Clebin Quirino, 2016. 1 vídeo (27 min). Publicado pelo canal Das Quebradas. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=RhYZ4grxeYY. Acesso em: 4 jun. 2018.

"Hip-hop Minas", "*Rap underground*", entre outros) e, algum tempo depois, alguns artistas começaram a criar perfis no Myspace, que se mostrava uma ferramenta propícia para a constituição de redes de artistas musicais, uma vez que era possível postar e reproduzir suas músicas em contas pessoais.

Outra ferramenta de grande impacto para a difusão do *rap* local e nacional foram os *softwares* de compartilhamento *Peer-to-Peer* (P2P), como o Napster, Soulseek, Kazaa e E-mule. O debate sobre o compartilhamento de música P2P é complexo e passa pela questão dos direitos autorais. O caso da ação encabeçada pela banda Metallica contra o Napster exemplifica esse debate.

No ano 2000, a banda Metallica moveu um processo judicial contra os criadores do Napster, um aplicativo que permitia o compartilhamento de arquivos de MP3 entre usuários privados. Os membros da banda se sentiram lesados pelo aplicativo, alegando que o *software* incentivava a pirataria e infringia a lei de direitos autorais. Em 2001, a juíza do tribunal distrital federal que jugou o caso emitiu uma liminar em favor do Metallica, aguardando a resolução do caso. O Napster foi forçado a pesquisar em seu sistema e remover todas as músicas do Metallica. No mesmo ano, as partes envolvidas chegaram a um acordo final. O acordo exigia que o Napster bloqueasse o compartilhamento de músicas não autorizadas de qualquer artista.

O caso Metallica *versus* Napster suscitou um amplo debate sobre os direitos autorais e as novas formas de consumo de música. As principais críticas à postura do Metallica eram de que o aplicativo possibilitava o acesso à música, incentivava o seu consumo e difundia a informação sobre novos artistas e gêneros para parte do público.

Entretanto, no contexto local – e em todo o Brasil, de uma maneira geral –, os artistas enxergaram nesses *softwares* uma forte oportunidade de difusão, que proporcionou a consolidação de diversos deles, especialmente *rappers* e *beatmakers* de uma vertente *underground*, como os diversos membros

do coletivo carioca Quinto Andar (Marechal, De Leve, DJ Castro, Shawlin, Matéria Prima, dentre outros) e artistas como Kamau e Slim Rimografia, de São Paulo.

O Duelo de MCs e a transição entre gerações[47]

Em 2007, iniciou-se um evento que, até hoje, é um marco para o Hip Hop de Belo Horizonte. O Duelo de MCs, realizado no Viaduto Santa Tereza, na região central da cidade, é um evento dedicado a batalhas de rimas improvisadas que também abre espaço para os outros elementos do Hip Hop e conta com a participação regular de grafiteiros, *sets* e *performances* de DJs e grupos de *break*.

O formato de batalha de rimas improvisadas seguiu uma tendência que estava se formando no Brasil naquela época. Na primeira década dos anos 2000, observou-se uma eclosão de diversos encontros de improvisos de MCs, que, aos poucos, se tornaram regulares e começaram a atrair um público interessado em assistir ao *freestyle* e às disputas. Como exemplos desse tipo de evento, podemos citar a Batalha do Real, na Lapa, no Rio de Janeiro; a Batalha da Santa Cruz, na estação de metrô de mesmo nome, na cidade de São Paulo; assim como o encontro de *freestyle* organizado pela Conspiração Subterrânea Crew (também chamada de Consubter) na Praça Sete, no centro de Belo Horizonte, em meados dos anos 2000. A Consubter Crew está diretamente ligada ao Duelo de MCs, uma vez que dois de seus integrantes fazem parte da Família de Rua (coletivo que organiza o evento), e vários outros *rappers*/MCs da *crew* rimaram – ou rimam – no duelo, além de colaborarem para a realização e produção do encontro em seus primórdios.

O duelo nasceu após a realização da Liga dos MCs, uma espécie de campeonato de improvisos, que contou com a participação de *rappers* de vários

47 A escrita desta seção teve como base as informações colhidas em entrevista com o PDR Valentim, um dos organizadores do Duelo de MCs, e nas pesquisas de Marques (2013) e Andrade Júnior (2013).

estados do Brasil. O *rapper* Simpson Souza venceu a etapa eliminatória em Belo Horizonte, e não somente disputou como venceu a etapa final no Rio de Janeiro, sagrando-se campeão da Liga dos MCs de 2007. A repercussão local da vitória de Simpson, aliada à mobilização que a Conspiração Subterrânea Crew já realizava na Praça 7, incentivou a organização de um encontro semanal dedicado às batalhas de improviso. Os MCs começaram a se reunir todas as sextas-feiras na Praça da Estação. Em uma sexta-feira chuvosa, os participantes se viram obrigados a procurar abrigo num local coberto, uma vez que a praça não oferecia essa possibilidade. Eles logo pensaram no Viaduto Santa Tereza, que fica a cerca de 500 metros da praça e contava com um pequeno palco e uma pequena arquibancada de concreto. Desde então, o Duelo de MCs acontece nesse espaço. Até junho de 2013, o evento acontecia todas as sextas-feiras à noite. Após uma pausa nas atividades, por motivos de segurança e dificuldades com o poder público, o encontro passou a ser mensal, sempre em um domingo à tarde.

