

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SANTOS – UNISANTOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGE
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

THEO DE SÁ GUIMARÃES CANCELLO

RAP: Insistência, Resistência, (Re)existência
Relatos de Rappers da Baixada Santista

SANTOS

2019

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SANTOS – UNISANTOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – PPGE
MESTRADO EM EDUCAÇÃO

RAP: Insistência, Resistência, (Re)existência
Relatos de Rappers da Baixada Santista

Dissertação apresentada à Universidade Católica de Santos, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação Em Educação.

Linha de Pesquisa: Instituições Educacionais, História, Política e Processos de Gestão, para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Ivanise Monfredini

SANTOS

2019

[Dados Internacionais de Catalogação]
Departamento de Bibliotecas da Universidade Católica de Santos

C215r Canello, Theo de Sá Guimarães.
RAP: insistência, resistência, (re)existência. Relatos de Rappers da Baixada Santista / Theo de Sá Guimarães Canello; orientadora Ivanise Monfredini. - 2019.
242 f.; 30 cm

(Dissertação de Mestrado) - Universidade Católica de Santos, Programa de Pós-Graduação stricto sensu em Educação.

Bibliografia:

1. Rap. 2. Hip Hop. 3. Cultura. 4. Resistência I. Monfredini, Ivanise. II. Universidade Católica de Santos. III. Título.

CDU 1997 - 37(043.3)

Maria Rita C. Rebello Nastasi - CRB 8/2240

THEO DE SÁ GUIMARÃES CANCELLO

RAP: INSISTÊNCIA, RESISTÊNCIA, (RE)EXISTÊNCIA
RELATOS DE *RAPPERS* DA BAIXADA SANTISTA

Dissertação aprovada como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre em Educação, no
Programa de Pós-Graduação em Educação da
Universidade Católica de Santos.

Orientadora: Profa. Dra. Ivanise Monfredini

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Diósnio Machado Neto
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Antônio Eduardo
Universidade Católica de Santos

Prof^a. Dr^a. Ivanise Monfredini (orientadora)
Universidade Católica de Santos

SANTOS

2019

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de
Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

AGRADECIMENTOS

À minha família, que sempre me apoia em tudo o que faço.

Ao meu pai, especialmente, que sempre é muito colaborador e me ajudou muito.

À minha orientadora Ivanise Monfredini, que guiou este discípulo ao olhar da pesquisa.

Aos professores Luís Carlos Barreira e Antônio Eduardo, da UNISANTOS, e Diósnio Machado Neto, da USP, por terem contribuído com a formação e o andamento da pesquisa.

À Carol Carvalho, que me aguentou estudando um monte de fins de semana que podíamos ter feito coisas mais divertidas.

Aos meus colegas de curso, que enriqueceram esta experiência com carinho fraternal.

Aos professores do curso, que tanto me ensinaram sobre tantas coisas...

Ao Lincoln Spada, pela ajuda com informações sobre a Baixada Santista, pelo conhecimento e pelo esforço em desenvolver a cultura da região.

À Maria Caniati, pela ajuda no finzinho do trabalho, por anos de boa amizade.

À Bruna Zatorre, pelo carinho com a transcrição das entrevistas.

Aos entrevistados, pela preciosa contribuição aos objetivos da pesquisa.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão de bolsa de estudo durante todo o período deste mestrado.

A toda equipe da UNISANTOS, pelo acolhimento e pela fraternidade.

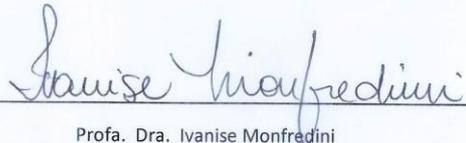
FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: Theo de Sá Guimarães Cancelllo

Título: "RAP: INSISTÊNCIA, RESISTÊNCIA, (Re)EXISTÊNCIA RELATOS DE RAPPERS DA BAIXADA SANTISTA".

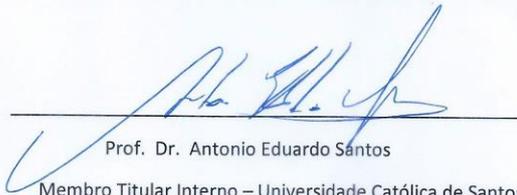
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação da Universidade Católica de Santos como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovado em: 13 / 03 / 2019



Profa. Dra. Ivanise Monfredini

Orientadora-Membro Nato - Universidade Católica de Santos



Prof. Dr. Antonio Eduardo Santos

Membro Titular Interno – Universidade Católica de Santos



Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

Membro Titular Externo – USP

SUMÁRIO

Resumo

Memorial

Introdução.....14

Capítulo 1 – CULTURA.....30

1.1 Conceito de Cultura.....33

1.2 Culturas.....36

1.3 Indústria Cultural.....39

1.4 Cultura e Identidade.....44

1.5 Resistência.....56

Capítulo 2 – MÚSICA.....61

2.1 Música Popular.....64

2.2 Música e Resistência.....66

Capítulo 3 – *HIP HOP*.....70

3.1 *Black Music* e *Hip Hop*.....71

3.2 *Hip Hop* no Brasil.....83

Capítulo 4 – O *RAP* NA BAIXADA SANTISTA A PARTIR DOS RELATOS DE *RAPPERS*.....92

Conclusão.....133

Referências Bibliográficas	138
Apêndice 1	143
Apêndice 2	146
Apêndice 3	239

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo investigar algumas relações entre cultura, música e resistência, dentro do universo do *rap*. O *rap* é um gênero de música popular, uma vertente artística da cultura popular urbana formada na segunda metade do século XX, fruto da cultura *Hip Hop*. A resistência política é característica fundante do *rap* e do *Hip Hop*, que chegou ao Brasil nos anos 80 e disseminou-se nos anos 90. O gênero foi apropriado pela indústria cultural, popularizou-se e entrou no mercado industrial financeiro, como mais um produto de cunho mercadológico. O objetivo mais específico deste trabalho é analisar o que pensam os atores ligados ao *rap* na região da Baixada Santista. Questiona-se se eles se veem como parte de um movimento de resistência e em que consiste essa resistência. Para tanto, busca-se conceituar cultura, música, especialmente a música popular, e resistência, além de descrever o percurso do *Hip Hop*, sua ligação ao movimento negro e à busca de direitos civis.

Palavras-chave: *rap*, *Hip Hop*, cultura, resistência.

Abstract: This work aims to investigate some relationships between culture, music and resistance, within the universe of rap. Rap is a genre of popular music, an artistic aspect of urban popular culture formed in the second half of the twentieth century, it is the heritage of Hip Hop culture. Political resistance is a founding characteristic of rap and Hip Hop, which arrived in Brazil in the 1980's and spread in the 1990's. The genre was appropriated by the cultural industry, became popular and entered the financial industrial market, as another product of market nature. The more specific objective of this work is to analyze what the actors related to rap in the region of *Baixada Santista* think. It is questioned whether they see themselves as part of a resistance movement and what this resistance consists of. For this purpose, this work seeks to conceptualize culture, music, especially popular music and resistance, in addition to describing the Hip Hop's path, its connection to the black movement and the search for civil rights.

Key words: rap, Hip Hop, culture, resistance.

MEMORIAL

A música apareceu em minha vida através de meus pais, tios e primos. Em casa, sempre houve instrumentos e cantoria. Tive professores que me ensinaram os caminhos harmônicos e as possibilidades musicais do mundo. Além disso, aprendi ferramentas para desenvolver minha própria musicalidade. Entre 15 e 16 anos de idade comecei a me deparar com a modelagem de gostos e a massificação estética no campo da música. Eu estava entusiasmado conhecendo o *rock* inglês, o *blues* norte-americano, a tropicália, algumas vertentes de *jazz* e experimentando Beethoven. Até hoje tenho grande curiosidade pelas diversas manifestações da música. Mas a maioria de meus colegas curti o “modismo”, aquelas gravações mais tocadas nas rádios e na televisão. Isso é um conflito para a maioria dos músicos que transcendem o endeusamento das “mais tocadas”. Houve um tempo em que “O que será”, de Chico Buarque, ou mesmo, “Imagine”, de John Lennon, estavam entre os sucessos mais conhecidos do ano. Não é elitismo dizer que houve um esvaziamento qualitativo na produção de música em massa. Ao mesmo tempo em que a tecnologia permite produções maiores, com *macbooks* cumprindo a função dos velhos gravadores de fita de rolo magnética ou com *leds* digitais produzindo a imagem do fogo em explosões estéticas nos palcos, o senso crítico literário e musical foi tornando-se desnecessário, foi reduzido ao puro “divertimento”. Fui, aos poucos, entendendo os processos de massificação e alienação provocados pela indústria cultural e estendidos muito além da música. Meus colegas de classe desejavam as mesmas marcas de roupa, os mesmos “*hits*” das rádios, as mesmas marcas de perfume, os mesmos filmes “*hollywoodianos*”, enfim, o mesmo modelo de consumo superexposto pelos meios de comunicação da época. Sobre este assunto compus músicas, organizei ciclos de debate e moldei parte de meu comportamento e de minhas ações. Aos 16 anos de idade, irritado com o modismo ensurdecedor, arranquei minhas sobrancelhas no intuito de analisar a reação das pessoas e provocar interrogações estéticas. Um amigo da mesma classe de escola pintou a barba de verde. Mas paramos por aí. Nossos familiares não gostaram da ideia e não tivemos a adesão do resto dos colegas. São coisas de adolescente...

Desde muito novo lembro-me de participar de reuniões e campanhas políticas. Meus pais, também músicos, foram militantes do Partido dos Trabalhadores e minha casa, algumas vezes, foi palco de discussão e cantoria envolvendo atores da política local. Com o tempo fui me envolvendo com os assuntos e aprendendo algumas coisas. Aos 18 anos,

cheio de ideais, ingressei na Faculdade de Jornalismo da Unisantos com o intuito de entender melhor a sociedade e trabalhar contra a hipocrisia do mundo moderno. Porém, logo no primeiro ano de curso, a paixão pela música falou mais alto e desisti do Jornalismo. Prestei outro vestibular e passei na Faculdade de Artes Alcântara Machado (FAAM), em São Paulo, onde tive forte contato com o ensino musical acadêmico, a música erudita e a música moderna (também chamada de música nova ou contemporânea). Passei anos mergulhado na carreira de músico, época em que me desliguei do resto dos acontecimentos do mundo. Mas o mundo dá voltas. Os anos pós-Lula, junto com o acirramento das polaridades políticas, as frenéticas discussões em redes sociais e as crises ética e financeira que assolavam o país e a sociedade, fizeram-me voltar o interesse pelas questões políticas e sociais. E, claro, como músico e ator cultural, não poderia deixar de lado as questões estéticas envolvidas. No ano de 2016 me candidatei a vereador pela REDE Sustentabilidade. Com fé, coragem e 400 reais gastos, obtive 215 votos e muita reflexão. As pessoas estão mais preocupadas em destruir reputações do que construir novos movimentos. E mesmo aqueles que estão inseridos em discussões democráticas e tentativas de polos políticos alternativos não têm organização e nem tempo suficiente para enfrentar os modelos dirigentes, fortemente calcados em alianças com os setores mais ricos e poderosos da sociedade. No ano de 2017 candidatei-me a uma cadeira no Conselho de Cultura da cidade e lá estive até janeiro deste ano, como Conselheiro de Música da cidade de Santos. Posso dizer que é bem mais difícil do que parece. O maior problema do Conselho é a não adesão às reuniões pela maioria dos artistas. Há um descrédito generalizado nas instituições, as reuniões são longas e cansativas e o governo é muito mais organizado no sentido de conduzir a política cultural conforme seus interesses, derrubando sugestões e lutas da sociedade civil. Raramente houve mais de 4 ou 5 músicos presentes nas reuniões. Afinal, quem eu defendo? Chega a ser desanimador...

A cidade de Santos e, conseqüentemente, a Baixada Santista, é palco de grandes contradições presentes também no mundo moderno. Santos é considerada uma das melhores cidades brasileiras para se viver, ao mesmo tempo em que possui a maior favela de palafitas do país. Há uma cidade que fica escondida atrás dos cartões postais. Conheci parte dos lugares mais pobres e desestruturados do município. E, como músico, tomei contato com grupos musicais presentes nestas regiões. É claro que alguns colegas de profissão com que já trabalhei também moram em locais de maior vulnerabilidade social,

mas, naquele momento, conheci grupos que usam a música para retratar a injustiça das condições que lhes são oferecidas, dentro das favelas e dos cortiços. Pelo que pude perceber, são, em maioria, grupos de *rap* e *Hip-Hop*. Felizmente, a tecnologia tem um lado democrático e, através das redes sociais, os ativistas publicam suas melodias de resistência, aliadas a batidas fortes e graves, denunciando desde a violência policial até a falta de oportunidades para crianças pobres. É um fenômeno nacional. Pois então, deparei-me com atores sociais ligados a música, a política e a resistência. E, não à toa, moram e interagem na periferia, justamente no território mais abandonado pela sociedade do espetáculo e do consumo.

Introdução

O *rap* é o elemento musical presente dentro do movimento *Hip Hop*. Artisticamente, o *Hip Hop* é formado por três elementos: *rap* (música), *break* (dança) e *grafite* (desenho). Há algumas versões sobre a gênese do *rap*, mas costuma-se dizer que o estilo nasceu na Jamaica, pela mistura de bases eletrônicas com um tipo de canto falado em tom de discurso. *Rap* é a junção de *rhythm* e *poetry*, ritmo e poesia. Inicialmente, tais bases eletrônicas eram pedaços de músicas já existentes, recortadas de sua função original, servindo de instrumento para a construção de outras estéticas. Parte dessas músicas era importada dos Estados Unidos, tocadas pelas rádios locais jamaicanas, como, o *funk* e o *rhythm and blues*, descendentes da mistura de contribuições culturais trazidas pelos negros africanos com a música europeia. Característica marcante da construção do *rap* e do movimento *Hip Hop*, o teor das mensagens emitidas nas músicas é altamente reivindicativo. Desde o nascimento na Jamaica, os emissores de tais mensagens se ocupam em descrever o complicado relacionamento com o poder político dominante.

Mesmo tendo raízes em território latino, o *rap* floresceu nos Estados Unidos, através de imigrantes latinos que levaram a prática cultural para bairros pobres de Nova York. Os imigrantes eram fugitivos de perseguição política nas ilhas caribenhas e, em território norte-americano, misturaram-se ao cotidiano violento de bairros marginalizados habitados, em grande parte, por afro-americanos descendentes de ex escravos. Portanto, parte essencial do movimento *Hip Hop*, como um todo, é a reivindicação de condições melhores de vida para negros, imigrantes e pobres. A prática se intensificou através de reuniões de jovens em ruas, praças públicas e estabelecimentos privados, abertos ou não ao público. Afrika Bambaata é considerado um dos maiores difusores do estilo, tendo levado o *rap*, junto com outros elementos da cultura *Hip Hop*, a diversos outros lugares do país (POSTALI, 2011). O estilo adentrou as portas do mercado cultural e tornou-se popular no mundo inteiro, influenciando jovens de diversas regiões do planeta, criando hábitos culturais e desenhando identidades. Hoje, o *rap* é um dos estilos mais consumidos nos Estados Unidos e no mundo. Outras questões acerca da história do *rap* e do *Hip Hop* serão tratadas no capítulo 2.

Atualmente, o *rap* é um estilo de música tocado e ouvido por todos os segmentos sociais e dotado de variados discursos em suas letras. O conteúdo literário fala de amor e de guerra, de descontração e de medo, de ostentação ao consumo e de consciência política.

A problemática discutida neste trabalho envolve a questão da resistência política e cultural implícita no contexto do *Hip-Hop*, portanto, no contexto do *rap*, em especial na região da Baixada Santista, como veremos adiante. As mensagens do estilo exprimem “as experiências e as condições dos americanos negros que viviam em guetos violentos e, assim, se transformou num poderoso veículo de expressão política” (KELLNER, 2001, p. 231). Kellner (2001), assim como Garcia (2003), consideram que a realidade violenta aparece nos recursos poéticos, nas gírias de rua, na forma direta e decidida de emitir as mensagens sob a base eletrônica. Porém, com a popularização do estilo, o *rap* passa a veicular mensagens mais próximas das tendências de venda no mercado, daquilo que Adorno chama de *amusement*, do que da realidade violenta das periferias. O estilo perde parte de seu conteúdo contestatório, mas ganha em visibilidade.

O primeiro elemento artístico do *Hip Hop* a aterrizar no Brasil foi a dança, o *break*. (POSTALI, 2011). Mas o *rap*, propagado por rádios piratas e canais televisivos com destaque para a MTV, logo entrou em cena e se alastrou pelo mercado. No contexto do *rap* brasileiro, destaca-se o grupo Racionais MC's, que imprimiu forte caráter realista na descrição do violento cotidiano das periferias paulistanas nas letras de suas canções. Assim como afirma D'Andrea (2013), o grupo foi o principal responsável pela construção de uma nova subjetividade nas periferias de São Paulo e, posteriormente, no Brasil. O importante a ser destacado aqui é que as mensagens emitidas por grupos de *rap* como os Racionais MC's, assim como os outros significados e trejeitos pertencentes ao *Hip Hop*, passaram a fazer parte do cotidiano e da visão de mundo de vários jovens, principalmente negros e pobres, moldando personalidades, influenciando comportamentos, alimentando posturas firmes e resistentes à segregação social e urbana, enfim, sedimentando um tipo de cultura urbana, ligado ao campo da cultura popular. No entanto, outros *rappers* foram se libertando da essência realista das letras das canções e passaram a emitir mensagens de acordo com maiores possibilidades de comércio, seguindo as tendências da mercantilização cultural.

As mídias, como de costume, veiculam e dão preferência a versão estereotipada da cultura musical da periferia. Mas com a proliferação da *internet* e de aparelhos

portáteis conectáveis a rede virtual, a expansão da comunicação trouxe inovadoras ferramentas de produção e circulação artística. Os *rappers* trocaram as rádios piratas por *sites* e redes sociais na *internet*. A evolução tecnológica permite maior expansão da produção artística e da interconexão entre diferentes partes do globo. Por um lado, a disseminação cultural favorece trocas, hibridismos, fortalece movimentos sociais, por outro intensifica o processo hegemônico mercantil, já que os maiores produtos estão ligados a premissa do desenvolvimento do capital, e não da arte.

Para iluminar a questão da resistência política e cultural frente ao poder dominante e mercantil da cultura, parte desse trabalho consiste em conceituar os termos cultura, música e resistência. O diálogo entre tais conceitos servirão de base para analisar a problemática proposta dentro do universo do *Hip Hop*. Cabe lembrar que o *rap* é parte essencial do *Hip Hop*. Quando se fala em *rap* no sentido político cultural, está se falando também de *Hip Hop*. O *rap* é o elemento musical do *Hip Hop*.

Com o desenvolvimento da tecnologia e a invenção do fonógrafo e do gravador, o controle do poder adentra em um novo nível. A capacidade de se produzir consenso e alienação torna-se muito mais produtiva. Para Adorno e Horkheimer (2002), o sistema de produção das rádios, dos cinemas e da televisão, está intrinsecamente ligado à lógica do metabolismo do capital. Neste sentido, estes veículos de comunicação têm como premissa o lucro de um investidor ou algum benefício político. Os filósofos denunciam a contradição presente nos produtos culturais, a necessidade do lucro, a verdade do negócio em detrimento ao valor artístico. Assim, o desenvolvimento das rádios está ligado com a indústria elétrica e o desenvolvimento do cinema está ligado com o financiamento dos bancos. A premissa da venda deturpa o valor da obra. Não mais a obra fica a serviço da subjetividade do sujeito, mas, sim, refém dos clichês caracterizadores dos produtos de massa, assim como chicletes, roupas e carros. Adorno e Horkheimer (2002) contrapõem a lógica da obra com a lógica do sistema. Esta última tende a certa padronização dos produtos, processo que os filósofo alemães chamam de *amusement*, a transformação da arte em produto de consumo de massa, sendo a presença do estereótipo comercial essencial para a venda do produto. A sobrevivência no mercado cultural opera no sentido de intensificar as tendências do próprio mercado. É importante notar a que ponto chegamos na veiculação de clichês musicais ultra sensualizados e banalmente românticos. Mesmo assim, a dominação ideológica não é totalizadora, rígida. Os indivíduos resistem

aos significados, reinterpretam e ressignificam os símbolos da indústria cultural, trazendo-os para sua realidade social.

As questões ligadas à indústria cultural sofreram diversas modificações. Segundo Kellner (2001, p. 10), “a cultura contemporânea da mídia cria formas de dominação ideológica que ajudam a reiterar as relações vigentes de poder, ao mesmo tempo que fornece instrumental para a construção de identidades e fortalecimento, resistência e luta”. Kellner prefere usar o termo cultura da mídia ao invés de indústria cultural, pois reconhece que a dominação ideológica não é tão massiva. Os indivíduos reinterpretam e se apropriam de significados veiculados pelas mídias. Assim como há a dominação, há também a resistência à dominação ideológica. Importante lembrar que Adorno e Horkheimer escrevem nos anos 40, período em que os meios de comunicação ainda não haviam se disseminado tanto. Segundo Kellner (2001, p.27), “a necessidade de vender significa que as produções da indústria cultural devem ser eco da vivência social, atrair grande público e, portanto, oferecer produtos atraentes que talvez choquem, transgridam convenções e contenham crítica social ou expressem ideias correntes possivelmente originadas por movimentos sociais progressistas”.

Com o advento da globalização, os produtos da indústria cultural adentraram diversos países, misturando-se com culturas locais, sedimentando identidades, criando versões nacionais de culturas estrangeiras, formando culturas globais. Assim foi disseminada pelo mundo a cultura *Hip Hop*, através de rádios, aparelhos de televisão, meios de comunicação que transmitiam a cultura importada dos Estados Unidos. Tal proliferação aumenta gradativamente, misturando-se ao cotidiano de milhares de pessoas, causando várias fusões culturais. Alguns especialistas sugerem que iniciou-se uma nova era, a pós-modernidade.

A pós-modernidade, conceito abordado com mais detalhes no decorrer do texto, trouxe uma enxurrada de novas representações culturais que, segundo Stuart Hall (2015), descentraram os indivíduos de suas pilastras fincadas nas razões e nas tradições da modernidade. A família, a Igreja, a escola, o bairro, passaram a ter seu espaço de influência diminuído e invadido pelos produtos da indústria cultural. E com a velocidade atual de informações e produtos, através de celulares conectados que estão constantemente no bolso de seus proprietários, os produtos culturais da indústria estão diariamente na intimidade dos indivíduos. Segundo Hall (2015), tal exposição a variados

tipos de produtos, junto ao marketing, a sedução da venda, as milhares de teorias propagadas por livros, revistas e jornais, as diversas manchetes sensacionalistas e todos os tentáculos das mídias, está causando grande ceticismo na sociedade, está afrouxando os laços da modernidade, com suas teorias fixas na razão, nas ciências, até na religião. Os indivíduos teriam, então, menor adesão aos laços mais fixos das gerações anteriores, inclusive por que o número de representações culturais possíveis para se identificar aumentou e aumenta gradativamente. Houve uma fragmentação das tendências anteriores. Hall (2015) afirma que tal fragmentação fez surgir uma série de novas identidades. Alguns estudiosos, como Hall, estudaram as identidades surgidas da fragmentação e da pluralização da cultura de minorias étnicas, como é o caso do movimento negro em vários países ocidentais. A resistência política é um caráter emergente e formador de várias culturas populares, sobretudo daquelas surgidas dos movimentos em prol dos direitos de negros, mulheres, homossexuais, do público LGBT. Mas como encarar essa resistência hoje, na era da incessante informação? Como ela se manifesta?

Na Idade Média, a resistência política mais discutida estava ligada a religião. Mas, segundo Bobbio (1992), a Revolução Francesa introduziu um outro paradigma na discussão. A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789, reconhece o direito à resistência. Essa questão será também vista a partir desse ponto de vista, da consolidação como direito. Porém, como afirma Bobbio (1992), o desenrolar do processo contém algumas contradições e serão elas a permear a análise do *rap*. O processo está intimamente ligado com a dificuldade do Estado em administrar diferentes culturas, conforme apontado por Eagleton (2000). Atualmente, com o desenvolvimento da tecnologia de guerra e o fortalecimento dos exércitos nacionais, a guerrilha não é mais uma saída para movimentos contestatórios. A resistência é política e cultural, em parlamentos, greves, passeatas, organizações populares, na arte, como nos discursos inflamados e reivindicatórios do *rap*.

Com a mercantilização que consome a arte, vários outros estilos musicais foram perdendo suas raízes históricas e tornando-se puro entretenimento. O *rock'n'roll*, por exemplo, veio do *blues*, um estilo baseado no sofrimento do negro escravo trabalhador das lavouras (MUGGIATI, 1995). Mesmo outros estilos advindos do *rock*, como o *heavy metal* e o *punk rock*, tiveram momentos de alta contestação aos modelos vigentes de

civilização. Segundo Cano (2018), a música oculta facilmente suas raízes, não tem uma marca de nascença forte. Podem ser interpretadas e reinterpretadas de várias maneiras.

A resistência política, cultural, vai se perdendo. Vão surgindo novos artistas, produzidos com as mais sofisticadas técnicas daquilo que Adorno e Horkheimer (2002) chamam de *amusement*. Os estilos perdem suas referências históricas. Mas, em um mundo ainda marcado por tantas injustiças sociais, é necessário manter acesa a chama da resistência. O *rap*, o movimento *Hip Hop* como um todo, significa, hoje, a cultura artística de resistência mais recente do povo negro norte americano e tem grande influência na América Latina e no resto do mundo.

O objetivo deste trabalho é analisar o que pensam os atores ligados ao *rap* na região da cidade de Santos. Eles se veem como parte de um movimento de resistência? Em que consiste essa resistência? Como manter essa chama acesa?

Para elucidar a questão, optou-se por entrevistar alguns atores importantes da cena do *rap* na cidade. O trabalho se divide em três grandes etapas. A primeira constitui a pesquisa bibliográfica acerca do referencial teórico e do objeto da pesquisa. A segunda etapa constitui a elaboração e a execução do trabalho de campo. A terceira constitui a análise do material coletado com base no referencial teórico.

Antes de desenvolver tais etapas com maior exatidão, é importante pontuar algumas questões relativas à pesquisa social. Segundo Minayo (2015, p. 9), na sociedade ocidental, “a ciência é a forma hegemônica de construção da realidade, considerada por muitos críticos como um novo mito, por sua pretensão de único promotor e critério de verdade”. Tal crítica é latente em Theodor Adorno, um dos filósofos referenciais desta pesquisa, especialmente no texto “Dialética do Esclarecimento”, citado ao longo do trabalho. A ciência e a racionalidade técnica são capazes de criar tecnologias impensáveis há alguns anos atrás, como a velocidade de comunicação através de um aparelho que cabe no bolso, mas não são capazes de contornar problemas essenciais da humanidade, como a miséria, a fome e a violência.

Cabe aqui fazer uma distinção entre Ciências Sociais e Ciências da Natureza. Segundo Guerra (2004, p. 4-6), a ciência moderna nasce em torno do século XVI. No cerne da ciência moderna estão as operações matemáticas e o método quantitativo. No início do século XIX, no decorrer do Iluminismo, nasce o positivismo, que se desenvolve

a partir de Descartes e Newton. Assim como escreve Guerra (2004, p. 8), “segundo o positivismo, a lógica e a matemática seriam válidas por se constituírem como regras da linguagem, assim garantindo que o conhecimento se torne objetivo e claro”. Ainda segundo a mesma autora (2004, p. 9), o positivismo assume seu caráter moderno através dos escritos de Augusto Comte e John Stuart Mills, “que advogavam ser possível que as ciências humanas e sociais realizem suas pesquisas por meio das ciências físicas”.

No entanto, outras formas de investigação surgem com a necessidade de se investigar problemas de cunho menos cartesiano e mais subjetivo, como é o caso do estudo do homem. Segundo Guerra,

(...) outro posicionamento metodológico para realizar pesquisas é o que defende o estudo do homem, levando em conta que o ser humano não é passivo, mas sim que interpreta o mundo em que vive continuamente. Nesse posicionamento teórico, a vida humana é vista como uma atividade interativa e interpretativa, realizada pelo contato das pessoas. (GUERRA, 2004, p. 10).

Para Guerra, assim como outros autores, o método cartesiano positivista, baseado na pesquisa quantitativa não é suficiente para investigar a subjetividade do comportamento humano, sendo necessário adotar outros métodos. Este é o desafio proposto pelas Ciências Sociais, através dos campos da Sociologia, da Antropologia e da Psicologia. Segundo a mesma autora, o objeto de estudo das Ciências Sociais,

(...) envolve pessoas que agem de acordo com seus valores, sentimentos e experiências, que estabelecem relações próprias, que estão inseridas em um ambiente mutável, onde os aspectos culturais, econômicos, sociais e históricos não são passíveis de controle, e sim de difícil interpretação, generalização e reprodução. (GUERRA, 2004, p. 11).

Não cabe aqui alongar demais o assunto, apenas introduzir o leitor a questões científicas iniciais. Este trabalho consiste em uma pesquisa social, dotada de método qualitativo, ligada aos campos da cultura, da sociologia e da musicologia. Mais precisamente, essa pesquisa trata da formação de *rappers* mediada pela cultura *Hip Hop* na perspectiva da resistência política. Portanto, não se trata aqui de estabelecer paradigmas ou estatísticas cartesianas, mas, sim, investigar determinações históricas, políticas, sociais, culturais e estéticas, que influem na constituição de sujeitos ligados ao

movimento *Hip Hop*, particularmente na região da Baixada Santista. Para tanto, será usada a técnica de entrevistas.

Antes de esboçar os critérios da entrevista, alguns comentários sobre o objeto e os referências teóricas escolhidos para o trabalho. O *Hip Hop*, e mais precisamente o *rap*, foi determinado como estilo artístico a ser pesquisado pelo caráter sócio-político contido nas letras das canções. Esta pesquisa não irá se ater às questões estéticas presentes no *rap*. Muitas críticas são feitas a ruptura musical presente no *rap*, como a falta de caminhos harmônicos e melódicos. Em geral, os *rappers* não cantam, mas, sim, declamam discursos. As bases musicais, comumente, são sobreposições de áudios já existentes, ou seja, muitas vezes, nenhum músico se dedicou a construir a parte instrumental da canção. Este não será o caminho seguido neste trabalho, ainda que sejam feitas referências ao trabalho de Walter Garcia (2003), intitulado “Ouvindo Racionais MC’s”, no qual analisa a estética da obra do grupo de *rap* Racionais MC’s.

Conforme já escrito acima, o *Hip Hop* é formado por três elementos artísticos essenciais, o *rap* (música), o grafite (desenho), e o *break* (dança). Esta pesquisa se limita a investigar, mais precisamente, o *rap*. No entanto, a cultura *Hip Hop* como um todo é indissociável do *rap*, essencialmente, quando se trata do caráter de resistência política. Durante a pesquisa bibliográfica, buscou-se informações tanto sobre *rap* como sobre *Hip Hop*.

A pesquisa bibliográfica é a base para toda investigação. Consiste na localização, identificação e manejo do grande número de bases de dados existentes. Tais bases podem ser livros, periódicos, artigos de jornais, teses acadêmicas, sites de *internet* etc. (PIZZANI, SILVA, BELLO, HAYASHI, 2012). É importante destacar o forte caráter contínuo e aglutinador da ciência. Todo o pesquisador tem o dever de consultar as pesquisas já existentes sobre determinado assunto no intuito de conhecer os diferentes enfoques e perspectivas. Pizzani, Silva, Bello e Hayashi (2012, p. 55) atentam para a “construção multidimensional do conhecimento”. É a pesquisa bibliográfica, também chamada de revisão de literatura, que proporciona a base teórica do trabalho.

O processo de busca de referências iniciou-se pela grande área da cultura. A pesquisa foi feita em bancos de teses e artigos, livrarias virtuais e nos mecanismos de busca do Google, considerando apenas livros e artigos que tivessem respaldo acadêmico. Percebeu-se a imensidão de escritos e contradições que permeiam tal campo. Cada autor

menciona outros vários autores. Através das citações e das referências bibliográficas, também foi possível encontrar outros teóricos. Não seria possível abarcar todo o significado do campo cultural em um trabalho só. Chega um momento que há uma escolha a ser feita. Portanto, optou-se por autores que tratam da questão cultural com maior enfoque na resistência a um tipo de dominação. Em um segundo momento, buscou-se relações entre os termos cultura e resistência. Abriu-se, então, uma perspectiva um pouco mais delimitada. Resistência, ligada a cultura, apresenta-se de diversas maneiras, mas a discussão gira em torno de um grupo de pessoas que resistem a padrões culturais impostos por outro grupo, em geral, um grupo mais forte, um grupo dominante. Tal resistência pode estar ligada também à religião, como à política. Para esta pesquisa, no caso do *rap* e do *Hip Hop*, interessa a resistência ligada ao movimento negro, à música, à busca de direitos civis.

Como já comentado, este trabalho não irá se ater ao *rap* como elemento estético, portanto, ao procurar conceitos sobre música, buscou-se fugir de discussões estéticas e focar em discussões sobre música como manifestação popular, como manifestação da cultura popular. Para isso, a pesquisa foi feita juntando os termos música e cultura, ou música e resistência. É da relação destes campos, a música, a cultura e a resistência, que o *rap* é discutido.

Sendo o *rap* o objeto em questão, buscou-se conhecer a história e as principais características do estilo através das bases de dados já comentadas. Uma miríade de escritos foi achado. É difícil escolher um caminho. No intuito de delimitar as opções, priorizou-se autores que tratavam com maior afinco sobre cultura e resistência. Outros autores tratam mais de questões estéticas, formação e fragmentação de identidades, divisões territoriais etc. Os autores escolhidos foram Thífani Postali (2011), Roberto Camargos (2015), Tiarajú Pablo D'Andrea (2013), Douglas Kellner (2001), Micael Hershmann (2005), Santuza Naves (2010) e Hermano Vianna (1987), especialmente. Thífani (2011) analisa as raízes do estilo e faz uma comparação com outro estilo musical, o *blues*. Para isso, busca analisá-los sob uma perspectiva histórica, buscando suas raízes e trazendo estes significados para a realidade do *rap* brasileiro. Camargos (2015) busca conhecer as relações entre *rap* e política através da análise da literatura presente nas canções de *rap* e de uma série de entrevistas. O autor examinou cerca de 10 mil composições e quase cem mil entrevistas publicadas em jornais e revistas impressos ou

digitais. D’Andrea (2013) sugere o termo “sujeito periférico” para designar a formação de jovens na cultura periférica de algumas regiões da cidade de São Paulo entre os anos 90 e a atualidade, período de surgimento e de formação do movimento *Hip-Hop* no Brasil. Kellner (2001) estabelece um diálogo entre a cultura da mídia e a ascensão de certos produtos artísticos de massa. O termo cultura da mídia é usado por Kellner para representar o caráter dos produtos veiculados nas mídias. Hershmann (2005) e Vianna (1987) contam a história do *funk* no Brasil. As relações entre o *funk* e o *rap* no Brasil são analisadas neste trabalho. Naves analisa o percurso da *black music* no Brasil e as relações desta com a recém surgida MPB.

Sendo o *Hip Hop* uma forma de cultura e o *rap* uma forma de música, buscou-se como referencial teórico escritores destas duas grandes áreas: a cultura e a música. Há uma infinidade de escritos sobre estes temas e, neste momento, há uma escolha ideológica a ser feita. Os autores aqui determinados e relacionados constituem um possível caminho de construção do conhecimento e não um sistema de regras rígidas a seguir. Neste sentido, a cientificidade, segundo Minayo,

(..) tem que ser pensada como uma ideia reguladora de alta abstração e não como sinônimo de modelos e normas a serem seguidos. A história da ciência revela não um “a priori”, mas o que foi produzido em determinado momento histórico com toda a relatividade do processo de conhecimento. (MINAYO, 2015, p. 11).

Assim como escreve Minayo (2015), o objeto das Ciências Sociais é histórico, possui consciência histórica. Por essa razão, buscou-se a história do estilo *Hip Hop*. Segundo a autora,

(...) as sociedades vivem o presente marcado por seu passado e é com tais determinações que constroem seu futuro, numa dialética constante entre o que está dado e o que será fruto de seu protagonismo. (MINAYO, 2015, p. 12).

Ainda segundo Minayo (2015, p. 13), “toda ciência – embora mais pretensamente as ciências sociais – passa por interesses e visões de mundo historicamente criadas, embora suas contribuições e seus efeitos teóricos e técnicos ultrapassem a intenção de seus próprios autores”. Em tese, nenhuma ciência é ideologicamente neutra. Porém, as

ciências físicas e biológicas “participam de forma diferente da ideologia social (...), pela natureza mesma do objeto que elas colocam ao investigador”.

Foi também necessário buscar informações sobre o espaço geográfico onde se localizam os entrevistados. Para contextualizar a região da Baixada Santista, inclusive da relação com o *Hip Hop*, foram usados os trabalhos de Alcindo Gonçalves (2006), Joyce Fernandes (2011), Thomaz Pedro (2017), Guilherme Martins (2017), além do Plano Municipal de Cultura de Santos e do Relatório Executivo de Dinâmicas Regionais do projeto Litoral Sustentável, um trabalho do Instituto Polis em convênio com o governo federal e a Petrobrás.

O caminho teórico escolhido para discutir cultura se estabelece em um diálogo entre os escritores Terry Eagleton (2000), Norberto Bobbio (1992), Theodor Adorno (2009), Stuart Hall (2015), Roque de Barros Laraia (2009), Walter Mignolo (2017) e Rodrigo Duarte (2014). Eagleton (2000), em diálogo com Raymond Williams, reconstitui os vários significados de cultura, criticando alguns de seus usos e estabelecendo conceitos sobre guerras culturais e resistência cultural. Laraia (2009) busca os significados antropológicos do termo cultura através da história. Adorno (2009), junto com Horkheimer, são os primeiros escritores a designar o termo indústria cultural, que irá servir de base para inúmeros estudos culturais e contempla o domínio exercido pelo poder de sedução das mídias. Stuart Hall (2015) é teórico sobre os processos de globalização, diásporas negra, pós-modernidade e identidade. Mignolo (2017) estabelece relações entre modernidade e colonialidade, afirmando que toda modernidade carrega seu lado escuro, o destino dos povos colonizados, aquilo que não coube. Duarte atualiza o pensamento de Adorno, trazendo-o para o contexto atual, com a *internet* e a globalização. São também citados outros autores, em menor escala, como Delleuze (1990), Barbero (2013) e Lyotard (1993).

Para elucidar questões relativas a música como campo da experiência humana, foi escolhido o autor John Blacking (2007). Blacking estuda a música como um fenômeno gerador de comportamento, desenvolvimento espiritual e social, dentro de uma comunidade. Para o antropólogo (2007), as fontes de informação mais acessíveis sobre a natureza da música são encontradas em três setores:

- 1 - na variedade de sistemas, estilos ou gêneros musicais que são atualmente realizados no mundo.

2 - nas gravações históricas de partituras escritas, na iconografia e nas descrições e performance

3 - nas diferentes percepções que as pessoas têm da música e da experiência musical, nas diferentes maneiras pelas quais as pessoas produzem sentido dos símbolos musicais.

Segundo Blacking,

esta terceira fonte é para os antropólogos a mais importante, porque reconhece que as músicas são fatos sociais e que a análise das composições e das performances musicais deve, portanto, levar em conta tanto o trabalho dos críticos e leitores de textos como dos performers e recriadores da música. O objeto artístico em si não é arte nem não arte: torna-se um ou outro somente pelas atitudes e sentimentos que os seres humanos lhe dirigem. (BLACKING, 2007, p. 202)

Ainda no campo da música são citados os musicólogos Philip Tagg e Rubén López-Cano (2018). Tagg discute o conceito de música popular, evidenciando ainda mais a necessidade de se estudar o contexto de sua criação, assim como o contexto de sua produção e recepção. Tais raciocínios são também presentes nos estudos culturais, protagonizados neste trabalho por Stuart Hall, um dos precursores. Cano (2018) trabalha as influências entre os gêneros musicais, as canções. O autor aborda as questões levantadas pela introdução da música digital, do *sampler*. O *rap* se utiliza de bases eletrônicas, de áudio pré-gravados, mesmo que sejam trechos de outras músicas já existentes. Trechos de gravação de músicas do Tim Maia e do Jorge Ben Jor são comuns no *rap* nacional. O *rap* se utiliza também de várias batidas prontas, oriundo de *beat machines*, máquinas de ritmos, equipamentos eletrônicos que produzem versões eletrônicas, sintetizadas de batidas de bateria e percussão. Posteriormente, os equipamentos digitais passaram a produzir *samplers* de áudio real. Atualmente, um teclado musical digital pode ser também uma plataforma de gravação de múltiplos áudios, além de produzir uma infinidade de timbres, *samplers*, batidas, além de lerem *pen drives*, e oferecer inúmeros parâmetros de edição real de timbres. A tecnologia revoluciona as práticas.

É no diálogo entre a música, a cultura, a política e o desenvolvimento do movimento *Hip Hop*, que a relação espaço-tempo desta pesquisa é determinada. O

movimento *Hip Hop* é analisado sob a ótica histórica, política e ideológica dos autores citados acima. Os entrevistados partilham da cena *Hip Hop* desde meados dos anos 90. Passaram pela fase inicial impulsionada por grupos como Racionais MC's, viveram a popularização, a ostentação, a pluralização do percurso do *rap*. Eles relatam suas vivências, suas experiências, suas impressões, seus julgamentos do passado e seus recados para as novas gerações. É ponto pacífico entre os entrevistados que muitos *rappers* mais novos se perdem das raízes do *Hip Hop*, e caem em mensagens que glorificam a ostentação ao consumo, a pornografia, a vida criminosa. Alguns dos entrevistados relatam ter se envolvido na vida criminosa e contam como o *Hip Hop* os ajudou na transformação da conduta e na saída da vida do crime. Todos os entrevistados relatam sobre a transformação que o envolvimento com o *Hip Hop* causou em suas vidas.

Para estudar o *rap* como experiência artística e política de sujeitos ligados ao movimento *Hip Hop*, a técnica escolhida para o trabalho de campo é a entrevista. Segundo Minayo (2015, p. 64), a “entrevista, tomada no sentido amplo de comunicação verbal, e no sentido restrito de coleta de informações sobre determinado tema científico, é a estratégia mais usada no processo de trabalho de campo”. O formato escolhido é a entrevista semiestruturada, combinando perguntas abertas e fechadas. A escolha dos sujeitos foi feita com base na atuação artística no movimento *Hip Hop*, mais precisamente sobre sua forma musical, o *rap*, como resistência aos modelos normativos de civilização, assim como descrito na base do movimento. Para uma compreensão mais aberta das questões, optou-se por escolher sujeitos que trafegam em diversas áreas ligadas ao *rap*, entre eles *DJs*, produtores culturais, professores de rimas, ativistas, todos ligados ao percurso do *rap* na região da Baixada Santista. Os entrevistados trafegam entre essas áreas. Alguns também, danças.

Para melhor desenvolver as temáticas, a entrevista é dividida em quatro seções. A primeira seção está ligada às informações pessoais do entrevistado, como nome, idade e profissão. A segunda seção está ligada à experiência individual do sujeito com o *rap*. A terceira seção é relativa à identidade e a função social do *rap*. A quarta seção está ligada às relações do movimento *Hip Hop* com outros movimentos, gêneros musicais e com o poder público.

Em princípio, ao convidar os sujeitos para participar da pesquisa, foi explicado a cada um os propósitos do trabalho. Também foi garantido o anonimato e o sigilo sobre a identidade de cada entrevistado. Algumas partes da entrevista foram omitidas em função disso. O local de encontro foi deixado à escolha do entrevistado, pois é de interesse do pesquisador que o pesquisado se sinta à vontade no lugar escolhido, que tenha maior conforto. Quando de preferência do entrevistado, o entrevistador sugeriu o local. A data foi escolhida de comum acordo. Ao final de cada entrevista, os entrevistados assinaram um termo de consentimento e concordância do entrevistado em participar do trabalho. O modelo do termo de consentimento pode ser encontrado no final deste trabalho.

As etapas referentes a elaboração, execução e registro das entrevistas foram: construção de um roteiro de perguntas, contato com o entrevistado, execução e registro da entrevista e transcrição das falas.

O roteiro de perguntas foi construído com base nos objetivos da pesquisa, buscando articulações com as questões e assuntos levantados pelos referenciais teóricos. A organização das questões deve seguir uma sequência lógica de assuntos, deve ter um “sentido de encadeamento” (LUDKE e ANDRE, 2015, p. 42).

Importante pontuar que na entrevista realiza-se um tipo de relação hierárquica entre o entrevistador e o entrevistado (LUDKE e ANDRE, 2015, p. 39). O entrevistador conduz o diálogo através de perguntas de modo a buscar informações que dialoguem com os objetivos da pesquisa. Para melhor aproveitamento do momento, é essencial a boa interação entre o pesquisador e o pesquisado. Quanto mais à vontade estiver o entrevistado, maior possibilidade das informações surgirem espontaneamente. Quanto maior a aceitação pessoal entre os envolvidos, maior a possibilidade do diálogo fluir de maneira mais natural e autêntica (LUDKE e ANDRE, 2015, p. 39). O entrevistador deve estimular o entrevistado a dizer aquilo que sente, deve se transportar para o mundo do sujeito (BOGDAN, BIKLEN, 1994), buscando as relações que deseja e, ao mesmo, tempo, permitindo que o entrevistado desenvolva suas narrativas de maneira espontânea, sem rigidez. Justamente é a pesquisa semiestruturada que dialoga com outros assuntos relacionados que o entrevistado pode trazer. É este formato de pesquisa que permite aprofundamento maior que o questionário, que permite correções, esclarecimentos,

adaptações. A pesquisa semiestruturada permite, assim, maior liberdade de percurso (LUDKE e ANDRE, 2015).

As entrevistas foram gravadas em um aparelho de celular, buscando maior fidedignidade das informações. Ao final do trabalho podem ser encontradas as transcrições de cada uma. A ressalva sobre a gravação é que, apesar de captar os diálogos, ela não capta os sinais não verbais, toda gama de gestos, expressões e hesitações do entrevistado ao contar o que pensa, o que viveu. Os sinais não verbais também representam parte do discurso e podem amplificar alguns sentidos do diálogo. Em busca de captar tais momentos e também ressaltar impressões e *insights* por parte do pesquisador, foram usadas algumas anotações de campo durante as entrevistas.

Os entrevistados usaram bastante gíria e fizeram referência a vários grupos de *rap* nacionais e internacionais. Durante a transcrição foi tomado o cuidado de verificar a existência de tais referências, assim como buscar a maneira correta de escrever as gírias mantendo a compreensão do sentido da frase por parte dos possíveis leitores.

Importante também pontuar que o ser humano é o instrumento desta pesquisa. O ser humano é o pesquisador, o pesquisado e o leitor, sendo que todos são intérpretes. A interpretação é característica essencial da pesquisa qualitativa. Sendo que a interpretação pode apresentar falhas, "parte de aprender a realizar uma pesquisa qualitativa é aprender a reduzir falhas em nossas observações e assertivas" (STAKE, 2011, p. 47).

Segundo Minayo (2015, p. 49), ao "escolhermos a técnica de entrevistas, sabemos que não é possível apreender fidedignamente as práticas dos sujeitos, mas as narrativas de suas práticas". As falas dos entrevistados são, portanto, representações da realidade, reflexões acerca de experiências vivenciadas. Em princípio, ao convidar os sujeitos para participar da pesquisa, foi explicado a cada um os propósitos do trabalho.

O trabalho se divide em três capítulos. O capítulo 1 é dividido em sete partes. Explora o conceito de cultura, as relações entre várias culturas e um poder dominante, o conceito de indústria cultural, as relações entre cultura e identidade na segunda metade do século XX e a resistência padrões normativos dominantes. O capítulo 2 consiste em fazer reflexões sobre o estudo da música, mais precisamente, da música popular, seus padrões simbólicos e as tecnologias que possibilitaram o uso de batidas eletrônicas pré

gravadas em novas produções musicais, além da relação entre música, resistência e *Hip Hop*. O capítulo 3 conta a história da *black music* e do *Hip Hop* e, posteriormente, a chegada destes ao Brasil. No capítulo 4 é apresentada uma breve contextualização do espaço geográfico dos entrevistados, a Baixada Santista, e a articulação do referencial teórico com a análise das entrevistas feitas.

Capítulo 1 – CULTURA

“A natureza dos homens é sempre a mesma; seus hábitos é o que os diferenciam” - Confúcio (551 a.C. - 479 a.C.)

Cultura é um dos conceitos mais complicados de se definir. A palavra sofreu diversas modificações semânticas durante a história, tendo seu desenvolvimento atrelado ao processo de urbanização da sociedade. Inicialmente, a ideia de cultura vem de lavoura, uma atividade do trabalho, sendo assim, parente da palavra agricultura. Uma das acepções mais aceitas, atualmente, é a formulada por Edward Tylor (1832-1917). Para Tylor, cultura é “este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (TYLOR *apud* LARAIA, 2009, p. 25).

Desde a antiguidade os homens se interessam em descrever os costumes, as crenças e o comportamento dos povos. Heródoto (484-424 a.C.), filósofo grego, citado por Laraia (2009, p.10), descreveu o comportamento social dos lícios (povo antigo da Ásia Menor, atual Turquia). Entre seus costumes estava a conservação do nome da mãe, e não do pai, como sobrenome dos indivíduos. Tácito (55-120), cidadão romano, também citado por Laraia (2009, p.11), afirmou que as tribos germânicas eram alguns dos únicos povos bárbaros em que os homens se contentavam com uma única mulher. As raras exceções eram homens que recebiam ofertas de muitas mulheres devido ao seu posto. Assim, escreve: “não há questão de paixão sexual”. Marco Polo, viajante italiano, descreveu alguns hábitos dos moradores de partes da Ásia e Padre José de Anchieta, ao chegar ao Brasil, descreveu parte dos costumes dos índios Tupinambá. (LARAIA, 2009). O estudo das culturas, antes disperso entre os escritos dos viajantes, atualmente faz parte do campo da antropologia.

O campo de estudos culturais não está ligado apenas ao estudo de civilizações antigas. No próprio mundo contemporâneo há relevantes diferenças entre as culturas. Neste sentido, pode-se citar o consumo de rãs e *escargots* na culinária francesa, o sentido do trânsito na Inglaterra, a alta taxa de suicídio no Japão, a beleza da obesidade entre os ciganos da Califórnia, o nudismo em certas praias europeias e o rosto coberto das mulheres nos países islâmicos. No oriente, a carne de vaca é proibida aos hindus, assim

como a carne de porco é proibida aos muçulmanos (LARAIA, 2009). São apenas alguns exemplos da vasta diversidade cultural presente no mundo atual.

Todo ser humano é composto do mesmo material orgânico, mas algumas tribos são completamente diferentes de outras, e isso não é determinado pela genética e nem pelo meio ambiente físico (LARAIA, 2009). Os grupos fundamentam suas crenças e seu comportamento nas mais variadas doutrinas, religiões e mitos, que se complementam e se modificam.

A cultura representa a crença em algo construído a partir de sua história, que motiva os indivíduos a adquirirem comportamentos, valores e pensamentos. A aquisição de cultura é um processo nato pelo qual o homem necessariamente passa ao conviver em meios sociais. Este processo, em constante contato com a matéria biológica, forma o indivíduo.

Os homens são cultivados por valores materiais, espirituais e buscam uma afinidade entre ambos. Mas também produzem uma forma de auto-reflexão, pois também são, de alguma forma, auto-cultivadores. Assim como afirma Eagleton (2000, p. 17): “somos barro em nossas próprias mãos, padre e pecador ao mesmo tempo”. Ao mesmo tempo em que os indivíduos possuem um grau de reflexão, também são modelados pelo contínuo da natureza, um processo nato.

Por outro lado, a cultura presente na natureza que constrói os indivíduos não é fortuita. É obra de acontecimentos históricos, políticos, sociais e religiosos. Estão envolvidas instituições como o Estado, a Igreja, as mídias etc.

Em uma sociedade democrática, é importante que o Estado se preocupe com os valores da sociedade, pois esta deve ser cultivada para a cidadania. Segundo Eagleton (2000, p. 17-18), “o Estado controla os conflitos sociais, é de interesse dele inculcar disposição espiritual de cumprimento de regras, assim como apaziguar ânimos, refinar o rancor e estabelecer uma pedagogia ética”. Ao mesmo tempo, cultura, como cidadania e democracia, também é crítica imanente a este Estado. Faz parte da participação política.

Estudar as culturas é se imaginar fora de uma bolha e tentar entender o modo de ser de outro grupo social, sejam indígenas, brasileiros, sindicalistas, empresários, *rappers*.

Em perspectiva macro, os indivíduos são divididos por culturas nacionais. A primeira identificação no mundo é o país onde se nasce, onde se recebe um número de registro que se leva para o resto da vida. Os indivíduos são afetados pela cultura nacional, como no folclore, nas músicas regionais, na lei. No caso brasileiro, do saci-pererê às

estátuas de heróis da pátria. Na cidade de Santos, é famosa a estátua dos irmãos Andradas, na Praça Independência, no bairro do Gonzaga. As culturas nacionais são um esforço dos governos de criar algo que una as diferentes culturas que habitam um determinado território classificado como país. O futebol e o carnaval, certamente, estão entre os maiores símbolos brasileiros. O maior ou menor interesse de um povo de determinado país cultivar o gosto pelo futebol ou pelo carnaval pode ser considerado cultural. A cultura nacional faz parte do projeto da modernidade, associado a emergência do Estado Moderno, baseado na razão iluminista. O Estado Moderno, posteriormente chamado Estado Nação, teve que lidar com as grandes formações de classe associadas ao capitalismo e com os problemas inerentes a cada território.

O século XX foi palco de transformações que influíram decisivamente nos encontros entre diferentes culturas. O surgimento da rádio e da televisão trouxe um novo panorama nas formas de comunicação e interação humana. As referências culturais dos indivíduos expostos aos novos produtos foram se alargando. Os tradicionais pontos referenciais como a família, a Igreja e o bairro, foram perdendo parte de seu campo de influência para os produtos da mídia. A tecnologia nunca parou de evoluir e, atualmente, os meios de comunicação exercem primordiais funções cultural e política no mundo. Com a sobrecarga de informações e diferentes referências culturais expostas a grande parte do globo, alguns especialistas sugeriram que a modernidade estava acabando, pois a sociedade estava perdendo a sustentação nos pilares iluministas. A expansão da indústria cultural e o processo de globalização estavam descentrando os indivíduos de suas referências tradicionais na razão, na tradição, no projeto da modernidade. A globalização leva o universo internacional da indústria cultural para remotas regiões do globo, influenciando as culturas locais, promovendo o encontro entre local e global. Segundo Hall (2015), o processo globalizante fez surgir uma série de novas identidades. O mundo ficou mais conectado, diferentes culturas se encontram, se hibridizam.

Sendo a cultura um termo polissêmico e sujeito a fortes mudanças, vale o recurso à história como fonte de conceituação e entendimento dos possíveis significados que a palavra pode representar.

1.1 Conceito De Cultura

Segundo, Eagleton (2000, p. 20), “Raymond Williams reconstituiu algo da complexa história da palavra cultura, distinguindo três grandes sentidos modernos”. São eles:

1. Cultura como crítica romântica e pré-marxista ao capitalismo
2. Cultura como modo de vida de um povo
3. Cultura como campo artístico

O primeiro destes está ligado a ideia de civilização, presente no espírito geral do Iluminismo. Cultura, a partir de seu conceito rural, era sinônimo de civilização, ambas estavam ligadas às ideias de progresso intelectual, material e espiritual da sociedade. A palavra inicia sua viagem semântica com o processo de urbanização da sociedade, impulsionada pelos ideais iluministas. O Iluminismo representou um caminho diferente da tradição, da repetição qualitativa do passado como elemento organizador da sociedade, dos governos. A nova burguesia trazia os ideais do progresso baseado na racionalidade técnica, no desenvolvimento das ciências modernas e na ascensão dos mercados.

Civilização é um conceito descritivo e normativo. O termo pode descrever o modo de vida de um povo, com neutralidade, assim como civilização asteca. Mas também pode recomendar um modo de vida social pelo seu aperfeiçoamento, magnitude ou virtuosidade. Dizer que certa sociedade é civilizada, já é em si um valor, e não apenas um fato ou uma descrição.

Para Eagleton (2000, p. 21), “o problema surge quando os aspectos descritivos e normativos da palavra civilização começam a afastar-se”. Para que certa sociedade seja considerada civilizada é preciso que os indivíduos sejam cultivados para serem erguidos ao conceito valorativo de civilização. Ninguém atinge a graça da civilidade sozinho, em isolamento. No entanto, na virada do século XIX, percebe-se a incongruência da “nova” civilização industrial. A passagem da vida rural para a vida urbana tinha criado bolsões de pobreza formado pelos trabalhadores das fábricas. A nova civilização, impulsionada pelo comércio e pelos ideais iluministas, não fazia jus a seus predicados *glamourosos*. Assim como escreve Eagleton (2000, p. 22), “a tendência para o desenvolvimento de cancro do escroto pelos jovens limpa-chaminés é um facto no início da civilização industrial capitalista, sendo, porém, difícil vê-lo como uma conquista cultural”.

