

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

MARCOS GRUCHKA DA SILVA

**Do Rap ao Pós-Punk:** encontros entre subculturas  
paulistanas na produção do álbum *Hip-Hop Cultura de*  
*Rua*

São Paulo

2024



MARCOS GRUCHKA DA SILVA

**Do Rap ao Pós-Punk:** encontros entre subculturas paulistanas na produção do álbum *Hip-Hop Cultura de Rua*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Licenciatura em Música.

Orientador(a): Prof(a). Dr(a) Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta.

São Paulo

2024

## FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

<p>Catálogo na Publicação Serviço de Biblioteca e Documentação Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo Dados inseridos pelo(a) autor(a)</p>
<p>Silva , Marcos Gruchka da Do Rap ao Pós-Punk: Encontros entre subculturas paulistanas na produção do álbum "Hip-Hop Cultura de Rua" / Marcos Gruchka da Silva ; orientador, Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta. - São Paulo, 2024. 43 p.: il.</p> <p>Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo. Bibliografia</p> <p>1. Subculturas. 2. Produção Musical. 3. Hip-hop. 4. Pós-punk. 5. Hip-Hop Cultura de Rua. I. de Oliveira Iazzetta, Fernando Henrique. II. Título.</p> <p>CDD 21.ed. - 780</p>
<p>Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194</p>

## FOLHA DE AVALIAÇÃO

Autor(a): \_\_\_\_\_

Título: \_\_\_\_\_

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de \_\_\_\_\_

Orientador(a)(es): Prof(a)(es). Dr(a)(es) \_\_\_\_\_

Aprovado em: \_\_\_\_\_

### Banca Examinadora

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_ (Presidente)

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof(a). Dr(a). \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por acreditarem em mim no meu lugar.

Aos amigos, por escutarem esse trabalho várias vezes.

## RESUMO

SILVA, Marcos Gruchka da. *Do Rap ao Pós-Punk: encontros entre subculturas paulistanas na produção do álbum “Hip-Hop Cultura de Rua”*. 43p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

**Resumo:** O trabalho objetiva investigar e analisar os impactos do encontro de subculturas paulistanas no período de produção do primeiro álbum de rap brasileiro: a coletânea “Hip-Hop Cultura de Rua”, de 1988. Com base nos relatos de fontes primárias e documentais recolhidos por Jeff Ferreira (2018), contextualiza-se a chegada da cultura hip-hop no Brasil, aponta-se para o momento da gravação deste álbum e nele se reconhece um ponto de encontro importante para as trocas de artistas de rap e produtores da cena pós-punk, e para o processo de produção fonográfica do álbum. A partir dessa constatação, é realizada pesquisa bibliográfica – apoiada nos trabalhos de Mimi Haddon (2020), Theodore Cateforis (2011), Dawn M. Norfleet (2015) e George Ciccariello-Maher (2007) – para a conceituação das terminologias “rap” e “pós-punk”, bem como para a determinação das técnicas de produção musical características de cada gênero. Tendo por base essa caracterização, por fim, propõe-se a análise comparativa entre fonogramas do disco “Hip-Hop Cultura de Rua” e fonogramas referenciais dos gêneros “rap” e “pós-punk”. As metodologias encontradas no trabalho de Misty Jones (2016), Ben Duinker e Denis Martin (2016), especialmente, servem como base para metodologia analítica empregada. A partir dessa análise, procura-se estabelecer ligações e tendências de influência verificáveis no produto sonoro da coletânea, bem como propor uma reflexão a respeito do que essa análise informa sobre as relações entre subculturas e grupos sociais em seu período histórico.

**Palavras-chave:** Subculturas. Produção fonográfica. Hip-hop. Pós-punk. Música paulista. Hip-Hop Cultura de Rua.

## ABSTRACT

**Abstract:** This monograph aims to investigate and analyse the impact of São Paulo's subcultures meeting during the production of the first brazilian rap album: the compilation "Hip-Hop Cultura de Rua", from 1988. Based on first-hand accounts and documents collected by Jeff Ferreira (2018), the arrival of hip-hop culture in Brazil is contextualised, pointing towards this record's production period as an important touching point, for exchanges between rap artists and producers from the post-punk scenes and for the music production process. From this observation, bibliographical research – based on the works of Mimi Haddon (2020), Theodore Cateforis (2011), Dawn M. Norfleet (2015) and George Ciccariello-Maher (2007) – allows for further definition of the "rap" and "post-punk" terminologies, as well as determining characteristic audio production techniques from each genre. Finally, after this characterization, a comparative analysis, between phonograms from "Hip-Hop Cultura de Rua" and referential phonograms for the "rap" and "post-punk" genres, is proposed. The methodologies found in the works of Misty Jones (2016), Ben Duinker and Denis Martin (2016), specially, serve as the basis for the analytical methodology employed in this work. Once the analysis is complete, there is a search for connections and trends of influence that can be verified in the compilation's sonic product, and a reflection on what it can inform about the relationship between subcultures and social groups in its historical period.

**Key-words:** Subcultures. Music Production. Hip-hop. Post-punk. Music in São Paulo. Hip-Hop Cultura de Rua.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Legenda para o preenchimento de células nos quadros elaborados .....	31
---	----

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Public Enemy – “Yo! Bum Rush The Show” .....	31
Quadro 2 – Akira S e As Garotas Que Erraram – “Garotas Que Erraram” .....	32
Quadro 3 – O Credo – “Deus da Visão Cega” .....	33
Quadro 4 – Thaíde e DJ Hum – “Homens da Lei” .....	35

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

HHCR      Álbum “Hip-Hop Cultura de Rua”, coletânea lançada em 1988 pela gravadora Eldorado.

## SUMÁRIO

1 Introdução	13
2 Subculturas e produção musical na década de 80	18
2.1 Pós-punk e new wave	18
2.2 Rap e hip-hop	21
2.3 Lugares comuns: entre o pós-punk e o rap	24
3 Análise comparativa de fonogramas	28
4 Conclusão	37
Referências	42

# 1 INTRODUÇÃO

Desde o final da década de 60 o termo “baile *black*” passou a ser utilizado para se referir às festas organizadas e direcionadas ao público jovem e negro dos grandes centros urbanos do Brasil. Em um país com vasta tradição de festas, dança e performance musical nas ruas, especialmente importantes na história da música afro-brasileira, os bailes black despontaram como um acontecimento “novo” ao incorporarem gêneros emergentes da música popular afro-americana e os introduzirem ao gosto do público brasileiro: o *soul*, o *funk* e a *disco*. Desde sua concepção, os bailes representaram um ponto de encontro importante para juventude negra oferecendo, muitas vezes, além de lazer e cultura, um espaço de articulação política e protesto contra o racismo no Brasil. Como descreve Acauam Oliveira em entrevista ao Instituto Humanitas Unisinos, a internacionalização de teorias, reivindicações e movimentos negros nas américas na metade do século XX possibilitou, para muitos, uma identificação entre realidades vividas pelas populações negras entre diferentes países (Oliveira, 2022). Essa é uma consideração importante a ser tomada quando se pretende discutir a introdução de gêneros musicais estrangeiros no Brasil, sobretudo para se entender os mecanismos de importação e adaptação da música negra norte-americana, bem como elementos da cultura *soundsystem* jamaicana, que introduziram a cultura *hip-hop* no país.

A década de 80 viu uma explosão da popularidade dos bailes black e do *breakdance*, que crescia em popularidade nos EUA, nos bailes do Bronx, em Nova York. Gradualmente, essa dança entra para o repertório coreográfico e musical de seus frequentadores – logo, outros elementos da cultura hip-hop recém-nascida chegariam a partir dos praticantes do *break*: a prática do *MC*, do *DJ* e do *graffiti*; rapidamente, entusiastas do hip-hop passaram a se reunir também fora dos bailes. Em entrevista a Jeff Ferreira no livro “30 Anos do Disco Hip-Hop Cultura de Rua”, o grafiteiro Kaseone explica que a dinâmica de “importação” das práticas, discos e moda da cultura hip-hop para o Brasil dependeu, em seus momentos iniciais, do contato de seus adeptos com brasileiros que viajavam ao exterior e voltavam com revistas, fotos e LPs. O entrevistado ressalta a diferença de classe e poder aquisitivo que se estabelecia entre os vetores dessa informação e a maioria dos praticantes do break e do grafitti no Brasil (Ferreira, 2018, p. 30-31).

Essa não seria a primeira vez que a história do hip-hop no Brasil seria marcada pela interação com a diferença: econômica, estética e racial. Ao longo da década de 80, a estação São Bento do metrô se tornou o ponto de encontro principal para *rappers*, *b-boys* e grafiteiros em São Paulo – ao mesmo tempo, o largo ainda era utilizado como ponto de encontro dos *punks*, sendo um dentre diversos espaços que essas subculturas dividiram pelo centro da cidade na época. O filme “Lucy Puma – A Gata da Pesada”, dirigido por Ninho Moraes em 1987, retrata, de maneira semidocumental, a transposição da estética da música “black” em São Paulo para duas novas direções: o *new wave* e o hip-hop, onde se explora a proximidade entre músicos desses três universos, e os desafios dos protagonistas como artistas negros e periféricos na cidade. Essa proximidade relativa pode ser observada inclusive no elenco do filme, protagonizado por Lucy Guedes, Skowa e Gigante Brazil (músicos de *pop* e funk), que também inclui em seu elenco o rapper Thaíde, membros das *crews* Back Spin e Nação Zulu, e membros da banda *pós-punk* Ira!.

