

**UFRRJ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM SERVIÇO SOCIAL**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**O RAP NA HISTÓRIA DOS MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA DA MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA**

PEDRO HENRIQUE MACHADO MADEIRA

2023



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
CURSO DE GRADUAÇÃO EM SERVIÇO SOCIAL**

**O RAP NA HISTÓRIA DOS MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA DA MÚSICA
POPULAR BRASILEIRA**

PEDRO HENRIQUE MACHADO MADEIRA

Sob a Orientação da Professora
Adriana Amaral Ferreira

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de **Serviço Social**
da Universidade Federal Rural do Rio de
Janeiro, como parte das exigências para
obtenção do título de bacharel em Serviço
Social.

Seropédica, RJ.

2023

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Mr Madeira , Pedro Henrique Machado , 1999-
 O RAP NA HISTÓRIA DOS MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA DA
 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA / Pedro Henrique Machado
 Madeira . - Seropédica/RJ, 2023.
 99 f.

 Orientador: Adriana Amaral Ferreira . Trabalho
 de conclusão de curso (Graduação). -- Universidade
 Federal Rural do Rio de Janeiro, Serviço Social , 2023.

 1. Música. 2. MPB. 3. RAP. 4. Indústria Cultural.
 5. Emicida. I. Ferreira , Adriana Amaral, 1980-,
 orient. II Universidade Federal Rural do Rio de
 Janeiro. Serviço Social III. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM SERVIÇO SOCIAL



ATA Nº 1509 / 2023 - CoordCGSS (12.28.01.00.00.00.04)

Nº do Protocolo: 23083.016452/2023-31

Seropédica-RJ, 20 de março de 2023.

Pedro Henrique Machado Madeira

O RAP NA HISTÓRIA DOS MOVIMENTOS DE RESISTÊNCIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso submetido como requisito parcial para obtenção do título de **Bacharel em Serviço Social**, pelo Curso de Graduação em Serviço Social do Instituto de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Data de aprovação: 06 de março de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Doutora Adriana Amaral Ferreira
Orientadora – Presidenta (DEDH/UFRRJ)

Prof. Doutor Leandro Machado dos Santos
Membro interno (DTPE/UFRRJ)

Prof. Doutor Henrique Pereira Braga
Membro externo (UFES)

Prof. Mestre Edson Bomfim dos Santos
Membro externo (UFES)

(Assinado digitalmente em 20/03/2023 21:20)
ADRIANA AMARAL FERREIRA
PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR
DeptHOT (12.28.01.00.00.00.10)
Matrícula: 1783266

(Assinado digitalmente em 20/03/2023 15:36)
LEANDRO MACHADO DOS SANTOS
CHEFE DE DEPARTAMENTO - SUBSTITUTO
DeptTPE (12.28.01.00.00.00.24)
Matrícula: 2876923

(Assinado digitalmente em 20/03/2023 11:34)
EDSON BOMFIM DOS SANTOS
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 192.430.495-34

(Assinado digitalmente em 20/03/2023 14:22)
HENRIQUE PEREIRA BRAGA
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 114.233.327-25

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Deus e toda a falange de espíritos que trabalham na Umbanda do Pai Fabrício. Obrigado por me guiarem, me protegerem e me orientarem em todos os momentos durante essa minha trajetória acadêmica. Foram duras as lutas pra me manter firme dentro dessa instituição, mas a Umbanda me fortaleceu e me ajudou a ficar de pé, com a cabeça erguida e a mente tranquila, compreendendo todas as dificuldades como obstáculos que, uma vez ultrapassados, iriam me fortalecer em corpo e espírito.

Aos meus pais, Debora e Fausto, vocês são minhas maiores inspirações.

Aos familiares e amigos, obrigado por tanto apoio.

À música. Sem a arte eu não seria e não sou nada. Foi na arte que encontrei a gana pra viver durante anos tão difíceis. Foi a música que sorriu pra mim quando, em meio às lágrimas, estive cego e sem esperanças pra continuar. A arte me libertou e me fez um sonhador. Minha trajetória acadêmica se mistura com o início do meu sonhar e ambas se colidiram pra me formar quem sou hoje.

RESUMO

Esse trabalho pretende trazer a história da música política no Brasil e sua relação com a indústria cultural no decorrer de sua trajetória, entendendo a importância das músicas políticas na produção de experiências de resistência e a necessidade de entender a problemática a partir do momento em que passam a seguir os moldes do Capital. A análise foi feita a partir de revisão bibliográfica e o estudo tem um recorte temporal inicial entre os anos 1960 e 1970 que começa com a efervescência cultural de resistência, que é produzida pela MPB e Tropicália, passando pelo movimento Black brasileiro com a chegada da música soul no país, fortificando e reafirmando a identidade afro-brasileira, e finaliza na contemporaneidade, com o rap sendo a nova música de resistência, tendo seus desdobramentos complexos sendo analisados a partir da obra de Emicida e Criolo. Foram utilizados trechos de músicas para refletir e ilustrar algumas questões trazidas na pesquisa. Espera-se contribuir para reflexões acerca da história da música de resistência e suas contradições quando relacionada à indústria cultural, e, também, reafirmar a importância do rap como movimento de transformação social.

Palavras-chave: Música; MPB; RAP; Criolo; Emicida; Indústria Cultural.

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1.....	13
A EFERVESCÊNCIA MUSICAL DE RESISTÊNCIA NOS ANOS 1960 e 1970	13
1.1 A DÉCADA DE 1960 E A MPB COMO MÚSICA DE PROTESTO	17
1.1.1 O SHOW OPINIÃO E SEU IMPACTO NA PRODUÇÃO DE EXPRESSÕES ARTÍSTICAS ENGAJADAS.....	21
1.1.2 A TELEVISÃO E OS FESTIVAIS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA..	24
1.1.3 O LEGADO MUSICAL TROPICALISTA.....	40
1.1.4 A INDÚSTRIA CULTURAL E A TROPICÁLIA.....	46
CAPÍTULO 2.....	49
A BLACK MUSIC E SEUS DESDOBRAMENTOS ARTÍSTICOS E POLÍTICOS	49
2.2 O MOVIMENTO BLACK RIO PEDE PASSAGEM.....	56
2.2.1 OS BAILES.....	60
2.2.2 O BAILE DA PESADA	61
2.2.3 DE PEQUENOS HI-FIS A PODEROSOS BAILES.....	64
2.3 A ESTÉTICA NO MOVIMENTO BLACK RIO	67
2.3.1 A BANDA BLACK RIO E OS APECTOS SONOROS DO MOVIMENTO..	70
CAPÍTULO III.....	73
O RAP BRASILEIRO ENQUANTO MÚSICA POLÍTICA E SUA RELAÇÃO COM A INDÚSTRIA CULTURAL.....	73
3.3 O RAP ENQUANTO MÚSICA DE RESISTÊNCIA	74
3.4 O RAP NO BRASIL.....	75
3.4.1 EMICIDA E CRIOLO: PORTA-VOZES MUSICAIS DO QUINTO ELEMENTO.....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94

INTRODUÇÃO

Desde o princípio dos meus pensamentos acerca do meu trabalho de conclusão de curso, sempre esteve presente em mim a vontade de falar sobre minha trajetória, tratá-la como objeto central de minha pesquisa, e assim, construir algo relevante intelectualmente, tanto para mim quanto pra sociedade. Mas, durante todo o processo de formação, questioneei muito o fato de me trazer como centralidade, e isso foi motivado pelo racismo que fez eu me sentir não qualificado o suficiente, muita das vezes, e me fez não entender minha história como algo potente e relevante a ponto de ser tratada como um assunto acadêmico, mas, depois de muito refletir, compreendi a necessidade de ter parte de mim como peça central na produção desse trabalho.

Sou um homem negro da Zona Oeste do Rio de Janeiro, fruto de uma luta familiar forjada no sofrimento do processo de escravização, quando meus antepassados lutaram para que eu, hoje, sendo o primeiro da minha família, pudesse me formar em uma universidade pública federal. Também sou artista, e na arte eu descobri a libertação e a verdadeira vontade de prosseguir construindo minha história e procurando evoluir enquanto pessoa, observando o mundo e aplicando reflexões críticas a partir da minha arte, e isso só foi possível pela aproximação com discussões teóricas dentro da universidade.

Começo a cantar quando completo dezoito anos e logo manifesto a vontade de me aprofundar ainda mais na arte musical, começo, também, a desenvolver então habilidades com composição, onde expresso meus sentimentos e reflito acerca de tudo o que me rodeia no mundo, percebendo que meu senso crítico, adquirido durante meu momento enquanto discente do curso de Serviço Social na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, é uma das principais ferramentas utilizadas para minha produção artística. Quando completo vinte e um anos, começo a traçar um plano para construir profissionalmente minha trajetória artística. Dou início na produção de canções, começo a compor ainda mais e vou adquirindo, aos poucos, uma experiência profissional que me levaria ao lugar que estou hoje, sendo um artista profissional, lançando músicas e podendo viver o meu sonho. Meu contato com música e teatro foram fundamentais para a escrita desse trabalho que

permeia minha subjetividade e anda lado a lado com minha experiência pessoal. A partir disso, tenho em mim uma forma diferente de analisar a realidade e refletir acerca dela, logo, a maneira de produção científica e artística que realizo, parte de um subjetivo que difere, diretamente, do subjetivo dominante que impera no mundo. (KILOMBA, 2008)

Logo, o conhecimento, tudo o que o rodeia e o sustenta, está diretamente ligado à estruturação de poder da nossa sociedade, está ligado à hierarquização racial. Contudo, podemos entender que o poder de fala, dentro de espaços como as universidades, é negado às pessoas negras e à tentativa de retomar esse poder é, automaticamente, censurada quando avaliam nossas produções como “muito subjetivas” ou “pessoais demais”. Mas é importante refletir acerca dessa subjetividade que é colocada como prejudicial em produções de pessoas negras, compreendendo, também, que a subjetividade atravessa as produções acadêmicas de pessoas brancas, que embora afirmem neutralidade a partir de uma universalização da branquitude, tem seus pensamentos e contribuições teóricas passando, diretamente, por suas experiências e forma de observar e sentir o mundo ao seu redor. (KILOMBA, 2008)

Levando tudo isso em consideração, começo a desenvolver, com minha professora e orientadora Adriana Amaral, possíveis caminhos para dar início na produção da escrita, salientando mais uma vez que minha escolha temática parte muito da minha trajetória artística que começa a tomar forma, de maneira direta, no ano em que começo a pensar o tema do meu trabalho. Assim, o desenvolvimento gradativo de escrita se deu, também, de acordo com as descobertas pessoais que eram feitas durante esse percurso e, de forma ainda mais rica, a partir das experiências que eu ia adquirindo: seja trabalhando com outros artistas, ou produzindo minha própria arte.

Assim, o primeiro passo teórico desse processo foi compreender a música política que começa a se mostrar uma ferramenta de transformação de realidade social no fim dos anos 1960 com o surgimento da bossa nova e sua ramificação mais politizada que, através de uma valorização do popular enquanto tesouro nacional, produziam obras artísticas que serviriam de base para o surgimento da Música Popular Brasileira enquanto lugar de exaltação de um Brasil nacional que olha para si.

Esse percurso que a MPB, em contexto de ditadura, molda sua forma de construção enquanto arte, é um percurso em que ela, também, tem aproximações com as bases de luta que se opunham a ordem repressiva vigente, como os CPCs, produzindo revoltas artísticas através de letras questionadoras e conscientizadoras. Também ocorre, nesse período, uma estratégia de sobrevivência da MPB frente a censura da ditadura, na aproximação com o teatro, produzindo peças que refletiam aquele período de barbárie, como o show Opinião que foi responsável por consolidar grandes nomes da MPB no Brasil até os dias de hoje.

Logo depois, a MPB ocupa as redes televisivas com os festivais de música que popularizaram e apresentaram diversas obras musicais importantíssimas para a história da música brasileira e artistas que revolucionaram o sistema que, até então, se estabelecia de forma endógena, no que se refere à cultura brasileira. Essa revolução ocasionou o surgimento da Tropicália enquanto um lugar do movimento de música política que refletia ainda mais os desmandos da barbárie gerada pela ditadura que, naquela época, pressionava ainda mais e aumentava a perseguição à artistas que se posicionavam contrários aquele regime de ódio. Sendo uma música que trazia, em sua estrutura sonora, o Brasil, em sua mais pura essência, interligada, diretamente, com sonoridades modernas ao redor do mundo.

A partir dessa grande politização no fim dos anos 1970, começamos a perceber um certo ruído no movimento Tropicalista que não dava mais conta de compreender a totalidade dentro de um processo de barbárie que foram os anos ditatoriais no Brasil. O surgimento de um movimento que construiu um novo espaço social, sendo físico e simbólico, para o jovem negro periférico que se via na necessidade de retomar suas potencialidades, começa a se estruturar nas periferias brasileiras a partir das expressões musicais herdadas, diretamente, da música afro-brasileira que tem sua origem advinda, diretamente, dos países africanos, sendo uma grande mistura entre o que veio de África e os elementos indígenas e europeus que se encontraram no período da colonização. Samba de break, repente nordestino, samba ritmado, etc, são um dos muitos ritmos que influenciaram, diretamente, esse movimento.

O surgimento da *black music* é apresentado nessa pesquisa como um movimento autêntico que utilizou da estética marginal para produzir, em um momento tão repressivo, liberdade, empoderamento, fortalecimento da identidade e

conscientização, através do surgimento da *soul music* brasileira e da criação dos bailes que aconteciam de forma massiva nas periferias do Brasil. Tudo isso era importante, pois se fazia necessário o entendimento da condição dos negros em um país como o Brasil que carregava, de forma enraizada, problemáticas raciais desde o período de invasão da coroa portuguesa, e que era o principal fator de várias outras questões nocivas para os negros brasileiros. Esse processo foi influenciado, diretamente, pelo movimento dos direitos civis nos Estados Unidos que lutava pela dignidade e pelo direito dos negros no país e também pelas necessidades brasileiras acerca das questões raciais que permeavam a sociabilidade negra e periférica nacional.

Portanto, como resultado desse novo lugar do negro brasileiro, iniciamos o estudo do surgimento do rap, vertente do hip-hop, como principal música de protesto hoje no contexto brasileiro, fazendo um apanhado histórico do surgimento dos principais expoentes desse gênero e relacionando sua popularidade à identificação do negro jovem periférico frente às problemáticas que eram cantadas pelos rappers em suas letras que retratavam e suas experiências com repressão policial, pobreza, exclusão social, questões essas que eram aprofundadas com o aprofundamento da dominação social no capitalismo maduro e a instauração dos governos neoliberais no fim do século XX.

Com foco na produção dos artistas Emicida e Criolo, construímos uma relação entre ambos e a indústria cultural, também um dos nossos principais focos nesse trabalho, compreendendo que, quando presente dentro de movimentos como os de músicas políticas, a indústria cultural, enquanto ferramenta direta do capitalismo, demanda uma produção em massa, fazendo com que a lógica capitalista esvazie e torne superficial o funcionamento desses movimentos.

Porém, dentro do rap, refletimos um pouco sobre como esses dois artistas utilizam da indústria cultural e a visibilidade midiática que ela oferece a eles, como forma de mediação entre suas mensagens essenciais que se baseiam fundamentalmente no quinto elemento do Hip-Hop¹ e a população que consome esses produtos oferecidos pela máquina produtiva.

¹ De acordo com Ricardo Teperman, o hip-hop enquanto movimento é dividido em 4 elementos principais: DJ, MC, break e grafite, O autor afirma que a ideia parte de querer realocar o rap dentro de um lugar de potencialidade e não apenas de produto de mercado. (TEPERMAN, 2015)

Utilizamos, na construção teórica desse trabalho, principalmente a bibliografia de Roberto Schawrz, Marcelo Ridenti e Marco Napolitano para compreender o movimento cultural dos 1960 e 1970, realizando diálogos com artigos e produções teóricas que tinham como tema a música política e a indústria cultural naquela época. Também recorreremos, para a reflexão do processo de estruturação da *black music* no Brasil às produções de Luciana Xavier de Oliveira, que tem como principal foco teórico o processo de instauração da cena da *black rio* no Brasil e André Diniz, que reflete de forma riquíssima acerca dos principais expoentes artísticos daquela época e suas contribuições para a consolidação da *soul music* no Brasil.

Outras contribuições para compreendermos o rap dentro do contexto brasileiro foram artigos, monografias, dissertações e teses acerca desse movimento político no país. A produção do autor Ricardo Teperman que se debruça no rap enquanto gênero musical e sua instauração e consolidação no Brasil, também foi utilizada. A produção de Adorno acerca da indústria cultural foi de suma importância para compreendermos essa categoria que esteve presente em todo o trabalho e Herbert Marcuse, para refletirmos acerca da estética enquanto uma ferramenta de revolução frente ao sistema produtor de mercadorias.

Em linhas gerais, toda essa produção tem como principal função, além de produzir reflexão acerca da música política e como o rap se comporta frente a esses desmandos sociais, servir como um processo de instrução artística para mim, que enquanto autor, artista e homem negro, compreendendo a necessidade de refletir e problematizar essas questões que irão me cercar durante toda a minha trajetória musical que se iniciará, de forma integral, com o encerramento da minha trajetória acadêmica.

CAPÍTULO 1

A EFERVESCÊNCIA MUSICAL DE RESISTÊNCIA NOS ANOS 1960 e 1970

O nascimento de um novo movimento musical no final dos anos 1950 seria revolucionário para toda a classe artística futuramente, inserindo a música brasileira em um lugar diferenciado no Brasil. A bossa nova, com grande influência do Samba do Morro e do Jazz, surge na intenção de mostrar uma modernização e inovação do Brasil, tendo grande importância para o refinamento de novos movimentos artísticos que viriam a surgir no futuro. (DELGADO, 2011)

O primeiro marco musical da bossa nova foi a composição de Vinícius de Moraes e Tom Jobim *Chega de Saudade*. Lançada a princípio na voz da cantora Elizete Cardoso em 1956, com produção de Jobim, apenas em 1958, quando a interpretação de João Gilberto é lançada, a música ganha destaque nacional e se torna um marco inicial para o gênero musical tão revolucionário e rico que surgia nos apartamentos da classe média carioca. A interpretação de João Gilberto trazia um diferencial, comparado às interpretações de outros cantores, já que a forma de cantar e sua batida no violão foram as características que conquistaram as pessoas e tornaram a sua versão tão única influenciando, diversos outros cantores bossa novistas que viriam a surgir.²

Embora seja um grande marco para o início da Bossa Nova enquanto novo movimento musical surgindo no Brasil naquele período, a bossa nova não é considerada um “marco zero” para a música brasileira. Pensar dessa maneira pressupõe um apagamento histórico do movimento para com outros segmentos como os sambas que tinha, grande potência naquela época e que dialogaram direta e indiretamente com o crescimento e construção da bossa nova enquanto gênero musical novo.

Chega de Saudade – João Gilberto

*Vai minha tristeza
E diz a ela que sem ela não pode ser
Diz-lhe numa prece
Que ela regresse
Porque eu não posso mais sofrer*

*Chega de saudade
A realidade é que sem ela
Não há paz não há beleza
É só tristeza e a melancolia*

²Para se aprofundar mais nesse tópico o livro “Seguindo a Canção” do autor Marco Napolitano traz uma discussão bem completa.

*Que não sai de mim
 Não sai de mim
 Não sai*

*Mas, se ela voltar
 Se ela voltar que coisa linda!
 Que coisa louca!
 Pois há menos peixinhos a nadar no mar
 Do que os beijinhos
 Que eu darei na sua boca*

*Dentro dos meus braços, os abraços
 Hão de ser milhões de abraços
 Apertado assim, colado assim, calado assim,
 Abraços e beijinhos e carinhos sem ter fim*

*Que é pra acabar
 Com esse negócio
 De você viver sem mim
 Não quero mais esse negócio
 De você longe de mim
 Vamos deixar desse negócio
 De você viver sem mim*

No período em que a bossa nova crescia e se consolidava, surgia uma necessidade de politização dos grupos minoritários, entendendo que ameaças reformistas conservadoras surgiam nos discursos de João Goulart durante seu período governando o país a partir de todo o processo de crise que o Brasil vivia em 1961 e, um exponencial crescimento do rock internacional que começava a dominar o mundo inteiro naquele tempo.

A partir do que foi dito, entende-se que a cultura tinha um papel importante no processo de conscientizar politicamente os ambientes marginalizados e distantes de discussões sociais que pensavam emancipação social. Se fez necessário, naquele momento, utilizar a cultura — um importante instrumento de reflexão e produção de pensamento na sociedade — para construir consciência política na sociedade que seria diretamente afetada por tais reformas. A estrutura da bossa nova passa a ser questionada e repensada. (NAPOLITANO, 2001)

Músicos ligados a movimentos sociais começam a pensar formas diferentes de utilizar da grande popularidade da bossa nova para construir consciência política na população brasileira. O movimento estudantil da época, um grande e expressivo setor da esquerda naquele momento, se junta a essa organização, entendendo que, a partir desse movimento musical, conseguiriam atingir grande público e popularizar ainda mais os pensamentos críticos que os movimentos sociais da época produziam e ficavam presos em suas bolhas acadêmicas e de alta classe social.

A partir de uma popularidade visível da música, desde os anos 30 na “era do rádio”, esse artefato cultural poderia ser utilizado como grande mobilizador ideológico para a movimentação das grandes massas, fazendo com que o projeto de conscientização político acerca das reformas conservadoras daquele tempo tivesse êxito em sua implementação.

Logo, propuseram — levando em consideração a tentativa de popularização ainda maior dos pensamentos ideológicos na intenção de gerar conscientização e ampliação do pensamento político — uma maior aproximação com o samba do morro, gênero que já influenciava musicalmente a bossa nova.

Então, Carlos Lyra e Sérgio Ricardo — pioneiros da música de protesto, junto a Edu Lobo, que surge mais tarde — uniram as características de ambos os gêneros musicais, lançando músicas que, se tornariam, conseqüentemente, os primeiros exemplos claros de música engajada, criando base para uma bossa nova nacionalista que proporcionaria uma redefinição da MPB na década de 60. (BUSCÁCIO, 2013)

A música *Quem Quiser Encontrar o Amor*, composição de Carlos Lyra e Geraldo Vandré, interpretada pelo próprio autor, Geraldo, tem um papel importantíssimo dentro desse processo de construção de uma bossa nova participante, no que se refere mensagens politizadas e inserção de uma instrumentalidade e produção musical ainda mais brasileira. Trazia em sua composição uma diferente interpretação do amor, indo na contramão da bossa nova padrão que pintava um amor romântico, esse amor que Lyra e Vandré trazem está ligado diretamente a um amor através da luta, sem uma romantização exacerbada e fantasiosa. (NAPOLITANO, 2001)

Com um arranjo mais abasileirado e timbres pertencentes ao “samba quadrado”, a música referenciava diretamente, com instrumentos pertencentes ao samba de gafieira, por exemplo, o samba tradicional e aproximava o movimento das bases tradicionais nacionalistas do gênero, reconectando a brasilidade à música moderna naquela época.

Quem Quiser Encontrar o Amor – Geraldo Vandré

Quem quiser encontrar o amor

Vai ter que sofrer

Vai ter que chorar

Amor assim não é amor,

É sonho, é ilusão

*Pedindo tantas coisas
Que não são do coração.
Quem quiser encontrar o amor
Vai ter que sofrer
E ter que chorar.
Amor que pede amor
Somente amor
Há de chegar
Pra gente que acredita
E não se cansa de esperar
Feliz então sorrindo
Minha gente vai cantar
Tristeza vai ter fim
Felicidade vai ficar.
Quem quiser encontrar o amor
Vai ter que esperar
Vai ter que esperar.*

Tendo a bossa nova alçado grandes voos, partilhando com o povo brasileiro suas conquistas fora do país como o show no Carnegie Hall que marca a inserção da música no mercado estadunidense, surge situação paradoxal dentro do processo de implementação e consolidação do movimento, tendo a bossa nova se dividindo em dois caminhos: a bossa nova jazzística, com influências internacionais e lidas, naquele período, como “mais modernas” e a bossa nova nacionalista, que não abria mão de suas raízes nacionais como a forte influência do samba e de elementos característicos na música brasileira, tendo sido isso, também, um grande influenciador para os debates acerca da bossa nova.

Na opinião de Buscácio (2002 *apud* BUSCÁCIO, 2013), a música se divide em três grandes momentos que a consolidam, de fato, como música popular brasileira. O primeiro é o surgimento do samba nos anos 1920/30 e sua fundamentação como música de tradição brasileira, como uma arte de originalidade nacional, embora usasse das influências diretas dos tambores africanos, herdadas do processo escravocrata, e associados, também, a elementos religiosos negros. O segundo é a remodelação do conceito de música popular brasileira, a partir da influência direta da moderna bossa nova, como dito acima, sendo ela introduzida no “centro de disputas de projetos culturais e ideológicos ligados ao nacional-popular e a massificação da indústria cultural.” (BUSCÁCIO, 2013, p. 4)

A nova música popular, que com a implementação do golpe militar no Brasil, começa a se posicionar de forma mais impositiva, participativa na sociedade brasileira e disputando narrativas ideológicas, começa a produzir reflexões e provocar inquietações naqueles que, talvez, não pudessem compreender os

períodos sombrios em que se inseria toda a nação naquele momento, e incomodar ainda mais, os autoritários do regime militar, que enxergavam como grande ameaça sua presença durante aquele período.