A palavra civilização havia adquirido uma intenção inescapavelmente imperialista. Foi então que os alemães adotaram a palavra francesa *culture* para designar esta nova realidade social. Assim, escreve Eagleton:

Kultur ou Cultura converteu-se, assim, no nome da crítica romântica e pré-marxista, da primeira fase do capitalismo industrial. Enquanto «civilização» é um termo sociável, que remete para um espírito cordial e boas maneiras, «cultura» é matéria bem mais complexa, espiritual, crítica e mentalmente elevada, muito para além de um jovial à-vontade com o mundo. (EAGLETON, 2000, p. 22).

Estava feito o primeiro desvio semântico do termo. Cultura, que já tinha sido sinônimo de civilização, era, então, seu antônimo. O conceito de civilização era duro, pronto, tradicional, burguês. Cultura passa a ser um conceito crítico, orgânico, moderno, esnobe.

O segundo conceito elencado por Williams passa pela pluralização da ideia. Ao considerar cultura o oposto de civilização, algo orgânico, o termo passa a designar práticas sociais distintas das burguesas. Tais práticas estavam também em sociedades e povos mais distantes, como as tribos indígenas. Tal conceito passa também a ser uma feroz crítica ao conceito iluminista de universalidade de suas ideias. Segundo Eagleton:

A partir dos idealistas alemães, a ideia de cultura começa a assumir algo do seu significado moderno enquanto modo de vida com características específicas. Para Herder, trata-se de um ataque consciente ao universalismo iluminista. A cultura, insiste, não designa uma qualquer narrativa grandiosa e unilinear da humanidade universal mas uma diversidade de formas de vida específicas, cada uma das quais com as suas próprias leis de evolução. (EAGLETON, 2000, p. 24).

Este conceito está também ligado ao interesse do Romantismo pelas formas de vida não domesticadas pela civilização europeia. Havia, no Romantismo, muitas críticas a catequização europeia cristã nas colônias conquistadas. Os românticos se interessavam pela organicidade do estilo de vida das culturas populares, como se lá estivesse algo que a nova civilização teria deixado escapar. Esta ideia de cultura está ligada a certo movimento anticolonialista também. Sobre tal interesse dos românticos, Eagleton escreve:

Mas, se «cultura» pode descrever uma ordem social «primitiva», também pode servir para idealizar a nossa própria ordem social. Para os românticos radicais, a cultura «orgânica» podia sustentar uma crítica da sociedade vigente (...) Ou, mais exatamente, como uma afirmação da existência de uma pluralidade de formas de vida. É esta fusão do descritivo e do normativo, já incorporada na noção de «civilização» e no sentido universalista de «cultura», que irá erguer a cabeça na nossa época sob a forma de relativismo cultural. (EAGLETON, 2000, p. 25-26).

Os românticos, críticos ao incongruente sistema civilizador burguês, que excluía milhares de trabalhadores as margens da sociedade, passaram a se interessar por outros modos de organização social, incluindo as sociedades primitivas. O campo da antropologia nasce do interesse estético dos românticos transformado em interesse científico pelos cientistas sociais. Eagleton afirma que a pluralização do conceito de cultura é o que viria, muitos anos depois, a sustentar a teoria pós-moderna.

O terceiro grande significado é a sua “redução gradual ao domínio das artes” (EAGLETON, 2000, p. 29). Mas este conceito contém certa elasticidade. Cultura poderia estar ligada a sujeitos com grandes conhecimentos em várias áreas, como ciências e filosofia. Assim como poderia estar ligada estritamente a música ou a pintura. Para Eagleton, mesmo as artes sendo de grande valor, a redução do conceito de cultura a artes é extremamente pobre. Segundo o escritor:

Esta acepção da palavra assinala, também, um dramático desenvolvimento histórico. Por um lado, sugere que a ciência, a filosofia, a política e a economia não podem continuar a ser consideradas criativas ou imaginativas. E sugere igualmente — para levar a tese até às suas mais sombrias consequências — que os valores «civilizados» já só podem encontrar-se no reino da fantasia. E esta é, sem dúvida, uma cáustica visão da realidade social. Se hoje podemos encontrar a criatividade na arte, isso dever-se-á ao facto de não podermos encontrá-la em qualquer outro lugar? Quando a ideia de cultura começa a significar aprendizagem e artes, actividades confinadas a uma minúscula proporção de homens e mulheres, é simultaneamente intensificada e empobrecida. (EAGLETON, 2000, p. 29).

Segundo Eagleton (2000, p. 35), há uma ligação entre cultura como crítica imanente, cultura como modo de vida e cultura como artes. Os três significados são, de diferentes maneiras, “reações ao fracasso da cultura como civilização real - como grande narrativa do autodesenvolvimento humano”.

Williams (2014, p. 121) afirma que “aplicou-se e transferiu-se a ideia de um processo geral de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético às obras e às práticas que o representam e sustentam”, no caso, a intelectualidade, o refinamento, as artes. Este sentido de cultura começa significando as belas artes, as grandes obras, a erudição. Eagleton afirma que é o pós-modernismo que vai aliviar esta pesada carga para as artes. Os rumos culturais do século XX vão afrouxando a rigidez da alta cultura, trazendo à tona interesse e estudos sobre as culturas folclóricas, populares e massivas.

1.2 Culturas

Os indivíduos são condicionados à sua herança cultural, carregam as implicações históricas culturais a que são submetidos. Segundo Laraia (2001, p. 68), “os indivíduos de culturas diferentes podem ser facilmente identificados por uma série de características, tal como o modo de agir, vestir, caminhar, comer (...)”. Até a forma de rir varia de uma cultura para outra.

Porém, há certa propensão em considerar o próprio modo de vida como o natural, em ligação estreita com certo modo correto de pensar e agir. As culturas chamadas etnocêntricas chegam a considerar o próprio modo de vida como o mais correto e absoluto. Assim como escreve Laraia (2001, p. 73), “tais crenças contêm o germe do racismo, da intolerância e, frequentemente, são utilizadas para justificar a violência praticada contra os outros”. Aqui há a forte ideia de grupo e ideologia de grupo, podendo estender-se a nações.

Em oposição ao etnocentrismo, há a apatia. Ao invés da supervalorização, a perda da motivação de fazer parte de um grupo. Segundo Laraia, a dor e o sofrimento dos africanos removidos de seus países de origem, aliado às violentas condições as quais os escravos eram expostos, faziam-nos perder a motivação de continuar. Segundo Laraia,

“muitos foram os suicídios praticados, e outros acabavam sendo mortos pelo mal que foi denominado banzo” (2001, p. 75). Banzo foi traduzido como saudade, mas significava um tipo de morte pelo desgosto pela vida, pela apatia. A canção *Chega de Saudade* (1958), de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, foi traduzida para o inglês como *No more blues*. Postali (2011) afirma que o banzo africano está presente no *blues*, gênero musical estadunidense melancólico.

O sistema capitalista é dotado de valores da cultura ocidental, dentre os quais, certa crença na superioridade desta em relação a outras. Tal ideia está presente na relação já exposta entre civilização e cultura. Porém, afirma Eagleton, “as belas artes e a excelência de vida não são monopólio do Ocidente” (2000, p. 74). Assim como também há muita coisa presente na cultura ocidental que não condiz o ideal iluminista de civilização.

Segundo Eagleton, a cultura ocidental é calcada na história espiritual e política da Europa. (2000, p. 76). As construções e verdades deste território invadiram a América e a África, cimentando a ideia de civilização. Nesse ponto, o particular emancipa-se sobre o universal, o local cobre o global.

À medida em que o mundo foi se estruturando em Estados-nações, a cultura europeia desenvolveu mecanismos de poder para impor sua cultura aos novos territórios. O Estado-nação esforçou-se para criar uma identidade nacional. O próprio termo significa a junção de política, na figura do Estado, e cultura, na figura da nação, um amontoado de povos unificados por um governo que se esforça em construir um sentido simbólico, uma disposição moral para com o território em comum. Justamente o dever do Estado é criar um campo de convivência e harmonia entre as diferentes culturas. O Estado abraçaria os povos em seus territórios em busca de uma unidade, uma soberania nacional. Para Eagleton,

a medida que a nação pré-moderna dá lugar ao moderno Estado-nação, a estrutura dos papéis tradicionais já não consegue manter a sociedade unida, e será a cultura, na acepção de língua comum, tradição, sistema educativo, valores partilhados e similares, que avançará como princípio de unidade social. (EAGLETON, 2000, p. 41).

Mesmo assim, em diversas situações, há violentos conflitos entre culturas dentro de um mesmo Estado. Em geral, o regionalismo é esmagado pela racionalidade, como apontam Adorno e Horkheimer (2002).

Algumas vezes, as diferenças culturais alargam-se fortemente. Pertencer a uma nação, ou cultura, e não a outra, pode ser tão significante a ponto de o indivíduo se dispor a morrer para defender seus valores frente a outros.

O Estado-nação busca a convivência entre as culturas, estabelecendo regras e critérios. Visto que diferentes povos podem habitar o mesmo local, nem sempre o pacto posto, as regras do Estado, torna possível o bem estar de todos. Nesse sentido, as culturas necessitam do Estado para, segundo Eagleton (2000, p. 83), “chegarem a ser verdadeiramente elas próprias”. Para o autor:

De facto, o que originalmente caracterizava a ideia de nacionalismo não era uma exigência de soberania territorial - exigência afinal bastante familiar, dos guerreiros aborígenes aos príncipes da Renascença - mas uma exigência de soberania de um povo específico, que por acaso ocupa um determinado espaço. É o republicanismo, não o solo, que está aqui essencialmente em causa. Se porém, o que impede a autodeterminação de um povo é a presença no seu solo de um poder colonial, então é fácil perceber de que forma os argumentos republicanos democráticos podem vir a ser convertidos na retórica nacionalista da raça, da pátria e da integridade nacional. (EAGLETON, 2000, p. 83).

Neste sentido, mais a política transforma a cultura do que a cultura direciona a política. Mesmo assim, em muitas situações, os laços culturais são demasiadamente fortes e impõe-se sobre o processo político. Segundo Eagleton,

Num certo sentido, a cultura é mais primordial do que a política, mas também é menos flexível. É mais provável que os homens e as mulheres venham para as ruas por causas culturais e materiais do que por questões puramente políticas - sendo, neste sentido, cultural, tudo aquilo que diz respeito à nossa identidade espiritual e material ou que afeta a nossa identidade física. (EAGLETON, 2000, p. 85).

A unidade nacional dos Estados-nação é confrontada com a existência de múltiplas culturas que não necessariamente se identificam com o modo burguês civilizado

de se comportar. Algumas são extremamente conflitantes e críticas. O próprio conceito de cultura adquire um caráter anticapitalista quando o movimento romântico o distingue do conceito de civilização, quando o conceito de se torna demasiadamente burguês.

Nem todas as culturas aceitam as regras do Estado, muitas contestam e reagem. As formas de reação são múltiplas. Podem ser violentas ou pacíficas, através de parlamentos ou da arte, como no *rap*. Muitas das formas de reação tornam-se elas próprias culturais ou, mesmo, fundantes de um tipo de cultura. O direito de resistência e a liberdade de expressão, na maioria dos países civilizados, são garantidos por lei.

No século XX, grandes transformações associadas a emergência de novas tecnologias mudaram as relações entre as culturas e o Estado. O surgimento e desenvolvimento do rádio e da televisão possibilitaram novas formas de comunicação e interação, novas formas de encontros e conflitos culturais.

1.3 Indústria Cultural

Na passagem do telefone ao rádio há uma ruptura nos processos de comunicação. A comunicação verbal, antes privada, passa a ser pública, o que significa que apenas uma informação pode atingir um número muito maior de pessoas. Tal fato exerceu grande influência sobre culturas locais. A questão é que a escolha destas informações não é algo neutro e nem tão pouco ingênuo, há uma política envolvida. Em um sistema de economia concentrada, há a necessidade de manter certo controle sobre as necessidades das pessoas.

Indústria Cultural é o termo criado pelos filósofos alemães Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) para designar o modo industrial capitalista de se produzir cultura de massa.

Adorno e Horkheimer fazem parte da Escola de Frankfurt. Segundo Kellner (2001, p. 43-44), “a Escola de Frankfurt inaugurou o estudo crítico das comunicações nos anos 30 e combinou economia política dos meios de comunicação, análise cultural dos textos e estudos de recepção pelo público dos efeitos sociais e ideológicos da cultura”. Sobre a importância da Escola de Frankfurt. Kellner também escreve:

Em particular, foram os primeiros a ver a importância daquilo que chamaram de 'indústria cultural' na reprodução das sociedades contemporâneas, uma vez que as chamadas cultura e comunicações de massa ocupam posição central entre as atividades de lazer, são importantes agentes de socialização, mediadoras da realidade política e devem, por isso, ser vistas como importantes instituições das sociedades contemporâneas, como vários efeitos econômicos, políticos e sociais. (KELLNER, 2001, p. 44).

A expressão Indústria Cultural foi utilizada pela primeira vez em 1947, com a publicação da obra "Dialética do Esclarecimento", texto no qual Adorno e Horkheimer criticam firmemente o ideal iluminista de combater os mitos e as superstições do mundo pré-capitalista através da ciência moderna e da racionalidade técnica. Para os filósofos, "(...) o entendimento, que venceu a superstição, deve ter voz de comando sobre a natureza enfeitada. Na escravidão da criatura ou na capacidade de oposição voluntária aos senhores do mundo, o saber que é poder não conhece limites" (ADORNO, HORKHEIMER, 1996, p. 18). A racionalidade técnica passou a ser usada como nova forma de dominação, criando outros mitos, transformando a arte e a comunicação em mercadoria, expandido o ideal burguês pela sociedade do consumo.

A premissa dos produtos da indústria está ligada à lógica industrial de produção e reprodução, na qual obter lucro é a meta principal. Quanto maior o número de pessoas no cinema, maior o êxito do filme, pois maior o lucro dos investidores. Em decorrência disto, os escritórios de publicidade trabalham incessantemente estudando as tendências culturais dos próximos meses, buscando classificar a preferência do público e estabelecer quais serão as próximas estratégias para vender os novos sucessos do mundo dos negócios. Os produtos da indústria adquirem certa lógica estética, que atua no sentido de seduzir o gosto do público, criando preferências artísticas, necessidades e comportamentos. Adorno e Horkheimer (2009) comparam tal sedução ao próprio erotismo sexual. A sedução busca estimular o interesse do público pela próxima estrela seminua do cinema ou pela próxima novidade bombástica das rádios, comumente com letras falando, banalmente, de amor e sexo. A presença de jargões e clichês é inevitável, pois tem maior aceitação popular, assim como a espetacularização das manchetes. Sexo, violência e finais felizes vendem e isso legitima o uso rotineiro destes pelo cinema. A transformação da música e do cinema em mercadoria cria fatores artísticos inevitáveis.

Grande parte dos críticos culturais são contratados para garantir o sucesso dos maiores produtos. Segundo os filósofos, esta é a situação da arte na sociedade capitalista industrial. Filme e rádio não precisam mais ser empacotados como arte. Precisam vender. (ADORNO, HORKHEIMER, 2009).

O “valor” das obras é dado pelo tecnicismo, pela cara tecnologia empregada, pelo valor do negócio e pelo divertimento.

Parte essencial das obras veiculadas são marcadas pela técnica que Adorno e Horkheimer (2009) chamam de *amusement*, mecanismos utilizados nas obras artísticas a fim de torná-las comerciais, vendáveis e rentáveis. Para os filósofos, é a lógica do capital que se sobrepõe a lógica da obra. É o fator universal da venda que se sobrepõe ao fator particular da arte.

O *amusement*, técnica exterior às obras de arte, sacrifica o caráter da própria obra para adequá-la ao caráter do sistema social. É a necessidade da venda. Em música, há a necessária repetição de refrãos, comum na maioria dos *hits*. A repetição e a imitação são características funcionais dos produtos da indústria. Também as letras das canções devem ser de fácil assimilação, estimulando a fácil captação pela memória. As canções não devem ser longas, pois o consumidor comum não ouviria até o final.

Kellner (2001), no livro *A Cultura da Mídia*, analisa, entre outras coisas, como filmes como Rambo e Rocky e artistas como Madonna e Michael Jackson propagam a supremacia da cultura estadunidense sobre as demais culturas.

A intensa publicidade e a produção e reprodução de clichês, essências da produção em massa, baseadas na tecnologia e no tecnicismo publicitário, tornam-se uma “verdade social”. Tal verdade é endossada e objetivada pela sua função na sociedade econômica. Há um trabalho condicionado de inconsciente coletivo, a busca de um “consenso espontâneo”. Os consensos criados vão se tornando verdades culturais.

A técnica cria identidades, gostos, preferências, inclusive hábitos alimentares. O desejo de posse é constantemente renovado pelo progresso técnico e científico e sabiamente controlado pela indústria cultural. A inserção do novo pela tecnologia mascara a falsa rotina dos produtos. Tais técnicas são presentes nos produtos artísticos e culturais por sua função na sociedade econômica, e não por questões estéticas. A publicidade é uma das chaves do negócio. Quanto maior a abordagem pela propaganda,

maior a sedução dos consumidores. A indústria oferece e priva, ao mesmo tempo. Para Adorno e Horkheimer, o marketing é exercido sobre constante pressão. Assim, escrevem:

Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas cada um destes é um modelo do gigantesco modelo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão tanto no trabalho quanto no lazer que lhe é semelhante. (ADORNO, HORKHEIMER, 2009, p. 17).

A indústria cultural traz os elementos do mundo industrial moderno, e por isso, é portadora da ideologia dominante. Segundo Adorno (1996), o projeto iluminista, destinado a libertar os homens dos medos, os prende no mundo incessante do consumo, da veneração ao progresso técnico. Segundo os filósofos (2009, p. 34), “a ideia de ‘exaurir’ as possibilidades técnicas dadas, de utilizar plenamente as capacidades existentes para o consumo estético de massa, faz parte do sistema econômico que se recusa a utilizar suas capacidades quando se trata de eliminar a fome”.

O estudos de Adorno e Horkheimer oferecem excelente material sobre a natureza sedutora dos produtos das indústria e sobre como esses produtos estão ligados com as intenções do poder vigente, mas estudos mais modernos oferecem mais material sobre a forma como os indivíduos interpretam e ressignificam os produtos da indústria.

É importante considerar que Adorno e Horkheimer escrevem nos anos 40, período em que os meios de comunicação ainda não haviam se disseminado tanto. Duarte também destaca que:

(...) às colocações de Horkheimer e Adorno sobre as mercadorias culturais subjaz uma comparação dessas com as obras de arte propriamente ditas – construtos estéticos que se consolidaram principalmente no período em que a burguesia ainda era uma classe revolucionária e que traduziam originalmente o seu anseio por uma emancipação que não fosse apenas restrita a esse grupo, mas que dissesse respeito a toda humanidade. (DUARTE, 2014, p. 33).

Adorno e Horkheimer (2002) escrevem suas teorias na perspectiva da alta cultura, da grande arte, única e irrepetível. Adorno também era músico, compunha peças eruditas contemporâneas da mais alta sofisticação e experimentalismo, como o dodecafonismo. Neste sentido, a arte é a antítese da mercadoria, é avessa ao utilitarismo. Como já citado,

após os anos 60, portanto, depois dessas teorias de Adorno e Horkheimer, o eixo alta e baixa cultura começa a mudar.

Segundo Kellner (2001, p. 10), “a cultura contemporânea da mídia cria formas de dominação ideológica que ajudam a reiterar as relações vigentes de poder, ao mesmo tempo que fornece instrumental para a construção de identidades e fortalecimento, resistência e luta”. Kellner prefere usar o termo cultura da mídia ao invés de indústria cultural, pois reconhece que a dominação ideológica não é tão homogênea, não há apenas passividade por parte do público. Os indivíduos reinterpretam e se apropriam de significados veiculados pelas mídias. Atualmente, com a proliferação da *internet*, nas redes sociais e blogs, os indivíduos também produzem significados. Assim como há a dominação, há também a resistência à dominação ideológica, como veremos no caso do *rap*, objeto deste estudo. Segundo Kellner (2001, p.27), “a necessidade de vender significa que as produções da indústria cultural devem ser eco da vivência social, atrair grande público e, portanto, oferecer produtos atraentes que talvez choquem, transgridam convenções e contenham crítica social ou expressem ideias correntes possivelmente originadas por movimentos sociais progressistas”.

A questão da indústria cultural atravessa autores e novas definições e relações com o tempo histórico. Walter Benjamin (1892-1940), outro filósofo da Escola de Frankfurt, fez um balanço mais positivo na época de Adorno, ressaltando a possibilidade de maior interação entre culturas diversas, assim como as novas possibilidades de mobilidade da informação. O rádio levava informações para várias partes do mundo. Barbero (2013) chama o diálogo entre Adorno e Benjamin de debate de fundo.

Segundo Barbero (2013, p. 80), Benjamin não enxerga a partir de um lugar fixo, pois toma a realidade como algo descontínuo. Não se pode entender o que passa culturalmente com as massas sem considerar sua experiência. Os indivíduos interpretam e reinterpretam os significados das indústrias. Cada indivíduo está envolvido em seu próprio contexto, da família, do bairro, do território regional.

É certo que os produtos da indústria cultural são novas fontes de identificação do público com certo tipo de cultura, a cultura da mídia. O rádio e o cinema tiveram grande papel na formação cultural na América Latina (BARBERO, 2013). No campo da música, o som dos reis do ié-ié-ié, o espetáculo performático dos clipes de Michael Jackson, tudo isso fornece material para visões de mundo, sensibilidades, geração de comportamentos.

A música também gera comportamentos (BLACKING, 2011). A música simboliza fortemente o pertencimento, a identificação, a um grupo, mais do que qualquer outra arte. A música até une grupos sociais distintos. Ainda que haja grande disputa de poder no campo das mídias culturais, no qual, historicamente, como apontado por Adorno (2002), há um processo hegemônico de controle de comportamento, de construção de consenso, as mediações, as formas como os indivíduos interpretam e se apropriam dos produtos da indústria cultural, fazem surgir novas estéticas, novas práticas culturais, novos grupos sociais que partilham símbolos, ideologias, sensibilidades, estéticas, resistências.

A partir da década de 60, os estudos culturais britânicos começaram a mostrar como a cultura da mídia estava produzindo identidades e maneiras de ver e agir. Diferente da Escola de Frankfurt, os estudos culturais britânicos estavam interessados na forma como os indivíduos reagem aos significados culturais da cultura dominante. Segundo Stuart Hall (2003), filósofo jamaicano referência na área, os estudos culturais britânicos emergem das contribuições literárias de Raymond Williams, Richard Hoggart e Edward Thompson, ao redefinirem a importância do estudo de experiência e cultura nas sociedades.

Com o desenvolvimento e a expansão dos meios de comunicação, o mundo foi ficando mais interconectado, houve um aumento significativo nas referências que construía a subjetividade dos indivíduos. Hall (2015) fala de novas identidades culturais, influenciadas por novas representações culturais.

O filósofo afirma que o crescente número de representações culturais trazidas pelo desenvolvimento das indústrias culturais, junto com a expansão da globalização, estão abalando o quadro de referências tradicionais dos indivíduos.

A família, a Igreja, o bairro, a escola, a cultura nacional, as principais fontes de identidade do indivíduo moderno, pertencente ao projeto da modernidade, perderam parte de sua influência para as mensagens contidas nos produtos da indústria cultural.

1.4 Cultura e Identidade

Segundo o folclore antropológico e sociológico, nas sociedades tradicionais a identidade era fixa sólida, estável. Era função de papéis sociais predeterminados

e de um sistema tradicional de mitos, fonte de orientação e de sanções religiosas capazes de definir o lugar de cada um no mundo ao mesmo tempo e de circunscrever rigorosamente os campos de pensamento e comportamento. O indivíduo nascia e morria como membro do mesmo clã, de um sistema fixo de parentesco, de uma mesma tribo ou grupo, com a trajetória de vida fixada de antemão. Nas sociedades pré-modernas, a identidade não era uma questão problemática e não estava sujeita à reflexão ou discussão. (...) Na modernidade, a identidade torna-se mais móvel, múltipla, pessoal, reflexiva e sujeita a mudanças e inovações. E também é social, está relacionada com o outro (...). (KELLNER, 2001, p. 295).

As transformações ocorridas na modernidade “libertaram os indivíduos do apoio nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que tais tradições eram divinamente estabelecidas. O status, a posição de um indivíduo estava ligada a ordem secular divina das coisas” (HALL, 2015, p. 18). Ainda segundo Hall (2015, p. 18), “o nascimento do ‘indivíduo soberano’, entre o Humanismo do século XVI e o Iluminismo do século XVII, representou uma importante ruptura com o passado. Alguns argumentam que ele foi o motor que colocou todo o sistema social da ‘modernidade’ em movimento”. Hall (2015) aponta os principais eventos históricos que foram libertando os indivíduos de crenças mais rígidas, concedendo maior liberdade de escolha individual. São eles:

- Reforma – o protestantismo aliviou as exigências do catolicismo.
- Humanismo Renascentista – colocou o homem no centro do Universo.
- Revolução Científica – provocou maior controle sobre a natureza.
- Iluminismo – colocou a razão no centro do Universo.

Partindo do Iluminismo, Hall (2015) propõe categorizar três tipos de identidade ao longo da história. Tal classificação é apenas um ponto de apoio para compreender as mudanças culturais em grande escala.

Com o Iluminismo e o advento da modernidade, Hall (2015) considera o surgimento do “sujeito cartesiano”. O sujeito baseado na racionalidade iluminista, na ciência, no pensamento de Descartes, livre das “feitiçarias” do passado. A partir do Iluminismo, intensificam-se as mudanças políticas e culturais. O Estado Nação, aliado ao

processo de industrialização, teve que lidar com as grandes massas das democracias modernas e as grandes formações de classe do capitalismo (HALL, 2013, p. 20). Emergiu uma concepção mais coletiva, social do sujeito. Hall (2013, p. 20) argumenta que “o indivíduo passou a ser visto como mais localizado e ´definido` no interior dessas grandes estruturas e formações de classe do capitalismo moderno”. As possibilidades de identidades culturais, de identificação com algo, foram se intensificando. Hall considera dois importantes eventos históricos que contribuíram para isso:

- Surgimento da Biologia Darwiniana – a razão tinha uma base na natureza e, a mente, um ´fundamento` no desenvolvimento físico do cérebro humano.

- Surgimento das Ciências Sociais – o estudo científico do indivíduo e das relações sociais, o surgimento da psicologia, da sociologia e de outras disciplinas.

Hall (2015) propõe o surgimento do “sujeito sociológico” frente a tais mudanças, que refletiram a “crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que esse núcleo interior do sujeito não era autônomo e autossuficiente” (HALL, 2015, p. 20), mas, sim, formado na relação com o outro, com as mediações culturais do mundo habitado. A sociologia forneceu uma crítica do sujeito cartesiano, muito racional e pouco interativo. As relações sociais vividas dizem muito sobre a formação do indivíduo.

Mesmo com tais mudanças culturais, as identidades culturais ainda mantinham-se dentro de um campo conhecido à modernidade. Segundo Kellner, tais identidades

(...) têm origem num conjunto circunscrito de papéis e normas – pode ser mãe, filho, texano, escoteiro, professor, socialista, católico, homossexual – ou então uma combinação desses papéis e dessas possibilidades sociais. Ainda são relativamente fixas e limitadas, embora os limites de possíveis identidades estejam em expansão. (KELLNER, 2001, p. 296).

No entanto, na segunda metade do século XX, uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno foram “descentrando”, “deslocando” o sujeito moderno. Hall (2015) enumera cinco dos principais avanços na teoria social e nas ciências humanas que contribuíram para tal fato.

- O pensamento marxista redescoberto e reinterpretado na década de 60, a reafirmação do materialismo histórico.

- A “descoberta” do inconsciente por Freud.
- O estudo linguístico de Ferdinand Saussure.
- Os estudos sobre “poder disciplinar” de Michel Foucault.
- O feminismo e o nascimento histórico das políticas de identidade.

Não se trata de alongar demais a explicação de cada evento, mas, sim, compreender que todos eles, de uma forma ou de outra, contribuíram para colocar em xeque o indivíduo autônomo, soberano, racional, da modernidade. Aqui interessa, em particular, o nascimento histórico das políticas de identidade, advindo com o feminismo e com a formação de novos movimentos sociais nos anos 60, como “as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários do ‘terceiro mundo’, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está relacionado com ‘1968’” (HALL, 2015, p. 27).

Tais movimentos se opunham a normatização social hegemônica. Cada um deles representava a identidade social de seus sustentadores. Segundo Hall (2015, p. 27) “o feminismo apelava às mulheres, a política social aos gays e às lésbicas, as lutas raciais aos negros, o movimento antibelicista aos pacifistas, e assim por diante”. Para melhor compreensão deste período, é importante compreender o período pós guerra.

O cenário que se formou após a 2ª guerra mundial deslocou o centro de poder global. As nações europeias tiveram de enfrentar as altas dívidas geradas pela guerra e a reconstrução de vários territórios devastados. Ao mesmo tempo, os Estados Unidos surgem como detentores de grande parte destas dívidas, muitas delas feitas através da venda de armas, sendo que seu território não foi afetado pelas batalhas, graças ao posicionamento geográfico distante do núcleo do conflito. O enfraquecimento das nações europeias e a emergência dos Estados Unidos como potência hegemônica global geraram intensas transformações políticas e culturais.

Segundo o historiador Geoffrey Blainey (2008, p. 316), “no início da Segunda Guerra Mundial, aproximadamente um terço dos povos do mundo ainda vivia sob o domínio europeu”. As consequências políticas e econômicas da guerra mostraram que as nações europeias não eram invencíveis, estavam enfraquecidas, e, em várias colônias, os movimentos descolonizadores se fortaleceram. A Índia consolidou sua independência em

1947, sendo Mahatma Gandhi figura essencial no processo. A China, a Indonésia, regiões da África e da América, também consolidaram seus processos de independência. Segundo Blainey (2008, p. 320), “entre 1945 e 1960, as colônias, que somavam um quarto da população mundial, ganharam liberdade”. A Europa se dividiu em duas, uma parte dominada pelo capitalismo ocidental e outra parte dominada pela União Soviética comunista.

O cenário pós-guerra, portanto, somava o enfraquecimento das nações europeias, a emergência do Estados Unidos como potência mundial e as lutas de libertação de países do Terceiro Mundo. Em âmbito cultural, somavam-se o enfraquecimento do modelo da alta cultura europeia, o crescimento da influência da indústria cultural estadunidense e o espírito revolucionário das descolonizações do Terceiro Mundo. O desenvolvimento desta transformação cultural vai culminar em uma série de novas teorias e novos movimentos nos anos 60.

Os anos 60 e 70 foram palco de múltiplos movimentos contestatórios. Para Kellner (2001, p. 34), nos Estados Unidos, “a experiência da guerra do Vietnã nos anos 60 conduziram muitas pessoas da Nova Esquerda e do movimento antibelicista para a teoria marxista, que durante a Guerra Fria foi tabu e viveu no ostracismo”. Ainda segundo o autor (2001, p. 34), “o discurso marxista proliferou, e uma espantosa variedade de teorias neomarxistas foi importada da Europa e do Terceiro Mundo, produzindo uma grande quantidade de teorias radicais”.

Também nos anos 60, eclode o movimento feminista, impulsionado, entre outros fatos, pelo lançamento de livros como *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir. As mulheres passaram a se revoltar contra aquilo que julgavam injusto nas práticas patriarcais da sociedade ocidental. Minorias negras, indígenas, imigrantes asiáticos, hispânicos, homossexuais, uma série de diferentes povos e culturas passaram a contestar o modo vigente de organização da sociedade ocidental. Para Kellner,

(...) os movimentos sociais dos anos 60 e 70 ainda estão vivos e passam bem, e as lutas pelos direitos humanos, pelas liberdades civis dos oprimidos, pela paz e justiça, pela ecologia e por uma organização mais humana da sociedade são vistas em todos os lugares. (KELLNER, 2001, p. 31).

Segundo Eagleton (2000, p. 60), durante os anos 60, a ideia de cultura foi “girando sobre seu eixo até significar quase exatamente o oposto”. Assim como afirma o autor:

Ela agora significa a afirmação de uma identidade específica - nacional, sexual, étnica, regional - em vez da transcendência desta. E já que essas identidades todas veem a si mesmas como oprimidas, aquilo que era antes concebido como um reino de consenso foi transformado em um terreno de conflito. Cultura, em resumo, deixou de ser parte da solução para ser parte do problema. (EAGLETON, 2000, p. 60-61).

Neste interim, está também implícita a ideia de cultura popular, como um dos segmentos sociais que passaram a reivindicar mais justiça e participação política. Segundo Cuche (2002, p. 149), as culturas populares são construídas “em uma situação de dominação, (...) os dominados reagem à imposição cultural pela ironia, pela provocação, pelo “mau gosto” mostrado voluntariamente”. O folclore engloba estas representações. Mas tais culturas não podem ser definidas apenas por essa razão, não é um elemento suficiente para explicar toda a complexidade. É um elemento que pode ser suficientemente forte, a ponto de causar violência e morte, ou, apenas, reverenciar a memória. Para Cuche (2002, p. 150.), “sem esquecer a situação de dominação, é talvez mais correto considerar a cultura popular como um conjunto de “maneiras de viver com” esta dominação, ou, mais ainda como um modo de resistência sistemática à dominação”. A cultura popular, portanto, sofre as consequências da dominação, mas também reage, resiste aos padrões estabelecidos - e aqui nos deparamos com aspectos fundamentais do *Hip Hop*. Ao mesmo tempo, a cultura popular pode também conviver bem com a dominação. Cada caso tem suas especificidades locais.

Com o advento da globalização, os produtos da indústria cultural adentraram diversos países, misturando-se com culturas locais, sedimentando identidades, criando versões nacionais de culturas estrangeiras, formando culturas globais. Assim foi disseminada pelo mundo a cultura *Hip Hop*, através de rádios, aparelhos de televisão, discos (e hoje por páginas, blogs e redes sociais da *internet*), meios de comunicação que transmitem a cultura importada dos Estados Unidos e expandem o processo de globalização.

Segundo Hall (2015, p. 39), a globalização é um complexo de processos e forças de mudança que está deslocando as identidades culturais. A globalização aumentou o

ritmo da interação global, acelerou os fluxos e os lações entre as nações. Ainda segundo o autor (2015, p. 42), “alguns teóricos culturais argumentam que a tendência em direção a uma maior interdependência global está levando ao colapso de todas as identidades culturais fortes (...)”. Para Hall:

As pessoas que moram em aldeias pequenas, aparentemente remotas, em países pobres, do “terceiro mundo”, podem receber, na privacidade de suas casas, as mensagens e imagens das culturas ricas, consumistas do Ocidente, fornecidas através de aparelhos de TV ou de rádios portáteis, que as prendem à “aldeia global” das novas redes de comunicação. Jeans e tênis – “uniforme” do jovem na cultura juvenil ocidental – são tão onipresentes no sudeste da Ásia quanto na Europa ou nos Estados Unidos, não só devido ao crescimento da mercantilização em escala mundial da imagem do jovem consumidor, mas porque, com frequência, esses itens estão sendo realmente produzidos em Taiwan ou em Hong Kong ou na Coréia do Sul, para as lojas de Nova York, Los Angeles, Londres ou Roma. (HALL, 2015, p. 42-43).

Nos anos 70 começa a surgir a sugestão de que a modernidade estava se acabando e estava começando uma nova era, a pós-modernidade. A globalização, a velocidade da comunicação e da informação, a constante produção de novas notícias e produtos, estariam levando a sociedade à perda de seus principais referenciais, levando os indivíduos a um relativismo constante, um ceticismo das grande narrativas da modernidade, a formação de múltiplas identidades transitórias, instáveis. Hall (2015, p. 12) argumenta que nesse ínterim nasce o sujeito pós-moderno, “conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente (...). O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”. Não há mais uma “grande narrativa” que sustente valores universais e definidores de identidades. Segundo Lyotard,

Simplificando-se ao extremo, considera-se “pós-moderna” a incredulidade em relação aos metarrelatos. (...) Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores, os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo (...). (LYOTARD, 1993, p. 17).

Na pós-modernidade, as identificações dos indivíduos com o mundo externo estão sendo continuamente deslocadas, em uma espécie de dança. A identidade plenamente coerente, unificada, torna-se uma ilusão, uma fantasia. A sociedade está confrontada por uma “multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas – ao menos temporariamente” (HALL, 2015, p. 12).

Há sobrecarga de informação, entretenimento, imagens, ideias. Segundo Hall, as identidades modernas estão sendo descentradas. O filósofo afirma:

(...) um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. (HALL, 2015, p. 10).

A globalização alargou o contato entre as culturas e fomentou uma série de novas identidades culturais. Em geral, a globalização enfraqueceu as culturas nacionais, criou identidades globais, identidades híbridas (mistura do local com o global) e também fortaleceu identidades locais, regionais. O localismo tem um significado, a particularidade do local resiste em ser descontinuada. Há também uma tensão entre o local e o global.

O impacto da cultura global causou um novo interesse pela cultura local. A globalização e a indústria cultural também exploram a cultura local. Os próprios produtos da indústria buscam conexões com a cultura local no sentido de criar maior publicidade, maior laço com o consumidor. Assim, há articulações e negociações entre global e local. Para Hall:

De fato, há dois processos opostos em funcionamento nas formas contemporâneas de globalização, o que é em si mesmo algo fundamentalmente contraditório. Existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos ‘fluxos’ cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante – o que tem sido chamado de ‘McDonald-ização’ ou ‘Nike-zação’ de tudo. Seus efeitos podem ser vistos em todo o mundo,

inclusive na vida popular do Caribe. Mas bem junto a isso estão os processos que vagarosamente e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença cultural em todo o globo. (HALL, 2003, p. 45).

Ainda que haja grande diversidade internacional nos produtos globalizados, são ainda as imagens, artefatos e identidades da modernidade ocidental, da indústria cultural ocidental, que dominam as redes globais. Estas representações são mais fortes nos centros das cidades. A pós-modernidade não se espalha de maneira igual. Inúmeras regiões do Ocidente ainda mal experimentaram a modernidade. No entanto, representações culturais de sociedades das periferias têm crescido constantemente no mercado global, embora em ritmo menor. As periferias das grandes cidades são frequentemente formadas por minorias étnicas, imigrantes, povos que deslocaram para as cidades em busca de trabalho, de melhores condições de vida. Mignolo (2017) afirma que a modernidade carrega o conceito de colonialidade. Não há modernidade sem colonialidade, são duas faces da mesma moeda, a história das colonizações, seguida das guerras de independência, dos processos descoloniais, da continuação da colonização por outros meios, econômicos, culturais. Segundo o autor:

A colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e dos desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constitutiva, embora minimizada. O conceito como empregado aqui, e pelo coletivo modernidade/colonialidade, não pretende ser um conceito totalitário, mas um conceito que especifica um projeto particular: o da ideia da modernidade e do seu lado constitutivo e mais escuro, a colonialidade, que surgia com a história das invasões europeias de Abya Yala, Tawantinsuyu e Anahuac, com a formação das Américas e do Caribe e o tráfico maciço e africanos escravizados. (MIGNOLO, 2017, p. 2).

Após as descolonizações ocorridas depois da 2ª guerra, as novas nações independentes tinham pouca experiência em conduzir as questões relativas aos territórios e estavam devastadas pelas guerras, com inúmeros problemas econômicos, sociais e políticos, como altas dívidas, fome, seca e guerras civis. Muitos indivíduos migraram para países do Primeiro Mundo em busca de melhores condições de vida. Assim o jamaicano Kool Herc chegou aos Estados Unidos munido de uma maneira diferente de conduzir os aparelhos sonoros e se tornou uma das figuras chave do mundo do *Hip Hop*. Esta história será mais detalhado no capítulo 3.

Segundo Hall, (2015, p. 49) “em 1980, um em cada cinco americanos tinha origem afro-americana, asiático-americana ou indígena. Em 1990, essa estatística era de um em cada quatro”. Houve grandes migrações também para a Europa, notadamente para França, Bélgica, Alemanha, Holanda, Itália e Reino Unido. As culturas étnicas se misturaram com as culturas nacionais e globais, com as múltiplas representações da indústria cultural, num processo de homogeneização, hibridização e resistência.

Diante da cultura homogeneizante da indústria cultural global, algumas culturas locais reagem, resistem, fortalecem seus laços. Outras criam outros significados, outras aceitam os novos símbolos e compram a ideia da moda global. A globalização possibilitou uma série de novas identidades, assim como fortaleceu o regionalismo e o fundamentalismo. Tanto na América do Norte como na Europa, surgiram movimentos nacionalistas e racistas contra as novas etnias.

Apesar da maior diversidade cultural, Hall atenta que:

Essas “outras” tendências não têm (ainda) o poder de confrontar e repetir as anteriores. Mas têm a capacidade, em todo lugar, de subverter e “traduzir”, negociar e fazer com que se assimile o assalto cultural global sobre as culturas mais fracas. E já que o novo mercado consumidor depende precisamente de sua assimilação para ser eficaz, há certa vantagem naquilo que pode parecer a princípio como meramente “local”. Hoje em dia, o “meramente” local e o global estão atados um ao outro (...). (HALL, 2003, p. 45).

Kellner também atenta para a mesma questão e argumenta sobre a possível individualização extrema da política de identidade, onde cada grupo se limite a seus próprios interesses. Segundo o autor:

A diferença vende. A mera valorização da “diferença” como marca de contestação pode simplesmente ajudar a vender novos estilos e produtos se a diferença em questão e seus efeitos não forem suficientemente aquilutados. Também pode promover uma forma de política de identidade em que cada grupo afirme sua própria especificidade e limite essa política a seus próprios interesses, deixando de ver assim as forças comuns de opressão. (KELLNER, 2001, p. 61).

O capitalismo é a cultura mais heterogênea de todas, afirma Eagleton (2013, p. 29). Todos tem espaço se há a possibilidade de geração de trabalho e lucro. Por isso, a

questão da diversidade pode ser controversa. O embate anterior entre tradição e modernidade é agora visto no embate entre diversidade e universalidade.

Releituras recentes da obra de Adorno e Horkheimer fornecem pistas sobre os novos domínios da indústria cultural. Duarte (2014, p. 11), afirma que ao mesmo tempo que há um processo de enriquecimento da experiência cultural, há “interesses particulares por trás da manutenção e desenvolvimento desse conjunto de atividades”. Mesmo a *internet* sendo uma poderosa ferramenta cada vez mais popular, a grande maioria dos servidores centrais está nos Estados Unidos, segundo Duarte (2014, p. 39), “fator que permitiu o recente escândalo de espionagem pelo serviço de inteligência norte-americano, de cidadãos e mesmo governantes de todo o mundo”.

A indústria cultural, atualmente, é mais aberta, mas não significa que não haja certo controle. A afirmação “pergunta pro *google*” já está naturalizada entre aqueles que usam a plataforma, e não são poucos. Assim também aconteceu com os termos *xerox* e *jeans*, que eram marcas e passaram a representar conceitos. O *google* é a marca mais consumida no segmento da *internet* e domina um mercado de mais de 2 bilhões de consumidores. Também é uma das marcas de maior valor financeiro do mundo (DUARTE, 2013). Segundo Duarte (2013, p. 4), “cada busca realizada no *google* é convertida em estatísticas que aumentam o valor da empresa no mercado financeiro”.

É benéfico que haja um mundo de informações disponíveis e que muitas delas são de grande valor, como por exemplo, o acesso às bibliotecas virtuais das universidades, ou a coleção de obras de filósofos antigos. Porém, não há comparação entre o número de pessoas que acessam informações sobre grandes astros da música pop, como Lady Gaga, e sobre filósofos ou estudos conceituados. A sedução da cultura *pop* vence de longe. Segundo Duarte (2013, p. 7), “a informação agora pode se referir a algo essencial, porque, de qualquer forma ainda não há reflexão nem ação política suficiente como resultado do acesso a informação”.

Tais questões levam a situar o paradoxo entre a democratização da cultura e o domínio cultural e político de um determinado grupo. O pós-modernismo tende a ver a mercantilização de maneira mais natural, de maneira menos crítica que os estudos da Escola de Frankfurt. A teoria pós-moderna ressalta a “coexistência de estilos, essa mistura de formas culturais tradicionais, modernas e pós-modernas. Talvez seja pós-moderna a falta de dominante cultural” (KELLNER, 2001, p. 32). Mesmo assim, a falta de

dominante cultural não aboliu as forças do mercado, a necessidade do lucro. A realidade centro-periferia continua latente.

Para Kellner (2001, p. 32), o pós-moderno é, em grande parte, “o debate em torno na terminologia que deveríamos usar para descrever a matriz sócio-cultural contemporânea”. Tal conceito auxilia a elucidar fatos, “mas não deve encobrir a continuidade do capitalismo na construção da sociedade e das identidades contemporâneas (KELLNER, 2001, p. 32).

Para Eagleton (2000, p. 36), “o que é valioso para a teoria pós-moderna é mais o fato formal da pluralidade dessas culturas do que o seu conteúdo intrínseco (...). O conceito de cultura ganha, assim, em especificidade o que perde em capacidade crítica”.

Atualmente, com as redes sociais, todos são produtores de informação (e, sob um ponto de vista amplo, produtores de cultura), todos controlam todos. Deleuze afirma que as sociedades atuais estão envolvidas sobre o molde das sociedades de controle, precedida pelo molde das sociedades de soberania. As sociedades de controle estão substituindo as sociedades disciplinares. Segundo Deleuze,

As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios; mas as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência, e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus. (DELEUZE, 1990, p. 3).

A antiga fábrica foi substituída pela empresa, uma organização de controle mais severo das possíveis áreas conectadas com o crescimento econômico de determinada prática. Deleuze afirma que hoje, o capitalismo não está mais centrado na produção, como na fábrica, mas, sim, na “sobre-produção” (1990, p. 3), na especialização das atividades. Assim como afirma Deleuze (1990, p. 3), sobre o capitalismo atual, “o que ele quer vender são serviços, e o que quer comprar são ações. Já não é um capitalismo dirigido para a produção, mas para o produto, isto é, para venda para o mercado”. Ainda segundo Deleuze (1990, p. 3), “o marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente de nossos senhores”.

Como escapar ao controle? Ainda que dentro de uma visibilidade segregada, os indivíduos negociam espaços dentro do mercado cultural para expressar seus vínculos políticos e culturais. A indústria cultural é um meio onde se encontram dominação e resistência. Segundo Hall (2003, p. 339), “a hegemonia cultural nunca é uma questão de vitória ou dominação pura (não é isso que o termo significa); nunca é um jogo cultural de perde-ganha; sempre tem a ver com a mudança no equilíbrio de poder nas relações de cultura”.

1.5 Resistência

O termo resistir carrega junto a ideia de reação, e só é possível reagir a algo. A resistência elétrica consiste na maior ou menor capacidade dos condutores de se oporem à passagem de uma corrente. Está também implícita a ideia de atrito. A palavra pode ser usada em diversos âmbitos. A ideia que aqui interessa é conceber resistência como uma forma de oposição a um poder dominante, como resistência política, ideológica, cultural. A resistência à opressão é tema de discussão desde a Idade Média. Nesta época, o principal enfoque era a resistência religiosa. O assunto também foi tratado pelos jusnaturalistas, como Locke, e, atualmente, é tratado como garantia constitucional, fruto da liberdade de expressão (BOBBIO, 1992).

Segundo Bobbio (1992, p. 143), “o alfa e o ômega da teoria política é o problema do poder: como o poder é adquirido, como é conservado e perdido, como é exercido, como é defendido e como é possível defender-se contra ele”. O problema pode ser visto de dois lados diferentes: a razão de Estado ou a razão popular, Maquiavel ou Rousseau. Para o autor (1992, p. 143), “toda história do pensamentos político pode ser distinguida conforme se tenha posto o acento, como os primeiros, no dever da obediência, ou, como os segundos, no direito à resistência (ou à revolução)”.

Bobbio discorre sobre o termo resistência no sentido político, como direito. Para o autor (1992, p. 129), foram os princípios da Revolução Francesa que “constituíram, durante um século ou mais, a fonte de ininterrupta de inspiração ideal para os povos que lutavam por sua liberdade e, ao mesmo tempo, o principal objeto de irrisão e desprezo por parte dos reacionários de todos os credos e facções (...)”.

A Declaração de Direitos do Homem e do Cidadão (1789), aprovada durante a Revolução, foi precedida pela *Bill of Rights*, nos Estados Unidos, de algumas colônias em luta com a metrópole. No decorrer dos anos, várias outras declarações foram redigidas e aprovadas, sempre buscando legitimar a proteção aos direitos dos povos, das culturas, das mulheres, das crianças. Ressalta-se a Declaração Universal dos Direitos Humanos (1948), redigida e aprovada por mais de 48 países, após os horrores da Segunda Guerra Mundial (BOBBIO, 1992).

Segundo o autor (1992, p. 93), sobre a Declaração de 1789, “o núcleo doutrinário da Declaração está contido nos três artigos iniciais: o primeiro refere-se à condição natural dos indivíduos que precede a formação da sociedade civil”, aquilo que Locke chama de estado de natureza. Bobbio (1992, p. 93), continuando, afirma “o segundo, à finalidade da sociedade política, que vem depois (se não cronologicamente, pelo menos axiologicamente) do estado de natureza; o terceiro, ao princípio de legitimidade do poder que cabe a nação”.

O artigo que aqui importa é o art. 2º, no qual o Estado vem depois do estado de natureza. O artigo representa os seguintes direitos: à liberdade, à propriedade, à segurança e à resistência à opressão. Para Edmund Burke, citado por Bobbio (1992), tais direitos eram por demais abstratos, pretensiosamente universais. Marx, também citado por Bobbio, porém, denunciou a pretensa universalidade como nada abstrata, mas, sim, ideologicamente interessada, calcada nos valores burgueses, que vinham substituindo a velha ordem feudal (BOBBIO, 1992).

O direito de resistência era pouco óbvio. Segundo o autor, sobre a Declaração, “o art. 7º afirma que todo cidadão (...) com base na lei deve obedecer imediatamente ou o torna culpado de ‘resistência’”. Bobbio explica que:

Na realidade, o direito de resistência é um direito – se é que ainda se pode corretamente chama-lo de direito – diferente dos demais: é um direito não primário, mas secundário, cujo exercício ocorre apenas quando os direitos primários (ou seja, os direitos de liberdade, de propriedade e de segurança) forem violados. O indivíduo recorre ao direito de resistência como extrema *ratio*, em última instância, para se proteger contra a falta de proteção dos direitos primários. (BOBBIO, 1992, p. 124).

Segundo Bobbio, durante a Assembleia Nacional, em 1789, “os constituintes haviam tomado plena consciência da contradição” (1992, p. 124). O autor concorda com George Lefèbvre. Segundo Bobbio (1992, p. 96), Lefèbvre diz que “a inserção do direito de resistência entre os direitos naturais devia-se ao temor de um novo assalto aristocrático e, portanto, não era mais do que a justificação póstuma da derrubada do Antigo Regime”.

Ainda segundo o autor, “uma das características marcantes das ideologias políticas do século XIX, que deixou de merecer a devida atenção, foi a crença no fenecimento natural do Estado” (1992, p. 146). Para os filósofos iluministas, como Hobbes, Rousseau e Kant, o Estado era a “realização do domínio da razão na história” (BOBBIO, 1992, p. 146), a instituição que conduziria a sociedade para o progresso intelectual e moral. Porém, todas as grandes correntes políticas “inverteram o caminho, passando a contrapor a sociedade ao Estado, descobrindo na sociedade (e não no Estado) as forças que se orientam no sentido da libertação e do progresso histórico (...)”. (BOBBIO, 1992, p. 146). Para Bobbio (1992), dessas grandes correntes políticas, são conhecidas três versões: a liberal, baseada na sociedade industrial, a marx-engelsiana, baseada na conquista do poder pelo proletariado e a libertária, segundo a qual as instituições políticas eram dispensáveis, podendo o povo se auto organizar.

A resistência política sofreu diversas alterações conforme a época. Segundo Bobbio,

(...) há uma grande diferença com relação ao tipo de opressão contra o qual se declara ser lícito resistir: religiosa, nos primeiros monarcômacos; política, em Locke; nacional e de classe ou econômica, nas lutas de libertação dos povos de Terceiro Mundo e nos vários movimentos revolucionários de inspiração comunista (...). O que se hoje se tende a derrubar não é uma determinada forma de Estado (...), mas uma determinada forma de sociedade, da qual as instituições políticas são apenas um aspecto. Ninguém pensa hoje que se possa renovar o mundo abatendo um tirano. (BOBBIO, 1992, p. 153).

Para o autor, o poder, antes exercido por monarcas, hoje se monopolizou novamente. É exercido por grandes bancos e transnacionais. O problema vai além de considerar a legalidade do direito a resistência, mas está em discutir a sua eficácia. “Não se trata de ter o direito de abater o jugo colonial ou de classe; trata-se de ter força para fazê-lo” (BOBBIO, 1992, p. 154). O uso ou não da violência é uma das questões

essenciais. Bobbio (1992, p. 154), simplificando, faz um paralelo entre o leninismo e o gandhismo, a justificação ou não justificação do uso da violência. Segundo o autor,

Há uma diferença entre não fazer o que é ordenado e fazer o contrário do que é ordenado: diante da intimação de esvaziar uma praça, por exemplo, sentar no chão. Pode-se fazer resistência passiva não só deixando de fazer o que se deve, como também fazendo mais, fazendo em excesso. (BOBBIO, 1992, p. 157).

“As várias formas de desobediência civil devem ainda ser diferenciadas das técnicas de pressão não violenta que se voltam contra interesses econômicos” (BOBBIO, 1992, p. 157). Greves, boicotes, ocupação de terras, passeatas, carreatas, ocupação de espaços públicos, ocupação de parlamentos, escolas, são várias as formas de contestação ao poder vigente. Segundo Bobbio,

Mesmo em suas diferenças, essas várias técnicas têm em comum a sua finalidade principal, que é mais de paralisar, neutralizar, pôr em dificuldade o adversário do que esmagá-lo ou destruí-lo; que é mais a de tornar difícil ou mesmo impossível a obtenção da finalidade visada pelo outro do que buscar diretamente a finalidade de substituí-lo. Não ofendê-lo, mas torná-lo inofensivo. Não contrapor ao poder um outro poder, um contrapoder, mas tornar o poder impotente. (BOBBIO, 1992, p. 157).

Bobbio diferencia o conceito de resistência do conceito de contestação. A contestação é necessariamente uma atitude crítica, que procura deslegitimar uma ordem instituída, que coloca o sistema em questão. Por exemplo, um protesto verbal, um slogan. A assembleia é um lugar de contestação, de conversas, mas não de ação. O contrário de contestação é aceitação, o contrário de resistência é obediência (BOBBIO, 1992, p. 144). Para Bobbio, a obediência está ligada a passividade, pode ser mecânica, habitual, instintiva. A aceitação está mais próxima de um juízo de aprovação ou uma inclinação favorável a concordar com certas normas. Ainda segundo o autor:

Enquanto contrária a obediência, a resistência compreende todo comportamento de ruptura contra a ordem instituída, que ponha em crise no sistema pelo simples fato de produzir-se como ocorre num tumulto, num motim, numa rebelião, numa insurreição, até o caso limite da revolução; que ponha o sistema em crise, mas não necessariamente em questão. (BOBBIO, 1992, p. 144).

A resistência pode chegar ao uso da violência, mas também pode não ser violenta. A violência da contestação é sempre ideológica. Tais definições não são rígidas, Bobbio reconhece que em muitas situações é complicado entender onde termina a contestação e começa a resistência, porém os conceitos fornecem material para pensar as diferentes maneiras pela qual os indivíduos, os grupos, reagem a certos padrões estabelecidos.

Entre as formas de resistência política está a resistência cultural. À medida em que o Estado Nação impõe regras que dificultam o desenvolvimento de culturas populares, essas culturas resistem, desenvolvem comportamentos, modos de viver com esta dominação, cada uma a seu modo. Assim como já citado, o folclore engloba estas representações (CUCHE, 2002). Algumas empregam o uso da violência, outras resistem passivamente. Algumas organizam-se politicamente, outras se expressam artisticamente, como no caso do *Hip Hop*. Com a modernização da tecnologia de guerra e o fortalecimento dos exércitos nacionais, ficou muito difícil para as classes populares se utilizarem da violência contra a opressão do Estado. Hoje, a resistência é mais passiva, concentrada em parlamentos, organizações populares, grupos culturais, como no caso da cultura negra. Lawson (2006, p. 171), afirma que alguns membros da cultura *Hip Hop* “veem suas músicas como continuação da luta pelos direitos civis, como música pós-direitos civis”.