Ao longo da década de 80, alguns lançamentos brasileiros apresentariam paródias do rap americano, recitações pouco melódicas em métricas análogas a do *rap*, bem como gravações de rap, de fato, em bases de discos americanos pré-existentes. É apenas em 1988 que a gravadora Eldorado, interessada, à época, nos gêneros musicais que prometiam atender aos novos gostos sendo formados no mercado brasileiro (como o *metal* e o axé, além do rap), convidou o grupo O Credo, formado por MC Who, DJ Uzi e DJ King T, para a gravação um LP de rap inteiramente autoral feito por rappers e DJs brasileiros. A ausência do DJ Uzi – que se encontrava a trabalho na França no período – impossibilitou que os integrantes d’O Credo gravassem um disco completo, levando-os a propor a gravação de uma coletânea dividida entre três outros artistas que faziam rap na São Bento: a dupla Thaíde e DJ Hum, a banda Código 13 e o MC Jack. O disco, intitulado “Hip-Hop Cultura de Rua”, foi lançado em 2 de novembro de 1988 e viria a ser considerado o primeiro álbum de rap (de fato) integralmente produzido no Brasil.

Outro ponto de contato do hip-hop com subculturas diferentes viria justamente durante a produção desse disco, uma vez que quase todos os produtores musicais creditados no projeto haviam sido, de alguma maneira, associados às cenas pós-punk, *new wave* e *no wave*. André Jung e Nasí, da banda Ira!, produziram as duas faixas de Thaíde e DJ Hum; Akira S, da banda Akira S e As Garotas que Erraram, produziu as duas faixas do grupo O Credo; e Dudu Marote, em seu primeiro trabalho como produtor musical, produziria as faixas do grupo Código 13 e do

MC Jack – figurando como guitarrista convidado André Abujamra, da banda Mulheres Negras, na faixa “Código 13”. Como explica Jeff Ferreira em seu livro, que reúne relatos sobre a produção do álbum-coletânea, o convite a estes produtores por parte dos artistas e da gravadora se deu, em parte, pelo fato de possuírem e saberem utilizar equipamentos de gravação e instrumentos eletrônicos como *drum machines*, *samplers* e sintetizadores. Como será demonstrado mais a frente, a proximidade do pós-punk e da new wave com os fundamentos musicais do funk e da disco também foi determinante na maneira como estes produtores puderam colaborar com os artistas – o que não significa que não houveram pontos de desencontro e incompreensão por parte dos mesmos em relação à estética sonora do rap. O autor exemplifica, por exemplo, uma dificuldade recorrente dos produtores em aceitar a sonoridade “exageradamente” grave e expansiva do bumbo que os artistas queriam atingir (Ferreira, 2018, p. 91).

O fluxo de trocas e colaboração entre subculturas diferentes nesse ponto-chave da história do hip-hop brasileiro se apresenta como um exemplo único, marcante e suficientemente documentado das dinâmicas de interação entre circuitos culturais da música paulistana na década de 80. Dessa forma, é justamente a partir dos processos de produção fonográfica no disco “Hip-Hop Cultura de Rua” que este trabalho pretende investigar e contribuir à discussão sobre o contato entre subculturas em São Paulo neste período. Mais ainda, realizando um recorte analítico focado neste disco seminal para o rap nacional, o trabalho busca verificar a existência e a extensão da influência específica do pós-punk no hip-hop paulistano inicial a partir de uma análise das técnicas de produção musical utilizadas no álbum. Essa análise, por sua vez, pode provocar e embasar reflexões sobre as dinâmicas culturais no Brasil, o impacto da cultura hip-hop no cenário artístico nacional e as relações sociais determinantes no processo criativo da música popular.

Sobretudo, o que se busca é contribuir a uma maior compreensão da história da cultura e da música em São Paulo em um período tão rico e determinante quanto o da produção desse disco. Os anos finais da década de 80 no Brasil presenciaram o final da ditadura militar, a elaboração de uma nova constituição, um aumento da violência nas periferias dos grandes centros urbanos, assim como a emergência de novos gêneros musicais, tendências e propostas estéticas que respondiam às inquietações dessa nova era da história do país.

É importante ressaltar que, ao se debruçar sobre a relação do rap com gêneros e influências externas, o que se busca não é demonstrar uma “diluição” de seu conteúdo ou creditar suas conquistas a outros agentes – pelo contrário, o que se busca é olhar para a capacidade de articulação, construção e assimilação da cultura hip-hop em sua produção artística. Não por acaso, o *sample* e o *remix* representam processos composicionais e produtivos fundamentais na cultura soundsystem e no hip-hop. Além disso, o conteúdo político do rap produzido nesta época e ainda mais nos anos posteriores ao lançamento do HHCR não pode ser ignorado – com sua popularização, o rap se tornou um movimento importante de expressão e criatividade do movimento negro no Brasil, e a investigação de seu encontro com outros gêneros musicais deve levar em conta o substrato ideológico das outras subculturas, bem como se atentar para a maneira esses contatos agregam ou desincentivam a politização do discurso na música produzida.

Como músico formado num contexto predominantemente branco e de classe média, meus primeiros passos e contatos com a música se deram através do *rock* e do experimentalismo comumente encontrado em discos de pós-punk e new wave. Como produtor musical, contudo, meu primeiro ponto de interesse e aprendizado foi justamente com a produção de rap, do *boombap* ao *trap*, o que possibilitou uma expansão vasta do meu campo de referências e da minha compreensão da música popular. Essa pesquisa, portanto, se debruça sobre um encontro importante entre duas áreas de interesse e experiência – mais do que isso, como um artista que se posiciona fora do contexto predominante de produção do hip-hop, este trabalho também representa uma forma de aprofundamento e respeito à cultura, com a expectativa de contribuir em algum nível para a compreensão de sua história no Brasil.

Uma compreensão melhor da história e dos processos criativos na cultura hip-hop também pode ser muito valioso para professores e educadores atualmente. A professora e pesquisadora Cristiane Correia Dias, em sua dissertação intitulada “Por uma pedagogia Hip-Hop: o uso da linguagem do corpo e do movimento para a construção da identidade negra e periférica”, de 2018, escreve sobre a potência que encontrou na cultura hip-hop em sua prática docente no Ateliê Terapêutico Artístico Pedagógico do Centro Social Santa Mônica:

Naquele espaço, percebi a importância do Hip-Hop não só como elemento de transformação social, mas como ferramenta educacional, visto que consegui correlacionar todas as oficinas de modo que uma completava a outra, além de dialogar



com a história dos nossos antepassados africanos e o cotidiano das crianças, uma vez que as conhecia individualmente (Dias, 2018, p. 15).

A autora, que narra sua experiência trabalhando em oficinas de matemática e criatividade predominantemente com crianças da periferia da zona sul de São Paulo, apresenta o hip-hop como um fator de contextualização e crítica do aprendizado muito relevante para a realidade atual da educação no Brasil, inclusive como uma via de *descolonização* do ensino escolar, devido a seu extenso impacto cultural e presença na vida cotidiana atualmente, mas também a sua posição como cultura de resistência e ancestralidade para jovens negros e periféricos, e finalmente devido a uma de suas características mais marcantes: a possibilidade da criação a partir de poucos recursos – o *sample* e o *remix*, mais uma vez, como figura da arte nascida do que já se tem.

Tendo isso em mente, a primeira etapa que se propõe para responder à questão motivadora deste trabalho é uma conceitualização mais apurada dos termos pós-punk, new wave, rap e hip-hop, bem como a descrição das técnicas de produção musical características de cada um. A partir dessa pesquisa, é proposta a análise comparativa de quatro fonogramas – uma faixa associada ao pós-punk, uma faixa associada ao hip-hop e duas faixas do HHCR – a fim de identificar quais processos de produção em cada faixa se associam a quais gêneros musicais. Essa análise fornecerá o embasamento necessário para a verificação da existência e a dimensão das influências do pós-punk e do rap, respectivamente, na sonoridade do álbum “Hip-Hop Cultura de Rua”.

## 2 SUBCULTURAS E PRODUÇÃO MUSICAL NA DÉCADA DE 80

Este capítulo oferece uma definição breve de “pós-punk” e “hip-hop” enquanto gêneros musicais, delinea algumas características definidoras de sua produção musical, e aponta os territórios sociais e sonoros comuns que aproximam as duas subculturas. Como será detalhado neste capítulo, o trabalho do produtor e o processo criativo em estúdio assumem uma importância central nos gêneros discutidos. Dessa forma, procura-se verificar elementos associados ao processo de produção musical, em oposição a características de composição, letra e performance.

### 2.1 PÓS-PUNK E NEW WAVE

“Pós-punk” e “new wave” são termos cuja definição suscita um debate tão longo quanto sua própria existência, como explicam Mimi Haddon no livro “What is Post-Punk: Genre and Identity in Avant-Garde Popular Music 1977-82”, de 2020, e Theodore Cateforis em “Are We Not New Wave? Modern Pop at the Turn of the 1980s”, de 2011. Ambos buscam definir, respectivamente, os limites de cada gênero e suas implicações no contexto maior da música popular anglo-americana, apresentando uma série de problemáticas inerentes a essa tarefa.