1.1 A DÉCADA DE 1960 E A MPB COMO MÚSICA DE PROTESTO

A década de 1960 foi um importante momento para a indústria cultural que se encontrava em crescimento volumoso em várias áreas, sendo elas teatro, cinema, televisão e, nosso foco, a música, que viria a ser protagonista de discursos contraculturais que surgiriam a partir dos movimentos que lutavam contra a opressão ditatorial instaurada em 1964 com o golpe militar, sendo a juventude condutora principal nesse embate.

Com a reorganização da bossa nova como uma música nacionalista que visava o aprofundamento contextual em questões importantes para a sociedade, as estruturas para a inserção dessa música em meios de maior audiência e presença começam a ser repensadas, através de regras e metas criadas pelas pessoas que lideravam essa politização participativa da música.

O impasse oriundo das tarefas auto-impostas pelos músicos nacionalistas se acirrava: ampliar materiais sonoros, consolidar o “público jovem” e conquistar novos públicos, sobretudo as faixas de audiência das rádios populares, ainda direcionadas para os Sambas-canções e intérpretes da Velha Guarda. (NAPOLITANO, 2001, p.27)

Os jovens dessa época, com seus ideais anticapitalistas, eram lidos por Marcelo Ridenti como “românticos revolucionários”, já que buscavam a construção de um novo homem, tendo como principal característica essa busca pela sua história, suas raízes. Essa visão era comum entre os artistas que estavam envolvidos no momento da música engajada, sendo muitos deles quase que devotos de seu próprio trabalho, encarando tudo aquilo como uma missão. (RIDENTI, 2000)

Em abril de 1964, foi aplicado o golpe militar, fazendo com que diversas questões fossem repensadas. Muitos artistas se questionavam acerca do caminho que a história brasileira estava se direcionando e qual, de fato, era o motivo para toda aquela problemática estar se estabelecendo naquele momento. A resposta estava na “consciência política atrasada” do povo brasileiro.

A questão da consciência política envolvia diretamente as tarefas culturais e, neste sentido, podemos ter uma ideia da responsabilidade que recaiu sobre os artistas e intelectuais. A perplexidade da derrota, compartilhada com todos os adeptos do governo deposto, somava-se à frustração de

artistas e intelectuais engajados pela sensação de ter falhado na sua tarefa específica de formar uma consciência social que fortalecesse a luta pelas Reformas. (NAPOLITANO, 2001, p.39)

A partir disso, a conscientização social passa a ser prioridade dos artistas, que a adotaram como uma forma de resistência ao regime, já que muito do que foi pensado e construído estrategicamente antes, como o crescimento da bossa nova engajada, estava colocado em xeque pelo regime militar. Mas isso não foi de entendimento generalizado, já que havia diversos tipos de pensamento dentro da classe artística, mas nesse período a cultura passa a ter um valor muito mais volumoso, já que era o espaço onde a esquerda, até então derrotada, poderia se expressar em suas potencialidades. (NAPOLITANO, 2001)

O período ditatorial se dedicou a atuar no controle da sociedade — de forma autoritária — direcionando seus olhares vigilantes para tudo o que se opunha ao regime vigente. Com o intuito de garantir o foco na produção capitalista e conter, de forma direta, uma suposta ameaça socialista no Brasil o regime foi fundamental para frear o contato entre os movimentos sociais e o povo, perseguindo e torturando quem resistia a essas amarras ideológicas que produziram opressões que perduram na estrutura social brasileira até hoje. (SCHWARZ, 1978)

A repressão do regime naquela época ainda não havia impedido a criação artística baseada em ideais de esquerda, mas, por outro lado, destruiu ligações importantes entre os artistas e o povo. A destruição de espaços importantes que eram usados para as expressões artísticas e as trocas interpessoais necessárias para a construção de um pertencimento baseado em ideais de esquerda que pregavam o entendimento da sociedade atual, foi um dos principais problemas enfrentados pela esquerda, já que o elo que era criado entre esses ideais e o povo, com finalidade de construir a tomada de consciência, foi destruído.

Com toda a movimentação repressora desse período, os artistas começam a organizar-se entre si na intenção de levantar movimentos de protestos contra o regime. Tendo em sua estrutura muitos intelectuais e uma boa base de organização política, conseguiram se erguer de forma consciente frente à grande repressão que os assolavam na época.

Uma dessas dificuldades decorrentes da repressão era o fato não terem lugar para cantar, em consequência ao fechamento de espaços importantes como o CPC da UNE, que teve protagonismo direto numa maior inserção política de esquerda

dos artistas que passaram a conviver com membros de partidos políticos e militantes diretos na luta contra o golpe militar e defesa dos direitos humanos. Os Centros Populares de Cultura foram responsáveis por fomentar as artes populares em áreas diversas como literatura, música, teatro e cinema. Liderado e iniciado pelos sociólogos Vianinha, Leon Hirszman e Carlos Estevam, o CPC teve grande sucesso pelo Brasil, sendo organizado por uma comitiva da UNE Volante que em 1962 levou reflexões e conscientização política aos grandes centros universitários do país, que tinham propostas como a inserção de estudantes nas políticas universitárias e nacionais e falavam também sobre a necessidade de Reformas de Base e diversas questões importantes para a época. (RIDENTI, 2003)

Nesse momento em que o público estudantil abraça a produção cultural revolucionária, muito se repetia acerca das problemáticas ocorrentes no período ditatorial. A extrema argumentação em cima de assuntos como a própria ditadura, Imperialismo norte americano e extremas desigualdades, se faziam necessárias redundantemente, compreendendo que, por mais debatido que fosse um tema com o intuito de conscientizar, a necessidade de repetição se dava pelas pessoas que ainda permaneciam estagnadas em suas opiniões de apoio entusiasmado à barbárie que estava presente naquela conjuntura. (SCHWARZ, 1978)

Entre as principais obras artísticas e ações do CPC estão a peça “Auto dos 99%”, de do diretor teatral, participante ativo do Teatro de Arena e fundador do CPC e do Grupo Opinião, Oduvaldo Vianna Filho, e do, também diretor e atuante no teatro de resistência, Armando Costa. Na área cinematográfica temos o longa-metragem considerado uma das principais obras do Cinema Novo no Brasil “Cinco vezes favela” dirigido por cinco diretores diferentes responsáveis por cada uma das cinco histórias: Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman e com a trilha sonora composta pelos grandes Carlos Lyra, Hélcio Milito, Mário Rocha e Geraldo Vandré. Já na música, foi lançado o disco “O povo canta”, lançado em 1963, com canções como a “Canção do subdesenvolvido”, de Carlos Lyra, disco esse que foi responsável pela construção do Teatro do CPC, a partir de suas vendagens, mas no ano seguinte foi retirado de circulação pela ditadura.

Para além, podemos destacar também outras produções importantes no contexto teatral que fizeram bastante barulho e serviram para produzir reflexões acerca da

conjuntura foram “Eles Não Usam Black Tie”, grande produção de Gianfrancesco Guarnieri, que trazia a classe trabalhadora como protagonista num contexto de dramaturgia, “A Mais Valia Vai Acabar Seu Edgar”, primeira produção brechtiana em contexto nacional, de Oduvaldo Viana Filho, que, inspirado nos moldes do Teatro de Revista, traz o conceito de mais-valia desenvolvido por Marx. Fora as produções importantíssimas do teatro do oprimido, que tinham como objetivo produzir técnicas que fossem diretamente ligadas as práticas humanas cotidianas, fazendo assim, com que todas as pessoas tenham possibilidades de desenvolver essas práticas e fazerem teatro.

Outra dificuldade era a de compreender quem era o “povo” que seriam os receptores das ideias que traziam em seu escopo a conscientização social, tão importante naquele momento. (DELGADO, 2011; BUSCÁCIO, 2013)

Nesse contexto, houve o que Buscácio (2013) chamou de reestruturação cultural, já que, não reconhecendo o povo, sem ter lugar para cantar e não sabendo sobre o que cantar, temendo a repressão, os artistas começam a debater estratégias de se reposicionar em um mercado agora extremamente vigiado e controlado. Essas estratégias se desdobraram em uma aproximação com ainda mais artistas engajados que já pensavam e produziam obras com pensamentos e reflexões críticas acerca da sociedade brasileira.

O caminho encontrado para muitos foi a aproximação com o teatro, que, antes do surgimento de programas de TV, foi grande protagonista no entretenimento e na transmissão de pensamentos e reflexões, coisa que já era feita nos anos anteriores no Teatro de Arena em São Paulo, como dito acima, mas depois do golpe de 64, isso se fortalece.

Depois do golpe de 1964, o Arena viria a se constituir num dos baluartes da resistência cultural no Brasil. No período, além das peças que procuravam refletir sobre a conjuntura nacional, quase todos os seus integrantes militavam em organizações de esquerda ou eram simpatizantes. (RIDENTI, 2003, p. 120)

Sendo assim, a música foi um campo fértil para explorar a missão de conscientizar politicamente as pessoas e, assim, gerar ainda mais consciência sobre quão nociva era a ditadura militar para a liberdade de expressão individual e para a garantia de direitos dos brasileiros.

1.1.1 O SHOW OPINIÃO E SEU IMPACTO NA PRODUÇÃO DE EXPRESSÕES ARTÍSTICAS ENGAJADAS

Logo, peças como o manifesto “Opinião”, foram grandes sucessos, tendo como público-alvo jovens universitários e intelectuais da época, sendo o show “Opinião”, compreendido como “o primeiro marco cultural da esquerda. Essa estratégia de unir a música popular brasileira engajada, que na época estava com dificuldades de se expressar, com o teatro seria um campo interessantíssimo, no que se refere a estruturação desse gênero musical. (RIDENTI, 2003; BUSCÁCIO, 2013).

O espetáculo “Opinião”, com direção do dramaturgo Augusto Boal³ e organizado por Vianinha, Ferreira Gullar, João das Neves, Armando Costa, Paulo Pontes e Denoy de Oliveira foi considerado a primeira resposta do teatro ao golpe militar, tendo a estreia em 11 de dezembro de 1964, no Teatro de Arena do Shopping de Copacabana. Tendo em seu elenco três protagonistas que se expressam musicalmente em atos de luta e resistência no decorrer do espetáculo, o show contava a história desses três personagens, de mundos completamente diferentes, mas que se uniam através de um único fio, a música. João do Vale representava um homem migrante do Nordeste, que chega no Rio de Janeiro, a capital da indústria cultural, para viver de sua música, Nara Leão interpretava uma garota da classe média que adota a música e a luta social — fato curioso, pois a cantora, de fato, fez esse percurso de sair do lugar de grande representante da bossa nova para se tornar uma das maiores vozes da música engajada brasileira —, e Zé Keti era um carioca trabalhador, sambista, oriundo das classes populares, dos morros. (RIDENTI, 2003)

Oriundo diretamente das experiências do teatro de rua dos Centros Populares de Cultura, tinha como característica uma forma teatral que surge na Rússia pós-revolucionária, diretamente ligada à luta dos trabalhadores explorados. Tendo seu formato diferente dos convencionais no teatro, a narrativa do espetáculo Opinião era feita pelos personagens, que, através das músicas, contavam uma história, baseada na dificuldade para exercer sua arte, tecendo críticas à indústria cultural. Temas

³ Um dos profissionais da dramaturgia que teve mais contribuições para o teatro brasileiro e latino-americano, tendo em seu trabalho uma dimensão política e social, entendendo o teatro como ferramenta de transformação. Enxergava a atuação do teatro como uma resposta às questões que circundavam a sociedade no que se refere política.

como preconceito de classe, estereótipos artísticos e machismo, eram tratados no decorrer do espetáculo. (NAPOLITANO, 2001)

A grande preocupação com a imposição do mercado internacional no Brasil era um tema refletido durante o espetáculo, porém, era reconhecida a importância, a relevância e a qualidade do mesmo e do mercado em outros países. Mas afirmavam que as especificidades desses mercados não chegavam no Brasil e vice-versa. Quando apresentam a música “Guantanamera⁴”, apresentavam a tradição de uma música diretamente ligada ao processo de luta de trabalhadores explorados.

O show foi um grande marco para os processos de luta que ocorriam na época, estimulando outras iniciativas que ofereceriam resistência à ditadura. Músicas como *Opinião* e *Carcará* são grandes marcos na música popular brasileira, sendo entoados até hoje pelo país.

A música “Opinião”, composta por Zé Ketti, trazia versos fortes e impositivos, mostrando a dureza e a força de quem o cantava. Um manifesto direto contra a ditadura, que exaltava as raízes de quem era do morro, deixando explícita a resistência de um povo à desigualdade social imposta.

Opinião – Nara Leão

*Podem me prender, podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião.
Daqui do morro eu não saio não, daqui do morro eu não saio não.*

*Se não tem água, eu furo um poço
Se não tem carne, eu compro um osso e ponho na sopa
E deixo andar, deixo andar*

*Fale de mim quem quiser falar
Aqui eu não pago aluguel
Se eu morrer amanhã, seu doutor
Estou pertinho do céu*

*Podem me prender, podem me bater
Podem até deixar-me sem comer
Que eu não mudo de opinião*

Daqui do morro eu não saio não, daqui do morro eu não saio não...

Durante a temporada do show Opinião, a cantora baiana Maria Bethânia substituiu Nara Leão por questões de saúde. Bethânia foi escolhida diretamente por Nara que a conheceu em uma das suas visitas a Salvador e se encantou com a força e a imposição da cantora no palco. A canção “Carcará”, composta por João do Vale e

⁴ [...] Guantanamera/ Guajira Guantanamera/ Con los pobres de la tierra/ Quiero yo mi suerte echar

José Cândido, fala de uma ave do sertão nordestino, ave forte e valente, que luta de fora voraz para realizar conquistas, mais um manifesto direto de luta e resistência de um povo historicamente abandonado que, durante muito tempo, saiam de suas terras e migravam para os grandes centros na intenção de mudar suas realidades. Na letra, a canção traz, em determinada parte, dados estatísticos de migrações realizadas pelo povo de estados do Nordeste brasileiro. Tendo sido lançada em um compacto duplo no ano de 1965, a canção é eternizada até hoje na voz potente e profunda de Bethânia, que interpreta com verdade e paixão a canção nos palcos do mundo inteiro.

Carcará – Maria Bethânia

*Carcará
Lá no sertão
É um bicho que avoa que nem avião
É um pássaro malvado
Tem o bico volteado que nem gavião
Carcará
Quando vê roça queimada
Sai voando, cantando,
Carcará
Vai fazer sua caçada
Carcará come inté cobra queimada
Quando chega o tempo da invernada
O sertão não tem mais roça queimada
Carcará mesmo assim num passa fome
Os burrego que nasce na baixada
Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Num vai morrer de fome
Carcará
Mais coragem do que home
Carcará
Pega, mata e come
Carcará é malvado, é valentão
É a águia de lá do meu sertão
Os burrego novinho num pode andá
Ele puxa o umbigo inté matá
Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Num vai morrer de fome
Carcará
Mais coragem do que home
Carcará*

Essa aproximação com o teatro gerou um grande sucesso com o público intelectualizado, construindo uma “comunidade de valores que reforçava sua vontade de resistir”, afirma Napolitano (NAPOLITANO, 2001, p. 75). Ou seja, a provocação que essas peças de teatro fomentavam nas pessoas, fazia com que

uma consciência ainda mais ampliada e fortificada para a resistência se forjasse do público que acompanhava esses espetáculos.

Assim, esse momento foi muito importante para os artistas que estavam envolvidos no movimento. Muitos deles começaram a se tornar cada vez mais conhecidos pelas letras que compunham, onde refletiam sobre várias questões de forma, muitas das vezes, descontraídas, e pelos festivais de música popular brasileira na TV onde apresentavam suas obras e ganhavam a simpatia do público.

Chico Buarque foi um nome importante e de grande destaque, pois o número de canções que marcaram essa época é de impressionar, trazendo grandes poesias, construções harmônicas, produções rítmicas e reflexões que embalam a história da música brasileira até hoje, tendo elas sido, inclusive, transformadas em peças teatrais como *Roda Viva*, *Calabar: o Elogio da Traição*, *Gota d'água* e *Ópera do Malandro*. São produções que se fazem significativas para além da música, tendo papel fundamental nos palcos do Brasil, consolidando ainda mais o cantor e compositor como um grande artista no que se refere a música política brasileira.

1.1.2 A TELEVISÃO E OS FESTIVAIS DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Foi na década de 1960 que o governo militar fez o movimento de desenvolvimento industrial, e os meios de comunicação começam a se consolidar cada vez mais tendo a televisão, por exemplo, se tornando um meio de comunicação de massa.⁵

O espetáculo “O Fino da Bossa”, que ficou no ar entre 1965 e 1967, transmitido pela TV Record São Paulo, no Teatro Paramount, com produção de Horácio Berlinck e Walter Silva, foi um marco no sentido de popularidade entre o público estudantil. O programa televisivo era uma manifestação cultural que fortificava a cultura nacional em tempos de uma ditadura que tinha como principal característica o entreguismo. Foi responsável também por abrir caminhos para outros programas como “O Show Boa Bossa”, “Show Samba Novo” e o show “Remédio é Bossa” que marcou, graciosamente, a primeira apresentação de Tom Jobim ao vivo em São Paulo. Essa explosão dos programas de televisão acabou por transformar a cidade de São Paulo no grande centro musical brasileiro da época. Apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, “O Fino da Bossa” demonstrou um grande potencial frente ao público que

⁵ A consolidação desse e de outros meios culturais se estruturam mais como indústria, trazendo uma firmeza ainda maior, na década de 1970 com a chegada do General Médici ao poder.

era embalado com apresentações de músicas que tinham em sua origem entre a bossa nova com uma fundamentação muito mais nacional e o samba de tradição. Assim, chamou atenção de diversos produtores e empresários ligados à TV, demonstrando ali a potencialidade da música brasileira. (NAPOLITANO, 2001)

O público do programa “O Fino da Bossa” testemunhou o surgimento de grandes nomes da música como a apresentadora da época Elis Regina, Chico Buarque, Toquinho, Gilberto Gil entre muitos outros que marcaram a época com suas canções. Enquanto no Rio de Janeiro o show Opinião construiu bases de resistência ao regime militar, em São Paulo, os eventos no Teatro Paramount foram responsáveis pelo surgimento de uma cultura de oposição que divergia dos outros por sua sofisticação e modernidade, com um show que apresentava uma estrutura profissional que furava, de certa forma, a bolha de pequenas performances para determinados tipos de públicos específicos, tendo um amplo potencial de popularidade e de alcance.

Popularidade tão grande que desencadeou a gravação de 3 LPs: “O Fino da Bossa Nova”, “Os Grandes Sucessos” e o terceiro “Paramount – o templo da bossa”, registrando shows em diversos momentos e lugares, apresentavam repertórios, em alguns momentos, explicitamente politizados e provocativos. Uma versão instrumental de “Garota de Ipanema” com andamentos e construções estruturais esteve presente no primeiro LP. Músicas como “Malandro Quando Morre” de Chico Buarque, marcavam presença no segundo LP, trazendo, em uma composição forte, denúncias da violência no morro, mostrando um lado mais político do trabalho. Já o terceiro, considerado o mais politizado, mostrava uma certa radicalização que as músicas começaram a desenvolver entre os anos de 1965 e 1966, coincidentemente no mesmo momento em que os protestos estudantis retornam no segundo semestre. O cantor Cesar Roldão Vieira, que não obteve muita expressividade na MPB, cantou a música “Sem Deus Com a Família”, canção conhecida hoje em dia na voz de Elis Regina, que sintetizava, de certa forma, a cultura de protestos nos tempos sombrios do regime militar. (NAPOLITANO, 2001)

Malandro quando morre – Chico Buarque

Cai no chão

Um corpo maltrapilho

Velho chorando

Malandro do morro era seu filho

*Lá no morro
De amor o sangue corre
Moça chorando
Que o verdadeiro amor sempre é o que morre*

*Menino quando morre vira anjo
Mulher vira uma flor no céu
Pinhos chorando
Malandro quando morre
Vira samba*

Sem Deus, Com a Família – Cesar Roldão Vieira

*Sapato de pobre é tamanco
A vida não tem solução
Morada de rico é palácio
E casa de pobre é barracão*

*Quem é pobre, sempre sofre
Vive sempre a trabalhar
Mas eu sofro só de dia
De noite eu vivo pra sambar*

*A mulher do branco é esposa
E a esposa do preto é mulher
Mas minha mulher é só minha
A do branco eu não sei se só dele é*

*Preto vive atormentado
Mal tem tempo pra rezar
Mas o preto é mais que branco
Pra mãe d'água lemanjá*

*A terra do dono é só dele
Ali ninguém pode mandar
Mas se eu não pegar na enxada
Não tem ninguém para plantar
Eu semeio e trato o milho
E a colheita é do senhor
Mas o dia da igualdade
Tá chegando, seu doutor*

Os festivais também foram extremamente importantes para a divulgação das músicas e os artistas que buscavam popularizar suas ideias e eram verdadeiros espaços das músicas de vanguarda do Brasil. Foram responsáveis por transformar através da música, esses eventos em um espaço onde, amigavelmente, as pessoas poderiam competir e escolherem a melhor canção defendida pelos artistas. Foi através do Festival da Música Popular Brasileira, na TV Record e o Festival Internacional da Canção Popular, na TV Globo, que muitos artistas ficaram conhecidos e deram prosseguimento em suas carreiras, agora, com muito mais público e ainda muito mais populares. Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton

Nascimento, Gonzaguinha, Os Mutantes e Gal Costa, são grandes exemplos de popularidade a partir dos festivais.

O 1º Festival Nacional da Música Popular Brasileira, exibido na TV Excelsior, contou com mais de mil canções inscritas, mas foram escolhidas apenas 36. Essa edição do festival consagrou, na final, a canção “Arrastão⁶” de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, como a campeã entre as escolhidas pelo júri. A música foi um marco na história da música popular brasileira que com a explosiva e poderosa interpretação da cantora Elis Regina, que acabara de chegar de Porto Alegre com seus 19 anos, apresentou uma nova característica performática para a audiência que se espantou, já que esperavam, talvez, uma interpretação calma como a bossa nova pregava naquela época. Foi a primeira música a ser rotulada como música popular moderna, ou, MPM, e mais tarde, como MPB.

Arrastão – Elis Regina

*Ê, tem jangada no mar
Ê, hoje tem arrastão
Ê, todo mundo pescar
Chega de sombra, João
Jovi
Olha o arrastão entrando no mar sem fim
Ê, meu irmão, me traz lemanjá pra mim
Minha Santa Bárbara
Me abençoi
Quero me casar com Janaína
Ê, puxa bem devagar
Ê, ê, ê, já vem vindo o arrastão
Ê, é a rainha do mar
Vem, vem na rede João
Pra mim
Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim
Nunca jamais se viu tanto peixe assim*

Com a falência da TV Excelsior, a TV Record começa a produzir festivais com grande profissionalismo e dando ainda mais repercussão para o formato. Com duas edições extremamente importantes, em 1966 dobrando o número de inscrições, a 2º edição do festival contou com duas grandes músicas se destacando: “Disparada” que unia dois grandes nomes da música popular brasileira sendo a letra de Geraldo Vandré e a interpretação de Jair Rodrigues, um dos apresentadores do programa “O Fino da Bossa”, e “A Banda”, letra do, ainda não muito conhecido Chico Buarque de

⁶ A música disputou o primeiro lugar com "Canção do Amor que Não Vem", de Baden Powell e de Vinícius de Moraes, defendida na voz de Elizete Cardoso. Mas a interpretação esplendorosa de Elis Regina roubou o primeiro lugar e marcou a história da MPB.

Hollanda e interpretação da gigante e revolucionária Nara Leão. Ambas as músicas saíram consagradas na edição. O sucesso de “A Banda” foi tão grande que grandes gravadoras começaram a disputar a música. Nara se sentiu um tanto quanto incomodada pelo sucesso da música, já que a cantora tinha uma forma mais reservada de lidar com sua carreira artística e sua vida pessoal, mas o barulho foi tão grande que acabou por tirar a cantora da sua zona de conforto, como mostra o documentário sobre sua vida “O Canto Livre de Nara”, lançado em janeiro de 2022 no Globoplay, e para Chico Buarque foi uma grande oportunidade de apresentar o compositor para o grande público.