Na contemporaneidade, a realização de batalhas de rimas é uma tendência em diversas cidades do Brasil. Em Belo Horizonte, por exemplo, as batalhas se espalharam por diversos bairros, constituindo uma espécie de rede informal de batalhas. É o que João Perdigão (2016) registra em seu livro sobre o Viaduto Santa Tereza:

> Para pensar a efervescência cultural de BH nos dias de hoje, o Duelo de MCs é um marco. Várias batalhas e encontros de *rap* surgiram graças a ele, como a Batalha da Pista (Barreiro), Batalha do Santê (Santa Efigênia), Batalha da Estação (Centro), Rima na Rua (Shopping Uai), Rapa do Papa (Praça do Papa), Rap Real (Dom Bosco), Clube da Rima (Novo Aarão Reis), Lá da Favelinha (Aglomerado da Serra), Batalha Clandestina (Parque Municipal), Batalha do Castelo, Batalha do Tupi e Batalha do Heliópolis. Na região metropolitana de BH: MC Confronta (Betim),

> Batalha das Qbrada (Pedro Leopoldo), Batalha da Glória e Casa Amarela (Contagem). Além dos diversos saraus que ocorrem pela cidade com a presença de pessoas ligadas ao universo do *rap*, que se conheceram e se organizaram através do Duelo de MCs, como o Sarau das Cachorras e o Sarau Vira-Lata, que acontecem de modo itinerante em vários pontos da cidade (PERDIGÃO, 2016, p. 107).

Desde o início, o duelo abriu espaço para apresentações de grupos de *rap*, que duram em média 20 minutos. Essas apresentações são chamadas de *pocket shows*, devido à sua duração reduzida. O duelo se tornou uma referência territorial e simbólica para o Hip Hop da cidade e ajudou a formar uma nova geração de *rappers*, como Douglas Din, Kdu dos Anjos, Fabrício FBC, Clara Lima, Vinição, Ohana Santana, Hot Apocalypse, Gustavo Djonga, Well, entre outros.

Diversos *rappers* e *beatmakers* mais novos relatam que sentiram vontade de criar após verem os MCs nas batalhas de rima e as apresentações dos grupos no Duelo de MCs.[48] O evento constituiu uma referência geográfica, pois é realizado no centro da cidade e reúne pessoas de todas as regiões de Belo Horizonte. É também uma referência simbólica, que sustenta a convivência dos elementos do Hip Hop e permite à cultura a conquista de novos adeptos e praticantes. Além disso, o duelo é um canal de fruição artística, que dá visibilidade aos músicos locais e contribui também para a formação de público para o *rap*.

Além da produção do evento em si, a Família de Rua (coletivo organizador) realizou outras ações de incentivo à música *rap* local. A coletânea *O Som*

48 O *beatmaker* Dica Beats, por exemplo, afirmou tal fato durante nossa conversa.

que Vem das Ruas[49] é o maior exemplo dessas iniciativas. Os álbuns, lançados em CD e distribuídos gratuitamente na internet, reuniram diversos MCs da geração pós-duelo, que estavam começando a despontar na cena local. Os *beats* foram produzidos por *beatmakers* locais, tais como: Coyote Beatz, DNT Beatmaker, Enece, DJ Giffoni, Easy CDA, Clebin Quirino, Gurila Mangani, dentre outros. A produção musical dos discos ficou a cargo de Roger Dee. Outra iniciativa que serve de exemplo é o projeto Mestres sem Cerimônia, que produziu uma faixa e um videoclipe com vários MCs que participavam do duelo.

O mundo do *rap* belo-horizontino a partir de 2010

A configuração da música *rap* no contexto de Belo Horizonte foi se complexificando a partir de 2010. Novos agentes que passaram a fazer parte desse mundo da arte, novos espaços de divulgação e fruição que consolidam sua importância, assim como um crescente nível de profissionalização das atividades, impõem-se como características latentes do contexto contemporâneo da música *rap* em Belo Horizonte. Atualmente, alguns artistas ligados ao estilo conseguem se dedicar somente ao trabalho artístico. A atuação profissional no mundo do *rap* é uma das características que diferenciam o contexto atual das épocas passadas. Ainda que a cadeia produtiva desse gênero musical em Belo Horizonte não esteja plenamente estabelecida, observa-se uma crescente profissionalização dos seus agentes e uma diversificação das atividades que fazem parte desse mundo da arte. Ao mesmo tempo em que aumenta o número de *rappers*, *beatmakers* e DJs que se dedicam exclusivamente ao trabalho artístico, outros profissionais começam