Segundo Santos (2008, p. 5), “resistir é, ao mesmo tempo, o resultado da ação de opor-se a algo, mas, também, o conjunto de estratégias utilizadas para defender uma posição, um lugar ou um conjunto de práticas culturais”. Para o autor (2008, p. 5), “o conceito de resistência aplicado à cultura tem sido visto como um conjunto de práticas que são veículo das formas de oposição aos poderes constituídos”. No contexto de globalização que marcou o final do século XX, coube às culturas populares construir maneiras de se auto afirmar frente a massificação imposta pela indústria cultural, frente às “verdades culturais” propagadas. Assim, jovens negros e imigrantes, moradores de bairros pobres da cidade de Nova York, fazendo uso criativo de aparelhos tecnológicos, passaram a unir entretenimento e resistência político-cultural, revelando um “modo peculiar de existir no tempo histórico e no tempo subjetivo” (SANTOS, 2008, p. 6).

Capítulo 2 – MÚSICA

Discutir a música levanta um problema filosófico, pois a música não trabalha com palavras e nem com cenários teóricos passíveis de tradução para o alfabeto comum. Mesmo assim, a única maneira de se discutir música é usar alguma língua existente, como o Inglês ou o Português, para discutir um universo que pertence ao mundo da metafísica. Segundo Blacking (2007, p. 203), “ao analisar linguagens não-verbais através da linguagem verbal, corre-se o risco de distorcer a evidência”. A música pertence a outra gramática, não verbal.

A música está presente na linguagem humana desde o nascimento do homem, moldando crenças, cultos, hábitos, paixões e diversões. Assim como afirma o antropólogo John Blacking (2007), a experiência musical não é um elemento isolado da experiência humana. É um fenômeno gerador de comportamento, de desenvolvimento espiritual e social. O fazer musical é, também, um tipo de ação social, carregado de outros sentidos. O objeto artístico em si não é arte e nem não arte, ele é significado pelas atitudes e sentimentos que os seres humanos lhe dirigem. Os objetos são elevados ao status de arte ou não. Segundo Geertz, citado por Blacking (2007, p. 202), “a arte e o equipamento para sua compreensão são produzidos na mesma oficina”.

A invenção do fonógrafo e do gravador trouxe um novo paradigma para o conhecimento da área. Segundo Blacking (2007, p. 201), “estes equipamentos aboliram o que era visto como diferenças essenciais entre ‘músicas’ escritas e não escritas, e entre músicas ‘artística’, ‘popular’ e ‘folclórica’”. As pessoas passaram a conhecer músicas que, até então, só era possível ouvir em recitais, concertos, festas e outros locais de apresentação musical, o que tornou algumas sociedades mais conscientes do fazer musical no resto do mundo.

Atualmente, as inovações tecnológicas vem revolucionando o cenário musical. O advento da *internet* possibilitou o *downloading*, o *file-sharing* e o *streaming*, o que causou grande quebra de vendas nas indústrias. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento da tecnologia digital causou forte impacto nos processos de gravações digitais. O uso de colagens e *samplers* caracterizou estilos como o *rap*. O barateamento da gravação de áudio também possibilitou a muita gente gravar seus trabalhos artísticos, mesmo com qualidade inferior aos grandes estúdios. Muitos artistas apenas lançam seus trabalhos pela *internet*. Não há mais necessidade do disco físico, do *cd*. São gastos a menos para aqueles

que pretendem registrar seus trabalhos musicais. Há um lado democrático na expansão da tecnologia. As antigas estações de rádio pirata passaram sua programação para a *internet*, assim como aconteceu na história do *rap* e do *Hip Hop*, inclusive na Baixada Santista.

As novas facilidades de gravação e edição de áudio, feitas através de programas de computador facilmente pirateados na *internet*, trouxeram novas formas de execução musical no ato da gravação. Muitas vezes, não se grava uma performance inteira, grava-se por partes, como uma colagem de *takes* de gravação, como a edição de um filme. O editor cinematográfico seleciona as melhores cenas gravadas e monta o filme, assim como o editor de áudio seleciona as melhores partes, de vários *takes* de uma mesma gravação e “monta” o *take* final, simulando uma performance que nunca aconteceu de uma vez só.

A música também não é o principal motivo “para a interação social que a norteia” (CARVALHO, 1999, p. 67). Há climatização musical em bares, restaurantes, shoppings, aeroportos, supermercados, clínicas, igrejas etc. Nos grandes shows a música divide espaço com luzes e imagens que provocam efeitos ilusionistas e fantasmagóricos no público. Segundo Carvalho (1999, p. 76), o conceito de fantasmagoria foi “utilizado também por Walter Benjamim ao comentar o fascínio exercido pelos dioramas, panoramas e outras invenções tecnológicas provocadoras de ilusão de ótica na população de Paris ao final do século dezenove”. Ainda segundo Carvalho (1999), houve uma desvalorização, uma dessacralização da música. O conceito de fantasmagoria pode ser discutível neste contexto. O que se busca, com as luzes e imagens, além do som alto, é a imersão do público num universo ultrassensorial, não, necessariamente, dotado de efeitos fantasmagóricos.

As inovações tecnológicas também trouxeram maior potência de som amplificado, sendo as apresentações de *rap* e *rock*, dotadas de um volume de som bastante alto para os padrões de escuta humana. O alto volume sonoro faz parte da estética desses estilos.

Com a pós-modernidade, apareceram os conceitos de sub-culturas, tribos, neo-tribos e cenas musicais. Segundo Carvalho (1999, p. 83), “o crescimento vertiginoso da cultura de massa a partir dos anos 50 propiciou o surgimento do fenômeno social que os teóricos dos estudos culturais chamam de subculturas, mais conhecidos entre nós como tribos urbanas”. O autor (1999, p.83) afirma o fortalecimento da “demarcação de territórios simbólicos grupais, étnicos, geracionais, além dos de classe”. Carvalho (1999) questiona o lugar da música na questão das identidades, se como um meio ou como um fim.

Blacking (2007, p. 208) pesquisa sobre a função cognitiva da música, sugerindo que o fazer musical “pode ser uma ferramenta indispensável para a intensificação e a transformação da consciência como um primeiro passo para transformar as práticas sociais”. Para o autor, a música está ligada com a transformação da consciência. Ele cita o entrelaçamento entre *black music* e ações sociais, ou seja, a importância da conquista de direitos civis para negros, pobres e imigrantes dentro do contexto sonoro da *black music*.

Blacking também afirma que um mesmo grupo sonoro, um grupo de cultivadores de um determinado estilo musical (por exemplo, da própria *black music*), pode pertencer a mesma classe ou a diferentes classes sociais. Há também os grupos sonoros globais, fomentados pela globalização. Para Hall (2013, p. 35), a globalização é um processo que se inicia com as conquistas marítimas europeias e se estende através da formação dos processos capitalistas mundiais. Blacking sugere tais grupos sonoros como unidade básica de análise, um tipo de estratégia de pesquisa, unindo música, cultura e experiência. Seguindo a orientação do autor, a pesquisa aqui desenvolvida buscou um tipo específico de grupo sonoro, os atores da cultura *Hip Hop* na Baixada Santista.

O autor questiona como os símbolos musicais, as formas musicais, ajudam a constituir e refletir padrões da sociedade e da cultura. Por exemplo, os ritmos tribais, assim como o *rap*, em comparação com a polifonia ocidental clássica, são caracterizados pela fuga da harmonia e da melodia, são a mistura de batidas e discurso com menos elementos harmônicos e melódicos

O *rap* é um estilo, um gênero musical de música popular. O conceito de música popular pode ser confuso, pois é complicado separar o que é popular e o que não é popular. Em geral, música popular é o oposto da música clássica. Porém, o termo popular pode significar o povo de origem rural assim como o povo de origem urbana. A música popular rural, pré-industrial, aquela que nasceu no campo, costuma-se chamar de música folclórica. O povo *folk* é o povo tradicional, com suas crenças, oralidade, arte. O conceito de música popular é diretamente associado ao surgimento das gravações de áudio. Assim, se estabelecem três categorias, a música erudita, a música popular e a música folclórica.

A música popular é um elemento particular da cultura popular. Esta pesquisa é um estudo cultural de música popular, no qual a “música é analisada como um fenômeno social sujeito a um desenvolvimento histórico particular, cuja observação terá de ser sempre situada e contextualizada” (PEREIRA, 2011, p. 118). Assim explica Pereira:

A teoria musical não é capaz de explicar a simbologia cultural presente nas canções, nas óperas, no *rock'n'roll*. A musicologia é área onde acadêmicos e críticos de arte escrevem sobre música em largo âmbito. A música é pensada como fenômeno que participa de um sistema maior. (PEREIRA, 2011, p. 118).

A música é um canal que expressa vários significados. O estudo musicológico tradicional tende a ser mais formalista na análise musical. O estudo da música popular foi, por muito tempo, negligenciado pela musicologia, encontrou resistência para ser incluído nos estudos acadêmicos. O interesse por tais estudos foi conquistando espaço através do desenvolvimento das ciências humanas e sociais e da expansão da indústria cultural (PEREIRA, 2011). Atualmente, a música popular ocupa vasto cenário cultural global. As tecnologias digitais, como o celular, colocaram a música ainda mais ao centro na vida das sociedades atuais. Essa onipresença e importância crescente da música popular despertaram, cada vez mais, o interesse acadêmico, e com isso um grande número de pesquisas e publicações vieram à luz.

2.1 Música Popular

O estudo amplo da música popular é de ordem interdisciplinar, um campo sociocultural. Segundo Tagg, (2003, p. 12), “É impossível avaliar a música popular de acordo com uma escala ideal platônica de valores estéticos e, mais pragmaticamente, que a notação não seja a fonte principal para o analista”. Tais estudos também devem se ater às formas sociais de significação presentes na música. Para Tagg,

A maioria da música e dança tem um caráter intrinsecamente coletivo que não é compartilhado pelas artes visuais e verbais. Significa que a música é capaz de transmitir identidades afetivas, atitudes, padrões de comportamento de grupos socialmente definíveis. (TAGG, 2003, p. 11).

Pereira (2011, p. 120-121) afirma que a música popular congrega alguns elementos aos quais a autora denota notável contradição. São eles:

- Elementos artísticos e criativos da experiência da música.
- Mecanismos de comercialização, tornar acessível para um público, regras e pressões do mercado.

A música popular também é historicamente contingente, os significados sempre terão de ser descortinados no interior de um contexto específico.

Sobre o primeiro tópico de Pereira, Adorno (1996) afirma, sobre o contexto da indústria cultural radiofônica, que houve certa regressão estética da audição. A nova cultura da passagem do telefone ao rádio traria, então, valores de uma cultura mais “baixa” mais ao centro da atenção dos indivíduos. A partir desta época, os valores alto e baixo começam a ser questionados, deslocados. Alguns autores mais clássicos como Adorno e Horkheimer levantam esta questão. Autores mais modernos, como Hall e os autores dos estudos culturais, optaram por direcionar seus estudos às novas produções, identidades, territorialidade, geradas pela hibridação das culturas, formadas pelos processos de descolonizações, imigrações mundiais, desenvolvimento da indústria cultural, globalização.

Pereira (2011) cita alguns dos principais assuntos que têm norteado os estudos culturais de música popular, o campo de interesse desta pesquisa.

- Comercialização, através da indústria fonográfica e das formas de música independente.
- Processos de mediação, através de *DJs*, jornalistas, programadores, rádio, televisão, imprensa escrita, críticos, relações sociais.
- Estudos de gênero musical, o estudo das definições musicais como samba, *rock*, *rap*, *jazz* etc. A história, as transformações, as fusões.
- Estudos pós-modernos, sobre a maior diversidade de mercados e estilos, o advento da tecnologia digital e seus efeitos em toda a dimensão da indústria, a globalização, o hibridismo, as diásporas, a relação local-global.

Sobre o último tópico, Cano (2018) estuda a questão do hibridismo cultural na música, através do processo do que o autor chama de bricolagem cultural. Cano denomina bricolagem cultural o processo de “apropriação e ressignificação dos mais variados artefatos e práticas” (CANO, 2018, p. 76, tradução nossa). O autor, assim como Hall, pesquisa o ecletismo cultural causado pelos processos de diáspora e globalização. Cano (2018) afirma que a música, em geral, pouco transparece suas marcas de origem, ou seja, as características da composição original. E mesmo quando estas marcas são mais evidentes, elas podem ser ocultadas ou mesmo ressignificadas com facilidade. A música é facilmente transformada em algo que pode não condizer com sua marca de origem, com a intenção do compositor. Segundo o autor (2018, p. 78, tradução nossa), “pode-se fazer

milhares de operações com ela que não foram obra de seus criadores. Entre estas, a possibilidade de se fazer mais música a partir de elementos de música pré-existentes”. Cano denomina este processo como um tipo de empréstimo musical, ou seja, a utilização de composições já existentes para a criação de “novas” composições. Segundo o autor, há, entre a obra original e a obra derivada, uma relação de intertextualidade. Cano não está interessado em estabelecer relações hierárquicas entre as obras, mas, sim, de compreender as ligações entre elas, buscar interpretações, compreender outros significados, muitas vezes menos aparentes.

Cano denomina “influência” o empréstimo musical não consciente, onde o compositor usa algum tipo de material de uma obra já existente de maneira não proposital, sem consciência de estar usando material de outra obra. Quando o compositor cita conscientemente o material que já existe, pode-se dizer que fez uma citação.

Para Cano (2018, p. 79, tradução nossa), intertexto significa o “conjunto de textos que se podem relacionar com aquele que temos ante nossos olhos”. São alguns exemplos, as alusões, paródias, plágios e paráfrases.

A intertextualidade é uma das características base da música popular, pois esta provém de melodias populares, recheadas de clichês com os quais se expressam sentimentos em comum, como o amor, as perdas, o trabalho, o cotidiano. Existem também composições mais complexas, com maior virtuosismo harmônico e/ou melódico, como certas correntes de *rock*, *jazz* ou bossa nova. Estas estão ligadas a manifestações únicas, irrepetíveis, mais próximas ao culto de artes mais refinadas. Mas, segundo Cano, (2018, p. 82, tradução nossa), “a imensa maioria da música popular é produzida em série onde cada canção se parece muito com as outras”.

Cano afirma que a intertextualidade na música ocidental se inicia na música religiosa, com os cantos, hinos e salmos. A música medieval, por si só, já é um híbrido artístico de práticas de vários povos. A história da música ocidental pode ser considerada a “história de diversas estratégias e reciclagem musical” (CANO, 2018, p. 84, tradução nossa).

As ideias de inovação e originalidade aparecem ao final do século XVIII. Segundo Cano, (2018, p. 95, tradução nossa), as “noções de originalidade e inovação instauradas pela modernidade desde o fim do século XVIII não erradicaram os processos de reciclagem, simplesmente os tornaram invisíveis e os envolveram em novos discursos.”

Atualmente, as estéticas pós-modernas trazem maior frouxidão à questão autoral,

original, inovadora. O uso de citações é mais livre, a pós modernidade musical mistura obras, autores, estilos, a hibridez é bem-vinda, e, inclusive, vende. A utilização de *samplers*, amostras de áudio, baixados na *internet* virou febre em estúdios caseiros e profissionais. Através dos programas de edição de áudio, grande parte em versão pirata na *internet*, é possível gravar e editar um emaranhado de áudios juntos, misturados. É cada vez mais fácil gravar e editar áudio, sendo perfeitamente possível fazê-lo pelo celular. Logicamente, um computador mais potente tem melhores condições de gravações de edições de áudio mais apuradas.

A tecnologia, a tecno-ciência, brasão hegemônico da modernidade, junto com a individualidade, também fornece material para as práticas populares, periféricas. É claro que há um *delay* na chegada do poder tecnológico à maioria das pessoas, por outro lado o uso de celulares é cada vez maior, os modelos anteriores são aos poucos barateados ao ponto que são lançadas tecnologias melhores. Por exemplo, um *pen drive* de 4g é muito mais barato hoje do que quando foi lançado. Por outro lado, os arquivos de áudio e vídeo com melhor resolução ocupam espaços cada vez maiores e necessitam de *pen drives* de 16G ou 32G. Enfim, o que interessa é que a tecnologia tem chegado a mais gente e tem sido mais difuso o uso que os indivíduos fazem dela. Isto se dá, atualmente, no campo da música gravada, numa proliferação de pequenos estúdios caseiros produzindo variados tipos de música e carregando os arquivos nas redes sociais como *you tube* ou *facebook*. Em âmbito maior, na proliferação de uma ampla rede de comunicação, difusa, carregada de sentidos, hibridações, fusões, confrontos ideológicos. Nesse sentido, os entrevistados, colaboradores desta pesquisa, gravam suas músicas de forma independente, em estúdios da região, e divulgam na *internet*. Todos já tiveram, também, participação em *cds* lançados.

2.2 Música e Resistência

Assim como já citado, a música fornece material para a construção de identidades. Consequência da explosão cultural dos anos 60 e a formação de múltiplas identidades, “as temáticas de gênero, sexualidade, raça e etnia, foram adquirindo maior relevância no estudo da música popular” (PEREIRA, 2011, p. 120). Os estudos culturais britânicos, já

citados, tinham grande interesse em como as identidades culturais influenciam o modo como os indivíduos interpretam a música.

A expansão da indústria cultural, a mistura cultural da pós-modernidade, as tecnologias digitais, como o celular, e o crescente acesso à *internet* levaram o cenário cultural a grande expansão.

O contexto cultural, os símbolos e significados sociais são indissociáveis da análise holística de peças musicais, como foi dito anteriormente. É impossível analisar o *rap* sem considerar todo o contexto social que permeia seu significado. Assim como o *rap*, em vários outros momentos históricos a música assumiu parte de um movimento de resistência. A música gera comportamentos, induz ações, fortalece os movimentos.

A música negra, em especial, é fortemente calcada em movimentos de resistência. Durante o processo de descolonização da África subsaariana, artistas como José Schwarz, Super Mama Djombo e FelaKuti foram vozes que entornaram versos sobre as glórias e as tristezas da luta anticolonial. Nas letras, o tema da violência do colonizador, da dor do colonizado, do desejo de liberdade, da força da resistência, da esperança de uma vida melhor (OLIVEIRA, SANTOS, LIMA, 2015).

No Brasil, o samba traz a figura do malandro, do vagabundo, em detrimento da ideologia do trabalhismo da era Vargas. Ainda que não seja uma resistência anticolonialista, ou de guerrilha, pode ser considerada como um registro de vivências cotidianas contra um tipo de poder que não leva em consideração a cultura local. Alguns anos depois, o movimento tropicalista traz a canção de protesto contra a opressão da ditadura militar. Artistas como Geraldo Azevedo, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil eternizaram suas vozes em canções repletas de significados anti-imperialistas e libertários. Em toda a América Latina surgiram artistas contra as ditaduras. Destacam-se alguns nomes como a cantora argentina Mercedes Sosa, o cantor jamaicano Bob Marley e o cantor chileno Victor Jara, que foi torturado e fuzilado pelo regime de Salvador Allende.

Nesta pesquisa, interessa, em especial, o processo histórico da música de resistência negra presente nos Estados Unidos do século XX, que chegou ao Brasil através da indústria cultural, pois é desse contexto que deriva o *rap*. Esta história começa na vinda de escravos africanos para a América. Nasce o *blues*, que dá vida ao *rock'n'roll*, e estes

estilos dão origem a uma série de outros estilos também calcados em fortes movimentos de resistência aos padrões estabelecidos, como o *soul*, o *funk*, o *heavy metal*, o *punk rock*, o *trash metal*, o *rap* etc. Adiante veremos como nasceram estes estilos, e como se desenvolveram, desdobrando-se em diversas formas de canção.

Os indivíduos pertencentes a cultura *Hip Hop* herdaram, se apropriaram das mensagens exibidas pelo *rap*. Em especial, o *rap* é o único elemento artístico do *Hip Hop* a ter conteúdo literário. Atitude engajada, posicionamento crítico, postura de protesto, são algumas características que estão nas representações desta cultura. Para Mano Brown, *rapper* dos Racionais Mc's, segundo Camargos (2015, p. 80), “o *rap* é uma arma, certo? *Rap* não é roupa brilhando, não, nem corrente de ouro. *Rap* é uma arma. É a arma pra você se vingar dos putos. É melhor assim. É isso que eu faço”.

Para Camargos (2015), ainda que a experiência de indivíduos ligados ao *rap* tenham sido vividas de maneira particular, elas fizeram emergir sentimentos em comum. Os *rappers* não se omitem, se veem como agentes de transformação social e usam a música como ferramenta de interrogar o mundo, o cotidiano violento. A própria música é barulhenta, contém ruídos, buzinas, tiros, representa certa (des)ordem. Ainda segundo o autor,

(...) ao se situar o poder e, por conseguinte, a política no campo das relações sociais (em seu amplo sentido), emergem daí não relações de pura dominação, mas um complexo emaranhado de tensões e de conflitos, em meio aos quais a dinâmica social é atravessada por ações distintas, disputas de espaço (sobretudo o espaço público) e de legitimidade em torno dos discursos produzidos por atores diversos. Nesses embates, os sujeitos que se expressam pelo *rap*, de modo ativo e criativo, se inserem no local e registram suas vontades políticas, que sugerem uma ação social direcionada para transformações, ou seja, questionam a democracia existente. (CAMARGOS, 2015, p. 107).

Como já citado, segundo Kellner (2001), a indústria cultural também é veículo de movimentos que nasceram na resistência, ainda que seja portadora de valores da cultura dominante. Seus significados espalham-se mundo afora, influenciando gerações, criando culturas mistas, da junção do global com o local, sedimentando comportamentos, crenças,

necessidades. O próximo capítulo conta a trajetória do *Hip Hop*, das raízes negras africanas até a chegada nas rádios do Brasil.

Capítulo 3 – HIP HOP

Entre os anos 60 e 70, devido a problemas políticos e econômicos nas ilhas caribenhas, “inúmeros indivíduos migraram para territórios marginalizados de Nova York” (POSTALI, 2011, p. 130). Os imigrantes trouxeram consigo costumes e hábitos provenientes de sua cultura, bastante influenciada pela matriz africana. O encontro entre diferentes culturas em bairros pobres de Nova York, associado a novas tecnologias de reprodução sonora, deu origem ao *Hip Hop*.

Para Kellner (2001), o *rap* é um modo de falar, e não de cantar. É caracterizado, essencialmente, por textos recitados sob uma base musical eletrônica. Em alguns casos, essa base eletrônica pode ser substituída pelo *beat box*, que é uma forma da voz humana simular o som de uma batida rítmica eletrônica.

A dança (*break*) foi batizada pelo DJ Kool Herc, jamaicano, um dos principais expoentes do movimento, residente em Nova York. Postali (2011, p. 134) afirma que “as coreografias da dança se baseiam em movimentos que imitam a violência causada pelas guerras, no caso do *breaking*, a Guerra do Vietnã”. Um dos movimentos mais comuns do *break*, no qual o dançarino apoia a cabeça no chão e ergue as pernas girando, simboliza as hélices de helicópteros. O termo *Hip Hop* faz referência à dança. *Hip* significa quadril e *Hop* significa salto, pulo. A expressão simboliza a imagem de saltar movimentando os quadris.

O grafite, outro modo de expressão associado à cultura *Hip Hop*, é uma forma de pichação, uma prática de registro de imagens. A palavra deriva de *grafitto*, termo italiano. Segundo Postali (2011, p. 135), “a pichação se resumia a traços que apresentavam, em sua maioria, o apelido e o número da rua em que morava o autor”. Os vagões de metrô eram um dos locais preferidos pelos desenhistas, pois o metrô percorria a cidade, levando os desenhos para vários locais. Quanto mais os desenhos percorriam a cidade, mais respeitado era o autor. Segundo Camargo (2015), o *rap* não tem um início exato, pois foi

constituído fora dos padrões de regulação e documentação da cultura. Ainda segundo o autor:

(...) alguns autores se dedicaram ao estudo das origens do rap, que revelam uma história ligada à dos *griots*, sujeitos responsáveis pela difusão de narrativas orais pelas quais propagam e perpetuam as histórias e tradições de grupos de pessoas de regiões específicas da África. (CAMARGO, 2015, p. 33).

Apesar dessas investigações, ainda não há clareza sobre o assunto. Para Camargo (2015, p.33), “permanecem algumas zonas cinzentas, difíceis de serem enfrentadas”.

3.1 Black Music e Hip Hop

Black Music

Para melhor compreensão dos significados do *Hip Hop*, é interessante examinar algumas particularidades da história da América escravocrata. Segundo Gomes (2007), o continente americano recebeu 10 milhões de africanos entre os séculos XIV e XVI. Estima-se que, destes, 40% vieram para o Brasil, país com maior recepção de escravos. Em segundo lugar, foram os Estados Unidos a receber mais africanos. Vieram em navios negreiros em condições sub-humanas, trancafiados em porões, vulneráveis a doenças, onde muitos morreram. Ainda segundo Gomes (2007), de cada 100 africanos embarcados, apenas 45 chegavam ao outro continente. Em terra, os senhores de escravos separavam as tribos para evitar a comunicação entre os sujeitos, pois a comunicação favorecia a organização de rebeliões. As religiões destes povos também eram proibidas, pois eram consideradas ofensivas à religião católica. Nos Estados Unidos, o batuque africano era proibido com rigor, o que não acontecia nos países da América Latina. Note-se que os ritmos de matriz africana, como o samba e a salsa, estão localizados em países como o Brasil e as Ilhas Caribenhas. Em nome do colonialismo, buscava-se destruir a memória coletiva dos povos africanos. Os negros eram considerados inferiores mentalmente, sujeitos sem alma, uma subespécie e só no início do século XX esta ideia etnocêntrica começou a ser questionada. Índios e mexicanos também eram vistos como seres inferiores, como bestas e bandidos (POSTALI, 2011). Mesmo após a libertação dos

escravos, nos Estados Unidos, assim como, posteriormente no Brasil, a segregação continuou em nível institucional. Os negros foram libertados, mas não tinham lar, bens, acesso à educação formal e nem poder de compra. Alguns preferiram continuar na condição de subempregados.

Segundo Muggiati (1995, p. 9), “o negro era uma ferramenta do trabalho”. Os brancos censuravam suas atividades mesmo em momentos de descanso ou lazer. Nos Estados Unidos, não podiam tocar instrumentos musicais, mas podiam cantar. A voz foi o único instrumento musical do negro estadunidense. Para os brancos, as canções contribuíam para a produtividade do trabalho, aumentando o lucro dos patrões. Portanto, era permitido cantar e era benéfico que se cantasse enquanto exerciam suas funções. Os primeiros cantos foram chamados de *work songs*, canções do trabalho.

Os negros sofreram maciça evangelização nos Estados Unidos e a Bíblia passou a ser forte referência na música produzida por eles. Segundo Muggiati,

há quem argumente que o blues veio da música religiosa e dos *spirituals*, canções que os negros criaram a partir das histórias da Bíblia. Na verdade, ele tem muito mais a ver com a realidade prática das *work songs*. Musicalmente, os hinos religiosos exerceram o seu papel: os acordes básicos do blues são derivados da harmonia europeia. (MUGGIATI, 1995, p. 9).

O *spirituals* é a uma das raízes da música *gospel*. Assim como Camargo (2015), Muggiati também faz referência aos *griots*. Segundo Muggiati,

(...) na raiz do cantor de blues está a tradição do *griot* africano, uma espécie de mistura do menestrel medieval e do cantor de sinagoga, um músico que através da voz exercia uma função social e até religiosa nas tribos da costa ocidental da África, de onde vieram os escravos para a América. (MUGGIATI, 1995, p. 9).

O *blues* surge como uma mistura do *spirituals* com as *work songs*. A data de origem do *blues* não é clara, mas o estilo floresce após a libertação dos escravos. Segundo Postali (2011, p), “até meados da primeira década do século XX, o *blues* foi uma manifestação cultural exclusiva das regiões do sul dos Estados Unidos”. Porém, pouco depois da libertação da escravidão, muitos negros migraram para o norte, território mais industrializado, em busca de melhores condições de vida. O *blues* torna-se urbano e dá

origem ao *rhythm and blues*, uma forma mais gingada e elétrica de se tocar *blues*. Em ambiente urbano, em contato com outras culturas, o estilo se funde e se reinventa em diversos outros, como o *jazz*, o *rock*, o *soul* e o *funk*. Segundo Kellner (2001), durante a década de 50 surge o *rock'n'roll*, juntamente com a expansão do número de estações de rádio e o lançamento de métodos mais baratos de gravação e reprodução de música. Conforme o mesmo autor (1995, p. 228), “gravadores de fita, rádios de carro e, por fim, os cassetes ajudaram a pôr a música em posição ainda mais central na cultura da mídia”.

Grande parte dos artistas de *rock'n'roll* dos anos 50 e 60 vinham do *rhythm and blues* e carregava os traços da cultura negra urbana, dos guetos. Gueto é tradução do termo estadunidense *ghetto*, que designa periferia, ou mesmo, “quebrada”, gíria comum no Brasil. Assim, através do desenvolvimento da tecnologia, da distribuição de produtos pela indústria cultural, representações sonoras e mensagens da cultura negra são levadas para várias partes do Estados Unidos. O *rock'n'roll* dos anos 50 era comumente chamado de *rockabilly* e teve seu maior sucesso na figura do cantor Elvis Presley, um branco cantando música negra.

Outro gênero musical híbrido surgido nesse ínterim foi o *gospel*. Segundo Vianna (1987, p. 44), o *gospel* é a uma música protestante negra, descendente eletrificada do *spirituals*. O autor também comenta o surgimento do *soul*, que vem da mistura do *rhythm and blues* com o *gospel*. Segundo Vianna:

Alguns músicos negros continuam tocando *rhythm and blues* até hoje, mas a maioria deles partiu para novas experiências musicais, distinguindo-se cada vez mais da sonoridade *rock*. A mais surpreendente dessas experiências foi a união de *rhythm and blues*, uma música profana, com o *gospel*, a música protestante negra, descendente eletrificada dos *spirituals*. O *soul* é o filho milionário do casamento desses dois mundos musicais que pareciam estar para sempre separados. (VIANNA, 1987, p. 44).

James Brown, Ray Charles e Sam Cooke foram alguns dos principais artistas que ergueram o gênero *soul*. Segundo Vianna (1987, p.44), estes artistas “usavam gestos e frases típicos de pastores protestantes em suas apresentações”. O *soul* também foi trilha sonora do forte movimento negro em busca de direitos civis e de conscientização para os negros entre os anos 60 e 70.

Após a 2ª guerra mundial, o racismo ainda era violento nos Estados Unidos. Havia segregação em escolas, linchamentos, violência policial, maior dificuldade de emprego, educação de má qualidade. Negros não podiam frequentar vários lugares que brancos frequentavam, como alguns restaurantes, bares, teatros e algumas igrejas. As organizações anti-racistas foram crescendo e se fortalecendo, também inspiradas pelas lutas de libertação do Terceiro Mundo (ALVES, 2011).

Em 1º de dezembro de 1955, um fato sensibilizou a comunidade negra da cidade Montgomery (Alabama). Houve um boicote aos transportes coletivos por 381 dias liderado por Martin Luther King Jr., um pastor protestante da cidade. Rosa Parks, uma costureira de 42 anos, estava sentada em um banco de ponto de ônibus e foi exigido que se retirasse para ceder lugar a um homem branco, como rezava a legislação da época. Ela se recusou e foi presa e multada. O fato sensibilizou, principalmente, a comunidade negra que frequentava as igrejas de Montgomery (ALVES, 2011).

Em agosto de 1963, King fez seu discurso mais famoso durante a Marcha de Washington, para mais de 200 mil pessoas. Tal discurso foi inspiração para gerações de jovens negros nas lutas por movimentos civis. Alguns trechos do discurso são emblemáticos para a militância negra.

Eu tenho um sonho de que um dia, nas encostas vermelhas da Geórgia, os filhos dos antigos escravos sentarão ao lado dos antigos senhores, à mesa da fraternidade. Eu tenho um sonho de que um dia até mesmo o estado do Mississipi, um estado sufocado pelo calor da injustiça, sufocado pelo calor da opressão, será um oásis de liberdade e justiça. Eu tenho um sonho de que os meus quatro filhos pequenos viverão um dia numa nação onde não serão julgados pela cor de sua pele, mas pelo conteúdo de seu caráter. Hoje, eu tenho um sonho! (KING, *apud* ALVES, 2011, p. 14).

King, um dos maiores símbolos da luta dos negros, influenciou e potencializou a luta de gerações. Foi assassinado em 1968. Na 2ª metade da década de 60, surge o termo *Black Power*, um tipo de cultura negra que priorizava resistência política, formas de vestir e agir, modos específicos de penteado e lemas como *I'm black and I'm proud* e *Black is Beautiful*. Segundo Alves,

Apesar de ter sido pronunciado pela primeira vez por Adam Clayton, o termo *Black Power* foi lançado em

1966 por Stokely Carmichael, um dos principais líderes do Comitê de Coordenação Não-Violenta Estudantil – *Student Nonviolent Coordinating Committee* (SNCC). Carmichael fazia parte do movimento pelos direitos civis desde a década de 1960. Preso diversas vezes em manifestações da SNCC, foi eleito presidente nacional da organização, e, logo depois, iniciou sua campanha pelo *Black Power*. (ALVES, 2011, p. 15-16).

Nessa toada surgiram vários grupos e ativistas pela causa negra. Alguns defendiam formas de resistência mais pacíficas, como sugeriu King, também influenciado pelas ideias pacifistas de Gandhi. Outros defendiam maior uso da violência, das formas verbais até as formas físicas, como o Partido dos Panteras Negras para a Autodefesa, surgido em 1966, em Oakland, Califórnia. Com a morte de King e de Bobby Hutton (um dos precursores do partido), “o número de filiações se expandiu de maneira expressiva” (ALVES, 2011, p. 17).

Destacam-se também as figuras de Malcom X e o boxeador Cassius Clay, mais conhecido como Muhammed Ali. Tais líderes tornaram-se referenciados em grande parte do movimento negro ao longo da história, inclusive no *Hip Hop*.

O *soul* era, então, a trilha sonora que embalou o movimento de direitos civis dos negros. James Brown, um dos maiores ícones, compôs e cantou umas das canções mais icônicas do orgulho negro em 1968, a canção *Say it loud: I’m black and I’m proud*. Mas não demorou para que outros gêneros surgissem.

Ao mesmo tempo, Vianna afirma que em 1968, o *soul* já estava sendo encarado como mais um tipo de música comercial, já havia perdido o que autor chama de pureza “revolucionária”. O *soul* foi se tornando um termo mais vago, sinônimo de *black music*. Segundo o autor (1987, p. 45), “foi nessa época que a gíria *funky* (segundo o *Webster Dictionary* - *foul-smelling; offensive*) deixou de ter um significado pejorativo, quase um palavrão, e começou a ser um símbolo do orgulho negro”. *Funky* era uma gíria para mau cheiro, poderia também ser uma ofensa.

O termo *funk* reaparece como uma gíria que podia significar uma roupa, um bairro, um jeito de dançar, de andar e, claro, um tipo mais específico de se tocar música. O gênero musical é dotado de ritmos mais pesados, mais marcados, sincopados. Foi também influenciado pelo *jazz*, que explorava mais possibilidades rítmicas. A performance de

baixo e bateria torna-se mais complexa e central no *funk*. James Brown é considerado um dos maiores precursores, chamado, algumas vezes, de pai do estilo. Brown tornou-se figura central do orgulho negro. O cantor negro nasceu pobre, lavou carros, trabalhou na colheita de algodão, foi preso aos 16 anos. Descobriu seu grande talento cantando na prisão, mas já cantava em corais desde a infância. Em 1960 se tornou *pop star* e inaugurou o *funk*.

Historicamente, a malemolência do *blues* foi se tornando mais pesada, mais marcada, com arranjos mais expressivos e complexos, rumando para o *funk* e o *jazz*. O *jazz* tornou-se o estilo mais complexo e heterogêneo. Todos os estilos de música negra sofreram a comercialização típica da indústria cultural. O gênero *disco* vem radicalizar mais ainda esse processo. Segundo Vianna:

Como todos os estilos musicais que, apesar de serem produzidos por e para uma minoria étnica, acabam conquistando o sucesso de massa, o *funk* também sofre um processo de comercialização, tornando-o mais “fácil”, pronto para o consumo imediato. Em 75, uma banda chamada Earth, Wind and Fire lançou o LP “*That’s the way of the word*”, seu maior sucesso, primeiro lugar na parada norte-americana. Esse disco, além de sintetizar um *funk* extremamente vendável, cuja receita vai ser seguida por inúmeros outros músicos (inclusive alguns dos nomes mais conhecidos da MPB), abre espaço para explosão “*disco*”, que vai tomar conta da “*black music*” norte-americana e das pistas de dança de todo o mundo por volta de 77/78. (VIANNA, 1987, p. 45).

Elemento especial do *disco*, do *rap* e da música eletrônica, o surgimento da *drum machine* causou grande impacto na cena musical, o equipamento se tornou característica essencial de alguns gêneros, como a música eletrônica. A primeira *drum machine* a ser lançado no mercado foi a Roland TR-808, em 1980. É um equipamento eletrônico que dispara *loops* de bateria e percussão sintetizados. Na verdade, é um sintetizador que emula sons de bateria e percussão e é possível programar esses sons para tocar em certa sequência lógica, podendo, assim, produzir diversos padrões rítmicos. *Loop* é a repetição de determinado padrão sonoro, no caso das *drum machines*, sons sintéticos simulando batidas de bateria e percussão. O uso deste equipamento caracteriza a *dance music*, a música *techno* e vários outros gêneros e subgêneros de música eletrônica. O *rap* também

se apropriou do uso do equipamento. O uso da *drum machine* também está na base do *funk* carioca, que se tornou muito popular no Brasil.

Com a rápida expansão da tecnologia, outros equipamentos passaram a possibilitar a programação de *loops*, como os teclados digitais e os computadores. Atualmente, a tecnologia do computador, através de *softwares*, possibilita milhares de edições e manipulações de áudio. Evidentemente, a potência da máquina, do hardware do computador, possibilita ou não maior rapidez e detalhamento nas manipulações e edições. Mesmo assim, máquinas como a Roland TR-808 ainda são usadas como reverência estética à sua simbologia, à sua influência na história da música eletrônica, um tipo de estética *retro*. A Roland TR-808, assim como outras *drum machines* precursoras, marcaram a sonoridade de uma determinada época, e, ainda hoje, permeiam os sons recentes.

Hip Hop

Os anos 60 e 70 são um período de intensa movimentação social e cultural a favor de uma sociedade mais libertária, questionadora dos valores conservadores da época. Tal reflexo se deu com intensidade na música e no esporte, através de figuras como Bob Dylan e Muhammad Ali, símbolos da luta contra o poder dominante nos Estados Unidos. Na década de 60, na Jamaica, surge o *reggae*, que, apesar de suas raízes caribenhas, também sofreu forte influência do *rhythm and blues*. O *reggae* trazia uma outra forma de se politizar a música, um jeito mais falado de cantar. As críticas sociais e políticas estão na essência da obra dos maiores representantes do estilo, como Bob Marley e Peter Tosh. Richard (2005) afirma, segundo Postali, que durante os anos 60, na Jamaica, a população carente

[...] passou a utilizar a música como meio de expressão contra o sistema local. Essa música é composta pelos *toastes* - responsáveis pelos discursos - e pelo acompanhamento dos *sound systems*, aparelhos de reprodução de áudio, caracterizados pela potência da caixa de som. (POSTALI, 2011, p. 129).

A aparição dos *sound systems* e o desenvolvimento da indústria radiofônica são elementos intrínsecos a existência do *rap*. Os jamaicanos chegam aos Estados Unidos, junto com outros latinos, entre as décadas de 60 e 70 e se misturam com a população afro-americana por uma questão de ordenamento social do espaço urbano. Na cidade de Nova York, essas populações concentraram-se em bairros pobres, territórios marginalizados, dotados de graves problemas sociais, como violência, racismo, tráfico de drogas, entre outros. O Bronx era considerado um dos lugares mais perigosos dos Estados Unidos. As práticas culturais dos latinos foram sendo incorporadas ao ambiente urbano dos guetos de Nova York e, dentre estas, estava o hábito de se organizar encontros e festas embalados pelos sons de aparelhos reprodutores de áudio. Enquanto na parte nobre da cidade despontavam as discotecas, várias festas e encontros aconteciam nos guetos, em praças, ruas e clubes, com o uso de música mecânica. Os comandantes do repertório musical eram os *DJs* (*disk-jockeys*). Porém, os *DJs* não apenas comandavam a troca das músicas, mas “faziam uso criativo dos aparelhos que dispunham, mixando, improvisando, experimentando e, com isso, construindo novas músicas” (CAMARGO, 2015, p. 34). Havia disputas entre os *DJs* sobre quem tinha o som mais moderno e potente. Uma das técnicas mais famosas usadas nos aparelhos é o *scratch*, “espécie de som arranhado produzido pela movimentação anti-horário dos discos”. (POSTALI, 2011, p. 129). Com o tempo, os *DJs* passaram a fazer uso de técnicas de sampleagem. O *sampler* é uma amostra de áudio, um áudio qualquer gravado em alguma mídia, como fita cassete, disco ou *cd*. A técnica de sampleagem consiste em misturar um áudio anteriormente gravado, como uma sirene de um carro de polícia ou dez segundos de um disco do Elvis Presley, a um outro produto sonoro. Ruídos urbanos tornaram-se comuns na música produzida pelos *DJs*, assim como carros, sirenes, ambulâncias, helicópteros, tiros, vidros quebrados, entre outros (POSTALI, 2011). A ideia é retratar o violento ambiente urbano dos guetos, usando representações de armas, polícia, explosões.

Durante os eventos promovidos, em meio às batidas rítmicas, os *DJs* mandavam mensagens ao público e ofereciam o microfone para outros fazerem o mesmo. Camargo (2015) frisa que, inicialmente, não havia separação entre *DJ* (responsável pelo som) e *MC* (mestre de cerimônias). A diferenciação foi surgindo à medida em que os *DJs* se especializaram em técnicas de manejo dos aparelhos de som e o *MCs* se especializaram

na forma de emitir mensagens, utilizando-se do microfone. (CAMARGO, 2015). Segundo Postali,

Durante as apresentações, os *DJs* discursavam de acordo com o ritmo da música e ofereciam o microfone para os dançarinos participarem da ação. Os dançarinos, por sua vez, procuravam frases rimadas, relatando o cotidiano do Bronx. O modo de criar rimas improvisadas acompanhadas de um som combinado foi denominado *freestyle* passou a ser uma das principais características da cultura musical que surgia no território marginal estadunidense. (POSTALI, 2011, p. 30).

Os primeiros *DJs* responsáveis pela performance da música jamaicana foram Kool Herc, jamaicano, e Grand Master Flash, originário de Barbados. Porém, assim como afirma Postali (2011), não foram estes os responsáveis pelo surgimento do movimento, mas sim Kevin Donovan, líder da gangue *Black Spades*. O Bronx era um território disputado por várias gangues. Donovan era frequentador dos eventos promovidos por Kool Herc e Grand Master Flash e tinha grande admiração pelas festas, nas quais “a população manifestava o cotidiano marginal, sem o uso da violência física”. (POSTALI, 2011, p. 131). Donovan juntou-se aos *DJs* e iniciou um longo período de militância no movimento *Hip Hop*, trocando seu nome para África Bambaataa. Em 1973, fundou a *Universal Zulu Nation*, uma organização não governamental que teve como lema a frase “Paz, Amor, União e Diversão” e destina-se a difundir valores do movimento hip hop e de outros temas que vão de história antiga a prevenção de doenças, passando por matemática e filosofia. Segundo Postali (2011), Bambaata criou o termo *Hip Hop* em 1968 para batizar os eventos promovidos com Kool Herc e Grand Master Flash. O primeiro disco de *rap*, *Rapper’s Delight*, foi lançado em 1979 pelo grupo Sugarhill Gang.

O *Hip Hop* é formado por quatro elementos: o grafite, o *MC*, o *DJ*, o *B-Boy* ou a *B-Girl*. Porém, para o site da organização fundada por Bambaataa, a *Universal Zulu Nation*, há também o quinto elemento, o conhecimento. Bambaataa incluiu o quinto elemento (POSTALI, 2011, p. 132). Segundo o site da *Universal Zulu Nation*, o grafite é a escrita, é o registro dos documentos históricos. O *MC* é o conversor da mensagem, um orador, é também uma reverência ao *griots*. O *DJ* produz a batida do coração, o movimento, a batida da arte. *B-Boy* ou *B-Girl* se refere ao exercício da dança, da

expressão humana através da dança. O conhecimento significa uma espécie de sabedoria filosófica sobre as razões da existência, sobre os próprios antepassados, sobre a relação entre a expressão artística do *Hip Hop* e um determinado propósito coletivo de vida (UNIVERSAL ZULU NATION, 2018).

De festas e encontros nos guetos de Nova York, o *Hip Hop* ganha notoriedade na mídia através da explosão de *cds*, vídeos musicais e filmes contendo elementos artísticos do movimento. Segundo Kellner (2001), a MTV, emissora de televisão estadunidense dedicada à música jovem da época, foi uma das maiores responsáveis pela propagação do *rap*. O escritor também afirma:

Embora já houvesse *rappers* na década de 70, foi só nos anos 80 que essa forma cultural se tornou conhecida e maciçamente popular. A década de 80 foi um período de declínio das condições de vida e das expectativas dos negros, durante os governos conservadores que transferiram a riqueza dos pobres para os ricos, fizeram cortes nos programas sociais e negligenciaram negros e pobres. Durante esse período, houve uma queda no padrão de vida e no nível de emprego dos negros, e as condições de vida nos guetos urbanos se deterioraram com o aumento da criminalidade, o uso de drogas, a gravidez na adolescência, a AIDS, as doenças sexualmente transmissíveis, as gangues e a violência urbana. (KELLNER, 2001, p. 231).

A narrativa do *rap* está intrinsecamente ligada às condições de vida nos guetos urbanos. As mensagens do estilo exprimem “as experiências e as condições dos americanos negros que viviam em guetos violentos e, assim, se transformou num poderoso veículo de expressão política” (KELLNER, 2001, p. 231). Kellner (2001), assim como Garcia (2003), consideram que a realidade violenta aparece nos recursos poéticos, nas gírias de rua, na forma direta e decidida de emitir as mensagens sob a base eletrônica. O termo *nigger* é usado como símbolo de autoafirmação em detrimento do racismo social que a palavra carrega. O termo *bitch*, frequentemente usado, revela o sexismo da comunidade negra, a alta tensão entre os sexos na cultura do gueto.

O *rap* foi, frequentemente, alvo de críticas negativas pelo caráter violento e sexista e pela ruptura musical causada pela colagem de sons e efeitos misturada com a voz de alguém que não canta, mas fala. Diferentemente do resto da cultura musical da época, o

rap não tinha uma melodia condutora de determinada estrutura harmônica, não tinha refrãos, parte A ou parte B, nem começo e nem fim, mas, sim, conforme escreveu Frederico (2013, p. 242), consistia em uma “verborragia martelante que irrita quem procura na música algum bálsamo para o espírito”. Segundo Kellner (2001, p. 232), “os sons do *rap* são muitas vezes transgressivos, infringindo as regras de correção e do discurso aceitável”. As técnicas de sampleagem comumente misturam vários sons e ruídos ao mesmo tempo, causando certa desordem sonora proposital. Em muitos locais o *rap* é tocando em volume bastante alto, “anunciando que o inimigo está dentro, que a sociedade está dividida e enfrenta conflitos explosivos” (KELLNER, 2001, p. 232).

As técnicas de bricolagem apontadas por Cano (2018) são salientes no *rap*. Muitos artistas, como Marcelo D2, utilizam vários trechos de outras músicas, assim como trechos de jornal e outros áudios relacionados com os símbolos da cultura negra e do cotidiano das periferias. Há, aqui, a relação de intertexto. Há também citações diretas a ativistas da cultura negra como Martin Luther King, Malcom X e os Panteras Negras, assim como citações de filmes, literatura e outras artes e símbolos ligados à cultura negra. Há também, no *rap*, a tendência a dissolver o conceito de autor, tal como foi constituído na modernidade, como feitor de algo original e único. O *rap* se constitui mais de recriações, reutilizações de outros áudios prontos do que do ato de compor uma base sonora específica, mais original. O *rap* é um processo de colagem de vários áudios com o discurso do *MC*.

Surgido com advento de dispositivos de áudio, como as *pick ups* e os toca fitas, o *rap* se beneficiou de todo o uso criativo das novas tecnologias que foram surgindo. Atualmente, com a pirataria de *softwares*, os indivíduos baixam os programas de gravação e edição de áudio na *internet* e constroem suas produções em estúdios caseiros. Muitas vezes, iniciam com estúdios caseiros e continuam em estúdios profissionais. Outras vezes, os estúdios caseiros viram estúdios profissionais. Junto com a divulgação das músicas via *internet*, via redes sociais, houve uma proliferação incontável de novos produtos. Os *DJs* ganharam uma ferramenta poderosa com a facilidade em gravação de áudio, assim como com o *download* de qualquer áudio nas *internet*.

O *rap*, assim como o *Hip Hop*, com seu caos aparente, com sua mistura original de fontes sonoras, constitui uma forma de cultura de resistência à supremacia branca,

resistência essa que extrapola as linguagens artísticas e se consolida como atitude, comportamento, modo de ser, identidade. Para Kellner (2001, p. 247), *rappers* podem ser considerados como os intelectuais orgânicos de Gramsci, “capazes de expressar as experiências de opressão de sua comunidade e de detectar causa e possíveis soluções para problemas expressos na música”.

Como produto da indústria cultural, o *rap* foi rapidamente transformado em mercadoria, passando a assumir caráter mais comercializável. Referências ao estilo foram usadas em propagandas de tênis, carros e alimentos.” Para Kellner (2001), o *rap* como mercadoria pode ajudar a expandir parte das ideias do movimento, assim como pode ser usado como simples divertimento e ter seu conteúdo esvaziado, sendo manipulado para finalidades apenas comerciais. Conforme afirma o escritor (2001, p. 249), “a diferença vende, mas a diferença pode provocar efeitos diferentes dos da cultura dominante, tal como a produção de identidades e práticas contestadoras”.

Nos Estados Unidos, diferente do Brasil, o estilo mais comercializado de *rap* é o *gangsta rap*, um movimento dentro do estilo que difunde o conteúdo do jeito *gangsta* de se levar a vida. Segundo Postali,

Os temas abordados pelo estilo *Gangsta Rap*, em sua maioria, relatam o cotidiano das gangues norte-americanas com foco na violência, na relação com a polícia, o consumo de drogas ilegais entre outras questões. Não podemos deixar de citar que as letras também abordam a crítica social, porém a mensagem sempre remete ao mundo do crime como algo interessante e positivo, contrariando, assim, o real idealismo do movimento. (POSTALI, 2011, p. 142).

Um dos principais expoentes do *gangsta rap* é o *rapper* Snoop Doggy Dogg, um dos mais famosos dos Estados Unidos, também presente em filmes e propagandas comerciais. Postali (2011) afirma que a mídia é a principal difusora deste estilo. Grupos de *rap* que buscam difundir mensagens afins ao idealismo de Bambaataa, como o Public Enemy e o KRS-One, não recebem os mesmos holofotes de grupos de *gangsta rap*, nos Estados Unidos.

Portanto, assim como alguns grupos de *Hip Hop* adotam um espírito crítico e evocam condutas mais positivas, outros glorificam o estilo *gangster* e o consumismo

exacerbado. A ostentação ao consumismo é evidente em alguns artistas mais críticos também. Mesmo assim, todas as ramificações do movimento apresentam traços de resistência à segregação social e urbana.

3.2 Hip Hop no Brasil

Alcançando várias partes do mundo em consequência dos suportes físicos (discos, fitas e imagens), o *rap* foi se tornando, aos poucos, mais inteligível como prática emergente com dimensão social relativamente diferente da que havia assumido em momentos anteriores. A partir das primeiras gravações, começou a se consolidar uma poética *rap*, uma novidade estética que, em determinado sentido, estruturou a criação musical em diversos lugares do planeta e orientou produções e comportamentos. (CAMARGO, 2015, p. 36).

A diversidade musical nos anos 60 fez surgir novas estéticas musicais no mundo todo, as culturas populares e minoritárias passaram a ser mais ouvidas. A indústria cultural, mesmo com os apontamentos de dominação apontados por Adorno nos anos 40, fazia a ponte entre artistas de variadas tendências musicais populares e o público.

No Brasil, o surgimento da MPB trouxe grande diversidade estética. Um dos principais pressupostos da MPB era resgatar as culturas populares, minoritárias, oprimidas, assim como a cultura negra, na música, na religião, na vestimenta. Gilberto Gil, por exemplo, sempre demonstrou forte ligação com as religiões africanas.

Em 1963, Jorge Ben lança seu primeiro disco, *Samba Esquema Novo*, pela Philips. Naves (2010, p. 127) afirma que, “este disco inaugura o procedimento do músico, presente em toda a sua trajetória, de aludir ao universo negro em termos poéticos e musicais”. As canções, frequentemente, evocam entidades do candomblé e santos católicos apropriados pelos negros. Segundo Naves,

São Jorge é o santo mais citado nas composições de Jorge Ben, o que tem a ver, além do sincretismo religioso, com o fato de serem homônimos. Quanto à musicalidade, Jorge Ben cria um samba estilizado que

alguns críticos, à época, classificam como samba-rock. (NAVES, 2010, p. 127).

Em 1970, Jorge Ben lança o disco Negro é Lindo. A faixa A Banda do Zé Pretinho faz enorme sucesso nacional. Outro grande marco dessa mesma história é a introdução do estilo *soul* pelo cantor Tim Maia. Naves (2010, p. 127) afirma que a canção Primavera (Tim Maia, 1970) “tornou-se a trilha sonora do verão de 1970”. Assim, como afirma Naves, após o surgimento de Tim Maia,

(...) apareceram outros músicos e grupos musicais no Rio e em São Paulo responsáveis pelo surgimento da *black music* (expressão usada à época para designar os grupos de *soul music*, ou *funk*) no Brasil, como Gerson King Kombo, Toni Tornado, e a banda Dom Salvador e Grupo Abolição e Black Rio. (NAVES, 2010, p. 128).

A chegada da *soul music* no Brasil traz também a temática do movimento dos direitos civis dos negros norte-americanos. Naves afirma que mesmo a *soul music* brasileira sendo festiva, não necessariamente política, ela traz os elementos que legitimam um processo de resistência negra (NAVES, 2010, p. 129). Para o autor, diferente das canções de protesto, discursivas,

os músicos soul passam seu recado através da atitude assumida, ao utilizarem não apenas o som associado à cultura negra, mas também os seus signos: o cabelo no estilo *black power*; a indumentária com camisas estampadas, cordões prateados no pescoço e calças boca de sino; e a uma coreografia que recorre muitas vezes a uma dança em grupo com movimento sincronizados. (NAVES, 2010, p. 129).

Para críticos mais eruditos, nacionalistas e defensores da ideia de brasilidade presente na MPB, a expansão de artistas nacionais cantando ritmos estrangeiros revelava certo colonialismo cultural advindo dos Estados Unidos e a consequente desvalorização da cultura genuína brasileira, referência base da MPB.

A MPB é mais ufanista, celebra as mestiçagens, as variadas culturas brasileiras. A música *black*, a cultura negra que surge, celebra a identidade negra. Segundo Naves (2010, p.130), a identidade negra é diferente da nação, do Estado Nação, representa o “corte transversal no planeta determinado pela trajetória (real ou fictícia) de membros das comunidades em questão, sejam elas étnicas, de orientação sexual, de gênero etc”. O

acento na questão negra, salientando o percurso do povo negro, “negava a união nacionalista de raças da MPB” (NAVES, 2010, p.130).

As referências do soul brasileiro chegavam ao país através da indústria cultural. O mesmo processo de americanização que trouxe o *rock’n’roll*, trouxe também James Brown. A indústria cultural nacional, em busca de atingir mais público, em busca de crescimento, apostava nas novidades internacionais. Em contrapartida, o *funk* e o *soul*, assim como, posteriormente, o *rap*, foram também expandidos por bailes públicos e privados e festas organizadas por equipes de produção de eventos, frequentemente chamados de bailes *black*. Tais estilos foram difundidos, então, tanto nos interstícios da indústria cultural, como também às margens do processo industrial de distribuição cultural, em bailes na rua, em casas de amigos, em festas organizadas. Segundo Camargos,

O *funk* brasileiro, que usou bases musicais essencialmente referendadas no *Miami bass*, se apoiou em letras bem humoradas e irônicas, e, em certas leituras, foi tachado de alienado. Por outro lado, a fonte de inspiração dos *rappers* eram seus similares em Nova York e Los Angeles, e suas letras, concebidas como engajadas, remetiam a protestos e posicionamentos agressivos. (CAMARGOS, 2015, p. 46).

O *funk* teve um desenvolvimento particular no Rio de Janeiro. O *funk* americano foi disseminado no Brasil através da indústria cultural e dos bailes *black*, também chamados, no caso específico do *funk*, de bailes *funk*. Segundo Vianna, em 1987, aconteciam cerca de seiscentos bailes *funk* por fim de semana na cidade do Rio de Janeiro (VIANNA, 1990). O *funk* desenvolvido no Rio de Janeiro tornou-se peculiar, adquirindo características estéticas próprias, denominando-se *funk* carioca, sendo uma tradução local de um processo global. O *funk* produzido em São Paulo estava mais próximo aos ideais do *Hip Hop*, mais próximo da resistência negra, com letras mais politizadas. O *funk* carioca tornou-se um estilo mais cômico, alienado.