Disparada – Jair Rodrigues

*Prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar
Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão
Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar
Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar
E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo
Estava fora do lugar, eu vivo pra consertar*

*Na boiada já fui boi, mas um dia me montei
Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse
Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade
Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu*

*Boiadeiro muito tempo, laço firme e braço forte
Muito gado, muita gente, pela vida segurei
Seguia como num sonho, e boiadeiro era um rei
Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando
As visões se clareando, até que um dia acordei*

*Então não pude seguir valente em lugar tenente
E dono de gado e gente, porque gado a gente marca
Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente
Se você não concordar não posso me desculpar
Não canto pra enganar, vou pegar minha viola
Vou deixar você de lado, vou cantar noutro lugar*

*Na boiada já fui boi, boiadeiro já fui rei
Não por mim nem por ninguém, que junto comigo houvesse
Que quisesse ou que pudesse, por qualquer coisa de seu
Por qualquer coisa de seu querer ir mais longe do que eu*

*Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
Já que um dia montei agora sou cavaleiro
Laço firme e braço forte num reino que não tem rei*

Muitas reações sobre as canções foram expressas na época, já que, terminaram empatadas na segunda edição do festival que costumava consagrar grandes obras. Como nessa edição a consagração veio dupla, muitas observações

foram feitas. Geraldo Vandré fez colocações importantes acerca da canção e da relação dela com a MPB na época:

Depois da fase de nordestinização onde são muito importantes Edu Lobo e Sérgio Ricardo, tem a fase de “Disparada” que acho fundamental: abre uma perspectiva para a moda de viola do centro-sul do Brasil. Toda manifestação de cultura nacional que não tem apoio na classe média urbana, a qual se defende e faz valer suas razões, não tem condições de afirmação dentro da mentalidade nacional. A moda de viola é a mais proletária destas manifestações. “Disparada” quebrou esse preconceito da classe média, não pela pobreza harmônica ou poética (...)significa a única forma de cantar de 60% a 70% da população brasileira, populações rurais dos estados de Mato Grosso, Goiás, Minas, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. “Disparada” é por assim dizer, uma filha de “Matraga”. A primeira experiência que fiz com a música do Centro-sul foi justamente pra “Matraga”. (NAPOLITANO, 2001, p.128)

A moda de viola, enquanto produção artística e cultural, está ligada diretamente às classes mais pobres da sociedade brasileira que, em sua maioria rurais, produzem cultura a partir da resistência. Essas resistências são reflexo direto de suas vivências no campo e suas sociabilidades dentro do contexto rural de se viver. Seus arranjos simples e suas letras fortes marcam uma produção cultural orgânica que reflete o viver, em sua mais pura essência e fundamentação, além de somar, diretamente, com a riqueza cultural e expansiva tanto geograficamente quanto socialmente, que é a riqueza cultural brasileira.

Já Caetano Veloso reflete sobre a canção com um olhar de produção musical, analisando sua estrutura e construção. O cantor classificou a estrutura musical como “banal”, mas muito importante e com uma eficácia em seu propósito. Para ele, a música foi a primeira tentativa da inserção aparente da MPB nos moldes da indústria cultural. Importante análise, já que, por mais simples que seja, traz reflexões importantes sobre questões que a grande massa não teria acesso se não fosse a popularização da canção pós festival. (NAPOLITANO, 2001)

Já “A Banda”, de Chico Buarque, apresentava um compositor de extremo vigor e grande talento para a contribuição da música popular brasileira. O compositor trazia inovação para dentro das construções líricas das músicas, esbanjando uma habilidade de compor extremamente peculiar e única para os moldes da época, Chico se popularizava e mesclava, dentro de sua forma de produção musical, elementos que não se prendiam apenas aos caminhos já postos por outros compositores e musicistas, trazia em sua obra as “vivências cotidianas e o popular”,

característica que teve início nos anos 1930. O sucesso de “A Banda” foi tão grande que colocou a música como as 30 mais vendidas do ano de 1966. O compacto gravado por Nara Leão, pela gravadora Philips, vendeu cerca de 100 mil cópias em apenas uma semana. (NAPOLITANO, 2001)

A Banda – Chico Buarque

*Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor*

*A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor*

*O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contava as estrelas parou
Para ver, ouvir e dar passagem*

*A moça triste que vivia calada sorriu
A rosa triste que vivia fechada se abriu
E a meninada toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor*

*Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor*

*A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor*

*O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
A moça feia debruçou na janela
Pensando que a banda tocava pra ela*

*A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu
A lua cheia que vivia escondida surgiu
Minha cidade toda se enfeitou
Pra ver a banda passar cantando coisas de amor*

*Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou*

*E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor*

*Depois da banda passar
Cantando coisas de amor...*

Em sua composição, a canção trazia uma instrumentalidade similar à gêneros bem tradicionais do Brasil, com características de uma marchinha de carnaval, um gênero que já estava bastante consagrado dentro do meio popular, a canção trazia uma nostalgia que brincava sobre a felicidade de uma população que só conseguia ter contato com esse sentimento nos momentos em que a banda desfilava pela cidade, demonstrando a importância da música como uma válvula de escape para processos de sofrimento e dor, como o processo autoritário do regime militar. (NAPOLITANO, 2001)

Com a MPB se tornando, basicamente, uma instituição popular, sua redefinição não acontece apenas na criação de um termo que viria a se tornar popular entre as pessoas, mas também na adoção de vários ritmos e estilos musicais diversos, que a caracterizariam como uma real definição do que era o Brasil, representando, através de uma linguagem diversa, diferentes lugares, expressões culturais, costumes e pessoas. (BUSCÁIO, 2013)

A popularidade dos festivais, como dito acima em relação aos programas de TV, também começava a chamar atenção de empresários e produtores que começavam a apostar em novas fórmulas se alinhando às modificações do mercado. Com o surgimento de novos estilos musicais vistos como concorrentes como o “iê-iê-iê”, se inicia um pensamento, dentro da MPB, de entrada, de fato, nos moldes da indústria cultural, na lógica do mercado que tinha como expressividade o fomento de consumo.

A Jovem Guarda foi um grande expoente nesse sentido, se olharmos o parâmetro da época numa visão de disputa entre gêneros musicais, já que o programa começava a se tornar uma febre tão grande que acabou desqualificando o representante da MPB na TV Record. O Fino da Bossa começa a perder audiência, precisando mudar algumas questões como a direção do programa que passa a ser encabeçada por Ronaldo Bôscoli e Miele, na tentativa de resgatar a essência do show e conseqüentemente sua audiência, mas infelizmente a mudança não conseguiu fortalecer o programa e a febre da Jovem Guarda toma conta do público, tornando-se o principal programa da emissora na época.

O governo e a mídia, de certa forma, incentivam o consumo desconstruindo os pensamentos que gerariam, futuramente, libertação social, com as tomadas de

consciência a partir das reflexões propostas pelos compositores e as aproximações nacionais que eram feitas através das construções musicais no momento de produção. Os discursos que eram trazidos dentro das músicas eram desfeitos pela televisão e transformavam-se em “ideologias de consolidação da nova ordem” (RIDENTI, 2000; BUSCÁCIO, 2013, NAPOLITANO, 2001). Essa estratégia foi usada para tentar enfraquecer a classe artística que já estava extremamente potente com seus discursos e críticas, gerando cada vez mais reflexão entre as pessoas.

Para além de tudo e da reestruturação da própria indústria e do regime frente à expressividade política contrária ao golpe, o importante foi a reconexão da MPB com o Brasil e suas nuances artísticas ricas e potentes. As músicas engajadas estavam cada vez mais tomando as línguas inquietas e incomodadas com o autoritarismo e a falta de liberdade.

A música “Ponteio”, de Edu Lobo, defendida por ele e Capinam, que foi campeã em 1967 no 3º Festival da Música Popular Brasileira na TV Record, consegue expressar bastante o descontentamento e dar um parâmetro da ditadura naquele período, no que se refere à liberdade artística de cantores e compositores. Levando em consideração os critérios impostos pelo público-alvo das músicas apresentadas em festivais de música popular brasileira, em sua grande maioria universitários, a vitória de Ponteio estava dentro do que era esperado, já que é uma música que entrega, de forma clara e direta, o que era esperado pelos críticos e público, que pré-estabeleceram o requisito político engajado para todas as canções defendidas no palco do festival. (FAVARETTO, 1979) Na canção, o sujeito cancional, em meio a uma grande repressão, quer voltar a pontear seu violão, mas encontra, no caminho, diversos impedimentos.

Ponteio – Edu Lobo e Capinam

*Era um, era dois, era cem
 Era o mundo chegando
 E ninguém que soubesse que eu sou violeiro
 Que me desse amor ou dinheiro
 Era um, era dois, era cem
 Vieram pra me perguntar
 E você: - de onde vai, de onde vem?
 Diga logo o que tem pra contar
 Parado no meio do mundo
 Senti chegar meu momento
 Olhei pro mundo e nem via
 Nem sombra, nem sol, nem vento
 Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar*

*Era um dia, era claro, quase meio
 Era um canto calado, sem ponteio
 Violência, viola, violeiro
 Era a morte ao redor, mundo inteiro
 Era um dia, era claro, quase meio
 Tinha um que jurou me quebrar
 Mas não lembro de dor nem receio
 Só sabia das ondas do mar
 Jogaram a viola no mundo
 Mas fui lá no fundo buscar
 Se tomo a viola, ponteio
 Meu canto não posso parar, não
 Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar*

*Era um, era dois, era cem
 Era um dia, era claro, quase meio
 Encerrar meu cantar, já convém
 Prometendo um novo ponteio
 Certo dia que sei por inteiro
 Eu espero não vá demorar
 Esse dia estou certo que vem
 Digo logo que vem pra buscar
 Correndo no meio do mundo
 Não deixo a viola de lado
 Vou ver o tempo mudado
 E um novo lugar pra cantar
 Quem me dera agora eu tivesse a viola pra cantar*

No trecho “Olhei para o mundo e nem via, nem sombra, nem sol, nem vento... Era a morte ao redor, mundo inteiro... Tinha um que jurou me quebrar, mas não lembro de dor, nem receio... Meu canto não posso parar... Vou ver o tempo mudado e um novo lugar pra cantar...” os compositores trazem, de forma bem implícita, a censura que ocorria naquele período, quando muitos compositores se sentiam sufocados pelas garras malditas da ditadura.

O 3º Festival de Música Popular Brasileira, considerado por muitos críticos o melhor festival de todos, já que além de consagrar “Ponteio” como a canção vencedora, apresentou no palco as primeiras demonstrações do que, mais pra frente, iria ser considerado o movimento tropicalista. Gilberto Gil defendeu a canção “Domingo no Parque” e Caetano Veloso a canção “Alegria, Alegria”, uma surpresa para todos na edição, já que as obras já traziam as modernidades revolucionárias que os tropicalistas iriam começar a apresentar, de fato, no ano seguinte. As guitarras elétricas fizeram parte da apresentação de ambos os cantores, gerando um choque generalizado em uma plateia que demonstrava, sempre, um posicionamento contrário a uma possível internacionalização da música brasileira.

Domingo no Parque – Gilberto Gil
 [...]
 Capoeira!
Não foi prá lá

Prá Ribeira foi namorar...

*O José como sempre
No fim da semana
Guardou a barraca e sumiu
Foi fazer no domingo
Um passeio no parque
Lá perto da boca do Rio...*

*Foi no parque
Que ele avistou
Juliana!
Foi que ele viu
Foi que ele viu!
Juliana na roda com João
Uma rosa e um sorvete na mão
Juliana seu sonho, uma ilusão
Juliana e o amigo João...
[...]*

Durante a apresentação de Gil, a banda “Os Mutantes” o acompanhou no palco, durante a apresentação, além das guitarras, a banda, sob arranjos diversificados e complexos de Rogério Duprat, a banda apresentava, além das guitarras, outros instrumentos elétricos que, com seus ruídos, imitavam sons de parque de diversão. A canção ficou em segundo lugar naquele ano.

Já o caso específico de “Alegria, Alegria” é tratado por Napolitano (2001) como um mito dos festivais da canção daquela época. Acompanhado pela banda “Os Beat Boys”, assim que entrou no palco, Caetano foi recebido por vaias, já que o visual dos membros da banda era bem sugestivo para a plateia que apresentava, em sua grande maioria, posicionamento bem claro antiamericanismos e incorporações de características internacionais na cultura brasileira, mas para a surpresa de muitos e de forma contraditória, Caetano Veloso terminou a apresentação sob aplausos da plateia.

“Alegria, Alegria” é uma canção bastante diferente, que traz um arranjo moderno e ao mesmo tempo sugestivo que conversava com uma tradicional marcha brasileira. Já a letra, trazia já a fuga da realidade tropicalista como característica, indo para um caminho totalmente contrário do que a plateia de esquerda esperava, uma ruptura de uma característica que era presente em algumas canções da MPB na época. A música terminou em quarto lugar entre as vencedoras do festival.

Alegria, Alegria – Caetano Veloso
*Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou...*

*O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou...*

*Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot...*

*O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou...*

*Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não...*

*Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento,
Eu vou...*

*Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou...*

*Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil...*

*Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou...*

*Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou...*

*Por que não, por que não...
Por que não, por que não...
Por que não, por que não...
Por que não, por que não...*

Chico Buarque também esteve presente nessa edição do festival, se destacando com a canção “Roda Viva”, que já trazia uma nova posição artística do artista frente ao grande sucesso que vinha fazendo, com a venda de discos e as aparições midiáticas. Ficando em terceiro lugar, a canção — entendida como a mais politizada dentre as premiadas da terceira edição do festival — lançada sete meses depois da

ditadura instaurar a Lei de Segurança Nacional, que proibia as ditas “atividades de subversão” que iam contra o que era estabelecido pelo regime, com um belo arranjo elaborado pelo grupo vocal MPB 4, falava sobre a liberdade, com um a letra agressiva e direta sobre uma roda viva que controla os destinos e as vontades dos indivíduos que estavam envolvidos uma subjetividade complexa que pairava sob a nação brasileira naquele momento, com uma estrutura de produção influenciada por elementos do samba que apareciam mais durante o famoso refrão.

Roda-Viva – Chico Buarque

*Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu...*

*A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda viva
E carrega o destino pra lá ...*

*Roda mundo, roda gigante
Roda moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração...*

*A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir
Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mas eis que chega a roda viva
E carrega a roseira pra lá...*

*Roda mundo, roda gigante
Roda moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração...*

*A roda da saia mulata
Não quer mais rodar não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou...*

*A gente toma a iniciativa
Viola na rua a cantar
Mas eis que chega a roda viva
E carrega a viola pra lá...*

*Roda mundo, roda gigante
Roda moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração...*

*O samba, a viola, a roseira
Que um dia a fogueira queimou*

*Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou...*

*No peito a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda viva
E carrega a saudade pra lá ...*

*Roda mundo, roda gigante
Roda moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas rodas do meu coração...*

Outro festival importante foi o “Festival Internacional da Canção”, que inicialmente começou a ser transmitido pela TV Rio, mas posteriormente passou a ser transmitido pela TV Globo. A partir da segunda edição, o Festival Internacional da Canção passa a ser coordenado e patrocinado pela TV Globo que vinha em constante crescimento desde sua criação em 1965. Esse crescimento começava a ameaçar a hegemonia da TV Record que tinha em sua grade programações que estavam em alta entre o público amante da MPB e do “iê, iê, iê”. Estabeleceu-se uma disputa entre as duas emissoras que começaram a concorrer pela audiência da MPB que estava em maior escala direcionada para os festivais exibidos pela TV Record. (NAPOLITANO, 2001)

O 2º Festival Internacional da Canção teve bons frutos já que foi responsável pela divulgação de grandes sucessos daquela época. O grande sucesso daquela edição foi a música “Carolina” de Chico Buarque, que mesmo não ganhando o primeiro prêmio, conseguiu cair no gosto do povo. Na música, Chico Buarque trazia uma passividade parecida com a trazida em “Roda-Viva” onde contava a história de uma menina que assistia, pela janela, toda a dinâmica do mundo, sem participar dele. Essa impotência cantada por Chico Buarque era algo bastante interessante no que se refere a falta de possibilidades que muitos indivíduos que eram contrários ao regime militar sentiam a partir da censura e do autoritarismo que ele trazia já desde sua instauração em 1964.

Carolina – Chico Buarque

Carolina, nos seus olhos fundos guarda tanta dor, a dor de todo esse mundo

*Eu já lhe expliquei, que não vai dar, seu pranto não vai nada ajudar
Eu já convidei para dançar, é hora, já sei, de aproveitar*

*Lá fora, amor, uma rosa nasceu, todo mundo sambou, uma estrela caiu
Eu bem que mostrei sorrindo, pela janela, ah que lindo*

Mas Carolina não viu...

Carolina, nos seus olhos tristes, guarda tanto amor, o amor que já não

*existe,
Eu bem que avisei, vai acabar, de tudo lhe dei para aceitar
Mil versos cantei pra lhe agradar, agora não sei como explicar*

*Lá fora, amor, uma rosa morreu, uma festa acabou, nosso barco partiu
Eu bem que mostrei a ela, o tempo passou na janela e só Carolina não viu.*

Mesmo tendo grandes nomes o festival não conseguia engrenar como o festival da TV Record em São Paulo que pegava fogo, trazendo as letras engajadas e as inovações estéticas, sendo o centro da vanguarda política musical brasileira que demonstrava, através de elementos marcantes, sua indignação, ao contrário do Festival Internacional da Canção que trazia canções comportadas que expressavam um posicionamento isento, sem querer comprometimento com as lutas da época, e isso acabava de não envolver a plateia que, naquele momento, queria participar dos protestos musicais.

Aquela edição ficou marcada também por apresentar o cantor Milton Nascimento para o grande público que, embora tímido e receoso frente a sua participação no festival, conseguiu classificar três composições e emplacou “Travessia” em segundo lugar, defendida por Elis Regina, se tornando um grande sucesso na época, e “Morro Velho” que terminou a etapa nacional do festival em sétimo lugar.

Milton trouxe novos elementos para a MPB através das suas canções, com suas harmonias e melodias complexas com raízes diretas da música regional mineira, com influências diretas do Jazz internacional e cantoras como Yma Sumac, de quem era admirador. Marcio Borges e Fernando Brandt somavam a Milton Nascimento e o resultado era poesia pura, em todos os sentidos, levando para as canções extrema linearidade em métricas envolventes que resgatavam a consciência de quem ouvia, encaminhando para um lugar de grande prazer sonoro.

Travessia – Milton Nascimento

*Quando você foi embora fez-se noite em meu viver
Forte eu sou mas não tem jeito, hoje eu tenho que chorar*

*Minha casa não é minha, e nem é meu este lugar
Estou só e não resisto, muito tenho pra falar
Solto a voz nas estradas, já não quero parar
Meu caminho é de pedras, como posso sonhar
Sonho feito de brisa, vento vem terminar
Vou fechar o meu pranto, vou querer me matar*

*Vou seguindo pela vida me esquecendo de você
Eu não quero mais a morte, tenho muito que viver
Vou querer amar de novo e se não der não vou sofrer
Já não sonho, hoje faço com meu braço o meu viver*

*Solto a voz nas estradas, já não quero parar
 Meu caminho é de pedras, como posso sonhar
 Sonho feito de brisa, vento vem terminar
 Vou fechar o meu pranto, vou querer me matar*

Para além, vale ressaltar que esses festivais foram muito importantes para que a música popular brasileira se difundisse e caísse no gosto das pessoas. Foi decorrente a essas apresentações que artistas que tinham suas músicas como uma forma de reflexão direta ao período ditatorial, que se apresentavam no teatro, enxergaram na TV uma possibilidade de aumentar seu público e conseqüentemente, aumentar a formação política que sugeriam em suas canções e é nesse momento que é entendido pelo sistema o poder de mobilização que a MPB poderia gerar naquele momento, começando a ser entendida como uma potência econômica em construção. (NAPOLITANO, 2004)

A TV representou não só uma ampliação da faixa etária consumidora de MPB renovada, mas uma ampliação da audiência de MPB nas faixas sociais como um todo, na medida em que a TV era um fenômeno de segmentos médios bem amplos: as classes B e C (que poderiam ser traduzidas como classe média alta e baixa, ainda sem os desníveis de cultura e renda atuais) detinham cerca de 70% dos aparelhos de televisão em São Paulo. (NAPOLITANO, 2001, p. 60)

Napolitano (2001) também fala sobre um entrecruzamento sociocultural diverso, trazendo pessoas que compreendiam e consumiam música nas décadas anteriores para uma nova dinâmica e estrutura de consumo forjada a partir das músicas engajadas, fomentando discursos e reflexões.

Entendendo todo o contexto apresentado, o fortalecimento da MPB dentro das dinâmicas apresentadas pelos festivais, tendo as edições dos festivais da TV Record como essenciais para um maior firmamento da música engajada e os festivais da TV Globo necessários para a renovação desse conjunto artístico, a aceleração da indústria cultural começava a engendrar uma crise que iria prejudicar, de forma sistêmica, a MPB e toda sua estrutura de impacto social. (BUSCÁCIO, 2013; NAPOLITANO, 2001)

Em uma crescente extraordinária, a quantidade de festivais começou a prejudicar e encurtar as vidas das canções que eram criadas na intenção de gerar reflexão, atingir pessoas e colaborar com sua tomada de consciência, tendo, no ano de 1968, um total de 8 festivais em apenas um ano. A roda viva começava a girar de forma a colaborar ainda mais para um crescimento da indústria cultural, onde o consumo de massa e a extrema produtividade era o principal foco. E nesse contexto de crise

criativa e de acontecimentos culturais exacerbados se consagrava, por sua vez, o Tropicalismo.

1.1.3 O LEGADO MUSICAL TROPICALISTA

Vimos até aqui a trajetória da música popular brasileira na sua concepção enquanto música engajada, a partir da reestruturação cultural advinda da Bossa Nova participante que se pensava a partir do nacional-popular, percorrendo o cruzamento entre o teatro e a música, passeando pelos festivais musicais e programas de TV até os anos em que, bagunçando toda a estrutura formada pela MPB, surge o Tropicalismo.

O Tropicalismo, foi um movimento que atingiu diversas áreas culturais e artísticas no meado dos anos 60, tendo expressões no teatro, nas artes plásticas, no cinema, na poesia, e o mais importante para nós, na música. Ao mesmo tempo que era uma grande mistura e um grande caldeirão cultural diverso sendo expresso em distintos espaços em diferentes linguagens, os artistas tinham, basicamente, um ideal em comum que era ir em busca de novas formas de se comunicar e externar seus pensamentos artísticos e, assim, se inserir no mercado, fomentando novas visões estéticas e alinhando ao tradicional, elementos de música pop, rock e diversas explosões culturais que aconteciam mundo a fora. (NAPOLITANO, 2001)

Artistas que tiveram grande destaque e fizeram parte do celeiro musical tropicalista foram: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Tom Zé, Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias Baptista — que formavam a banda Mutantes — José Carlos Capinam, Rogério Duprat, a cantora Nara Leão — que “indiretamente” endossou e apoiou todo o movimento — e muitos outros que fizeram história dentro desse processo.

Num Brasil onde a, até então música engajada, MPB se colocava, muitas das vezes, de forma a negar diversos tipos de inserções “não-brasileiras” em sua estrutura musical, provocando uma certa disputa com movimentos de música pop e rock como a Jovem Guarda, a Tropicália vinha no caminho contrário sugerindo uma maior abertura do cenário musical, fomentando maior liberdade de criação e uma cena sem preconceitos, no que se refere a elementos estéticos e musicais que corroborariam para caracterizar ainda mais o movimento.

A partir disso, o Tropicalismo traçava um caminho na tentativa de reescrever esse quase purismo musical. Purismo esse que se contradizia no que se refere os

elementos diversos que caracterizavam a música popular brasileira como um todo. Para ilustrar mais essa questão, o autor José Roberto Zan, no texto “Música Popular Brasileira, Indústria Cultural e Identidade” diz em uma de suas colocações a partir do texto da contribuição de Marcelo Ridenti:

Ao olhar para o passado da nossa música popular, o Tropicalismo realiza uma espécie de auto-crítica da MPB. Mas ao mesmo tempo em que fazia críticas aos elementos do nacional-popular presentes nas canções de protesto de tradição cepecista, não rompia com o nacionalismo. As preocupações com construção de uma nação moderna estavam na base do repertório tropicalista (RIDENTI, 2000 *apud* ZAN, 2001, p.12).

Um dos elementos interessantes de destacar dentro do Tropicalismo era os joguetes de palavras que os compositores utilizavam para construir determinados tipos de narrativas musicais complexas e extremamente incomuns. Esses jogos com as palavras e diferentes expressões tinha influência direta do movimento Antropofágico dos anos 1920 do poeta Oswald de Andrade. A forma com que eram criadas expressões e como isso era incrementado na musicalidade e nos processos líricos de cada compositor mostrava de forma direta a grande influência que o movimento Antropofágico tinha no processo de estruturação e consolidação de uma nova música brasileira que se estruturava muito a partir de tendências internacionais que juntas formulavam a identidade nacional tropicalista. (NAPOLITANO, 2001)

Quando “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque” foram apresentadas no III Festival de Música Popular Brasileira na TV Record, havia uma certa diferença entre aquelas duas músicas, apresentadas por Gilberto Gil e Caetano Veloso, das outras canções defendidas naquela edição. Essa dissonância que ocorria estava, basicamente, na forma com que a música tropicalista não seguia o padrão estabelecido para uma “música popular brasileira tradicional”. A dificuldade de compreensão gerada pela diferença tonal de expressão política e militante presente nas canções tropicalistas provocaram confusão nos critérios líricos e musicais pré-estabelecidos. (FAVARETTO, 1979)

Um exemplo de manifestação política “indireta” dentro do Tropicalismo é a canção “Aquele Abraço” de Gilberto Gil, que foi escrita durante o processo de exílio forçado que Gil e Caetano Veloso sofreram durante a ditadura militar. A canção, com tom de despedida, traz em sua estrutura lírica elementos da cultura popular brasileira da época como o bairro de Realengo, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, o programa do Chacrinha, que acumulava uma das maiores audiências televisivas naquele período e uma das maiores expressões populares da história da televisão

brasileira e o Flamengo, o time de futebol mais popular do país. Fora outros elementos como o mês de fevereiro, fazendo alusão ao carnaval, a moça da favela, trazendo a vivência periférica, entre outros.