49 A primeira edição da coletânea foi produzida em 2011, e está disponível em: https://familiaderua.bandcamp.com/album/o-som-que-vem-das-ruas. Acesso em: 13 jun. 2018. A segunda edição foi lançada em 2015, e pode ser encontrada em: O SOM que vem das ruas – volume 2. Intérprete: Família de Rua. [*S. l., s. n.*], 2015. CD. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=_4d-5dhh9GQQ&index=7&list=PLyWudoxsjspO7tgBfWQjuiOv-0Q-9CVQj. Acesso em: 13 jun. 2018.

a fazer parte desse mundo da arte, como músicos diversos (identificados no diagrama como "outros músicos"), além de profissionais de apoio (nos termos de Becker), como produtores culturais, produtores audiovisuais e *social medias*.[50]

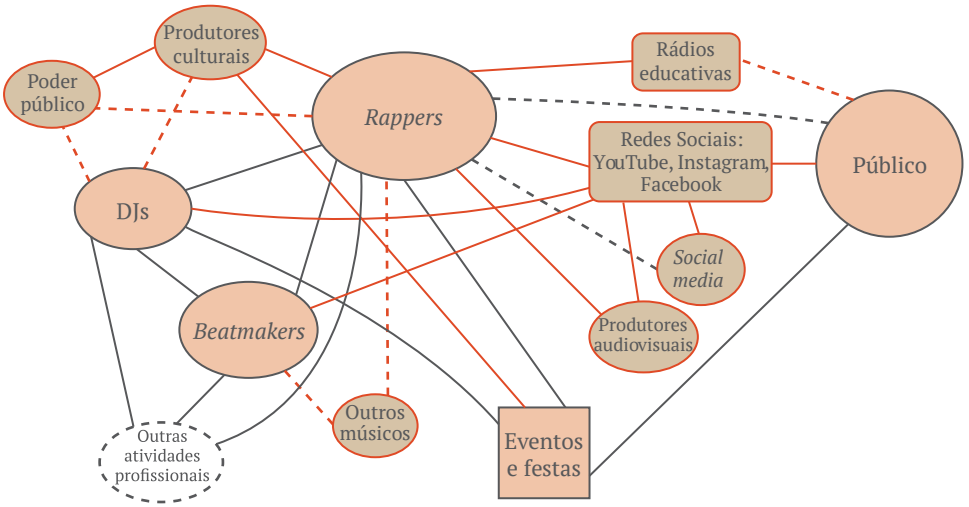

Figura 6: Relação entre agentes do mundo do *rap* em Belo Horizonte de 2010 em diante

Fonte: elaborado pelo autor.

Conforme explicitado, no diagrama da Figura 6, utilizamos a expressão "outros músicos" para indicar profissionais que colaboram nesse mundo da arte, mas não são *rappers*, DJs ou *beatmakers*. Trata-se de guitarristas, baixistas, bateristas e outros artistas que manipulam instrumentos tradicionais. A presença de tais instrumentistas nesse mundo da arte não é algo usual, uma vez que o *rap* advém da junção entre o canto falado e a

50 O termo "*social media*" se refere à profissionais que gerenciam as redes sociais e outros canais de relacionamento digital de artistas e empresas. Alguns *rappers* locais, com carreiras mais bem-estabelecidas, já contam com esse tipo de prestadores de serviço em sua equipe de apoio.

performance de um *dee-jay*. Embora existam casos de grupos de *rap* locais que, no passado, contaram com músicos em shows e gravações,[51] nos últimos anos, a colaboração de outros músicos em processos de produção musical e *performance* ao vivo de artistas do gênero *rap* vem sendo mais frequente. A *rapper* Thamara Franklin e o *rapper* Neghaun se apresentam ao vivo com duas formações diferentes: acompanhados exclusivamente pelo DJ ou acompanhados por uma banda. Uma outra possibilidade que tem se tornado cada vez mais frequente no contexto local é o surgimento de grupos que, originalmente, possuem uma formação que extrapola o modelo *rapper* + *dee-jay*, como é o caso dos grupos Julgamento, Zimun e Coletivo Dinamite.[52]

Os produtores audiovisuais ganharam relevância na última década em virtude do relativo barateamento dos equipamentos de produção audiovisual e da relevância da linguagem desse meio comunicativo na divulgação dos artistas de *rap*. Ao longo da década de 2010, os grupos locais conseguiram produzir videoclipes de suas faixas e passaram a utilizar o YouTube para divulgar seu trabalho. Hoje em dia, essa plataforma é um dos principais espaços de fruição do *rap* local e nacional. Canais especificamente dedicados ao *rap*, como o Rap Box[53] e Pineapple Storm TV,[54] tornaram-se importantes espaços de divulgação no país. Além dos videoclipes, os artistas postam suas faixas de maneira isolada em seus canais, e também *lyric*

51 Nos anos 1990, o grupo Divisão de Apoio contou com um guitarrista e um baixista em sua formação, e o Black Soul utilizou instrumentação ao vivo na gravação de seu último disco, *Pátria Amada*.