O *funk* carioca começa a ganhar mais visibilidade através da realização dos Bailes da Pesada, no início dos anos 70, promovidos pelos *DJs* Big Boy e Ademir Lemos. Os *DJs* tocavam *rock*, *pop*, *soul* e *funk*. James Brown, Wilson Pickett, Kool and the Gang eram alguns dos principais artistas tocados (HERSCHMANN, 2005, p. 22).

Surgiram várias equipes de som especializadas em produzir festas, bailes. A prática resultou em um movimento chamado *Black Rio*, o movimento *black* carioca, advindo do *Black Power*. Havia também bailes mais específicos, como os bailes charmes, eventos mais chiques, diferentes dos bailes “farofas”.

O *funk* carioca se apropriou de elementos do *Hip Hop*, como o uso dos termos *DJ* e *MC*, assim como o canto em estilo homofônico, meio falado, e as bricolagens típicas do *rap*. Até elementos do *break* foram incorporados no *funk* carioca. Segundo Vianna, no início do *funk* carioca,

Não havia raps nacionais, os funkeiros adaptavam o léxico inglês na base da homofonia: “You talk too much” e “I’ll be all you ever need” eram transformados em bordões aparentemente sem sentido em português, como “taca tomate” e “ravióli eu comi”. O próprio título da música era renomeado em função desse processo de homofonia. (VIANNA, 1987, p. 26).

Em âmbito nacional, o *funk* brasileiro é formado por artistas como Guimê, Mr. Catra, Valeska Popozuda. É também conhecido pelo termo “batidão”, uma batida cíclica, forte, em contraste com a melodia crua dos *MCs*, com pouco ou nenhum instrumento de base harmônica. Há também uma versão mais romântica e brega do *funk*, o *funk melody*, bastante propagado pela televisão. Segundo Herschmann (2005, p.116), “a mídia televisiva talvez tenha sido uma das principais responsáveis pela presença do *funk* nos cadernos culturais dos grandes jornais”. O autor descreve a relação do *funk* brasileiro com o crime organizado, presente em vários bailes *funk*. Alguns bailes terminavam em brigas e morte. Na mesma época, os arrastões nas praias do Rio de Janeiro aterrorizavam o público. Para Naves (2010, p. 97), “esses arrastões tornaram-se uma espécie de marco no imaginário coletivo da história recente do *funk* e da vida social do Rio de Janeiro, fortemente identificada com conflitos urbanos”. Alguns *MCs* foram perseguidos e mortos pela polícia. Nessa relação também surgiu o termo “proibidão” para caracterizar um tipo de *funk* brasileiro que narrava o crime, contando casos, exaltando a vida bandida, as armas, as drogas.

Em 1978 é lançada a novela *Dancin’ Days* na Rede Globo e o tema de abertura foi uma música *disco*, a grande novidade da indústria cultural da época, um fenômeno de

vendas e exposição nas mídias do mundo todo. O sucesso foi também embalado por filmes como “Os embalos de sábado à noite”, com o ator John Travolta.

Em 1980, a RCA lança o Melô do Tagarela, uma versão brasileira de *Rapper's Delight*. Várias músicas com letra em inglês viraram “melôs”. Algumas duplas de *funk*, como Cidinho e Doca, nomeavam suas músicas como *rap*, assim como *Rap da Felicidade*, *Rap das Armas*, ainda era confusa a distinção entre os estilos.

O movimento *Hip Hop* chega ao Brasil em meados dos anos 80. Postali (2011) afirma que os primeiros contatos do movimento com a cena urbana aconteceram em São Paulo, na rua 24 de maio, e a maioria dos frequentadores dos encontros era afro-brasileira. Inicialmente, pouco se conhecia sobre *Hip Hop*, os indivíduos se encontravam apenas para dançar *break*. Segundo Fochi (2007), nesse começo, os dançarinos não eram bem aceitos, chegando a sofrer preconceito e repressão. No entanto, a prática foi incorporada a outros grupos, tornando-se mais popular e apreciada por grupos distintos, diferentes da comunidade negra.

Um dos principais expoentes do *Hip Hop* no Brasil foi o pernambucano Nelson Triunfo. Nelson, dançarino e *rapper*, dançava nas ruas de São Paulo na chegada do *break* ao Brasil. Ficou conhecido por misturar o *rap* com ritmos nordestinos, como forró e baião.

Segundo Camargo (2015), o *rap* foi se disseminando através das mesmas festas e bailes que tocavam os artistas de *soul* e *funk*, como Tim Maia, Jorge Ben, Toni Tornado, Gerson King Kombo, entre outros. O público mais cativo compartilhava valores, estilos e gostos ligados a cultura negra, e os eventos passaram a ser chamados de bailes *black*. Eram situações onde as pessoas se encontravam para dançar, conversar, namorar, se divertir. Em geral, o repertório musical era dividido entre produções estadunidenses e brasileiras.

Outro estilo musical que se destacou nos bailes *black* é o *Miami Bass*, uma derivação do *funk*. Era um tipo de música caracterizada por graves bem fortes e letras sobre assuntos corriqueiros. Inicialmente, os frequentadores não o diferenciavam do *rap*, pois eram estilos recentes no Brasil e chegavam através dos mesmos canais, como os bailes *black*.

Durante os anos 80, havia pouco conteúdo sobre *rap* e não era simples ter acesso a produções internacionais. Era importante para os *DJs* tocarem sons novos, mais atuais. Havia disputa entre eles acerca do acesso aos lançamentos mais modernos. A partir de 1990, o processo de globalização facilitou o acesso a mercadorias estrangeiras e artistas internacionais de *Hip Hop* passaram a aparecer com mais frequência nos meios de comunicação. A MTV foi umas principais veiculadoras do movimento. Foi também a partir de 1990 que grupos e artistas iniciaram o processo de tradução literária do *rap*. Devido as produções serem internacionais e terem letras longas, os brasileiros pouco compreendiam do caráter literário do estilo. Postali (2011) afirma que os dançarinos chamavam o discurso do *rap* de “tagarela”.

Os precursores do *rap* cantando em português, também chamado *rap* nacional, foram artistas como Thaíde, *DJ Hum* e grupos como Racionais MC’s. Em especial, os Racionais MC’s chamaram a atenção pela fidelidade do caráter descritivo do cotidiano violento de jovens na periferia. Além disso, assim como afirma D’Andrea (2013), o grupo foi o principal responsável pela construção de uma nova subjetividade nas periferias de São Paulo e, posteriormente, do Brasil.

Os anos 80 foram caracterizados pelos avanços dos movimentos populares, como os centros de operários e o MST. Também foi a época em que se permitiu a legalização dos partidos. O crescimento democrático culminou na aprovação da Constituição Federal de 1988, a qual continha novas diretrizes em busca do fortalecimento dos direitos humanos e sociais. Entretanto, na década de 90, com a desagregação do bloco comunista soviético, o enfraquecimento do movimento operário e a ofensiva liberal, as desigualdades sociais se aprofundaram e a pobreza e a violência aumentaram, principalmente, nas periferias. Houve forte crescimento de condomínios fechados de um lado, e de favelas e cortiços do outro (FREDERICO, 2013).

Os anos 90 também foram palco de mudanças estruturais nas periferias. Muitas passaram a ter asfalto, mais linhas de ônibus e outros pontos de saída. D’Andrea (2013) cita, também, o aumento do número de coletivos artísticos, o crescimento das igrejas evangélicas, o desenvolvimento do PCC e a maior presença de ONGs e do poder público, com políticas assistencialistas, sociais e culturais. O lugar que continha apenas os

estigmas da pobreza, da desordem e da violência, passa a ser visto como cultura e potência.

Segundo D'Andrea (2013), em resposta à crise social, vários movimentos culturais da periferia passaram a se organizar e a compartilhar ideias, valores, identidades e discursos anti-hegemônicos, contra o racismo e a segregação urbana. Ainda segundo o autor, literatura marginal, teatro, comunidades de samba, saraus, cineclubes, filmes, e, principalmente, *Hip Hop*, foram movimentos culturais que floresceram nestas condições. D'Andrea (2013) considera o grupo Racionais MC's como a ponta de lança da ofensiva cultural contra a segregação. Os Racionais MC's tiveram grande sucesso popular construído totalmente às margens da indústria cultural, sendo veiculados, assim como outros personagens do estilo, em rádios piratas e comunitárias.

As mensagens emitidas pelos *rappers*, assim como os outros significados e trejeitos pertencentes ao *Hip Hop*, passaram a fazer parte do cotidiano e da visão de mundo de vários jovens, principalmente negros e pobres, moldando personalidades, influenciando comportamentos, alimentando posturas firmes e resistentes à segregação social e urbana.

A divulgação via *internet* substituiu as rádios piratas. A possibilidade de fazer *upload* de músicas e vídeos potencializou todo o processo de difusão e de internacionalização da música, o acesso a fontes do mundo inteiro. Muitos artistas, grupos e coletivos têm o canal virtual como canal principal de suas produções. Vários grupos combinam os encontros em redes sociais.

Diferente dos movimentos dos anos 60 e 70, o *Hip Hop* contém a localização territorial mais forte. A noção da comunidade, da área, do espaço urbano, da cultura de rua do bairro, está mais enraizada. É um tipo de contracultura centrada em determinados conceitos críticos sobre o colonialismo. As lutas raciais estão na base do movimento. Assim como escrito por Naves (2010, p. 131), “os rappers associam-se, via de regra, a comunidades que se fundamentam nas tradições afro-brasileiras, buscando reconfigurar a identidade negra em moldes atualizados”. Naves (2010, p. 131), citando Paul Gilroy, afirma que é o surgimento de um tipo de “contracultura que, entre outras ousadias, recria sua genealogia em termos críticos e morais”.

Naves (2010, p. 134) também afirma que “a recorrência dos *rappers* à ideia de comunidade sugere, portanto, uma redefinição dos postulados e das práticas políticas que se fundamentam em pressupostos “modernos” herdados do Iluminismo.” O autor fala em quebra de paradigmas da modernidade ocidental. Há aqui a relação com a ideia de colonialidade, sugerida por Mignolo (2016). A “colonialidade” é a pauta oculta da modernidade, a própria quebra do paradigma, aquilo que não coube dentro da universalidade, as sobras.

O *Hip Hop*, portanto, tornou-se um tipo de cultura, com crenças e costumes próprios. Utiliza-se de expressões de comunidades que clamam por seus direitos, através de um discurso declamatório, normativo, sobre paz, justiça, liberdade, igualdade. O *Hip Hop* forma jovens da periferia e também jovens das classes médias, que se identificaram com o estilo através da indústria cultural. As ideias do estilo passam a fazer a parte da identidade, do cotidiano de milhares de jovens.

Na base do *Hip Hop* estão processos estéticos, modos de pensar, de falar, de agir, uma linguagem coletiva com base na ideia de comunidade. A cultura *Hip Hop* valoriza a experiência local, o grupo local, como em gangues, assim como valoriza as redes de comunidades (HERSCHMANN, 2005). Os gestos e falas vulgares, as narrativas carregadas, as alusões a violência, os próprios símbolos negros, reforçam o pertencimento à comunidade periférica, formada, na América, pelos processos descoloniais. A violência está na matriz da elaboração artística, está implícita no modo de ser, impulsionada por lutas de libertação, conflitos étnicos, racismo, enfim, por ideologias e identidades formadas e reformadas pelos processos históricos e suas condições implícitas no futuro das próximas gerações.

Para Herschmann, o *funk*, o *Hip Hop*, o *punk*, podem ser considerados fruto dos processos de fragmentação sociocultural aliado ao processo de homogeneização da globalização (2005, p. 17). Os indivíduos vivem estas representações de maneiras diferentes, as culturas globais assumem formas regionais. Ao mesmo tempo, alguns governos apoiam estas culturas, outros rechaçam. Podem tornar-se alienadas e alienantes, assim como engajadas e militantes.

Um aspecto importante a ser considerado neste ponto é a relação entre o *Hip Hop* e o *funk* brasileiro, fruto do *funk* carioca. O *funk* carioca é uma versão local de um estilo

global que virou uma espécie de *funk* nacional. Como já escrito, inicialmente, não havia clareza sobre o que era *rap* e o que era *funk*.

Nos anos 90, segundo Camargos (2015, p. 46), “não havia mais espaço para confusões entre *rap* e *funk*, tomados como sinônimos, ainda mais porque aqueles que aderiram ao *rap* começaram a se colocar numa relação por contraste: o que o *rapper* é, o *funkeiro* não é, e vice-versa”. Inicialmente, na chegada de tais estilos musicais no Brasil, não havia clareza sobre as diferenças estéticas.

Segundo Camargos, nos últimos vinte anos, o conflito entre o *Hip Hop* e o *funk* se acirrou,

a ponto de várias músicas ironizarem o *funk* como a música do não pensamento, que reforça a manutenção do *status quo*. Os jovens brasileiros que produziam ou escutavam o *funk* (bem como outros gêneros “não comprometidos”) foram classificados de modo negativo, originando sentimentos de repulsa em razão de uma suposta alienação, de falta de compromisso social e engajamento. (CAMARGO, 2015, p. 46).

O *funk* brasileiro ficou bastante estigmatizado pela relação com a narcotráfico e outras organizações criminosas, além das notícias sobre violência em bailes *funk*. O *Hip Hop* ganhou mais respeitabilidade, movimenta bilhões no cenário fonográfico em todo mundo, é usado como cultura pacificadora em ONGs e projetos sociais. Vários artistas bastante respeitados internacionalmente, como Michael Jackson, Ray Charles, Stevie Wonder, Madonna e Quincy Jones, aderiram ao *Hip Hop* em parte de seus trabalhos.

O *Hip Hop* também ganhou respeito e visibilidade por proporcionar a jovens uma forma de cultura moral, influenciando no modo dos indivíduos se posicionarem perante o mundo. Grupos como os Racionais falam muito de respeito, união, valores importantes e desafiadores para os jovens da periferia, jovens em situação de vulnerabilidade social, vivendo ao lado do crime. O quinto elemento, o conhecimento, a informação, é evidenciado em muitas situações. O estilo adentrou a porta de projetos sociais voltados ao resgate de jovens, até em cursos de rima dentro de prisões.

Com a hibridação típica da pós-modernidade, surgiram tendências específicas dentro do *Hip Hop*, como o *Hip Hop* voltado à religião evangélica, assim como o

movimento feminista dentro do *Hip Hop*. Surgiram também misturas musicais, como o *mangue-beat* de Chico Science. Como já escrito, é um movimento global que têm características locais, sendo traduzido por cada região. Cada localidade tem seus conflitos, seus atores. Os atores têm acesso a variadas fontes de cultura. Na miscelânea pós-moderna, as culturas se hibridizam.

Sobre a questão de gênero no *Hip Hop*, especificamente, Fernandes afirma:

A questão de gênero dentro do movimento é muito latente pelo fato de que ainda é um movimento machista encarado como uma cultura de homens para homens e que a presença da mulher poderia dar uma invisibilidade maior á elas só pelo fato de serem mulheres, ou seja, chamariam mais a atenção independente do talento. No início era muito difícil uma mulher ter visibilidade dentro do Hip Hop, sendo assim a única opção eram se masculinizar para ser aceita, pois dessa forma os homens não julgariam o seu talento pelo corpo e sim pelo desempenho dentro dos quatro elementos. A mulher era inserida na cultura *Hip Hop* de forma secundária, sendo convidadas pelos esposos, irmãos ou um amigo a irem prestigiar o seu trabalho, nos bailes *rap* o grande público era composto por homens, assim na visão masculina haveria uma rivalidade entre eles. (FERNANDES, 2011, p. 44).

Atualmente as mulheres e todo movimento LGBT estão inseridos, são participantes e atuantes dentro do movimento *Hip Hop*. Mesmo assim, o machismo é latente em alguns artistas, frequentemente, falando de pornografia e ostentação.

Capítulo 4 - O RAP NA BAIXADA SANTISTA A PARTIR DOS RELATOS DE RAPPERS



Criada em 1996, a Região Metropolitana da Baixada Santista é integrada por nove municípios: Bertioga, Cubatão, Guarujá, Itanhaém, Mongaguá, Peruíbe, Praia Grande, Santos e São Vicente. A região foi responsável por, aproximadamente, 3,15% do Produto Interno Bruto (PIB) paulista em 2016 e concentra 4,05% da população estadual, ou 1,85 milhão de habitantes, segundo estimativa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) em 2018. (EMPLASA, 2019).

A região metropolitana da Baixada Santista foi a primeira região instituída sem a participação de uma capital. É importante ressaltar que a cidade de Santos é o centro comercial mais ativo, concentra mais eventos culturais, maior presença do capital financeiro e material, além de ter um rico histórico na área cultural, abrindo alguns eventos de porte nacional e internacional, como o Festival de Música Nova (que não aconteceu nos últimos anos), o Curta Santos, o Festa, o Santos Jazz Festival, a Tarrafa Literária. As cidades mais distantes do centro comercial são menos desenvolvidas economicamente, muitos de seus moradores buscam trabalho e entretenimento nas cidades mais centrais, mais próximas de Santos, como São Vicente, Praia Grande e Guarujá. A maior parte dos encontros culturais acontecem, naturalmente, nas cidades centrais. Há maior fluxo de produções em bares, teatros, em instituições como o SESC e outros espaços culturais. Os entrevistados deste trabalho trafegam entre as cidades da

região, conhecem parte importante da história da cultura *Hip Hop* na Baixada Santista. Todos já estão inseridos na cultura *Hip Hop* há mais de 20 anos. Viveram o *Hip Hop* desde quando este chegou ao Brasil, experimentando as diversas fases do movimento e se transformando como sujeitos e agentes do mundo político, cultural e musical. Todos dizem ter mudado a forma de conduta após o contato com o *Hip Hop*, o que denota o grande potencial transformador desta cultura. Para compreender melhor o contexto, este capítulo se encarrega de descrever brevemente a região da Baixada Santista e, mais especificamente, a cidade de Santos, onde ocorrem mais encontros, eventos, produções culturais e também descrever um pouco do cenário *Hip Hop* na região. Há pouco material acadêmico disponível sobre o *Hip Hop* na região, porém o objetivo central aqui não é reconstituir a história, mas, sim, compreender as relações entre os entrevistados e a identidade política e cultural presente no movimento *Hip Hop*. Foi observado que há presença do movimento *Hip Hop* em todas as cidade da região.

Para uma dimensão mais ampliada da Baixada Santista, o site <https://www.emplasa.sp.gov.br/RMBS> oferece um quadro estatístico útil para iluminar algumas diferenças básicas entre as cidades.

Indicadores

Região Metropolitana da Baixada Santista
Dados Seleccionados

Municípios	Área (km ²) ¹	População 2018 ¹	Densidade Demográfica 2018 (hab/km ²) ¹	TGCA 2010/2018 (%) ²	PIB 2016 (mil reais) ¹	Distância até São Paulo (km) ³
Bertioga	490,15	61.736	125,95	3,29	1.487.645	103
Cubatão	142,88	129.760	908,18	1,12	17.668.001	56
Guarujá	143,58	318.107	2.215,58	1,13	7.905.851	86
Itanhaém	601,85	100.496	166,98	1,81	1.603.283	106

Mongaguá	141,87	55.731	392,85	2,35	913.696	89
Peruíbe	324,55	67.548	207,07	1,54	1.190.688	135
Praia Grande	147,07	319.146	2.170,10	2,49	6.181.075	71
Santos	280,67	432.957	1.542,56	0,40	21.954.556	72
São Vicente	147,89	363.173	2.455,65	1,11	5.046.457	65

RMBS	2.422,16	1.848.654	763,22	1,32	63.951.257
Estado de São Paulo	248.219,63	45.538.936	183,46	1,24	2.038.004.931

¹Fonte: IBGE.

²Fonte: Emplasa.

³Fonte: DER - Departamento de Estradas de Rodagem.

Elaboração: Emplasa, GIP/CDI, 2019.

A área, medida em km², consiste na área total do município, incluindo as zonas urbanas e rurais. O censo populacional, assim como a densidade demográfica, estão baseados em estudos do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística). O TGCA (Taxa Geométrica de Crescimento Anual) representa a taxa geométrica de crescimento populacional anual, o aumento ou a diminuição da população residente durante um determinado período. No caso acima, o período entre 2010 e 2018. O PIB (Produto Interno Bruto) também é fruto de estatísticas do IBGE.

Nota-se que as cidades mais próximas a Santos são mais populosas, mesmo que não sejam as maiores cidades em tamanho geográfico. A cidade de Itanhaém parece fugir à regra, tendo maior população que Mongaguá, mais perto de Santos. Porém, percebe-se que Itanhaém é muito maior geograficamente que Mongaguá. A densidade demográfica mostra como o território de Mongaguá é mais habitado do que o de Itanhaém. Nota-se também que mesmo com a proximidade com Santos, Cubatão não é tão habitado. Ao

mesmo tempo, por causa do polo industrial, Cubatão tem o segundo maior PIB da região, apenas atrás do PIB de Santos.

O gráfico denota a centralidade da cidade de Santos na região, cidade com maior PIB e população. Mesmo assim, percebe-se que Santos foi a cidade que menos cresceu em número de habitantes entre 2010 e 2018. A cidade está com a maior parte de seu território habitável ocupado, restam regiões de preservação ambiental e outras regiões onde não é permitido construir, como mangues e morros. Mesmo assim, a cidade possui a maior favela de palafitas do país, construída sobre o mangue, e habitações precárias em morros e cortiços. Todas as cidades da região têm periferias que sofrem dos problemas básicos das periferias da América Latina, como a violência e a miséria.

A Baixada Santista é palco dos conflitos históricos da modernidade na América Latina, como a industrialização mal planejada, a segregação urbana, a pobreza, as grandes desigualdades sociais, a violência. Na teoria da colonialidade de Mignolo (2017), a América Latina é o lado escuro da modernidade, o nó histórico que o desenvolvimento ocidental carrega, a pauta oculta. O conceito de progresso é pautado de cima para baixo. Por razões geográficas, Santos é a cidade mais organizada, melhor estruturada. A ligação ferroviária com o planalto, com São Paulo, construída em 1867 e o desenvolvimento do porto, modernizado e potencializado no final da década de 80, trouxeram novos rumos para a economia regional. O porto de Santos tornou-se central no escoamento do café produzido no interior do Estado de São Paulo. É o maior porto da América Latina, essencial para a exportação de vários produtos. Através do porto, Santos foi a primeira cidade a receber várias novidades que chegavam da Europa, como o sorvete, o cinema e a fotografia (PLANO MUNICIPAL DE CULTURA DE SANTOS, 2015, p. 19). Através da importância da exportação do café, a região também se tornou importante centro do complexo cafeeiro, abrigando empresas nacionais e de capitais estrangeiros. O porto e o café, além da proximidade com São Paulo, propiciaram grande crescimento comercial na região.

O desenvolvimento econômico foi também impulsionado pela construção do parque industrial de Cubatão. A cidade foi escolhida pela posição estratégica, perto do porto de Santos e perto da ligação ferroviária com São Paulo, a metrópole mais desenvolvida do país e da América Latina. Segundo Gonçalves (2006, p. 170), “a

construção da Refinaria Presidente Bernardes foi tomada com base na necessidade estratégica do país de produzir derivados de petróleo”. Tanto a construção do porto como a implantação das indústrias em Cubatão foram financiadas pelo Estado em parceria com empresas internacionais e com “participação subordinada e secundária do empresariado nacional” (GONÇALVES, 2006, p. 171). Segundo Gonçalves (2006, p. 171), “pode-se afirmar que a economia regional teve seu desenvolvimento baseado num trinômio: porto de Santos, complexo cafeeiro e parque industrial de Cubatão”.

A implantação do parque industrial de Cubatão foi feita sem planejamento abrangente, sem considerar as necessidades dos trabalhadores, como moradia, alimentação, transporte. A forte migração de trabalhadores vindos principalmente do Nordeste causou grande impacto habitacional na região. Também não foi considerado o impacto ambiental da utilização de vários produtos tóxicos. Para Gonçalves:

O crescimento econômico do período 1950-1980 foi marcado também pela deterioração aguda do Meio Ambiente em Cubatão, sendo a região industrial denominada "Vale da Morte", e pela proliferação de favelas e de ocupações habitacionais de péssima qualidade. São exemplos disso: a ocupação dos diques de Santos (a Vila Gilda, em particular), a criação da favela México 70, nos anos 70, em São Vicente, e em Cubatão, o surgimento da Vila Parisi, junto à COSIPA, como bairro-dormitório das empreiteiras responsáveis pelas obras da siderúrgica, as Vila Socó, à margem da Via Anchieta, construída sobre um oleoduto da Petrobras, a Vila dos Pescadores (área de mangue), crescimento dos bairro-cota. (GONÇALVES, 2006, p. 177-178).

As questões ambiental e territorial tiveram repercussão internacional. Junto a alta modernização do porto e das indústrias petroquímicas de Cubatão, estavam a alta mortalidade, a poluição sem precedentes, a pobreza, a favelização.

O turismo, após os anos 50 e 60, depois da construção da Via Anchieta, também teve e tem importante papel econômico, principalmente no verão. As cidades mais periféricas da região se beneficiam bastante com a busca de praias para passar as férias.

Cenário dos problemas do Terceiro Mundo, a cidade de Santos cresceu com bairros operários surgindo ao lado do porto e bairros nobres surgindo na região praiana. Em todas as cidades litorâneas, as regiões de praia são mais valorizadas e a população mais pobre mora em beira de estrada e mais longe da praia. A intensa atividade portuária,

a exportação e a importação de vários produtos, o fluxo de imigrantes europeus, trouxe consigo ideias libertárias advindas da Europa, como o anarco-sindicalismo, que foi presente na resistência dos trabalhadores portuários. Ideias revolucionárias sempre influenciam a produção cultural, como veremos adiante (GONÇALVES, 2006).

No âmbito da política cultural, Santos, São Vicente, Guarujá, Bertioga, Itanhaém e Cubatão possuem um Plano Municipal de Cultura. Tal documento refere-se às diretrizes culturais para as ações dos governos por dez anos e foi construído através de uma série de conferências populares abertas. O Plano Municipal de Cultura é parte integrante do Sistema Nacional de Cultura, uma política de escuta, mapeamento e captação de demanda dos atores culturais, sociais e interessados em participar das conferências e do cenário cultural das regiões. Assim, o Sistema Nacional de Cultura prevê a criação de Sistemas Municipais de Cultura, com mapeamento, escuta e captação de demanda das cidades. Praia Grande está na fase das conferências. Peruíbe e Mongaguá são as únicas cidades que ainda não tem nem Conselho de Cultura, órgão que é responsável por organizar, dirigir e monitorar as ações práticas do Plano Municipal de Cultura. Os Sistemas de Cultura devem ser formados por, minimamente, órgão gestor de cultura (ou Secretaria de Cultura), Conselho de Cultura (ou Conselho de Política Cultural), plano de cultura, sistema de financiamento da cultura, e um sistema de informação, mapeamento e indicadores da região. Há uma política de mapeamento cultural em prática na região, uma parceria do SESC com outros institutos e artistas da região¹.

¹ As referências sobre estas informações de política cultural na Baixada Santista estão nos seguintes *links*:
<http://www.santos.sp.gov.br/?q=portal/plano-municipal-de-cultura>,
http://snc.cultura.gov.br/media/lei_plano_cultura/Lei_e_Plano_Municipal_de_Cultura.pdf,
<http://www.guaruja.sp.gov.br/index.php/2018/11/08/plano-municipal-de-cultura-e-aprovado-em-guaruja/>,
<http://www.berrioga.sp.gov.br/planomunicipaldecultura/>, <http://www.cubatao.sp.gov.br/noticia/14108-prefeitura-de-cubatao-sanciona-plano-municipal-de-cultura/>,
http://www.praia grande.sp.gov.br/PNOTICIAS/noticias/noticia_01.asp?cod=43122,
<http://www2.itanhaem.sp.gov.br/plano-municipal-cultura/>, <http://portalsnc.cultura.gov.br/>,
<http://www.cubatao.sp.gov.br/noticia/13301-sesc-e-secult-alinham-calendario-para-mapeamento-sociocultural-na-regiao/>

Hip Hop

A Baixada Santista foi ponto de chegada de inúmeros imigrantes advindos de lugares mais pobres do país em busca de melhores condições de vida, e suas esperanças, muitas vezes, tomaram a forma de lutas operárias e sindicais, como ocorreu em outras partes da América Latina. As periferias, as favelas construídas sobre morros e mangues e a forte presença de cortiços formam aglomerações onde aparecem e se desenvolvem diversas formas culturais. Do samba aos ritmos nordestinos trazidos pelos imigrantes do Nordeste, aos produtos da indústria cultural americanizada, um dia, chegou o *rap* e o *Hip Hop* na porta das periferias e mesmo das classes mais nobres. É notória a identificação de vários jovens com o gênero, em todas as classes sociais. Alguns vivem a realidade descrita nos *raps* mais realistas, outros nem tanto, mas reconhecem que aquela é a realidade. Reconhecem que a realidade não é o cartão postal que mostram as fotografias de praias, mas que há vida nas sobras, nos morros, nas beiras das estradas, em pedaços de pau erguidos sobre o mangue. E tomam isso como responsabilidade para si, como princípio de vida: fazer música e ser um agente da resistência. É uma maneira de se comportar perante o mundo, um hábito, uma forma de cultura.

O movimento *Hip Hop* na Baixada Santista iniciou sua trajetória no final dos anos 80. Os encontros eram realizados em casas de amigos, pois ainda não havia um lugar específico para se escutar *rap*. Os primeiros bailes *black* foram realizados em tais ambientes, onde também eram trocadas ideias e informações sobre o movimento. (FERNANDES, 2011).

Segundo Fernandes (2011), assim como aconteceu em periferias do mundo todo, na Baixada Santista o *Hip Hop* se expandiu rapidamente. A autora ressalta a grande importância das rádios comunitárias, piratas, na disseminação do *rap* na região. Não havia *internet*, o estilo pouco tocava nas rádios tradicionais e também havia pouco material disponível para compra. Segundo Fernandes (2011, p. 15), “logo começaram as rádios comunitárias, com vários programas de *rap*, que passavam informações do que estava

acontecendo no cenário paulista e internacional do *Hip Hop*”. As primeiras rádios comunitárias apareceram em Santos e São Vicente.

Fernandes, assim como alguns dos entrevistados, ressalta também a importância da rádio *Rap Móvel*, um projeto da prefeitura de Santos, inaugurado em 1993, pelo prefeito David Capistrano. Era uma rádio móvel, ao vivo, em um caminhão cedido pela prefeitura. Percorria vários bairros e acontecia no último domingo de cada mês. Assim como afirma Fernandes,

Em seu programa inaugural, foi abordado um debate sobre a violência policial destacando o assassinato de sete meninos na escadaria da Igreja Candelária, no Rio de Janeiro, fato que ficou popularmente conhecido como a “chacina da candelária”. Tendo presentes os grupos Zona de Atack, Red Crazy Crew, MC Falcon e N2BT. O bairro do Jardim Castelo em Santos foi o palco principal para a estreia do projeto, com a formalização do movimento, que através da Rádio os artistas divulgavam o seu trabalho e interagem com a comunidade. A rádio *rap* móvel tinha iniciativa do Movimento *Rap* da Baixada Santista em conjunto com o Departamento Cultural da Administração Regional da Zona Noroeste (FERNANDES, 2011, p. 66).

O projeto chamou a atenção de integrantes do *Hip Hop* em todas as cidades da Baixada, que se deslocavam para Santos para participar. Além da música, havia conversas, ao vivo, abordando temas como cidadania, violência urbana, desemprego, gravidez na adolescência etc., temas de interesse das populações periféricas e que pouco eram discutidos nessas áreas. O projeto ajudava as pessoas e era bastante aceito pelas comunidades (FERNANDES, 2011, p. 68).

Como o material sobre *Hip Hop* era escasso na região, os integrantes do movimento combinavam se locomover duas vezes por mês até São Paulo, na Galeria do Rock, “atrás de informações, livros, jornais, fanzines e *cds*, para repassar aos adeptos litorâneos do *Hip Hop*” (FERNANDES, 2011, p. 55). Segundo Fernandes (2011, p. 55), “pessoas que vinham de Santos, São Vicente, Praia Grande, Cubatão, Guarujá, Peruíbe, Mongaguá, Itanhaém e Bertioga afim de saberem as novidades sobre a cultura tida como periférica, acabaram construindo uma verdadeira rede de sociabilidades”.

Aos poucos, o *Hip Hop* da região foi criando suas próprias características, vinculadas ao estilo de vida litorâneo. Segundo Fernandes:

(...) aos poucos a Baixada Santista foi conquistando a sua identidade própria. Identidade essa que percorre o Brasil inteiro, pois o litoral paulista em suas letras de *rap* é retratado o mar, verão sol e as noites badaladas, acompanhadas pelo um beat mais pesado, intitulado pelos paulistas como *Gangsta Rap* do Litoral. (FERNANDES, 2011, p. 56)

Com a dificuldade de concessão de funcionamento para as rádios piratas e a chegada da *internet* nas periferias, os canais de informação sobre *rap* e *Hip Hop* passam a ser sites e rádios virtuais. Fernandes (2011) destaca o site www.derua.com.br como um dos mais importantes. Segundo a autora:

Hoje o site DeRua, já com dez anos de existência, é um dos sites mais visitados por quem faz parte da cultura *Hip Hop* ou pra obter informações sobre shows, palestras eventos, baixar músicas de grupos da região e quem acompanha a militância políticas dos jovens da periferia. (FERNANDES, 2011, p. 64)

A comunicação via *internet* possibilitou um fluxo mais rápido e efetivo. Através de combinações virtuais, muitos grupos passaram a marcar eventos via redes sociais. Com o movimento *Hip Hop* na Baixada Santista não foi diferente. Surgiram rádios *on-line*, além de sites especializados. Fernandes também cita o site OH2C como um dos mais importantes. Também são marcadas batalhas de *rap*, também chamada de batalhas de rimas, encontros onde *MCs* “duelam” entre si, cantando, recitando seus versos sobre uma batida eletrônica ou sobre um beat box. Algumas batalhas acontecem na praia.

No âmbito das políticas públicas, as cidades de Santos, São Vicente e Praia Grande têm o Dia Municipal de *Hip Hop* no calendário oficial de eventos do município. Tal evento é composto por shows, oficinas, palestras, que são realizadas durante alguns dias, em variados locais das cidades. Guarujá possui um centro da cultura *Hip Hop*, chamado Usina *Hip Hop*, um local de eventos, cursos e oficinas ligados ao movimento, patrocinado pelo poder público municipal.

Assim como no Rio de Janeiro, em São Paulo e em outras cidades do país, o *funk* tem uma relação estreita com o *rap*. Por isso, é importante analisar algumas características sobre o desenvolvimento do *funk* na Baixada Santista. Os dois estilos fazem parte do cenário de jovens das periferias. Como já dito, o *funk* que predominou no país é o *funk* carioca, que chegou a Baixada Santista e teve um desenvolvimento peculiar. O *funk*, a

priori, não teve o mesmo desenvolvimento no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em São Paulo, o movimento *Hip Hop* era mais forte e enraizado. O *funk* carioca chegou a São Paulo através da Baixada Santista. Assim como afirma Pedro,

Assim, é através da região litorânea da Baixada Santista que o *funk* carioca começa a ter penetração no Estado de São Paulo, com algumas casas de show e equipes de som especializadas em *funk* que aparecem nos anos 90, possibilitando assim o surgimento de alguns artistas e *MCs*. Leonardo Tadeu Pimenta, o *DJ Baphafinha*, produziu a música “Fubanga Macumbeira”, da dupla de *MCs* Jorginho e Daniel, possivelmente o primeiro *funk* paulistano, em torno de 1995. Quase dez anos depois, em 2004, o Clube Atlético do Portuário de Santos lotou com 12 mil pessoas em um evento com shows de *funk* que marcaram a consolidação do estilo na região. Algumas coletâneas reunindo o sucesso de *MCs* da Baixada começaram a surgir e músicas eram tocadas nas rádios, mas é com a divulgação pela *internet* que o *funk* mais se propaga, principalmente pelo site *funkmp3.net*, atualmente fora do ar. (PEDRO, 2017, p. 122).

O material musical era produzido em estúdios caseiros, possibilitados por tecnologias mais baratas de gravação. As músicas tocavam nos bailes, muitas vezes, com alto volume sonoro. Também havia uma economia local pirata na venda de *cds* e *dvds* vendidos por vendedores ambulantes. A *internet* também se tornou canal essencial de propagação do gênero. O estilo mais marcante da época foi o *funk* “proibidão” (MARTINS, 2017, p.13).

Muitas das letras das músicas celebravam o crime organizado, zombavam da polícia, as próprias músicas continham sons de revólver, escopetas, explosões, sirenes de polícia. Alguns eventos eram financiados pelo crime organizado. Segundo Martins,

No caso da baixada santista, não demorou para que toda essa mobilização informal de corpos, economia pirata e clandestinidade que vibrava ao som do *funk* despertasse grande antipatia por parte da força policial local. Além da potência contagiosa e transgressora que surgia ao redor do som, muitas das músicas narravam, em primeira pessoa, assaltos e outras atividades criminosas, de maneira que a polícia, incapaz de discernir as sutis diferenças entre narrador e autor, iniciou uma perseguição aos *MCs*, mesmo que eles não tivessem um envolvimento direto com o crime organizado. (MARTINS, 2017, p. 14).

Entre 2010 e 2012 houve um onda de assassinatos em série de *MCs* ligados ao *funk* da Baixada Santista. O jornal A Tribuna publicou as notícias. Segundo Martins,

Apesar de diversos policiais militares do Estado de São Paulo terem sido indiciados pelos assassinatos, os processos judiciais permanecem como inquérito interno da polícia e, portanto, não estão acessíveis ao público, enquanto todos os suspeitos encontram-se hoje em liberdade. (MARTINS, 2017, p. 14).

As memórias de *MC Felipe Boladão*, *DJ Felipe Silva*, *MC Duda do Marapé*, *MC Primo* e *MC Careca*, tornaram-se símbolos de revolta do movimento em torno do *funk* na Baixada Santista. Essas mortes “fizeram com que o movimento *funk* da região recrudescesse. Os *MCs* que sobreviveram hoje escondem-se com medo, enquanto suas músicas desfizeram-se da sonoridade de afronta e de sua munição de ruídos” (MARTINS, 2017, p. 14).

É importante ressaltar que o *funk* da Baixada Santista, antes dos assassinatos, tinha uma relação mais estreita com o *rap* e o *Hip Hop*. Os conteúdos eram mais contestatórios, os movimentos conversavam mais.

Mesmo não tendo uma história tão ligada ao crime como o *funk*, o *rap* na Baixada Santista também teve ligações com o crime organizado. Tal fato é mencionado no trabalho de Fernandes (2011), assim como aparece nos depoimentos de alguns dos entrevistados. Alguns *bailes* eram financiados pelo crime organizado.

Análises das entrevistas

Veremos nestas entrevistas e em sua análise um mundo pouco explorado por trabalhos acadêmicos. É sempre surpreendente nos depararmos com pessoas que ocupam espaços geográficos muito próximos, com quem cruzamos na rua a todo momento, que vivem um meio cultural muito diverso do nosso. Um desses lugares é o universo do *Hip Hop*, aqui descrito e comentado pelos *rappers*, os donos da vertente musical dessa terra próxima e distante.

Todos os entrevistados assinaram o termo de consentimento de entrevista, o qual garante que a identidade do entrevistado não seja revelada. Apesar da assinatura, todos comentaram que não havia problema em ter sua identidade exposta. Optou-se, no entanto,

por não deixar seus nomes registrados no trabalho. Pelo fato de terem sido escolhidos atores que trafegam em Santos, pela cidade ser o núcleo central das atividades culturais urbanas na região, todos os entrevistados se conhecem, pois fazem parte do cenário cultural do *Hip Hop* na região. Conhecem também os núcleos e artistas que vivem nas outras cidades da região e participam de eventos regionais.

Foram entrevistados dois *DJs* e cinco *MCs*. Os dois *DJs* cresceram em bairros próximos a periferia, muitas vezes, segundo o *DJ 2*, chamados de “quebradinha”, como algumas partes do bairro do Marapé e do complexo de moradias chamado de BNH, próximo ao canal 5, em Santos. Os *MCs* relatam ter crescido em bairros periféricos, com problemas sérios de violência. Os três *MCs* mais jovens relatam ter tido problemas com a criminalidade. Eis algumas informações básicas sobre os entrevistados.

	Idade	Local onde cresceu	Casado	Filhos
<i>DJ 1</i>	37	Aparecida (BNH) - Santos	sim	-
<i>DJ 2</i>	35	Marapé - Santos	-	1
<i>MC 1</i>	52	Jardim Miriam - São Paulo	sim	2
<i>MC 2</i>	36	Vila Nova - Santos	-	-
<i>MC 3</i>	38	Jardim Castelo - Santos	-	-
<i>MC 4</i>	49	Rádio Clube - Santos	sim	5
<i>MC 5</i>	40	Jabaquara - Santos	viúvo	3

	Escolaridade	Profissão Principal	Arte Educador	Dança break
<i>DJ 1</i>	Superior Incompleto	Produtor Musical	-	-
<i>DJ 2</i>	Ensino Médio Incompleto	Produtor Musical	-	-
<i>MC 1</i>	Superior Incompleto	outra	sim	sim
<i>MC 2</i>	Graduado	outra	sim	-
<i>MC 3</i>	Graduado	outra	sim	-
<i>MC 4</i>	Ensino Médio Incompleto	outra	sim	sim
<i>MC 5</i>	Ensino Médio Incompleto	outra	sim	sim

Os entrevistados escolhidos fazem parte da vida cultural do *Hip Hop* na região da Baixada Santista desde os anos 90. Os mais velhos conheceram o movimento desde o período *Black Power*. Falam sobre a adolescência no período de fim da ditadura, quando as ruas da periferia eram bem mais silenciosas, quando a política praticamente não

permitia jovens nas ruas após as 22 horas. Todos os entrevistados têm mais de 35 anos e carregam consigo as vivências das mudanças do *Hip Hop* na região. Apenas o *MC 1* não cresceu na Baixada Santista. Mudou-se para o Guarujá no ano 2000.

O *MC 1*, o *MC 4* e o *MC5* também dançam. Ao relatar seu primeiro contato com o *Hip Hop*, iniciam falando do contato com a dança.

Optou-se por diferenciar os *DJs* dos *MCs*, porém os dois *DJs* também cantam. Mesmo assim, apresentam-se como *DJ*. Os dois têm a música como principal profissão, são produtores musicais. Tal atividade se popularizou com o advento dos estúdios caseiros e profissionais. Os *MCs*, atualmente, não têm a música como principal profissão. Nota-se nos depoimentos que os *DJs* falaram mais de tecnologia, área importante para o produtor musical. O *DJ 2* apresentou-se como *beat maker* e *video maker*.

Todos os entrevistados gravam e produzem seus trabalhos artísticos de forma independente. Alguns deles têm mais apego a fase inicial do *Hip Hop*, nos anos 90. Todos relatam a importância da música em suas vidas, como expressão própria, como resultante dos problemas, anseios e alegrias que marcaram suas vidas

Durante as entrevistas, eventos e lugares da região foram lembrados, como os bailes do Tumiaru (São Vicente), as rádios comunitárias (São Vicente e Santos), a rádio *Rap Móvel* (Santos), a danceteria *Loft* (Santos). Também foram citados nomes de bandas, amigos, parceiros, discos. Foram contados fatos significantes da vida pessoal. Algumas informações foram suprimidas para proteger a identidade do entrevistado. Nas transcrições dos depoimentos, localizadas nos apêndices desta dissertação, foram usadas as letras X, Y e Z para nomear grupos e artistas que tiveram seus nomes reais suprimidos.

Todos os entrevistados afirmam que o *Hip Hop* foi fundamental na transformação de suas vidas. Foi com o *Hip Hop* que eles compreenderam o que chamam de “realidade”. Um deles usa o termo “verdade”. Tais termos referem-se aos acontecimentos, ao cotidiano da periferia, que era pouco presente no contexto da indústria cultural. Quando a periferia aparecia nos jornais era em notícias sobre violência e tráfico de drogas. O *Hip Hop* trouxe uma forma criativa de lidar com os problemas periféricos, através da arte. Ao mesmo tempo, está implícita em seu modo de ser a resistência aos padrões da civilização ocidental. Todos os entrevistados conheceram o estilo quando este chegou ao Brasil, em meados dos anos 90, através de amigos, vizinhos, familiares, bailes, do cinema e da

televisão. Mesmo os entrevistados que nasceram em regiões menos periféricas compreenderam a importância das ideias do *Hip Hop*. Identificaram-se com a cultura, como forma de entretenimento e resistência, uma forma de entretenimento engajado.

Então o *rap* traz muito isso. As vezes a gente fala de um traficante que está ali na madrugada, colocando a vida em jogo. Um filho que perde o pai para isso, como fica a cabeça dessa criança...o que a mídia mostra sobre o que acontece nesse meio, se é realmente verdade. Então uma forma bem legal em que nos expressamos sobre a realidade. (Depoimento do MC 3).

Os entrevistados que cresceram na periferia afirmam que a identificação com o *Hip Hop* foi imediata, pois reconheceram o próprio cotidiano, a alta violência, o tráfico de drogas.

Eu olhava e pensava que isso era o que eu estava vendo, o mais perto da minha realidade, então era meu caminho. E nesse meio tempo o *rap* se tornou uma grande força. Eu comecei a me envolver ouvindo e me identificando com as letras. Eu ouvia e pensava: pô, o que estou escutando eu vejo aqui na minha rua. Esse tipo de coisa nunca tinha ouvido. Foi aí que eu me apaixonei. Mudou o rumo da minha vida. (Depoimento do MC 2).

É o desvelamento de uma realidade escondida através da cortina, atrás do *amusement*, atrás dos louvores à modernidade.

Os três MCs mais jovens, que cresceram na periferia afirmam que estiveram dentro da criminalidade em um trecho de suas vidas, quando mais jovens, antes de conhecerem e se envolverem com o *Hip Hop*. Um deles foi presidiário, preso por tráfico de drogas. Todos estes afirmam que o *Hip Hop* foi fundamental para tirá-los da vida marginal.

Foi o que transformou. Transformou legal mesmo minha vida porque eu era envolvido na criminalidade

Tive uma infância envolvida na criminalidade e no tráfico de drogas. (Depoimento do MC 3).

As ideias presentes no estilo questionavam a vida que levavam, remodelaram as formas de conduta, respeito, atitude. O mais velho da turma de entrevistados fala do *Hip Hop* como família, alegria, união, valores. A maioria fala da importância da união, do coletivo formado em torno do *Hip Hop*.

O *Hip Hop* que é a cultura em que o *rap* está inserido, acho que o que caracteriza ele é justamente essa questão da união, dos valores. Desde o início era isso. Ele se baseia no conceito de unificação das pessoas, de todas as etnias, raças, gêneros, mais pautada no movimento negro. (Depoimento do MC 2).

Tal informação remete aos estudos das tribos urbanas, posteriormente, chamadas de cenas, coletivos. Além do coletivo em torno do *Hip Hop*, há vários coletivos artísticos presentes na Baixada Santista, assim como grupos ligados a cultura negra. Muitos deles estão presentes no centro de Santos e estão ligados com a Cadeia Velha e a Praça dos Andradas (SAVIETTO, 2017).

Todos os entrevistados ressaltam a importância da informação, do conhecimento, o que seria o quinto elemento do *Hip Hop*, citado no site de Bambataa, site da *Universal Zulu Nation*. A importância dos Racionais na formação cultural é latente. Todos citaram os Racionais, mesmo não sendo seu grupo preferido.

Então tem a questão da consciência que vem muito do *Hip Hop* que vem agregado com outros elementos e trabalha com o elemento fundamental, que é mesmo a consciência. (Depoimento do MC 3).

Lembro quando tinha 12 anos e o Racionais lançou uma música chamada: Negro Limitado. Falava que o negro limitado não sabia nem o número do RG de cabeça, e eu decorei o meu RG por causa disso. Então posso dizer que o Mano Brown, não só ele, mas posso dizer que teve uma grande importância na minha vida. (Depoimento do DJ 1).

É ponto comum que houve uma transformação no cenário do *Hip Hop*, sendo que o estereótipo comercial adquiriu grande visibilidade, tornando menos visível o caráter contestatório do movimento.

(...) o que mudou assim é porque o sistema sempre vai querer se apropriar. E com a melhoria socioeconômica dos anos 1990 para cá o *rap* começou a entrar no mercado. A figura do DJ já começou a fazer festas para um público diferente, fazendo os “boys” conhecerem o *rap*...em casas com pessoas de maior poder aquisitivo. Os dançarinos que só dançavam nos bailes, começaram a ser contratado para fazer vídeos, comerciais, propagandas. E com o *rap* não seria diferente. Então hoje abriu-se novas vertentes do *rap* que já não tem mais essa ligação direta com a mensagem vinda da periferia. (Depoimento do MC 2).

Mesmo assim, os entrevistados concordam que foi importante o *rap* não ter se limitado apenas a assuntos pesados, como contestações políticas, denúncias. O *Hip Hop* também é alegria, entretenimento. Também pode ser usado para falar de vitória, progresso, assim como ser usado na formação de jovens.

Os três *MCs* mais novos relatam que parte dos bailes produzidos na Baixada Santista eram financiados pelo crime, evidenciando a oposição entre “sistema” e “realidade”.

Tinham muitos shows na quebrada que muitas vezes eram até financiados pela criminalidade do bairro. A gente fazia o que o poder público não fazia. Os próprios moleques da quebrada que comandava a quebrada do meio deles queriam um show de *rap* e eles que pagavam. E a gente já conhecia os caras, então demorou. Algo que hoje que eu entendo que deveria ser feito de outra forma por outras pessoas, enfim. Então aquele vácuo social, o *rap* foi se inserindo até ganhar essa força que tem, essa proporção. (Depoimento do *MC 2*).

Todos compõem *rap* e divulgam suas músicas pela *internet*. O acesso a equipamentos de estúdio, mesmo caseiro, é de fundamental importância. Observa-se que a oposição entre “sistema” e “realidade” não é simples, pois a *internet* originalmente é parte do “sistema”.

O termo “sistema” aparece em seis das sete entrevistas, representando o modo imperialista, dominante, mercantil da política e da cultura, assim como o termo “realidade” também é bem presente, representando a realidade da periferia.

A melhor maneira de eu combater o sistema, é entrando nele. É para vender? Então vamos vender e ganhar muito dinheiro. (Depoimento do *DJ 2*).

Racionais já tinha uma visão 3D naquela época. Os caras já tinham a visão lá na frente. Visão política, visão contra o sistema. O que a gente queria descer do morro para fazer os caras já faziam naquela época. (Depoimento do *MC 5*).

A questão do difícil acesso no início do *Hip Hop* é perceptível nas falas. As rádios piratas são citadas como bem importantes, assim como as viagens a São Paulo para buscar material. As fitas cassetes graváveis são citadas como fontes de descoberta do *rap*, como uma das poucas possibilidades de material da época. A pirataria e a *internet* enfim trouxeram o acesso variado aos adeptos do *Hip Hop* e da música em geral. O *DJ 2* cita o

kazaa, um programa de downloads de músicas que ficou famoso. O *DJ 2* afirma que hoje tudo é pela *internet*, pelas redes.

Importante lembrar que todos os entrevistados estão na estrada do *Hip Hop* desde meados dos anos 90. Eles não fazem parte do que chamam de “molecada” mais nova. Por isto, os resultados desta dissertação são dos relatos de *rappers* que se formaram na erupção do *rap* no Brasil. São todos pertencentes a cultura *Hip Hop* desde antes do ano 2000.

De alguma forma, todos, mais novos e mais velhos, lamentam certa perda do caráter de resistência da raiz do *rap* e do *Hip Hop*.

Cara, tem que voltar na raiz da parada. Tem que ter. Porque o *Hip Hop* sempre bateu de frente. Sempre bateu de frente com a polícia, com o sistema. Sempre bateu de frente com tudo que ele via que era errado. Então acho que nem tem outro ritmo mais crítico que o *Hip Hop*. E essa essência não pode tirar. (Depoimento do MC 5).

Mesmo assim, consentem que é válido, é bom que os *rappers* não cantem apenas assuntos negativos, como o crime, armas, tráfico, mortes. É importante e inevitável que o *rap* se torne diverso. O medo é até onde se sustenta o caráter de resistência. Não há um limite claro que torne um produto de *rap* parte da cultura fetichista da indústria cultural ou parte da cultura *Hip Hop*, que também agrega temas de descontração e alegria.

As leituras sucessivas do material coletado buscaram encontrar elementos em comum entre as falas dos entrevistados. Alguns objetivos específicos desta pesquisa apareceram após as entrevistas, após a percepção de que aconteceram assuntos peculiares a todas as falas que não estavam elencados nos primeiros objetivos da investigação. O trabalho foi se desenhando enquanto foi sendo feito. Por esta via, por exemplo, apareceu a relação com o *funk*, que caminha em paralelo com o *rap* e assume formas diferentes em determinadas épocas e regiões. São os dois estilos que narram a periferia.

As falas dos entrevistados foram divididas em quatro categorias. Segundo Franco (2005, p. 57), “a categorização é uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto, por diferenciação seguida de um reagrupamento baseado em analogias, a partir de critérios definidos”.

Ressalta-se que a análise de conteúdo é um processo que passa por várias versões. Segundo Franco (2005, p. 58), “não existem fórmulas mágicas”. A mesma autora, sobre as primeiras tentativas de categorização, afirma que “acabam sendo lapidadas e enriquecidas para dar origem a versão final, mais completa e satisfatória”.

As categorias são:

1 - Identidade

2 - *Hip Hop* Baixada Santista: entre entretenimento e resistência

3 – *Funk*

4 – Poder Público

5 – Formação de Jovens

É importante dizer que quando aparecer o termo *funk* como estilo musical, está se referindo ao *funk* produzido no Brasil, que é advindo do *funk* carioca. Não está se referindo ao *funk* produzido nos Estados Unidos.

A seguir serão comentados os assuntos relativos a cada categoria com mais rigor, citando trechos das falas dos entrevistados.

1 - IDENTIDADE

O aspecto identitário salta aos olhos nas conversas com os *rappers*. Ao se identificarem com as letras, os jovens sentem-se ali representados. Todo um estilo de cantar, dançar, vestir-se e comportar-se se desenvolve a partir disso. O DJ 1, no início de sua carreira, impressionou-se com a realidade transmitida nas letras das canções. Afirma:

Quando comecei a ouvir fiquei doido com aquilo porque tudo que eles falavam realmente acontecia. Aí passei a pesquisar muito. (Depoimento do DJ 1).

Todos os entrevistados mostraram-se profundamente influenciados pela cultura *Hip Hop*. Uma cultura formada em território estrangeiro, propagada pela indústria cultural, invade o mundo impressionando milhares de jovens pela veracidade das letras,

por aquilo que não era dito de forma tão escancarada. O *DJ 1* usa a frase “moldou meu caráter” para falar do quanto foi influenciado pela cultura *Hip Hop*.

Minha vida inteira meio que foi pautada pelo *rap* com a música. né? Escutar *rap* na adolescência moldou meu caráter. (Depoimento do *DJ 1*).

O *DJ 2* afirma a escolha da música em primeiro lugar. Diz,

(...) minha opção pelo *rap* acabou, na verdade, sendo uma opção pela música, independente de estilo musical. (Depoimento do *DJ 2*).

Aqui é possível notar o forte caráter da música como elemento propulsor de outras práticas. Na entrevista, o *DJ 2* deixa claro que teve momentos de flerte com outro estilo musical, o *rock*. No entanto, acabou decidindo-se pelo *rap* como condutor de sua personalidade, afirmando que sentia atração pelo caráter militante e contestatório do estilo. Mas seria esta identificação possível sem a música como condutora de um outro interesse? Ainda que o *DJ 2* tivesse razoável interesse pelas questões contestatórias, também presentes no *rock*, foi o interesse pela música que o levou a assumir o *rap* como forte elemento de sua identidade.

Em outro trecho da entrevista, o *DJ 2* revela a importância do *rap* em sua caminhada.

Eu só sou o que sou graças ao *rap*, graças à cultura que me ensinou a ter comprometimento. (Depoimento do *DJ 2*).

O *MC 1* destaca a importância do *Hip Hop* ter lhe dado voz, um canal de expressão, no qual pode dizer ao público o que achava importante ser dito a sociedade. Afirma que já escrevia sobre os problemas sociais, mas que não sabia como propagar suas mensagens. Para ele, o *rap* permitiu ajudar na formação das pessoas.

Então, como te disse, sou muito grato a cultura *Hip Hop*, porque ela me permitiu ter voz. Aquilo que eu escrevia, não sabia onde usar. Não sabia onde mostrar, onde fazer e porque fazer. Então a cultura *Hip Hop* me deu esse sentido. Sentido de você subir em um palco, poder levar suas ideias, sua visão de mundo, e a partir disso as pessoas criarem um senso crítico. Então é você ajudar de certa forma na formação das pessoas. Então isso para mim foi maravilhoso. (Depoimento do *MC 1*).