Aquele Abraço – Gilberto Gil

*O Rio de Janeiro continua lindo
 O Rio de Janeiro continua sendo
 O Rio de Janeiro, fevereiro e março
 Alô, alô, Realengo
 Aquele abraço!
 Alô torcida do Flamengo
 Aquele abraço
 Chacrinha continua
 Balançando a pança
 E buzinando a moça
 E comandando a massa
 E continua dando
 As ordens no terreiro
 Alô, alô, seu Chacrinha
 Velho guerreiro
 Alô, alô, Terezinha
 Rio de Janeiro
 Alô, alô, seu Chacrinha
 Velho palhaço
 Alô, alô, Terezinha
 Aquele abraço!
 Alô, moça da favela
 Aquele abraço!
 Todo mundo da Portela
 Aquele abraço!
 Todo mês de fevereiro
 Aquele passo!
 Alô Banda de Ipanema
 Aquele abraço!
 Meu caminho pelo mundo
 Eu mesmo traço
 A Bahia já me deu
 Régua e compasso
 Quem sabe de mim sou eu
 Aquele abraço!
 Pra você que me esqueceu
 Aquele abraço!*

Moderno, inovador e ousado, o movimento Tropicalista não tinha um jeito específico de expressão. Foi responsável por misturas desde rock e bolero até folclore, samba e Bossa Nova. Defendo que a música Tropicalista está em um “não lugar”, já que, com a movimentação feita, barreiras foram quebradas e as misturas aproximaram, novamente, de um nacional popular, mas ao mesmo tempo, essa aproximação era feita em conjunto com um grande avanço experimental, gerando uma ruptura estratégica que concretizaria um marco na história da música brasileira.

Um exemplo prático dessa grande união de elementos é a produção do disco “Tropicália ou Panis et Circensis”, lançado em 1968, tendo colaborações de artistas

de diferentes gêneros musicais como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa, além das participações de Capinam e Torquato Neto, e do grande maestro Rogério Duprat, que ficou responsável pela criação dos majestosos arranjos musicais. O projeto era a manifestação física, para além da música, da identidade tropicalista, onde na capa elementos como a pose de Gil, a presença indireta de Nara Leão, as roupas e as cores, tinham significados e extrema coesão com tudo o que era expresso pelo movimento.

O clássico LP contém músicas provocativas e marcantes na trajetória de muitos dos artistas presentes nele, como “Geléia Geral”, composição de Gil e Torquato Neto que levou o título inspirado na frase do poeta Décio Pignatari e é uma canção que muito se destaca por ser uma mistura entre rock e baião onde, em sua letra, manifestam-se elementos que exaltam o grande caldeirão cultural brasileiro, “Miserere Nobis”, composição de Gilberto Gil, que traz um joguete de palavras que relacionam-se com a comida, sendo ela, nesse caso, um instrumento político questionador utilizado pelo compositor, “Panis et Circensis”, composição de Gil e Caetano que, embora o erro de grafia no LP, significa, em português, “pão e circo”, trazendo referência direta à política romana do pão e circo, onde a comida era utilizada como distração para apaziguar e controlar a população, entre outras grandes canções. (CALADO, 1997)

Miserere Nobis – Gilberto Gil

*Miserere-re nobis
Ora, ora pro nobis
É no sempre será, ô, iaiá
É no sempre, sempre serão*

*Já não somos como na chegada
Calados e magros, esperando o jantar
Na borda do prato se limita a janta
As espinhas do peixe de volta pro mar*

*Miserere-re nobis
Ora, ora pro nobis
É no sempre será, ô, iaiá
É no sempre, sempre serão*

*Tomara que um dia de um dia seja
Para todos e sempre a mesma cerveja
Tomara que um dia de um dia não
Para todos e sempre metade do pão*

*Tomara que um dia de um dia seja
Para todos e sempre a mesma cerveja
Tomara que um dia de um dia não
Na mesa da gente tem banana e feijão*

*Miserere-re nobis
Ora, ora pro nobis
É no sempre será, ô, iaiá
É no sempre, sempre serão*

*Já não somos como na chegada
O sol já é claro nas águas quietas do mangue
Derramemos vinho no linho da mesa
Molhada de vinho e manchada de sangue*

*Bê, rê, a – bra
Zê, î, lê - zil
Fê, u - fu
Zê, î, lê - zil
Cê, a – ca
Nê, agá, a, o, til – ão*

Ora pro nobis

A letra de “Miserere Nobis” é um manifesto direto contra a ditadura. Se destaca e se apresenta como uma oração, um pedido aos céus para que as pessoas pudessem sair vivos daquele período tão sombrio de barbárie que era a ditadura civil militar nos anos 1960. Tendo um final bem explícito no que se refere a manifestação política dentro do álbum e dentro do próprio movimento Tropicalista. O álbum é um marco fundamental no movimento Tropicalista e embora não traga nenhuma canção homônima, as letras presentes, as construções harmônicas e o cuidado no processo de produção para que cada elemento escolhido tivesse significado, foram cruciais para o LP ser, hoje, um objeto de estudo e uma expressão direta dos desejos tropicalistas daquela época.

Contudo, o enrijecimento e o crescimento da opressão advinda dos militares que perseguiram ainda mais a classe artística era um tanto quanto preocupante para esse movimento que criava, até então, uma grande manifestação contrária a tudo o que estava estabelecido de forma autoritária e prejudicial naquela época.

Entre novembro e dezembro de 1968, o IV Festival da Música Popular Brasileira, na TV Record, foi o momento de consolidação do Tropicalismo, tendo como música vitoriosa a canção de Tom Zé “São Paulo meu amor”, em terceiro lugar a grandiosa canção de Caetano e Gil, interpretada por Gal Costa “Divino Maravilhoso” e em quarto lugar a canção “2001, de Rita Lee e Tom Zé, que foi defendida por Gil e Os Mutantes. (DELGADO, 2011)

Percebe-se que a edição do festival foi potencialmente o melhor desempenho das músicas tropicalistas entre as mais populares e uma mudança no gosto do público em relação à edição passada que vaiou o cantor Sérgio Ricardo, mas que na

edição de 1968 aclamou o cantor estabelecendo a canção “Dia da Graça”, defendida por ele, como a quinta mais popular da edição.

A canção “Divino Maravilhoso” que trazia um panorama do processo de luta da população jovem brasileira que se colocava na rua para lutar por melhorias e se posicionar contra a ditadura, teve grande destaque. Com versos fortes e de comando, teve seu nome utilizado como título do programa da TV Tupi no mesmo ano.

Divino Maravilhoso – Gal Costa

*Atenção ao dobrar uma esquina
Uma alegria, atenção menina
Você vem?
Quantos anos você tem?
Atenção, precisa ter olhos firmes
Pra este sol, para esta escuridão*

*Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso
Atenção para o refrão
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte*

*Atenção para a estrofe e pro refrão
Pro palavrão, para a palavra de ordem
Atenção para o samba exaltação*

*Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso
Atenção para o refrão
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte*

*Atenção para as janelas no alto
Atenção ao pisar o asfalto, o mangue
Atenção para o sangue sobre o chão*

*É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte
É preciso estar atento e forte*

No dia 13 de dezembro de 1968 o Ato Institucional de número 5 foi decretado. Esse ato dava abertura para ações ainda mais truculentas e opressoras vindas dos militares. Um exemplo grande é a suspensão do habeas corpus, o fechamento do Congresso, e, com as diversas perseguições políticas e censuras, um número

grande de políticos e intelectuais se afastaram de cargos importantes como os cargos do Supremo Tribunal Federal. (DELGADO, 2011)

Nesse contexto, com as perseguições e uma certa “liberdade para fazer tudo” que foi instaurada para os militares, programas como “Divino Maravilhoso” e muitos outros foram tirados do ar, já que manifestações artísticas com cunho político questionador eram realizadas por diversos artistas. O programa sofreu com o afastamento de Caetano e Gil, que, foram presos em São Paulo.

A instauração do AI-5 fez com que artistas começassem a elaborar suas próprias censuras, entendendo que se iniciava o que ficou chamado de “Anos de Chumbo”, que estabelecia, de forma geral, o fim da música engajada e questionadora. O fim dessa forma de expressão política era prejudicial para a participação política dos artistas que estabeleciam diálogo direto com o público através de suas composições que traziam reflexões acerca dos tempos sombrios em que viviam.

Entretanto, muitos artistas começaram a utilizar meios para driblar a censura e provocar ainda mais a população com suas críticas mais elaboradas. A década de 1970 marca uma música bem trabalhada e cheia de metáforas que faziam com que a censura não conseguisse compreender os reais intuitos de cada composição.

Os anos de chumbo foram problemáticos no sentido de que a liberdade de diversos artistas foi retirada. O exílio de artistas como Chico Buarque, Gilberto Gil, Geraldo Azevedo e Caetano Veloso causou bastante tristeza e medo em muitos artistas que se viram em berlindas quando o assunto era ditadura civil militar e seus posicionamentos em relação a tal assunto. (DELGADO, 2011, NAPOLITANO 2001)

1.1.4 A INDÚSTRIA CULTURAL E A TROPICÁLIA

Levando em consideração a produção de resistência que a música popular brasileira construiu nos anos 1960 e o início da tropicália como um movimento que, basicamente, reunia diversas expressões culturais e artísticas no mundo e trazia para o contexto brasileiro, dando, aqui, sua interpretação a partir das ferramentas nacionais de cultura, o movimento, depois de tanto tempo, começa a perder força no que se refere o contexto político e de resistência, entendendo que, por mais que trouxesse elementos importantes de conscientização e reflexão, num processo de

compreender a finalidade dessa música, a crítica que era feita a partir dela, se perdia já que não rompia, de fato, com a ordem do capital.

O tropicalismo, por mais popular e constantemente perseguido pela censura nos anos de ditadura militar, ainda assim, não fazia uma crítica direta ao capitalismo, fazendo com que a música brasileira, naquele momento, vindo de um rico processo de politização, seja em letras e até mesmo em sua forma de produção, valorizando o Brasil enquanto produtor de cultura, se estagnasse, talvez, em um único objetivo apresentado: o de produção em larga escala, transformando, assim, o que era organicamente bonito em mercadologicamente vazio e superficial. Entendendo que, a partir do momento em que a indústria cultural demanda da arte a ação de produção em massa, ela, por sua vez, se torna sem profundidade. (ADORNO, 2011)

Roberto Schwarz pontua, acerca da tropicália:

Arriscando um pouco, talvez se possa dizer que o efeito básico do tropicalismo está justamente na submissão de anacronismos desse tipo, grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em alegoria do Brasil. A reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada – música eletrônica, montagem eisensteiniana, cores e montagem do pop, prosa de Finnegans Wake, cena ao mesmo tempo crua e alegórica, atacando fisicamente a plateia. É nessa diferença interna que está o brilho peculiar, a marca de registro da imagem tropicalista. (SCHWARZ, 1978, p. 74)

Continua:

Sobre o fundo ambíguo da modernização, é incerta a linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração. Uma ambiguidade aparece na conjugação de crítica social violenta e comercialismo atirado, cujos resultados podem facilmente ser conformistas, mas podem também, quando ironiam o seu aspecto duvidoso, reter a figura mais íntima e dura das contradições da produção intelectual presente. Aliás, a julgar pela indignação da direita (o que não é tudo), o lado irreverente, escandaloso e comercial parece ter tido, entre nós, mais pelo político que o lado político deliberado. (SCHWARZ, 1978, p. 75)

Conforme argumenta Schwarz, embora o movimento trouxesse em seu escopo reflexões acerca do processo de modernização do Brasil, ao mesmo tempo em que se encontrava nesse lugar de refletir sobre esse processo, a tropicália parecia, aos olhos do autor, absorver essa modernização, se colocando num lugar de aceitação dessa condição, sendo esse posicionamento uma ação complexa frente a um possível rompimento com a problemática do capital e de toda conjuntura política do país naquele momento. (SCHWARZ, 1978)

Trazendo também Marx para compreender esse processo, podemos perceber a transformação da música brasileira, naquele momento, em mercadoria, pura e

unicamente. Já que, estagnada em um vai e vem alegórico tropicalista, nada mais fez, além de se reproduzir em larga escala, trazendo, claro, contribuições importantes para a percepção de conjuntura dentro do processo ditatorial, mas se perdendo, quando era necessária uma crítica radical. (MARX, 1996)

E por que é um problema a música tropicalista se tornar apenas mercadoria? A resposta está na definição de Marx para mercadoria que nada mais é do que um objeto que satisfaz necessidades e que tem valor de uso e valor de troca e que, através do fetichismo, começa a controlar, por meio da alienação, o indivíduo. Ou seja, essa produção em massa de músicas começa a perder seu valor social, que mesmo não dando conta de uma crítica total ao capital, conseguia produzir algum tipo de reflexão. (MARX, 1996)

Essa alienação provocada pela produção descabível a partir das demandas da indústria cultural não produz, de certa forma, o prazer necessário que Marcuse traz em sua elaboração no livro “Eros e Civilização”. Esse prazer, de certa forma, geraria reflexão acerca das questões problemáticas presentes no modo de produção capitalista, logo, alienação de nada mais serve para fazer uma manutenção desse lugar de subserviência ao produto que o indivíduo ocupa na sociedade e, naquele momento, através da produção tropicalista, o lugar de provocador de alienação estava nas mãos de um movimento que, caso produzisse de forma radical uma crítica, conseguiria, talvez, romper com esses desmandos sociais daquela conjuntura que, até hoje, está presente nas formas de dominação. (MARCUSE, 1975)

Para além, a década de 1970, embora com questões contraditórias presentes no Tropicalismo, foi um grande marco que gerou bastantes frutos nos anos seguintes, já que movimentos artísticos diversos começam a se espalhar e ramificações daquilo que era tropical começa a gerar ainda mais importantes expressões culturais pelo Brasil. Movimentos como o Clube da Esquina, com Milton Nascimento, Movimento Artístico Universitário com Gonzaguinha e Novos Baianos, são um dos exemplos a citar como influenciados por esse processo criado no fim dos anos 1960. O surgimento da *black music* brasileira como forma de expressão artística negra também é um grande exemplo de movimentação política cultural pós Tropicalismo e serve de base para novas músicas engajadas que irão surgir nos anos seguintes.

CAPÍTULO 2

A BLACK MUSIC E SEUS DESDOBRAMENTOS ARTÍSTICOS E POLÍTICOS

Compreender o rap enquanto música afro-brasileira produtora de resistência se dá, de forma integral, a partir da origem das influências que moldaram a música afro-brasileira que tem influências diretas a partir da diáspora africana no decorrer da história da sociedade brasileira. Essas influências de dão até hoje tanto para a música negra em um contexto geral, quando para outros ritmos que hoje se encontram dentro da indústria como ramificações de ritmos negros. A grande diversidade cultural negra está presente, também, em sua música e a partir do momento que chega no Brasil pela colonização, começa a se modificar quando tem contato direto com a cultura indígena, que é invadida pelos europeus que, de certa forma, também são responsáveis dentro dessa mistura cultural.

Os ritmos afro-brasileiros⁷, durante a história, embora desvalorizados no período de colonização e no processo de escravização brasileira, foram ressignificados durante o século XX e se tornaram importantes elementos de compreensão histórica caracterizando o país como multicultural e por mais diversa que seja a música afro-brasileira, ela, como um todo, partilha de uma permanência africana em sua essência, seja no ritmo, forma, estrutura e outros elementos que a caracterizam esteticamente enquanto grande ferramenta histórico-social. (PINTO, 2004)

Compreendemos, então, ritmos periféricos no contexto histórico brasileiro como principais influenciadores das músicas negras modernas que trataremos como reflexão nesse trabalho. O samba, por exemplo, tem grande influência no que diz respeito a formação da música *soul*, que, embora tenha sua origem relacionada também com a música estadunidense, sofre, diretamente, influência da música afro-brasileira. (DINIZ, 2022)

A *black music*, nome que se tornou popular em meados do século passado, era utilizado como termo guarda-chuva para determinar todas as expressões e

⁷ Ritmos como o samba rimado, samba de break e repente nordestino, são ritmos musicais que influenciam, diretamente a música negra, o que se refere sua forma estética de construir melodias, produzir ritmo e combinar com improvisos que cantam suas vivências, suas experiências e produzem uma visão cultural importantíssima, no que se refere a construção da cultural afro-brasileira. Todos esses ritmos, inclusive, têm função fundamental na influência da criação do rap brasileiro que surge do improviso. Veremos mais sobre esse tópico no capítulo III.

estilos musicais da música negra estadunidense e, depois de um tempo, das ricas e potentes ramificações da música negra brasileira.

Soul, Jazz, Rhythm and Blues, Funk, Hip-Hop e Blues. Esses diferentes gêneros musicais são considerados riquezas oriundas da musicalidade que se encontra dentro do grande caldeirão cultural negro, que é composto por diversos lugares, línguas, ações, expressões, gestos etc. Tudo isso trazido à força no período da colonização, em que as pessoas negras de diversos países da África foram forçadas a abandonarem todas as suas vidas para viverem uma nova história a partir de um olhar ocidental que os colocava em extrema subjugação e desumanização.

Em específico, o *Blues* foi o gênero que inspirou, majoritariamente o surgimento de outros tantos citados acima. Sendo ele considerado pelo pesquisador Paul Oliver um “estado de espírito e a música que dá voz ao mesmo”, o gênero tem uma simbologia importantíssima no que se refere a dar voz aos que não tinham voz, sendo algo visceral àqueles que não conseguiam expressar seus lamentos e tristezas do período da escravidão no sul dos Estados Unidos. Assim, tem relação direta com a religiosidade dos homens e mulheres que eram forçados a aderirem uma fé que não os representavam enquanto indivíduos diversos e plurais, já que as religiões africanas não eram permitidas em terras estadunidenses. Logo, nasce o *Blues*, que foi influenciado, de forma grandiosa, por uma mistura dos cânticos batistas e metodistas com as riquíssimas raízes africanas. (ALVES *apud* OLIVER, 2011, p. 51)

Esses diversos sons e estilos musicais advindos do gênero *blues* confirmam a importância social da música negra no que se refere aos contextos históricos, levando em consideração as simbologias carregadas nos cânticos, nas composições e arranjos musicais.

Segundo Josielle Santana dos Santos, grande é o número de pesquisas que debatem a origem da black music, mas é um fato que esse movimento cultural tem grande importância na história dos Estados Unidos, já que foi ele um dos protagonistas do movimento pelos direitos civis, nas décadas de 1950 e 1960. Um dos exemplos é o *Soul* que surge para resgatar a essência radical da música negra de forma autêntica, já que seu significado havia se diluído após sua popularidade

entre os brancos. A popularidade do gênero fomentou uma positiva imagem do negro na sociedade, mas ainda que a popularidade de alguns indivíduos específicos era importante para a diluição de uma boa imagem da população como um todo, o racismo continuava a agredir e dilacerar os corpos negros por onde passavam. (SANTOS, 2016)

Assim, os artistas começaram a endossar uma vanguarda musical política no sentido de atingir as grandes massas com seus jargões de orgulho e luta. O movimento passa a se transformar esteticamente, levando negros e negras a utilizarem seus cabelos naturais e roupas que representassem sua autenticidade e reforçassem sua identidade afro. Artistas como James Brown e Nina Simone são nomes importantes que utilizaram a grande plataforma, que foi dada pela popularidade do *soul*, para se posicionar politicamente frente ao racismo e na luta pelos direitos civis dos negros estadunidenses.

Os artistas citados são responsáveis pela criação de músicas como “*Say It Loud – I’m Black and I’m Proud*” e “*Mississippi Goddam*” que são considerados grandes hinos do movimento pelos direitos civis e eram entoados por multidões por onde Nina e James passavam, acalmando multidões, influenciando-as e conscientizando com letras fortes, e que traziam em sua estrutura, a realidade cotidiana do indivíduo negro em relação constante com a sociedade estruturalmente racista.

Say It Loud (I’m Black and I’m Proud) – James Brown

*[...] Ooh-wee, you're killing me
 Alright, uh, you're out of sight
 Alright, so tough, you're tough enough
 Ooh-wee, uh, you're killing me, ow
 Say it loud (I'm Black and I'm proud)
 Say it louder (I'm Black and I'm proud)
 Now we demand a chance to do things for ourselves
 We're tired of beating our heads against the wall
 And working for someone else
 Look here, there's one thing more I got to say right here
 Now, we're people, we like the birds and the bees
 And we'd rather die on our feet than keep living on our knees
 Say it loud (I'm Black and I'm proud) [...]*

*[...] Ooh-wee, você está me matando
 Tudo bem, uh, você está fora de vista
 Tudo bem, tão duro, você é duro o suficiente
 Ooh-wee, uh, você está me matando, ow*

*Diga alto (Sou negro e tenho orgulho)
Diga mais alto (Sou negro e tenho orgulho)*

*Agora exigimos uma chance de fazer as coisas por nós mesmos
Estamos cansados de bater a cabeça contra a parede
E trabalhar para outra pessoa
Olhe aqui, há mais uma coisa que eu tenho a dizer
Agora, somos pessoas, gostamos dos pássaros e das abelhas
E preferimos morrer de pé a continuar vivendo de joelhos*

Diga alto (Sou negro e tenho orgulho) [...] (TRADUÇÃO NOSSA)

Conhecido como o “Padrinho do Soul”, James Brown, nascido no estado da Carolina do Sul, nos Estados Unidos, era um criativo e enérgico cantor e performer que contagiou e contribuiu para a consolidação da Soul Music, através de suas performances enérgicas onde a liberdade era o principal valor percebido.

O cantor, que teve grande influência gospel na sua musicalidade, iniciou sua carreira cantando em grupos como, o The Cremona Trio e o Gospel Starlighters que se torna, mais tarde, The Avons. O grupo desponta ao chamar atenção de Clint Brantle então empresário da estrela Little Richard, que sugeriu uma mudança radical na banda, a escolhe de outro nome. A mudança ocorreu e The Famous Flames, como passaram a serem chamados, foram crescendo e alcançando o estrelato, chamando atenção por onde passavam pelas performances e movimentos de dança encabeçados pelo enérgico James Brown.

As décadas de 1960 e 1970 foram grandiosas para Brow, sendo longos anos de muitas músicas de sucesso e de um despertar político importantíssimo para a carreira do cantor, que o transforma em um dos principais nomes influentes e importantes na luta pelos direitos civis dos negros na segunda metade do século XX.

James Brown dialogou com diversas pessoas importantes no cenário político de diversas correntes e lugares diferentes, cantou hinos que embalsamaram gerações e despertaram consciência racial em muitos e quando Martin Luther King morreu, resolveu lançar a canção “I’m Black and I’m Proud” que tinha sido gravada anteriormente, mas não era uma das favoritas de Brown, porém, a morte de Martin Luther King fez com que ele compreendesse a importância da canção para o movimento.

Parte da letra da música de denúncia, de forma direta, a brutalidade policial. Quando diz “*Ooh-wee, you’re killing me*”, que em português significa “*você está me*

matando”, é apresentado diretamente a ação racista do Estado para com a negritude através da repressão, sendo essa problemática uma das principais pautas de discussão e de luta nos anos 1960 nos Estados Unidos, quando o número de assassinatos de pessoas negras por armas de fogo começa a se tornar cada vez mais expressivo. Fora o conteúdo empoderador que a música trazia, já que no refrão, James pedia para que gritassem alto “sou negro e tenho orgulho”, uma frase que partia de um lugar de grande autoestima e afirmação. Outras frases importantes como “*We’d rather die in our feet than be livin’ our knees*” em português “Preferimos morrer a viver de joelhos” ensinou pessoas negras a não aceitarem a subalternidade como lugar comum e estimulou, ainda mais, a luta pelos direitos durante aquele período.

Mississippi Goddam – Nina Simone

*[...] All I want is equality
For my sister my brother my people and me
Yes you lied to me all these years
You told me to wash and clean my ears
And talk real fine just like a lady
And you'd stop calling me Sister Sadie
Oh but this whole country is full of lies
You're all gonna die and die like flies
I don't trust you any more [...]*

*[...] Tudo que eu quero é a igualdade
Para minha irmã e meu irmão, meu povo e eu
Sim, você mentiu para mim todos esses anos
Você me disse para lavar e limpar meus ouvidos
E falar bem como uma senhora
E você parasse de me chamar de irmã Sadie
Ah, mas esse país inteiro é cheio de mentiras
Vocês todos vão morrer e morrer como moscas
Eu não confio mais em você [...] (TRADUÇÃO NOSSA)*

Eunice Kethleen Waymon, nome de batismo da cantora Nina Simone, foi uma das maiores artistas da história da música mundial. Pianista, cantora e compositora, a artista se expressava artisticamente dentro de gêneros como jazz, blues, soul e gospel, sendo uma das principais vozes da black music durante sua geração, tendo ainda, uma grande e significativa participação na luta pelos direitos civis da população negra estadunidense.