52 O Julgamento atualmente é formado por três *rappers*, dois *dee-jays*, um guitarrista e um baixista. O Zimun conta com dois *rappers*, um guitarrista, um baixista, um trompetista, um percussionista e um baterista. Já o Coletivo Dinamite apresenta a seguinte formação: um guitarrista, um baixista, um baterista, um percussionista e um *rapper*.

53 RAP Box. Casa 1. [*S. l.*]: Casa 1 Records, c2021. Canal do YouTube. Disponível em: www.youtube.com/user/rapboxoficial. Acesso em: 6 jun. 2018.

54 PINEAPPLE Storm TV. Pineapple Storm. [*S. l.*]: Pineapple Storm Records, 2016. Canal do YouTube. Disponível em: www.youtube.com/channel/UCqrFwa5vueOTzGZ7NSlnvlQ/featured. Acesso em: 6 jun. 2018.

videos, formato audiovisual que basicamente consiste em uma animação da letra da música, em sincronia com seu áudio.

Produtores culturais são agentes que também ganharam relevância no contexto local a partir de 2010. Utilizo o termo de maneira análoga a seu uso corrente. No contexto local, os produtores culturais têm atuado em colaboração maior com os *rappers*, escrevendo e gerenciando projetos culturais, trabalhando na produção artística de artistas com carreiras razoavelmente estabelecidas e produzindo eventos e festas de pequeno, médio e grande porte.

Já o poder público indica as diversas instituições públicas e governamentais que se relacionam com o mundo do *rap*. Grande parte desse relacionamento se dá entre os *rappers* e o poder executivo municipal, a prefeitura, algumas secretarias e instâncias administrativas. Essa relação entre *rappers* e o poder público do município se dá, principalmente, através do fomento a projetos culturais. Outras instâncias em que ambos interagem dizem respeito à cessão de espaços para *shows* e eventos, tais como centros culturais, teatros e praças.

É importante notar que um dos principais atributos dos produtores culturais é atuar na mediação entre o poder público e os *rapper*s, sobretudo nos projetos culturais patrocinados por meio de leis de incentivo à cultura. Os produtores culturais auxiliam os *rappers* na escrita, gestão, produção e prestação de contas dessas iniciativas, que podem ser financiadas por fundos governamentais ou por empresas que se beneficiam com a isenção de parte de impostos destinados ao patrocínio de projetos culturais. Apesar de a participação de artistas ligados ao *rap* ter sido constante nos últimos anos, o número de projetos ligados ao gênero e viabilizados por intermédio de leis de incentivo ainda é baixo em comparação com outros gêneros musicais e linguagens artísticas.

Panorama contemporâneo dos *beatmakers* locais

Uma das principais particularidades do mundo do *rap* local na segunda década do século XXI é o contínuo crescimento da atuação dos produtores musicais. Durante a primeira década dos anos 2000, houve uma expansão das atividades de produção, fomentada pelo barateamento dos equipamentos – principalmente dos computadores – e pelo acesso à informações sobre produção musical – através da internet ou do contato pessoal entre esses profissionais. Essa expansão continua na segunda década, em que o número de *beatmakers* cresce a cada ano, assim como o de *rappers*.

Em agosto de 2017, desenvolvi um formulário *on-line*, cujo objetivo era levantar dados sobre a atuação dos *beatmakers* em Belo Horizonte e região. Eu já conhecia alguns dos produtores da cidade, mas sabia que essa atuação não se restringia a eles. Ao longo de quatro semanas, divulguei o formulário no perfil do programa de rádio Hora RAP no Facebook. O Hora RAP é um programa de rádio transmitido ao vivo, dedicado à música *rap* local. Eu faço parte da equipe do programa, que desde 2014 faz parte da programação de uma rádio da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a UFMG Educativa (104,5 FM). Como o programa é dedicado majoritariamente à produção local, o perfil possui uma receptibilidade razoável entre os artistas e agentes da cena local, mostrando-se, portanto, uma ferramenta importante na divulgação dessa etapa da pesquisa. Além de posts regulares divulgando a pesquisa, também enviei mensagens pessoais via *chat* do Facebook para alguns produtores que eu conhecia pessoalmente, solicitando que eles preenchessem o formulário e contribuíssem para o mapeamento da atuação desses artistas, que, na maioria das vezes, não têm tanta visibilidade, mas são primordiais na criação da música *rap*.