Partindo da primeira metade da década de 70, os autores concordam que o termo “new wave” surge como uma denominação dada por jornalistas e gravadoras para um novo tipo de rock que rejeitava o *hard rock* baseado no *blues* de bandas como Led Zeppelin, e o rock progressivo virtuosístico de bandas como Yes – neste período, “new wave” era usado para denominar bandas hoje seriam consideradas exclusivamente punk, como os Sex Pistols e os Ramones, assim como atos que, inspirados pelo *ethos* faça-você-mesmo e pela agressividade do punk, propunham sonoridades mais híbridas e inspiradas por conceitos de vanguarda da arte moderna e contemporânea, como os Talking Heads, nos EUA, e os britânicos Devo (chamados também, por alguns, de “*new musick*”).

A partir de 1977, com a dissolução dos Sex Pistols, o movimento punk passa por uma radicalização sonora e ideológica que o separa do termo guarda-chuva “new wave”, que é então

relegado às bandas de rock alternativo “anti-setentista” que não se encaixavam ou transitavam entre vários outros rótulos. Considerando a vasta diversidade sonora destas bandas, tanto Haddon quanto Cateforis identificam alguns denominadores comuns do gênero, explicados tanto pelo contexto social compartilhado entre muitos desses artistas, sendo em sua maioria universitários brancos de classe média, quanto pelas tendências históricas às quais eles se opunham. Sobretudo, os autores delineiam como característica mais importante do gênero a recuperação do rock enquanto música “dançável” (Cateforis, 2011, p. 2), vinda especificamente da fusão da música afro-americana das décadas de 60 e 70 – soul, funk, disco e *dub-reggae* – com a energia crua e agressiva do punk (Reynolds, 2005, p. 15 *apud* Haddon, 2020, p. 21).

O termo “pós-punk” surge na mesma época que “new wave”, mas ganha definição própria e se diferencia posteriormente à atividade de muitos de seus atos mais importantes, como as bandas britânicas Joy Division e Public Image Ltd., sendo associado a uma versão mais sombria, niilista e experimental destas propostas, comumente evocando imagens do devastamento urbano pós-industrial, alienação pessoal e social, bem como de doenças mentais e da morte – o que daria origem, inclusive, à subcultura *gótica* nos anos seguintes (Haddon, 2020, p. 96-98). Retroativamente, a new wave passa a englobar um espectro de bandas que abraçam, em maior ou menor grau, a sonoridade “dançante” como uma sensibilidade própria da música pop, adotando-a de maneira irônica ou propositalmente contraditória – como a banda Suburban Lawns, por exemplo (Cateforis, 2011, p. 85) – ou genuinamente direcionadas ao circuito “*mainstream*” das rádios e danceterias, como é o caso da banda americana Blondie.

É importante também citar o “*no wave*” como subseção deste universo da música independente do final da década de 70, composto por artistas nova-iorquinos ligados a diversos circuitos de arte contemporânea que, assim como bandas do pós-punk e da new wave, viriam a fundir a abordagem criativo do punk com diversas outras influências, enfatizando neste caso a abrasividade na incorporação da atonalidade, do ruído e de técnicas da música minimalista contemporânea de artistas como Terry Riley e La Monte Young (Masters, 2007). A consolidação desse circuito específico aconteceria com a gravação da compilação “No New York”, de 1978, produzida por Brian Eno, que, não por acaso, é considerado hoje um dos produtores mais representativos da new wave, associado a bandas como Devo e os Talking Heads.

No âmbito específico da produção musical, a aproximação com a música afro-americana, a adoção de técnicas da “música de vanguarda” e o *ethos* amador do punk proporcionam similaridades recorrentes entre as bandas contempladas pelo rótulo do pós-punk e da new wave. A começar, a influência do funk e da disco colocam o baixo e o espectro de frequências graves no centro do processo de mixagem, além de suscitar uma atenção especial à criação de *grooves* mais elaborados e cativantes, exigindo a adição de mais camadas e linhas rítmicas nos arranjos, bem como um processo mais complexo de recorte e colagem destas linhas, muitas vezes gravadas separadamente e rearranjadas no processo de pós-produção. Essa nova abordagem rítmica, contudo, muitas vezes implicava no posicionamento “mais ao fundo” da percussão na mixagem, funcionando como esqueleto temporal da faixa, em oposição à bateria mais pulsante e carregada de transientes do hard rock. Paralelamente, a guitarra passa a desempenhar uma função muito mais textural do que melódica/condutora, ocupando espaços até então pouco explorados em termos de mixagem, equalização, espacialização e timbragem para o instrumento (Cateforis, 2011, p. 205).

Mimi Haddon também aponta como, devido à proximidade espacial e ideológica entre muitos punks e imigrantes jamaicanos na Inglaterra, o reggae e sua contrapartida instrumental/psicodélica, o dub, altamente baseado em processos experimentais de produção, se tornaram influências decisivas na produção musical do pós-punk; a autora cita como características comuns aos dois gêneros o uso extensivo de efeitos de *reverb* em conjunto com efeitos de *delay*, a incorporação de ruídos não-musicais para a construção de texturas no processo de mixagem e, sobretudo, a ênfase no aspecto espacial da gravação, valorizando ambientes e efeitos ecoicos considerados “sombrios” e “cavernosos” (Haddon, 2020, p. 67-69), geralmente caracterizados por um longo decaimento e filtragem do espectro de frequências agudas.

Theodore Cateforis dedica um capítulo inteiro de seu livro a outra personagem marcante da sonoridade pós-punk e new wave: o sintetizador. O autor aponta não para o uso do instrumento em si, à época já bastante difundido em vários gêneros musicais, mas para a exploração de suas qualidades timbrísticas mais artificiais e do fraseado rígido que ele pode produzir, desprovido ao máximo de articulação e ornamentações. O autor traça um paralelo entre esse uso pouco usual, até então, do sintetizador, e os sentimentos de ansiedade, nervosismo e inadequação centrais à estética destes gêneros. A busca por essa sonoridade “robótica”, ele argumenta, resultaria no processamento de faixas acústicas inteiras dentro do

sintetizador, como Brian Eno fez na produção do disco “Remain in Light” dos Talking Heads (Cateforis, 2011, p. 205), assim como levaria muitas bandas do gênero a substituir inteiramente instrumentos da formação tradicional do rock, como o baixo e bateria, pelo sintetizador – plantando as sementes do que seria, no decorrer da década de 80, chamado de *synthpop*.

No Brasil, é apenas no início da década de 80 que os principais atos da new wave surgem, a princípio ligados a uma corrente decididamente pop, como Lulu Santos e Blitz, no Rio de Janeiro. Ao longo da década, São Paulo e Brasília viriam a se tornar centros importantes para o gênero, cada uma com suas características específicas – são estes artistas paulistas que figurariam mais tarde na produção do HHCR: Akira S, Nasí, André Jung e André Abujamra. Localmente. Os integrantes dessa cena eram conhecidos como “*darks*” (Gropo, 2013, p. 186-189), devido à sua interpretação mais sombria, crítica e experimental do pós-punk e da new wave anglo-americana. Ainda que, de maneira geral, bastante igual às suas contrapartidas internacionais, algumas especificidades deste gênero no Brasil, e mais especificamente em São Paulo, são sua maior aproximação com o punk e o *heavy metal*, devido ao compartilhamento dos circuitos do rock independente na época, a influência adicional da música afro-brasileira além da música afro-americana, e uma maior variedade de referências e empréstimos estilísticos em geral. Bandas associadas a essa cena do rock paulista, além dos já citados Akira S e As Garotas que Erraram e Ira!, são as bandas Fellini, Voluntários da Pátria, Mercenárias e Muzak, entre outras, em sua maioria integrantes do selo Baratos Afins. Algumas delas se juntaram na compilação “Não São Paulo”, de 1986, desta gravadora, com um título que faz referência direta ao “No New York” do no wave americano, indicando sua influência e identificação com estes músicos. Para fins de simplificação, decide-se adotar neste trabalho apenas o termo “pós-punk” para se referir a essas bandas paulistas, sem ignorar suas intersecções com a new wave e o no wave, mas reconhecendo suas tendências mais sombrias e experimentais, e entendendo o termo “pós-punk” como um “guarda-chuva” prático, ainda que impreciso, para os gêneros aqui discutidos.

## 2.2 RAP E HIP-HOP

A primeira distinção que deve ser feita ao se debruçar sobre este gênero é justamente entre os termos “hip-hop” e “rap”. O primeiro denomina a subcultura periférica negra que surge nos EUA na década de 70, organizada ao redor de quatro elementos específicos: o graffiti, o breakdance, o DJ e o MC; enquanto o segundo se refere especificamente ao gênero musical

produzido e consumido pelo movimento, caracterizado pela performance de um tipo específico de poesia rimada – em oposição ao canto – sobre uma base instrumental preparada por um DJ. A forma de composição e enunciação que define o rap segue padrões específicos de métrica e técnica vocal que, considerando o escopo deste trabalho, não pode ser compreensivamente descrita; uma análise de sua evolução histórica, que será discutida mais a frente, contudo, oferece alguma base para sua compreensão no âmbito em que será discutido. Ainda assim, ao adotar o termo “rap” para se referir à música produzida dentro da cultura hip-hop, não se pode ignorar a produção de música instrumental neste gênero, que não inclui a performance do rap em si, mas que se mostrou igualmente influente para a definição dos processos e influências que marcaram a produção do HHCR.