Nina teve seu primeiro contato com música na igreja aos quatro anos de idade, quando acompanhava sua mãe nos cultos. Foi lá que ela começou a tocar piano fazendo parte fixamente do coral como acompanhante musical no piano que

viria a ser, futuramente, seu principal aliado nos palcos. Aos sete anos de idade a cantora participou de seu primeiro recital e foi essa apresentação que fez Nina conhecer sua professora de piano Muriel Mazzanovich que influenciou ela a continuar seus estudos de piano clássico e a ajudou na arrecadação de dinheiro para financiá-los. Foi assim, também, que Nina Simone se tornou uma das primeiras artistas negras a estudar na renomada e conhecida Escola Julliard, em Nova York.

A cantora foi responsável pela composição de diversas canções dentro de vários estilos, indo do blues ao folk e do R&B ao pop. Abalou as paradas de sucesso com músicas como *Feeling Good* e *I Put a Spell on You*, grandes hinos que ecoam até os dias de hoje como grandes clássicos da black music. Suas canções tiveram grande papel na luta pelos direitos civis e um episódio marcou a trajetória da cantora que resolveu, através de uma composição, expressar sua indignação e mudar toda a sua trajetória artística.

A composição teve motivação principal a partir de um massacre racista que matou 4 crianças em uma igreja batista em Birmingham, no estado do Alabama. A cantora, depois desse episódio, compõe *Mississippi Goddam*, onde reflete sobre a vida de homens e mulheres negras nos Estados Unidos. Nina passa a entender que, enquanto mulher negra, tendo uma plataforma de alcance popular e estando numa conjuntura extremamente complexa, precisava refletir todo aquele período sociopolítico em suas obras, assim, passa a ter como principal missão o fomento de consciência racial, a partir de suas canções que são, até hoje, grandes símbolos e hinos para a luta antirracista e de seus discursos que realizava durante seus shows.

A clássica frase “É uma obrigação artística refletir do meu tempo” marca a trajetória histórica da cantora que influenciou uma gama de artistas que entenderam seus papéis políticos e modificaram suas atuações quando tiveram contato com a obra e a história de Nina Simone.⁸

Esses artistas foram dois dos muitos que compreenderam a responsabilidade da conscientização e da luta contra o racismo e pelo empoderamento social de negros e negras, usando a black music e experimentando diversos caminhos sonoros, com diferentes instrumentos, cadências, ritmos e métricas. Com isso,

⁸ O documentário “What Happend, Miss Simone?”, disponível na Netflix, fala da vida da cantora, com imagens inéditas de momentos importantes e significativos de seu legado, trazendo uma narrativa que confirma Nina Simone como uma das cantoras mais incompreendidas de todos os tempos.

diversas ramificações foram surgindo e muitos gêneros foram sendo responsáveis pelo desenvolvimento da música negra e pela criação de muitos subgêneros que viriam a surgir, como por exemplo o *funk* que sofre influência direta em sua construção e gerou ainda mais derivados como o *funk melody* e o *Miami bass*⁹, que foi o gênero que deu origem ao que conhecemos hoje como funk carioca.

O autor André Garcia Braga, em sua dissertação de mestrado chamada “A CENA BLACK RIO: circulação de discos e identidade negra”, afirma que

[...] a música negra se construiu como uma das formas mais adequadas e eficazes de exprimir (e não dizer ou textualizar) as experiências inenarráveis de terror do período escravocrata, se tornando uma espécie de código cultural que jamais rompeu suas conexões com a opressão do passado escravo. Este código, desenvolvido e aprimorado por séculos, ainda na contemporaneidade possui significação clara e precisa para os povos da diáspora porque é inerente à condição de ex-escravizados a que estes povos estão impelidos e expressa as posições políticas negras na modernidade relacionadas a esta condição. (BRAGA, 2015, p. 32)

A partir disso, compreende-se que a música negra tem papel fundamental para a transmissão de mensagens e produção de reflexão acerca do que é ser negro em diversos países em que tiveram como estruturação social o regime escravocrata, mais especificamente, no contexto desse trabalho, Estados Unidos. e mais tarde, o Brasil. Assim, através do fomento cultural e da produção de arte, o negro consegue expressar suas experiências de dor, resgatando a memória fundante de seu sofrimento estrutural e apresentando as problemáticas de sua vida contemporânea.

Em suma, podemos observar a importância política da black music e sua influência direta nos movimentos sociais que se levantavam nos Estados Unidos naquela época. Essa influência gerou, nos negros estadunidenses, uma transformação consciente de seu reconhecimento em uma sociedade estruturalmente racista. Assim, eles criaram formas de sociabilizarem entre si, reconstruindo sua identidade e fomentando simbologias que influenciariam, de certa forma, outros movimentos em outros países, como o Brasil, que, a partir do momento em que essa música se espalha e rompe as fronteiras, é influenciado em vários sentidos. (SANTOS, 2016)

⁹ Miami Bass foi o gênero musical que serviu de referência para a criação do funk carioca, considerado o primeiro gênero brasileiro de música eletrônica e iniciado pelo D Marlboro, que é considerado o pai do funk brasileiro. (GONZALES, 2022)

2.2 O MOVIMENTO BLACK RIO PEDE PASSAGEM

O fim dos anos 60 foi um marco para a cultura popular brasileira, sendo o momento de instauração de diversos movimentos que viriam a marcar a história da nossa música e da cultura como um todo, sendo alguns desses movimentos encabeçados pela inquieta e super engajada juventude que, naquele momento, estava sendo atropelada por uma enxurrada de culturas de diversos países adentrando nossa nação e se misturando com muitas das características nacionais que eram fundamentais.

A black music adentra nosso país com toda a sua riqueza, suas simbologias, elementos estéticos, pluralidade musical e rítmica, sem falar no posicionamento político junto do discurso engajado que questionava o racismo e tudo que se relacionava com essa estrutura destrutiva, fomentando empoderamento e autoestima nas letras musicais e nos jargões tão famosos e entoados pelos seus seguidores.

Um marco para a chegada da *soul music* foi o V Festival Internacional da Canção, que aconteceu em 1970 e contou com a performance da canção “BR-3” interpretada por Tony Tornado e produzida pelo pianista Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, que buscavam um cantor que exalasse o poder negro para defender a canção no festival. Tentaram os cantores Wilson Simonal, Gerson King Combo e até mesmo Tim Maia, que negou a participação por estar no processo de produção de seu primeiro LP. (DINIZ, 2022). O arranjo da canção, com uma levada gospel inspirada nas músicas das igrejas estadunidense, seria acompanhado pelo Trio Ternura¹⁰, grupo de cantores negros que surgiam na época.

Com a negativa dos três cantores convidados anteriormente pelos responsáveis pela canção, Tony Tornado aceita o convite e sobe ao palco do V FIC com uma estética um tanto quanto chocante para os padrões da época. De cabelos armados inspirados nos black power experienciados por ele na época em que morou nos Estados Unidos, uma roupa esteticamente soul — botas, calça boca de sino e bata — e uma atitude que chocou o público presente no Maracanãzinho naquele dia,

¹⁰ Trio Ternura foi um grupo vocal formado por Jussara Lourenço, Jurema Lourenço e Robson Lourenço, que nascidos na Zona Oeste do Rio de Janeiro, tinham sua formação musical familiar, já que eram filhos do compositor Umberto Silva. Foram lançados pela Rádio Globo nos anos 60 e embalaram as décadas com suas vozes potentes e harmonias cativantes.

o cantor arrebatou todas as possíveis chances e saiu consagrado como a melhor música da noite, se tornando um grande sucesso comercial, tocando muito nas rádios de todo o país e ajudando a alavancar a black music que acabara de chegar em solo brasileiro.

BR- 3 – Tony Tornado

*A gente corre (e a gente corre)
 Na BR-3 (na BR-3)
 E a gente morre (e a gente morre)
 Na BR-3 (na BR-3)
 Há um foguete
 Rasgando o céu, cruzando o espaço
 E um Jesus Cristo feito em aço
 Crucificado outra vez
 E a gente corre (e a gente corre)
 Na BR-3 (na BR-3)
 E a gente morre (e a gente morre)
 Na BR-3 (na BR-3)
 Há um sonho
 Viagem multicolorida
 Às vezes ponto de partida
 Às vezes porto de um talvez
 E a gente corre (a gente corre)
 Na BR-3 (na BR-3)
 E a gente morre (e a gente morre)
 Na BR-3 (na BR-3)
 Há um crime
 No longo asfalto dessa estrada
 E uma notícia fabricada
 Pro novo herói de cada mês
 Na BR-3, na BR-3
 Na BR-3, na BR-3
 Por isso eu corro
 Por isso eu corro, corro
 E giro no centro
 E vou por dentro
 E o mundo se move
 And I can love you baby baby baby
 Baby baby baby
 Socorro, por isso tudo eu corro
 Corro na BR-3*

A canção que fazia alusão clara a “estrada da vida”, como afirmava o próprio Tony Tornado, foi interpretada de forma equivocada pelos militares que achavam que a canção falava sobre o uso de heroína, dizendo que a BR-3 era, na verdade, a terceira veia. Mas isso não abalou o sucesso da canção e ela pavimentou o caminho para muitos outros sucessos que iriam surgir na black music brasileira. (DINIZ, 2022)

É importante também ressaltar a importância de Tony Tornado e toda a sua bagagem que foi muito necessária para a implementação da black music no Brasil, tendo ele passado uma temporada nos Estados Unidos depois de fazer parte do

grupo Brasileira, onde, com seu carisma e talento, rodou o mundo fazendo shows. No fim do contrato de dois anos, resolveu ir da Holanda para Nova York por já se familiarizar com a cultura e se denominar “Americanoide” e lá, Mister Comfort, como era conhecido, se aproximou de Stokel Carmichael, ativista dos direitos civis, marido de Miriam Makeba, cantora, compositora, atriz e ativista, que construíram em Tony, uma consciência acerca da luta antirracista da época e lhes ensinaram o gesto conhecido como “punho cerrado”, que significa força e é replicado por muitos ativistas dos direitos dos negros e é um símbolo originalmente relacionado com os Panteras Negras. (DINIZ, 2022)

O símbolo que Tony aprendeu foi muito importante, pois durante sua carreira ele usou muito esse gesto em suas apresentações pelo Brasil. Em uma apresentação com a cantora Elis Regina no VI Festival Internacional da Canção, que aconteceu no Maracanãzinho em 1971, a dupla apresentou a composição de Marcos e Paulo Sérgio Valle, que já havia sido censurada anteriormente, chamada “*Black is Beautiful*”. A repressão da ditadura, nessa época, estava compromissada em perseguir artistas ou ativistas que protestassem de qualquer maneira sobre questões sociais e raciais, mesmo assim, a polêmica se fez presente quando, no meio da apresentação, Tony Tornado ergueu uma das mãos com o punho fechado em protesto e acabou sendo preso naquele momento. (OLIVEIRA, 2015 apud PELEGRINI; ALVES, 2011)

O choque da apresentação para a censura se deu pelo uso da canção que fazia alusão direta aos dizeres de protesto dos grupos de ativistas estadunidenses que lutavam e usavam a frase “*Black is Beautiful*” como mais um dos jargões potentes e libertadores da época. Alfredo Ribeiro (2020, apud BISPO, 2006, p. 814), complementa que

Black is Beautiful! Essa expressão gramaticalmente simples sacudiu bases ideológicas e discursivas dos movimentos negros norte-americanos na década de 1960. Ao perpetrarem palavras de reconhecimento da beleza afro-americana, seus autores além de constatarem a estética da indústria cultural racista, promoveram uma nova leitura discursiva sobre a maneira de se conceber a estética daqueles que por muitos séculos tiveram sua beleza negligenciada pela tonalidade de suas peles e demais atributos físicos (...) Na mesma década, os inúmeros grupos que reivindicavam Direitos Civis para a população afro-americana marginalizada perceberam que não bastavam apenas manifestações pacíficas e violentas, pois o discurso de desqualificação do negro e do africano estava sedimentado na sociedade e, para haver uma mudança substancial, deveria se trabalhar com um discurso

de auto-definição e negação dos valores que marcaram este segmento social por diversos séculos. *Black is Beautiful* representou, e ainda representa, a formação de uma identidade em construção que tenta sustentar-se em um processo discursivo contemporâneo.

Outro personagem fundamental para o início do movimento Black Rio foi o cantor e compositor Gérson Rodrigues Côrtes, ou como é mais conhecido, Gerson King Combo, que teve sua carreira iniciada com pequenos trabalhos na TV. Gerson foi dublador e dançarino no programa “Hoje é dia de rock”, foi coreografo do programa Jovem Guarda, na Rede Record, trabalhou também como coreografo das Chacretes do programa “Cassino do Chacrinha” e em 1979 foi, também, coreografo do programa de Wilson Simonal, onde, entendeu, ali, sua vocação artística que surgiu pela influência de seu irmão Getúlio Côrtes, compositor consagrado de músicas como “Negro Gato” de Roberto Carlos e muitas outras de artistas como Luiz Melodia e Marisa Monte. (DINIZ, 2022)

O sucesso do James Brown Brasileiro era tanto que sua segurança era bem reforçada para ir aos bailes, um total de seis pessoas para resguardar a vida do maior representante do Soul brasileiro da época. Seu estilo de vida luxuoso afirmava a sua identidade e o poder que ele queria exalar naquela época através de ações que reafirmassem sua negritude. Roupas coloridas, linguajar descolado, carros de luxo e músicas com letras ainda mais afirmativas.

A história de King Combo com os bailes black é uma grande e importante página de sua vida e da vida desse movimento tão importante. O artista é a pessoa que mais se apresentou nos bailes do subúrbio do Rio de Janeiro. (DINIZ, 2022). Em 1977 o primeiro disco do cantor, o lendário autointitulado, era lançado em um grande baile no Portelão, em Madureira, trazendo músicas como “Esse é o Nosso Black Brother” e “Mandamentos Black”, a inesquecível canção que embalou os bailes e se tornou o hino de muitos jovens negros e negras.

Mandamentos Black – Gerson King Combo

Brother!

Assuma sua mente, brother!

E chegue a uma poderosa conclusão

De que os blacks não querem ofender a ninguém, brother!

O que nós queremos é dançar!

Dançar, dançar e curtir muito soul

Não sei se estou me fazendo entender

O certo é seguir os mandamentos blacks, que são, baby

Come on, brother

Dançar como dança um black!
Amar como ama um black!
Andar como anda um black!
Usar sempre o cumprimento black!
Falar como fala um black!
Eu te amo, brother!
Yeah, brother, do it, baby
Come on brother, yeah
Swing brother, swing
Esperto, esperto
Viver sempre na onda black!
Ter orgulho de ser black!
Curtir o amor de outro black!
Saber, saber que a cor branca, brother
É a cor da bandeira da paz, da pureza
E esses são os pontos de partida
Para toda a coisa boa, brother!
Divina razão pela qual amo você também, brother! Yeah!
Eu te amo brother!

Todo esse processo que consolidou, aos poucos, o movimento *black* como um dos mais importantes da história não poderia faltar um ritual, algo que fizesse, na prática, o resultado de todo simbolismo e construção imaginária de uma grandeza tão profunda que acentuava e fazia brilhar a identidade negra, assim, eram nos bailes que a magia acontecia de fato, onde todos os *blacks*¹¹ se expressavam através de seus corpos, linguajares e roupas.

2.2.1 OS BAILES

Para começarmos a falar sobre os bailes, é importante fazer um recorte específico para explicar a grandiosidade, espontaneidade e riqueza dessa manifestação tão importante para o movimento negro e a música negra no século XX e que perdura até hoje, visto que influenciou diversos outros movimentos que são ramificações desse momento.

Portanto, trago para a reflexão o que o autor André Diniz, no livro “Black Rio nos anos 70: a grande África soul”, entende enquanto festa. Para ele, as manifestações festivas são “[...] disparadoras de afetos assim como são produtos destes”. (DINIZ, 2022, p. 66) Essa compreensão se dá a partir das reflexões feitas pelo geógrafo Paul Claval no livro “A Geografia Cultural”, onde ele se refere ao conceito de Aristóteles que fala sobre as peças teatrais que eram formas que os espectadores

¹¹ São identificados como “*blacks*” os participantes da cena black. De acordo com Luciana Xavier, era uma nomenclatura que representava a jovialidade e potência daquela juventude. (2015)

vivenciavam situações que fugiam de sua vida corriqueira de sua vida e que, de certa forma, ajudavam a liberar a raiva deles.

As festas são ações coletivas que refletem o cotidiano, sendo momentos que abrigam relações sociais que também refletem as vivências diárias, ou seja, dentro do ato de festejar, está reservado diversos conflitos e disputas que representam as relações humanas como elas são. Desde o nome, onde vai se realizar, quem vai frequentar, como irão se portar, o que irão ouvir e até mesmo o que irão vestir. Tudo isso representa o ato de festejar e como isso se desenvolve enquanto um processo de sociabilidade humana. (DINIZ, 2022) A partir disso, a compreensão de “baile” que antes era de um lugar onde pessoas se reuniam para dançar e se expressar se amplia, compreendendo toda o significado para o contexto apresentado preliminarmente.

Para além, a conjuntura histórica em que os bailes black tem início é uma conjuntura de censura, repressão e perseguição àqueles que, de acordo com o governo vigente, estavam indo contrários a ordem estabelecida a partir de um pensamento opressor. Levando em consideração o período da ditadura, podemos compreender a resistência do movimento black como algo que viria para além de apenas reuniões para dançar, cantar e ouvir música soul. (OLIVEIRA, 2015; DINIZ, 2022; LIMA, 2018)

Motivos eram inventados para que a repressão fosse direcionada a esse grupo revolucionário. Os governos de Geisel e Médici foram responsáveis pelas diversas investidas opressoras contra os bailes black e seus frequentadores. O fato de o Brasil ser pintado como um país em que a democracia racial era o principal modo de funcionamento social vigente, fazia com que, ao olhar da ditadura, fosse desnecessária a invocação de símbolos de resistência negra importados de grupos militantes de outros países, logo, uma sociedade sem conflitos de natureza racial, não precisaria se opor a tais conflitos e qualquer ato que fosse contrário disso estaria subvertendo a ordem vigente. (LIMA, 2018)

2.2.2 O BAILE DA PESADA

Em julho de 1970, acontecia no Canecão, em Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro, a primeira edição do Baile da Pesada, organizado pelos DJs Ademir Lemos e Big Boy. Alguns pesquisadores compreendem esse momento como o pioneiro da

Black Rio, já que o formato de realização, a organização e a divulgação foram impactantes para os veículos midiáticos e para o público, logo, esse evento ocupa esse lugar de destaque. (OLIVEIRA, 2015)

Na época, a animação ficava nas mãos do DJ Big Boy e os sets ficavam na responsabilidade de Ademir Lemos. A dupla trazia sempre uma grande mistura de grandes músicas da época e de gêneros diversos que iam do rock ao pop e o soul tinha apenas alguns minutos no baile, onde DJ Peixinho, que se destacava muito na discotecagem da época, tocava as mais dançantes. Esse momento era quando os dançarinos e dançarinas iam para o meio do salão e exibiam seus movimentos, deixando seus corpos seguirem os ritmos fortes da soul music e embalavam-se ao som de artistas como Wilson Pickett e muitos outros sucessos da época. (DINIZ, 2022; ASSEF, 2003)

De fato, Big Boy era um grande destaque da época, já que sempre tocava músicas que faziam muito sucesso entre os frequentadores do Baile da Pesada. Já era difundido por ele o soul, de certa forma, já que em seus programas de rádio ele foi um grande divulgador da obra de James Brown, onde fazia sempre um momento especial para a black music em seu programa. Ele era um grande entusiasta da música e fazia questão de ser um grande conhecedor de vários gêneros musicais, como o soul. Estava sempre ligado nos lançamentos do mercado brasileiro e mundial, mesmo não sendo muito fácil conseguir um fonograma¹² naquela época. Existiam algumas formas de conseguir peças musicais raras e isso incluía desde garimpos em sebos até amigos comissários de bordo que, através de suas viagens durante o trabalho, traziam compactos inéditos e raros do exterior.

Porém, antes de se tornar DJ, Newton Duarte de Alvarenga, morador do bairro do Flamengo, na Zona Sul do Rio de Janeiro, era formado em geografia, trabalhou como professor durante um tempo e ao mesmo tempo iniciava sua carreira de locutor de rádio. Trabalhou também como programador de sequências musicais na Rádio Tamoio em 1964 e, posteriormente, chegou a trabalhar em programas de televisão e escreveu colunas de jornal. Big Boy, depois disso, foi para a Rádio Mundial para ser o apresentador de um programa de música que se tornou um

¹² Chamamos de fonograma o registro, em gravação, da obra, ou seja, é a música em sua forma física.

sucesso tremendo entre os jovens. Lá, a rádio cresceu de forma muito impressionante e começou a chamar a atenção da indústria musical, já que eles conseguiram, de forma inédita, criar uma comunicação com os jovens através de inovações e bordões como “Hello, crazy people!”. (ASSEF, 2003)

O aumento dos índices de audiência jovem proporcionado pela programação musical oferecida pelas emissoras de TV desde os anos 1960 também gerou mudanças na programação das rádios, que se voltavam cada vez mais para esse público. Big Boy criou um personagem divertido, anárquico e espontâneo, mais próximo dos jovens, veiculando os principais lançamentos do *hit-parade* norte-americano e europeu. (OLIVEIRA, 2015, p. 99)

. Para alguns pesquisadores, considerar Big Boy como o pioneiro na origem da Black Rio é um pouco complexo, já que envolvem questões muito mais extensas e complexas, porém, é importante compreendê-lo como o responsável por elevar a popularidade do soul nas rádios do país e ainda, existem registros que confirmam Big Boy como o primeiro radialista a tocar soul em uma grande emissora de rádio. (OLIVEIRA, 2015 apud HANCHARD, 2001)

Assim como Big Boy, antes de ser um dos realizadores do Baile da Pesada, Ademir Lemos já era um consagrado discotecário que tinha grande influência pelas boates da Zona Sul carioca. Conhecido como “Homem Baile” (OLIVEIRA, 2015, p. 100), foi dançarino da TV Continental, no programa “Os Brotos Comandam” onde conheceu Carlos Imperial e começou a trabalhar para Carlos como curador musical para outro programa, o “Clube Dos Brotos”, da Rádio Nacional. Ademir, com seu cabelo black e todo o seu estilo lançou moda nos anos 1960 quando nas boates Jirau e Le Bateau, também na Zona Sul do Rio, ele começou a se destacar como discotecário, já que, além de tocar os vinis, Ademir Lemos animava o lugar e construía relação agindo como anfitrião das noites.

Porém, a grande aceitação do Baile da Pesada no Canecão começou a incomodar os donos do espaço, que, com muito preconceito e uma estratégia de expulsar os organizadores dali, contrataram uma atração que fosse elitista, a fim de aumentar a reputação da casa de eventos. Mas antes disso, alguns DJs e frequentadores já vinham se incomodando um pouco com o baile por ser um evento onde pobres não conseguiam acessar e de acordo com eles, os ingressos eram caros e o público era a partir de pessoas de classe média. (DINIZ, 2022)

Com a tentativa de intelectualizar o Canecão, Ademir e Big Boy foram convidados a descontinuarem o Baile da Pesada. Essa atitude fez com que os organizadores percebessem que, por mais que a Zona Sul não quisesse mais acolher o movimento potente que estava nascendo, eles tinham um público potencial no subúrbio do Rio de Janeiro, assim, Ademir Lemos resolve levar o Baile da Pesada para as Zonas Norte e Oeste. (DINIZ, 2022)

Sendo eles os donos de uma extensa aparelhagem de som e tendo já acesso a um catálogo de música negra bem extenso, a equipe de Big Boy e Ademir se tornaram as mais bem sucedidas daquele momento, chegando a reunir, em seus bailes, um público que chegava a ser superior a dez mil pessoas e foram também os responsáveis pela criação de turnês de DJs por diversas cidades e construíram um status, para os DJs, de artistas de sucesso. (OLIVEIRA, 2015; DINIZ, 2022)

2.2.3 DE PEQUENOS HI-FIS A PODEROSOS BAILES

É importante dar o destaque a Big Boy por seu trabalho em difundir o soul pelo Brasil através de sua popularidade entre os jovens ouvintes da Rádio Mundial, sendo o rádio o responsável por assumir um papel de mediador e apresentador, a uma população que não tem acesso, às culturas de dimensões globais. (OLIVEIRA, 2015)

Dom Filó, um grande produtor e ativista do movimento negro brasileiro afirma que o soul brasileiro não surgiu, de forma alguma, no Canecão durante o Baile da Pesada, já que no subúrbio do Rio, diversas intervenções aconteciam nas casas de algumas pessoas. As “festas americanas” ou “hi-fis”, eram pequenas reuniões que aconteciam nas residências de pessoas, onde, no ato de organizar, era acordado que levassem comidas e bebidas para que pudessem dançar os sons estadunidenses que chegavam ao Brasil dominando toda a juventude negra periférica. Esse lazer era recorrente nos bairros mais afastados do centro da cidade e serviam de entretenimento para os jovens que não conseguiam ter acesso aos grandes eventos sediados em casas de shows e de eventos pelas zonas nobres¹³. (OLIVEIRA, 2015)

¹³ Importante destacar essa questão de contradição a partir das disputas de uma narrativa de origem do movimento, levando em consideração que, geralmente, os verdadeiros pioneiros de movimentos dentro de processos criativos, por exemplo, são sempre esquecidos e colocados de lado, porém,

Pouco se conhece de produções acadêmicas que falam sobre os hi-fis que aconteciam pelo subúrbio do Rio de Janeiro já que a maior parte das lembranças e conhecimentos são a partir da oralidade, de histórias que são contadas por muitos dos frequentadores que vieram aqueles momentos de riqueza cultural e produção de uma sociabilidade revolucionária.