Ao todo, 23[55] *beatmakers* responderam ao formulário voluntariamente. Em um dos campos do formulário, deixei um espaço para que os respondentes apontassem algum produtor de BH que não era tão conhecido, mas que o respondente gostaria que mais pessoas conhecessem. Entre os novos nomes apontados, havia nove artistas cuja atuação não era de meu conhecimento.[56] Por fim, um grupo de dez *beatmakers*, que não respondeu ao formulário e não foi citado pelos respondentes, foi incluído na lista a partir de investigações e fontes de informação diversas.[57] Dessa forma, o mapeamento resultou na identificação de 42 artistas que se dedicam à produção de *beats* de *rap* em Belo Horizonte e região. Há indícios, contudo, de que esse número seja ainda maior.

O mapeamento não identificou nenhuma *beatmaker* do sexo feminino. Ao longo da pesquisa de campo, perguntei a várias pessoas sobre a existência de mulheres produtoras na região, mas nenhum informante soube me enumerar nomes. No programa de rádio Hora RAP, transmitido no dia 30 de março de 2018, conversamos ao vivo com a *rapper* Ohana Santana. A participação de Ohana encerrava uma série de entrevistas com mulheres protagonistas do Hip Hop local, realizada ao longo do mês de março. Em um dado momento da conversa, perguntei a Ohana se ela conhecia alguma mulher *beatmaker* da região. Após pensar por um tempo, ela lembrou de *beatmakers* de outras cidades, como São Paulo, e disse que a DJ belo-horizontina Pat Manoese estava começando a produzir *beats*, mas ainda não havia lançado nenhum material. Durante a conversa, a DJ Black Josie, que estava escutando o programa, comentou em um post na página do Hora

55 DJ Edd VSD, Russo APR, Clebin Quirino, DJ A Coisa, Dokktor Bhu, Ted Produzsom, Tio Dio, YNT, Dica Beats, Lan Matarazzo, Felp Montana, Enece, Pnk Prod, Peslo 55, Smok, Qdc Beats, Dapotrona, DJ Bill, Harun Beats, DJ Preto C, Disco Rebel, Kaiô Prods, Enry Beats e Tambor de Aço Beats.

56 Shynna Beatmaker, H2, Duk Beats, Refúgio Produções, Filipinho, Raphael Bravin (Fumaça), Shaggy Produtions, Juce Rock e Saluc Beats.

57 DNT Beatmaker, DJ Roger Dee, DJ Giffoni, Easy CDA, DJ Spider, Coyote Beats, Velho Beats, DJ Cost, Psicoprata (Prata MC) e GVNT.

RAP no Facebook, afirmando que produz *beats*. Black Josie disse: "Opa! Faço *beats*! 'Tô' na área 'aê'!!".[58] Todavia, não consegui ter acesso a nenhuma faixa do gênero *rap* produzida por Josie. Ainda assim, o que era um dado negativo a respeito da participação das mulheres nesse cenário tornou-se um indício de que, em breve, essa informação pode ser oficialmente reformulada. É provável que, em pouco tempo, não seja mais correto dizer que não existem mulheres *beatmakers* em Belo Horizonte e região. De toda forma, a presença masculina continua sendo a norma em relação a essa atividade, e, embora existam muitas mulheres que atuem como *rappers*,[59] a cena local ainda é tímida no que diz respeito ao protagonismo feminino na produção musical.

Um dos *beatmakers* mais representativos dessa nova geração é Paulo Santos, mais conhecido como Coyote Beatz. Embora tenha iniciado por volta de 2006, o produtor se consolidou após 2010. Coyote começou a produzir por *hobby*, uma vez que seu foco principal na época era o skate.[60] Aos poucos, ele foi se firmando como *beatmaker* e o skate se tornou um *hobby*. Contemporaneamente, o artista é um dos produtores mais ativos em Belo Horizonte, tendo produzido *beats* para *rappers* belo-horizontinos de diferentes gerações, como Neghaun, Matéria Prima, Monge MC, Nil Rec, Hot Apocalypse e os outros membros da Dv Tribo (grupo do qual ele também faz parte). Além disso, Coyote também é frequentemente requisitado

58 HORA Rap. Locução de: Clebin Quirino. Belo Horizonte: UFMG Educativa (104,5 FM), 30 mar. 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2080026195614571&set=a.1378327449117786.1073741828.100008216314142&type=3&theater. Acesso em: 3 jul. 2018.

59 Alguns exemplos de mulheres *rappers* da região: Ohana Santana, Clara Lima, Zaika dos Santos, Tamara Franklin, Vivi UAISS, Bárbara Sweet, Lana Black, Kainá Taiwá. Em 2015, o produtor Clebin Quirino produziu a coletânea *Desconstrução*, composta somente por *rappers* do sexo feminino. Trata-se da única iniciativa do gênero na cidade, que pode ser encontrada em: DESCONSTRUÇÃO. Vários intérpretes. Belo Horizonte: Produto Novo, 2015. CD. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=0UmZXllcAn4. Acesso em: 3 jul. 2018.