Dawn M. Norfleet, no capítulo “Hip-Hop and Rap” do livro “African American Music: An Introduction”, de 2015, traça as origens do hip-hop à cultura soundsystem da Jamaica, onde, desde o pós-guerra eram montados sistemas móveis de *mixers*, amplificadores, caixas de som e microfones para a realização de bailes em ruas e espaços públicos – os *disc jockeys* que comandavam esses sistemas ofereciam uma mistura de *rhythm and blues*, Swing americano e música independente jamaicana, enquanto *masters of ceremonies* usavam os microfones para realizar o *toasting*, prática também herdada da música negra dos EUA, que envolvia uma forma de fala rítmica usada para tecer comentários sobre os dançarinos do evento, entre outros anúncios. Imigrantes jamaicanos nos EUA, como o DJ Kool Herc e sua irmã Cindy Campbell, trouxeram a cultura soundsystem para Nova Iorque, montando estes sistemas em festas domésticas e espaços públicos, tocando discos de soul, funk e disco, além de música jamaicana.

Mais ainda do que o pós-punk e a new wave, a história do hip-hop está profundamente ligada às suas técnicas e tecnologias de produção musical – dessa forma, suas características principais necessariamente figuram em sua própria cronologia. A primeira característica que definiu o “hip-hop” em termos de gênero musical foi o uso do *break*, isto é, a reprodução de seções percussivas, geralmente solo, em dois discos iguais, alternando entre um e outro no mixer e voltando manualmente ao início da seção, efetivamente criando um *loop* sobre o qual se realizava o breakdance (Norfleet, 2015, p. 482). Não apenas o uso de um loop percussivo viria a definir o processo de produção do Hip-Hop, mas também as características rítmicas dos breaks de funk e soul, comumente acentuando os tempos 2 e 4 num andamento de 85-95 bpm.

Com o sucesso das festas hip-hop e sua difusão em Nova Iorque, novas técnicas seriam desenvolvidas ainda na década de 70, como o uso de sistemas de percussão eletrônicos (*drum machines*) para a programação do loop percussivo de uma base instrumental, inovação creditada ao DJ Grandmaster Flash, considerado também uma figura importante na introdução do *scratching* ao vocabulário sonoro do rap, consistindo do uso musical do som de um disco sendo avançado ou retrocedido num toca-discos.

A década de 80 traz duas mudanças que seriam importantes na transição do rap entre o que autores costumam chamar de “*old school*” e “*new school*”: a introdução do *sampler* como instrumento central da produção do rap, e a adoção mais generalizada do sintetizador, em oposição à gravações acústicas. O uso de instrumentos sintetizados foi o primeiro deslocamento do rap em direção à música gravada em estúdio, em oposição à gravação ao vivo das *mixes* feitas por DJs e MCs em festas, ganhando a alcunha específica de *electrofunk*, indicando sua relação com a efervescente e sonoramente diversa cena das danceterias da época. A popularização e difusão do sampler, contudo, teria um impacto ainda maior e mais duradouro, uma vez que se trata de um equipamento capaz de armazenar gravações e reproduzi-las por uma quantidade de tempo determinada, em qualquer ponto designado, apenas uma vez ou em loop, fornecendo também ferramentas para a manipulação sonora do fonograma e a possibilidade de gravar estas manipulações, fazendo digitalmente o que um DJ fazia com dois ou mais toca-discos. Nessa “nova escola”, o rap baseado em samples viria a suplantiar rapidamente o *electrofunk*.

Essas inovações sonoras e tecnológicas abririam um espaço ainda maior para o sucesso comercial do Hip-Hop, que já impactava o cenário musical americano, atingindo números recorde com os atos da gravadora Def Jam, como Run-DMC, Beastie Boys e Public Enemy. Muitos dos discos da gravadora neste período, como aponta Norfleet, seriam produzidos por Rick Rubin, que promoveu uma sonoridade mais agressiva, abrasiva e inspirada no punk e no heavy metal (Norfleet, 2015, p. 485-486), definindo a identidade instrumental do rap da segunda metade da década de 80. Os grupos desta gravadora neste período são também os mais referenciados pelos rappers que participaram do HHCR, com Thaíde e DJ Hum fazendo uma versão da música “My Adidas”, do Run-DMC, chamada “Mina Mina”, e a inclusão dos nomes de Run-DMC e Public Enemy na lista de agradecimentos do encarte do álbum, além de nomes como LL Cool J e Afrika Bambaataa.

No Brasil, o hip-hop chega por ocasião dos bailes black que ocorrem nas capitais, sobretudo durante as décadas de 70 e 80 onde são tocados repertórios de soul, funk e disco, semelhantes aos das festas do DJ Kool Herc em Nova Iorque – com a adição, aqui, da música brasileira – e as mesmas práticas de *DJing*, *MCing* e *breakdancing* que começam a ser cultivadas por seus frequentadores. O hip-hop como subcultura se consolida em São Paulo com os praticantes de breakdance, liderados por Nelson Triunfo, se instalando na esquina da rua 24 de Maio com a rua Dom José de Barros e crescendo muito em popularidade e adeptos. Com a dispersão destes encontros pela polícia, um grupo de b-boys passaria a se reunir na estação São Bento do metrô aos sábados, crescendo ainda mais em número e se tornando ponto de referência principal para b-boys, grafiteiros, e eventualmente MCs, muitos deles dançarinos que começam a “tentar a sorte” rimando, como Thaíde e MC Jack.

Como narra Jeff Ferreira, no livro “30 Anos do Disco Hip-Hop Cultura de Rua”, de 2018, a circulação de informação e a “importação” das tendências do hip-hop no Brasil se deu de maneira difusa e complexa, dependendo sobretudo da afiliação de pessoas que viajassem aos Estados Unidos e comunicassem o que viram no país para seus colegas, algo especialmente difícil, na época, para uma subcultura predominantemente periférica. Dessa maneira, as mudanças e os processos de produção do rap no Brasil não aderiram necessariamente à cronologia desses desenvolvimentos nos EUA, e muitas chegaram só anos depois de sua consolidação no exterior. Como poderá ser demonstrado no próximo capítulo, técnicas de períodos e estilos diferentes do gênero coexistem na produção do hip-hop inicial brasileiro, somadas até mesmo a características próprias da música brasileira, como membros do grupo Racionais MC’s viriam a apontar em entrevistas posteriores (Ferreira, 2018, p. 151).

## 2.3 LUGARES COMUNS: ENTRE O PÓS-PUNK E O RAP

Além de sua coexistência temporal, com os dois gêneros ganhando forma no final da década de 70 e alcançando popularidade no Brasil durante a década de 80, o pós-punk e o rap encontram muitas similaridades em suas genealogias estéticas e musicais, algumas explicadas por essa simultaneidade, e outras não. Explorar estes lugares comuns é importante no escopo deste trabalho, uma vez que justifica a aproximação que se procura estudar entre os artistas associados a essas subculturas, e também embasa e possibilita uma interpretação mais



equilibrada das similaridades e diferenças nos processos de produção musical do disco em que se baseia esta pesquisa.

O primeiro e mais evidente ponto de encontro entre os dois universos é a base da música de dança afro-americana das décadas de 60 e 70: os gêneros soul, funk e disco, especificamente, informaram de maneiras diferentes a música produzida pelos dois grupos. No âmbito do arranjo e da produção musical, isso significa um compartilhamento, até certo ponto, de métricas e grooves específicos advindos desses gêneros, além da centralidade do baixo nas instrumentações. A partir dessa mesma base comum, inclusive, é possível notar a recorrência do *spoken word*, em maior ou menor grau, na música de artistas como James Brown, o tipo de canto-falado tenso e pouco melódico muito prevalente em algumas músicas do campo do punk e do pós-punk, assim como no rap. A influência coincidente da música jamaicana e da cultura soundsystem sobre esses dois gêneros musicais também possibilita explicar a importância, talvez inédita, da figura do produtor e do processo de mixagem, baseada no emprego intensivo de efeitos e técnicas não-ortodoxas de produção nestes dois gêneros, focada sobretudo na criação de “espaços imaginários” com efeitos de reverb e delay (Haddon, 2020, p. 67-73).

Ambos os gêneros também demonstram, na maior parte do tempo, uma subjetividade específica, ainda que partindo de realidades diferentes: a da marginalidade. Mimi Haddon apresenta uma citação de Vivien Goldman ao falar sobre a aproximação entre a cena punk e a subcultura rastafariana na Inglaterra: “Quando você vai direto ao ponto, punks e *dreadlocks* estão no mesmo lado da cerca. Sem rodeios, quem é parado na rua pela polícia? A resposta: os *natty dreads* e os carecas loucos [...]” (Goldman, 1977 *apud* Haddon, 2020, p. 59)<sup>1</sup>.

Apesar deste exemplo não se referir às subculturas aqui discutidas, é fácil extrapolar suas implicações dada a origem punk de muitos atos do pós-punk, que compartilhava com seu predecessor a pretensão de uma estética crítica à realidade urbana da época, bem como a condição dos rastafarianos e do movimento hip-hop como subculturas negras e periféricas sujeitas à perseguição da polícia. Nos dois casos, a perspectiva marginal sobre a música popular não se limitou à escolhas líricas e visuais, mas influenciou sua prática musical de maneira decisiva ao abraçar o *amadorismo* e rejeita uma suposta “forma-padrão” de fazer musical,

---

<sup>1</sup> “[...] When you get right down to it, punks and dreadlocks are on the same side of the fence. Bluntly, who gets picked up in the street by the police? Answer: those natty dreads and crazy bald heads” (Goldman, 1977 *apud* Haddon, 2020, p. 59).

integrando também – mas não exclusivamente – artistas que nunca haviam estudado música, possuindo equipamentos ou instrumentos musicais, e que rejeitavam expressamente a identificação com o ofício de musicista (Ciccariello-Maher, 2007, p. 175; Cateforis, 2011, p. 152). A adoção do amadorismo viria a posicionar estes artistas, ao menos em seu estágio inicial, como “*outsiders*” no circuito fonográfico comercial e seria responsável por várias particularidades de sua sonoridade, como o uso de afinações incomuns, ruídos, a colagem de samples em tonalidades diferentes, entre outros.