Em um aprofundamento maior, o *MC 1* afirma que o *rap* foi fundamental no desenho de suas prioridades na vida, afetando as escolhas, os caminhos, toda sua vida.

Cara, o *rap* acabou modificando toda a minha vida (...) Eu consegui as poucas coisas que eu tenho por causa do *rap* (...) Então ele me deu uma oportunidade muito grande na minha vida (...). (Depoimento do *MC 1*).

Importante ressaltar que o *rap*, neste sentido, está ligado ao *Hip Hop*. Quando abordado sobre o *rap* de maneira geral, o *MC 1* traz críticas ao estilo, afirmando que nem todo *rap* é *Hip Hop*. Tal afirmação aparece mais à frente.

O *MC 2*, criado na periferia, relatou forte identificação com o cotidiano descrito nas letras de *rap*, pois era o cotidiano em que ele vivia. Afirma que o envolvimento com o *rap* mudou sua vida, que estava indo para o lado criminoso.

(...) comecei a me envolver com determinadas pessoas, determinadas coisas, indo para esse lado criminoso, mas sem ter tido muito a noção das coisas. Eu olhava e pensava que isso era o que eu estava vendo, o mais perto da minha realidade, então era meu caminho. E nesse meio tempo o *rap* se tornou uma grande força. Eu comecei a me envolver ouvindo e me identificando com as letras. Eu ouvia e pensava: pô, o que estou escutando eu vejo aqui na minha rua. Esse tipo de coisa nunca tinha ouvido. Foi aí que eu me apaixonei. Mudou o rumo da minha vida. (Depoimento do *MC 2*).

E quando eu vi o *rap*, foi muito forte a ponto de eu querer começar a rimar. E a partir do momento que eu comecei a querer rimar e ir nos encontros do pessoal do *rap*, eu comecei a me afastar da rua. (Depoimento do *MC 2*).

A forte identificação com o cotidiano descrito é latente nos depoimentos dos *MCs* 2, 3, 4 e 5, que vieram da periferia da cidade de Santos e se impressionaram com o conteúdo realista do *rap*. Segue alguns trechos das entrevistas que confirmam essa aderência ao conteúdo realista das periferias no *rap*.

A parada é cabulosa, quando ouvi Racionais... e quando você ouve aquilo no meio daquele ambiente, você ouve Pavilhão 9, e os caras vem dizer que passou a mesma coisa que a gente na periferia, falei não, isso aí é pra mim. (Depoimento do *MC 5*).

O *MC 5* afirma que os primeiros grupos de *rap* tem similaridade com sua história pessoal, pois o conteúdo verbal das canções eram parte do cotidiano das periferias.

Eu acredito que os primeiros do grupo têm muito a ver com a minha história. Da primeira formação eu digo, 1992, 1993. Porque é uma *rapaziada* nascida e criada ali. Então o que a gente via, o que o irmão dele passou, o que eu via meus primos passarem, e o que o outro viu o tio dele passar envolvido na parada a gente colocava nas letras. Por isso que a gente falava muito de gangue, de preconceito, de racismo. Tem muita gente que fala de preconceito e racismo, mas o que a gente passava era estar ali no Gonzaga, ir na praia, e a madame esconder a bolsa e atravessar. Poucos passam por isso, só quem vem de lá mesmo. (Depoimento do MC 5).

(...) graças a Deus eu tenho o *Hip Hop* na minha vida, sem isso não sei o que seria de mim. Talvez nem estivesse mais aqui. (Depoimento do MC 5).

Pavilhão 9 é um grupo de *rap* similar aos Racionais, bem realista. Nota-se aqui a relação da autoconfiança, com o orgulho, a segurança, a perda do estigma. O MC 3 também confirma a transformação que o *rap* causou em sua vida.

Foi fundamental na transformação né? Porque foi quando eu comecei a estudar bastante, a buscar informações. Contava muito sobre história de vida, e eu tinha uma história de vida bem complexa na parte negativa, nasci em periferia. Tinha um outro aprendizado da rua mesmo, de informações que chegavam até a gente. Depois do *rap* não, eu comecei a trocar experiência, ver o que eles pensavam de outras comunidades, do Rio de Janeiro, de Brasília. Eu via que os caras eram poetas, tinham ideia firme. Autonomia e formação de opinião, não era aquela questão de ser mais um. Já tinha esse desenvolvimento. Comecei a ver através do *rap* que a gente não era tudo aquilo que mostravam. Aquele estigma de que a gente não poderia ser capaz em estar dando nossa opinião. (Depoimento do MC 3).

Assim como o MC 2 e o MC 5, o MC 3 relata que o que *Hip Hop* foi o que transformou sua vida, ajudando-o a sair da criminalidade.

Foi o que transformou. Transformou legal mesmo minha vida porque eu era envolvido na criminalidade. Tive uma infância envolvida na criminalidade e no tráfico de drogas. (Depoimento do MC 3).

Diferente do MC 2 e do MC 5, que também relatam terem se envolvido com a criminalidade, o MC 3 esteve preso por um tempo. O MC 3 relata que o *rap* lhe deu força para galgar novos caminhos.

O *rap* me abriu oportunidades. Hoje em dia graças a Deus não sou mais um escravo. Fui ex presidiário, e todo mundo sabia que com passagem era difícil arranjar algo, só em obras ou algo assim. O *rap* me deu força de vontade, me abriu vários horizontes. Tive várias aprendizagens no meio dessa dificuldade. Foi fundamental na transformação da minha vida. (Depoimento do MC 3).

O MC 4 não relata que teve envolvimento com a criminalidade, mas em seu depoimento sobre a importância do *rap* em sua vida, afirma que o contato com o estilo o desviou para um caminho bom.

Então, o *rap* mudou muita coisa, cara. Só de me desviar para um caminho bom. Mudou tanto a minha família como a visão que eu tenho da vida, do dia a dia. A gente tem uma percepção da vida, do que pode acontecer. O *rap* me deu autoconfiança. (Depoimento do MC 4).

A identificação com o *Hip Hop* foi fundamental na formação de vida dos entrevistados, todos apresentam forte vínculo com os elementos desta cultura. São usados termos como comprometimento, caráter, transformação. Os 3 MCs que se envolveram com o crime relatam que o contato com o *Hip Hop* foi muito importante para guiar suas condutas rumo a um futuro melhor. Alguns sobre perda de estigma por serem negros e pobres, o MC 4 fala que o *rap* lhe deu auto confiança. Todos os entrevistados têm, impresso em suas histórias de vida, os conceitos essenciais do *Hip Hop*. Nota-se a capacidade desta cultura de modificar os rumos culturais de jovens, ampliando o conceito de realidade, oferecendo uma perspectiva crítica da sociedade, trazendo as populações das margens ao centro da atenção, ao centro da questão política.

Todos os entrevistados concordam que houve uma mudança no cenário do *rap* e do *Hip Hop*. A popularização dos estilos também serve aos propósitos do mercado financeiro. *Rap* e *Hip Hop* vendem.

2 - HIP HOP BAIXADA SANTISTA: ENTRE ENTRETENIMENTO E RESISTÊNCIA

O *Hip Hop* nasce dando voz às demandas das periferias, representa seus problemas sociais, seu conflito com o sistema dominante e seu desejo de ser ouvido. Porém, a necessidade da venda, apontada por Adorno, torna parte da produção de *rap*

contaminada por aquilo que o mesmo filósofo chama de *amusement*, ou seja, a adequação da obra ao sistema capitalista de valores. São os clichês, a padronização, aquilo que *rappers* mais engajados chamam de alienação.

Há uma crítica ao *rap* que se torna consumido pela massa, que cede ao modo de vida burguês. Ao mesmo tempo, os *rappers* sabem que precisam investir e ganhar dinheiro para sobrevivência própria e de sua arte. Talvez este seja um ponto que não está ainda bem elaborado pela comunidade *Hip Hop*. Os entrevistados criticam o que chamam de “alienação”. Dizem que o *rap* tem que ter uma “mensagem”. Mas dizem também que o *rap*, mesmo parte do *Hip Hop*, pode e até deve falar de assuntos menos pesados, negativos, como o crime, a violência e as drogas. Tal popularização é necessária para renovar o *rap*, não deixá-lo apenas relacionado a assuntos como crime, violência, drogas. Todos os entrevistados concordam com isso.

(...) eu acho que o *rapper* tem que passar alguma mensagem. Eu posso fazer *rap* falando de amor, mas tem que passar uma mensagem. Acho que minha base é essa, sempre pensei: Se eu fizer *rap* e não tiver uma mensagem, tenho que achar algum contexto em que eu consiga fazer isso. Não pode ser vazio. (Depoimento do MC 2).

O estilo se abriu para novas influências, novos caminhos. Há um ponto em que todos os entrevistados reclamam, no qual alguns artistas de *rap* produzem um conteúdo raso, sem “consciência”. A crítica é ainda mais forte com relação ao *funk*.

O DJ 1 usa o termo resistência como principal característica do *Hip Hop*. Porém, adverte que hoje o estilo está mercantilizado. Interessante notar que, indagado sobre *Hip Hop*, o DJ 1 usa também o termo *rap*, como se fosse sinônimo de *Hip Hop*, mesmo sabendo que o *rap* é apenas o elemento musical. Esse uso confuso entre os dois termos foi também notado em outros entrevistados. Apesar de terem clareza sobre a diferenciação, os entrevistados, na linguagem informal do cotidiano, acabam usando os termos indiscriminadamente.

Então, hoje é difícil dizer na verdade porque para mim que venho dessa época de 1990, o que caracterizava o *Hip Hop*, o *rap*, era a questão da resistência. Mas hoje virou uma coisa mercadológica, de indústria cultural mesmo. Então hoje acho que sobra a música, o formato mesmo. Para dizer que é *rap*, só de o cara rimar, sem ter um ritmo eletrônico, já dá para dizer que é. Abrem-se as discussões. (Depoimento do DJ 1).

Para o *DJ 1*, fica claro que o *rap* não necessita ter a característica da resistência, podendo tranquilamente servir de portador de características comerciais, mercadológicas. Para ele, o *rap* é só um estilo de música. O entrevistado ainda afirma:

(...) da mesma forma que tem grafiteiro que não tem o grafite característico, como se fosse um artista plástico. (Depoimento do *DJ 1*).

Para o *DJ 1*, o que torna o *rap* interessante é a forma de fazer.

Gosto de ter um assunto. Qual é o assunto? Aí desenrolo o assunto. Só que aí, é dos mais variados né? Enfim, tem música romântica, do mesmo jeito que tem músicas de protestos tipo Racionais. Eu acho que o que dá liga na verdade é a forma de fazer, mas eu falo de muitas coisas. (Depoimento do *DJ 1*).

O *DJ 2*, quando perguntado sobre a principal característica do *Hip Hop*, nem toca no assunto da mercantilização. O entrevistado usa os termos militância, luta e resistência como principais características do movimento. Nota-se o caráter mais apegado a essência do movimento no *DJ 2*.

A militância, a luta, a resistência. Acho que é isso que caracteriza o *Hip Hop*. É o fato de ser uma luta das pessoas que estão lá embaixo, que tentam sobreviver né? E o *Hip Hop* é um escape positivo. Se apegar a cultura para superar problemas sociais. (Depoimento do *DJ 2*).

Sobre a mercantilização do estilo, a contaminação pelo *amusement*, o *DJ 2* relata a inversão da tendência contestatória nos Estados Unidos, afirmando que isso influenciou o *rap* produzido em outros lugares. Ao mesmo tempo, entende que o sucesso traz poder, riqueza, dinheiro, e que esse poder permite aos *rappers* ter maior controle sobre suas vidas, suas decisões. Afirma que o poder financeiro pode, inclusive, ser usado contra o sistema capitalista.

Os caras começam a se espelhar no que eles estão fazendo lá. Aí o que acontece? Os caras de lá, chegou uma época que eles viram e falaram: A melhor maneira de eu combater o sistema, é entrando nele. É para vender? Então vamos vender e ganhar muito dinheiro. Porque antigamente se você falava de militância, arrumava problema para o governo. Aí você ia querer ter problema com o FBI? Ter eles batendo na porta da sua casa? Então não dá né? Não é melhor cantar que a menina está balançando o bumbum na noite? Canta isso, que aí eu vou ter dinheiro e com dinheiro posso

dar tapa na cara do polícia, porque eu vou ter poder. No mundo capitalista, o dinheiro é poder, e os caras enxergaram isso. Os *rappers* pensaram: para eu ter poder, tenho que ter dinheiro. Foi aí que o *rap* começou a virar algo comercial, vendendo uma imagem de caras durões, de ostentação... com corrente de ouro, carrão, whisky, com várias gatas em volta. Os caras viraram os novos *rockstar*. E começaram a ganhar dinheiro. Hoje em dia, a molecada que está fazendo *rap*, está preocupada em fazer dinheiro. Não está preocupada em fazer política pública. Os caras nem sabem quando começou". (Depoimento do DJ 2).

Interessante notar a diferença de interpretação sobre a essência do *Hip Hop*, entre os DJs e o MC 1. Para MC 1, a base do *Hip Hop* é família, alegria, cultura e informação. Importante lembrar a diferença de idade entre os entrevistados. O MC 1 é mais velho, 52 anos. Os outros dois têm menos de 40. Mesmo não colocando a caráter contestatório como base do *Hip Hop*, o MC 1 traz um discurso sobre dinheiro e felicidade, discurso esse que representa uma crítica ao sistema capitalista de valores.

A base do *Hip Hop* é família, alegria, cultura e informação. Então eu tento no meu *rap* em primeiro lugar, procurar a felicidade. No meu *rap*, eu procuro dizer que a felicidade não está no dinheiro. Sempre digo aos meus filhos que o dinheiro deve vir como consequência, e não como meta. Então, temos que fazer tudo com amor. (Depoimento do MC 1).

O MC 1 mostra bastante descontentamento com o modo como a mídia trata o *Hip Hop*. O entrevistado relata um fato recente e faz um paralelo com o *funk*.

Então a cultura *Hip Hop* é uma cultura que infelizmente a grande mídia deturpa muito. Ela confunde as pessoas. Ela coloca por exemplo que o *funk* carioca faz parte da cultura *Hip Hop*. Eu estava saindo de casa, e estava noticiando o falecimento do Mr Catra que é o *funkeiro* carioca. Na rádio Bandeirantes eu os ouvi falando que ele era *funkeiro* e da cultura *Hip Hop*. Nada a ver. Eu respeito muito o ser humano que se foi e a gente tem que lamentar porque a vida é o bem mais precioso da gente, mas ele nunca fez parte da cultura *Hip Hop*. (Depoimento do MC 1).

O MC 2 ressalta a união e os valores quando perguntado sobre a principal característica do *Hip Hop*. O coletivo assume forte importância. Sobre a mudança no percurso do *Hip Hop*, assim como outros entrevistados, o MC2 fala de apropriação do sistema, como apropriação pelo mercado, pelo poder de venda do produto.

E o que mudou assim é porque o sistema sempre vai querer se apropriar. E com a melhoria socioeconômica dos anos 1990 para cá o *rap* começou a entrar no mercado. A figura do *DJ* já começou a fazer festas para um público diferente, fazendo os “*boys*” conhecerem o *rap*...em casas com pessoas de maior poder aquisitivo. (Depoimento do *MC 2*).

Pensando sobre o lado positivo ou negativo da mercantilização do *rap*, o *MC 2* se mostra indeciso. A questão fica entre a popularização do gênero versus o esvaziamento do elemento de resistência presente com força na raiz do *Hip Hop*.

Ele abriu muito, não tem mais aquela base. Isso eu acho ruim? Não. Na verdade, não sei se é ruim ou bom, mas abriu-se mais oportunidades em relação a dinheiro. Eu acompanhei isso e participei de algumas coisas, porém a essência ficou vazia. (...) Ainda existem os dinossauros tentando manter a tocha acesa. Talvez sejamos uma raça em extinção. Vai ter uma hora que vou cansar. (Depoimento do *MC 2*).

O *MC 3* afirma que o *rap* se “blindou” muito, que os assuntos mais pesados acabavam por segmentar demais o gênero. Isso fez que com que o *rap* não agregasse mais público, mais seguidores. Afirma também que ele e grupo dele tiveram uma visão mais ampla, no sentido de agregar os outros elementos da cultura *Hip Hop*, como a dança, e artistas mirins participando dos eventos.

Sim, no começo o *Hip Hop* veio com esse conceito social, formando um movimento social muito grande, e depois meio que se blindou, perdendo muita força, muita oportunidade no mercado musical mesmo. Deu uma apagada, não trazia público praticamente. No social muitos continuaram, e muitos adotaram a ideia de ficar só o *rap*. Eu não, já tinha esse conceito mesmo de agregar com dança de rua, com artistas mirins. Não ficamos só no foco daqueles 4 elementos do *Hip Hop*. (Depoimento do *MC 3*).

Esse desapego a assuntos mais pesados, o que o *MC 3* chama na entrevista de caráter mais “negativo” das letras de *rap*, que falam de armas, drogas, prisão, confrontos com a polícia, é notado nos outros entrevistados. Todos tem a consciência da importância da resistência política, mas sabem que o jogo é diverso. E acham positivo que o *rap* fale de vários assuntos. Os *DJs* comentaram que há uma característica do *rap* produzido na cidade de Santos, de fazer referência ao estilo de vida praiano, mais descontraído. O *rap* é só um estilo de música, o *Hip Hop* é uma cultura abrangente. Alguns entrevistados citam os 4 elementos: o *DJ*, o *MC*, o *break* e o grafite. O quinto elemento apareceu em apenas

uma entrevista, mas todos falam da importância do conhecimento, da informação, da consciência, o quinto elemento presente no site Bambatta.

Mesmo concordando que *rap* perdeu certa carga contestatória, o *MC 3* diz ser positivo que mais gente escute *rap*.

(...) veio esse boom de modinha e cada um fala o que quer e por um lado foi bom para a gente porque a galera está voltando a curtir as batidas, o estilo e a letra. Então só do pessoal parar para escutar uma letra, já faz desenvolver. (Depoimento do *MC 3*).

O *MC 5* é mais tolerável com a mercantilização do *rap*, pois contribui com a causa da periferia, ajudando a família dos artistas que saem da periferia. Também afirma que há artistas que são comerciais, mas se indagados sobre questões críticas, sabem se posicionar, sabem ser críticos também. Mesmo assim, afirma a urgência do *Hip Hop* voltar às raízes, no combate contra o “sistema”.

Cara, tem que voltar na raiz da parada. Tem que ter. Porque o *Hip Hop* sempre bateu de frente. Sempre bateu de frente com a polícia, com o sistema. Sempre bateu de frente com tudo que ele via que era errado. Então acho que nem tem outro ritmo mais crítico que o *Hip Hop*. E essa essência não pode tirar. Não que você não deva fazer uma parada comercial. Que nem, eu chamo os caras dessa nova geração que está fazendo sucesso de ninja. Muita molecada que soube usar a parada. Eles pensam para falar e sabem como chegar no comércio. Fazem o bagulho comercial também. Só que na hora que você for fazer uma pergunta e tal o moleque vai saber responder direitinho e saber ser crítico também. Isso é bacana. (Depoimento do *MC 5*).

Um fato interessante aconteceu com o *MC 5*. Ele teve a oportunidade de gravar em um estúdio profissional, quando não tinha condições financeiras de arcar com o custo. Porém, foi fortemente aconselhado a gravar *raps* com conteúdo menos sofrido, com menos palavrões e malandragem.

Só não vem com esses papos de sofrimento, esses bagulhos de mimimi porque a gente já ouviu sofrimento demais. Se você colocar isso nas músicas ninguém vai te aceitar. Porque realmente mano, a gente sofre mesmo e é isso que a gente canta. Só que eu adaptei. Falei: - É o seguinte, vou arrumar uns músicos. E eles mesmos já me deram ideia e falaram: o Brasil é mistura. Faz uma no *reggae*, uma no samba, uma falando de futebol, mas sem tirar os teus bagulhos. Faz mesmo no veneno, na

revolta. Do jeito que você gosta de fazer, só que dá uma adaptada. Tira um pouco esses bagulhos de palavrão, malandragem. E deu certo. O pessoal gostou. Aí através disso eu comecei a conhecer mais a música. (Depoimento do MC 5).

Atualmente, o MC 5 compõe *raps* de vários estilos, não necessariamente de conteúdo contestatório.

Hoje em dia eu tento fazer música para o velhinho ouvir, para o intelectual ouvir, para o *nerd* ouvir, para o jovem ouvir. Então hoje em dia abriu bastante, hoje em dia está na rádio, na TV. (Depoimento do MC 5).

O MC 4 concorda. Usa o termo *rap* moderno, para se referir que o *rap* tem que se modernizar também, os fluxos são inevitáveis.

É a evolução né cara, deu uma reciclagem porque os anos foram passando. A gente não pode viver preso em um estilo só, tem várias vertentes, tem o *rap* romântico tem a molecada nova. Para sobreviver também tem que mudar, tem que ter um *rap* moderno pra sair no álbum. (Depoimento do MC 4).

Mesmo assim, o MC 4 atesta que o “sistema” é sempre manipulador, e o *rap* tem que conviver com isso, não havendo muita escapatória. Ele sabe os perigos da mercantilização, diz que até tem medo de ficar muito *pop*. Indagado sobre o que o *Hip Hop* deve criticar, não titubeia: o “sistema”.

O sistema, porque o sistema é manipulador de alguma forma. Vamos sempre ser pisados automaticamente. Então se o sistema domina a gente, o sistema faz o que ele quer. Não é o certo, mas cada um se expressa de uma forma o mundo é livre. (Depoimento do MC 4).

Hoje todo mundo quer a participação do *rapper*. Sabe que o estilo é pesado, mas quer que fique *pop*. Eu tenho até medo de ficar *pop* demais, para não virar porcaria. Tem que ter o valor do *rap*. Respeitar e entender que os caras são da pesada. Mas o *rap* é totalmente positivo, a gente sempre pensa no melhor. (Depoimento do MC 4).

O *rap* se tornou um produto que pode ser altamente comercializado. Hoje em dia tem muito *rapper* que é mais visual do que áudio, no sentido de que o cara se apresenta melhor visualmente, é um personagem, mas não é um músico. É como se fosse um ator que canta mal. Então, o cara vira um produto, uma matéria prima que irá ser tecnicamente trabalhada.

O *rap* se tornou um produto que pode ser altamente comercializado. Hoje em dia tem muito *rapper* que é mais visual do que áudio no sentido de que o cara se apresenta melhor visualmente, é um personagem, mas não é um músico. É como se fosse um ator que canta mal. Então o cara vira um produto, uma matéria prima que vão lapidar. (Depoimento do DJ 2).

O MC 1 fala que há espaço para tudo. Relata que na época em que participava dos bailes, eles tocavam uma determinada música que atraía o “pessoal” para dançar, cantar, curtir. Ou seja, não necessariamente, uma música dotada de discurso político na forma de contestação. Mas o MC 1 completa dizendo que, mesmo assim, depois, outras músicas seriam contestadoras. Ou seja, nem todo *rap*, mesmo sendo parte da cultura *Hip Hop*, necessita ter o discurso contestatório. Isso acontece com todos os estilos musicais. Não se pode dizer que todo *rock n´roll* dos anos 70, mesmo os mais libertários, tinham um alto conteúdo contestatório, mas, sim, faziam parte de um contexto social específico e este contexto se exprimia nas formas de se vestir, pentear, nos gestos, nas atitudes. Mesmo assim o MC 1 concorda que nem todo *rap* é *Hip Hop*, que muitos *rappers*, atualmente, não têm nenhuma consciência. Em contraponto com o *funk*, afirma:

O que o pessoal mais antigo criticava no *funk* carioca, hoje foi adotado por esses *rappers*. Não generalizando. Mas foi adotado por muitos *rappers*. (Depoimento do MC 1).

Portanto, o que separa o *rap* da cultura *Hip Hop* não é apenas o conteúdo político contestatório. O *Hip Hop* também fala de alegria, amor, esperança, família, união. A resistência está presente nos significados simbólicos, políticos, impressos nas formas de cantar, de vestir, de se movimentar. Para todos os entrevistados o elemento da consciência deve estar presente para representar a cultura *Hip Hop*.

O *rap* pluralizou. Adentrou universos diferentes, adquiriu outras roupagens. Talvez seja difícil apontar quais canções de *rap* não fazem parte do movimento *Hip Hop*, pois o *Hip Hop* não faz apenas denúncias políticas verbais, mas se expressa nas imagens, nas cores, no jeito de cantar. Todos os entrevistados falam que para ser *Hip Hop* precisa ter o elemento da consciência, também ligado ao conhecimento e a informação, o quinto elemento do *Hip Hop*, segundo o site de Bambataa. De qualquer maneira, o *rap* pluralizou.

Agora ele alcançou as outras castas sociais. A música conseguiu fazer com que o *rap* invadisse culturalmente.

Patricinha ouve *rap*, playboy ouve *rap*, cara da antiga ouve *rap*. Todo mundo ouve, todo mundo gosta. (Depoimento do DJ 2).

O DJ 1 descortina a relação entre a tecnologia, a política e a pluralização do *Hip Hop*. Atualmente o computador é fundamental nos estúdios caseiro e profissional.

Mas enquanto música passa por muitas transformações. Tanto formato né, até por conta das novas tecnologias, da nova forma de se fazer programa. Tipo, quando comecei a produzir os caras tiravam onda de quem fazia música no computador, e hoje mega produtores do *rap* se orgulham de estar com um PC. E é isso, é ferramenta. Quem faz o pão é o padeiro, não é o forno. (Depoimento do DJ 1).

O MC 5 analisa alguns lados sobre a ascensão do *rap*, mesmo com a mercantilização. Jovens que ascenderam com a música levaram alegria para a comunidade. O MC 5 relata ter vivido isso de perto. Mesmo assim, diz que falta bom senso, diz que falta mais direcionamento. Diz que gostaria que voltasse a Rádio *Rap Móvel* e um grupo representativo dentro do *Hip Hop* voltasse a intimar os jovens, a dar lhes apontamentos.

Então, nesse ponto, para mim, é bacana. Por mais que eu não tenha conseguido chegar lá. Mas eu vejo muita gente hoje com um ano, dois anos, que está com 10 *Cds* gravados. Está numa televisão. Cantando em abertura de novela, tocando na 105 que era nosso sonho. Isso aí eu acho que é evolução. Foi bom pra caramba. Tem molecada que canta e consegue dar casa pra mãe, andar de carro, através da música, através do show. Isso aí a gente tem que admitir, é muito legal. Por um outro lado, vamos ver os dois lados da moeda. Eu acho que deveria voltar esse garimpo, essa lapidação. Esse bater a porta na cara, receber um não. É bom também para a molecada não ficar folgada. É isso. O lado bom é que hoje você pode dizer que vive de música, poder melhorar a vida para a família. Tirar a mãe da favela, do morro. Mas por outro lado, eu gostaria que voltasse a rádio *Rap móvel*. Gostaria que os caras sentassem e falassem igual intimavam a gente na nossa época. Não falta censura sabe? Mas falta bom senso. (Depoimento do MC 5).

Há um nível de adaptação às premissas da indústria cultural, em que todos os entrevistados são tolerantes. O *Hip Hop* também fala de união, paz, descontração, amor. Mas mesmo sobre os *raps* mais comerciais, ainda há um nível aceitável. Assim como o MC 5 relata que tem uma “molecada” que sabe transitar entre os ditames da indústria e

argumentar sobre os conceitos do *Hip Hop*. Além do mais, como relata o DJ 2, os *rappers* sabem que também precisam ganhar dinheiro em um mundo onde dinheiro é poder.

Todos os entrevistados concordam que a popularização do *rap* é importante, mesmo que as temáticas das letras se afastem das críticas políticas. Em um mundo marcado pela rotina da novidade, característica da indústria cultural, é preciso renovar, como disse o MC 4. Popularizar o *rap* não quer dizer se afastar dos conceitos do *Hip Hop*, mas há um limite onde todos os entrevistados concordam que o *rap*, como música, e o *Hip Hop*, como cultura, cerram suas relações. Nesses casos, afirmam que o *rap* perde o elemento da “consciência”, do conhecimento, fundamental no *Hip Hop*. Em geral, o conteúdo discursivo desses *raps* apelam para a mercantilização abusiva, usando temas que não se ajustam a conduta da cultura *Hip Hop*, como ostentação e pornografia. Tais temas são abundantes no *funk*, um gênero que também cresceu nas periferias e invadiu as mídias brasileiras.

3 - FUNK

Há uma preocupação dos entrevistados em diferenciar o *rap* do *funk*. Este estilo não tem o engajamento social do *rap*, ficando restrito, hoje, a letras chulas e a um jeito de ser muito diferente. O *funk* é mais ligado a um modo de vida de simples diversão e, não raro, de ostentação. Porém, o *funk* que se iniciou na Baixada Santista, assim como comentam parte dos entrevistados, é um gênero mais político, contestador, menos ligado às banalizações.

Nota-se que o maior problema com a criminalidade, na Baixada, foi com o *funk*. Mas o *funk* produzido na Baixada Santista, principalmente antes dos assassinatos dos MCs tem bastante similaridade com o *rap*. O *funk* carioca herda do *rap* o canto falado, numa época em que os *rappers* eram a voz ativa moderna do cotidiano da periferia, dos conflitos. A Baixada Santista herda uma vertente denunciatória, similar ao *gangsta rap*, do *funk* carioca. Os ritmos estadunidenses têm grande influência sobre as regiões dos países colonizados culturalmente, o que causa uma série de tipos de incorporação da cultura dos Estados Unidos em vários países, incluindo a América Latina.

Abordados sobre o possível preconceito contra o *rap* atualmente, os entrevistados citaram o *funk* como o estilo que sofre mais preconceito no Brasil. Ao mesmo tempo, fizeram severas críticas ao *funk*.

Acho que hoje o preconceito foi para o *funk* mais. Justamente por causa de algumas letras serem muito chulas, baixaria. (...) Hoje esse preconceito está no *funk*, no caso, o *funk* composto no Brasil, advindo do *funk* carioca. (Depoimento do DJ 1).

(...) o *rap* no Brasil teve um boi, uma facilidade. Porque o *funk* acabou tomando o espaço de música marginal, que é na verdade, porque é música de pessoas que estão à margem da sociedade. Então as pessoas começaram a pensar: *funk* é de bandido, *rap* não. (Depoimento do DJ 2).

Interessante a fala do DJ 2. Para ele, mesmo o *funk* tendo uma linguagem chula, acaba sendo, de alguma maneira, contestatório, pois revela contradições da sociedade.

Apesar de ser algo que choca, o *funk* por si acaba sendo uma denúncia do que está acontecendo e do que precisaria melhorar. (Depoimento do DJ 2).

O trecho citado dialoga com uma afirmação do MC 1. O entrevistado explica que o *funk* carioca não é a causa de nenhum mal, mas sim, a consequência desse mal.

(...) não que o *funk* carioca seja a raiz de todo o mal, não, pelo contrário, é só uma consequência. (Depoimento do MC 1).

O MC 1 também afirma que o *rap* toca pouco nas rádios, enquanto o *funk* tem mais facilidade de entrar na programação. Mesmo os dois estilos sendo advindos da periferia, um deles é contestatório demais para ser aceito por veículos de grande audiência.

Porque toca o *funk* carioca, mas o *rap* não toca? O *funk* carioca é um representante da cultura de lá? Com certeza. Mas ele modifica o que o sistema quer? Não modifica. (...) *Rap* toca nas grandes rádios, nas grandes emissoras de televisão? (Depoimento do MC 1).

O entrevistado critica fortemente o uso do termo *funk* para designar o *funk* carioca, evidenciando a enorme diferença entre o *funk* estadunidense e o *funk* brasileiro, advindo do *funk* carioca.

Para mim, é uma blasfêmia chamar o *funk* carioca de *funk*. O *funk* é tão lindo cara. (Depoimento do MC 1).

O MC 2 afirma que o *funk* entrou na periferia através da apropriação do gosto musical dos jovens pelo mercado cultural. O entrevistado usa o termo “apropriação pelo sistema” para dizer que o gosto musical dos jovens da periferia, que era mais ligado ao *rap*, foi apropriado pelo *funk*. E comenta que após os assassinatos em séries de MCs, o *funk* da Baixada mudou, passou a falar mais de festa, ostentação, pornografia, e menos dos conflitos sociais.

A molecadinha só escutava *funk* e o *rap* se tornou obsoleto, coisa que o tio da molecada escutava sabe? Aí acabou entrando como apropriação do sistema. O sistema se apropriou: Esse *funk* é legal, essa batida, o povo da periferia gosta. Mas para tocar aqui com a gente tem que manear nessas letras aí. Tanto que chegou ao ponto de aqui na Baixada de MC Careca, Pixote, Primo, Felipe Boladão serem assassinados por uma retaliação mesmo. Sentiram que estava ganhando muita força. E mudou mesmo. Depois disso aí, quem continua fazendo letras apontando o dedo foi para o underground. Depois dessas mortes que ocorreram mudou a cara do *funk*. Virou isso que a gente vê hoje, falando de festa e oba oba. Tanto que eles cresceram no mercado e muitos estão milionários. (Depoimento do MC 2).

O MC 3 pega pesado na crítica ao *funk*.

Isso é ruim né? Porque eles podem falar o que eles querem. Fica um *rap* com linhagem no *funk*. O *funk* não tem crítica nenhuma. O cara está lá, famosão, falando o que quer, um monte de mentiras. E na comunidade onde o cara vive não faz nenhuma transformação. Agora no *rap* não, a gente tem esse espaço aberto. (Depoimento do MC 3).

Mesmo assim, o MC 3 afirma que *funk* na Baixada Santista, no início, teve boa parceria com *rap*, era um *funk* mais consciente,

Os caras faziam umas letras pedindo paz, união, evolução do *funk* que tinha as músicas conscientes. Então evoluiu muito, e aqui a gente tinha uma amizade né? Então a gente sempre teve um relacionamento bom aqui com o *funk*. Alguns amigos e nós também já fizemos participação com *rap* e *funk*. (Depoimento do MC 3).

O DJ 1 confirma que antigamente o *funk* da Baixada era diferente, tinha mais ligação com o *rap*.

Então, é que antigamente era outro tipo de *funk* né? 10, 15 anos atrás que eram os anos 2000, eles escutavam outro *funk* que tinha uma relação com o *rap*. E eu entendo até o seguinte, que os jovens que escutavam

funk, escutavam MC Careca, MC Fabinho, que era mais puxado para o *rap* do que para o *funk*, por isso esses jovens fazem *rap*. (Depoimento do DJ 1).

O MC 4 afirma que existe um *funk* que não é ruim, mas o *funk* ostentação é insalubre para a cidadania.

(...) cara, no *funk* existe o uso consciente e o que só fala besteira, que é o que mais vende. Eu fecho os olhos no sentido de estar ali mas não estar nem ouvindo. Aprendi a poupar meus ouvidos do que não presta. (Depoimento do MC 4).

(...) o *Hip Hop* tem toda uma questão de conhecimento, filosofia, e o *funk* ostentação não tem nada, chega a ser insalubre no sentido da cidadania. (Depoimento do MC 4).

Apesar das duras críticas ao *funk*, os entrevistados reconhecem que há um tipo de *funk* que é mais “consciente”, que também trata de ser crítico ao “sistema”. Mesmo assim, de modo geral, tratam o *funk* como *funk* ostentação, pois é como o gênero ficou mais conhecido no Brasil. Alguns confirmam o caráter mais político do *funk* na Baixada Santista, mais próximo ao *rap*. Nota-se que os entrevistados se incomodam com o *funk*, mesmo reconhecendo que nem todos são insalubres. O *funk* roubou parte da cena do *rap* e deixou-se levar pelo *amusement* de forma mais radical que o *rap*. Ainda assim, é uma linguagem da periferia, representa as formas alienadas da cultura de massa periférica que já não se pode chamar apenas de periférica, assim como o *rap*, tornou-se parte da cultura nacional.

4 - PODER PÚBLICO

Todos os entrevistados têm ou já tiveram alguma experiência com o poder público. O DJ 1 fez curso de DJ no SESC, uma instituição de caráter público. Depois participou de uma Festival de Música promovido pelo SENAI (mesmo caráter público), e disse que foi após a participação neste festival que engatou no *rap*. A Rádio Rap Móvel, criada na gestão do prefeito David Capistrano, em Santos, também é citada por mais de um entrevistado. O MC 3 relata que teve boas parcerias com a Secretaria de Cultura de Santos. O MC 5 também cita a prefeitura (de Santos), como parceira de projetos de *Hip Hop*. Mesmo assim, a tensão com o poder público também é latente em várias passagens.

O *MCs* mais jovens confirmam que alguns bailes eram financiados pelo crime. Os dois *MCs* mais velhos lembraram do rigor na época da ditadura militar. Para o *MC2*, o poder público apenas contribui com algumas iniciativas de *Hip Hop* que já estejam andando, não chega a ser nada de mais.

São citados o ProAc e o Facult como editais culturais que contribuem com projetos de *Hip Hop*. O *DJ 2* relata que os governos petistas ajudaram o *Hip Hop* a ser contemplado com mais projetos. Ao mesmo tempo critica a pouca consciência que os adeptos do *Hip Hop* brasileiro têm sobre seus próprios direitos.

Quando o PT assumiu o poder no Brasil, o poder público se aproximou mais do *Hip Hop*. Porque antigamente no Brasil o PT era visto como a classe do povão, o partido do povão. Muita gente da cultura *Hip Hop* era e é do PT. E o PT nesse sentido cultural incentivou muito o *Hip Hop* e abriu muitas portas. Fez muitas políticas a favor do *Hip Hop* no Brasil. Lembrando que o que estou falando não é opinião, é o que aconteceu. E com isso o *Hip Hop* conseguiu se aproximar mais facilmente das políticas e conseguiu aprender a ter engajamento político e social, criar conhecimento, saber que era capaz de poder questionar e reivindicar por espaços públicos, que é algo que o governo é obrigado a nos dar. E isso possibilitou muita gente do *rap* a pegar projetos pelo governo, a fazer um PROAC, lei de incentivo, isso e aquilo. Aí começou a ter um engajamento sociopolítico do movimento com o sistema. Na minha opinião, no modo geral, o *rap* ainda é meio ignorante nessa parte política. Tem opinião política, mas não sabem os direitos que tem. (Depoimento do *DJ 2*).

O *MC 3* afirma que há várias leis importantes para o *Hip Hop*.

o *rap* tem várias leis favoráveis. Tem todo esse conceito de palestra, de oficina. Então abre muitas portas. O PROAC, lei Rouanet, levou muita gente do *Rap* a conseguir ir para o terceiro setor na parte de eventos né? Muita gente conseguiu recurso, conseguiu se organizar. Temos em várias cidades leis aprovadas recentemente como em Santos a lei do dia do *Hip Hop* em Santos. (Depoimento do *MC 3*).

O *MC 4* reconhece um certo preconceito do poder público como *Hip Hop*, mas considera importante a contribuição dos governos com o *Hip Hop*.

Então as vezes o poder público impede um pouco. Tem uma visão meio retorcida sobre o *Hip Hop*, acha que é

bagunça, anarquia. A gente não quer saber de partido nenhum irmão, a gente é o *Hip Hop*, porque reconhecemos o *Hip Hop* como uma arma de revolução, de transformação da juventude. E dá para o poder público fechar com a gente. (Depoimento do MC 4).

Mesmo assim, o depoimento do MC 2 denota a tensão existente.

Sempre a gente tem um certo cuidado em relação a intenção do poder público em pedir nossa ajuda, se eles querem ajuda mesmo ou querem se legitimar para ficar parecendo que é bonzinho. Quando a gente consegue ver que é algo sério, algo que possa realmente ser produtivo, a gente tenta. (Depoimento do MC 2).

O MC 5 faz um paralelo entre o *Hip Hop* e personagem Robin Wood, cuja história é conhecida por roubar dos ricos e doar para os pobres. Segundo o depoimento do MC 5, o crime financiava eventos de *Hip Hop* e isso tinha um lado bom, era saudável para os jovens da periferia. Ele lamenta que o financiamento fosse advindo das organizações criminosas, mas era o jeito. Nota-se aqui a presença de um poder paralelo ao Estado, que financia eventos culturais em prol da comunidade.

(...) de onde eu venho o *Hip Hop* vem do contra, do paralelo, porém não sei se é legal dizer isso. Ele foi um Robin Wood dentro da comunidade, ele conseguiu tirar dinheiro do paralelo pra conseguir fazer um movimento do bem pra juventude, é difícil você trazer uma câmera na quebrada, trazer tumulto o pessoal de fora pra cá, meu eu vejo o *Hip Hop* como um Robin Hood mesmo. Vou falar meu exemplo pra você: Você conseguir tirar o dinheiro sujo da comunidade pra fazer uma festa pra garotada, um evento de música, reverter em um movimento onde você vê a garotada querendo fazer, querendo aprender. Eu já fui em lugares que os caras falavam: - Legal que tu faz isso na tua comunidade, mas aqui não é assim, aqui faço na raça, não tem nenhuma estrutura pra cantar, nem um microfone. Eu chegava nos cara e falava: - Mano se a prefeitura vai trazer o palco eu não sei, mas vocês tem que fazer o básico. Mas me arrependo, queria ter dinheiro do meu bolso. Queria ter uma rapaziada que tivesse ali comigo ou uma prefeitura mesmo. Só que não tinha. Mas é uns caras que não posso falar mal, uns caras que não querem ver a garotada naquilo ali. Muitos sobem aquelas escadas ali por vício, mas a gente sobe porque tem que subir, pra seguir a vida. (Depoimento do MC 5).

Sobre cursos de *Hip Hop* em presídios, o MC 1 lamenta que tenha diminuído. Ele mesmo era professor de rimas. E argumenta que depois do *impeachment* da ex-presidente

Dilma Rousseff, o que chama de golpe, os cursos públicos dentro da periferia e da prisão, são sempre voltados a servidão, como garçom, jardineiro. Não há mais cursos de arte e cultura.

Existiam campanhas em que eles colocaram *rappers*, mas eu ainda acho tímido. E principalmente com essa virada que teve no poder com o golpe, aí que pirou de tudo. Porque hoje a visão da periferia, se você prestar atenção, os cursos profissionalizantes que são dados, falando agora da esfera do Estado, na Fundação Casa, os cursos são para você ser garçom, jardineiro, ou seja, é para servir. Não é algo que permite que o cara amplie a visão. Aula de alguma linguagem da *internet*, audiovisual, por exemplo. Isso não tem. Enfim, então são coisas tímidas, corridas, malfeitas. Esse é o poder público. Na esfera estadual hoje, quando eu vou fazer um workshop na Fundação Casa, a molecada não tem mais nada. Eles tiraram arte cultura e não tem mais nada. Eles ficam amontoados em pequenos espaços. Lá não pode assistir televisão, mas pode assistir Malhação. Aí o que que ele olha lá? Olha o garoto lá, as meninas bonitinhas, aquele carrão, aquelas coisas todas, e ele está ali. Aquilo tem um efeito nocivo muito forte, cara. Aí quando o moleque sai de lá, quer ter aquelas coisas. (Depoimento do MC 1).

O MC 5, assim como o MC 4, afirma que a importância das políticas públicas, como a Rádio *Rap Móvel*, um projeto itinerante.

É o que eu falo, tem que fazer exatamente como há 30, 40 anos atrás. Fazer algo itinerante nas comunidades. Mostrar o *Hip Hop* na comunidade. O último evento que fizemos foi do X e ele fez uma palestra muito boa. Falou sobre política pública. (Depoimento do MC 5).

O *rap* nasce no vácuo do poder público, proporcionando uma forma criativa de lidar com os problemas sociais. Na falta de políticas culturais e educacionais, em territórios vulneráveis a violência e ao crime, jovens se organizam para dançar, cantar, desenhar e conviver, criando um espaço e uma cultura que lhes melhora a auto estima, a confiança, que lhes dá um norte para pensar as relações políticas e sociais. Muitos eventos de *rap* e *Hip Hop* foram financiados pelo crime, alguns entrevistados confirmam isso.

Os entrevistados sabem que o Estado não é um incentivador do *Hip Hop*, está mais para ser criticado do que para contribuir. Mesmo assim, reconhecem que os departamentos de cultura têm ajudado no desenvolvimento do movimento, contribuindo com iniciativas que já estejam acontecendo. O poder público reconhece que a cultura *Hip*

Hop, mesmo com as ligações com o crime, contribui com a formação cultural dos jovens e é um escape positivo para lidar com os problema sociais.

5 - FORMAÇÃO DE JOVENS

A formação cultural de jovens, assim como o resgate de jovens da marginalidade e das drogas passou a ser uma das funções do *Hip Hop*. Todos os entrevistados concordam nesse ponto, usando expressões como disciplina, comprometimento e responsabilidade, ao se referir à conduta na cultura *Hip Hop*.

Isto fica evidenciado no depoimento do *MC 1*, que foi professor de rima em três unidades da Fundação Casa da região. O *MC 1* também de participou de projetos de *Hip Hop* em escolas de todas as cidades da região.

Já aconteceu comigo e acontece mesmo, de garotos saírem do crime pelas coisas que eu falei. Aconteceu muito recente na Fundação Casa. Se de cada 10 garotos, você conseguir tirar do crime 1, 2, não é que eu fico feliz, mas eu fico menos triste do que não tirar ninguém. Então é nisso que se baseia as minhas letras. Quando estava na Fundação Casa, consegui trazer um projeto em que os garotos da Fundação Casa gravavam música com as letras deles, no vocal deles. Eram meus alunos de *rap*. Então, isso deu uma autoestima para aqueles moleques fora do comum. Hoje, alguns morreram, outros estão presos e alguns saíram. Todos eles me chamam de pai. (Depoimento do *MC 1*).

O *DJ 1* comentou sobre a necessidade de um certo nível de vocabulário que se tem que ter para acompanhar o raciocínio das mensagens das letras do *rap*. Faz uma comparação com o vocabulário presente no sertanejo universitário, estilo musical dominante no país atualmente.

Sim, aí dentro dessa lógica do *Hip Hop*...porque mesmo o *rap* mais comercial tem um vocabulário mais vasto. Então se você pensar que o cara vai ouvir um sertanejo ou um *funk*, no *rap*, no mínimo, vai dar mais vocabulário para ele, porque tem muito mais palavras nas letras. (...) Quando por exemplo tem alguma oficina, elas sempre são ligadas a esse modo mais raiz do *Hip Hop* de ter uma questão social envolvida. Eu mesmo fiz a oficina de *DJ* e foi o que me deu base para

escrever letra e depois eu fui aprender a produzir meio que sozinho. (Depoimento do *DJ 1*).

O *DJ 2* faz um paralelo com a escola. Para ele, o *Hip Hop* faz os alunos pensarem, ao mesmo tempo que traz diversão. A mistura do pensamento com a diversão pode ser bastante positiva no aprendizado.

Quando apareceu aquele lance do governo em que a molecada não repetia mais nas escolas perdeu um pouco o controle, ficou meio marginalizado isso. Lembro que a galera não estava nem aí. E o legal é que o *Hip Hop* faz a molecada pensar: A escola é chata, mas esse negócio é legal. E aí mantem a molecada na escola, faz um atrativo, que eu acho que é que falta no sistema educacional. (Depoimento do *DJ 2*).

Os três *MCs* mais jovens relatam terem se envolvido com a criminalidade quando mais novos. E todos afirmam que o *rap* lhes deu força e visão para sair da vida marginal. Tal fato é latente no depoimento abaixo do *MC 2*.

O caminho da informação e do conhecimento me permitiram enxergar certas coisas, e não tem volta. Até de algumas pessoas eu comecei a me afastar. A partir daí minha mente só foi um para quedas, abriu e já era. (Depoimento do *MC 2*).

O *MC 2*, assim como o *MC 3*, relata a importância do conhecimento

Para você escrever um *rap*, principalmente se for um *rap* de mensagem crítica, você tem que ter no mínimo uma boa leitura. Quando a gente escreve, tem que ter um bom arsenal lírico. Entre os *rappers*, é uma disputa muito grande. Então tem que buscar um conhecimento, que foi o que eu fiz e mudou a minha vida. Aí como eu falei, foi um caminho sem volta. Então nesse sentido ele é primordial, abre muito a sua mente. (Depoimento do *MC 2*).

O *MC 3* relata que seu grupo tem um estilo *gangsta*, porém um *gangsta* brasileiro. Segundo o *MC 3*, o *gangsta* brasileiro usa a batida do *gangsta* estadunidense, mas tem outro tipo de mensagem, outro tipo de conteúdo literário. É menos agressivo, menos pornográfico e ostentador, é um *gangsta* mais consciente.

Então, o nosso estilo é mais *gangsta* assim, a gente mostra essa realidade das pessoas que acabam se envolvendo na criminalidade por falta de opção, por um caminho errado e a consequência disso, que é a destruição da família, tristezas. A gente acaba mais fazendo a parte do cronista contemporâneo né? (Depoimento do *MC 3*).

O MC 5 relaciona o significado do *Hip Hop* de forma direta com sua própria experiência. A experiência com a cultura *Hip Hop* foi fundamental na transformação de sua vida, que tinha ligações com a criminalidade. Ao abordar sobre o verdadeiro significado do *Hip Hop*, ele fala do resgate do ser humano.

O resgate do ser humano, pessoalmente. Foi a música que me salvou (...). Me resgatou, eu consegui resgatar algumas pessoas, através do grupo, da música, trocando essas ideias. (Depoimento do MC 5).

Nota-se o forte impacto do *Hip Hop* na formação cultural dos entrevistados. Os 3 MCs que relatam ter se envolvido com a criminalidade afirmam que o *Hip Hop* foi fundamental no processo que os levou a ter uma vida melhor, fora do crime. Tal processo requer a busca da informação, do conhecimento, da “consciência”. É preciso buscar informações para aumentar o vocabulário, para compor e compreender as letras de *rap*, para compreender a cultura *Hip Hop* como um todo.

Todos os MCs tiveram experiências com arte educação, alguns afirmam ter resgatado jovens da criminalidade. Nota-se o reconhecimento do escape positivo que a cultura *Hip Hop* pode prover em jovens em situação vulnerável. Nota-se a importância do *Hip Hop* na formação cultural, nos posicionamentos políticos, nas escolhas artísticas, no modo como cada entrevistado se enxerga e enxerga o mundo.

Através das análises dos depoimentos e da pesquisa teórica sobre a região pode se concluir que o desenvolvimento do *Hip Hop* na Baixada Santista tem muitas similaridades com o *Hip Hop* nacional. O movimento chega através dos bailes *black*, se dissemina nas periferias, floresce na indústria cultural e influencia jovens de todas as classes sociais. O *Hip Hop* torna-se um estilo cultural dos indivíduos, se expressa na dança, na música, no grafite, nos gestos, na vestimenta, nas crenças. A cultura *Hip Hop* tem forte inserção em comunidades, atua na formação de jovens, no resgate da criminalidade e também conversa com o poder público, através de leis, editais e outras políticas públicas, como a Rádio *Rap Móvel*. Percebe-se que a Rádio *Rap Móvel* foi uma política pública de bastante relevância para a cultura *Hip Hop* da região. Há uma preocupação inerente a todos em popularizar o *rap* mantendo o seu caráter político e social. Para realmente fazer parte da cultura *Hip Hop*, é fundamental o quinto elemento, a consciência, o conhecimento, a informação. No meio das múltiplas representações da indústria cultural, misturam-se o *rap* contestatório com o *rap* ostentação e com todas as outras variações de temáticas que

envolvem o *rap*. Por um lado isso é considerado normal pelos entrevistados, faz parte do fluxo, do “sistema”, por outro todos lamentam certo esvaziamento do conteúdo de resistência política.

CONCLUSÃO

Mestre Jagal, *rapper* e agitador cultural mineiro, insistia que é preciso “organizar e fazer *Hip Hop* dia e noite”. O *Hip Hop* é esse elemento de insistência das causas do movimento negro, da periferia, das margens, das sobras. Ele vai em direção à diversidade, aos direitos dos indivíduos, à liberdade de expressão, ao partir de um mesmo lugar para se organizar em sociedade, aos povos com maior urgência de intervenção governamental para, ao menos, aliviar os problemas causados pela miséria e pela violência.

Os direitos dos povos foram reconhecidos em documentos internacionais, em pactos pelas liberdades, pela diversidade cultural, desde a Revolução Francesa, que inspirou uma série de libertações e descolonizações. Agora não se trata mais de fazer pactos, mas de torná-los reais. A insistência continua, resistindo de variadas formas, enredando-se pelas artes, pela filosofia, por grupos populares, pela política institucional (e seus desvios), pela mídias culturais, pelo debate público etc. É neste caldo de cultura que toma forma o *Hip Hop*, de raízes africanas, caribenhas e estadunidenses, braço atual do movimento negro, unindo música, dança, desenho, tecnologia, diversão, orgulho, resistência. O estilo vai unir o corpo e a palavra ao desenvolvimento tecnológico e seu acesso a populações periféricas. Mas o *Hip Hop* constitui-se também como uma forma peculiar de existir no tempo e no espaço. Um grupo de pessoas, de maneira transversal a uma era de permanente globalização, compartilha representações culturais, como gestos, preferência artísticas, resistência política, modos de se vestir, de falar, de cantar, penteados. Tal cultura está inserida dentro do movimento negro, que já existia no Brasil através das religiões afro-brasileiras, da capoeira, do samba e outras representações. O *Hip Hop* brasileiro é a tradução local de uma cultura global.

A insistência que se reproduz, que se reconfigura, que se assume em diferentes formas filosóficas, artísticas, populares, partidárias, se cristaliza com o tempo, se

potencializa em resistência. É componente de culturas populares, que se sujeitam às regras de culturas hegemônicas e, muitas vezes, entram em conflito com o poder constituído.

A resistência pode assumir variadas formas. Como já citado, a contestação é o ato de denúncia verbal, é o diálogo, como ocorre em assembleias, parlamentos, como se dá também nas letras de *rap* mais denunciadoras. A resistência existe ainda como ato simbólico, quando se usa uma camisa de Martin Luther King, James Brown ou Che Guevara. Ou mesmo como uma passeata em que não haja falatório, apenas o ato falando por si. O *rap* carrega consigo um caráter de resistência, mesmo não sendo sempre contestatório. Alguns adotam um estilo mais crítico, outros já afirmam que o *rap* é só um estilo de música como qualquer outro. Até que ponto o *rap*, apenas por ser *rap*, carrega um elemento de resistência? Pelo simples fato de produzir-se? Mesmo com qualquer conteúdo literário? Aqui "abrem-se as discussões", como afirma um dos entrevistados. Todos reconhecem a diferença entre *rap*, como um estilo musical, e *rap*, parte integrante da cultura *Hip Hop*. O *rap*, ou mesmo o *Hip Hop*, corre o risco de ser simplesmente um conteúdo da indústria cultural mercantil, movimentando milhões de dólares, mas sendo pouco efetivo nos propósitos políticos a que se propõe. Neste sentido, o que resta da insistência, da resistência política e cultural?

Todas estas representações culturais, imagem, gesto, dança, música, geram identificações, contribuem para a disseminação da cultura negra através da indústria cultural. Mas até onde a resistência política gera impacto? Tal resistência provoca mudanças? Certamente, a cultura *Hip Hop* constrói indivíduos que influenciam outros indivíduos, que fazem a questão política reaparecer em suas práticas. Mesmo sem movimento contestatório, a resistência política transparece na representação cultural, que existe, resiste e (re)existe, fomentando outras culturas, fortalecendo movimentos globais e locais, artísticos e políticos, entre o entretenimento e a resistência.

O *Hip Hop* não vive apenas da crítica, mesmo a crítica estando implícita em seu modo de ser. É também união, traduzida de variadas maneiras por suas versões locais, como no Brasil, em São Paulo, na Baixada Santista. É produzido e transformado de várias maneiras pelas indústrias culturais, com seus variados significados, do poder dominante financeiro até os focos de resistência popular, como aconteceu nos processos de

globalização dos produtos estadunidenses dos anos 80 e 90, comentados por Stuart Hall no corpo deste trabalho. Em um mundo cada vez mais diversificado, com a profusão de teorias, culturas, tecnologias, hibridizações, descolonizações, pluralização de identidades, comunicação virtual, celulares conectados, o *Hip Hop* se mistura com várias causas e culturas, diluindo-se em outras frentes, desde o *Hip Hop* feminista até o *Hip Hop gospel*, assim como variadas formas de *Hip Hop* comercial, alienado, e mesmo como agente de resistência e contestação, honrando sua concepção original.

A pós-modernidade está ligada a novas formas industriais de produção, na qual significados do capitalismo global, como o *amusement* na música e seu descompromisso com a resistência, estão presentes. Sobrevivem também, paralelamente, símbolos da resistência popular, como Racionais MCs, James Brown, Bob Dylan, Che Guevara e afins. Mas até que ponto usar camisa do Che Guevara não se torna um fetiche? Apenas uma (re)existência de conteúdo esvaziado? A (re)existência pode assumir variadas formas. Nem todas terão o mesmo poder resistente em favor dos direitos dos povos. O *Hip Hop* tornou-se um símbolo das libertações dos povos colonizados, das populações mais pobres, do povo negro e sua similaridade com a luta das minorias políticas. Ele (re)existe em contexto maior, além do povo negro.