60 Conforme depoimento de Coyote ao *site* Cultura Urbana BH: PAULO Coyote, beats e muito skate. *Cultura Urbana BH*, Belo Horizonte, jan. 2008. Disponível em: http://culturaurbanabh.blogspot.com.br/2008/01/paulo-coyote-beats-e-muito-skate.html. Acesso em: 13 jun. 2018.

por nomes nacionais, como Emicida, Lívia Cruz, Kamau, Rashid, Cachorro Magro, Slim Rimografia, entre outros.

Uma série de outros produtores mais jovens tem tido bastante visibilidade e atuação na última década, como Velho Beats, DJ Cost, Marco Fernal, YNT, entre outros. O aprendizado dessa nova geração, que despontou após 2010, acontece majoritariamente por meio da internet. Além do acesso aos conteúdos musicais em si, que são encontrados facilmente na rede, ampliaram-se consideravelmente a quantidade e a qualidade de informações sobre produção musical, com uma infinidade de tutoriais, grupos de discussão, bancos de compartilhamentos de *softwares* e *plug-ins*, além de outros materiais que auxiliam no conhecimento das ferramentas de produção de *beats*.

Os artistas ligados ao *rap* de Belo Horizonte também participam da tendência de artistas da música popular contemporânea de difundirem seus trabalhos na rede mundial de computadores, principalmente em plataformas, como Spotify, Deezer e YouTube, e em redes sociais como o Facebook, Instagram e Twitter. Essas redes também contribuem para a difusão do trabalho dos *beatmakers*. O Soundcloud, por exemplo, é um *site* destinado ao *upload* de áudios e possui uma interface que privilegia o conteúdo sonoro. É através de redes como esta que muitos *beatmakers* expõem seus *beats*. Dessa maneira, os *rappers* e outros produtores podem conhecer as características e preferências individuais de um *beatmaker*. O Facebook e Instagram também permitem o *upload* de vídeos e fotos que demonstram o processo de produção musical. Ademais, vários *beatmakers* fazem transmissões ao vivo quando estão gravando ou produzindo alguma faixa, o que permite um contato direto com outros artistas e com o público em geral.

Atualmente, os artistas não têm se preocupado em lançar álbuns. Existe uma ampla preferência pelo lançamento de *singles*, que, muitas vezes, vêm acompanhados por videoclipes ou *lyric videos*. Um outro formato que tem sido bastante difundido são os *cyphers*. Trata-se uma expressão

inicialmente usada para se referir aos encontros de *b-boys,* uma reunião de *breakers* de diversos estilos e procedências para dançarem e trocarem informações. Atualmente, o termo tem sido usado também no contexto musical, designando uma faixa que um *beatmaker* disponibiliza para vários *rappers* rimarem. Os *cyphers* musicais geralmente são realizados em um dia. Escolhe-se um assunto – ou um tema livre –, delimitando-se espaço para cada *rapper* – geralmente cede-se o mesmo período para todos – e cada um entrega suas rimas sem necessariamente se preocuparem em estabelecer uma coesão ou diálogo com a participação dos outros – embora muitas vezes isso ocorra entre as rimas. Um detalhe importante nas *cyphers* é que, na grande maioria das vezes, elas não possuem refrão.

Por fim, apesar da centralidade da internet na divulgação e fruição da música *rap* local, é necessário notar que esse estilo voltou a ocupar o espaço radiofônico no fim dos anos 2010. A presença do gênero nas estações de rádio observou um declínio considerável entre 2000 e 2010. No início da década, os artistas locais do gênero já não figuravam nas *playlists* das rádios comerciais. Ao longo dos anos 2000, as rádios comunitárias diminuíram consideravelmente sua atividade, até uma quase extinção. Por outro lado, após 2010, o gênero conseguiu espaço nas rádios educativas e públicas. Em 2014, o programa Hora RAP começou a ser transmitido ao vivo, semanalmente, pela UFMG Educativa. O Hora RAP é produzido por mim e por Clebin Quirino. Em meados de 2014, o programa Uai Rap Soul voltou a ser veiculado na Autêntica FM, nova alcunha da Rádio Favela, que veiculou o programa durante a década anterior e voltou repaginado sob o comando de DJ A Coisa. Em 2016, o *rap* local ganhou outro espaço no *dial*, em virtude da admissão do programa Rimas e Recortes à grade da Inconfidência FM, rádio estatal vinculada ao governo estadual de Minas Gerais. O programa é produzido pelo *rapper* e jornalista Roger Deff, pelo *rapper* Matéria Prima e pelo DJ Flávio Machado. É necessário notar que todos os agentes envolvidos na produção desses programas atuam como voluntários. Nenhum deles é

contratado, nem presta serviço para nenhuma das instituições responsáveis pelas rádios. Todos se baseiam em um acordo de parceria com as emissoras, que cedem o espaço na grade de programação, além de recursos básicos para a produção, como sessões de estúdio e técnicos de gravação/edição.