Entretanto, é de perceptível compreensão a inspiração dessas festas nas chamadas “*rent parties*” ou festas de aluguel que aconteciam nos Estados Unidos no bairro do Harlem e no sul da cidade de Chicago. Lá, os negros se reuniam em locais programados para ouvir e dançar ao som da música negra mais popular no início do século XX, o Jazz. Para além dessas festas, aconteciam festas de quarteirão, que eram realizadas nas ruas das cidades, em locais como praças ou quadras de basquete. Lá eles dançavam o melhor das músicas negras já eletrônicas nas aparelhagens de som e gigantes e superpotentes. Esses momentos culturais que ocorreram durante o século XX nos Estados Unidos são importantes porque conseguimos enxergar negros e negras se expressando em suas mais valiosas e viscerais apresentações, sendo através de suas danças e formas singulares de cantar, como também através de suas roupas, cabelos e acessórios que eram formas de comunicação e fortalecimento de suas identidades. (OLIVEIRA, 2015)

Um jovem que trabalhava de assistente de palco chamado Oseas Moura dos Santos, começou a se movimentar através de suas experiências a criar possíveis eventos soul que viessem a se tornar, futuramente, o que chamamos de bailes. Fã assumido de Ademir Lemos e já conhecido pelas redondezas por organizar hi-fis, o jovem, junto com sete amigos, alugou alguns aparelhos de som que se consistiam em dois toca-discos, seis caixas de som e alguns amplificadores e foi até a porta do Astoria Futebol Clube pedir que os donos liberassem o espaço para que ele pudesse realizar um baile. (OLIVEIRA, 2015)

Em novembro de 1971, Oseas que ficaria, no futuro, conhecido popularmente como Mister Funky Santos, iniciou no Catumbi o primeiro baile 100% soul do Rio de Janeiro, onde, com apenas uma vitrola e o seu pequeno equipamento, ele conseguia reunir, de forma assídua todo domingo, um número surpreendente de quase mil e

como estamos falando de questões que envolvem a negritude, se faz necessário ressaltar outros lados de uma história tão rica e potente, a fim de não gerar nenhum silenciamento nem apagamento de narrativas de construção e estruturação do movimento Black Rio.

quinhentas pessoas, onde, além de discotecar, Oseas descia e conversava com os frequentadores, entendendo sua posição de mestre de cerimônias e fazendo valer a experiência verdadeiramente black soul que iniciava, de forma concreta, naquele momento. Assim, a história começava a tomar mais corpo, entendendo que o que acontecia no Azulão do Catumbi, local onde era realizado o baile soul de Mister Funky Santos, era, talvez, a primeira grande valorização do jovem negro num contexto black soul, já que o próprio organizador tinha como princípio fundante a construção da exaltação e valorização da riqueza negra e, para além, de produzir algo que os jovens negros suburbanos pudessem usufruir e se expressar em suas totalidades. (DINIZ, 2022)

Assim, eventos para a população negra no subúrbio não eram uma novidade para os negros e negras cariocas, já que desde a abolição eram presentes pelas ruas da periferia Rio de Janeiro manifestações festivas e comemorativas. Mas o que diferencia o baile realizado no Catumbi, é que os bailes começaram a ser reproduzidos em sua forma integral que consistia em ouvir e dançar soul americano. De acordo com Xavier (2015) começava-se a estimular e difundir um estilo que criaria uma cena que faria girar um novo modo de entretenimento e modo de consumo na periferia da cidade.

Muitos outros bailes foram surgindo depois da ideia de Mister Funk Santos e clubes como o Clube Renascença, Cascadura Tênis Clube e Maxwell foram palco da grande Noite de Shaft criada por Dom Filó e inspirada no filme Shaft do diretor Gordon Parks. Nas noites de baile, em um paredão branco, imagens de filmes, personalidades negras e de frequentadores dos bailes eram exibidas. Essa ideia era uma grande estratégia que movimentava as pessoas durante o baile que ficavam extremamente animadas e orgulhosas ao se verem ao lado de pessoas negras importantes e essa ação para além de empoderar os já frequentadores, trazia mais gente para os bailes. (DINIZ, 2022)

Assim, percebia-se uma movimentação de valorização da autoestima e estética negra muito grande nos bailes. Os DJs da época perceberam que seu papel era muito mais do que apenas tocar e começaram a interagir com os frequentadores, realizando diversas atividades que mexiam com a dinâmica das noites de soul. Concursos de melhor roupa, melhores cabelos blacks e de melhores dançarinos,

eram uma das formas que os DJs viam de, alinhado a um discurso empoderado e antirracista, construir uma boa convivência e manter uma animação dentro daqueles ambientes. Isso nos leva a perceber que a estética era uma categoria extremamente importante para o funcionamento da estrutura social black que estava se consolidando naquele período. (OLIVEIRA, 2018)

2.3 A ESTÉTICA NO MOVIMENTO BLACK RIO

Naquele momento em que negros e negras estavam se reinserindo em um mercado de consumo massivo, fazia-se necessário estratégias para que essa reinserção fosse, de fato, efetiva para a juventude que, sendo atingida por uma demanda de informação muito grande, tinha um incômodo com a valorização da mestiçagem e desvalorização da negritude como um todo. Assim, jovens negros e negras começam a procurar formas de expressar essas individualidades e seus corpos passam a ser a principal arma contra essa faceta do racismo que se disfarçava no Brasil de democracia racial.

Assim, essa forma de compreensão e apreensão do mundo para com os corpos negros era uma maneira de criticar, de forma direta e indireta, as exclusões de traços negros tão presentes na população brasileira. Com a diversificação da moda nos anos 1970, os signos que representavam a elite como joias, começavam a ser substituídos por signos que representariam mais a criatividade e o bagagem cultural, como pente garfo preso ao black power. Logo, compreende-se que o “estar na moda” toma um lugar diferente do que o antigo significado que se baseava em elegância e levava mais em consideração questões econômicas. Agora, estar na moda era muito mais emocional e simbólico, era poderoso e transformador. (OLIVEIRA, 2018)

Todo estilo é composto por um sistema de valores, como iconografia visual, performances, roupas, músicas e estética. Podemos enxergar o estilo dos blacks como a incorporação de um novo visual na área urbana, um coletivo potente em torno dos símbolos e do consumo de objetos significativos da cultura negra. (DINIZ, 2022, p. 114)

A sociedade brasileira, estruturalmente racista, não estava preparada para tamanha potência e expressão estética e bastou pouco para a resposta chegar em forma de repressão policial.

O cabelo black power, grande símbolo de resistência e poder, começou a ser alvo de racismo e negros eram parados pela polícia para serem revistados com a justificativa de que estavam escondendo drogas e armas no cabelo. Até o pente garfo, símbolo de resistência, era alvo e tinha o estigma racista de ser uma arma branca perigosa.

Logo, temendo a sobrevivência, negros passaram a andar em grupo pelas ruas, temendo suas vidas já que, ainda em contexto de ditadura, a perseguição a tudo que iria contra a cultura de perseguição e opressão, era tido como irregular dentro das interpretações preconceituosas dos militares da época.

Uma das histórias famosas de repressão policial é do compositor Macau que em 1973 foi abordado pela polícia na Zona Sul do Rio de Janeiro e mesmo se identificando com documentação de músico, foi levado até a delegacia e torturado pelos policiais. Essa experiência aterrorizante levou o grande compositor a escrever um dos maiores hinos da black music brasileira, a música “Olhos Coloridos” que ficou eternizada na voz da cantora Sandra de Sá. (DINIZ, 2022)

Olhos Coloridos – Sandra de Sá

*Os meus olhos coloridos
Me fazem refletir
Eu estou sempre na minha
E não posso mais fugir
Meu cabelo enrolado
Todos querem imitar
Eles estão baratinados
Também querem enrolar
Você ri da minha roupa
Você ri do meu cabelo
Você ri da minha pele
Você ri do meu sorriso
A verdade é que você
Tem sangue crioulo
Tem cabelo duro
Sarará crioulo
Sarará crioulo
Sarará crioulo
Sarará crioulo
Sarará crioulo*

Essa canção é um grande retrato de uma sociedade multiétnica como a brasileira. Vinda de um sentimento de revolta e tristeza com o sistema, com a forte voz de Sandra de Sá, temos um retrato da relação entre o real e o ideal racista

criado pela hegemonia branca que tanto quer apagar as raízes estruturais e fundantes de um país tão diversos como o Brasil.

A relação entre pessoas negras e seus cabelos sempre foi uma grande e importante questão de expressão de uma resistência. Dreads, rasta, black power, tranças. São algumas das formas que pessoas negras tem de se expressar através de seus cabelos, uma herança africana que carrega grande significado, entendendo que para culturas africanas, a cabeça é uma zona de energia, o centro do corpo e sendo o cabelo o primeiro contato direto com a cabeça, tudo o que ele expressa é importante, central e energético.

Assim, o movimento black power traz para o Brasil o orgulho dos cabelos, dos volumes. Não apenas um volume das caixas de som, mas os volumes capilares foram grandes amigos dos blacks nos anos em que a black music tinha seu auge em terras brasileiras.

Os bailes soul promoviam, sem sombra de dúvida, uma atmosfera de valorização do estilo black que celebrava uma estética afro-brasileira inspirada no visual afro-norte-americano. Alguns pesquisadores relatam como as vestimentas negras durante a escravidão, tanto no Brasil, como nos Estados Unidos, chamavam a atenção, com peças muito coloridas e “descombinantes”, ostentando um capital simbólico no Novo Mundo possivelmente oriundo da África Ocidental. (DINIZ, 2022, p.119 apud OSTENDORF, 2000)

Pelas ruas, os visuais dos blacks eram bem característicos, ternos, chapéus de aba larga, joias, correntes e relógios grandes e brilhantes. Os visuais dos homens e mulheres negros daquela época era quase que o mesmo, já que negras abandonaram vestidos e saias e adotaram, também, a calça boca de sino, para melhor performance durante os bailes, além do característico black power. (DINIZ, 2022)

O pensamento do autor Stuart Hall sobre o estilo dos blacks era basicamente que

Essas performances estrategicamente e convenientemente propunham imagens e discursos positivos em torno de uma conscientização racial, tomando por base uma valorização estética e uma celebração festiva da diferença, no lugar de atuações político-pedagógicas mais convencionais. Uma diferença baseada no significado, que é crucial à cultura, aberta a dinâmicas e reapropriações dialógicas. (HALL, 2003, p. 33)

Outro elemento importante na vestimenta black era o sapato, que para muitos era entendido como o “trono” dos que conquistavam aquele tesouro. Cavalos de aço era o nome dado ao adereço que se consistia em um sapato de salto grosso e alto que em suas solas podiam ter alguns andares. Feitos sob medida, esses sapatos eram de difícil acesso e era vendido em algumas lojas pela periferia do Rio, uma em Madureira chamada Sapataria Pinheiro e outra na loja do Souza, no centro. De acordo com Diniz (2022) os sapatos têm um significado que vão além de apenas uma vestimenta de dança, eram formas de recuperação de uma memória e uma história, visto que pessoas negras escravizadas eram proibidas de usar sapatos e assim como os cabelos black, esse adereço se torna uma forma de recuperação de autoestima poderosa e transformadora.

Com o pontapé do DJ Mister Funky Santos, sendo ele o primeiro a falar e valorizar a juventude negra carioca, a centralidade e fundamentação do cenário Black Rio passa a ser o baile do Astoria. O movimento black começava a se tornar um movimento de massa, impulsionado e estabelecido, a ponto de fomentar a estética black que mudava a paisagem de diversos lugares pelo país quando apresentavam seus estilos, suas danças e diálogos, valorizando assim a beleza negra, a dignidade e uma nova história potente e bonita sobre o que era ser negro no Brasil.

Contudo, tida como diversa, a estética do movimento black soul brasileiro é, de fato, uma hibridização de conceitos visuais, sonoros, de socialização e de comportamento de vários lugares do mundo trazidos e combinados com as diversas culturas brasileiras que, de certa forma, construíram uma identidade singular para tamanha expressão cultural. Isso se desenvolveu grandes movimentações que são tidas, particularmente falando, como referências de construção de resistência e potência cultural, como por exemplo a Banda Black Rio.

2.3.1 A BANDA BLACK RIO E OS APECTOS SONOROS DO MOVIMENTO

A Banda Black Rio, formada em 1977, foi um projeto de grande importância para o movimento soul no Brasil, sendo precursora e influenciando diversos músicos no país inteiro e até mesmo fora dele. Sendo idealizada por Dom Filó, a banda tinha

como membros grandes músicos de formações diversas, mas que transpiravam o amor pela música.¹⁴

A principal característica da banda era a brasilidade na maneira de tocar o soul, sendo, no início, um empecilho para alguns frequentadores dos bailes e ouvintes amantes da soul music estadunidense. Porém, isso destacou a banda e a colocou em um patamar de criadora de tendência frente a um momento em que ferviam caldeirões de novas tendências culturais. A banda influenciou artistas como Gilberto Gil, que ficou extremamente encantado com a genialidade dos músicos e da sonoridade que misturava samba, jazz e os balanços brasileiros como os sons produzidos nas gafieiras pelas orquestras. O cantor foi muito influenciado pela banda e por isso gravou o disco *Refavela* onde traz misturas brasileiras, ritmos africanos e outros ritmos que iam de soul ao funk, porém, foi muito criticado por pessoas que se opunham a popularidade do movimento que mexia com a cabeça de muitos jovens negros nas periferias do Rio de Janeiro. (DINIZ, 2022)

Refavela – Gilberto Gil

[...]

*A refavela revela aquela
Que desce o morro e vem transar
O ambiente efervescente
De uma cidade a cintilar
A refavela revela o salto
Que o preto pobre tenta dar
Quando se arranca do seu barraco
Prum bloco do BNH
A refavela, a refavela, ó
Como é tão bela, como é tão bela, ó
A refavela revela a escola
De samba paradoxal
Brasileirinho pelo sotaque
Mas de língua internacional
A refavela revela o passo
Com que caminha a geração
Do black jovem, do black Rio
Da nova dança no salão*

[...]

Com o lançamento do estrondoso álbum *Maria Fumaça*, a Banda Black Rio chamou atenção de diversas pessoas, foram chamados para muitas gravações e até Caetano Veloso se rendeu ao balanço brasileiro da banda e recrutou os membros para que o acompanhassem em uma turnê pelo país.

¹⁴ Luiz Carlos Batera na bateria e percussão, Cristóvão Bastos no piano, Claudio Stevenson na guitarra, Oberdan Magalhães no saxofone, Jamil Joanes no baixo, Bairrozinho no trompete e Lúcio J. da Silva no trombone.

A Banda Black Rio foi um dos principais instrumentos para a consolidação do movimento black nas periferias de cidades brasileiras como Rio de Janeiro e São Paulo. Os jovens começavam a enxergar um lugar para expressarem suas demandas que iam desde demandas políticas a expressões artísticas que contribuíam e elevavam ainda mais o movimento enquanto produtor cultural e fomentador de novos talentos. Sendo assim, saindo da Zona Sul e indo sacudir a periferia do Rio de Janeiro, o movimento toma forma quando encontra as raízes negras para a fusão de grandes elementos e necessidades coletivas. (DINIZ, 2022)

Porém, como aconteceu com a Tropicália e sua apropriação pela mídia produzindo, de forma exacerbada e esvaziada, programas de televisão para divulgar músicas e produzir uma cultura que se afastava do real fundamento da música política daquela época, a Black Rio começa a passar por uma retirada de suas bases de resistência quando as grandes gravadoras percebem ali um grande celeiro de produção de capital e onde o capitalismo se apropria, todo sentido e toda produção de resistência se esvazia, dando espaço a produtividade em larga escala e o comércio de culturas que eram riquíssimas em seus primeiros passos. (XAVIER, 2015; DINIZ, 2022; NAPOLITANO, 2001)

CAPÍTULO III

O RAP BRASILEIRO ENQUANTO MÚSICA POLÍTICA E SUA RELAÇÃO COM A INDÚSTRIA CULTURAL

Muitos movimentos têm seu início de forma genuína, e a partir de resistência radical, se organizam para progredir dentro de uma sociedade estruturalmente desigual, opressora e que tem em sua essência, no que se refere o modelo de produção vigente, a destruição do que é transformador e libertador. A arte tem como uma de suas primordiais funções a reflexão acerca de questões que são importantes para o funcionamento da humanidade enquanto sociedade estruturalmente harmônica. E a música, em nosso caso particular, afirma Adorno:

[...] constitui tanto um fato social quanto algo realizado em si mesmo, liberto dos desideratos imediatamente sociais. Inclusive aquilo que, na música, não se integra socialmente é de essência social, fortalecendo aquela maturidade do sujeito cuja ideia o movimento burguês de emancipação tinha outrora diante dos olhos. A liberdade da arte, sua independência daquilo // que se lhe exige, funda-se na ideia de uma sociedade livre e, em certo sentido, antecipa sua efetivação. (ADORNO, 2009, p. 402-403)

Percebe-se, a partir da afirmação no livro Sociologia da Música, que a música tem, em si intrínseca, enquanto forma de arte, uma contribuição para o social, ou seja, já produziria reflexão de forma direta, ou indiretamente. E a música negra, dentro desse organismo de conscientização, em teoria, já reflete seja oralmente, sensorialmente ou visualmente, as questões do negro na sociedade. A música negra brasileira, com suas raízes ligadas, diretamente, a raízes diaspóricas, traz essa contribuição social e essa movimentação acerca da vivência do negro brasileiro que sofre com a estrutura racista e com as consequências de atos que tentaram, diretamente, desumanizá-lo e transformá-lo em um ser sem capacidade de refletir seu próprio tempo. E se estrutura para muito além de apenas questões sonoras, sendo ela um grande ecossistema de ações que consolidam os gêneros enquanto agentes de transformação social. (ALMEIDA, 2019; PINTO, 2004)

Durante a construção desse trabalho, percebeu-se que a música que faz refletir teve vários momentos em sua trajetória e, em determinados períodos, se deixava assimilar pela indústria cultural e acabava se desradicalizando, no que se refere seus fundamentos principais, e esse é um movimento comum na sociedade, já que o modelo de produção capitalista age com intenção de sugar toda e qualquer

caminho que tenha como finalidade a libertação das vendas que cegam e alienam para a exploração e produção de riquezas. As pressões sociais para a produção, muitas das vezes, engessam todo o processo orgânico e natural de um artista na criação de uma música que reflete, diretamente, a essência pura de suas experiências de sociabilidade e sua relação com o mundo ao redor. Assim, quanto mais rendido aos processos industriais, menos natural soa a produção artística e mais vazio e superficial é o resultado. (ADORNO, 2009; ADORNO, 2011)

Para refletirmos um pouco sobre isso, trarei o exemplo do Rap como música de resistência política que surge nos Estados Unidos e desagua no Brasil, construindo sua identidade a partir das questões nacionais, sendo produtor de resistência e, em determinado momento, passando por uma investida da indústria cultural, mas que se mantém, em alguns artistas, como uma música política de natureza a partir da preservação do quinto elemento do Hip-Hop, que é o conhecimento. (TEPERMAN, 2015)

3.3 O RAP ENQUANTO MÚSICA DE RESISTÊNCIA

O rap começa nas festas de rua, em meados dos anos 1970, que eram realizadas em lugares bem grandes e eram lideradas por jamaicanos que apresentavam a festa, subiam no palco com o DJ e contagiavam toda a multidão através de rimas que brincavam com a forma de se vestir dos frequentadores. Nesses mesmos ambientes começaram os ditos “torneios de injúria” onde participantes rimavam e criavam batalhas de frases ritmadas uns contra os outros. (TEPERMAN, 2015)

Nos anos 1970 o DJ jamaicano Kool Herc levou para Nova York a tradição dos grandes sistemas sonoros e dos tradicionais cantos falados e popularizou isso entre as classes mais pobres até que começou a adentrar as camadas mais altas da sociedade e foi nessa época também que começaram a surgir as oportunidades de os MCs gravarem suas músicas, porém, eles não gostavam muito da ideia, pois achavam que a energia do rap era gerada melhor quando cantado ao vivo. (TEPERMAN, 2015) Sendo um dos pilares principais do movimento hip-hop¹⁵ e se desenvolvendo tanto dentro quanto fora do movimento, o rap tem em sua estrutura formativa a política como chave principal de funcionamento.

¹⁵ O Break, o MC, o DJ e o Grafite são um dos principais pilares.

Em 1977, o grande músico Afrika Bambaataa cria uma organização comunitária do hip-hop chamada Zulu Nation, que funcionaria de forma a combater a violência entre gangues pela periferia dos Estados Unidos e promovendo competições amigáveis por meio dos quatro elementos. O músico defendia a existência de um quinto elemento: o conhecimento, e tinha como ideia criar uma outra visão do rap que não fosse a visão mercadológica que reduziria o movimento que eram extremamente importantes na transformação. (TEPERMAN, 2015)

A intenção de Bambaataa era tirar o foco mercadológico que, logo, esvaziaria o sentido real do rap dentro da estrutura fomentada pelo hip-hop enquanto movimento organizado que contava uma história de resistência através de suas roupas, estilo de dançar e se manifestar, assim como fazia o movimento soul que inspirou o movimento black no Brasil.

O rap tem como particularidade de ser um dos principais a discutir, por meio das letras e também pelo discurso dos artistas, temas como preconceito, violência e segregação racial e seus efeitos devastadores na sociedade, como a violência urbana. (TEPERMAN, 2015, p. 28)

Entende-se o rap como uma ferramenta de crítica cultural ao poder vigente que oprime, nesse caso, negros e negras nos Estados Unidos. Levando em consideração a importância de levantar conscientização acerca dessa problemática, entende-se, também, a cultura como uma ferramenta de movimentar a sociedade, trazendo para ela, conhecimento sobre suas condições dentro do regime capitalista e produzindo reflexões. A forma que o capitalismo tem para frear esse movimento é se apropriando dele, fomentando apenas um viés mercadológico e reprodutivo da vida social capitalista. Assim, estando longe de sua radicalidade, o movimento perde força e passa a agir de forma superficial deixando de lado sua fundamentação poderosa fomentadora de transformação. (ADORNO, 2011)

3.4 O RAP NO BRASIL

De acordo com Ricardo Teperman (2015), o hip-hop brasileiro tem aproximação direta com o movimento dos bailes black nos anos 1970 e 80, tem também aproximação com o movimento negro. O autor diz que já nos anos 1980, além do soul e funk que eram presentes nos bailes das periferias brasileiras, os frequentadores dos bailes, com pistas de dança improvisadas, já ouviam rap.

Nos anos 1980, na cidade de São Paulo, o rap começa a se estruturar em terras brasileiras através de Pepeu e Mike que lançam a música “Sebastian Boys Rap”, lançada pela coletânea “Remixou? Dançou!”. O ritmo começou a tomar forma e suas principais características começaram a já aparecer de primeira, tendo suas mensagens e vivências cantadas nas letras sendo reproduzidas por jovens negros da periferia.

Tendo um grande momento histórico e importante na estação São Bento, em São Paulo, o rap brasileiro começa a se difundir pelo fim dos anos 1980 como uma nova forma de expressão das questões que assolavam jovens negros. O quinto elemento se fazia presente, pois muitos dos frequentadores se inspiravam no que vinha de fora, levando em consideração as questões que eram levantadas por Afrika Bambaata, por exemplo, e outros artistas que vieram a constituir o conhecimento dentro do hip-hop enquanto fundamental. Assim, usavam essas ferramentas de fora para expressar suas insatisfações com o que ocorria em suas vidas periféricas.