Estes lugares comuns, entretanto, devem ter pontos de diferença bem delineados, afim de não se criar um retrato impreciso das dinâmicas culturais da indústria musical na década de 80 e não ignorar disparidades de poder evidentes nessas comparações. Quando se fala, por exemplo, na ideia de “marginalidade” explorada por artistas do pós-punk e do hip-hop, é necessário lembrar que a maioria dos artistas associados à primeira subcultura eram universitários brancos de classe média, e os pioneiros do hip-hop brasileiro eram em sua maioria jovens negros da periferia de São Paulo – embora ambos pudessem adotar perspectivas críticas sobre a decadência urbano em sua época, a vivência e os relatos dos artistas negros no Brasil e no mundo envolvem a contestação de políticas específicas de repressão e genocídio que datam de séculos atrás.

É a partir dessa disparidade, inclusive, no Brasil e no mundo, que muitos artistas do pós-punk e da new wave viriam a se associar à músicos e gêneros da música afro-americana – uma proposta considerada “progressista” em favor de uma coexistência racial pacífica nos circuitos culturais, numa época em que a divisão racial de públicos e gêneros musicais era ainda mais comum e institucionalizada do que atualmente (Haddon, 2020, p. 77). Tanto Haddon quanto Cateforis colocam em questão, contudo, a maneira como em alguns casos estes artistas puderam lucrar mais do que os artistas negros que lhes serviram de influência, bem como sua posição no mercado fonográfico como alternativas mais “higienizadas” à música negra, ou o uso não-creditado das gravações de grupos de música tradicional africana por parte destes artistas.

No contexto dos primeiros registros do rap nacional, essa relação ambivalente entre subculturas – especialmente baseadas em grupos que se encontravam nas ruas – e as relações raciais entre seus membros pode ser observada, por exemplo, no espaço de agradecimentos no encarte do álbum, onde figuram os “Carecas do Subúrbio”, gangue *skinhead* neonazista do ABC Paulista. Em seu livro, Jeff Ferreira discute a presença deste nome e maneira como, ao mesmo

tempo, o hip-hop brasileiro e seus integrantes ainda não haviam passado por um processo abrangente de politização, e a radicalização à direita do movimento skinhead ainda era fato disputado para alguns artistas.

Os relatos e registros colhidos por Jeff Ferreira, contudo, indicam uma relação construtiva entre produtores e artistas, ainda que marcado pela falta de familiaridade de alguns com os processos produtivos do hip-hop, sendo um dos principais motivadores de seu encontro, arranjado pela gravadora Eldorado, o fato de que os produtores possuíam equipamentos e instrumentos com os quais poderiam gravar os artistas. Outra interação construtiva que o autor aponta é a de praticantes de breakdance de classe média que, interessados na cultura, viajavam para os EUA e traziam de volta informações importantes para os adeptos do movimento no Brasil (Ferreira, 2018, p. 30-31).

Na análise que segue, procura-se entender justamente como essas similaridades e diferenças impactaram processo da produção fonográfica e o resultado final do álbum “Hip-Hop Cultura de Rua”, bem como fornecer, se possível, uma base para a discussão de abordagens construtivas na colaboração e fusão de influências num cenário artístico desigual e historicamente marcado pelo racismo e pelo elitismo.

### 3 ANÁLISE COMPARATIVA DE FONOGRAMAS

Após definir os conceitos de gênero e estilo que se pretendem investigar neste trabalho e associá-los a técnicas reconhecíveis de produção fonográfica, os objetivos desta pesquisa exigem uma análise focada nas faixas específicas do álbum “Hip-Hop Cultura de Rua”, a fim de identificar a presença e associação estilística das técnicas citadas. O escopo deste trabalho, contudo, impede uma análise exaustiva de todas as faixas do álbum, de forma que foram selecionadas duas faixas representativas do debate proposto nesta pesquisa, apresentando um nível de “hibridismo” estilístico considerável, buscando também uma diversidade de procedimentos e abordagens poéticas que não prendesse a análise ao trabalho de apenas um artista – fator mais importante quando, neste caso, se trata da análise de um álbum-coletânea.

As faixas escolhidas para análise foram “Deus da Visão Cega”, do grupo O Credo, produzida por Akira S, DJ Uzi e DJ King T e “Homens da Lei”, de Thaíde e DJ Hum, com produção de André Jung e Nasí, da banda “Ira!”, e DJ Hum. Como se pretende demonstrar neste capítulo, essas faixas foram escolhidas por apresentarem especialmente os elementos da sonoridade pós-punk no rap, representando o tipo de intercâmbio estético que se pretende analisar. Além disso, como registrado por Jeff Ferreira, essas mesmas duas faixas partiram de processos de produção musical muito diferentes: o autor descreve o trabalho de Akira S como produtor do grupo O Credo como tendo uma participação muito maior na elaboração dos arranjos sobre os *beats* do grupo, gravando instrumentos pessoalmente e convidando vários colaboradores frequentes para tocar nas faixas que produziu. Já André Jung e Nasí, por outro lado, são descritos como produtores menos “intervencionistas”, atuando mais como diretores criativos, fornecendo sobretudo sugestões, críticas e guiando o processo dos artistas pela mixagem, uma vez que DJ Hum já trazia suas bases instrumentais pré-gravadas (Ferreira, 2018, p. 86-87; 90-91). Essa variedade de abordagens em relação à função do produtor em si também pode contribuir para uma maior abrangência da análise realizada em relação ao todo do álbum.

Ainda assim, para se garantir uma comparação mais objetiva em que se busca reconhecer características sonoras específicas nos fonogramas e associá-las aos estilos abordados neste trabalho, mostrou-se necessária a seleção de mais duas faixas representativas

das referências de rap e pós-punk que figuravam no trabalho dos artistas envolvidos na produção do HHCR. Determinar quais faixas, álbuns, ou grupos representariam esse referencial estilístico para cada um desses artistas envolveu uma série de escolhas informadas, na medida do possível, pelos registros disponíveis sobre os artistas. No encarte do vinil de HHCR, por exemplo, a seção de agradecimento apresenta, após o inscrito “*Extra Special Thanks*” o grupo Public Enemy, com a adição, entre parênteses, da frase “*you really are number one*”. A homenagem ao grupo, contemporâneo aos rappers brasileiros, que figura no primeiro espaço de reconhecimento no encarte do disco, indicou de maneira relativamente segura sua posição como referência para os artistas envolvidos na coletânea. É importante notar que a comparação de um referencial estrangeiro com a produção artística brasileira implica numa série de disparidades e problemáticas, mas tal comparação se faz necessária em casos como este, em que o disco analisado é o (ou um dos) primeiro exemplar de um trabalho inteiramente dedicado ao gênero no Brasil. Considerando a data de lançamento da coletânea (1988), pode-se supor com certa confiança que o disco “Yo! Bum Rush The Show”, do Public Enemy, lançado em 1987, teria sido o último trabalho do grupo escutado por esses artistas. Deste álbum foi escolhida a faixa-título para figurar na análise comparativa deste trabalho, servindo como referência estilística do rap da segunda metade da década de 80.

A escolha de uma faixa referencial para a análise da produção no pós-punk e sua relação com os produtores do HHCR mostrou conexões mais diretas, uma vez que a maioria dos produtores do disco já possuíam trabalhos gravados e lançados associados ao gênero. O trabalho de Akira S, dentre os membros envolvidos, se mostrou especialmente interessante para esta análise, uma vez que, como será demonstrado, mistura diferentes tendências no pós-punk, new wave e no wave, incorporando também características da música brasileira – mais ainda, de todos os produtores do disco, Akira S parece ser um dos que mais consistentemente experimentou com técnicas de produção criativas ao longo de sua carreira, fornecendo exemplos mais claros e demonstráveis das técnicas e formas de processamento estudados neste trabalho. De seu projeto principal, a banda Akira S e As Garotas Que Erraram, foi escolhida a faixa “Garotas Que Erraram”, que nomeia a banda e aparece em seu álbum autointitulado de 1987, anterior ao lançamento do HHCR – essa faixa em específico, como será demonstrado, apresenta vários pontos em comum com o trabalho de Akira no disco.

A busca por uma metodologia para a análise comparativa de fonogramas apresentou uma série de desafios, devido à inexistência de uma única metodologia padronizada e altamente

difundida para o estudo de técnicas de produção musical, ainda que a maioria das pesquisas nesta área envolvam procedimentos e parâmetros similares. Lendo a bibliografia da disciplina “*Critical Analysis of Music Production*” do mestrado em *Music Production* ministrado virtualmente pela Berklee College of Music, dois textos se mostraram especialmente úteis para esta pesquisa: o artigo “Practical Production Analysis: Helping Students Produce Competitive Songs”, de 2017, de Misty Jones, e o artigo “In Search Of The Golden Age Hip-Hop Sound (1986-1996)”, de 2016, escrito por Ben Duinker e Denis Martin. O primeiro texto resume diversos parâmetros e abordagens na análise crítica de produção fonográfica encontrados na maioria dos outros estudos de caso, fornecendo também um passo-a-passo prático para a organização gráfica da análise aural. Jones propõe a estruturação da análise num quadro/tabela que divide uma faixa em sua instrumentação, no eixo vertical, e suas seções formais, no eixo horizontal, com o preenchimento de suas coordenadas respectivas para descrever a evolução textural do fonograma, além de uma importante coluna adicional à direita, onde se deve descrever as características acústicas que moldam a sonoridade de cada instrumento, e como foram obtidas pelo produtor/engenheiro de áudio (Jones, 2016, p. 69-71).