Estrutura, equipamentos e ferramentas

Ao longo da pesquisa, foi possível identificar três tipos de ambientes em que os produtores trabalham: *home studios*, estúdios de pequeno porte e de médio porte. Os dois primeiros ambientes são mais frequentes, enquanto os estúdios de médio porte são raros dentre os produtores ligados ao *rap* local.

Os *home studios* se situam em ambientes da própria casa dos *beatmaker*s – ou de seus pais –, e geralmente ficam no quarto do produtor. Nesse caso, a mobília dos quartos divide lugar com computadores, controladores MIDI e microfones, em um misto de espaço de descanso e de trabalho. Embora seja comum que os artistas iniciantes trabalhem em *home studios*, alguns produtores mais experientes também se encontram nessa situação. Eazy CDA, por exemplo, já possuiu um estúdio em uma sala na região central de Belo Horizonte, mas retornou à sua casa, em virtude da dificuldade de manter um estúdio em um local externo. A Figura 7 é um registro fotográfico de uma sessão de gravação de Eazy CDA, e demonstra um ambiente de *home studio*:

Figura 7: Easy CDA numa sessão de gravação com o *rapper* Marcelo
Fonte: acervo pessoal de Eazy CDA.

Um outro ambiente de trabalho encontrado durante o campo é o que eu denomino "estúdios de pequeno porte". Esses espaços se situam tanto nas casas dos produtores como em outros imóveis, como salas e casas comerciais. O que os diferencia dos demais é o fato de serem construídos ou instalados para esse fim específico. Desse modo, o cômodo não possui o mobiliário dos quartos e conta com revestimento e instalações, que visam ao tratamento e isolamento acústico. Clebin Quirino, por exemplo, construiu uma sala específica na casa de sua mãe para abrigar seu estúdio. Já o Labs Estúdio, de Preto C, ocupa uma sala em uma casa alugada para fins comerciais. A casa é compartilhada com outros empreendedores ligados ao

Hip Hop de Belo Horizonte, e um dos cômodos da casa foi transformado em estúdio. Alguns estúdios de pequeno porte possuem duas pequenas salas; uma funciona como cabine de gravação e outra como sala técnica, ou sala de produção/mixagem. Outros são mais simples, e ocupam somente um cômodo, destinado tanto à gravação como à produção musical. Assim como os *home-studios*, as salas de pequeno porte também são frequentes no contexto local, e apesar das diferenças no perfil das instalações, não se observa uma diferença nos equipamentos utilizados nesses dois ambientes. A Figura 8 é um exemplo do que denomino estúdio de pequeno porte:

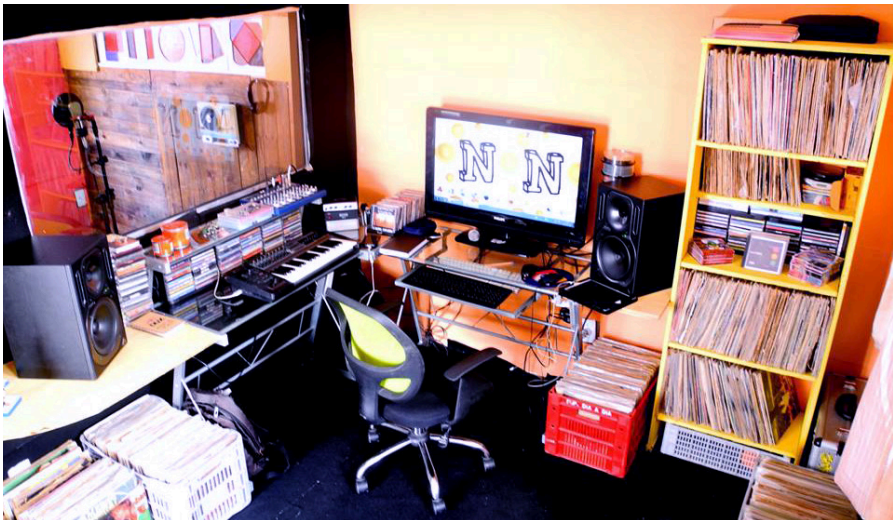

Figura 8: Estúdio Produto Novo, de Clebin Quirino
Fonte: acervo pessoal de Clebin Quirino.

A última configuração de ambiente de trabalho encontrada na pesquisa de campo é o que denomino "estúdio de médio porte". Diferentemente dos espaços anteriores, esse tipo de estúdio é bem menos frequente no contexto local. Trata-se de locais formados por salas maiores (acima de 18 m^2), especificamente projetadas para funcionarem como estúdios profissionais.