A música é a arte que mais esconde suas raízes, segundo afirmado por Cano. As canções de Bob Marley, James Brown, assim como de Sex Pistols, certamente fazem parte das discotecas dos centros mais ricos de São Paulo e do Rio de Janeiro, cidades eixo da produção cultural. O *rock* certamente já não é um gênero de resistência, mesmo tendo nascido nas veias da melancolia negra do *blues*. As culturas se refletem e se misturam, podem estar incubadas em outro modelo de escuta, em um tipo de diversão apolítica. Mesmo as canções de resistência e protesto podem ser facilmente tocadas em eventos de grandes empresários ligado ao capitalismo global. Terão elas, nesses ambientes, algum poder de conscientização? Provavelmente. As canções de protesto e resistência sugerem ou ocultam o significado político implícito, ou mesmo qualquer outro motivo que tenha levado a sua composição. São diferentes a intenção do emissor da mensagem, do compositor, e a recepção do público. Com a popularização dos meios de comunicação, tais mediações são diversas. Com o advento da comunicação virtual, uma série descontrolada de representações culturais invade o espaço político. Todos os indivíduos conectados são produtores de cultura, todos emitem símbolos e representações. Há uma

multiplicidade de variações de caráter político e mercadológico, e o *rap* não fica imune a esse movimento.

A indústria cultural trabalha, em grande escala, com pura necessidade em prol do lucro e do controle. Mesmo assim, carrega junto um conteúdo misto, onde há espaço para resistência. Esse é um espaço claramente regulado. A resistência é aceita enquanto houver um público consumidor que gere algum tipo de vantagem para o mercado. E consumir produtos que contenham elementos de resistência não quer dizer, necessariamente, aderir às causas do movimento negro ou das minorias étnicas. Pode-se dizer, porém, que é um tipo de aproximação, um contato.

O pós-modernismo está mais afeito a uma mudança cultural do que para a substituição do conceito de modernidade como um todo. A fascinação do pós-modernismo com a etnicidade, as diferenças sexuais, raciais, culturais, é, ao mesmo tempo, reação à normatividade da alta cultura europeia, assim como um bom motivo para ser embalado em produtos vendáveis.

Ao mesmo tempo em que a adaptação às necessidades da indústria cultural populariza o *rap* e, portanto, significados da cultura de resistência negra, há um preço pago que, muitas vezes, custa o silenciamento acerca das questões raciais. Pode-se dizer que a popularização do *rap* custa a diminuição do caráter de resistência, porém é a maneira possível da cultura negra se inserir dentro da cultura dominante do mercado. As questões raciais insistem em aparecer, mesmo que dentro de um invólucro contraditório.

Hall (2003) usa o termo estratégia cultural para denominar a ação dos movimentos de resistência na indústria cultural. É o espaço possível, os meios pelos quais os movimentos atingem mais gente, sendo, inclusive, exportados mundo afora. Não há como escapar dos processos de alienação, do abuso do *amusement*, é inevitável. Neste processo estão representações de resistência política das culturas populares como um conjunto de estratégias que se efetuam por dentro da cultura hegemônica. Como afirma Hall, a cultura popular

(...) está enraizada na experiência popular e, ao mesmo tempo, disponível para expropriação. Quero defender a ideia de que isso é necessário e inevitável e vale também para a cultura popular negra, que, como todas as culturas populares no mundo moderno, está

destinada a ser contraditória, o que ocorre não porque não tenhamos travado a batalha cultural suficientemente bem. (HALL, 2003, p. 341).

Existem tipos e formas de resistência cultural e o impacto político é elástico, variável. O *rap* também se tornou uma cultura de massa. O mesmo gênero que defende os direitos dos negros e pobres também serve ao poder do mercado financeiro.

É necessário não apenas resistir, mas também fomentar alternativas, algo que possa estender a luta para as próximas gerações. De forma natural e cultural, os conflitos históricos marcam as vidas da população segregada e imprimem suas marcas nas culturas populares. Da segunda metade do século XX em diante, a cultura popular assumiu um papel importante na organização das sociedades. Ela exprime parte essencial dos conflitos entre a sociedade e a normatização social, entre as culturas e o Estado. A “realidade”, a qual os entrevistados falam, não deve ser vista como natural. As populações segregadas lutam para manter presente as memórias de lutas contra os poderes dominantes. Para isso, efetuam sua resistência política nas brechas dos sistemas de controle. Ainda que de maneira regulada, os movimentos de resistência insistem e (re)existem, constroem e fomentam suas tradições, imprimem nos espaços possíveis algum elemento lembrador da experiência negra, algum elemento que não se encaixe no mundo eurocêntrico e mercantil construído pelos processos iluministas.

São lutas do passado que insistem em estar presentes, uma força resistente, performática, estética, em busca de justiça social, um berro contra o esquecimento, contra uma política global que, por seu lado, resiste em criar condições que possam realmente levar a dignidade humana para as regiões periféricas do planeta. A longa jornada pela busca de melhores condições de vida fomenta culturas, aparece em letras de canções, telas de pintura, livros, na formação, nas identidades das pessoas.

Referências Bibliográficas:

ADORNO, Theodor. **Conceito de Iluminismo**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996. (Coleção Os Pensadores).

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ADORNO, Theodor. **O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição**. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1996. (Coleção Os Pensadores).

ALVES, Amanda Palomo. Do blues ao movimento pelos direitos civis: o surgimento da “black music” nos Estados Unidos. **Revista de História**. n. 3, vol.1. Salvador: UFBS, 2011. Disponível em: <http://www.revistahistoria.ufba.br/2011_1/a04.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2019.

BARBERO, Jesús Martín. **Dos Meios às Mediações**. 7. ed. Rio de Janeiro: UFRG, 2013.

BLACKING, John. **Música, cultura e experiência**. 201-218. In Cadernos de Campo, n. 16, dezembro de 2007. PPGAS/USP.

BLAINEY, Geoffrey. **Uma Breve História do Mundo**. 2. ed. São Paulo: Fundamento Educacional, 2008.

BOBBIO, Norberto. **A Era dos Direitos**. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1992.

CAMARGOS, Roberto. **Rap e Política. Percepções da vida social brasileira**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

CANO, Rubén López. Fragmentación y dispersión de la unidad musical. In: **Música Diversa**. 1. ed. Barcelona: Musikeon, 2018. cap. 3. p. 75 – 91.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da Sensibilidade Contemporânea. **Revista Horizontes Antropológicos**. Ano 5. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

D´ANDREA, Tiarajú Pablo. **A Formação dos Sujeitos Periférico. Cultura e política na periferia de São Paulo**. São Paulo: USP, 2013. Dissertação de doutorado em sociologia.

DELEUZE, Gilles. Post Scriptum sobre as Sociedades de Controle. **L'Autre Journal**, Paris, n. 1, 1990. Disponível em: <https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Post-Scriptum_sobre_as_Sociedades_de_Control.pdf>. Acesso em 15 jan. 2019.

DUARTE, Rodrigo. **Indústria Cultural e Meio de Comunicação**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

EAGLETON, Terry. **A Ideia de Cultura**. 1. ed. Lisboa: Temas e Debates, 2000.

EMPLASA - EMPRESA PAULISTA DE PLANEJAMENTO METROPOLITANO. São Paulo: Emplasa. **Região Metropolitana da Baixada Santista**. Disponível em <<https://www.emplasa.sp.gov.br/RMBS>>. Acesso em 13 fev. 2019.

FERNANDES, Joyce da Silva. **Resistência e Rima: Memórias do Movimento Hip Hop na Baixada Santista**. Santos: Unisantos, 2011. Trabalho de conclusão de curso em história.

FERRARI, Rodrigo Duarte. O poder da indústria cultural na *internet*. 2013 XVIII CONBRACE - Identidade da Educação Física e Ciências do Esporte em Tempos de Megaeventos. Disponível em <http://congressos.cbce.org.br/index.php/conbrace2013/5conice/paper/download/4803/2511>. Acesso em: 08 jan. 2018.

FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. Hip Hop Brasileiro: Tribo Urbana ou Movimento Social? **Revista Facom**. n. 17. São Paulo: FAAP, 2007.

FRANCO, Maria Laura Puglisi Barbosa. **Análise de Conteúdo**. 2. ed. Brasília: Liber Livro, 2005.

FREDERICO, Celso. Da Periferia ao Centro: Cultura e política em tempos pós-modernos. **Estudos Avançados 27**. São Paulo: USP, 2013.

GARCIA, Walter. **Ouvindo Racionais MC'S**. São Paulo: Tereza, 2003.

GOMES, Laurentino. **1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil**. 5.ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

GONÇALVES, Alcindo. **Desenvolvimento Econômico da Baixada Santista**. Santos: Editora Universitária Leopoldianum, 2006. p. 169 – 183.

GUERRA, Elaine Linhares de Assis. **Manual de Pesquisa Qualitativa**. Belo Horizonte: Grupo Ânima Educação, 2014. Disponível em http://disciplinas.nucleoad.com.br/pdf/anima_tcc/gerais/manuais/manual_quali.pdf.

Acesso em: 18 mar. 2018.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora. Reflexões sobre a Terra no exterior. In: **Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. cap. 1.

HALL, Stuart. Estudos Culturais. Dois Paradigmas. In: **Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. cap. 4.

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura negra? In: **Da Diáspora. Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003. cap. 11.

HERSCHMANN, Micael. **O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena**. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRG, 2005.

INSTITUTO POLIS – INSTITUTO DE ESTUDOS, FORMAÇÃO E ASSESSORIA EM POLÍTICAS SOCIAIS. São Paulo: Instituto Polis. Litoral Sustentável. Desenvolvimento com Inclusão Social. Resumo Executivo. Dinâmicas Regionais. Disponível em: <http://litoralsustentavel.org.br/resumo-executivo-regional/>. Acesso em 13 fev. 2019.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. 1. ed. Bauru: EDUSC, 2001.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura, Um Conceito Antropológico**. 24. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LAWSON, Bill E.. Comandos do Microfone: Rap e Filosofia Política. In: DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie (Org.). **Hip Hop e a Filosofia**. São Paulo: Madras, 2006.

LICURSI, Maria Beatriz. **Música, Política, Hip-Hop e Resistência Cultural**. IX World Congress on Communication and Arts. Guimarães: COPEC, 2016.

LYOTARD, Jean F.. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro, José Olympo Editora, 4ª Ed., 1993, p. 17.

MARTINS, Guilherme de Castro Duarte. Guerra dos Graves: da Quebra de Xangô ao Funk na Baixada Santista. **Revista Sonora**. n. 12. v. 6. Campinas: Unicamp, 2017. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/sonora/article/view/796>. Acesso em 13 fev. 2019.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade. O Lado mais Escuro da Modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. n. 94, vol. 32. Rio de Janeiro: Puc-Rio, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>. Acesso em 15 jan. 2019.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa Social. Teoria, Métodos e Criatividade**. 34. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

MOURA, Eliana P. G. de; ZUCCHETTI, Dinora Tereza; MENEZES, Magali Mendes de. Cultura e resistência: a criação do popular e o popular como criação. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**. n. 232. vol. 92. Brasília: INEP, 2011.

MUGGIATI, Roberto. **Blues. Da Lama a Fama**. 4.ed. São Paulo: Editora 34, 1995.

NAVES, Santuza Cambraia. A soul music e outras negritudes musicais. In: **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 126-140.

OLIVEIRA, Bruno Ribeiro. SANTOS, Davi dos. LIMA, Gabriel Truccolo de. Música Negra como Resistência: África, Brasil e Estados Unidos. **Revista do Lhiste** n. 3, vol 2. Porto Alegre: UFRGS, 2015.

PEDRO, Thomaz. É o Fluxo: “Baile de Favela” e Funk em São Paulo. **Proa Revista de Antropologia e Arte**. n. 7. v. 2. p. 115 – 135. Campinas: Unicamp, 2017. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/download/2829/2313>. Acesso em 13 fev. 2019.

PEREIRA, Sonia. Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia. **Revista Exedra**. n. 5. Coimbra: ESEC, 2011.

PIZZANI, Luciana; SILVA, Rosemary Cristina da; BELLO, Suzelei Faria; HAYASHI, Maria Cristina Plumbato Innocenti. A Arte da Pesquisa Bibliográfica. **Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**. n. 1, vol 10. Campinas, 2012.

POSTALI, Thífani. **Blues e Hip Hop. Uma perspectiva folkcomunicação**. 1. ed. Jundiaí: Paco Editorial, 2011.

SANTOS (SP). Secretaria da Cultura. **Plano Municipal de Cultura**. Santos, 2015. 145 p. Disponível em <tinyurl.com/pmsantos>. Acesso em 13 fev. 2019.

SANTOS, Adalberto Silva. **Resistências Culturais como Estratégias de Defesa de Identidade**. IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: UFBA, 2008.

SAVIETTO, Darius Santos. **Coletivos Culturais do Centro De Santos: Iniciativas Colaborativas À Criação De Políticas Públicas Para Ocupação De Espaços Urbanos**. Mogi das Cruzes: UMC, 2017. Dissertação de mestrado em políticas públicas.

STAKE, Robert E.. **Pesquisa Qualitativa: Estudando Como as Coisas Funcionam**. Porto Alegre: Penso, 2011.

TAGG, Philip. Analisando a Música Popular: Teoria, Método e Prática. **Revista Em Pauta**. n. 23, vol. 14. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/9404>. Acesso em: 08 jan. 2019.

VEIGA-NETO, Alfredo. Cultura, culturas e educação. **Revista Brasileira de Educação**. n. 23. Rio de Janeiro: ANPED, 2013. Disponível em <http://cev.org.br/biblioteca/revista-brasileira-educacao-anped-2003-n23/>. Acesso em: 21 fev. 2019.

VIANNA, Hermano Paes. **O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos**. Rio de Janeiro: UFRG, 1987. p. 44-66.

VIANNA, Hermano. Funk e Cultura Popular Carioca. **Revista Estudos Históricos**. n. 6, vol 3. Rio de Janeiro: FGV, 1990.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras Chave. Um Vocabulário de Cultura e Sociedade**. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007

APÊNDICE 1 - Roteiro de Entrevista

Seção 1 - O entrevistado

Pedir para a pessoa se apresentar. Quem é? (dizer o nome)

Depois que ela se apresentar, complementar com questões importantes para você. Por exemplo: onde ela mora, idade.

Como ela mora? (com os pais, sozinho com a família, numa favela ou não, que cidade? Santos?)

O entrevistado trabalha? Além do rap tem outra atividade? Estuda? Faz bico? tem emprego? Está desempregado?

Qual a escolaridade?

Seção 2- A relação do entrevistado com o rap

Quando você tomou conhecimento do *Hip Hop* e do *rap*? em que momento da sua vida?

Como você tomou contato com o *Hip Hop*? E com o *rap*?

Como e quando foi sua opção pelo *rap*?

Qual a importância do *rap* em sua vida?

O que mudou em você, desde seu engajamento com o *rap*?

O que você pretende expressar nos seus raps e porquê?

O que você acha que caracteriza o *Hip Hop*?

Caso ainda não tenha ficado claro perguntar se o entrevistado (a) participa de um movimento e/ou grupo de *Hip Hop/rap*.

Quem são? Quando se reúnem? Quais os propósitos do movimento/grupo? Que atividades realizam? Tem algum apoio?

O grupo/movimento tem alguma relação com o bairro/cidade onde mora, ou com outros bairros?

Como e quando ele aprendeu a fazer *rap*? Com quem?

Seção 3 - Função social do *rap*

Desde que você se engajou, o *Hip Hop* e o *rap* mudaram? (Se o entrevistado não explicar, e tanto no caso de resposta positiva ou negativa, pedir para explicitar o quê, que características se mantiveram ou se modificaram)

E para o grupo que você participa? O que é o *Hip Hop* e o *rap* para eles?

Você acha que o *Hip Hop/rap* tem que ser crítico? Caso a resposta seja positiva, e o entrevistado não tenha explicitado: criticar o quê ou a quem e porquê?

Você acha que o *rap* tem potencial para modificar a sociedade?

Você acha que existe um preconceito contra o *rap*? Por parte de quem e porquê?

Você acha que o *rap* é um movimento das periferias?

O que os *rappers* expressam em suas letras?

Você acha que o *Hip Hop* contribui para a formação cultural de jovens? Como?

Você acha que o *rap* é conhecido, tocado, disseminado como estilo musical?

Você acha que o *rap/Hip Hop* é um estilo musical dominante?

Qual na sua opinião é o estilo musical dominante?

Qual a relação do *rap/Hip Hop* com esse estilo musical dominante.

Seção 4 - Relações do entrevistado com outros movimentos sociais/culturais/musicais e poder público

Você já se apresentou em eventos?

Você já se apresentou em eventos junto com outros músicos ligados a outros estilos musicais? Caso positivo, como foi esse encontro?

Como o *rap* se relaciona com outros movimentos/grupos sociais/musicais? Caso positivo, quais?

Como o Poder Público se relaciona com o *rap*?

O Poder Público incentiva a prática do *rap*?

Vocês são convidados para participar de eventos promovidos pelo Poder Público? Quais eventos? Em que lugares?

APÊNDICE 2 – Transcrições das Entrevistas

ENTREVISTA DJ 1

E= ENTREVISTADOR

S=SUJEITO

E: Qual a sua idade e com quem você mora?

S: Moro com minha esposa e estou com 37 anos.

E: Sem filhos?

S: Sem filhos.

E: E você trabalha e estuda aqui em Santos?

S: Isso, aqui em Santos.

E: Seu grau de escolaridade é?

S: Ensino Superior Incompleto ainda.

E: Ok. São quatro sessões da entrevista, essa foi a primeira que inclui seus dados. A segunda parte vai ser sobre a sua relação com o *rap*; A terceira parte vai ser sobre a função social do *rap* e a quarta parte vai ser sobre a sua relação com outros movimentos. Então vamos agora para a segunda parte. Quando você tomou conhecimento do *Hip Hop* e do *rap*? Em que momento da sua vida?

S: Eu tinha 10 para 11 anos. Na verdade tinham algumas propagandas de disco de *rap* que eu não sabia exatamente o que eram mas que de alguma maneira a palavra já me chamava a atenção, e aí um amigo meu e mais alguns meninos vizinhos ouvíamos um estilo chamado *raggamuffin* e chamávamos de *rap* africano. Até que um cara que morava no meu prédio me gravou em uma fita e me mostrou um disco do Racionais, aí eu pedi para ele gravar em uma fita. Aí esse foi o primeiro *rap* que eu ouvi realmente sabendo o que era.

E: Você tinha 10 para 11 anos?

S: Isso.

E: Então o primeiro contato com o *Hip Hop* foi através do *rap*?

S: Sim, sim.

E: Não foi através da dança, nem do grafite?

S: Não, foi justamente o *rap* mesmo, porque eu e meu amigo ficávamos dançando o que eu considero que era *rap*, porque assim, na verdade, nós não sabíamos o que era *rap* exatamente. Quando meu vizinho gravou e me disse para escutar aquele *rap* porque era legal, aí a partir dessa fita que eu entendi.

E: Legal, então você entrou em contato com o *rap* através do seu amigo. E esse seu amigo era de onde? Da escola, da rua?

S: Não, era do prédio. Do mesmo prédio. Ele era um pouco mais velho que eu, uns 4 anos. Aí lembro que ele mostrou o disco.

E: Legal. Como e quando foi sua opção pelo *rap*? Como algo que você levou para a sua vida.

S: Então, na verdade quando comecei a ouvir fiquei doido com aquilo porque tudo que eles falavam realmente acontecia. Aí passei a pesquisar muito. Com 12 anos, teve um curso de *DJ* no SESC que a gente participou porque tinha a ver com o *rap*. Aí foi o curso que me deu muita base para depois quando eu quis escrever e produzir também. Então eu estava o tempo inteiro querendo entrar em contato com aquilo. Todo o tempo que eu pudesse. Sempre. Coisa compulsiva, praticamente. Desde essa época. Aí no SENAI tinha um concurso cultural onde tinha que fazer uma música sobre natureza, meio ambiente, preservação, e fizemos um *rap*. Foi onde a gente começou a ensaiar para o concurso e tomou gosto. Desde que comecei a ouvir, muito novo, já tentava fazer. Lembro que eu escutava os Racionais e eu transcrevia as letras, e depois ia marcando as rimas, quantas rimas ele fazia, quando ele mudava de assunto, como que era feita essa transição. Isso com 12, 13 anos. Aí eu já tinha algumas coisas escritas e quando a gente ensaiou para esse concurso no SENAI eu falei para nós montarmos um grupo, e falei que já tinha letra, batida, tudo. E aí começou, e nessa de fazer o *rap*, uma vez a gente foi gravar na casa de um cara que era *DJ* e ele perguntou quantos anos nós tínhamos e eu falei 16. Aí ele disse que as letras que a gente produzia não condizia com a nossa idade, porque tinha cara de 25 anos que não fazia letra assim. A partir de montar o grupo que tive certeza que era isso que queria fazer. Aí a gente começou a cantar e alimentou o sonho e foi onde se tornou a profissão. Depois disso, nos unimos a outros grupos e criamos o nosso próprio grupo. Aí quando eu comecei a gravar, foi onde comecei a produzir para fora, porque a gente levava

na rádio comunitária e o pessoal gostava da qualidade e perguntava onde a gente tinha gravado, e eu dizia que gravamos em casa. Foi o cartão de visita.

E: A rádio comunitária era a rádio pirata?

S: É, tinha uma em São Vicente e uma na Zona Noroeste. Eram as duas fortes na época.

E: Quando isso?

S: Isso aí já era 1999, 2000.

E: Qual a importância do *rap* na sua vida?

S: Então, minha vida inteira meio que foi pautada pelo *rap* com a música né? Escutar *rap* na adolescência moldou meu caráter. E assim, o que o *rap* me mostrou abriu muito a minha mente não só musicalmente falando. Lembro quando tinha 12 anos e o Racionais lançou uma música chamada: Negro Limitado. Falava que o negro limitado não sabia nem o número do RG de cabeça, e eu decorei o meu RG por causa disso. Então posso dizer que o Mano Brown, não só ele, mas posso dizer que teve uma grande importância na minha vida.

E: Você falou do caráter, mas o que mais você diria que mudou em você desde o seu engajamento no *rap*?

S: Não sei. Porque assim, eu entendo também que foi nessa fase da adolescência que o que eles falavam eu tomava como uma verdade. Depois de ter uns 18 para 20 anos, já

comecei a ter mais um senso crítico e as vezes nem concordava tanto com o que os caras falavam, já ia pelo amor a música mesmo, o estilo da música.

E: “Os caras” você quer dizer os Racionais ou geral?

S: Não, todos. Todos. Porque como te falei eu pesquisei muito, e com 18 para 19 anos eu já ouvia muita coisa. O Sobrevivendo no Inferno eu não gostei tanto quando saiu. Eu já ouvia uns trabalhos de Brasília, que por conta da produção, do estilo da produção, me chamava muito mais atenção. Então os principais que eu gostava era o Cirurgia Moral e Alik, e aí um dos membros do Alik que é o *DJ Jamaica* também tinha um álbum solo, que esses 3 assim nessa época de 1997 a 1999 eram os que eu mais escutava. Eu escutava muito *rap* gringo também. Aí o *rap* gringo era só a música mesmo, porque eu não entendia nada.

E: E quais eram os seus preferidos dos *raps* gringos?

S: Eu sempre gostei muito do Eminem lá no começo. Aí Snoop Dog curtia muito. Sempre fui muito fã do Snoop. Acho que tem épocas assim que tem uns caras que eu escuto mais. Então, pós SENAI, já estava ouvindo muito Master Pino, No Limit Records. Hoje os caras que eu mais gosto é o Eminem, o Tech Nine, Ludacris e o Kendrick Lamar e muitos outros né?

E: Sim, sim.

S: Esses até que eu citei é mais por uma questão de técnica vocal e letra. Porque tem disco do Kendrick Lamar que eu ouvi mais que um cara chamado Nipsey Hussle. Acho que ele tem um jeito muito mais simples, o álbum em si, musicalmente, as coisas que ele fala. Acabou me tocando mais nesse momento.

E: Você ainda compõe letras?

S: Claro, estou lançando e estou compondo bastante coisa.

E: Legal, e o que você pretende expressar nos seus *raps*? E porquê?

S: Então, eu entendo a expressão da música, da arte, como sendo a expressão do que a pessoa é. E é muito isso. Expressar o que eu penso sobre determinados assuntos. Hoje em dia no Brasil tem o *rap* em alta, tem que demonstrar habilidades. O cara que faz muita referência, fala sobre um monte de coisa, mas na verdade não tem uma linha de raciocínio. Isso eu não curto. Gosto de ter um assunto. Qual é o assunto? Aí desenrolo o assunto. Só que aí, é dos mais variados né? Enfim, tem música romântica, do mesmo jeito que tem músicas de protestos tipo Racionais. Eu acho que o que dá liga na verdade é a forma de fazer, mas eu falo de muitas coisas, mas poucas vezes faço música para falar de muita coisa, sem nada específico.

E: E o que você acha que caracteriza o *Hip Hop*?

S: Então, hoje é difícil dizer na verdade porque para mim que venho dessa época de 1990, o que caracterizava o *Hip Hop*, o *rap*, era a questão da resistência. Mas hoje virou uma coisa mercadológica, de indústria cultural mesmo. Então hoje acho que sobra a música, o formato mesmo. Para dizer que é *rap*, só de o cara rimar, sem ter um ritmo eletrônico, já dá para dizer que é. Abrem-se as discussões. Uma vez, um cara postou que: O *rapper* Mc Guime...alguma notícia de algum portal né? Aí o cara compartilhou e disse: *rapper*? É isso mesmo? Aí eu disse, mano, o cara faz um canto falado. Culturalmente aqui, o *funk* tem essa divisão, então se a diferença era ideológica, já não tem mais também. E foi o *rap* que colou no *funk*, não o contrário.

E: Porque você acredita que o *rap* colou no *funk*?

S: Acredito que por questão de mercado mesmo, de público, fazer sucesso, enfim.

E: Isso no Brasil né?

S: Isso, no Brasil. Se a gente entender o *Hip Hop* como cultura, aí precisa ter alguns elementos de comportamento no meio. Agora o *rap* como música, não. Se o cara bater no peito e falar que é *Hip Hop*, mas só fizer *rap* romântico, não rola. Para se entender pertencente a cultura *Hip Hop*, aí acho que precisa de elemento de resistência.

E: Sim, e o *rap* como música, não necessariamente.

S: Não necessariamente. Da mesma forma que tem grafiteiro que não tem o grafite característico, como se fosse um artista plástico.

E: Entendi. Perfeito, perfeito. Você participa de algum movimento ou grupo específico de *rap*?

S: Então, eu tenho o grupo X. A gente continua na caminhada. Inclusive vamos lançar um *cd*.

E: Online?

S: Online. No *you tube* e nas plataformas digitais. E vamos fazer a festa de lançamento.

E: Legal. E aí você participa do cenário, lógico, da região. Você acredita que esse cenário é mais forte em qual cidade da região?

S: Santos mesmo. Tem muitos grupos nas outras cidades, mas principalmente em questão de evento, temos mais eventos em Santos. A questão das batalhas, está acontecendo muita coisa em muito lugar porque não precisa de nada, é só reunir o pessoal né? O cara canta a capela mesmo, faz a batalha de rima e já era. Então acho que em todas as cidades da Baixada tem isso. Mas evento assim com mais estrutura, tem mais em Santos mesmo.

E: Quando tem esses eventos a galera de outras cidades vem?

S: Vem, as cidades mais próximas que é São Vicente, Cubatão, Praia Grande, Guarujá vem, do mesmo jeito quando tinha em outras cidades eu ia. Tinha lá no Perequê no Guarujá, e eu ia.

E: Bertioga você já sabe de alguém? Tem uma galera?

S: Eu sei que existe uma batalha lá, que é muito forte, porque eu estou participando de um mapeamento cultural aqui da Baixada. A menina lá de Bertioga, a Camila, falou que luta lá. O mapeamento começou como uma atividade patrocinada pelo SESC, e aí as reuniões são itinerantes. Começou no SESC aqui em Santos, aí a Ana Paula Durval que é quem está coordenando sugeriu que fosse itinerante para contemplar todas as cidades. Já teve em Mongaguá, Peruíbe e a última foi em Bertioga.

E: E esse grupo de *rap* que você tem, o X, com que frequência vocês se reúnem e quais os propósitos do grupo? E vocês tem algum apoio de alguma entidade, empresário?

S: Não, a gente se reúne semanalmente, praticamente toda segunda, para finalizar o álbum, programar as coisas. Mas não temos o apoio de ninguém, não. A longevidade do X, que a gente começou em 1999, 2000 né? Aí a longevidade do X se deve ao fato de eu ter estúdio, se não tenho quase certeza que não tinha aguentado as pancadas da vida.

E: O grupo tem alguma relação com o bairro ou a cidade que vocês moram? Vocês falam sobre coisas da cidade?

S: A gente tem muito orgulho de ser daqui da cidade. Mas cada um é de um bairro. Então é mais a Baixada como região, estilo de vida caiçara, praieiro.

E: Legal, legal. Vou passar agora para a terceira sessão, que é a função social do *rap*. Vou te fazer algumas perguntas. Algumas você até já respondeu um pouco, de repente vou até pedir para você falar um pouco mais. Desde que você se engajou, o *Hip Hop* e o *rap* mudaram?

S: Muito. E aí tem a ver com os momentos históricos né? Tanto que naquele primeiro momento não existia um *rapper* que não tivesse um viés de esquerda. O cara podia até não saber o que era política, mas você ouvia a letra dele, era isso. Mas de uns tempos para cá já não. Acho que desde 2013 começou a aparecer outros, não que não existisse né? Mas enquanto música passa por muitas transformações. Tanto formato né, até por conta das novas tecnologias, da nova forma de se fazer programa. Tipo, quando comecei a produzir os caras tiravam onda de quem fazia música no computador, e hoje mega produtores do *rap* se orgulham de estar com um PC. E é isso, é ferramenta. Quem faz o pão é o padeiro, não é o forno.

E: E o grupo que você participa? O que você acredita que é o *Hip Hop* e o *rap* para eles?

S: Então, acho que dentro do grupo tem esse posicionamento né? Que é partir de uma visão de quem está lascado mesmo na vida. O que dá essa coesão no grupo é essa coisa do marginal mesmo, do deixado de lado, do não se sentir pertencente. Não se encaixar no jogo do jeito que ele é de uma maneira geral, e acho que isso é comum aos 3.

E: E quando aparece um *rapper* assim, diferente, ou um cara que já era do circuito, ou um cara novo fazendo letras que não são críticas, você acha que isso incomoda os outros *rapper*? Chega a incomodar os caras? O cara chega a ser visto como um cara que não é do movimento?

S: Então, e aí eu estou te falando tudo isso, mas na verdade nós sofremos com isso no começo. Porque por mais que tivéssemos essa postura caiçara, o pessoal de São Paulo falava: Vocês são diferentes, de boa, parece que não estão nem aí com nada. E acho que isso é característico da região. E aí por a gente introduzir um *rap* daqui, nesse *lifestyle* caiçara, essa coisa mais descontraída, a gente foi muito criticado. E por caras que dois anos depois pararam de cantar. O que é ser *rapper*? Mas hoje acho que já está de uma maneira geral...acho que até a cultura do empreendedorismo fez com que se tornasse algo sustentável, que desse retorno financeiro. Acredito que no *rap* me pega muito mais a forma como o cara fala do assunto do que o assunto em si. Aí só se for algo muito... porque tem cara que fala no *rap* que a terra é plana inclusive né? Aí não consigo. Tem setores que se incomodam, mas acho que hoje no geral está muito mais aberto. Quem ainda se incomoda acho que na verdade é quem ainda não entendeu que mudou e que não vai voltar.

E: Então você está falando que o *rap* não necessariamente precisa ser crítico?

S: Sim, volta no que eu falei, para o cara se entender enquanto cultura *Hip Hop* eu acho que sim, agora o *rap* em si é só um estilo de música que qualquer um pode fazer. Na verdade, é uma linguagem. E quando a gente fala resistência, eu acho que também não tem só uma coisa política. Eu me identifico quando eu sinto que o cara conseguiu ser

profundo no sentido de se abrir mais e mostrar mais quem ele é. Então esse é um tipo de *rap* que eu gosto, que nesse sentido pode ser importante humanamente falar de algumas coisas, mas não necessariamente ser uma resistência política. Acaba sendo política, mas não partidária no caso.

E: E você acha que o *rap* tem potencial para modificar a sociedade?

S: Então cara, eu vi o Mano Brown falar e eu concordei, que o Emicida e essa geração é fruto do que eles fizeram lá atrás. Então eu acho que sim. É que o *rap* tem essa linguagem, é uma cultura que vem da periferia. Então tem o poder de transformar quem talvez não teria acesso a informações ou outras coisas, enfim. Mas eu tenho certeza que o *rap*...a arte transforma e tem potencial para isso.

E: Mas qual seria a diferença do Emicida para os Racionais?

S: O Mano Brown, até onde eu sei, a mãe dele era empregada doméstica. A do Emicida também. Só que o Mano Brown tem o jeito dele que é mais “ogão”, vamos dizer assim, e não terminou o segundo grau. O Emicida é um cara que já desenhava, era o “negão nerd”, por conta da patroa da mãe dele pagar escola particular. Então já teve um acesso diferenciado do Mano Brown. Então quando isso vai para a música, na forma de fazer e lidar, acho que o Emicida foi o primeiro a dar aula para todo mundo de como se deveria gerir o negócio da música. O Racionais não fez isso. Na verdade é engraçado que eu vi uma entrevista da esposa do Mano Brown que hoje é produtora deles. E ela disse que cada integrante do Racionais tem que andar com um produtor para eles não se perderem em aeroporto. Então o Emicida nessa questão de *business*, nessa coisa do produto cultural, ele tem mais esse viés de fazer funcionar.

E: Entendi. Você acha que existe um preconceito contra o *rap*? E porquê?

S: Então, acho que hoje está muito mais esclarecido. Mas tem pessoas...acho que isso é mais coisa de gente mais velha né? Que pode ter um preconceito. Acho que hoje o preconceito foi para o *funk* mais. Justamente por causa de algumas letras serem muito chulas, baixaria. Então hoje eu entendo que o preconceito é mais com o *funk*. Tem muito tempo que eu não vejo ninguém torcer o nariz.

E: E você acha que o *rap* é um movimento das periferias?

S: Ele é originário, vem da periferia. É que tem essa questão da transformação durante o tempo né? Mas, sim, eu entendo como pertencente a uma cultura de periferia, que aí como a linguagem dominou muito, aí...por exemplo o *pop* tem muita influência do *rap*. Porque o *rap* durante muito tempo sempre foi muito forte nos Estados Unidos. Então a música lá que é feita para o mundo todo.

E: E você acha que o *Hip Hop* contribui para a formação cultural dos jovens?

S: Sim, aí dentro dessa lógica do *Hip Hop*...porque mesmo o *rap* mais comercial tem um vocabulário mais vasto. Então se você pensar que o cara vai ouvir um sertanejo ou um *funk*, no *rap* no mínimo vai dar mais vocabulário para ele, porque tem muito mais palavras nas letras. Então sim.

E: Sim, o *rap* pelo vocabulário e o *Hip Hop* pela cultura.

S: É, quando por exemplo tem alguma oficina, elas sempre são ligadas a esse modo mais raiz do *Hip Hop* de ter uma questão social envolvida. Eu mesmo fiz a oficina de *DJ* e foi o que me deu base para escrever letra e depois eu fui aprender a produzir meio que sozinho. Então me transformou. Uma oficina dessa que seja de rima, de dança, de *DJ*, de produção, enfim, o cara que vai dar aula nesse nicho, tem esse “bagulho” com ele. Acho

que ele nem pensa nisso como mercado. E quem vai, vai porque além de ser um trampo, tem esse poder de transformação.

E: Legal, legal. Você acha que o *rap* hoje é um estilo bem conhecido, tocado, disseminado no Brasil?

S: É, ainda mais agora que só toca top tendo o Emicida e outros caras assim. Então acho que hoje é muito, muito difundido.

E: Você acha que chega a ser um estilo dominante?

S: Acho que o *funk* e o sertanejo no Brasil ainda são maiores. Considero o *rap* o terceiro, mais que MPB, essas coisas.

E: E como você vê essa relação do *rap* com esses estilos dominantes, com o *funk*? Tem uma rixa?

S: Então, aí tem esse bagulho. Tem os dois lados né? Porque ao mesmo tempo que o *funk* tem umas coisas muito chulas, quem é de periferia no Brasil e hoje tem 25, 28 anos, invariavelmente escutou muito *funk* na adolescência. Então acho que a relação desse pessoal mais jovem já é mais natural até com o *funk*.

E: Mas que tipo de *funk* eles escutavam?

S: Então, é que antigamente era outro tipo de *funk* né? 10, 15 anos atrás que eram os anos 2000, eles escutavam outro *funk* que tinha uma relação com o *rap*. E eu entendo até o seguinte, que os jovens que escutavam *funk*, escutavam Mc Careca, Mc Fabinho, que era

mais puxado para o *rap* do que para o *funk*, por isso esses jovens fazem *rap*. Então, é isso. Se você for falar em Minas Gerais, tocava muito *funk*. Danilo e Fabinho, Mc Pequeno, que é daqui, fazia muito show, muito sucesso nesses lugares. O Rio, era o Rio de Janeiro, o berço do *funk*... Eu já ouvi falar que o Mc Guime canta *funk* porque o *rap* era mais difícil de virar, mas que ele gostava mais de *rap*. Então a coisa também é híbrida.

E: Você acha que é mais difícil musicalmente estabelecer o que é *rap* e o que é *funk*? Você acha que as pessoas ficam em dúvida?

S: Então, para mim não é difícil. Aí no caso de uma pessoa leiga...acho que não. Porque o *funk* tem a característica de ser muito dançante. A batida, o formato é dançante, vibrante. O *rap* tem aquela coisa que a própria música te põe em um estado de espírito de prestar atenção.

E: *Funk* é mais cantado também, e *rap* é mais falado né?

S: Também. Exato. O *funk* pode ser falado, mas a maioria tem linha melódica.

E: Legal, vou para a última parte então, que é a sua relação com outros movimentos sociais, culturais, musicais, e o poder público. Bom, algumas perguntas já sei a resposta então vou só formalizar. Você já se apresentou em eventos?

S: Sim.

E: Você já se apresentou em eventos com outros músicos ligados a outros estilos musicais?

S: O meu grupo fez bastante baile *funk* nos anos 2000. Mas acho que foi só com *funk* mesmo. Ou era evento de *rap*, ou era *funk*.

E: Como foi esse encontro?

S: Então, aí que está, como eu falei, o meu grupo tinha essa característica de falar o estilo de vida que era daqui da região, e nós sabíamos que o *funk* também era muito forte. Então, de repente, a linguagem não era tão distante. A batida era, e obviamente o *rap* acaba fazendo uma abordagem mais complexa das coisas do que o *funk*. Mas nessa época o *funk* também tinha letras que eram de quebradas, falando da visão de lá. Então foi de boa. A galera gostava, éramos muito respeitados.

E: Você acha que o *funk* banalizou mais que o *rap*?

S: Sim. É porque o *funk* que foi feito aqui na Baixada Santista era diferenciado. O *funk* do Rio de Janeiro sempre teve esse lance da descontração, da brincadeira. Então o *funk* não nasceu tão crítico. O *funk* carioca nasceu para a diversão. Na verdade, as letras eram uma característica da Baixada Santista no *funk*. Então acho que o que aconteceu mesmo com o *funk* na minha opinião, é que chegou ao ponto de ser somente uma baixaria. Uma vez fomos ao baile *funk* e tocou uma música que cheguei a comentar com os caras que percebi que estava velho, porque o que a menina estava falando na música... Mas por outro lado, o *funk* tem esse bagulho muito direto, porque é feito por pessoas de nível cultural baixo. Então o vocabulário também acaba... Apesar de ser algo que choca, o *funk* por si acaba sendo uma denúncia do que está acontecendo e do que precisaria melhorar.

E: É, tanto que tem vários lugares que estão proibindo o baile *funk* né?

S: É, na verdade esses de rua acontecem só em periferia mesmo, que é lugar que a polícia nem vai. Porque quando acontece em qualquer lugar menos afastado o pessoal já denuncia.

E: Pessoal da própria comunidade né?

S: É.

E: E como você acha que o *rap* se relaciona com outros movimentos e grupos musicais?

S: Então, eu vi uma entrevista em que o cara perguntava para o Emicida e ao mesmo tempo fazia uma colocação de que ele e a Tulipa Ruiz vinham do mesmo cenário. Só que eu conheci o Emicida por causa das batalhas de rima. Devia ser algum circuito de música autoral que ia vir em São Paulo, porque eu desconhecia. Então acho que hoje abriu muito. Acho que a questão é o contato né? Acho que quando não há um relacionamento é só porque acho que não há oportunidade. Acho que nem os outros músicos querem distância do *rap*, nem o *rap* tem preconceito com outro estilo que não seja tão crítico.

E: E como você acha que o poder público se relaciona com o *rap*?

S: Então, aí justamente que houve avanço. Aqui na Baixada, acho que Santos, São Vicente e Praia Grande que eu tenho certeza que tem lei da semana municipal do *Hip Hop*. Aí, há uma aproximação. Mas eu acho que ainda é muito pouco. Porque tudo depende também da política que cada governo faz né? Porque eu entendo que no poder público, só tem essa semana mesmo. E no Facult, que é aqui de Santos, sei que já tiveram trabalhos de *Hip Hop* contemplados.

E: Semana você diz do *Hip Hop*?

S: É, na verdade é o dia municipal do *Hip Hop* e para comemorar eles fazem a semana né?

E: Há quanto tempo foi instituído essa semana do *Hip Hop*?

S: Em Santos uns 3 anos só. Na Praia Grande estava rolando a mais tempo.

E: Então você acha que o poder público incentiva a prática do *rap*?

S: Dizer que incentiva acho que é muito. Acho que reconhece. Porque o dia é dia municipal do *Hip Hop*, não é do *rap*. Então, como eu falei, dizer que incentiva é muito. E aí como eu já expliquei que é a questão das oficinas, que o *Hip Hop* no modo geral tem esse cunho social, acho que por isso eles pensam: acho que isso dá para colocar.

E: E vocês são convidados a participar de eventos promovidos pelo poder público?

S: Então, na semana do *Hip Hop* eu toquei como *DJ*, cantei algumas vezes na semana do *Hip Hop* na Praia Grande. Acho que São Vicente teve a lei, mas não teve ainda nenhuma semana. Então eu já fui convidado algumas vezes.

E: E a relação de vocês, da galera do *Hip Hop* entre os *rappers*, *MCs*, grafiteiros? São unidos ou não?

S: Então, muita gente fala que precisava unir, mas só une quando tem um propósito em comum, e eu não vejo que há. Principalmente na questão do *rap* assim, a molecada quer mais gerar uma carreira, fazer isso como um trampo. Acho que eles não têm uma visão de sentar e montar algo maior, organizar e esperar a vez. Acho que acaba não rolando

uma união nesse sentido. Mas por outro lado, eu vejo que eles são muito amigos. O pessoal que faz *rap* se conversa bastante.

E: É como o Mano Brown disse na entrevista lá, hoje não tem mais lutas de classes, hoje a luta é individual.

S: Sim, é individual. Tanto que a crítica a essa cultura do empreendedorismo é a de que individualiza tudo.

ENTREVISTA DJ 2

E= ENTREVISTADOR

S=SUJEITO

E: Qual a sua idade e sua profissão?

S: Sou nascido em 1983, tenho 35 anos. Trabalho com *rap* e sou produtor, *beat maker*, músico, *video maker*... faço um pouco de tudo nessa área de produção artística.

E: Você trabalha com discotecagem e mais alguma coisa?

S: Sim. Trabalho com o lance da discotecagem, que eu comecei como *DJ*. Depois comecei a produzir as minhas próprias batidas, e acabei virando *beat maker*. Com isso adquiri um conhecimento musical maior, aprendendo a produzir outras coisas. Depois acabei me envolvendo com outros tipos de estilo e tal, e virei compositor.

E: Mas trabalha só com a música?

S: Só com a música, vivo de música.

E: Legal. Qual a sua escolaridade?

S: Cara eu não tenho orgulho de dizer não, mas eu tenho o segundo grau incompleto, parei no segundo ano do colegial. No segundo ano do colegial eu já achava que meu barato ia ser música e eu achava que a escola perda de tempo. Burrice minha achar isso. hoje em dia eu até penso em terminar e tal, mas aí eu precisaria me dedicar um pouco mais.

E: Tenho muitos amigos músicos que ainda não terminaram, muito bons na verdade, e resolveram parar para estudar música.

E: Qual o bairro da cidade você mora?

S: Eu moro atualmente no Boqueirão, mas já morei no Marapé, que é uma área mais aqui em Santos que a gente chama de quebradinha. Já morei em vários lugares aqui em Santos.

E: Legal. Vamos para a seção 2. Quando você tomou conhecimento do *Hip Hop* e do *rap*? Em que momento da sua vida?

S: Cara eu acho que foi logo antes de entrar na minha adolescência. Na verdade, logo cedo descobri que era do *rap* o tempo inteiro e eu só não sabia. Quando era moleque, cresci ouvindo Michael Jackson. Tinha um sonzinho que ficava na cabeceira de cama, e

inicialmente o meu coroa quando vinha de viagem, trazia umas fitas de viagem que contava umas histórias e eu as ouvia em alemão e tal. Daí quando eu já tinha ouvido muitas histórias, comecei a me ligar mais no rádio e foi quando eu comecei a ouvir músicas. Pirei no Michael Jackson e aí eu comecei desde moleque a ouvir o tempo todo. Eu lembro que no meu aniversário a gente se fantasiava e fazia os passinhos dos cliques. Aí depois um tempo eu comecei a entrar numa parte da minha infância que eu acabei esquecendo a música por um tempo. Fui para uma parte mais do esporte e tal. Música para mim no começo era mais uma brincadeira, parecia brincadeira. Me dediquei ao esporte. Depois de um tempo, quando comecei a entrar na minha adolescência, tinha um amigo que gostava muito de Raimundos na época do primeiro *cd*, que tinha o Seninha. Aí comecei a curtir *rock*. Foi através do *rock* mesmo que comecei a gostar mais de música. No começo eu quis tocar guitarra e não consegui aprender a tocar direito. Desencanei, vendi a guitarra. Aí depois com o tempo ouvindo e tal, conheci aquela onda do *New Metal* que é um *rock* mais arrepiado. Eu gostava, achava aquilo legal, bacana. Já gostava de *rap* na época do Top Surprise. O disco que eles lançaram no Brasil eu tinha uma coletânea. Tinha o Snoopy Dog, um monte de cara. Aí comecei a curti *rap*, mas eu não sabia como adquirir e tal.

E: Que ano foi isso mais ou menos você lembra?

S: 1990, 1992, 1993 foi quando comecei a gostar. Ao contrário de muitos que conheço que vem de família. A única relação que tinha era o Michael Jackson. Achava diferente o som dele, mas achava que aquilo era *rock*. Aliás achava que tudo era *rock*. Só depois que fui amadurecer. Depois cismeiei que queria ser *DJ*, e aí comecei a ver mais de música, conhecer e ouvir outras coisas, *rock*, *rap*, *reggae*. Comecei a ouvir de tudo. Mas foi por aí no começo da adolescência.

E: Legal. Então você teve contato com o *Hip Hop* via rádio e tv?

S: Isso, rádio e tv.

E: Algumas perguntas eu vou pulando, porque você foi respondendo nas entrelinhas. Talvez alguma coisa eu não tenha certeza e pergunte de novo. Como e quando foi sua opção pelo *rap*, você meio que falou isso.

S: É, minha opção pelo *rap* acabou na verdade sendo uma opção pela música, independente de estilo musical. No *rap* me atraía o lance da luta, da militância que a galera debatia, questionava o governo, lutava pela desigualdade. Aí eu larguei meu trampo e decidi ser *DJ*. Foi aí que eu comecei mesmo a me aprofundar pelo *rap*. Comecei a querer aprender o que era a cultura do *DJ* mesmo a fundo, comprar os discos, comprar o vinil, ver como é que os caras tocavam. Era o início do *you tube*. Na verdade, nem existia na época. Tinha vídeo que eu baixava no *kazaa*, aqueles programas antigos. Ali eu aprendi e foi ali que eu me entreguei para o *rap* e para o lance do movimento e tal, porque conforme eu comecei a fazer as batidas, eu conhecia as pessoas que já estavam ali realmente. Então foi ali que tive um engajamento com o *Hip Hop* mesmo. *Hip Hop* no geral, não só *rap*, a música. Admirar o grafite, me interessar pela cultura mesmo.

E: O que mudou em você desde seu engajamento com o *rap*?

S: Mudou muita coisa cara. O *rap* é uma ferramenta de transformação, ele tem esse poder. Não só o *rap*, o movimento todo, o *Hip Hop* como um todo. A música acompanha a gente independente do estilo. Ela dita a trilha sonora da sua vida, é como se você visse um filme. A trilha sonora do filme é importante, e a música na nossa vida é isso, é a trilha sonora do nosso filme. Então, para mim mudou muito porque eu comecei a me ligar mais em um movimento, no engajamento, no sentimento, na musicalidade, na luta. Comecei a pirar no negócio.

E: Qual a importância do *rap* em sua vida?

S: É grande no sentido de que eu só sou o que sou graças ao *rap*, graças a cultura que me ensinou a ter comprometimento. A cultura de uma certa forma era muito rígida, era uma cultura que exigia que você tivesse uma disciplina. Porque você representava um lado da cultura negra que eles não queriam manchar, eles queriam mostrar que dá para ter responsabilidade e fazer arte, ter um engajamento social. Quiseram manter e mantiveram a imagem do *Hip Hop* como algo que é social, não é uma brincadeira. Então a partir do momento que você começa a adquirir conhecimento, você começa a ver a responsabilidade do que você faz. A música reflete bastante na vida das pessoas. Tinha um moleque que queria ser grafiteiro e ele colava lá direto para ver a gente grafitar e a mãe dele veio falar com a gente. Falou: Que legal que meu filho está andando com vocês porque querendo ou não ele não está fazendo besteira na rua, ele está aqui aprendendo a fazer essa arte. É isso... aí que você olha e percebe que o que você está fazendo é importante. Reflete tanto na música quanto na parte social. Então é aí que eu vejo o quanto o negócio é importante na vida das pessoas quanto foi na minha. Eu adquiri responsabilidade e respeito na caminhada.

E: Você é *DJ*, produz batidas. Mas você também compõe letras?

S: Componho. Já compus, já tive um grupo de *rap*, já tive *cd* solo meu, mas hoje em dia eu vivo da música. São poucos hoje que vivem da música, geralmente as pessoas tem que fazer alguma coisa paralela né? Mas em um contexto geral, o *rap* foi importante para que eu conseguisse enxergar tudo isso, me tornar o homem que sou e crescer como pessoa. O *Hip Hop* tem esse poder de te fazer crescer como pessoa.

E: E o que você pretende expressar nos seus *raps* e porquê?

S: Então, quando comecei a tocar, comecei como *DJ*. Chegou um momento em que eu quis ter minhas próprias músicas e meu próprio som. Aí durante um tempo eu não encontrava ninguém que se encaixasse com as coisas que eu imaginava. Nessa época o *rap* estava em uma *vibe* meio periférica, de opressão e tal. Eu nessa época pensava em

um *rap*, *Hip Hop* pra frente, que tivesse consciência, mas que não soasse de uma maneira negativa ou depressiva. Aí eu mesmo comecei a escrever minhas paradas e comecei a me arriscar e cantar. Foi quando virei mesmo *MC*, como a gente diz no *rap*. Porque no final das contas eu fazia o processo todo sozinho, de compor a base, de fazer a letra. Aí comecei a me interessar pela parte técnica, de como é que mixa, masteriza, tudo mais. Como eu vim de uma geração mais antiga, nas minhas letras sempre tentei passar algo que não fosse fútil, balela. Eu sinto que tenho uma responsabilidade porque estou no microfone. Principalmente quando canto ao vivo, tem uma galera lá embaixo que pode responder ao meu chamado a qualquer momento. É uma resposta. Então ao mesmo tempo é uma resposta você escrever algo legal e passar uma mensagem boa.

E: O que você acha que caracteriza o *Hip Hop*?

S: A militância, a luta, a resistência. Acho que é isso que caracteriza o *Hip Hop*. É o fato de ser uma luta das pessoas que estão lá embaixo, que tentam sobreviver né? E o *Hip Hop* é um escape positivo. Se apegar a cultura para superar problemas sociais.

E: Você se sente participando de algum movimento social específico, algum grupo de *rap*? Pelo que eu saiba é mais um projeto solo seu, não é?

S: Isso, é um projeto meu sim. Eu continuo tramando com o *rap* em um cenário que vem da minha base. Mas eu como músico, *rapper*, *MC*, não. Hoje em dia meu lance é fazer só as batidas, produzir, ajudar. Tem pessoas que chegam para mim com o material pronto e falam: estou com esse material aqui, mas sei lá...aí vou lá, dou uma força, uma coproduzida. É isso. Mas faço parte do movimento. Por exemplo, a galera se articula, fazem os eventos deles.

E: Legal. E você acha que esse cenário é mais na parte insular da ilha, por exemplo Santos e São Vicente? Ou mais em Santos, mais em São Vicente? Ou ele está distribuído?

S: Ele está distribuído, mas em alguns lugares é mais potencializado. Por exemplo, em Santos, é lógico que você vai ter mais *MCs* porque aqui tem vários estúdios e aqui é um lugar que tem uma tendência musical maior, tem incentivo. Aqui tem muito instrumentista. E como tem bastante moleque também, a molecada de hoje em dia vai na febre atual que é o *rap*. O *rap* hoje é a febre do momento. Molecada de hoje em dia ou ouve *funk* ou ouve *rap*. Tem eventos em outras cidades, como o Guarujá. Tem os lugares onde acontece o movimento. Mas a grande maioria é de Santos eu acho. São Vicente também tem bastante gente, Praia grande, Cubatão. Está em tudo quanto é lugar. Onde tem periferia tem *rap*, cara. Pode acreditar.

E: E você tem alguma pessoa especial, algum grupo especial que você aprendeu a fazer *rap*? Pessoal da escola, da rua?

S: Não, foi comigo mesmo. Eu que comecei a estudar. Lógico que a gente vai tendo as nossas referências. Fui buscar a referência antiga. Vi o processo do que era antes e do que se tornou, acompanhei a mudança. O *rap* deixou de ser militante nos Estados Unidos e passou a ser uma parada mais comercial e os caras começaram a ganhar dinheiro de verdade. Hoje em dia é bem diferente.

E: Você viveu essa fase inicial né?

S: É, eu acompanhei. Até aqui em Santos, teve uma época, acho que 1980, 1990, o movimento *black* era grande. O *rap* mesmo foi de 1990 para frente. Tanto que tem muita gente que hoje em dia curte o *rap* mas o cara é das antigas, ia no baile *black* no Beiramar na década de 1980. E era cheio, lotado. Depois que começou aquele lado *rap* mais comercial, que começou a fazer discoteca mais para o lado de cá. Mas tinha os bailes *black* que era feito lá no Tumiaru, que era povão e lotava. Então o *rap* hoje em dia dominou.

E: O *rap* aqui em Santos tem algum tipo de apoio de entidades privadas, algum patrocínio? Tem alguma galera que banca? Algum grupo de empresários por aqui?

S: É, hoje se a gente for pensar no *rap* local, a galera aqui em Santos não sabe trabalhar ainda. Eles não têm a malícia empresarial que a galera de São Paulo por exemplo tem. De saber fechar algum negócio com uma marca, trabalhar marketing, coisa que a galera de São Paulo entendeu. Hoje em dia tem várias empresas, marcas de roupa que patrocinam, que ajudam, mandam roupa para a molecada do *rap* que é a molecada que está com mais popularidade, que conseguiu usar a ferramenta *internet* para ficar famoso. Porque antigamente na década de 1990 era muito difícil. Antes se não estava na rádio, não era ninguém. Hoje em dia você não precisa nem de rádio, só da *internet*. Então isso foi uma mudança no jogo né? Por exemplo, os caras do *rap* antigamente não tinham grana para pagar um jabá igual uma gravadora tinha. Hoje em dia eles tem grana, tem marca que vem e banca. O *rap* se tornou um produto que pode ser altamente comercializado. Hoje em dia tem muito *rapper* que é mais visual do que áudio no sentido de que o cara se apresenta melhor visualmente, é um personagem, mas não é um músico. É como se fosse um ator que canta mal. Então o cara vira um produto, uma matéria prima que vão lapidar.

E: Vou passar para a terceira parte, que é a função social do *rap*. Umas coisas você até respondeu um pouco, vou retomar um pouco o assunto. Desde que você se engajou, o *Hip Hop* e o *rap* mudaram?