O segundo texto, por sua vez, apresenta uma metodologia de análise específica ao rap da segunda metade da década de 80, fornecendo um embasamento muito importante para a análise realizada neste trabalho. Os paradigmas mais importantes que o diferenciam das outras propostas metodológicas pesquisadas é a consideração do arranjo a partir da lógica do *beat*, em que não necessariamente se divide um arranjo a partir da instrumentação literal da obra, mas a partir de elementos independentes discrimináveis pela audição, uma vez que um beat envolve a junção de diferentes fonogramas e objetos sonoros que não se limitam ao uso convencional de um instrumento gravado isoladamente, mas se separam funcionalmente. Além disso, novos parâmetros propostos neste trabalho envolvem a consideração do andamento das faixas como fator estilístico relevante, e a definição de uma forma característica do rap enquanto gênero, representada pelo binômio “verso-hook”, caracterizados pela fluidez lírica absoluta e pela repetitividade verbal e rítmica de uma frase específica, respectivamente (Duinker; Martin, 2016, p. 84).

A junção das metodologias utilizadas neste trabalho, baseadas sobretudo no processo de escuta, bem como a consideração de suas diferenças, possibilitou a elaboração de quatro quadros de análise das faixas escolhidas. Para o efeito de comparação objetivado neste trabalho foi ainda incluída uma forma de representação de associação estilística, baseada nos padrões de

preenchimento das células dos quadros. Para cada instrumento/elemento ativo numa seção da faixa analisada, sua célula correspondente no quadro é preenchida, e a partir da descrição de sua composição, captação e mixagem, procura-se indicar se as técnicas e decisões estéticas realizadas se assemelham a processos característicos do rap, do pós-punk, se são compartilhadas por ambos ou se não tem relação relevante com nenhum dos estilos. Os padrões de preenchimento são explicados na figura abaixo, e o primeiro quadro apresentado se refere à faixa “Yo! Bum Rush The Show”, do grupo Public Enemy:

Figura 1 – Legenda para o preenchimento de células nos quadros elaborados.

	Técnica associada ao Rap		Técnica associada ao Post-Punk		Técnica comum aos dois estilos		Técnica associada a nenhum estilo específico
--	--------------------------	--	--------------------------------	--	--------------------------------	--	--

Quadro 1 – Public Enemy - Yo! Bum Rush The Show

Public Enemy – Yo! Bum Rush The Show (Andamento: 96 BPM. Escala(s) usada(s): Dó dórico. Produção: The Bomb Squad, Rick Rubin)													
Forma / Instrumentação	Introdução	Hook I	Verso I	Hook II	Verso II	Hook III	Verso III	Hook IV	Break instrumental	Verso V	Hook V	Verso VI	Descrição
Chimbau													Sample
Shaker													Sample
Bumbo													Valorização de frequências abaixo de 100Hz, característica das <i>drum machines</i> da Roland na década de 80
Caixa													Drum machine
Sample: Grupo Vocal													Sample manipulado por "fatiamento"
Baixo													Acústico
Scratches													Técnica predominante no hip-hop da época, utilizada em sincronia com a rítmica do baixo e do bumbo
Sample: Piano + Apito													Cluster de semitons de Lá a Dó natural, ruído de vozes ao fundo
Vocal: Chuck D													Rap (não-melódico), ênfase na inteligibilidade da letra
Vocal: Flavor Flav													Rap (não-melódico), timbre rouco, agressivo
Geral	Forma verso-hook alternante												Pouco uso de reverberação, uso intenso de compressão no processo de masterização, valorização de transientes e frequências graves

Como faixa referencial representativa do rap da segunda metade da década de 80, é de se esperar que a maior parte dos elementos desta faixa tenham sido produzidos a partir de técnicas próprias do gênero, incluindo seu andamento, que se encaixa na média das faixas de rap lançadas no período. No âmbito formal, é notável, além da alternância entre verso e hook, a inclusão de um “break instrumental”, isto é, uma seção sem vocais em que o baixo e a percussão assumem o protagonismo da música, remontando ao início do desenvolvimento do gênero, em que estas seções serviam para a prática do breakdance nos bailes hip-hop. Os processos de mixagem aplicados à gravação como um todo, somando seus elementos constituintes, exemplificam a proposta sonora predominante nesta era do rap, em que a agressividade e a qualidade “seca”, ou “dura”, da gravação (alcançada através do uso de compressão paralela e poucos efeitos criativos) se tornam prioridades estéticas para os artistas e produtores.

Quadro 2 – Akira S e As Garotas Que Erraram - Garotas Que Erraram

Akira S e As Garotas Que Erraram – Garotas Que Erraram (Andamento: 125 BPM. Tonalidade(s): Fá# Menor / Ré Menor. Produção: Akira S, Pedreira Antunes, Luiz Carlos Calanca)						
Forma / Instrumentação	Introdução	Break I	Refrão I	Break II	Refrão II	Descrição
Samples: Excertos de diálogos e monólogos						Retirado de filmes e programas televisivos
Bateria						Utilização de efeitos de reverberação, posicionada ao fundo da mix, acentuando contratempos (influência da música jamaicana)
Baixo						Predominância no arranjo, condução melódica e ênfase na rítmica do bumbo
Guitarra						Uso de harmônicos nos breaks, efeitos de chorus, delay e reverberação - foco textural e repetitivo (motívico)
Sintetizador "senóide"						Som "limpo" com alturas instáveis e pouco definidas, apresentando padrões rítmicos deslocados da métrica do resto da música
Sintetizador "riser"						Atonal, efeito quase percussivo, criando um efeito de crescendo momentâneo
Órgão sintetizado						Fornece base harmônica estendida para o refrão (toca Gm-Dm-C enquanto o baixo toca Bb-C-Dm). Baseado numa onda de dente-de-serra
Vocal: Pedreira Antunes						Pouco melódico, uso da tensão na garganta como escolha estética
Geral	Forma verso-refrão (com versos sem voz cantada)					Criação de espaços imaginários "sombrios", priorização do groove pela proeminência da bateria e do baixo, valorização de timbres manipulados por efeitos



Assim como na faixa anterior, a maior parte dos elementos dessa faixa referencial são descritos como bastante representativos de seu gênero, desde a ênfase nos elementos “dançáveis” do funk, a influência do dub, a linha simples da guitarra – característica do punk – e a exploração anti-virtuosística do sintetizador. É importante notar, nessa faixa, o uso relativamente incomum para o estilo e a época de *samples* de material audiovisual, prática recorrente no hip-hop no mesmo período, ainda que muito antes explorada por compositores da música eletroacústica experimental. A decisão de utilizar estes excertos rompe, inclusive, com as convenções formais do rock, uma vez que ocupam o lugar do que seriam tradicionalmente os vocais cantados nos versos da faixa, indicando uma orientação mais livre no processo de produção que a associa fortemente à estética do pós-punk e de grupos associados que buscavam fundir conceitos de vanguarda ao punk, ao funk e ao dub no período. A ênfase na espacialização e reverberação, contudo, se sobressai talvez como a característica sonora mais marcante para o ouvinte, apresentando o fonograma não apenas como som, mas como ambiente e lugar tridimensional dotado de qualidades estéticas próprias.

Quadro 3 – O Credo – Deus da Visão Cega

<b>O Credo - Deus da Visão Cega</b> ( <i>Andamento: 97 BPM. Escala(s) usada(s): Fá# Frígio. Produção: Akira S, DJ Uzi, DJ King T</i> )							
<b>Forma / Instrumentação</b>	Introdução	Verso I	Refrão I	Break	Verso II	Refrão II	<b>Descrição</b>
Sample: "Beastie Boys - Hold It Now, Hit It"							Altura/velocidade alterados. Manipulado com <i>scratching</i>
Sample: Guitarra distorcida							Guitarra típica do punk/noise incorporada na mix através do <i>chopping</i> e <i>scratching</i>
Chimbau							<i>Drum machine</i>
Bumbo							<i>Drum machine</i>
Caixa + Clap							Clap de <i>drum machine</i> mixado junto de uma caixa de bateria acústica
Guitarra distorcida							Guitarra típica do punk/noise

Baixo							Condução melódica, acentuando contratempos (influência do <i>ska</i> )
Guitarra " <i>ska stroke</i> "							Reverberação leve, realizando o <i>ska stroke</i>
Vocalista 1							<i>Rap</i> (não-melódico), aproximação timbrística com o <i>punk</i>
Vocalista 2							<i>Rap</i> (não-melódico), aproximação timbrística com o <i>punk</i>
<b>Geral</b>	Forma verso-hook/refrão (hook estendido)						Uso intenso de compressão, ênfase no impacto de transientes, uso moderado de reverberação, valorização do ruído/distorção

Nessa terceira faixa, pertencente ao HHCR, a confluência de referências e abordagens no processo de produção pode ser observada com os vocais, percussões sintetizadas e scratching característicos do rap coexistindo com um instrumental que se divide entre os fundamentos do *ska* e do reggae e a exploração da distorção típica do punk e do *noise*. Em alguns momentos, como na reutilização da gravação das guitarras para a realização do scratching, ou a mixagem do “*clap*” (som de palmas sintetizado) unido a uma caixa acústica com alta reverberação, a faixa introduz formas de processamento em certa medida inesperados para as convenções estilísticas da época. Na construção da forma, o próprio hook assume uma forma estendida e menos repetitiva – o que Duinker e Martin chamam de “hook estendido” (Duinker, Martin, 2016, p. 85) – que aproxima sua duração de um refrão de rock, enquanto os vocalistas se aproximam de um timbre vocal *gritado* que turva os limites entre o rap e o punk. A mixagem e masterização da faixa, ainda que composta de diversos elementos típicos do pós-punk, apresenta um uso bastante moderado de efeitos criativos, e segue o padrão agressivo e mais intensamente comprimido das mixagens do rap americano da época, como em “Yo! Bum Rush The Show”.