Além das instalações, esses ambientes também se diferenciam pela qualidade e diversidade dos equipamentos utilizados. Eles possuem mais opções de microfones, pré-amplificadores, compressores e periféricos – analógicos e digitais – dedicados ao tratamento do som. São estúdios com estrutura para produzir tanto faixas de *rap* como quaisquer outros gêneros musicais. Durante a pesquisa, conheci apenas dois estúdios com essa configuração: o Giffoni, do DJ Giffoni, e o Pro Beats, do DJ Spider. As Figuras 9 e 10 e são registros fotográficos do Pro Beats:

Figura 9: Sala de produção e mixagem do estúdio Pro Beats

Fonte: acervo pessoal do autor.

Figura 10: Sala de gravação do estúdio de DJ Spider

Fonte: acervo pessoal do autor.

A existência de poucos estúdios de médio porte se deve ao fato de que o mundo do *rap* local ainda não é uma cadeia produtiva plenamente estabelecida. Os *beatmakers* encontram dificuldades para se firmarem de maneira sustentável nesses processos de produção. Desse modo, a aquisição de equipamentos e estruturas é inviável, uma vez que o fluxo de ativos financeiros proporcionados pela atividade não é suficiente para que esse tipo de investimento seja feito. Isso só é possível em alguns casos específicos, como os de Giffoni e Spider.

Em relação aos equipamentos utilizados nos estúdios, a maioria dos produtores com quem conversei, assim como a maioria daqueles que responderam ao questionário de mapeamento, afirmou trabalhar com um *kit* composto por um computador, um controlador MIDI, uma interface de gravação digital de áudio e um *kit* de monitores de áudio compactos. As configurações e características dos elementos desse *kit* variam em cada caso, mas, de maneira geral, essas são as ferramentas básicas usadas pelos *beatmakers* de Belo Horizonte e região.

Um detalhe que eu pude notar, na análise dos equipamentos, é a pouca presença de ferramentas tradicionalmente utilizadas nos processos de produção que usam *samples*, como a MPC ou outros *hardwares* semelhantes. O Music Production Center (MPC), da empresa japonesa Akai, é um *sampler* criado em 1986, que se tornou um item icônico para a produção musical de *rap*. O MPC é um dos equipamentos de produção mais associados, simbólica e tecnicamente, à música *rap* (e ao *sampling*). Segundo D'errico (2011):

> A Akai MPC há muito tempo tem sido considerada a tecnologia padrão de sampleamento em qualquer estúdio de produção de Hip Hop. Expandindo as várias tecnologias desenvolvidas pelos primeiros DJs, [...] a MPC introduziu uma quantidade maior de possibilidades com respeito não somente à manipulação de *samples* individuais, como também sua montagem em uma composição musical. Além

> disso, a expansão do equipamento coincidiu com o desenvolvimento musical da tradição do Hip Hop, à medida que os produtores responderam e reagiram às tendências tecnológicas com tendências de *performance* cada vez mais inovadoras (D'ERRICO, 2011, p. 19, tradução nossa).

Dos produtores locais, apenas DJ Spider, DJ A Coisa e Enry Beats afirmaram possuir um MPC. Easy CDA relatou que já possuiu o equipamento, mas o vendeu. O principal motivo para a pouca utilização do MPC no contexto local é seu valor alto. Em pesquisa no *site* de vendas Mercado Livre, um MPC 500, o mais simples da série, possuía o valor médio de R$ 1.700,00.[61] Esse tipo de produto não é fabricado no Brasil. O preço original, em dólar, é relativamente acessível. Porém, quando convertido em reais, somado aos impostos de importação e analisado no contexto da realidade econômica desses produtores, tal valor se torna praticamente inacessível para os artistas locais. Sendo assim, os *beatmakers* optam por controladores MIDI que, em diálogo com os *softwares* de produção, realizam as mesmas tarefas que o MPC. Alguns controladores MIDI, como o Korg Pad Control, o Waldman Nitrogen, o Native Instruments Maschine e a linha Akai MPD, possuem *pads*, como o *hardware* pioneiro da Akai, em uma clara alusão às potencialidades do MPC. Uma outra alternativa mais viável financeiramente é a linha de *samplers* SP, da Roland. Trata-se de um *hardware* mais compacto, com *pads* e botões menores, mas com um *workflow* parecido com o MPC. Durante a década de 1990, período em que o acesso a controladores MIDI não estava tão popularizado, alguns produtores locais utilizaram *samplers* como o teclado Roland W30 e o Ensoniq ASR-10 – que existia tanto em forma de teclado como em formato de *rack*. DJ A Coisa usou o Roland W30 e o Ensoniq EPS em suas produções nos anos 1990. Durante essa mesma década, Roger Dee possuiu um *sampler* Ensoniq ASR-10, empregado na produção dos *beats* do grupo Macunaíma X.

61 Valor apurado em pesquisa de preço realizada no *site* Mercado Livre, em 23 de janeiro de 2018.