Em São Paulo, o rap começa a ter importantes representantes da cultura que iriam, futuramente, servir como inspiração para muitos que começarão a adentrar o gênero. Esses representantes do rap, ocupariam esse lugar por serem os pioneiros de um rap ainda mais popular, que começa a ganhar as massas em território nacional, transmitindo a vivência do negro periférico, gerando identificação e reflexão com o público. Um exemplo de rapper foi Sabotage, que, nascido em 1973, foi um artista multifacetado, que através das rimas, abandonou a vida do crime e começou a se apresentar em festivais de rap. Tendo também participado de filmes como “O Invasor” de Beto Brant e o icônico “Carandiru”, de Hector Babenco, o artista lançou apenas um disco em toda sua carreira chamado “Rap é Compromisso”, em 2000. Em 2004, Sabota, como era chamado, foi assassinado com 4 tiros nas costas e hoje é considerado um dos grandes rappers da história do Brasil. (TEPERMAN, 2015; VALENTE, 2018)

Rap é Compromisso – Sabotage (part. Negra Li)

Na Zona Sul, Zona Sul, Zona Sul, Zona Sul

Hoje choveu nas Espraiadas

Ah! Polícia sai do pé, polícia sai do pé

Mas, mesmo assim, ninguém sabe de nada

É, polícia sai do pé, que eu vou dar um pega no

O rap é compromisso, não é viagem

Se pá fica esquisito, aqui, Sabotage

Favela do Canão, ali na Zona Sul

*Sim, Brooklin
 O rap é compromisso, não é viagem
 Se pá fica esquisito, aqui, Sabotage
 Favela do Canão, ali na Zona Sul
 Sim, Brooklin*

[...]

Mesmo que de forma tímida, o rap, que ainda não era uma cultura de massa, começou a adentar espaços midiáticos, como programas dominicais e telas de cinema, aos poucos. Esses espaços foram importantes, pois mostravam a realidade do movimento, mesmo que de forma fracionada pelos seus representantes naqueles momentos. A vivência das periferias de São Paulo, a forma com que os rappers lidavam com as problemáticas raciais que os atingiam diariamente e suas reflexões acerca de suas próprias vidas, foram atingindo as pessoas, fazendo com que o rap tivesse um primeiro momento de apresentação bastante realista, levando em consideração seus fundamentos principais. (VALENTE, 2018)

Sabotage, embora um grande ícone, não é o único rapper que cresceu nacionalmente com a efervescência do movimento. Nomes como Racionais MC's começam a crescer pelo país levando o rap e sua essência, cantando conscientização e produzindo transformação a partir da arte. O rap e sua característica direta de transmissão de mensagens passa a ser a trilha sonora das periferias e os Racionais passam a ser figuras importantíssimas nessa construção de uma nova forma de se comunicar a partir das favelas.

Surgindo em 1988, foram rapidamente se tornando expoentes do rap nacional. Tendo Milton Sales como produtor do grupo durante os primeiros anos, Ice Blue, Mano Brown, Edi Rock e KL Jay deram o nome do grupo inspirado no álbum de Tim Maia, o "Racional". Logo nos primeiros anos de carreira, no primeiro disco, a política já vem como principal caminho logo na faixa "Pânico na Zona Sul", onde refletem sobre questões problemáticas acerca da vivência jovem negra na Zona Sul de São Paulo.

Pânico na Zona Sul – Racionais MC's

[...]
*Racionais vão contar
 A realidade das ruas
 Que não media outras vidas
 A minha e a sua
 Viemos falar
 Que pra mudar*

*Temos que parar de se acomodar
 E acatar o que nos prejudica
 O medo
 Sentimento em comum num lugar
 Que parece sempre estar esquecido
 Desconfiança insegurança mano
 Pois já se tem a consciência do perigo
 E aí?
 Mal te conhecem consideram inimigo
 E se você der o azar de apenas ser parecido
 Eu te garanto que não vai ser divertido
 Se julgam homens da lei
 Mas à respeito eu não sei
 Muito cuidado eu terei
 Scraçth KLJay
 Eu não serei mais um porque estou esperto
 Do que acontece Ice Blue
 Pânico na Zona Sul
 Pânico na Zona Sul
 Pânico...
 [..]*

Outro álbum importante na trajetória dos Racionais e do rap nacional como movimento é o “Sobrevivendo no Inferno” que foi marcado pelo grande número de vendas que ultrapassou a casa de 1 milhão de cópias, colocando o grupo em um circuito ainda mais amplo no mercado musical brasileiro e sendo, para muitos, uma obra prima do rap nacional, tendo músicas que são, até hoje, grandes hinos como “Diário de Um Detento”, música que fala sobre o massacre que ocorreu no Carandiru, onde 111 presos foram assassinados pelos policiais durante uma rebelião que acontecia no local. O lançamento desse álbum inspirou uma nova onda de rappers no fim dos anos 2000 que passaram a compreender o rap enquanto negócio e expandir, ainda mais, o movimento. ¹⁶(TEPERMAN, 2015)

Em sua discografia, os Racionais MCs tem uma característica importante a ser ressaltada por nós: de acordo com a evolução do movimento rap em si, eles constroem uma evolução de suas visões de mundo, de suas experiências, posicionamentos, falas, etc. Sem falar na construção evolutiva sonora que acompanha, diretamente, a evolução do rap, em si. Assim, se tornando ainda mais conscientes, eles compreendem a importância de se manter alinhado com temas

¹⁶ Embora esse movimento estivesse sendo cada vez mais comum, onde rappers começavam a participar de programas de TV, campanhas publicitárias e ações que o tornavam cada vez mais midiáticos, os Racionais, em seu momento, construíram seu legado no rap nacional fora de espaços midiáticos, fortalecendo ainda mais as questões fundamentais que conseguiriam fazer com que eles se transformassem, de forma cristalizada, como grandes referências do rap nacional. (TEPERMAN, 2015)

que seriam caros e impossíveis de não serem tratados por eles enquanto artistas dentro de um gênero musical que venha a contribuir, diretamente, para a tomada de consciência.

Uma das características do rap presente na música dos Racionais é a forma com que, diferente das outras músicas consideradas políticas como uma parte da Bossa Nova e outra da MPB¹⁷, a música consegue ser direta no que se refere suas temáticas e problematizações. Quando temos, Racionais MCs no início dos anos 1990, trazendo, dentro de suas composições, revoltas diretas e assuntos que eram falados de forma disfarçada, gera-se identificação com o público que vinha já revoltado pela falta de voz e representação para com suas questões pessoais. (TEPERMAN, 2015; BUZO, 2010)

Contudo, enquanto São Paulo tinha um certo protagonismo na proliferação de rappers no cenário nacional, o Rio de Janeiro não fica de fora dessa construção artística levando nomes como Marcelo D2, Black Alien e B Negão, integrantes do grupo Planet Hemp, ao estrelato com suas canções problematizadoras acerca da legalização da maconha, trazendo ainda mais profundidade política nos discursos do rap enquanto movimento. (VALENTE, 2018)

Queimando Tudo – Planet Hemp

*Vocês se meteram numa grande encrenca!
É porque a galera tá fumando demais, cara
Ah, desde que eu nasci que eu fumo
Eu canto assim porque eu fumo maconha
Adivinha quem tá de volta explorando a sua cabeça
O melhor do microfone, não dou mole pra ninguém
Porque o Planet Hemp ainda gosta da Mary Jane
Então, por favor: não me trate como um marginal
Se o papo for por aí, já começamos mal
Quer me prender só porque eu fumo cannabis sativa
Na cabeça ativa, na cabeça ativa
Na cabeça ativa, e isso te incomoda?
Eu falo, penso, grito e isso, pra você, é foda
Mente aguçada, mermão!
Eu sei que isso te espanta
Mas eu continuo queimando tudo até a última ponta*

Essa profundidade política continua a ser apresentada e perpetuada quando artistas como Emicida e Criolo surgem no cenário do rap nacional falando, ainda de forma direta, sobre resistência e injustiças sociais, entendendo que no período em

¹⁷ Que durante os anos foi perdendo o posto unitário de gênero musical para prateleira de muitos gêneros.

que eles surgem, o rap começa a assimilar, de certa forma, as demandas da indústria cultural.

O conceito de indústria cultural, basicamente, se dá sobre um comportamento mercadológico que começa a ser repetidamente imposto pela indústria no pós-revolução industrial, quando, de forma exacerbada, para responder demandas, produz-se repetidamente, em larga escala, de forma intensiva e sem parar. (VALENTE, 2018) Agora, a cultura começa a corroborar e fazer a manutenção de um sistema de produção prejudicial a existência humana, como afirma Adorno:

A cultura que, de acordo com seu próprio sentido, não somente obedecia aos homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles vivem, e nisso lhes fazia honra; essa cultura, por sua assimilação total aos homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim ela avilta os homens ainda uma vez. As produções do espírito no estilo da cultura não são mais também mercadorias, mas o são integralmente. (ADORNO, 1975, p. 289)

É possível, a partir disso, questionar os caminhos que tomam alguns representantes do rap, no que se refere às suas produções artísticas. Porém, por escolha pessoal, prefiro refletir acerca de questões que fazem permanecer a essência fundamental do movimento que Criolo e Emicida trazem, ainda, em suas obras musicais.

3.4.1 EMICIDA E CRIOLO: PORTA-VOZES MUSICAIS DO QUINTO ELEMENTO

Leandro Roque de Oliveira, ou Emicida, é um rapper nascido na Zona Norte de São Paulo, no dia 17 de agosto de 1985. Tem seu nome artístico associado à sua performance nas batalhas de rap em que frequentava. Como era imbatível e sempre “matava” seus oponentes, juntou-se o termo “homicida” à nomenclatura “MC”, nascendo assim, um dos maiores rappers da história do rap nacional. (TEPERMAN, 2015)

Tendo seu auge aos 22 anos de idade, carrega um discurso poderoso, se destacando por ser um artista que continua a retratar a realidade da pessoa negra de periferia em suas letras. Sempre traz em suas composições o retrato da vivência negra periférica, a dificuldade de alcançar alguns lugares e de sair de tal realidade.

Em 2009 lançou sua primeira mixtape chamada “Pra Quem Já Mordeu um Cachorro por Comida, até que Eu Cheguei Longe...”, que com 25 faixas, foi a primeira vez que Emicida colocava seu rap em contato direto com a indústria. Nessa

mixtape, algumas músicas são importantes na carreira do rapper como “Triunfo”, onde ele introduz sua mensagem de forma direta fazendo alusões a como ele enxerga o rap como um lugar de responsabilidade e como ele se vê como, de fato, um representante para jovens negros periféricos. Outras músicas como “A Cada Vento” e “Outras Palavras” também tiveram destaque na mixtape.

Triunfo – Emicida

Não escolhi fazer RAP não, na moral

O RAP me escolheu porque eu aguento ser real

Como se faz necessário, tiozão

Uns rima por ter talento

Eu rimo porque eu tenho uma missão

Sou porta-voz de quem nunca foi ouvido

Os esquecido lembra de mim porque eu lembro dos esquecido

Tipo embaixador da rua

[...]

Emicida produziu de forma independente sua primeira mixtape, em sua casa, onde seria a então conhecida hoje como “Laboratório Fantasma”, antes chamada de “Na Humilde Crew”. Essa forma de trabalhar por si só é algo que coloca o rapper em um lugar de pioneirismo dentro da indústria musical brasileira, já que são poucos os artistas que sustentam esse peso de gerir suas próprias carreiras. Emicida e seus parceiros, na época, foram pra rua vender, de boca em boca, a então obra mais recente do artista. Foram vendidas cerca de 3 mil cópias só nessa forma de marketing caseira criada por ele e seus amigos. (VALENTE, 2018)

Outros lançamentos posteriores como o seu primeiro álbum “O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui” lançado em 2013 e “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa” em 2015, foram grandes triunfos em sua carreira, colocando-o em um patamar midiático bastante elevado. O lançamento de 2013 foi responsável pela entrada de Emicida nas paradas musicais brasileiras entre as músicas mais tocadas com “Hoje Cedo” parceria com a cantora Pitty e no mesmo ano o rapper lançou a parceria “País do Futebol” com o MC Guime, mostrando que, de certa forma, Emicida flertava com as demandas mercadológicas ao mesmo tempo que mantinha seu viés político e sua visão crítica a partir de suas letras. A canção “Levanta e Anda”, parceria com o rapper Rael está presente no disco e fala sobre a busca pelo sonho e pela mudança de vida, mesmo vindo de uma realidade periférica e pobre, mostrando o compromisso do rapper com sua missão enquanto uma figura importante dentro do movimento.

Levanta e Anda – Emicida (part. Rael)

[...]

Quem costuma vir de onde eu sou
 Às vezes não tem motivos pra seguir
 Então levanta e anda, vai, levanta e anda
 Vai, levanta e anda
 Mas eu sei que vai, que o sonho te traz
 Coisas que te faz prosseguir
 Vai, levanta e anda, vai, levanta e anda
 Vai, levanta e anda, vai, levanta e anda
 Irmão, você não percebeu
 Que você é o único representante
 Do seu sonho na face da terra
 Se isso não fizer você correr, chapa
 Eu não sei o que vai

[...]

Já em 2014, com o lançamento do seu segundo disco, a parceria entre o rapper e a cantora Vanessa da Mata, “Passarinhos”, fez com que a carreira do cantor desse uma grande alavancada, fazendo com que seu apelo midiático crescesse ainda mais e seu espaço começasse a se tornar cada vez mais amplo dentro de lugares onde homens negros jamais tiveram chance de chegar. No mesmo ano, parcerias entre sua empresa, Laboratório Fantasma e a gravadora Sony Music foram responsáveis pelas estratégias de lançamento de suas obras. (VALENTE, 2018)

Emicida ocupa, hoje, um lugar de destaque enquanto homem negro e rapper no Brasil. Foi um dos apresentadores do programa Papo de Segunda do canal GNT, onde o grupo de apresentadores, até a entrada dele, era formado apenas por pessoas brancas. É o idealizador da empresa Laboratório Fantasma, onde lá ele agencia outros artistas e produz seus próprios trabalhos. Também foi garoto propaganda de grandes marcas como Rider, e mesmo estando nesses espaços em que, teoricamente, seus discursos não são bem-vindos, o rapper faz questão de sempre se afirmar enquanto um homem negro que luta contra o racismo e que tem uma grande preocupação e produz sua arte com cautela, entendendo de onde veio e onde pisa. Emicida ocupa um lugar que refaz o caminho de um rapper reacionário, saindo do estereótipo de apenas um favelado que canta letras aleatórias, ele construiu um lugar onde, hoje em dia, sua voz é respeitada. Lugar importante,

inclusive, para construir diferentes possibilidades para outros rappers que surgirão depois dele¹⁸. (VALENTE, 2018 apud TEPERMAN, 2015)

Já Kleber Cavalcante Gomes, nome de batismo de Criolo, nascido na Zona Sul de São Paulo, na favela das Imbuías, no Grajaú, no dia 5 de setembro de 1975, iniciou sua carreira em 1989, sendo considerado hoje uma das personalidades do rap nacional mais importantes e singulares, sendo, ainda, referência na cena internacional.

Teve seu primeiro contato com rap na infância pela vizinhança onde cresceu. O artista cresceu com várias trilhas sonoras ao seu redor, sendo envolvido e influenciado por diversos gêneros musicais que, certamente, influenciaram seu jeito de fazer música, tendo em seus trabalhos resquícios de samba, jazz, soul, afrobeat, entre outros. Porém, o que realmente move o coração de Criolo, e é o lugar onde ele se sente confortável e consegue expressar suas indignações e refletir acerca das problemáticas por ele levantadas, é o rap. (PESSOA, 2017)

Em 2006 ele lança seu primeiro disco intitulado “Ainda Há Tempo”, que foi regravado por ele em 2016 com modificações nas letras. Essas mudanças foram explicadas por ele e justificadas pela falta de conhecimento que o rapper tinha na época, já que o conteúdo lírico de algumas canções eram transfóbicos e misóginos. No mesmo ano, o rapper e o DJ DanDan funam a “Rinha Dos MCs”, lugar onde muitos artistas de Hip-Hop podiam manifestar sua arte. Lá Criolo gravou seu primeiro DVD, “Criolo Doido Live In SP”.

Criolo quase desistiu da sua carreira após 20 anos de dedicação ao rap nacional, mas ao conhecer o produtor Marcelo Cabral, foi convencido a gravar algumas músicas oferecidas a ele por Marcelo. Algumas dessas canções são, hoje, grandes sucessos pelo Brasil, como a canção “Bogotá” e “Freguês da Meia Noite” e estão presentes no segundo álbum do rapper chamado “Nó na Orelha” que é o grande momento em que Criolo começa a ganhar notoriedade nacional. (TEPERMAN, 2015; PESSOA, 2017)

Bogotá – Criolo
[...]

¹⁸ Rappers como Djonga, BK e Baco Exu do Blues, são exemplos contemporâneos de artistas que surgiram depois de Emicida e que ocupam um lugar elevado dentro da indústria musical.

*Vamos embora para Bogotá
 Muambar, muambei
 Vamos cruzar Transamazônica
 Pra levar pra freguês
 Vai ser melhor do que em Pasárgada
 Agradar até o rei
 Desde pequeno sabe o que é isso
 No fio da navalha brincar no precipício
 A vida e a morte, escolha seu troféu
 Pois cada um sabe o preço do papel
 Quem tem e de onde vem
 Es qualité no exterior*

Com o lançamento do álbum “Nó na Orelha”, Criolo começou a se tornar uma figura requisitada nos espaços de música alternativa pelo Brasil e se torna um “pós-MC” como afirma Teperman. O artista consegue transitar por gêneros musicais de forma extremamente coerente e brinca com características bastante peculiares dentro do rap como o fato de usar bastante do canto-cantado para passar suas mensagens e tornar versáteis suas canções. Tendo o reconhecimento a partir das produções e composições no álbum, o artista foi reconhecido na 17ª edição do Video Music Brasil¹⁹ com prêmios nas categorias de Artista Revelação, Disco do Ano e Música do Ano para a balada “Não Existe Amor em SP”, que naquela noite foi apresentada por ele e por Caetano Veloso no palco da premiação. (TEPERMAN, 2015)

Não Existe Amor em SP – Criolo
*Não existe amor em SP
 Um labirinto místico
 Onde os grafites gritam
 Não dá pra descrever
 Numa linda frase
 De um postal tão doce
 Cuidado com o doce
 São Paulo é um buquê
 Buquês são flores mortas
 Num lindo arranjo
 Arranjo lindo feito pra você*

A 17ª edição do VMB ficou marcada pela consagração de outro grande rapper além de Criolo. Emicida foi premiado nas categorias Artista do Ano e Clipe do Ano com a música “Então Toma e, assim como em 1998, com a explosão do Racionais Mcs, a premiação testemunhou, novamente, a consolidação de grandes nomes do rap nacional.

¹⁹ Premiação brasileira do canal MTV.

Um momento marcante na carreira de Criolo é quando, em 2010, ele faz uma versão da canção “Cálice” de Chico Buarque e Gilberto Gil, lançada na época da ditadura militar com letra política que criticava, diretamente, o regime. O rapper, que gravou o vídeo em uma padaria, vestindo roupas cotidianas, fora de sua persona artística de palco, constrói uma nova letra dentro da melodia traçada por Chico e Gil, fazendo uma crítica a repressão cotidiana que corpos fora da normatividade sofrem pelas periferias do país. A interpretação do rapper é tranquila e doce, como sua voz, contrastando diretamente com o conteúdo lírico proposto por ele, significando como se normalizaram tais atos dentro da sociabilidade periférica brasileira. O vídeo chamou atenção e chegou à marca de mais de 1 milhão de acessos, chegando até Chico Buarque que se encanta com o rapper e o homenageia em shows posteriores da turnê do disco Chico. (TEPERMAN, 2015)

Cálice – Criolo

*Como ir pro trabalho sem levar um tiro
 Voltar pra casa sem levar um tiro
 Se as três da matina tem alguém que frita
 E é capaz de tudo pra manter sua brisa
 Os saraus tiveram que invadir os botecos
 Pois biblioteca não era lugar de poesia
 Biblioteca tinha que ter silêncio
 E uma gente que se acha assim muito sabida
 Há preconceito com o nordestino
 Há preconceito com o homem negro
 Há preconceito com o analfabeto
 Mas não há preconceito se um dos três for rico, pai
 A ditadura segue meu amigo Milton
 A repressão segue meu amigo Chico
 Me chamam Criolo e o meu berço é o rap
 Mas não existe fronteira pra minha poesia, pai*

Diante de tudo isso proposto, é preciso compreender o lugar que o rap tomou durante os anos na música brasileira. A evolução do rap enquanto gênero musical desencadeou em uma aproximação da música e de seus artistas com a música popular brasileira cantada. Alguns artistas como Marcelo D2 já vinham construindo sua carreira misturando gêneros ao seu gênero fundamental, o rap, mas foi Criolo que construiu, de forma mais contundente, essa aproximação com esses gêneros mercadologicamente consolidados, criando, assim, uma continuidade na tradição da música popular brasileira. Criolo galgou espaços em sua carreira que o colocaram como um consolidado e respeitado artista por grandes nomes como Milton Nascimento, Chico Buarque e Caetano Veloso, e a forma com que ele conseguiu

misturar sua musicalidade com a musicalidade deles confirma tal hipótese apresentada acima. (TEPERMAN, 2015)

A inserção do rap na tradição da canção brasileira não é apenas um evento estético — já vimos que música nunca é apenas som. Ela reverbera transformações sociais e políticas e diz respeito também às novas configurações dos meios de produção na música (como a relação com gravadoras, agentes, produtores e patrocinadores). Já não se pode dizer que o rap é a “negação da canção”.(TEPERMAN, 2015, p. 147)

O rap, esteticamente falando, não se esgota na questão sonora ou lírica.. A música brasileira traz dentro de seu escopo diversos gêneros musicais que vão muito além apenas de uma produção musical, mas também trazem em sua estrutura de vivência produções que vão muito além da questão sonora. Estão ligados muitas das vezes a dança, língua, formas de viver, de experienciar questões da sociedade, formas de organização de vida, comidas típicas e outras questões que são ricas e são produzidas dentro dos movimentos a partir de suas essências primordiais. No caso do rap, a música negra advinda de cultura marginal e periférica, que tem origem aos ritmos afrobrasileiros. (PINTO, 2004)

Por isso, se faz importante, por mais que o gênero alcance espaços grandes para a transformação da realidade de muitos que fazem parte dele, que ele mantenha sua essência tradicional que é a reflexão acerca das problemáticas que assolam a população negra periférica. Levando em consideração tudo o que foi dito sobre a ascensão de Criolo e Emicida enquanto indivíduos ímpares que, mesmo dentro da estrutura da indústria cultural, continuam refletindo a sociedade de forma radical, é importante também continuar a crítica acerca dessas crescentes individuais que ocorrem com alguns artistas que jogam fora e desradicalizam totalmente sua forma de fazer rap. Porém, compreendendo tudo isso, também é importante entender que a ascensão do rap enquanto gênero, fez com que subgêneros fossem surgindo no Brasil, transformando a vida de diversos jovens negros que não conseguiam encontrar solução para suas vidas que, assim como a de muitos jovens nos anos 1980, no surgimento do rap, encontraram no movimento uma saída. (TEPERMAN, 2015)

Mano Brown é um dos grandes exemplos dessa dualidade do rap no Brasil. Durante muitos anos adotou uma postura de negar fazer parte de determinados espaços midiáticos, pois entendia que não fazia sentido essas ações. Mas de uns

anos pra cá, seu posicionamento vem mudando e em 2012 foi convidado a participar de um encontro de artistas com o candidato do Partido dos Trabalhadores a prefeitura de São Paulo. Lá, o discurso de Brown, embora tenha ele aceitado o convite, passou longe de um discurso de apoio ao candidato. Brown levantou questões importantes e foi pontual em suas críticas quando falou sobre o extermínio da população negra e questionou o candidato sobre a consciência dele acerca da problemática na cidade. (TEPERMAN, 2015)

O rap, em sua radicalidade, tem como principal função o questionamento. No Brasil, segue sendo um gênero musical vigoroso e continua sendo um objeto de contestação utilizado por muitos artistas. Teperman diz que, embora seja originado na cultura da rua e tenha o entrecruzamento com a cultura do mercado, o rap não deixou de ser um gênero que gera desconforto em quem precisa estar desconfortável.

Até hoje, artistas seguem construindo um vasto e primoroso caminho no que se refere a consolidação dessa música política. Muitos seguem sendo ainda mais radicais em seus discursos chamando atenção para questões que não perdem protagonismo nas narrativas de jovens negros brasileiros, o racismo estrutural. Canções atuais de Criolo e Emicida trazem o quinto elemento do rap como sua principal fonte de inspiração. O fato de serem grandes artistas, mercadologicamente falando, não os tirou a autonomia de continuar fomentando o conhecimento através de suas rimas como fizeram e fazem os Racionais, Sabotage, MV Bill e outras lendas do movimento.

O projeto AmarElo, de Emicida, traz uma grande reflexão importantíssima no que se refere a construção do próprio artista em contextos de estudos, aprimoramento pessoal e autoconhecimento frente a questões pessoais e sua relação com o mundo. Emicida traz, nesse projeto, resultados de alguns processos de entendimento e reflexão que o cercaram durante alguns anos, se tornando ainda mais significativo em uma conjuntura onde grupos minoritários sofriam ataques diretos de instancias governamentais, cortes de verbas para o setor cultural e constante ameaça da democracia, o rapper traz em seu trabalho um respiro calmo de uma reflexão rica em afeto e resistência.