Quadro 4 – Thaíde e DJ Hum – Homens da Lei

Thaíde e DJ Hum - Homens da Lei (Andamento: 86 BPM. Escala(s) usada(s): Mi Eólio / Mi Frígio. Produção: DJ Hum, Nasí, André Jung)								
Forma / Instrumentação	Introdução	Verso I	Break I	Verso II	Break II	Verso III	Break III	Descrição
Sample: Sirenes								Sirenes policiais manipuladas através de "fatiamento" e <i>scratching</i>
Chimbau								Drum machine com efeito de flanger
Bumbo								Bumbo acústico sampleado (alta reverberação)
Caixa								Caixa acústica sampleada (alta reverberação)
Meia-Lua								Meia-lua sampleada (alta reverberação)
Baixo sintetizado								Elemento melódico principal, papel percussivo importante - timbre remanescente do <i>eletrfunk</i> . Efeitos de espacialização sutis
Vocal: Thaíde								Rap (não-melódico), flow típico da "Era de Ouro" do Hip-Hop da década de 80
Sample: Tiros								Foley de tiro, provavelmente extraído de um filme antigo, manipulado através de "fatiamento" e <i>scratching</i>
Sample: "Ira! - Gritos na Multidão"								Música do Ira! manipulada através de fatiamento e <i>scratching</i> - Recontextualização do significado
Cowbell								Sample
Flauta sintetizada								Alta reverberação, onda quadrada-sinóide, linha simples
Sintetizador "sinóide"								Timbre sinóide agudo simples manipulado através de <i>scratching</i>
Sintetizador "onda quadrada"								Timbre de onda quadrada repetitivo e pouco proeminente, ênfase textural, filtro passa-baixa
Sample: Thaíde (Altura diminuída)								Efeito obtido através da manipulação da velocidade da fita
Geral	Forma verso-break							Uso moderado de compressão, criação de espaço imaginário "sombrio", exploração de efeitos criativos

Essa última faixa apresenta uma maior quantidade de elementos estilisticamente híbridos, efetivamente fundindo processos característicos do rap e do pós-punk, como a decisão de construir a percussão da faixa a partir de samples de baterias acústicas com alta reverberação, ou o uso recontextualizado de uma música dos próprios produtores da faixa, membros da banda “Ira!”. O uso de sintetizadores nesta faixa se divide entre abordagens que favorecem uma exploração mais textural e “robótica” do instrumento e outros elementos utilizados de fato como *samples*, ou no caso do baixo, apresentando uma linha típica do electrofunk da época. Formalmente, a faixa se atém às convenções iniciais do rap, favorecendo o break mais do que qualquer outra música analisada até agora, indicando um favorecimento à prática do breakdance, pelo qual o próprio Thaíde teve sua introdução na cultura hip-hop. Em contraste à faixa anterior, essa faixa se utiliza muito mais da reverberação e outros efeitos criativos como um criador de significado, conferindo uma atmosfera sombria e “surreal” à música, ainda que na composição do arranjo a maior parte dos elementos se atenham mais ao gênero principal do rap.

## 4 CONCLUSÃO

A análise dos fonogramas aqui apresentados possibilitou uma investigação sistemática das trocas – e permanências – de influências entre os artistas e cenas artísticas do hip-hop e do pós-punk na produção do álbum “Hip-Hop Cultura de Rua”. Após delimitar os sentidos dos termos que nomeiam estes grupos, associados a estilos e gêneros musicais específicos, buscou-se determinar, em maior ou menor número, técnicas de produção de musical próprias de seu contexto produtivo e poético. A partir dessas definições, foi possível então identificar essas técnicas em faixas de referência de ambos os estilos e, mais ainda, em duas faixas do álbum pesquisado. A existência destas trocas, e o impacto da estética pós-punk na produção do primeiro disco de rap brasileiro pôde ser confirmada; contudo, longe de ser uma via de mão única, também foi possível observar as maneiras como várias propostas do escopo estético e sonoro do rap foram reinterpretadas pelos artistas de rock que produziram esta coletânea.

Baseado nas duas faixas analisadas, dois “fluxos de influência” podem ser descritos em seu processo de produção. Como exemplificado na faixa “Deus da Visão Cega”, do grupo O Credo, um desses fluxos se dá a partir da construção do arranjo em si, incorporando instrumentações típicas do pós-punk e integrando-se às estruturas rítmicas, harmônicas e formais da música. O exemplo oposto, neste caso, seria o da faixa “Homens da Lei”, em que a influência de um estilo sobre o outro se dá mais especificamente na seleção de timbres e no processo de mixagem, partindo de um arranjo muito próximo da faixa-referencial de rap analisada e moldando sua sonoridade, consequentemente conferindo uma qualidade simbólica diferente ao fonograma, em que a mixagem “agressiva” dá lugar à ambientação sombria e à estranheza como agente estético. Esses dois padrões podem ser resumidos, considerando suas nuances, como uma diferença de ênfases entre arranjo e mixagem; diferença que pode se originar da própria ambivalência de funções de um produtor no contexto da música popular produzida em estúdios, como foi relatado nas próprias sessões de gravação do HHCR.

É importante, por causa disso, que se observe também o fluxo na direção inversa: o da influência dos processos de produção do rap sobre o pós-punk nessa mesma época, observado no uso de samples de material audiovisual no trabalho da banda Akira S e As Garotas Que

Erraram. A análise dessa faixa exemplifica a aproximação contínua entre as diferentes cenas artísticas em São Paulo que se estendeu para além da produção do HHCR, verificada pelos registros do compartilhamento de espaços e, em alguns casos, até mesmo eventos, entre músicos de rap, pop e pós-punk em São Paulo na década de 80.

Não é razoável discutir as relações de diferença social envolvidas na produção deste álbum sem considerar a posição crítica que alguns autores adotam a respeito do pós-punk e sua aproximação da música negra, que em alguns momentos reflete a tendência comum na indústria musical de se apropriar e “higienizar” a produção artística de grupos subalternizados. Como Mimi Haddon detalha em “*What is Post-Punk*”, a incorporação de técnicas e marcas de estilo da música negra foi encarada por muitos músicos da cena pós-punk como uma forma de renovar a paisagem estagnada do rock na década de 70. A autora escreve: “A música negra funciona nessa estrutura quase-modernista como uma forma de capital cultural utilizado para reviver um gênero predominantemente branco, assim como o rock ‘clássico’ da metade do século foi fundado a partir de empréstimos do blues” (Haddon, 2020, p. 77)<sup>2</sup>. O pós-punk brasileiro certamente não escapa dessa lógica, mas tanto Haddon quanto os registros e entrevistas sobre a produção do HHCR deixam claro a simultaneidade de trocas “progressivas” e honestas com a distância e eventual incompreensão das propostas do hip-hop por parte dos artistas pós-punk.

Tensões e contradições observadas na elaboração do álbum, como, por exemplo, a já citada inclusão dos Carecas do Subúrbio no espaço de agradecimentos do disco, ou o polêmico nome artístico do produtor Marcos Valadão Rodolfi, conhecido inicialmente como “Nazi”, e posteriormente “Nasí”, devem ser reconhecidas também como parte desses encontros. Ainda assim, como a maior parte dos relatos colhidos por Jeff Ferreira deixam claro, a maior parte das confrontações diretas que aconteceram durante a gravação do álbum se originaram da inexperiência de produtores e artistas em relação ao processo produtivo na indústria fonográfica, mas também em relação às propostas estéticas e espaços frequentados uns pelos outros.

Se considerarmos as problemáticas que surgem nas relações desses diferentes grupos no contexto da produção musical, é necessário também expor como a relação desses músicos, e

---

<sup>2</sup> “Black music functions in this quasimodernist framework as a form of cultural capital used to revivify a predominantly white genre, just as ‘great’ midcentury rock was founded on borrowing from the blues” (Haddon, 2020, p.77).

mais amplamente destes gêneros evoluiu depois do lançamento do HHCR. André Jung, Nasí, Akira S e outros membros da banda “Akira S e As Garotas Que Erraram” trabalharam outra vez com Thaíde e DJ Hum em seu terceiro álbum “Hip-Hop na Veia – A Resposta”. Dudu Marote, que teve neste álbum seu primeiro crédito como produtor musical, viria a trabalhar com nomes importantes do rap nacional anos depois, em especial com Emicida no selo Laboratório Fantasma. Produções que exploraram fusões entre o rock e o rap de maneira mais ampla ganharam ainda grande popularidade no mercado brasileiro durante a década de 90, proporcionando a gravação de discos brasileiros seminais como “Da Lama Ao Caos”, de Chico Science e Nação Zumbi, e “Usuário”, do Planet Hemp.