S: Mudou. Mudou bastante. O *rap* era um lance que no meu ver tinha um movimento social político forte e lutava pelo lance dos pobres. E aí os caras que a gente tem como referência no *rap* e *Hip Hop*, que são os gringos, que é de onde vem a parada, que por mais que a gente tenha a nossa própria cultura *rap*, o jeito, eles são a referência. Os caras começam a se espelhar no que eles estão fazendo lá. Aí o que acontece? Os caras de lá, chegou uma época que eles viram e falaram: A melhor maneira de eu combater o sistema, é entrando nele. É para vender? Então vamos vender e ganhar muito dinheiro. Porque

antigamente se você falava de militância, arrumava problema para o governo. Aí você ia querer ter problema com o FBI? Ter eles batendo na porta da sua casa? Então não dá né? Não é melhor cantar que a menina está balançando o bumbum na noite? Canta isso, que aí eu vou ter dinheiro e com dinheiro posso dar tapa na cara do polícia, porque eu vou ter poder. No mundo capitalista, o dinheiro é poder, e os caras enxergaram isso. Os *rappers* pensaram: para eu ter poder, tenho que ter dinheiro. Foi aí que o *rap* começou a virar algo comercial, vendendo uma imagem de caras durões, de ostentação... com corrente de ouro, carrão, whisky, com várias gatas em volta. Os caras viraram os novos *rockstar*. E começaram a ganhar dinheiro. Hoje em dia, a molecada que está fazendo *rap*, está preocupada em fazer dinheiro. Não está preocupada em fazer política pública. Os caras nem sabe quando começou. O movimento *black power* começou por causa de um semáforo. Eles foram pedir para colocar um semáforo num cruzamento onde estava morrendo muita gente ali da comunidade negra. Aí os caras aprenderam a lutar pelo direito de ter o semáforo. Viram que poderiam ir longe. Então hoje se perdeu isso. A molecada não tem esse engajamento que antes quando você entrava tinha. Hoje em dia o foco é ganhar dinheiro. Não é querer juntar um dinheiro para comprar tinta e pintar o muro da escola. Não é essa mais a ideia.

E: E o que você acha que é o *rap* e o *Hip Hop* para o pessoal aqui da Baixada?

S: É muito genérica essa pergunta, tem muita gente. Eu acho que para a maior parte dos caras que estão no *rap*, no *Hip Hop*, é estilo de vida. O som, o gosto, a cultura, a arte, a dança, é um estilo de vida mesmo. Conheço um cara que é estivador, mas é do *rap*. Conheço cara que é médico, mas é do *rap*. Continua sendo médico, mas adotou a cultura para ele. Então acho que é isso. No caso de Santos aqui na Baixada, vivemos em um local privilegiado. É um lugar geograficamente legal. É uma mini Califórnia. Temos praia, as meninas de biquíni, pode andar no calçadão. Tem um *lifestyle*, junto com o lance do *rap* que veio das periferias.

E: Você acha que o *Hip Hop* e o *rap* têm que ser críticos? E se eles têm que ser críticos, devem criticar quem e porquê?

S: Acho que o *rap* veio disso né? O *Hip Hop* surgiu disso, do lance de ser crítico. E se eles têm que criticar alguma coisa, inicialmente era o sistema. Política, preconceito, racismo. Eles criticavam tudo isso. Hoje em dia eles criticam até mais. O *rap* hoje critica até a si mesmo. Acabou de lançar o novo disco do Eminem chamado *Kamikaze*. Um dos melhores *rappers* de todos os tempos. E nesse disco ele critica o próprio *rap*, no que o *rap* se tornou. É o que a gente tinha acabado de falar. Da molecada hoje em dia só querer saber de usar droga, roupa ostentação, e esquecer qual era o intuito, a mensagem. A responsabilidade.

E: E você acha que o *rap* tem potencial para modificar a sociedade?

S: Tem, e já modificou. Tem no sentido político, cultural, social. Já transforma a vida de muitas crianças na periferia. O *rap* é o estilo de música mais consumido no mundo atualmente. O *rock* não chega na metade da metade do orçamento que o *rap* gera de renda mundial. Então assim, o *rap* dominou. Já dominou no sentido cultural de que a molecada hoje em dia se reflete no que os *rappers* são. De que o importante na vida agora é ganhar dinheiro e final da noite pegar as meninas. Mexeu no estilo de vida da molecada também.

E: E você acha que existe um preconceito contra o *rap*? E porquê?

S: Existe um preconceito por parte das pessoas mais velhas que acompanharam uma época do *Hip Hop* onde ele era mais violento e polêmico, e as pessoas olham o *Hip Hop* como algo meio marginalizado. Só que o *rap* no Brasil teve um boi, uma facilidade. Porque o *funk* acabou tomando o espaço de música marginal, que é na verdade, porque é música de pessoas que estão à margem da sociedade. Então as pessoas começaram a pensar: *funk* é de bandido, *rap* não. *Rap* é legal. Então isso meio que ajudou. Hoje em dia é bem mais tolerado, porque hoje está no filme, na novela, na propaganda. Os caras estão em todo lugar.

E: Você acha que o Gabriel o Pensador ajudou a pacificar esse lance do *rap*? Que é um cara da paz, menos agressivo?

S: Acho que sim. Na verdade, ele leva um boi. Tem família dentro da gravadora. Querendo ou não ele foi o nosso Eminem. O Eminem do Brasil seria o Gabriel o Pensador, que é branco, não veio da periferia, mas que tem muita consciência política e social, e ao mesmo tempo é um ótimo artista. Ele coloca o dedo na ferida e fala o que tem que falar, acompanha o momento atual do país. Então criou um respeito sim.

E: Você acha que o *rap* é um movimento de periferias?

S: Não mais. Já foi. Agora ele alcançou as outras castas sociais. A música conseguiu fazer com que o *rap* invadisse culturalmente. Patricinha ouve *rap*, *playboy* ouve *rap*, cara da antiga ouve *rap*. Todo mundo ouve, todo mundo gosta.

E: Você acha que o *rap* contribui para a formação cultural de jovens?

S: Sim. Eu acompanhei uma época onde o lance educacional estava meio abandonado. Quando apareceu aquele lance do governo em que a molecada não repetia mais nas escolas perdeu um pouco o controle, ficou meio marginalizado isso. Lembro que a galera não estava nem aí. E o legal é que o *Hip Hop* faz a molecada pensar: A escola é chata, mas esse negócio é legal. E aí mantem a molecada na escola, faz um atrativo, que eu acho que é que falta no sistema educacional.

E: Qual na sua opinião é hoje o estilo musical dominante?

S: É o *rap*. *Rap* e *Hip Hop*. No mundo.

E: E no Brasil?

S: No Brasil acho que está meio a meio. Dominou metade do mercado. A outra metade é o que sobrou. Então aqui está isso, um pouco do que vem lá de fora, um pouco do que sobrou daqui desde *rock*, sertanejo, pagode. Lógico que cada estilo musical também tem o seu movimento né? Às vezes não quer dizer que só porque o cara não está na rádio, ele não está trabalhando. Pelo contrário. Tem gosto, tem público. Mas atualmente nas rádios você ouve muito *Hip Hop*, *rap*.

E: Você acha que o *rap* se relaciona bem com esses outros estilos?

S: Sim, muito. O *rap* na verdade foi o primeiro estilo a unificar né? E desde então eles começaram a ver que dá certo. Então, a junção do *rap* com outros estilos foi a maior ligação nesse lance das músicas. Via muita banda de *rock* convidando *rapper* para cantar. A música se cedeu ao *rap*.

E: De estilo musical, você acha que o *rap* seria o estilo da música negra, que vem do *blues*, do *funk*? Você ainda acha que o *rap* é o mais moderno?

S: Sim, com certeza. Veio da Jamaica né? E se misturou com *blues*, com o *soul* e com o *jazz*. Aí se tornou o movimento *Hip Hop* com o *rap* como música. Porque o *rap* é o estilo musical e o *Hip Hop* é o movimento. Então até hoje realmente é o *rap* que está lá. Lógico que tem o *reggae*, que a gente chama de cultura negra, onde a gente insere vários, como o *reggae*, o *blues*, o *jazz*, o *rap*. Mas o *rap* é o que está fazendo a roda girar.

E: Vou passar para a quarta parte então que é a relação do entrevistado com os movimentos sociais. Já se apresentou em eventos?

S: Sim, já. Vários.

E: Você já se apresentou com outros músicos ligados a outros estilos musicais?

S: Sim, várias vezes também.

E: E esses encontros costumam ser positivos?

S: Claro, músico que é músico não tem preconceito. Então quando você encontra um cara que é de outro estilo musical, você quer aprender com ele. Eu pelo menos sou assim, não tenho esse tipo de arrogância, prepotência. Aí é legal porque rola essa troca, e o cara também gosta. Para nós que somos do *rap*, cantar é mais difícil que rimar, mas tem cara que não consegue rimar, só cantar. Então quem canta admira quem rima, e quem rima admira quem canta.

E: E com o poder público? Como o poder público se relaciona com o *rap*?

S: Agora tem se relacionado bastante. Quando o PT assumiu o poder no Brasil, o poder público se aproximou mais do *Hip Hop*. Porque antigamente no Brasil o PT era visto como a classe do povão, o partido do povão. Muita gente da cultura *Hip Hop* era e é do PT. E o PT nesse sentido cultural incentivou muito o *Hip Hop* e abriu muitas portas. Fez muitas políticas a favor do *Hip Hop* no Brasil. Lembrando que o que estou falando não é opinião, é o que aconteceu. E com isso o *Hip Hop* conseguiu se aproximar mais facilmente das políticas e conseguiu aprender a ter engajamento político e social, criar conhecimento, saber que era capaz de poder questionar e reivindicar por espaços públicos, que é algo

que o governo é obrigado a nos dar. E isso possibilitou muita gente do *rap* a pegar projetos pelo governo, a fazer um ProAC, lei de incentivo, isso e aquilo. Aí começou a ter um engajamento sociopolítico do movimento com o sistema. Na minha opinião, no modo geral, o *rap* ainda é meio ignorante nessa parte política. Tem opinião política, mas não sabem os direitos que tem.

ENTREVISTA MC 1

E= ENTREVISTADOR

S=SUJEITO

S: Sou paulistano. Atualmente tenho 52 anos. Eu só dançava nos bailes, desde os 11 anos de idade, desde 1977. Dançava onde tinha baile *funk* de São Paulo, embora seja um *funk* original e não esse *funk* carioca. Nós nem falávamos baile *funk*, só falávamos que iríamos para o baile. Poderia ser na residência, ou em qualquer lugar...aliás, para ser mais exato mesmo, nós falávamos que iríamos para o samba de São Paulo. Então nós íamos no samba, que na verdade eram os *funks*. Era James Brown (não consegui compreender os outros nomes).

E: Tim Maia tocava também?

S: Tim Maia tocava também. Tocava Sossego...

E: Você falou que tem 52 anos né? Atualmente você mora onde?

S: Moro no Guarujá.

E: Legal. Você mora com quem?

S: Bom, tenho 2 filhos. Moro eu, minha esposa e minha mãe, que mora conosco.

E: E atualmente você trabalha em que?

S: Atualmente além de *rapper*, eu estou fazendo X, cara. Porque eu dava aula de *rap* na Fundação Casa de Santos, São Vicente e Guarujá e aí o nosso digníssimo governador do estado um “pequeno cortezinho”. Éramos em 14 arte educadores, cada um com seu papel. Eu era do *rap*, tinha o do grafite...aí dos 14, saíram 10. Eu fui um dos 10. Nós trabalhávamos contratados por uma ONG que é a Y.

E: E essa coisa do arte educador por enquanto está parado?

S: Talvez profissionalmente sim, mas a gente ainda faz palestras, coisas assim. Faço oficinas no SESC. Então assim, a arte cultura é algo que você não para. Na realidade você é sempre arte educador.

E: A sua escolaridade qual é?

S: Superior Incompleto.

E: Sobre você, era isso que precisava saber.

E: Legal, vamos a sua relação com o *rap*. Em que momento você tomou conhecimento do *Hip Hop* e do *rap*?

S: Sempre acho que para tudo tem um porque, um começo. Eu me lembro, tenho tudo isso aí anotado em casa. Quando eu servi o exército brasileiro, já fazia algumas letras bem críticas ao sistema militar, porque na época eu tinha passado no vestibular e eles não me liberavam. Então eu escrevia, e naquela época não existia o *rap* nem nada disso. Eu acho que sempre fui, que eu nasci um *rapper*. O *rap*, lá para 1980, a gente chamava de *funk* falado. O *rap* nacional surgiu por volta de 1989. Ou seja, demorou bastante para nascer o *rap* brasileiro. Então foi isso. Eu achava legal, mas até então não tinha. Foi quando começou a aparecer os primeiros *rappers*. Aí em 1990 foi quando eu comecei realmente a escrever as letras pensando no *rap*, “ritmo e poesia”. Foi daí que eu comecei a escrever as nossas letras. Então esse foi o meu começo no *rap* mesmo.

E: E como você tomou contato com o *Hip Hop*?

S: Então, eu fui em um cinema com um primo meu ver o filme *Flashdance* em 1983. De repente, em algumas partes do filme, tinham algumas músicas da banda mais antiga de break do mundo, e eu via aqueles passos. Comentei com meu primo que tudo aquilo deveria ser montagem, apesar de ser muito legal. Aí voltei mais umas duas vezes para assistir de novo. Comecei a entender que dava para fazer, e fui treinar em um espelho grande que tinha atrás do guarda roupa. Aí comecei a usar algumas técnicas minhas de dança que eu inventava nos bailinhos. E se você quer aprender a dançar, olha pelo espelho. Você evolui muito. Então o primeiro contato foi aí. Na época a gente chamava de movimento *Hip Hop*, mas demorou para a gente saber o que era aquilo. Até tive uma vez um TCC de uma moça que não conheço pessoalmente, mas ela fez entrevista comigo via *internet*.

E: Como e quando foi sua opção pelo *rap*?

S: Então, como te disse, sou muito grato a cultura *Hip Hop*, porque ela me permitiu ter voz. Aquilo que eu escrevia, não sabia onde usar. Não sabia onde mostrar, onde fazer e

porque fazer. Então a cultura *Hip Hop* me deu esse sentido. Sentido de você subir em um palco, poder levar suas ideias, sua visão de mundo, e a partir disso as pessoas criarem um senso crítico. Então é você ajudar de certa forma na formação das pessoas. Então isso para mim foi maravilhoso.

E: Qual a importância do *rap* na sua vida?

S: Cara, o *rap* acabou modificando toda a minha vida. Viemos para o Guarujá por causa do nosso disco. Então minha família mudou completamente graças ao *rap* também. Eu consegui as poucas coisas que eu tenho por causa do *rap*. Então sou grato, me ajudou. Trabalho profissionalmente com isso, visitei muitos lugares do Brasil. Então ele me deu uma oportunidade muito grande na minha vida. Então acabou todos lá em casa de uma forma direta e indiretamente se envolvendo com o *rap*, com o *Hip Hop*.

E: O que mudou em você desde seu engajamento com o *rap*?

S: A consciência né? Eu era um garoto que gostava muito de dançar. Amava dançar passos de *funk*. Então, foi passando o tempo e eu me vi com aquilo crescendo dentro de mim. Foi quando depois veio o *break* e tal. Apesar de tudo, eu tinha uma boa cabeça. Meus pais ficavam muito preocupados comigo quando era moleque, mas eu era muito precoce. Com 13 anos já tinha meu emprego, meu dinheirinho. Eu me lembro de um baile que estávamos indo em Diadema, e passamos em frente à prefeitura. Nós estávamos em 4. Todos ali do meu bairro. Tinha uma parte da prefeitura de Diadema que era toda de vidro. Aí um deles falou: Pô, vamos atirar uma pedra? Aí eu falei: Se vocês querem quebrar o vidro, beleza, mas vou indo na frente. Vocês acham que aí tem vidro para qualquer um chegar e quebrar? Aí os caras falaram: Não, você está certo. Se a gente veio junto, vamos embora junto. Acabei livrando os caras de fazer besteira. Então, sempre gostei de ler. Meu pai é autodidata. De estudo, meu pai tem 23 dias, no interior da Bahia. Ele me explicava sobre física. Então acabou que essa coisa dele gostar de ler, passou para mim. Embora eu reconheça que eu leio muito menos do que ele lia, acabei tendo essa

consciência. Então quando o *Hip Hop* tomou a forma de uma cultura que você precisa de informação para fazer as letras, para trocar uma ideia e tudo, foi quando me aprofundei mais. Foi mais ou menos isso.

E: Bom, você então compõe letras de *rap*. O que você pretende expressar nos seus *raps*?

S: O meu *rap* sempre foi puramente *Hip Hop*. A base do *Hip Hop* é família, alegria, cultura e informação. Então eu tento no meu *rap* em primeiro lugar, procurar a felicidade. No meu *rap*, eu procuro dizer que a felicidade não está no dinheiro. Sempre digo aos meus filhos que o dinheiro deve vir como consequência, e não como meta. Então, temos que fazer tudo com amor. Quando faço minhas letras, as considero como filhos. Não consigo fazer letras correndo, não é assim. Então, apesar de eu não estar conseguindo fazer muita música feliz pela situação brasileira e tudo, mesmo assim, eu procuro dizer que a solução não está na violência, na destruição de alguma coisa. A solução está na crítica, no senso crítico. Então é isso que procuro desenvolver principalmente nas pessoas. Procuro ser responsável também. Já aconteceu comigo e acontece mesmo, de garotos saírem do crime pelas coisas que eu falei. Aconteceu muito recente na Fundação Casa. Se de cada 10 garotos, você conseguir tirar do crime 1, 2, não é que eu fico feliz, mas eu fico menos triste do que não tirar ninguém. Então é nisso que se baseia as minhas letras. Quando estava na Fundação Casa, consegui trazer um projeto em que os garotos da Fundação Casa gravavam música com as letras deles, no vocal deles. Eram meus alunos de *rap*. Então, isso deu uma autoestima para aqueles moleques fora do comum. Hoje, alguns morreram, outros estão presos e alguns saíram. Todos eles me chamam de pai. Isso aí ninguém paga né?

E: O que você acha que caracteriza o *Hip Hop*?

S: Justamente a base, que é informação, diversão e atitude. Então a cultura *Hip Hop* é uma cultura que infelizmente a grande mídia deturpa muito. Ela confunde as pessoas. Ela coloca por exemplo que o *funk* carioca faz parte da cultura *Hip Hop*. Eu estava saindo de

casa, e estava noticiando o falecimento do Mr Catra que é o *funkeiro* carioca. Na rádio Bandeirantes eu os ouvi falando que ele era *funkeiro* e da cultura *Hip Hop*. Nada a ver. Eu respeito muito o ser humano que se foi e a gente tem que lamentar porque a vida é o bem mais precioso da gente, mas ele nunca fez parte da cultura *Hip Hop*. Então, é isso, essa é a base da cultura *Hip Hop*.

E: Você participa da cena da região?

S: Isso.

E: E você costuma ir nos encontros? Tem alguns encontros pela cidade?

S: Sim. Eu ia muito, mas por alguns problemas pessoais não está dando muito tempo. Mas sou muito convidado. Às vezes o que posso ir, vou, e o que eu não posso explico e peço desculpas.

E: Qual cidade aqui da região da Baixada que tem maior movimento?

S: Olha, são movimentos um tanto isolados em Praia Grande, Santos, Guarujá. Tem encontro de grafite, de *rap*. São coisas meio isoladas. Principalmente em São Paulo, quando abriram para o *funk* carioca, acho que a música da periferia era o *rap*. Deixou de ser, cara. Virou o *funk* carioca. Eu particularmente considero um tiro no pé o que aconteceu. Acabou sendo isso. A música da periferia, que era a voz da periferia, a gente está buscando resgatar. Mas é difícil. Igual um garoto que chegou para mim na Fundação Casa e falou: Eu gosto de *rap*, cara. Mas no *funk* eu consigo as meninas, sou mais livre para beber, fumar do que no *Hip Hop*. Infelizmente.

E: Bom, vamos para a seção 3 da entrevista sobre a função social do *rap*. Desde que você se engajou, o *Hip Hop* e o *rap* mudaram?

S: Muito. Uns chamam de evolução, só que acabou generalizando. Veja bem, os *raps* mais antigos, dos que hoje ainda fazem e eu me incluo nessa, os “*old school*”, damos muita ênfase na mensagem, na ideia. A maioria dos *rappers* hoje dão mais importância ao som, a levada. Não dá para entender nem o que ele fala, mas por conta do som as pessoas falam: que legal! Na minha opinião, deixa a desejar. O que o pessoal mais antigo criticava no *funk* carioca, hoje foi adotado por esses *rappers*. Não generalizando. Mas foi adotado por muitos *rappers*. Por exemplo, o Sampa Crew, *old school*, sempre teve essa linha mais romântica. Os caras sempre foram da cultura *Hip Hop*. Os caras eram fiéis, são fiéis. Mas muitos *rappers* hoje não têm nenhuma consciência. Até nem respeita muito os *old school*. Porque hoje se é mais fácil você cantar, dançar, foi graças ao pessoal que veio lá de trás abrindo as portas. Só que o pessoal não se liga, o pensamento é pegar menininha, usar drogas, então não tem compromisso. Muitos desses “*rappers*”, são *rappers*, mas nem todo *rapper* pertence a cultura *Hip Hop*.

E: Você acha que o *Hip Hop* e o *rap* tem que ser crítico?

S: Eu acho que há espaço para tudo. O que nós fazíamos antigamente? Pegava uma música, atraía o pessoal, dançava, cantava...aí vem a parte da informação. Porque também você não pode ser chato. Então você pode ter o romantismo, pode ter a parte alegre. E aí tem a parte para o cara refletir. Isso é *Hip Hop*, alegria, diversão, família, atitude e informação.

E: E o que é essa crítica? Para quem é essa crítica?

S: Às vezes você pode até cair no clichê falando que a crítica é para o sistema. Mas é. A gente está vendo aí a massificação, as pessoas alienadas pela TV. Tem muitos *raps* aí

lindíssimos, cara. “Filosofia de rua”, “Se o mundo inteiro pudesse me ouvir”. Tem muitas músicas bacanas. Mas não toca em rádio, porquê? Por que está fora da alienação.

E: Você acha que o *rap* tem potencial para modificar a sociedade?

S: Com certeza. Quer uma prova? Não deixam a gente modificar, não tocam a nossa música. Porque toca o *funk* carioca, mas o *rap* não toca? O *funk* carioca é um representante da cultura de lá? Com certeza. Mas ele modifica o que o sistema quer? Não modifica. Então a sua pergunta já tem a resposta. *Rap* toca nas grandes rádios, nas grandes emissoras de televisão? É isso.

E: Você acha que existe um preconceito contra o *rap*? Por parte de quem e porquê?

S: Claro. Bom, primeiro lugar existe um preconceito por ignorância. Quando alguém está contando alguma coisa ruim na televisão, aí passa um pedacinho de *rap*. Quando passa alguma coisa boa, aí tocam o *funk* carioca. Teve uma novela da Rede Globo que eu não assisti que a menina falava de *Hip Hop* e tocava *funk* carioca. Então as pessoas associam o *rap* a bandidagem, a coisa ruim, a coisa negativa. Por isso que aí vem a ignorância. As pessoas não são levadas a procurar saber. E existe a alienação por tudo isso que está aí. Alienação das pessoas não discutirem a política, porque viver é uma política. Nunca me filiei a partido nenhum, mas também procuro participar, não de uma forma político partidária, mas de uma forma que considero mais humana. Então eu procuro calcular tudo que é bom para o ser humano participar, o que é bom para o ser humano. Como usar a inteligência, usar o senso crítico, essas coisas. Violência não. Nunca a violência.

E: Você acha que o *rap* é um movimento das periferias?

S: Em primeiro lugar, *rap* não é movimento. Esse lance que falam sobre “movimento *rap*”, não existe. É uma papagaiada assim como o “movimento do grafite”, não existe. O *rap* é simplesmente uma parte do *Hip Hop*. Nem um pouco mais importante do que o *DJ*, que o *breaking*, grafite. Todas essas 4 vertentes que compõem a cultura *Hip Hop* tem a mesma importância, porém elas separadas não fazem parte de movimento nenhum. O *rap* não é nada se ele não tem um engajamento. Então não existe um movimento *rap*. Isso foi uma papagaiada que inventaram por acharem que o *rap* é a parte mais importante da cultura *Hip Hop*. Talvez foi na época a parte que mais apareceu. Aí as pessoas viajaram na ideia que: Eu sou *rapper* então não preciso de ninguém. Os outros que venham atrás de mim. Só é *Hip Hop* quando tem as 4 vertentes juntas.

E: O que os *rappers* expressam em suas letras?

S: De uma forma geral, tem muita besteira, muita alienação. E tem os mais antigos e alguns mais novos que seguem a linhagem mais antiga, que é de informação, na forma mais expressiva mesmo do *Hip Hop*. Então acho que é um pouco de tudo. Muitas vezes uma parte desse tudo vira nada.

E: Você acha que o *Hip Hop* contribui para a formação cultural dos jovens?

S: Com certeza. Não dão espaço por isso, porque sabem que embora tentem diminuir a gente, a nossa música justamente quando você vê que dão valor a todas as outras coisas, é justamente porque temos esse poder. Por isso que procuram nos enfraquecer.

E: Você acha que o *rap* hoje é conhecido, tocado, disseminado como estilo musical?

S: Eu acho que melhorou muito principalmente por parte de vocês músicos. Pelo *feeling* da arte eu noto que os músicos de outras vertentes já começaram a muitos anos a enxergar,

a respeitar. Antigamente quando perguntavam o que era *rap*, as pessoas diziam que era aquele negócio que as caras ficam gritando, gritando, gritando até acabar a voz. Essa era a definição de *rap*. Hoje não. Hoje temos participações nas músicas dos outros e os outros na nossa música. Então isso aí mostra que querendo a mídia ou não, a gente acaba infiltrando, indo e invadindo.

E: Na sua opinião qual é o estilo musical dominante hoje?

S: Sem dúvida, o sertanejo. Na minha opinião, é até uma blasfêmia a gente chamar de sertanejo. Como para mim, é uma blasfêmia chamar o *funk* carioca de *funk*. O *funk* é tão lindo cara. Enfim, sertanejo. O pagode perdeu muito espaço.

E: Qual a relação do *rap* com esse estilo musical dominante? Tem alguma relação?

S: Olha, teve participação de *rapper* e tal, mas acho que na realidade a música sertaneja no caso, diferente de outros estilos, só pode se aliar com o que está na mídia, ou quando tem um interesse puramente comercial dela. Você pode até me perguntar: Se uma dupla te chamasse para participar? A gente não pode dizer que não com certeza, mas eu acredito que não aceitaria. Já recebi convite. Não era dupla famosíssima e tudo, mas era música que o cara falava de bebida e tal e queria alguma coisa. Eu não achei legal, então não quis participar.

E: Legal, vou para a última sessão. Da sua relação com outros movimentos sociais, culturais e poder público. Você já se apresentou em eventos?

S: Vários, perdi a conta.

E: Já se apresentou em eventos com outros músicos ligados a outros estilos musicais?

S: Sim, várias vezes também.

E: Como foi esse encontro?

S: Tenho participação de cara do *rock* em música minha, eu em música deles. Estou para fechar uma parceria com um grupo de *rock* aqui do Guarujá. Tenho música gravada com um grupo de pop *rock* de Santos. Então essas coisas acho muito legal. Essa troca de energia.

E: Como o *rap* se relaciona com outros movimentos, grupos sociais e musicais?

S: Acho que se relaciona bem, cara. Assim, eu sempre exigi das pessoas o respeito. Então quando você tem o respeito, é legal essa troca de energia, com outras músicas, outros estilos. Principalmente a gente vendo a pessoa, o músico. Acho fenomenal. Acho que isso enriquece as duas partes. Eu não sou fechado de jeito nenhum. A não ser as coisas que eu falei... se um grupo sertanejo me chama para colocar um *rap* no meio de uma letra falando sobre beber e encher a cara, não dá né? Consegui até hoje manter a minha integridade. Quando meu pai faleceu, em 2001, eu comecei a fazer um projeto nas escolas que é chamado Y. Então eu fui em todas as cidades da Baixada Santista e fomos premiados no Prêmio Comunidade em Ação, que são projetos que não tem nenhum apoio. Então com essas coisas nós ficamos pensando que tem muitos caras que hoje estão fazendo *rap*, que começaram vendo a gente na escola. Primeira vez que ele ouviu música na escola, foi com a gente. Então hoje graças a Deus ele está aí, fazendo o *rap* dele. Até no Uber, uma passageira perguntou se eu trabalhava com música e eu disse que sim. Aí ela perguntou se era com *rap* e eu confirmei. Ela falou que foi então que ela tinha visto o projeto que nós fazíamos nas escolas. Estava ela e os dois filhos dela, e ela disse que na época tinha 12 anos. E hoje já é uma dona de casa, senhora. Então é gratificante isso.

E: Como o poder público se relaciona com o *rap*?

S: Você diz em que esfera? Nacional ou municipal?

E: Vamos falar da esfera nacional e depois da regional.

S: Nacional existem alguns projetos que abrem para a cultura *Hip Hop* que eu acho muito positivo. Infelizmente tem muitas exigências quando vamos fazer o plano, que acaba ficando muito quadrado, e eu não consigo me adequar. Existiam campanhas em que eles colocaram *rappers*, mas eu ainda acho tímido. E principalmente com essa virada que teve no poder com o golpe, aí que pirou de tudo. Porque hoje a visão da periferia, se você prestar atenção, os cursos profissionalizantes que são dados, falando agora da esfera do Estado, na Fundação Casa, os cursos são para você ser garçom, jardineiro, ou seja, é para servir. Não é algo que permite que o cara amplie a visão. Aula de alguma linguagem da internet, audiovisual, por exemplo. Isso não tem. Enfim, então são coisas tímidas, corridas, malfeitas. Esse é o poder público. Na esfera estadual hoje, quando eu vou fazer um workshop na Fundação Casa, a molecada não tem mais nada. Eles tiraram arte cultura e não tem mais nada. Eles ficam amontoados em pequenos espaços. Lá não pode assistir televisão, mas pode assistir Malhação. Aí o que que ele olha lá? Olha o garoto lá, as meninas bonitinhas, aquele carrão, aquelas coisas todas, e ele está ali. Aquilo tem um efeito nocivo muito forte, cara. Aí quando o moleque sai de lá, quer ter aquelas coisas. E o que ele vai fazer para conseguir sem estudo? Até isso tinha, de eu chegar e o cara colocar alunos na minha aula analfabetos para fazer aula de rima. E eu nunca excluí ninguém. A gente quer algo que inclua e não exclua. Então dificultava o trabalho. Agora o poder público do Guarujá, praticamente não existe.

E: E em Santos?

S: Em Santos eu acredito que praticamente também não exista muito para o *Hip Hop* né? Eles têm muita dificuldade, cara. Eu conheço o pessoal e é difícil. Principalmente dominado pelo *funk* carioca...não que o *funk* carioca seja a raiz de todo o mal, não, pelo contrário, é só uma consequência. Muitas vezes são usados e nem se dão conta disso. Perdeu muito espaço, muito espaço. O poder público inexistente para o *Hip Hop*.

E: Você já foi convidado para participar de eventos promovidos pelo poder público?

S: Já, profissionalmente. Teve uma época quando a gente chegou e nós fazíamos shows para conhecerem né? Sempre era assim. Fora da temporada nosso telefone tocava e a gente fazia os shows. Passou um tempo, para a prefeitura, só pago. Poderia participar, mas pagava.

ENTREVISTA MC 2

E= ENTREVISTADOR

S=SUJEITO

E: E qual sua idade e onde você mora?

S: Tenho 36 anos e moro no Estuário, Macuco.

E: E com o que você trabalha atualmente?

S: Eu trabalho na área X. E faço trabalhos esporádicos na área musical.

E: E a sua escolaridade?

S: Graduado.

E: Legal, vamos para a segunda parte. Quando você tomou conhecimento do *Hip Hop* e do *rap*? Em que momento da sua vida?

S: Foi por volta do começo dos anos 90, na minha adolescência por volta dos 12 anos. Morei por quase 30 anos no mercado Vila Nova Natal, um bairro periférico da Baixada. Hoje esse bairro melhorou um pouco, mas na época dos anos 1990 tinha um alto índice de criminalidade. Era um bairro bem excluído. Ainda é hoje em dia mas antes era bem pior. Aí crescendo nesse meio comecei a me envolver com determinadas pessoas, determinadas coisas, indo para esse lado criminoso, mas sem ter tido muito a noção das coisas. Eu olhava e pensava que isso era o que eu estava vendo, o mais perto da minha realidade, então era meu caminho. E nesse meio tempo o *rap* se tornou uma grande força. Eu comecei a me envolver ouvindo e me identificando com as letras. Eu ouvia e pensava: pô, o que estou escutando eu vejo aqui na minha rua. Esse tipo de coisa nunca tinha ouvido. Foi aí que eu me apaixonei. Mudou o rumo da minha vida.

E: Você tinha quantos anos?

S: Tinha de 12 para 13 anos, por volta de 1993, 1994.

E: Então você falou que seu primeiro contato com o *Hip Hop* foi através do *rap*? Através do pessoal mais velho que morava no seu bairro?

S: Sim, da música. É, um pessoal mais velho. Poucos porque na maioria era pessoal da minha idade, e fomos descobrindo juntos. A primeira vez que ouvi foi com meu vizinho. Eu vi ele ouvindo e perguntei o que era. Aí ele me disse que era *rap*. E na época o Racionais estourou de uma forma que tocava até na rádio do Guarujá FM. Na época era muito forte as rádios.

E: Conta mais um pouquinho como é que foi a sua opção pelo *rap*?

S: É então, foi por causa dessa assimilação como eu falei do meio em que eu vivia. Aquele meio de pobreza, criminalidade. Eu via “nego” jogado na rua, drogado. Na minha própria família tinha e morreu por conta disso. Ele era assaltante e tal, e começou a ganhar dinheiro, pegar muita mulher, aquele status criminoso. Nisso ele contraiu HIV, e ficou seus últimos dias comigo. Vi ele definhando. Aí no *rap* eu via todo esse tipo de coisa, e como eu estava enveredando para esse lado criminoso, as letras começaram a me questionar. Meus pais me tiveram com mais idade, quase 50 anos. Hoje eles já são bem velhinhos. Então muita coisa aprendi na rua. E quando eu vi o *rap*, foi muito forte a ponto de eu querer começar a rimar. E a partir do momento que eu comecei a querer rimar e ir nos encontros do pessoal do *rap*, eu comecei a me afastar da rua.

E: E você viu outras pessoas também sendo influenciadas pelo *rap* e saindo da criminalidade?

S: Sim, com certeza. Nessa época você tem mais tempo, menos responsabilidade. E eu conheci pessoas que moravam no São Bento, marginalizada, que começou a criar umas células. Importante falar também que nessa época existia brigas entre os bairros da cidade. Hoje tem uma unidade por conta do PCC. Existe uma unidade pacificadora entre eles. E antes não, era cada um por si. Tanto que naquela época morria gente de bairro próximo porque um cara que morava 3 quadras depois veio matar. Então era difícil você ter acesso a outra quebrada e ter amizade. A gente nem podia falar com eles. Então o *rap* tirou essa barreira porque quando alguém vinha reclamar eu falava que era bagulho do *rap* e que a

gente estava junto. O *rap* já trouxe essa mentalidade ao ponto de começar a achar aquilo tudo sem sentido, principalmente depois que eu comecei a escrever e ir para esse meio cultural ligado ao *rap* e conseqüentemente me envolvendo com o *Hip Hop*. O caminho da informação e do conhecimento me permitiram enxergar certas coisas, e não tem volta. Até de algumas pessoas eu comecei a me afastar. A partir daí minha mente só foi um para quedas, abriu e já era.

E: Legal porque o que o Racionais fala talvez você tenha ouvido de professores ou de outras pessoas na época. Qual a diferença de você ter ouvido isso dos professores ou de outras pessoas mais velhas e do grupo como Racionais?

S: Quando eu tinha uns 12 anos devia estar na sétima série acredito. No ensino tinha aquelas historinhas de Pedro Álvares Cabral. Hoje o conhecimento está bem mais amplo. Tem mudado um pouco a forma, mas era aquele beabá da escola. Eles não tinham muito aquela preocupação com o que você estava vivendo em casa ou o em torno que você estava. Eles queriam passar o conhecimento somente. Eu vejo dessa forma. Aprendi a ler e a escrever, mas questões mais pessoais não eram trabalhadas. Acho que hoje ainda também não é de uma forma que julgo que deveria ser. Embora também assim, não digo que é somente responsabilidade da escola ensinar, acho que é dos pais também. Eu tive sorte de na época ter pai e mãe casados. Por mais que eles não tivessem muito conhecimento, pelo menos eu tinha uma unidade familiar conciliatória. Tem muita gente que tinha pai drogado, separados, que batiam em casa. Eu encontrei o *rap*, que foi algo que me deu uma força, mas tem gente que não teve essa sorte.

E: Hoje você compõe letras?

S: Sim.

E: O que que você pretende expressar nos seus *raps* e por quê?

S: Logo que eu comecei, meus primeiros *raps* datam dessa idade, de 1996, 1997. Na verdade, eu julgo bem ruins olhando para trás (risos). Mas o que eu queria passar era justamente aquele entorno que eu vivia inspirados por Racionais, Consciência Humana, o grupo de Brasília como Cirurgia Moral. Adorava o grupo de Brasília. Então na verdade eu queria mostrar a realidade que eu vivia e que eu não via sendo mostrado em canto nenhum. Entrei de cabeça e pensei: Eu quero fazer parte disso, eu quero ser mais um militante desse movimento. Eu queria mostrar a realidade da periferia que as pessoas não viam. E desde então como a minha base é essa, eu acho que o *rapper* tem que passar alguma mensagem. Eu posso fazer *rap* falando de amor, mas tem que passar uma mensagem. Acho que minha base é essa, sempre pensei: Se eu fizer *rap* e não tiver uma mensagem, tenho que achar algum contexto em que eu consiga fazer isso. Não pode ser vazio.

E: Você falou um pouco do *rap*, mas o que você acha que caracteriza o *Hip Hop*?

S: O *Hip Hop* que é a cultura em que o *rap* está inserido, acho que o que caracteriza ele é justamente essa questão da união, dos valores. Desde o início era isso. Ele se baseia no conceito de unificação das pessoas, de todas as etnias, raças, gêneros, mais pautada no movimento negro que sempre foi e ainda é o mais excluído, que passa por maiores dificuldades infelizmente.

E: Legal. Você participa de algum grupo em especial de *Hip Hop*, *rap*, algum movimento em especial?

S: É, a minha primeira formação foi com o grupo X. Quando eu comecei a rimar formei o grupo Y. No começo tinha muito isso de ter grupo, até para se sentir mais à vontade. Aí comecei com o grupo Y, que foi minha primeira experiência. Mas não gravei nada oficialmente, foi só minha base. Aí de 1999 para frente eu formei o X. Faço parte também de um coletivo de vários grupos, mas tem uma ONG por trás que a ideia é fomentar a

cultura nas quebradas, fazendo eventos, trazendo a cultura *Hip Hop*, o *rap* como principal vertente, mas sempre alinhando políticas públicas dentro das quebradas. Isso é algo que estou me envolvendo mais pelo lado social.

E: e esse grupo vocês se reúnem com que frequência? Tem algum apoio Empresarial, de alguma parte?

S: Não. A gente tem alguns trabalhos lançados, mas sempre foi no modo underground/ independente/ na luta. A gente fazia e ainda fazemos por amor mesmo. Cada um tem que se virar de algum jeito com o dinheiro. A gente poderia ter desistido, mas música é pior que crack. A gente não consegue largar e continua nessa batalha.

E: Esse grupo tem alguma relação com o bairro, a cidade onde você mora?

S: É, total. A gente sempre em todas as músicas, como nos videoclipes, sempre usamos vários lugares da cidade. Principalmente nos bairros onde a gente viveu...no mercado Vila Nova. E as nossas letras são assim: Nosso ponto de vista é sempre daqui para fora. Então a gente deixou uma marquinha ali na parede.

E: Legal, vou passar para a terceira parte que seria a função social do *rap*. Desde que você se engajou no estilo, o *Hip Hop* e o *rap* mudaram?

S: Sim. Quando a gente começou, o contexto socioeconômico era outro, o *rap* era música bem do underground mesmo. Os artistas que se organizavam entre eles para fazer show, era bem amador... O lado empresarial você recebia na mão, sem contrato. Tinham muitos shows na quebrada que muitas vezes eram até financiados pela criminalidade do bairro. A gente fazia o que o poder público não fazia. Os próprios moleques da quebrada que comandava a quebrada do meio deles queriam um show de *rap* e eles que pagavam. E a

gente já conhecia os caras, então demorou. Algo que hoje que eu entendo que deveria ser feito de outra forma por outras pessoas, enfim. Então aquele vácuo social, o *rap* foi se inserindo até ganhar essa força que tem, essa proporção. A bandeira justamente do *rap* é não abaixar a cabeça para nada. E o que mudou assim é porque o sistema sempre vai querer se apropriar. E com a melhoria socioeconômica dos anos 1990 para cá o *rap* começou a entrar no mercado. A figura do *DJ* já começou a fazer festas para um público diferente, fazendo os “*boys*” conhecerem o *rap*...em casas com pessoas de maior poder aquisitivo. Os dançarinos que só dançavam nos bailes, começaram a ser contratado para fazer videoclipes, comerciais, propagandas. E com o *rap* não seria diferente. Então hoje abriu-se novas vertentes do *rap* que já não tem mais essa ligação direta com a mensagem vinda da periferia. Tipo, o cara fala: Eu faço *rap*...aí eu pergunto que tipo de *rap* ele faz, e ele fala que rima, com essa batida e esse tipo de linguagem, do meu apartamento, meu amor, de traição. Ele abriu muito, não tem mais aquela base. Isso eu acho ruim? Não. Na verdade, não sei se é ruim ou bom, mas abriu-se mais oportunidades em relação a dinheiro. Eu acompanhei isso e participei de algumas coisas, porém a essência ficou vazia. Ao meu ver. Talvez se você perguntar isso para uma pessoa de 20 anos ele vai dizer que está tudo certo. Mas normal, não posso culpar ela. Ela tem 15 anos a menos que eu e não viveu coisas que eu vivi na idade dela. Então não posso julgar. Com certeza ampliou-se o mercado na forma como ele é visto e de como é exposto.

E: Você acha que para o grupo que você participa, o que é o *Hip Hop* e o *rap* para eles?

S: Acho que vai na mesma linha, porque se não nem estaríamos juntos.

E: Você acha que o *Hip Hop* e o *rap* tem que ser críticos?

S: Então, na minha visão sim. Acho que tem. Esse pensamento eu tenho, por causa da minha base, não conseguiria fazer de outra forma. Ainda existem os dinossauros tentando manter a tocha acesa. Talvez sejamos uma raça em extinção. Vai ter uma hora que vou cansar.

E: E você acha que o *rap* tem potencial para modificar a sociedade?

S: Tem, porque mudou a minha vida, falando por mim. Me pegou em um momento em que estava na encruzilhada e com certeza foi um norte bem forte. Não é só música. Na minha adolescência, lia muito Paulo Coelho. Hoje eu não consigo ler. Hoje eu entendo que na época aquilo era essencial, eu precisava.

E: Você acha que existe um preconceito contra o *rap*?

S: Sim.

E: Por parte de quem?

S: Pela base dele periférica, de pessoas a margem da sociedade, elas são vistas e tratadas de forma diferente. Ainda mais aqui dentro do contexto da Baixada que é uma cidade elitizada. Amo viver aqui, mas já pensei em sair algumas vezes. O *rap* sempre teve essa discriminação. Com esse avanço da linguagem, economicamente houve uma melhora. O *rap* entrou na mídia. Então hoje é menor. Ele já conseguiu até entrar em grandes festivais. Então hoje é menos, mas a gente pegou a fase crítica. E isso é bom para a cultura. Mas ainda sofre.

E: Você acha que o *rap* é um movimento das periferias?

S: A base é totalmente essa. Mas acho legal pessoas de outros níveis sociais que talvez não tenham tido um contato a partir da periferia, gostar e querer aprender. Acho isso ótimo. Se respeitar, vai ser muito bem recebida.

E: Então você acha que ele contribui para a formação cultural dos jovens?

S: Sim, com certeza. Até historicamente. Para você escrever um *rap*, principalmente se for um *rap* de mensagem crítica, você tem que ter no mínimo uma boa leitura. Quando a gente escreve, tem que ter um bom arsenal lírico. Entre os *rappers*, é uma disputa muito grande. Então tem que buscar um conhecimento, que foi o que eu fiz e mudou a minha vida. Aí como eu falei, foi um caminho sem volta. Então nesse sentido ele é primordial, abre muito a sua mente.

E: Você acha que o *rap* é reconhecido, disseminado, tocado como estilo musical?

S: Sim, hoje já. Já é respeitado. As novas gerações souberam utilizar muito melhor essas plataformas novas, digitais. Então abriu muito mais o leque de exposição, de acesso nesses canais de *streaming*. Hoje ele é respeitado como estilo musical. A gente pavimentou esse caminho para estar da forma que está hoje com o pessoal ganhando dinheiro.

E: Você acha que ele seria um estilo musical dominante?

S: Se tratando dos Estados Unidos, sim. Já passou até o *rock*. No Brasil ainda não, mas está entrando. O Brasil já está com um mercado muito forte, mas ainda não é o principal no Brasil porque é um país muito extenso. No momento acredito que seria o sertanejo, o *funk*.

E: Qual essa relação do *rap* com o *funk*? Como você vê? O *funk* ficou muito banalizado, o *funk* “batidão” que toca aqui no Brasil. Como é essa relação?

S: Então, os dois são advindos do mesmo lugar, da periferia. Os primeiros *funks* eram como se fosse *rap* porque retratava a realidade do cantor. E ele tinha essa base assim como o *rap*. Nos anos 1990 nem tinha *funk*, não existia. O *rap* era a principal música da periferia. O *funk* veio e o pessoal do *rap* demorou um pouco para aceitar. Uma invejinha pela batida diferente. Mas com o tempo ele foi ganhando espaço. O *rap* mesmo talvez por má administração teve um hiato no final dos anos 2000. Acho que todo movimento tem né? O *rap* naquela época deu um tempo. Aí acabou perdendo espaço e o *funk* entrou tomando. A molecadinha só escutava *funk* e o *rap* se tornou obsoleto, coisa que o tio da molecada escutava sabe? Aí acabou entrando como apropriação do sistema. O sistema se apropriou: Esse *funk* é legal, essa batida, o povo da periferia gosta. Mas para tocar aqui com a gente tem que manear nessas letras aí. Tanto que chegou ao ponto de aqui na Baixada de MC careca, Pixote, Primo, Felipe Boladão serem assassinados por uma retaliação mesmo. Sentiram que estava ganhando muita força. E mudou mesmo. Depois disso aí, quem continua fazendo letras apontando o dedo foi para o underground. Depois dessas mortes que ocorreram mudou a cara do *funk*. Virou isso que a gente vê hoje, falando de festa e oba oba. Tanto que eles cresceram no mercado e muitos estão milionários.

E: E a relação do *rap* com o sertanejo universitário, que seria um estilo mais dominante?

S: Ligação com o *rap* não tem muito. Eu mesmo não gosto. Respeito, mas não gosto. Acho chato.

E: Bom, vamos para a última parte então? Que é a sua relação com outros movimentos sociais, musicais e com o poder público. Você já se apresentou em eventos?

S: Sim.

E: Você já se apresentou em eventos com músicos de outros estilos musicais?

S: Já

E: Como é que foi esse encontro?

S: Para chegar no momento de me apresentar, antes disso teria que haver uma identificação. Então se cheguei a esse ponto...eu sou *rapper* e tal, mas eu gosto de outros estilos musicais. Gosto de MPB, *rock*. As pessoas veem o pessoal do *rap* e acham que a gente só ouve *rap*. Os primeiros *raps* vieram de *blues* antigos, até de *rock*. Os caras ampliavam, colocavam uma batidinha lá...Então quando há isso aí, não tem problema nenhum. Já cantei com artista de MPB, já fiz shows. Músicas minhas já pedi para caras do *rock* tocarem usando o baixo, guitarra. Em relação a isso, não tenho problema não.

E: E com relação a outros movimentos sociais? O *rap* se relaciona com outros movimentos sociais?

S: O *rap* é intrinsecamente ligado a isso. Movimentos relacionados a moradia, relacionado a políticas públicas dentro das periferias. O *rap* sempre esteve na linha de frente. A gente cantou em vários eventos com essa temática social voltada para a periferia. E ainda hoje o *rap* faz isso. Sempre que a gente tem a oportunidade, e vê que é algo sério, que pode fazer alguma diferença, a gente se envolve e tenta de alguma maneira ajudar.

E: E com o poder público? Como o poder público se relaciona com o *rap* hoje?

S: Não tem muito envolvimento porque são antagônicos os caminhos. O *rap* vai justamente no vácuo que o poder público deveria estar presente. Então acaba havendo um estranhamento. Mas hoje já há lideranças políticas que vem de outra forma, vem conversar sobre agregar valores. Então o setor da ONGs faz essa mediação. É mais por aí

que a gente vai. Existe a Lei Rouanet que é uma forma do poder público se aproximar. Abre oportunidades. Sempre a gente tem um certo cuidado em relação a intenção do poder público em pedir nossa ajuda, se eles querem ajuda mesmo ou querem se legitimar para ficar parecendo que é bonzinho. Quando a gente consegue ver que é algo sério, algo que possa realmente ser produtivo, a gente tenta.

E: Você acha que o poder público incentiva a prática do *rap*?

S: Incentivar não sei se incentiva não. Acho que não chega a esse ponto de incentivar não. Acho que eles pegam iniciativas que já estejam caminhando e agregam valor ali. Então não vejo isso não.

E: Você já foi convidado para eventos promovidos pelo poder público?

S: Sim, já.

E: Em que lugares?

S: Aqui mesmo na Baixada em eventos relacionados a cultura caiçara. Volta e meia a gente participa. Mas sempre ligados a amigos que são do nosso meio e já estão inseridos dentro da máquina. Então eles puxam a gente. Mas eu acho que se não fosse eles, nem haveria esse olhar.

E: Então é isso.

ENTREVISTA MC 3

E= ENTREVISTADOR

S=SUJEITO

E: Qual a sua idade, onde você mora?

S: 38 anos, moro em Santos no Rádio Clube.

E: Legal. E qual a sua escolaridade?

S: Graduado, fazendo especialização.

E: Vamos então a segunda parte que é a sua relação com o *rap*.

S: Logo, logo vou fazer mestrado. Quero ser mestre também.

E: Quando você tomou conhecimento do *Hip Hop* e do *rap*? Em que momento da sua vida?

S: Então, foi na época do toca fita. Meu primo trouxe uma fita. Aí escutei a música dos Racionais. Me identifiquei pra caramba porque falava em uma linguagem bem legal da periferia. Não esqueço até hoje. Era criança na época.

E: Quantos anos você tinha?

S: Então, não vou lembrar assim, mas pelo que lembro devia ter aproximadamente uns 10 anos.

E: 1990, por aí então né?

S: 1990, 1992.

E: A próxima pergunta seria como você tomou contato com o *Hip Hop*? Você disse que foi com seu primo.

S: Sim, com a música. Aí me identifiquei pra caramba, peguei uma fita e fiquei escutando. Tinham uns movimentos de break nas ruas, só que já eram vários estilos. E o que escutei e me identifique de cara foi o *rap* nacional mesmo.

E: Aí como é que você foi atrás disso? Desse som?

S: Como assim? Para curtir mesmo?

E: É, porque no começo não tinha tanta coisa por aqui.

S: Era difícil. Era mais assim mesmo nas lojas. Eu passava nas lojas para ver qual *cd* que tinha. Tinham poucos *cds* de *rap* mas já decorava legal assim, tentava comprar. Na época não tinha condições, mas depois foi aparecendo a pirataria e aí eu tive acesso.

E: Como e quando você optou mesmo pelo *rap*? Que você decidiu que seria um estilo de vida que você iria seguir?

S: Então, eu gostava de escrever música já direcionada para o estilo do *rap* mesmo. Em 2002 eu já tinha umas poesias, umas letras escritas. Só não tinha ainda uma harmonia definida, mas já tinha o conceito de começo meio e fim. Aí foi em 2002, participando já de alguns eventos de intercâmbio me identifiquei... apesar que antes ainda em 2002 eu já estava formando um grupo com amigos meus. Eu falava: Tenho uma letra, vamos ver de montar um grupo de *rap* com o pessoal aqui da comunidade. Eles não desenvolveram tanto, mas a gente criou aquela expectativa.

E: Certo, legal. E qual a importância do *rap* na sua vida?

S: Foi fundamental na transformação né? Porque foi quando eu comecei a estudar bastante, a buscar informações. Contava muito sobre história de vida, e eu tinha uma história de vida bem complexa na parte negativa, nasci em periferia. Tinha um outro aprendizado da rua mesmo, de informações que chegavam até a gente. Depois do *rap* não, eu comecei a trocar experiência, ver o que eles pensavam de outras comunidades, do Rio de Janeiro, de Brasília. Eu via que os caras eram poetas, tinham ideia firme. Autonomia e formação de opinião, não era aquela questão de ser mais um. Já tinha esse desenvolvimento. Comecei a ver através do *rap* que a gente não era tudo aquilo que mostravam. Aquele estigma de que a gente não poderia ser capaz em estar dando nossa opinião.

E: E o que mudou com você desde que você se engajou com o *rap*?

S: Foi o que transformou. Transformou legal mesmo minha vida porque eu era envolvido na criminalidade. Tive uma infância envolvida na criminalidade e no tráfico de drogas. Eu sempre fui uma pessoa do bem, social. Buscava assim, ter uma condição. Não era

usuário, não vendia para usar droga nem também para promover violência, pelo contrário, era mais como uma válvula de escape mesmo daquela pressão do sistema de querer ter meu espaço, minha oportunidade. Vi ali uma opção favorável na época.

E: Legal. O que você pretende expressar nos seus *raps*?

S: Então, o nosso estilo é mais *gangsta* assim, a gente mostra essa realidade das pessoas que acabam se envolvendo na criminalidade por falta de opção, por um caminho errado e a consequência disso, que é a destruição da família, tristezas. A gente acaba mais fazendo a parte do cronista contemporâneo né? A gente se envolve na situação. Muitas das vezes a gente se coloca em uma situação que muitas pessoas não gostariam de enxergar. Às vezes a gente conta sobre a situação de um usuário de crack, o desespero no momento que ele está passando ali. Então o *rap* traz muito isso. As vezes a gente fala de um traficante que está ali na madrugada, colocando a vida em jogo. Um filho que perde o pai para isso, como fica a cabeça dessa criança...o que a mídia mostra sobre o que acontece nesse meio, se é realmente verdade. Então uma forma bem legal em que nos expressamos sobre a realidade. No caso as nossas crianças e adolescentes são violentadas diariamente pela televisão, por todo esse estigma. Ninguém entende o que é uma verdade e o que é mentira. Então no *rap* a gente desenvolve um diálogo bem interessante.

E: Você falou do estilo *gangsta* mas ele tem vários segmentos, inclusive alguns que falam sobre sexo e até apologia à violência.

S: Mas esse é dos Estados Unidos né? Nos Estados Unidos ficou entre as maiores músicas do mundo, uma potência muito grande. Aí eles usaram muito a prostituição como chamariz. Só que o *gangsta* mesmo é aquele da periferia, a realidade da criminalidade e da violência mesmo. Um estilo mais pesado. A gente protagoniza por exemplo histórias de assalto, pessoas que morrem. Então fica nessa base como se fosse de trilha sonora de filme mais pesado e traz aquela sensação mesmo do que é aquela realidade né? Claro que de uns tempos para cá, várias participações em políticas públicas, trabalhamos essa

politização. Trabalhamos muito agora nas nossas letras vitória, progresso, projeto de ajuda ao próximo. Então estamos trazendo bastante esse diálogo. Só que a gente usa a linha instrumental do *gangsta*, um barato mais chamativo.

E: Mas não o *gangsta* ostentador dos Estados Unidos.

S: Não, é mais nessa linhagem que acontece em morro, periferia, falar da corrupção. Porque existe o *rap* modinha que fala de ostentação, prostituição, pedofilia. Então tem a questão da consciência que vem muito do *Hip Hop* que vem agregado com outros elementos e trabalha com o elemento fundamental, que é mesmo a consciência.

E: O que você acha que mais caracteriza o *Hip Hop*?

S: O que mais caracteriza o *Hip Hop* é a transformação social. Aquele colapso do conflito social que é inevitável. Uma hora vai acontecer, acontece, e está acontecendo. Então o *Hip Hop* vem com esse conceito, com essa cultura. No *rap* vem a liberdade de expressão, conta essa realidade. Porque muitas vezes vemos nas novelas histórias que não refletem a realidade. Então a gente consegue em vez de debater com conflito, conseguimos colocar isso em letra. O *rap* tem esse poder na mão. O *Hip Hop* veio com essa mediação e com esse conceito social.

E: Tem mais algum grupo que você faz parte?