Músicas como *Eminência Parda*, *Ismália* e *AmarElo*, são exemplos de que o quinto elemento do rap é a principal matéria-prima para sua produção de arte.

AmarElo – Emicida (part. Majur e Pablllo Vittar)

[...]

*Eu sonho mais alto que drones
Combustível do meu tipo? A fome
Pra arregaçar como um ciclone
Pra que amanhã não seja só um ontem
Com um novo nome
O abutre ronda, ansioso pela queda
Findo mágoa, mano, eu sou mais que essa merda
Corpo, mente, alma, um, tipo Ayurveda
Estilo água eu corro no meio das pedra
Na trama, tudo os drama turvo, eu sou um dramaturgo
Conclama a se afastar da lama, enquanto inflama o mundo
Sem melodrama, eu busco grana, isso é hosana em curso
Capulanas, catanas, buscar nirvana é o recurso
É um mundo cão pra nós, perder não é opção, certo?
De onde o vento faz a curva, brota o papo reto
Num deixo quieto, num tem como deixar quieto
A meta é deixar sem chão quem riu de nós sem teto, vai*

[...]

Trazendo a cantora Majur e Pablllo Vittar para a faixa, *Emicida* reflete os sonhos dentro de contextos de vida difíceis que, em teoria, dificultariam a realização dos mesmos. Duas artistas LGBTQIAP+ cantando sobre resistir a feridas do passado, ilustram, de forma simbólica, os processos de resistência dos grupos minoritários, constantemente atacados. O rapper fomenta a reflexão acerca do estar vivo e atento aos desmandos da vida cotidiana, mantendo os pés no chão, o corpo firme e a cabeça nas nuvens, já que para quem sonha, o céu é o limite.

Eminência Parda – Emicida (part. Dona Onete, Jé Santiago, Papillon)

[...]

*Eram rancores abissais (mas)
Fiz a fé ecoar como catedrais
Sacro igual Torás, mato igual corais
Tubarão voraz de saberes orientais
Meu cântico fez do Atlântico um detalhe quântico
Busque-me nos temporais (vozes ancestrais)
Num se mede coragem em tempo de paz
Estilo Jesus 2.0 (carai, Jesus 2.0)
Caminho sobre as água da mágoa dos pangua
Que caga essas regra que me impuseram
Era um nada, hoje eu guardo um infinito
Me sinto tipo a invenção do zero
Não sou convencido(não) sou convincente
Aí, vê na rua o que as rima fizeram*

[...]

Já em “*Eminência Parda*”, ele narra sua resistência e transformação a partir do seu encontro com as rimas e com a cultura do rap. Reflete em como sua

capacidade de composição e seus desdobramentos artísticos são poderosas armas contra a opressão e contra tudo o que venha a tentar parar sua luta ancestral.

A violência policial no contexto de lançamento do projeto AmarElo era uma grande questão midiática no Brasil. Mortes de jovens negros inocentes tomavam os noticiários e faziam com que a reflexão, de certa forma, passasse a fazer parte do cotidiano de muitas pessoas que começavam a compreender e se indignar com a estrutura social em que se apoia o Estado.

A canção “Ismália”, para mim, em particular, é um momento ímpar dentro do álbum, onde Emicida entoa o poema de Alphonsus de Guimaraens e frases como “80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo” e “a felicidade do branco é plena, a felicidade do negro é quase”, é mais uma vez a confirmação do quinto elemento do rap se fazendo presente nas composições do artista. Levando em consideração toda a conjuntura, letras como a de “Ismália” e todo o projeto AmarElo, se fazem extremamente relevantes para o processo de continuidade do rap enquanto um lugar de produção de resistência, reflexão e conscientização.

Já Criolo, em recentes trabalhos, traz mais uma vez reflexões acerca da violência policial e outras facetas do racismo em seu álbum, lançado em 2022 chamado “Sobre Viver”. Canções como “Pretos ganhando Dinheiro Incomoda Demais”, trazem a reflexão de como negros ascenderem socialmente gera incomodo na sociedade que os moldou para serem apenas subalternos a branquitude. E para o próprio Criolo, o nome da música já traz o significado dela de forma direta, sendo uma mensagem que não gera muita reflexão demorada e sim, traz um fato.

Pretos ganhando Dinheiro Incomoda Demais – Criolo

[...]

'Cês grita: Plau-plau

Arma de fogo, coisa letal

Vida de crime, viela, biqueira

Os vetim absorve, se envolve na teia

Morreu muito novo

Portava arma de fogo

Essa guerra não acaba, essa guerra não acaba

E amanhã tudo de novo

bigode finin', cordão bem gordão

Radinho na cinta, mochila a milhão

Não pôde estudar, no corpo um valão

Uma mãe que chora, o X da questão é que

Pretos ganhando dinheiro incomoda demais

Sociedade que só respeita o que o bolso traz

Querem me ver rastejar, ver meu povo se humilhar

*Sou preto do gueto, mantenho o respeito
Favela em primeiro lugar
[...]*

A canção “Cleane”, lançada por Criolo em 2021, presta homenagem à irmã do artista que faleceu de Covid-19 em 2020. Fazendo com que Criolo reflita, diretamente, sobre a barbárie que acontecia diante de nossos olhos. Outras canções onde o artista reflete seu luto e constrói esse paralelo entre a sua vida e a conjuntura do país é na canção “Pequenina” onde, também, fala de sua irmã como vítima da pandemia que assolou a todos.

Cleane – Criolo
[...]
*Fa-fa-faz arminha pre-pretos morrendo
Mo-mo-monetiza com pretos morrendo
Dinheiro pra nós pra sair do veneno
"Ninguém 'tá ligando pra pretos morrendo"
Esse sangue pisado não é açai
Mataram inocente, granola e caqui
Quinhentos no pote, prepara o malote
Na praia da morte do grande vizir
Um tiro na cara, um tiro na nuca
Um tiro no amor, outro na cultura
Terror de fragata, radin de cintura
Caneta que assina o papel da estrutura
[...]*

Pequenina – Criolo (part. Maria Vilani, Jaques Morelenbaum, MC Hariel, Liniker)
[...]
*Não é emprego, nem é profissão
Mãe é mãe e a minha chora no caixão
'Cês não sabe o que é favela
'Cês nunca moraram nela
'Cês vivem as suas vidas e ainda criticam elas
As mães, jovens, as filhas
[...]*

Para além do compromisso com a missão de refletir a sociedade e o tempo em que vivem, podemos observar determinada contemporaneidade conjuntural entre Emicida e Criolo, ambos nascido no período da ditadura, vivenciaram questões políticas muito específicas que, de certa forma, marcaram suas vivências enquanto homens negros periféricos, já que nos anos 1980, o processo de redemocratização foi, na realidade, o fim simbólico da ditadura, um processo de dominação que estava instaurado no âmbito do Estado, mas que na realidade se manteve vivo e internalizado na memória e na experiência da sociabilidade brasileira.

Quando pensamos nisso, podemos afirmar que o rap surge em um momento de luta e resistência quase que improváveis para uma parcela a população que

lutava pela dignidade e pela sua sobrevivência. Podemos concluir também, que naquele momento, o rap aparecia como uma forma de solidariedade coletiva, no que se refere aos grupos negros atingidos pelo contexto de globalização neoliberal e pelo avanço da violência entre grupos periféricos que guerreavam por espaço e poder. (OLIVEIRA, 2019)

O rap, enquanto uma figura forte de resistência aos problemas que atingiam a população negra nos anos 1980 e 1990, foi a forma com que a população periférica negra conseguiu ver sua luta valorizada, tendo suas vozes ampliadas por irmãos de dentro de seus convívios sociais como os Racionais MCs, por exemplo, que, por muitas vezes, foram perseguidos até por figuras políticas poderosas, exemplificando ainda mais a forma com que a estrutura social brasileira se comporta frente aos corpos negros periféricos relativizando suas lutas, culpabilizando as vítimas pelo racismo que atravessa seus corpos diariamente e criminalizando suas práticas de resistência à esfera racista estruturalmente estabelecida no contexto brasileiro. (OLIVEIRA, 2019)

Portanto, o discurso do rap, que flerta muita das vezes com a violência, é contextualizado a partir do comportamento dos governos neoliberais frente ao polêmico assunto da segurança pública e esse flerte entre essa questão protagonista na vivência do negro brasileiro não é o que faz nascer a violência e sim o resultado dela e a forma com que esses cidadãos conseguem se expressar frente à essa espetacularização de suas mortes.

A violência histórica da escravidão e do racismo estrutural, que culmina com a violência policial de índices genocidas no final do século XX e início do século XXI, é também repercutida no RAP como violência do oprimido contra o opressor. Essa violência de reação das periferias toca no aspecto mais explosivo com o qual se confrontam os governos neoliberais: a segurança pública como um problema das elites. (OLIVEIRA, 2019, p. 96)

Mas esse discurso não termina apenas em um lugar de ressaltar a violência e deixar como está. A partir da produção de resistência, o rap constrói uma visão de saída a esses espaços que são denunciados nas letras. Mano Brown é um grande exemplo de artista que constrói diferentes possibilidades dentro de suas produções artísticas, seus discursos e sua forma de construir sua experiência artística. De nada vale apenas um movimento que promove denúncias e não propõe soluções àqueles

que necessitam serem atingidos por essas mensagens, que são os que vivenciam as problemáticas tratadas dentro das rimas de rap.

Negro Drama – Racionais MC's

*Eu sou irmão dos meus truta de batalha
Eu era a carne, agora sou a própria navalha
Tin-tin, um brinde pra mim
Sou exemplo de vitórias, trajetos e glórias
O dinheiro tira um homem da miséria
Mas não pode arrancar de dentro dele a favela
São poucos que entram em campo pra vencer
A alma guarda o que a mente tenta esquecer*

Logo, a brutal exclusão social fomentada pelo capital no processo de redemocratização e toda a estrutura racista que produz violência desde o período pós-escravocrata, são superpotencializadas pela inserção de políticas neoliberais que, naquele momento, produziam o aumento do desemprego e da pobreza, gerando assim ainda mais criminalidade, fazendo com que o neoliberalismo agisse de forma autoritária e não eficaz, militarizando favelas e periferias brasileiras, e encarcerando em massa, dando uma ideia de falsa segurança na atuação frente a questões que são estruturais em nosso país.

Assim, fica claro compreender que a produção de resistência a partir do rap naquele período, embora aparentemente impossível de acontecer, era rica e um resultado direto de todo o processo problemático e estruturante que foi a instauração da ameaça neoliberal no fim do século XX, que agudizou, de forma direta, o aumento da exclusão social, o desemprego, a fome, a violência policial e outras questões que, conseqüentemente, atingiram as camadas mais pobres da sociedade.

Logo, podemos compreender que o rap é um grande instrumento de reflexão e compreensão dessas questões que pairam por toda a realidade e atingem diretamente a vida negra periférica. Levando em consideração sua dimensão estética marginal que avança para além do lugar apenas musical (PINTO, 2004), pensando a partir de Marcuse em "Eros e Civilização", podemos dizer que as facetas do rap enquanto movimento — o modo de se vestir, a organização social das periferias, o modo de falar — são potências que subvertem e revolucionam a realidade dessa sociedade frente ao sistema repressivo que prioriza a alienação e oferece para alguns (ou a marginalidade para outros) formas do ócio, não para a contemplação do prazer libidinoso, mas para realizar a manutenção da produtividade. (MARCUSE, 1975)

A arte desafia o princípio de razão predominante: ao representar a ordem da sensualidade, invoca uma lógica tabu – a lógica da gratificação, contra a da repressão. Subentendido na forma estética sublimada, o conteúdo não-sublimado transparece: a vinculação da arte ao princípio de prazer. (MARCUSE, 1975, p.165)

O rap nos trouxe a reflexão de que a música política e seus movimentos durante a história são figuras essenciais dentro dos processos sociais do mundo e da vida. São instrumentos de transformação da realidade, mas também são transformados por ela, fazendo com que estejam sempre em movimento com o cotidiano em que fazem parte, produzindo resistência e utilizando de ferramentas diversas como a mídia, por exemplo, de forma a mediar seus conteúdos de conscientização, resistência e luta. (TEPERMAN, 2015)

Assim, embora sejam, essencialmente críticos e produzidos dentro de processos que, de certa forma, se encontram como radicais, no decorrer de sua história percebemos que ele tomou diversos caminhos, tendendo para necessidades específicas de alguns grupos, construindo percepções da realidade um tanto quanto contraditórias e superficiais e, também, se mantendo na sua origem fundamental que é a conscientização enquanto foco principal de produção artística e da resistência radical que o movimento produz dentro e fora das periferias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É perceptível, no decorrer da escrita, como a música política se modifica frente aos desafios ocorrentes da indústria cultural e das mudanças cotidianas como um todo. Desde a MPB compreendeu-se que, para se moldar a um determinado formato, a música veio se reconstruindo, adotando novas características, renunciando a alguns fundamentos e se reproduzindo a partir de uma lógica pré-estabelecida que demandava daquele movimento.

Ao mesmo tempo em que a indústria cultural se aproximava dos princípios da música política, ela, em toda sua riqueza, procurava novos caminhos para começar a se espalhar enquanto movimento de conscientização e fomento de reflexão. A partir do momento que a MPB não dá mais conta de se portar politicamente devido ao seu esvaziamento frente as demandas produtivas, nos anos que foram se seguindo, a black music dos anos 1970 passa a ocupar esse lugar de reflexão acerca da arte.

Ali, começamos a compreender que o movimento não se esgotava apenas na obra musical. Percebia-se manifestações culturais de transformação e revolução muito mais expressivas no que se refere às organizações sociais, o modo de se vestir, as danças e o modo de falar. Assim, pode-se reafirmar o que Marcuse (1975) traz acerca da estética enquanto arma de libertação e elevação dentro das amarras alienantes do capital. A música negra se politiza a partir do momento em que começa a se expressar e aparecer enquanto um grande movimento. (MARCUSE, 1975)

Porém, o olhar do capital para esse riquíssimo e revolucionário movimento social começa a demandar do mesmo determinadas características que o esvaziam e o reconstróem de forma superficial, fazendo com que seus frequentadores não se reconheçam mais nele de forma integral e dando, novamente, um novo rumo a música política que, ainda sim, permaneceria nos moldes da música afro-brasileira.

O rap, que surge em neoliberal no fim do século XX, se colocava como proeminente ato de continuação da música política. Carregou durante sua história uma característica fundamental que o destacava dos demais movimentos musicais citados acima: sua forma direta de expressão acerca das questões problemáticas as quais ele precisava dar conta. Levando em consideração sua forma genuína de

produzir resistência em um contexto quase impossível que o criminalizava e o perseguia sistemicamente.

Seus principais representantes foram conquistando público e emanando a cultural hip-hop pelo Brasil de forma estonteante e bastante convincente, levando ao entendimento de que, talvez, não se renderia a indústria cultural. Porém, o capital o envolve e começa a criar características dentro desse movimento.

Entretanto, embora tenha dado espaço para as demandas mercadológicas, o rap continuou, mesmo dentro da lógica do mercado, uma música diretamente questionadora do sistema e, enquanto movimento, sendo um dos principais polos de conscientização política dentro da música brasileira. Entendendo a indústria cultural enquanto mediadora de suas necessidades políticas.

Sua aproximação com a MPB levou aos grandes espaços midiáticos reflexões que talvez demorassem para conquistar esses lugares, caso não tivessem a aproximação com as ferramentas cedidas pelo mercado e embora isso seja problemático, já que ele abre mão de algumas questões de seu fundamento para que funcione de acordo com o que está sendo proposto pela indústria cultural, ainda vemos grandes artistas do movimento levantando críticas pertinentes, porém, agora em espaços onde essas críticas ganham notoriedade, como por exemplo, o rapper Djonga, que se apresentou no grande festival Lollapalooza, em 2022, e protestou firmemente contra a perseguição que a cultura recebeu no governo que se iniciou em 2018 com o discurso de oprimir e desmobilizar a cultura como ferramenta de transformação e conscientização.

Contudo, o estudo acima apresentado não se esgota dentro desse pequeno espaço de produção acadêmica que é o trabalho de conclusão de curso. Porém, enquanto um artista em formação a proximidade com temas tão caros para a construção de minha carreira foi de suma importância para uma maior instrução buscada por mim desde o início de proposição desse tema para minha orientadora. Finalizo esse processo deixando em aberto o tema para uma futura retomada de pesquisa e me formo, mesmo que indiretamente, um artista com necessidade de fazer política e gerar reflexão através de sua arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Indústria Cultural e Sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009. 70 p.

_____, T. W. **Introdução à Sociologia da Música**: doze preleções teóricas. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011. 420 p.

_____, Theodor W. **A Indústria cultural**. In COHN, Gabriel. Comunicação e indústria cultural . São Paulo: Editora Nacional, 1975.

ALVES, A. P. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. **Revista de História da UFBA**, v. 3, n. 1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rhufba/article/view/27903/16571>. Acesso em: 10 jan. 2023.

ASSEF, C. **Todo DJ Já sambou**: A História do Disc-Jóquei no Brasil. 4º Edição. São Paulo: Conrad, [s.l: s.n.]. p. 308

BUSCACIO, G.C. O campo artístico brasileiro na redemocratização política: MPB e Rock. **XVII Simpósio Nacional de História**, Natal, julho 2013. 16. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364911173_ARQUIVO_Ocampoartisticobrasileironaredemocratizacaopolitica.pdfoartisticobrasileironaredemocratizacaopolitica.doc (anpuh.org)

BRAGA, A. G. A Cena Black Rio: circulação de discos e identidade negra. **repositorio.ufrn.br**, 2 out. 2014.

CONCEIÇÃO, R. A. da. Resistência e identidade no urbano: a black music dita os passos e a apropriação do espaço no Quarteirão do Soul em Belo Horizonte. **GeoTextos**, [S. l.], v. 6, n. 1, 2010. DOI: 10.9771/1984-5537geo.v6i1.4307. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/geotextos/article/view/4307>. Acesso em: 31 jan. 2023.

DINIZ, A. **Black Rio nos Anos 70**: a grande África soul. 1º ed. Rio de Janeiro. Numa Editora, 2022. 224 p.

FÉLIX, J. B. de J. . Relação entre as escolas de samba, os bailes black paulistanos e o hip hop. **Revista Extraprensa**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 329-340, 2020. DOI: 10.11606/extraprensa2020.176215. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/176215>. Acesso em: 15 fev. 2023.

GOMES, M. Joana. **O rap de MC Criolo entre talentos e tecnologias**. 2016. 211p. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11024/Joana%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 fev. 2023.

GONZALES, F.D.A. et al. **DE DJ MARLBORO À ANITTA: FUNK CARIOCA, AFRODESCENDÊNCIA, INCLUSÃO E ASCENSÃO SÓCIO-CULTURAL**. [s.l: s.n.]. Disponível em: <<http://www.enecult.ufba.br/>>

HALL, S. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da Ufmg, 2003. 434 p. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Da_Diaspora_-_Stuart_Hall.pdf. Acesso em: 19 jan. 2023.

HORKHEIMER, M. ADORNO, T. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019. 244 p

LIMA, A.. Funkeiros, timbaleiros e pagodeiros: notas sobre juventude e música negra na cidade de Salvador. **Cadernos CEDES**, v. 22, n. Cad. CEDES, 2002 22(57), ago. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccedes/a/wJCffw9dtKzRXsWjSyHSq8d/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 31 jan. 2023.

LIMA, F. E. C. **Black rio contra o sistema: considerações sobre autenticidade e combate à ditadura civil-militar (1970-1977)**. In: **ENCONTRO INTERNACIONAL E XVIII ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH- RIO**. XVIII, 2018, Rio de Janeiro. ANAIS. Rio de Janeiro: Histórias e Parcerias, 2018. 1-10. Disponível em: <https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1529186986_ARQUIVO_BLACKRIOCONTRAOSISTEMACONSIDERACOESSOBREAUTENTICIDADEECOMBATEADITADURACIVIL-MILITAR.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2023.

MARCUSE, H. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. 6°. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1975.

MARX, K. **O Capital: Crítica da economia política**, I.1, t.2. Trad. Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. M.. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Revista Brasileira de História**, v. 18, n. Rev. Bras. Hist., 1998 18(35), 1998. Disponível em: SciEL <https://www.scielo.br/j/rbh/a/QzhptqD6H8fdCnkms36Gx7H/?lang=pt#>. Acesso em: 25 set. 2022.

_____, M. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969)**. 1999. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. . Acesso em: 25 set. 2023.

_____, M.. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. Rev.

Bras. Hist., 2004 24(47), 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/Xxztgmp6ZG7RRx3MHfmLnMj/?format=pdf&lang=pt>.

Nina Simone: voz para a música e para a luta por direitos | Instituto Ling. Disponível em: <<https://institutoling.org.br/explore/nina-simone-voz-para-a-musica-e-para-a-luta-por-direitos>>. Acesso em: 22 nov. 2022.

OLIVEIRA, L. X. DE. **A cena musical da Black Rio: estilo e mediações nos bailes soul dos anos 1970.** Salvador: EDUFBA, 2018.

OLIVEIRA, S. “Isso aqui é uma guerra”: o rap de protesto no Brasil. *In*: SITOIE, T.; GUERRA, P. *et al* (org.). **Reinventar o discurso e o palco: o rap entre saberes locais e olhares globais.** Porto: U. Porto, 2019. cap 4, p. 83-99.

_____, L. X. DE. Negro é lindo: estética, identidade e políticas de estilo. **Revista Mídia e Cotidiano**, v. 12, n. 3, p. 187–205, 31 dez. 2018. Acesso em: 19 jan. 2023.

OLIVER, P. **The story of the blues.** Boston, Mass.: Northeastern University Press, 1998.

PESSOA, Mariana. **A poética nas canções de Criolo: rap e vivências.** 2017. 54p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras) – Curso de Letras – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017. Disponível em: PB_COLET_2017_2_24.pdf. Acesso em: 14 fev. 2023.

PINTO, T. O. As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira. **Revista África**, [S. l.], n. 22-23, p. 87-109, 2004. DOI: 10.11606/issn.2526-303X.v0i22-23p87-109. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/africa/article/view/74580>. Acesso em: 14 fev. 2023.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artista da revolução, do CPC à era da TV.** 2°. São Paulo. Editora da Unesp, 2014. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=1HHJDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PT13&dq=ridenti+tropicalia&ots=boIGChR6SF&sig=9m_nloka7All5XoIFfkuMjAa-zo&redir_esc=y#v=onepage&q&f=true ivros. Acesso em: 5 nov. 2022.

_____, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: “entre a pena e o fuzil”. **ArtCultura**, Uberlandia, 185-195, jan-jun. 2007. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8424974.pdf>. Acesso em: 5 nov. 2022

_____, M.. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**, v. 17, n. Tempo soc., 2005 17(1), jun. 2005. Disponível em: TSv17n03_8 <https://www.scielo.br/j/ts/a/f4Ztm8ZzQsWhgywLyjWNWJq/?format=pdf&lang=pt> (scielo.br). Acesso em: 1 nov. 2022.

ROCHA, M. C.; CALIXTO, J.; RUHEE, J. T. .; ALVARES, L. .; RECH, N. .; GOMES, P. . Feira de hip-hop: o conhecimento como quinto elemento. **Fotocronografias**, [S. l.], v. 1, n. 01, p. 26–31, 2016. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/fotocronografias/article/view/126221>. Acesso em: 6 fev. 2023.

SCHWARZ, Roberto - **Cultura e política, 1964-1969** In **O pai de família e outros estudos.pdf**. Disponível em: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxo aXN0YnJhM3xneDoxNjAzYTg5ZjEyYTdiZTY>>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SILVA, Daniela Fernanda Gomes da. **O som da diáspora: a influência da black music norte-americana na cena black paulistana**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. doi:10.11606/D.100.2013.tde-18072013-182513. Acesso em: 31 jan. 2023.

SILVA, P. L. Diáspora africana no Brasil – A música negra como fruto de identidade. **ÂNDÉ : Ciências e Humanidades**, v. 2, n. 1, p. 136–147, 21 jul. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufabc.edu.br/index.php/iande/article/view/48/31>
 TOPERMAN, Ricardo. **Se liga no som: as transformações do rap no brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2015. 1777 p. ISBN 9788581661261.

SOARES, C. F. Carolina. **A rua ainda “é noiz”?: a construção midiática do Emicida como rapper empresário**. 2018. 66p. Monografia (Graduação em Jornalismo) – Curso de Jornalismo – Universidade Federal de Ouro Preto. Mariana, 2018. Disponível em: https://www.monografias.ufop.br/bitstream/35400000/2071/3/MONOGRAFIA_RuaAindaN%C3%B3iz.pdf. Acesso em: 14 fev. 2023.

TEPERMAN, R. **Se Liga no Som: as transformações do Rap no Brasil**. 1º ed. São Paulo, Editora Claro Enigma. 2015. 175 p.

VALENTE, S. Talita. **EMICIDA: A TRAJETÓRIA DO RAPPER NA INDÚSTRIA FONOGRAFICA E CULTURAL**. 2018. 59p. Monografia (Bacharel em Comunicação Social) - Escola de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/17357/1/TValente.pdf>. Acesso em: 13 fev. 2023.