Algumas questões importantes e perspectivas diferentes de análise deste álbum e de seu momento histórico não puderam, a título de brevidade, ser incluídas no escopo deste trabalho, mas devem, ainda assim, ser apontadas para reflexão posterior. A mais relevante dessas questões é, talvez, a influência da música brasileira sobre a sonoridade dessas cenas musicais baseadas em gêneros estadunidenses, bem como a presença dos marcadores de estilo da música nacional na produção do HHCR. Tanto produtores quanto artistas envolvidos no projeto deixam claro o papel das maiores referências do choro, do forró, do samba-rock e do jazz brasileiro em sua formação musical e artística, citando discos de Pixinguinha, Dilermando Reis e Luiz Gonzaga como parte essencial de seu repertório fonográfico. Artistas como Jair Rodrigues e Wilson Simonal, inclusive, já desde a década de 60 experimentariam em algumas gravações com uma técnica vocal não-melódica e caracteristicamente ritmada que precedia em muitos aspectos o próprio rap, fato reconhecido pelos próprios artistas da São Bento.

A emergência e expansão de subculturas “estrangeiras” no Brasil na década de 80, contudo, é representativa de uma mudança de paradigma importante na história cultural e política do país. Como explica Acauam Oliveira em “Hip-hop e a refundação do Brasil a partir das periferias”, durante os anos de auge do regime militar o principal debate na esfera cultural e artística brasileira girava em torno da identidade cultural do povo brasileiro – enquanto forças da direita política promoviam a ideologia da “democracia racial” como teoria oficial da formação social brasileira, intelectuais mais à esquerda disputavam os significados da “nação mestiça” para se aproximar das camadas populares e explorar a potência “antropofágica” e “revolucionária” da miscigenação brasileira. O que havia em comum entre os dois lados do debate era a existência de um “projeto de Brasil” a ser disputado, aponta o entrevistado. A dissolução do regime militar e o pretense projeto de “redemocratização” dariam início a uma

crise do ideal de identidade nacional em si, na medida em que o “novo país” que se formava apresentava, para grande parte da população negra e periférica, pouca mudança em relação à ditadura no que se referia à violência policial, discriminação e desigualdade econômica (Oliveira, 2022). Logo, artistas, ouvintes, espectadores e frequentadores das ruas passam a ver o conceito de “Brasil” em si como um projeto em certa medida fracassado, e passam a se identificar mais, por exemplo, com a realidade de jovens negros no Bronx, ou com os punks de Manchester, do que com a realidade de outros brasileiros no bairro ao lado. A respeito dessa perspectiva no hip-hop, Acauam Oliveira escreve:

Ambas as perspectivas, do rap e do movimento negro, adotavam uma visão crítica que apostava no fortalecimento da comunidade negra a partir do desenvolvimento de uma identidade pensada como resistência afro-diaspórica a projetos de vinculação nacional. Uma identidade que se pensa, portanto, desvinculada ou em confronto a uma ideia mais ampla de brasilidade, que é justamente o que dá a liga e a materialidade simbólica ao campo da MPB, que só existe porque gira em torno desse significante nacional. (Oliveira, 2022).

Oliveira aponta, a partir da produção do grupo Racionais MCs, como o hip-hop talvez tenha sido o mais potente formador de identidade cultural no Brasil pós-88, justamente pela maneira como se opunha frontalmente ao ideal de brasilidade da geração anterior, mas também como propunha uma atitude combativa e definitiva que substituía esse paradigma: o Brasil das periferias não era o mesmo “da ponte pra lá”, e a demarcação dessa fronteira se torna uma parte importante dessa nova identidade cultural e artística. O álbum “Hip-Hop Cultura de Rua” se encontra, temporalmente, bem no meio deste processo de transição de paradigmas, e a abundância de influências estrangeiras deixa claro esse distanciamento do projeto de identidade nacionalista da MPB. Esse processo, sobretudo no que se demonstra nesse trabalho a respeito da assimilação e da adaptação da estética pós-punk por parte dos artistas pioneiros do rap nacional, deixa clara a potência de “remixagem” essencial à cultura hip-hop, e a maneira como o constante recorte e colagem de referências distintas definiu a história do gênero no país – metáfora, esta, que demonstra relações claras com a própria “antropofagia” idealizada pelos modernistas brasileiros da década de 20.

O termo “cultura do remix”, cunhado por teóricos da comunicação como o professor Lawrence Lessig para descrever as tendências de produção cultural e midiática na era digital, aponta para uma relevância cultural significativa das práticas de produção musical pelos artistas do hip-hop no século XX, que, num contexto de frequente escassez de recursos, se mostram pioneiros na utilização criativa da tecnologia de produção musical e concebem técnicas novas



que predominam até hoje na indústria fonográfica (Kosnik, 2019, p. 156-157). Dessa forma, espera-se que este trabalho tenha apresentado um exemplo concreto de um dos vários processos de remixagem realizados pela cultura hip-hop no Brasil ao longo de sua história; e que, mais ainda, a relação entre técnica, estética e sociedade no contexto da produção musical possa ter sido observada no recorte específico do encontro das subculturas hip-hop e pós-punk na produção de “Hip-Hop Cultura de Rua”.

## REFERÊNCIAS

BENNETT, Samantha. Never Mind the Bollocks: a tech-processual analysis. **Popular Music And Society**, [S.L.], v. 38, n. 4, p. 466-486, 5 maio 2015. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1080/03007766.2015.1034508>

CATEFORIS, Theo. **Are We Not New Wave?:** modern pop at the turn of the 1980s. Ann Arbor, Mi: The University Of Michigan Press, 2011.

CICCARIELLO-MAHER, George. Public Enemy. In: HESS, Mickey (ed.). **Icons of Hip-Hop: an encyclopedia of the movement, music, and culture**. Westport, Ct: Greenwood Press, 2007. p. 169-192.

DIAS, Cristiane Correia. **Por uma pedagogia Hip-Hop:** o uso da linguagem do corpo e do movimento para a construção da identidade negra e periférica. 2018. 198 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Educação, Feusp, São Paulo, 2018.

DIAS, Marcia T.. Brazilian Post-Punk in the catalogue of the independent record company Baratos Afins. In: TREECE, David (ed.) **Music scenes and migrations**. space and transnationalism in Brazil, Portugal and the Atlantic, 1. ed. Londres e Nova Iorque: Anthen Press, 2020, p. 145-154.

DUINKER, Ben; MARTIN, Denis. In Search of the Golden Age Hip-Hop Sound (1986-1996). **Empirical Musicology Review**, Columbus, OH, v. 12, n. 1-2, p. 80-100, set. 2016.

FERREIRA, Jeff. **30 anos do disco Hip Hop Cultura de Rua:** 1988 a 2018. Joinville: Clube dos Autores, 2018.

GROPPO, Luís Antonio. Gênese do Rock dos Anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 1, v. 2, jan.-jun. 172-196, jan. 2013.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. **Do Samba ao Rap:** a música negra no brasil. 1998. 271 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Ifch, Unicamp, Campinas, 1998.

HADDON, Mimi. **What is Post-Punk?:** genre and identity in avant-garde popular music, 1977-82. Ann Arbor, MI: University Of Michigan Press, 2020.

JONES, Misty. Practical Production Analysis: helping students produce competitive songs. **Journal Of The Music And Entertainment Industry Educators Association**, [S.L.], v. 17, n. 1, p. 59-78, 2017. Music and Entertainment Industry Educators Association (MEIEA).

KOSNIK, Abigail de. Why It Matters that Black Men and Queer Women Invented Digital Remix Culture. **Jcms: Journal of Cinema and Media Studies**, [S.L.], v. 59, n. 1, p. 156-163, 2019. Project MUSE. <http://dx.doi.org/10.1353/cj.2019.0069>.

LUCY Puma - A Gata da Pesada. Direção de Ninho Moraes. São Paulo: Tv Cultura, 1987. Colorido.

MAN, Brecht de; REISS, Joshua D.. Analysis of Peer Reviews in Music Production. **Journal On The Art Of Record Production**, Londres, v. 2, p. 1-42, jul. 2015.

MASTERS, Marc. **No Wave**. Londres: Black Dog Publishing, 2007. Disponível em: <https://pitchfork.com/features/article/6764-no-the-origins-of-no-wave/>. Acesso em: 19 mar. 2024.

NORFLEET, Dawn M.. Hip-Hop and Rap. In: BURNIM, Melonee V.; MAULTSBY, Portia K. (ed.). **African American Music: an introduction**. 2. ed. Nova Iorque: Routledge, 2015. p. 477-519.

NOS Tempos da São Bento. Direção de Guilherme Botelho. São Paulo: Campomare, 2010. Colorido.

OLIVEIRA, Acauam. **Hip-hop e a refundação do Brasil a partir das periferias**. 2022. [Entrevista concedida à] Instituto Humanitas Unisinos. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/hip-hop-e-a-refundacao-do-brasil-a-partir-das-periferias/>. Acesso em: 08 jun. 2024.

TOUGH, David. An Analysis of Common Songwriting and Production Practices in 2014-2015 Billboard Hot 100 Songs. **Journal Of The Music And Entertainment Industry Educators Association**, [S.L.], v. 17, n. 1, p. 79-120, 2017. Music and Entertainment Industry Educators Association (MEIEA).

[S.I] (org.). Serviço Nacional de Informações. **Racismo Negro no Brasil**. [S.I]: [S.I], 1976. 99 p. Compilado de informes do SNI.. Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/movimento-black-e-os-bailes-na-periferia-foram-investigados-pelo-servico-secreto/>. Acesso em: 10 jun. 2024.