S: Então, eu tenho participação com outros grupos né? Participo do Y que é um grupo de São Paulo que tem um trabalho reconhecido. Hoje em dia a gente tem uma visibilidade na *internet* graças a Deus, nacional através das participações que fiz com eles. Eu participava também do grupo X que também tinha esse conceito de fortalecer as pessoas do *rap*. A gente tinha uma afinidade e acabava fazendo umas participações juntos. E hoje

estamos correndo atrás de direitos para o *Hip Hop*. Porque também está esquecido, jogado, se depender do governo, essa questão até do conflito. Para nós é o melhor caminho. Não temos outro para buscar esse fomento, para valorizar o movimento, permitir que as pessoas possam gravar as suas músicas, mostrarem suas habilidades. Aí a posse vem com essa união aqui da Baixada Santista porque a gente vê que tem potencial, mas a gente vê também que as vezes para gravar uma música é um custo. Então a gente pretende estar se unindo para cada vez mais melhorar a oportunidade para os próximos.

E: Vocês do seu grupo se reúnem de quanto em quanto tempo?

S: A gente ensaia sempre que tem show marcado e a gente se programa pelo menos uma vez por semana. Atualmente estamos mais em estúdio. Estamos participando de mais shows com importância para que a gente possa se inserir nesse desenvolvimento agora do grupo. Estamos tendo também outros convites para shows...estamos começando a engatinhar em shows contratados, mas nosso foco mesmo agora é estar se reunindo para terminar algumas músicas.

E: No grupo você canta, tem um *DJ*, como é?

S: Então, o *DJ* no momento, está sendo mais *freelancer*. Sempre tivemos dificuldades de um *DJ* fixo. Nós já levamos de corpo e alma há algum tempo. Mesmo se tiver uma apresentação em que não há cache, sendo por um conceito social nós nos dispomos, damos o máximo para estar lá representando. Agora, o *DJ* que está mais com a gente está com um equipamento legal e está se firmando mesmo agora, mas não temos *DJ* fixo. Pode ser que amanhã a gente utilize outro em alguma apresentação.

E: Vocês têm ou já tiveram algum apoio para esse grupo?

S: Já tivemos sim. No começo mesmo tinha uma parceria legal com a Secretaria de Cultura e foi legal pra caramba. Fizeram umas contratações para fazer alguns shows na comunidade. Shows bem lotados, tivemos uma aceitação bem legal. Difundi bastante nosso nome.

E: O grupo de vocês tem alguma relação com o bairro ou a cidade em que vocês moram? Fala da realidade daqui?

S: Sim, com certeza. Quase todas as nossas músicas sempre frisamos o nome do nosso bairro ou de uma comunidade em São Paulo que estamos fazendo intercâmbio. Falar o nome de pessoas referências aqui, que sempre estão fortalecendo a cultura, o *rap*.

E: O pessoal do grupo você sabe como e quando eles aprenderam a fazer *rap*?

S: Então, o pessoal do grupo já vem desenvolvendo há um tempão mesmo lá de São Paulo. Quando os vi ensaiando aqui na nossa sede até falei para eles que eles tinham um estilo bem maneiro, bem diferenciado. Quando eu tinha um tempo, tirava para escutar aquelas músicas deles. Eu via que eles tinham um estilo bem diferenciado, porque Racionais foi aquele chamariz, mas eu vi que tinham grupos que eu gostava até bem mais que Racionais, que Racionais tinha meio que uma politização que também era um caminho. A gente vê cada estilo, cada comunidade, com uma formação, uma cultura que se complementam.

E: Você acha que nesse sentido os Racionais foram o grupo que mais influenciou a galera?

S: Com certeza. Eles vieram com uma politização do *rap* que hoje em dia até já foi quebrada. Teve até um certo estigma que foi o que prejudicou o *rap*, porque se blindava como grupo, sendo que o *rap* sempre foi um movimento social. E o *rap* se fechou muito.

Mas para finalizar acho que o Racionais foi o único grupo que vendeu mais de 1 milhão de cópias sem aparecer na televisão.

E: Ok, vou para a terceira parte que é sobre a função social do *rap*. Desde que você se engajou, o *Hip Hop* e o *rap* mudaram?

S: Você diz no desenvolvimento do próprio *Hip Hop* e do *rap*?

E: Sim.

S: Sim, no começo o *Hip Hop* veio com esse conceito social, formando um movimento social muito grande, e depois meio que se blindou, perdendo muita força, muita oportunidade no mercado musical mesmo. Deu uma apagada, não trazia público praticamente. No social muitos continuaram, e muitos adotaram a ideia de ficar só o *rap*. Eu não, já tinha esse conceito mesmo de agregar com dança de rua, com artistas mirins. Não ficamos só no foco daqueles 4 elementos do *Hip Hop*. Fomos abrangendo a cultura como desenvolvimento social e como captação de demanda. E isso fortaleceu muito o *rap* na Baixada Santista, enquanto muitos grupos ficaram meio que parados. Agora veio uma mudança em que o *rap* está em alta, com uma molecada nova. O que aconteceu? Começou também a aparecer essas batalhas de rimas, que está praticamente em todas as cidades do Brasil. E essa molecada da nova geração estão vindo com ideias novas. Eles tinham muito investimento do *funk* que é o que vem para a comunidade com mais facilidade, e é uma galera que conseguiu sem apoio de ninguém, nem do governo, se desviar, se unir e se organizarem sozinhos em praças, fazendo batalhas de rima. E nessa apareceu muito artista bom. Projota mesmo é um, parece que ele está cantando rimando na hora, falando da família dele, valorizando as pessoas. Veio com um estilo muito revolucionário mesmo. Então abriu uma porta para várias categorias, não ficou preso naquela de periferia, de matar polícia, de conflito. Abriu uma porta bem bacana E até a mídia abriu portas para essa questão do *rap*. Valorizou bastante o *rap* em si. Está caro pra caramba um show de *rap* hoje em dia, então quer dizer que o mercado de trabalho está valorizando.

E: O que é o *Hip Hop* e o *rap* para o grupo que você participa?

S: Então, a gente vem com esse mesmo conceito desde o começo. Todas essas ideias que estamos praticando hoje em dia, são ideias que planejamos há dez anos atrás. Sempre pensando em fazer nossa própria estamparia, nossa grife, sustentabilidade, projetos sociais participando pesado. Até porque a gente já se conheceu assim né? Através de um evento legal. Eu era envolvido no crime. Era como se fosse igual hoje, um líder de um evento, que está organizando, articulando tudo. Graças a Deus foi o que me deu oportunidade né?

E: Você acha que o *Hip Hop* e o *rap* tem que ser crítico? E caso tenha, eles têm que criticar quem ou o que?

S: Com certeza, tem que ser crítico sim. Iniciou assim, crítico em cima de uma consciência. Se a pessoa estiver fazendo o certo, está de consciência tranquila. Se estiver envolvida em algo, alguma corrupção, toma crítica. As pessoas têm mania de falar que porque o *rap* é da periferia, os caras são ladrões, são “cagueta”, não. O *rap* trabalha a consciência.

E: Nem todo *rap* é crítico né?

S: Exatamente.

E: Como é que você vê isso?

S: Isso é ruim né? Porque eles podem falar o que eles querem. Fica um *rap* com linhagem no *funk*. O *funk* não tem crítica nenhuma. O cara está lá, “famosão”, falando o que quer, um monte de mentiras. E na comunidade onde o cara vive não faz nenhuma transformação. Agora no *rap* não, a gente tem esse espaço aberto.

E: Você acha que todo *rap* faz parte do *Hip Hop* ou não necessariamente?

S: É então, você fez até uma pergunta difícil atualmente porque sempre foi né? Mas nem todo mundo quer seguir a ideologia do *Hip Hop*. Às vezes o cara pensa só que o *rap* está em alta, as meninas das escolas estão todas curtindo, sei fazer uma poesia, vou pegar uma base aqui da hora e vou seguir a minha vida. Faz um trampinho lá, fica todo mundo em cima. E o pior que se ganha fama aí já era, sobe para a cabeça. Fica um conceito contrário porque o cara pensa que todo mundo depende dele e ele não depende de ninguém. Mas no *rap* tem uma informação bem bacana. Poucos caíram nessa.

E: E você acha que o *rap* está se distanciando da ideologia do *Hip Hop*?

S: Não acho não porque veio esse boom de modinha e cada um fala o que quer e por um lado foi bom para a gente porque a galera está voltando a curtir as batidas, o estilo e a letra. Então só do pessoal parar para escutar uma letra, já faz desenvolver. Porque eu não vi *rap* ainda fazendo montagem ou fazendo base para dançar né? Ele vem sempre com um papo reto e desenvolvendo alguma questão que está acontecendo. Às vezes é negativa e mesmo assim vai fazer um questionamento, a pessoa refletir e tal. Aí não tem como fugir mesmo da ideologia do *Hip Hop*. Então mesmo que ele se isole, não tem como fugir da interação social.

E: Você acha que o *rap* tem potencial para modificar a sociedade?

S: Com certeza. O *rap* me abriu oportunidades. Hoje em dia graças a Deus não sou mais um escravo. Fui ex presidiário, e todo mundo sabia que com passagem era difícil arranjar algo, só em obras ou algo assim. O *rap* me deu força de vontade, me abriu vários horizontes. Tive várias aprendizagens no meio dessa dificuldade. Foi fundamental na transformação da minha vida, mais que uma faculdade. Depois que eu vi na faculdade uma necessidade de ter um canudo, eu achava. Mas não, uma faculdade é uma faculdade. Todas as bases, todas as estruturas. Agora o *rap* é uma faculdade da rua mesmo porque não tem um professor. Você estuda, vai buscando o seu conhecimento, vai debatendo em cima de outras letras, vai vendo outras histórias de vida.

E: Legal. Você acha que existe um preconceito contra o *rap*? Por parte de quem?

S: Com certeza. Da sociedade nem tanto né? Mas assim, o que divulga do *rap* é só o lado negativo né? A gente sempre teve isso na mídia. Agora que está tendo aqueles artistas que estão tendo um espaço na mídia, mas são outras histórias, outras músicas que eles contam né? Não mostrou o que é o *rap* até hoje né? Existe também a parte do *funk*, de falar muito o que quer, a mídia faz muita divulgação e as pessoas entendem o *funk* como um *rap*. Aí quando vão escutar o *rap*, pensam que é o *funk*, que vai ter a parte da ostentação e tal. O preconceito com o *rap* é até legal porque é realmente o pré conceito né? Depois que a pessoa escuta, acha super legal.

E: Você acha que o *rap* é um movimento das periferias?

S: Não só das periferias, mas com certeza vem dessa raiz. Poder se apegar em alguma coisa naquele momento em que está para explodir, cometer uma loucura. É uma organização mesmo. Você começa a conhecer outras pessoas que cantam *rap*, a realidade delas e o objetivo de vencer na vida e trazer mudanças para a comunidade delas.

E: Mas hoje então você acha que é mais abrangente que as periferias?

S: Sim, hoje em dia cresceu muito né? É mais abrangente que as periferias. Porque tem lugar que as vezes está passando por algum conflito, alguma situação, e através do *rap*, da música, você tem uma liberação de endorfina que te faz refletir melhor sobre suas ações.

E: O *rap* sendo um movimento mais abrangente do que nas periferias, o pessoal de classe média por exemplo, você acha que se sensibilizam com esses problemas na periferia?

S: Sim, são pessoas conscientizadas né? Hoje em dia nas batalhas a gente tem em vários lugares, não só nas periferias.

E: E tem gente de diferentes classes sociais?

S: Com certeza. Só que se você for buscar sempre tem alguma complexidade por detrás, e todo mundo se respeita. Você pode pensar que vai lá na batalha e vai ter os “*boys*” e tentar entender as ideias dos caras. Aí você chega lá, e é super bem recebido. A molecada geralmente está com aquela adrenalina de querer um ser melhor do que o outro na rima para poder ter aquela valorização humana. Você vê que não muda nada né? É mais aquele pré conceito mesmo.

E: Legal, bem legal. O que os *rappers* expressam em suas letras?

S: Então, sempre o seu dia a dia, seus conflitos psicológicos. Você tem aquela sensação de fazer uma música, e a letra não consegue fugir da questão da revolta contra o que está errado. Muitas das vezes você não cita o nome, mas já serve para todo mundo. Porque abraça não só a sua situação, como também de várias pessoas.

E: Você acha que o *Hip Hop* contribui para a formação cultural dos jovens?

S: Contribui com certeza, porque aprende bastante a questão de fazer uma melodia, o que é plágio, o que é legal colocar em uma música para ser autêntica. O *rap* se preocupa muito na criação, na originalidade. Então tudo isso aí acaba tendo um princípio legal da parte cultural.

E: Você acha que o *rap* é conhecido, tocado e disseminado como estilo musical?

S: Você diz como? Aqui no Brasil?

E: Aqui no Brasil.

S: É, não tem essa divulgação, esse conceito, esse mecanismo. Mas acaba sendo através dos próprios *rappers* né? O *rap* está forte no Brasil inteiro.

E: E no mundo?

S: No mundo melhor ainda, porque o *rap* é a maior música do mundo. Os maiores cachês do mundo são dos *rappers*. Tem um monte de artista que eu não estou acompanhando atualmente, mas sempre quando ia pesquisar o maior cachê do mundo, as músicas mais tocadas do mundo sempre foi o *rap*. Muito louco né?

E: Aqui na Baixada na sua opinião qual estilo musical dominante?

S: Na Baixada com certeza o *funk* cresceu muito. Não sei como que está assim porque veio como uma música sem estrutura, veio da periferia. Quem investiu mesmo foi a própria criminalidade no começo. Agora abriu todas as portas né? Porque você vê que

falava muito de criminalidade no começo aí foi mudando essas vertentes porque o tráfico, os assaltantes que pagavam o *cd* da molecada, vestia para ir em show. O governo nunca deu esse respaldo. Podia estar politizando, educando, utilizando como mecanismo cultural. Aí evoluiu muito para esse lado da pornografia, que é a aceitação no Brasil. Aí começou no Rio de Janeiro com força e aqui só na Baixada Santista sempre até hoje só imitam tudo que foi no Rio de Janeiro, até o jeito de falar. Mas também aqui na Baixada teve um papel fundamental para o *funk* que conseguiu levar para São Paulo e explodiu no Brasil inteiro. Acho que também o *funk* está bom no Brasil inteiro. Não está mais aquilo tudo na minha visão porque o *rap* deu aquela evoluída.

E: E qual a relação do *rap*, do *Hip Hop* com o *funk* hoje?

S: No começo tinha discriminação né? Até hoje ainda é muito complicado por causa da ideologia. Não bate as ideias. No começo o *funk* nem entrava em São Paulo porque lá era o recanto do *rap*. Sempre teve essa do *funk* só falar disso, daquilo. Nesse olhar crítico, o *rap* nunca aceitou o *funk*. Mas aqui na baixada pelo *funk* ser muito investido aqui na Baixada, em Santos por exemplo, muitos caras que eram do *rap* foram para o *funk*. Tinha muito festival. A molecada ia para o Festival, ganhava bem e já estava tocando na rádio, então foi tudo pelo *funk*. Só que era legal aqui porque o *funk* aqui começou com uma ideologia legal, sempre focando essa questão da criminalidade. Os caras faziam umas letras pedindo paz, união, evolução do *funk* que tinha as músicas conscientes. Então evoluiu muito, e aqui a gente tinha uma amizade né? Então a gente sempre teve um relacionamento bom aqui com o *funk*. Alguns amigos e nós também já fizemos participação com *rap* e *funk*. Então aqui foi mais uma abertura. Aí depois que o *funk* expandiu para São Paulo acabou esse preconceito. Muito cara que canta *rap*, gosta de *rap* da ideologia, acaba caindo na tentação de ir em um baile *funk* né? Curtir, beber uma bebida. Mas você já sabe que não vai lá para aprender nada disso que a gente está falando. Vai lá mesmo para tirar o stress. Beber, encher a cara e ir para o *funk*. A gente acaba prestando atenção na letra mas ficou algo meio que normal hoje em dia.

E: A última parte é sua relação com os movimentos sociais, culturais, musicais e com poder público. Algumas perguntas eu já tenho a resposta, mas vou perguntar por formalidades. Você já se apresentou em eventos?

S: Sim, vários.

E: Você se apresentou em evento junto com outros músicos ligados a outros estilos musicais? Como é que foi esse encontro?

S: Então, foi em show público grande, lotado. Lembrar de cabeça quem veio não consigo assim, mas foi legal, a gente se sentiu valorizado no camarim. Inclusive a reação da galera naquela expectativa toda... ninguém sabia quem era a gente. A gente deu nosso máximo né? E eles respeitaram a gente porque eles viram que a gente faz uma música bem produzida, tem todo aquele cuidado.

E: Como é que o *rap* se relaciona com outros movimentos sociais?

S: Então, o *rap* é mais com o *Hip Hop* mesmo, não vejo muito outras interações. Eu ainda participo bastante. As pessoas que estão ligadas ao social acabam sendo mais abertas. Agora o pessoal do *rap* fica bem mais naquele núcleo.

E: Como é que o poder público se relaciona com o *rap*?

S: Então, o *rap* tem várias leis favoráveis. Tem todo esse conceito de palestra, de oficina. Então abre muitas portas. O ProAC, Lei Rouanet, levou muita gente do *rap* a conseguir ir para o terceiro setor na parte de eventos né? Muita gente conseguiu recurso, conseguiu se organizar. Temos em várias cidades leis aprovadas recentemente como em Santos a lei do dia do *Hip Hop* em Santos. Então o *rap* tem essa facilidade dentro do conceito desse desenvolvimento tanto na parte cultural quanto social, se enquadra fácil.

E: E a polícia? Como você acha que ela se relaciona com o *rap*? Existe o preconceito ainda?

S: Preconceito até existe, só que não tanto porque dá para perceber que os policiais são bem informados nesta questão sobre o que é o *rap*. Por incrível que pareça às vezes parece que o pessoal sabe a diferença entre o *rap* e o que é o *funk*. A polícia não, vai lá e

discrimina todo mundo. Eu acho que muita gente veio do *rap*, inclusive muito policial que curte mesmo. O pessoal até às vezes ficava falando mal mesmo quando um policial canta *rap* e eles são super conscientes, não estão nem aí. Então os policiais acabam gostando do *rap* porque acaba abrindo a mente da molecada.

E: Então pelo que você disse, você acha que o poder público incentiva a prática do *rap*?

S: Então não posso dizer que sim né? A gente que conquista, porque não tem nada para o *rap*, não tem nada para o *Hip Hop*. Tinha uns movimentos em Santos na política pública deles, só que não dava para entender porque não abrangia ninguém do *rap* mesmo. A organização precisava da gente só para se apresentar. Então acabou não sendo uma política pública transparente aberta, um fomento mesmo. Acaba utilizando algum recurso que girava e precisava do *rap*. Já o governo federal em si tem essa abertura nas próprias leis de incentivo. Agora está difícil, apoio mesmo não tem um centavo para nada.

E: Então você diz que o federal incentiva, mas o estadual e municipal nem tanto?

S: Pelo menos aqui na Baixada nada né?

E: E esse dia do *Hip Hop* eles cederam os espaços?

S: A gente conseguiu construir essa falei, mas não teve verba. Para você ver, algo que já está no calendário tem como se programar. A gente está se organizando para a posse para mostrar nossos direitos, mostrar uma galera grande lá para os caras verem que estamos de olho, estamos sabendo.

S: Vocês são convidados para participar de eventos promovidos pelo poder público?

S: Não. Então eles fazem essa mediação. Terceirizam e de repente tem um grupinho ali que às vezes tem um dinheiro, um financiamento para aquilo. Aí através de uma ONG lá que é do *Hip Hop* gera um recurso. E aí chegam pedindo para a gente se apresentar lá, mas a gente vê que não tem nada de contrato, nada formal. Aí dá um cachêzinho estranho

como se fosse uma alguma ajuda de custo. Nem vou citar muito nomes, mas é complicado, como se fosse uma denúncia mesmo.

ENTREVISTA MC 4

E= ENTREVISTADOR

S=SUJEITO

E: A entrevista deve durar no máximo uma hora, e é dividida em 4 partes. Na primeira pergunto seus dados pessoais. Na segunda, sua relação com o *rap*. Na sessão 3, pergunto a você acerca da função social do *rap*. Na quarta, pergunto sua relação com outros movimentos sociais e com o poder público.

S: Tudo bem.

E: Então vamos começar. Vou pedir para você se apresentar.

S: Tenho 49 anos. Nascido e criado em Santos. Sou casado e tenho uma galerinha de filhos. Uma gangue de 5. Fui pai na era do *Hip Hop*. Na era do *break* dance. E eu já me apresentava em programa de televisão. E nessa época encontrei uma garota, e acabei sendo pai cedo. Foi um susto. Hoje não estou com ela, estou com a minha esposa que vivo há X anos. Mas desde aquela época saí da transição do *black power*, para o *Hip Hop*. Foi uma coisa automática. A gente sentiu que estava tendo uma mudança, e quando vi o *break* pela primeira vez no comercial pensei: É essa a tendência que eu queria, que eu me encontrei. Eu vi que o *funk* estava meio que caindo. Malandro, quando comecei a me quebrar na frente do espelho, sem saber o que estava fazendo, mas sabendo que era uma dança. Nessa o bagulho começou a ferver, e apareceu o nome de *break*.

E: Só uma dúvida: Quando você falou que o *funk* estava caindo, não é o *funk* carioca né?

S: Não, é o *soul*. O *funk* carioca ainda nem existia. Veio no final dos anos 80.

E: Você começou com *break* então?

S: Comecei com *break*. Eu mesmo inventava passo e até hoje faço isso. Meu irmão viu um bêbado uma vez, e o bêbado ia, mas não ia, parecia que ia cair, mas não caía, e meu irmão inventou o estilo do bêbado. Então cada programa que nós íamos, tínhamos um estilo diferente para apresentar. A gente não era repetitivo. E nós demos origem a muitos outros grupos. Nós éramos referência. O respeito que a gente ganhou até hoje por estar vivendo ainda, cara, é sensacional. Então foi acontecendo né? Eu vi muitas pessoas desse meio parar, muitos casaram e falaram que não eram mais por causa disso. Mano, quem é, é. Pode ver que eu vou fazer 50 anos, continuo treinando, acabei de vir de uma corrida agora porque eu estou meio gordo e quero perder peso.

E: Qual a sua idade e onde você mora, morou?

S: Mano, sempre morei na Zona Noroeste a vida toda. Vou fazer 50 anos agora. Morei na rua do sambódromo a minha infância toda.

E: E como era sua infância lá?

S: Era final de ditadura né cara? Então tu não tinha muita liberdade de ficar na rua. Tinha meio que se esconder, não podia passar das 20h. Tinha que correr do juizado de menores para não ser preso, porque não tinha boi.

E: Era uma região tensa?

S: Era tensa. Não tinha a molecada na rua bebendo, ninguém fumava maconha na rua. Nem molecadinha com cigarro, eram poucos. Inclusive quando eu fui dançar no festival de *break* em 1984, eu fiquei preso. Porque eu era menor e ia sempre com meu irmão maior de idade. Mas eu era sempre liberado pelo juizado de menores. Minha mãe ia lá e assinava, aí me liberavam para dançar. Numa dessas, em um festival de *break* em São Paulo, na volta, acabei ficando preso na rodoviária. O juizado de menores entrou, pediu documento de todo mundo, eu era menor. Meu irmão ficou tão assustado que nem falou nada que era meu irmão. Depois que caiu a ficha. Então, já passei por várias.

E: Com quem você mora?

S: Moro com 4 pessoas e minha esposa.

E: Legal. E no que que você trabalha atualmente? O que você estuda atualmente? Tem emprego? Está desempregado?

S: Sou funcionário hoje vinculado na X, mas faço uns *freelancer*. Sou *rapper*, sou músico profissional, e quando eu produzo música nova para lançar, sempre me chamam pra ir em show. Não está como antes, mas continuo fazendo shows. Dou palestra, workshop, as vezes me chamam para fazer participações, então estamos aí. O pulso ainda pulsa. O cérebro manda e o corpo obedece.

E: Legal. A sua escolaridade?

S: Primeiro grau completo.

E: Ok. Bom, essa foi a primeira parte. A segunda parte é sobre a sua relação com o *rap* e o *Hip Hop*. Bom, você falou que começou com o *break* né? Que você tomou conhecimento do *Hip Hop* pelo *break*. E do *rap*? Foi com quantos anos?

S: Foi em 1987, tinha 16 anos. Tinha muita rádio que tocava *Hip Hop*. Então a única informação da gringa que a gente tinha era nessas rádios. E quando a gente ia para São Paulo, sempre amigos de amigos iam e traziam informações para nós. Qualquer coisa que traziam da gringa para nós era informação, na época que ainda não tinha *internet*. Quando vi esses caras, escrevi minha primeira música em 1988. Fiquei amarradão. Foi na mesma época que eu casei. Eu queria estar com os caras, queriam que eles vissem o que eu era capaz de fazer, não era questão de ser aparecido. Então é isso, fiz várias participações e tive algumas frustrações de não ter equipe empresarial boa comigo, que corre, que faz, que liga. Porque não dá para fazer tudo sozinho, porque você quer se concentrar em fazer a música. E eu não tinha essa experiência. Então dei umas cabeçadas, mas o pulso ainda pulsa. Esse ano acredito que vá acontecer coisas boas, porque estou com música nova com participações boas que vamos fazer. É um prazer que tu tem, porque eu tenho meu trampo. Mas se estamos vivos, estamos fazendo som.

E: Legal. Qual a importância do *rap* na sua vida? O que ele mudou em você desde o seu engajamento?

S: Meu comportamento, meu eu no sentido de...eu nunca entrei no embalo de outro ritmo, eu nunca saí do *rap* para curtir axé, samba. Eu gosto do que é bom além do *rap*, porém eu não consigo curtir outro tipo...não dá, não dá para associar. Minha mulher é louca cara, mais louca do que eu por estar...ela me entende. Então, o *rap* mudou muita coisa cara. Só de me desviar para um caminho bom. Mudou tanto a minha família como a visão que eu tenho da vida, do dia a dia. A gente tem uma percepção da vida, do que pode acontecer. O *rap* me deu autoconfiança.

E: Mas você acha que o *rap* foi responsável por te dar essa autoconfiança ou você já tinha?

S: Eu já tinha, mas fiquei mais desenrolado, porque tu entende mais o sistema, entende mais a situação, mesmo governamental. Eu não gosto de política, mas de alguma forma para você conseguir algo hoje, tem que se envolver com política. Eu por exemplo cansei de fazer trabalho social em vão para ensinar de graça a molecadinha da minha quebrada, tanto *break* quanto *Hip Hop*. Cheguei a ter 200 alunos.

E: Onde isso?

S: Tive minha academia. Aquele papo, é perto da comunidade. Tem muita gente na comunidade que não tem condições de pagar, mas tem talento. Mas o que acontecia? Deixava-os treinarem de graça, mas não tinha o retorno. Acabava tirando do meu bolso para pagar a academia. Então virou algo por amor, mas estava na academia perdendo meu tempo.

E: E o que você pretende expressar nos seus *raps*?

S: O *rap* é feito de momentos. Você passa por algum momento na vida assim, que quando a música sai por livre e espontânea vontade, te transmite aquilo. Se você está passando por algum momento político, é inevitável envolver a política na sua letra. Então no lance de escrever, eu transmito muito isso.

E: E o que você acha que caracteriza o *Hip Hop*?

S: São 4 elementos: grafite, *DJ*, música e dança. É uma mesclagem. A única coisa que eu não sei fazer, mas já tentei foi grafitar. Então para me completar como *Hip Hop* mesmo, queria ser grafiteiro.

E: Mas você canta né?

S: Canto.

E: Mas você faz a parte do *DJ* também, não?

S: Não, não sou *DJ*, também por falta de tempo. Não dá para abraçar o mundo. Mas é algo que eu gostaria de curtir também.

E: Hoje você é carreira a solo?

S: Sim. Na maioria da caminhada, sempre cantei sozinho.

E: Bom, vou passar para a seção 3 que é a condição social do *rap*. Desde que você se engajou, o *Hip Hop* e o *rap* mudaram? Como e porquê?

S: É a evolução né cara, deu uma reciclagem porque os anos foram passando. A gente não pode viver preso em um estilo só, tem várias vertentes, tem o *rap* romântico, tem a molecada nova. Para sobreviver também tem que mudar, tem que ter um *rap* moderno pra sair no álbum.

E: Esse é um tema importante da pesquisa, talvez o mais importante. Você acha que o *rap* o *Hip Hop* tem que ser crítico? E se sim, criticar a quem e porquê?

S: O sistema, porque o sistema é manipulador de alguma forma. Vamos sempre ser pisados automaticamente. Então se o sistema domina a gente, o sistema faz o que ele quer. Não é o certo, mas cada um se expressa de uma forma o mundo é livre.

E: Você acha que ainda existe muito preconceito com o *rap*?

S: Nem tanto, hoje não tem muito não, pelo que você vê desde o começo. Nós somos os desbravadores da cultura do bagulho, apanhava no metrô, borrachada, achavam que eram bagunça. Hoje está suave, entrou na linha está mamão com açúcar.

E: Entendi. E você acha que o *Hip Hop* contribui pra formação dos jovens?

S: É absoluta certeza, certeza, é igual esse papo do áudio visual que a gente vai dar aula, pessoal vai aprender. Hoje o grafiteiro é artista plástico, ele aprende o grafite, mas aprende outras técnicas avançadas, então quem aprende isso, é do caramba. Tem um cara, o X, ele era da rua e hoje ele faz evento no Sesc, chama os caras, hoje ele trabalha com isso, é pai de família, assume seus compromissos. É outra fita, tanto o *Hip Hop* quanto o esporte.

E: Você acha que o *rap* e o *Hip Hop* é um estilo musical dominante?

S: É um estilo imponente. É algo que chama a atenção, não é um estilo modinha.

E: Nas periferias tem o *rap* e o *funk*. Como você acredita que seja essa relação?

S: Então cara, no *funk* existe o uso consciente e o que só fala besteira, que é o que mais vende. Eu fecho os olhos no sentido de estar ali mas não estar nem ouvindo. Aprendi a poupar meus ouvidos do que não presta.

E: É porque isso de alguma maneira influencia muito a molecada né, o *funk*?

S: É então, você mete umas correntes de ouro, mete uma ostentação, você acha que a molecada vai querer trabalhar para conseguir isso?

E: E o *Hip Hop* tem toda uma questão de conhecimento, filosofia, e o *funk* ostentação não tem nada, chega a ser insalubre no sentido da cidadania.

S: É isso, destrutivo.

E: E como vocês lidam em relação a isso com a molecada?

S: Não adianta, não adianta. A gente dá um leque de opções. Falamos que não existe só isso. É o que eu falo, tem que fazer exatamente como há 30, 40 anos atrás. Fazer algo itinerante nas comunidades. Mostrar o *Hip Hop* na comunidade. O último evento que fizemos foi do Y e ele fez uma palestra muito boa. Falou sobre política pública. Esse assunto me aborrece muito, porque quem está envolvido com isso geralmente está corrompido. Os caras são mágicos, manipuladores. Hoje não quero papo com esse bagulho de política.

E: Vou para a última parte da entrevista, que é sua relação com outros movimentos sociais, musicais e o poder público. Você já me falou que se apresentou em eventos com músicos de outros estilos musicais né? Como foi esse encontro?

S: Foi sensacional. Quando você conhece caras sensacionais do MPB que fala sua linguagem, mas de outra forma. A música é extensa. Foi uma experiência da hora. As pessoas te entendem mais do que você imagina. A gente fala a mesma língua. A música é universal, é outra *vibe*. Então para mim foi sensacional cantar com os caras do MPB.

E: Como você acha que o *rap* se relaciona com outros movimentos musicais e grupos?

S: Hoje todo mundo quer a participação do *rapper*. Sabe que o estilo é pesado, mas quer que fique pop. Eu tenho até medo de ficar pop demais, para não virar porcaria. Tem que ter o valor do *rap*. Respeitar e entender que os caras são da pesada. Mas o *rap* é totalmente positivo, a gente sempre pensa no melhor.

E: E o poder público? Como você acha que o poder público se relaciona com o *rap*?

S: Olha, fazer o show do Y de graça na comunidade não foi fácil. Precisa de muita coisa, e os caras tem muito medo. Acham que vai trazer a violência, que todo mundo vai fumar, que vai vir cara armado, drogado, porque é *rap*. E nada a ver. Mostramos totalmente o contrário. E isso só abriu as portas para fazermos qualquer outro tipo de evento. Quando o poder público viu a ideologia que a gente queria do *rap*, eles tiveram outra visão sobre a gente entendeu? A gente não quer bater de frente com ninguém, nem discutir com ninguém. Então as vezes o poder público impede um pouco. Tem uma visão meio retorcida sobre o *Hip Hop*, acha que é bagunça, anarquia. A gente não quer saber de partido nenhum irmão, a gente é o *Hip Hop*, porque reconhecemos o *Hip Hop* como uma arma de revolução, de transformação da juventude. E dá para o poder público fechar com a gente.

E: Você acha que o poder público incentiva a prática do *rap*?

S: De jeito nenhum. Foi uma decepção quando tentamos contar com eles. Fizeram de tudo para perdermos a paciência. Falaram até que teria depredação. Além de tudo, quando acabou o show, nós mesmos limpamos o local. Todos que participaram do evento varreram, deixaram tudo limpinho.

E: E vocês são convidados para participar de eventos promovidos pelo poder público?

S: São poucos. Não vejo grupo de *rap* envolvido no aniversário da Zona Noroeste, certo? E era para estar. Pagam maior fortuna para outros grupos. É uma tiração o poder público aqui em Santos. Eles não estão nem aí para nós.

E: Teve esse dia municipal do *Hip Hop*, não teve?

S: Vai ter em Maio, dia 08 se não me engano. E estamos nos programando para fazer uma semana voltada para o *Hip Hop*. Cada dia vai acontecer uma coisa em um lugar.

S: A molecada mais nova tem que não estudar os *raps* gringos, mas sim o *rap* nacional. É bom a molecada ter esse conhecimento.

ENTREVISTA MC 5

E= ENTREVISTADOR

S=SUJEITO

E: Então, a primeira parte é sobre você, a segunda sua relação com o *rap*, a terceira sobre as funções sociais do *rap*, e a quarta a relação do *rap* com os movimentos culturais.

E: Onde você mora, com quem e em que cidade?

S: Moro em Santos, fundão do brek, no Jabaquara. Tenho 3 crianças pequenas. 40 anos de idade.

E: A região que você mora ela é favela? Como é que é o lugar?

S: Onde eu moro é dito como morro né, são 100 degraus pra subir pra casa, não é fácil, e é periferia, quebrada né.

E: Para terminar essa parte qual a sua escolaridade?

S: Infelizmente parei na oitava série, não completei o segundo grau.

E: Ok. Vamos agora para a segunda parte, que é mais a sua interação com o *rap* né? Quando você tomou conhecimento do *Hip Hop* e do *rap*? Em qual momento da sua vida?

S: Bom, agora você vai ter que voltar lá atrás em meados de 90. Eu comecei a descobrir o que era a rua. Comecei a descer os 100 degraus e conhecer o mundo lá fora. Moro lá há 40 anos. Minha história está ali mesmo. Havia um grupo de molecada e a gente gostava de fazer os passinhos função na *black music* e comecei a conhecer os bailes. Cansei de ir

até os bailes na *Loft* e voltar. Na matinê foi quando comecei a entrar e ver aquela galera dançando nos passinhos. Aí criamos o movimento do *rap* naquela época e mais pra frente tinha um grupo lá mesmo. É que eu gosto de falar né? Quando cheguei nisso já tinha uns caras lá. Já estavam garimpando o terreno ali e começamos a saber como que era, porque até então tu era ali moleque né? Está de olho na dança sem mulher, e foi onde entrei. Já existia o pessoal do meu bairro que dançava o *break*, e os caras já eram de uma geração anterior. Eles ainda faziam canção, e a gente não tinha nada. Gravava na fita cassete e pegava a base dos caras porque não tínhamos dinheiro.

E: E quando foram as primeiras vezes que você tomou conhecimento do *rap*?

S: Então cara, até então tinha o futebol, o paralelo (tráfico), samba, MPB e em casa tinha uma sonata (vitrola). Domingo tocava muito MPB e na rua via os caras tocarem, ensaiar, dançar *break* e comecei a gostar e aprender.

E: E por que você optou pelo *rap*? O que você viu naquilo?

S: A parada é cabulosa, quando ouvi Racionais...e quando você ouve aquilo no meio daquele ambiente, você ouve Pavilhão 9 e os caras vêm dizer que passou a mesma coisa que a gente na periferia, falei não, isso aí é pra mim. Escutava e na surdina ficava escutando a música na casa de madeira.

E: E o *rap* é importante na sua vida? O que mudou em você, na sua vida com isso?

S: Cara, eu acredito que o *Hip Hop* em si consegue formar cidadãos. Ele consegue porque desde o começo eu bati nessa tecla, e eu passo hoje em dia lá e vejo a molecada escutando minha música. Hoje consigo colocar eles num clipe, porque naquela época eu não tive nada, então acredito que o *Hip Hop* pode formar cidadãos. A gente conseguiu trazer a

cultura para dentro do bairro através do *Hip Hop*. Eu mesmo fui em festivais em São Paulo, conheci pessoas famosas, fiquei hospedado em hotel de bacana. Nunca pensei que entraria um dia em hotel de bacana e no mesmo lugar que eu estava tinha gente famosa. Hoje em dia eu tenho vontade de voltar a estudar por causa do *Hip Hop*. Fico olhando as figuras que para mim são exemplo e os caras hoje em dia são pai de família, se inserindo na política. Então graças a Deus tenho o *Hip Hop* na minha vida porque sem isso não sei o que seria de mim. Talvez nem estivesse mais aqui.

E: E o que você pretende alcançar na sua vida com o *Hip Hop*?

S: Então cara, é engraçado. Eu comecei a escrever mesmo em 1998. Mas em 1995 eu já estava no grupo. Na rádio *Rap Móvel* que a gente participava eles perguntavam o que a gente queria alcançar e quem respondia era o X, um outro amigo nosso. Que compunha tudo. E ele falava muito de gangue, porque nas paradas dos filmes que a gente via os malandros que a gente gostava no final iam preso ou morriam, pegavam AIDS. A gente não enxergava isso. A gente enxergava que eles chegavam de peça, iam pra cima e tal. Só que não era isso né cara? Nessa época, a molecada só escrevia sobre isso. Ou era música para falar de racismo, de preconceito. Ou sobre as gangues dos morros, das favelas. Era só isso. Hoje em dia não né, cara? Abriu um leque. Como abriu esse leque se eu moscar já era. Devo estar com uns 20 anos de envolvimento nessa parada. Então hoje em dia como abriu um leque e eu graças a Deus já tive duas formações de banda. Hoje em dia me apresento só com *DJ* e quando você começa a colar com uns músicos mesmo, você vê que a parada do *rap* é música. Na nossa época a gente não achava isso. Achava que a parada era só pra nós. E hoje em dia todo mundo faz. Então hoje em dia falo de amor, já falei de negros, de pontos turísticos da cidade, do verdadeiro caixara. Abriu um leque. Tem música minha que está no TCC da faculdade. Então já não é a mesma parada de quando a gente começou. Acredito que a evolução do *rap*, e a evolução até como ser humano mesmo seja a idade cara. Você vai ter que passar por aquilo e já era. Então os repertórios mesmo hoje em dia, lógico que vou falar da minha realidade porque não adianta fantasiar o bagulho, mas muitas vezes você vai ouvir, vai ver a melhor produção, escrita melhor, e não vai sentir a troca de ideia, a simplicidade. Se o cara não viveu a parada de verdade não adianta. O cara vai gravar num estúdio legal, mas as vezes você

vai ouvir um *rap* de um cara que gravou num estúdio da casa dele e sente muito mais verdade.

E: Mesmo com a qualidade inferior, tem mais verdade.

S: É entendeu? Não tem jeito. Só dá pra contar a história do *Hip Hop* e do *rap* e fazer música quem realmente viveu a parada. Eu sei que tem cara que desce de casa e faz uma parada dizendo que viveu isso, viveu aquilo, mas na realidade não viveu nada. Só que é o seguinte também, não tem uma escolinha do *Hip Hop*, um general, um dono dizendo o que pode e o que não pode fazer. Hoje meu filho pode ouvir minha música, minha mão, posso cantar até em um asilo, porque a música é para todos. E antes a gente não fazia isso, falava que só ia cantar aqui porque a música era do morro, da favela. Eu acredito que as pessoas que são da periferia tem mais o dom da palavra de fazer, de acontecer, porque elas viveram aquilo. O passado tem uma amargura brava. Porque você usar um boné de aba reta e trocar uma ideia na esquina com os caras, você era abordado na hora, ia preso e o caramba. Uma que 22h a gente não podia nem estar na rua. Passava a perua do juizado de menores e te levava embora, ia preso sem fazer absolutamente nada. Hoje em dia a molecadinha fica até 2h, 3h da manhã na rua.

E: E você acha isso bom? Porque uma coisa é você ter esse controle rígido que havia. Hoje é muito mais liberal. As pessoas ficam na rua. Você acha que hoje também passou dos limites? Está tudo muito liberado? Certa ordem também era bom?

S: A gente pegou o finzinho do militarismo morando no morro. Era pesado. Inclusive se você quisesse se envolver na esquina, na escadaria com um cara maior de idade, o cara não deixava. Te dava uns cascudos e ainda chegava na sua mãe pra contar. E a mãe deixava mesmo eles darem cascudo. Eu acredito que o avanço da humanidade, essa evolução toda também atrapalha. Atrapalha porque eu não podia esperar minha mãe chegar do serviço na esquina que tinha que subir assim que ela chegasse. Minha mãe falava um “A” e eu tinha que ficar de cabeça baixa. Respeitava né? Perdi meu pai tinha 4

anos de idade. Se eu estava na rua e ela gritasse da janela uma vez eu já tinha que subir. Não tinha essa. Hoje em dia eu sinto na pele cara. Qualquer coisinha que falo para os meus filhos, eles não são malcriados, mas também não querem ouvir, não querem que eu fale nada. Aí tenho que dosar, conversar devagarinho, se não, não dá certo. Minha mãe, coitada, foi me buscar várias vezes na delegacia por eu estar na rua conversando, trocando ideia com o pessoal. Mas é isso aí, acho que essa mudança atrapalhou também, porque existe muita falta de respeito. Você vê aí aluno batendo em professor. Meus professores na minha época me ajudaram muito a mudar a minha vida.

E: O que você acha que caracteriza o *Hip Hop*?

S: O resgate do ser humano, pessoalmente. Foi a música que me salvou. E há um ano atrás fiquei sem ouvir e senti muita falta. E se pudesse escolher uma palavra que pudesse substituir o *Hip Hop*, seria realmente o resgate do ser humano. Me resgatou, eu consegui resgatar algumas pessoas, através do grupo, da música, trocando essas ideias.

E: Legal. Você participa hoje do grupo Z, né?

S: Sim.

E: Legal. Vocês se reúnem com que frequência? E qual o propósito do grupo? Vocês têm algum apoio financeiro ou artístico? Algum estúdio?

S: Então cara, infelizmente não. O *DJ* do grupo fica muitas vezes 20, 25 dias fora trabalhando em outra parada. Quando ele aparece que a gente se reúne na casa dele porque ele tem os aparelhos lá. Aí coloca uma instrumental nova, a gente consegue inserir alguma ideia. E é dessa forma aí, tudo independente. Inclusive os *cds* que o grupo tem foi garimpando mesmo. Ia ali em uma lojinha, em um barzinho, aí os caras davam 1 real, 10

reais. E aí para fazer o *cd* um amigo que desenha, é grafiteiro, fez a capa do *cd*. Porque a gente não vive da parada. Hoje eu trabalho como autônomo, não consigo nem criar meus filhos direito.

E: A história do pessoal do grupo tem alguma similaridade com a sua? Como eles aprenderam a fazer *rap*?

S: Eu acredito que os primeiros do grupo têm muito a ver com a minha história. Da primeira formação eu digo, 1992, 1993. Porque é uma rapaziada nascida e criada ali. Então o que a gente via, o que o irmão dele passou, o que eu via meus primos passarem, e o que o outro viu o tio dele passar envolvido na parada a gente colocava nas letras. Por isso que a gente falava muito de gangue, de preconceito, de racismo. Tem muita gente que fala de preconceito e racismo, mas o que a gente passava era estar ali no Gonzaga, ir na praia, e a madame esconder a bolsa e atravessar. Poucos passam por isso, só quem vem de lá mesmo. Os caras falam de preconceito de cor da pele, de gênero sexual, e eu respeito. Só que muitos dos caras esquecem que preconceito mesmo é verem que você tem um rostinho mais sofrido e ficar com medo por isso. Foi um preconceito que vivi. Só que depois eu descobri que não era só ali. Aí comecei a andar na praia, conhecer aquele cara que fica isolado com um violão. O primeiro estúdio que eu fui gravar não vou nem falar o nome porque muita gente conhece. O primeiro disco que eu queria gravar eu não tinha dinheiro, mas consegui um trampo dentro do próprio estúdio. Eu carregava instrumento, essas paradas. E aí um mano que é da minha quebrada estava comigo de carro, chegou nos manos e falou que a gente fazia um som. Aí o cara falou: você tá trabalhando no estúdio, faz som e não fala nada? Aí eu falei: uma música aqui é 500, 600 reais. Jamais vou gravar nada aqui e nem em lugar nenhum. Eu quero é trabalhar, ganhar meu dinheiro e levar para casa. Quero ajudar minha mãe, só isso. Aí o menino falou com o dono. Falou que eu fazia um som e tal. Aí rapaz, teve um grupo que foi fazer um *cd* lá e me chamaram para fazer a última música. Já estava desligando as coisas. Ele ouviu e falou: Mano, está de brincadeira. Aí eu achei que ia descontar do meu salário. Na época ganhava 80, 100 reais. Achei que ele ia descontar e eu ia chegar em casa sem dinheiro nenhum, minha mãe ia me matar. Mas ele gravou meu bagulho de graça. Sabe o que ele falou para mim no dia? Só não vem com esses papos de sofrimento, esses bagulhos de mimimi porque a

gente já ouviu sofrimento demais. Se você colocar isso nas músicas ninguém vai te aceitar. Porque realmente mano, a gente sofre mesmo e é isso que a gente canta. Só que eu adaptei. Falei: - É o seguinte, vou arrumar uns músicos. E eles mesmos já me deram ideia e falaram: o Brasil é mistura. Faz uma no *reggae*, uma no samba, uma falando de futebol, mas sem tirar os teus bagulhos. Faz mesmo no veneno, na revolta. Do jeito que você gosta de fazer, só que dá uma adaptada. Tira um pouco esses bagulhos de palavrão, malandragem. E deu certo. O pessoal gostou. Aí através disso eu comecei a conhecer mais a música.

E: Legal, legal. Vou passar para a terceira parte aqui, sobre a função social do *rap*. Desde que você se engajou, o *Hip Hop* e o *rap* mudaram? Se sim, o que mudou?

S: Então, nesse ponto, para mim, é bacana. Por mais que eu não tenha conseguido chegar lá. Mas eu vejo muita gente hoje com um ano, dois anos, que está com 10 *cds* gravados. Está numa televisão. Cantando em abertura de novela, tocando na 105 que era nosso sonho. Isso aí eu acho que é evolução. Foi bom pra caramba. Tem molecada que canta e consegue dar casa pra mãe, andar de carro, através da música, através do show. Isso aí a gente tem que admitir, é muito legal. Por um outro lado, vamos ver os dois lados da moeda. Eu acho que deveria voltar esse garimpo, essa lapidação. Esse bater a porta na cara, receber um não. É bom também para a molecada não ficar folgada. É isso. O lado bom é que hoje você pode dizer que vive de música, poder melhorar a vida para a família. Tirar a mãe da favela, do morro. Mas por outro lado, eu gostaria que voltasse a rádio *Rap Móvel*. Gostaria que os caras sentassem e falassem igual intimavam a gente na nossa época. Não falta censura sabe? Mas falta bom senso. Não pensam que amanhã ou depois eles vão ser pai, que os filhos vão ouvir a música deles. É uma parada que a gente errou lá atrás, e hoje a gente vê bem pior.

E: Por causa do mau gosto da letra?

S: Sim, porque é pesado. Algumas coisas que falam, acredito que sem pensar.

E: Mas por exemplo, Racionais seus filhos ouvem? Ou você acha muito pesado?

S: Racionais já tinha uma visão 3D naquela época. Os caras já tinham a visão lá na frente. Visão política, visão contra o sistema. O que a gente queria descer do morro para fazer os caras já faziam naquela época. O que eu queria falar é o seguinte: mais informação, mais amor pelo próximo, e menos droga, menos se achar uma coisa que não é. Fiz show aí em lugares que eu fiz questão dos caras que estavam com mais nome, que tocariam por último, cantarem antes de mim. Quando eu ouvi, não é por nada, porque não sou dono de nada, não sou melhor que ninguém. Os caras falando que tinham moto não sei o que, que tinham ouro, estavam cheios de mulher. Quando acabou e dei a volta, eles estavam no ponto de ônibus, só homem, discutindo quem ia pagar a condução de quem. É isso que quero te falar. Não põe na letra o que você não é, o que você não passou, porque isso quebra até as pernas do *rap*.

E: Você acha que o *Hip Hop* tem que ser crítico?

S: Cara, tem que voltar na raiz da parada. Tem que ter. Porque o *Hip Hop* sempre bateu de frente. Sempre bateu de frente com a polícia, com o sistema. Sempre bateu de frente com tudo que ele via que era errado. Então acho que nem tem outro ritmo mais crítico que o *Hip Hop*. E essa essência não pode tirar. Não que você não deva fazer uma parada comercial. Que nem, eu chamo os caras dessa nova geração que está fazendo sucesso de ninja. Muita molecada que soube usar a parada. Eles pensam para falar e sabem como chegar no comércio. Fazem o bagulho comercial também. Só que na hora que você for fazer uma pergunta e tal o moleque vai saber responder direitinho e saber ser crítico também. Isso é bacana.

E: Você acha que existe essa discussão dentro do movimento sobre cantores de *rap* que são muito alienados, que não contribuem, que fazem coisas sem conteúdo?

S: Então, é engraçado você falar isso porque naquela época, voltando novamente na primeira pergunta. Naquela época, acho que a gente que era o alienado do bagulho. Só que a gente teve um breque. Teve alguém para falar não. A gente era moleque. Envolvido com os dois lados. Envolvido com o paralelo e envolvido com a música. A gente teve que se lapidar em relação a música. E quando foi ver, a gente estava inserido junto com os caras na prefeitura dando aula para a molecada, dando aula de passinho e falando um pouco de *rap* também. A gente como adolescente estava como arte educador.

E: Você acha que ainda existe um preconceito contra o *raps*?

S: Hoje em dia é bem menos. Existir existe, mas hoje em dia eu reparo que é bem menos. Hoje em dia eu tento fazer música para o velhinho ouvir, para o intelectual ouvir, para o *nerd* ouvir, para o jovem ouvir. Então hoje em dia abriu bastante, hoje em dia está na rádio, na TV. Antigamente você ouvir isso aí era considerado radical delinqüente, então hoje tem muito mais espaço.

E: E a relação com o *funk*? Porque hoje o *funk* é muito mais popular. Estou falando do *funk* carioca.

S: É porque se você fala *funk* pros caras do *rap* eles vão te falar de James Brown e tal. Mas vou quebrar esse paradigma e por um pouco da minha história relacionada com o *funk*. É engraçado pra mim falar de *funk*. Não posso falar mal porque peguei aquele bonde Jorginho e Daniel, do breque do Jabaquara. Pode perguntar pra qualquer um que se acha da antiga, mano fundão do breque do Jabaquara. Vou falar pra você mano, eles faziam música. Em uma faixa eles zuavam, na outra eles faziam músicas românticas. Então quer dizer, os moleques já tinham uma visão do negócio. Naquela época tinha tudo a ver com o *funk* tanto é que nas músicas vinha o nome de *rap* na frente. Quer dizer eu não tenho como falar mal do *funk*, vi os caras se levantarem pelo *funk*, a mãe deles lá no baile tipo assim: - Caramba meu filho virou cantor. Só que todo ritmo tem o ruim e o bom, vai de

you filtrar isso. Eu acho o *funk* bom pra caramba como periférico, ele tem tudo pra pegar numa arma, numa droga e ver a polícia ali batendo na sua porta. E assim como o *funk* é o *rap* também. E aí vai de cada um fazer uma parada mais centrada. Filtrar o tipo de música que se vai fazer e cantar.

E: Algumas perguntas que eu ia fazer você já respondeu sobre formação cultural de jovens, você deu aula né?

S: Então Theo, de onde eu venho o *Hip Hop* vem de encontro com o paralelo, porém não sei se é legal dizer isso. Ele foi um Robin Wood dentro da comunidade, ele conseguiu tirar dinheiro do paralelo pra conseguir fazer um movimento do bem pra juventude, é difícil você trazer uma câmera na quebrada, trazer tumulto, meu eu vejo o *Hip Hop* como um Robin Hood mesmo. Vou falar meu exemplo pra você: Você conseguir tirar o dinheiro sujo da comunidade pra fazer uma festa pra garotada, um evento de música, reverter em um movimento onde você vê a garotada querendo fazer, querendo aprender. Eu já fui em lugares que os caras falavam: - Legal que tu faz isso na tua comunidade, mas aqui não é assim, aqui faço na raça, não tem nenhuma estrutura pra cantar, nem um microfone. Eu chegava nos cara e falava: - Mano se a prefeitura vai trazer o palco eu não sei, mas vocês tem que fazer o básico. Mas me arrependo, queria ter dinheiro do meu bolso. Queria ter uma rapaziada que tivesse ali comigo ou uma prefeitura mesmo. Só que não tinha. Mas é uns caras que não posso falar mal, uns caras que não querem ver a garotada naquilo ali. Muitos sobem aquelas escadas ali por vício, mas a gente sobe porque tem que subir, pra seguir a vida.

E: Você acha que o *rap* hoje é bastante conhecido, disseminado? A galera conhece?

S: Então cara é igual te falei é impressionante a proporção que tomou comparando a 15, 20 anos atrás. Eu não conseguia encontrar um disco, não conseguia encontrar uma entrevista para tirar uma ideia na época. Não tinha computador, esses telefones que tem

tudo. Hoje em dia tu liga a televisão está lá o jingle na propaganda. Está em toda parte. Hoje pego o telefone do meu moleque e acho coisas de caras antigos.

E: Bom vamos para a última parte aqui que é a sua relação com outros movimentos. Você já se apresentou em alguns eventos? E você já se apresentou com outros ritmos musicais?

S: Então cara é engraçado porque a princípio já me envolvi com outros ritmos musicais. Já tive contato com o samba e o *funk* que a gente se identificava bastante. O *funk* também a gente se identificava bastante cara. Porque os caras contavam histórias do nosso cotidiano, só que no falado deles que é o *funk*. Então a gente se identificava legal cara. Fora os gringos que a gente ouvia também. Aí tu vê hoje em dia a música no Brasil é uma mistura total.

E: Então como você acha que o *rap* se relaciona com outros movimentos?

S: Eu acho bacana porque quando eu era o terceiro vocalista do grupo X, o *rap* era só *rap*. E aí depois que eu vi os caras tomarem pedrada por minha causa, fecharem porta por minha causa porque eu não sabia o que queria. Os caras fechavam com a prefeitura e eu queria chegar falando palavrão, fumando. Então acho que o pensamento é o seguinte cara: O *rap* é música. *Funk* é música. Quanto mais a gente misturar, quanto mais novidade tiver, melhor. Tem que pensar em um jeito legal do *Hip Hop* chegar na molecada para eles falarem: O *Hip Hop* é isso? Se eu soubesse tinha ouvido antes.

E: E o poder público? Como você acha que o poder público se relaciona com o *rap*?

S: No começo era difícil, porque a gente achava que não deveria estar envolvido com a política. A gente não sabia que a vida é uma política. A gente via os caras irem lá na quebrada oferecer cesta básica para vender voto e já era. Hoje em dia não. Hoje a gente

enxerga que a política é uma estratégia para a gente ganhar o nosso espaço. E se a gente não estudar, não se engajar nisso aí já era. É por isso que faço questão de colocar os 4 elementos juntos porque aí os caras não têm como falar não para a gente. Porque eles entendem que a gente está tentando passar uma mensagem bacana, que vai abrir a mente do moleque para os estudos, para respeitarem os mais velhos, enfim, educando através de uma letra. É que a rapaziada mosca porque ou o cara quer ir lá e fazer a roda de *break* dele, ou quer pintar o muro e ficar isolado, ou quer colocar um grupo de 20 *rappers* cantando ali, ou seja, quer fazer uma parada só. Meu sonho sempre foi se apresentar com os 4 elementos no palco. Já conseguimos fazer isso. E acho que todos os grupos deveriam fazer isso.

E: E você acha que hoje o poder público incentiva a prática do *Hip Hop*?

S: Então, ainda está muito pouco. É um ou dois que pega a pastinha e vai bater ali na porta e falar o que tem que ter. Agora também tem muita gente igual eu que já fiz, já reclamei. Gente que reclama, reclama, reclama, mas não vai lá apresentar projeto. Aí o malandro que vai é apedrejado, criticado. Eu acho que o poder público vai chegar na gente quando ele ver a gente forte, podendo trocar ideia, com projeto na mão. Aí sim. Aí eles vão ter que abrir as pernas de qualquer jeito.

E: Você já se apresentou em lugares que o poder público organizou?

S: Bastante cara. Graças a Deus.

E: A rádio *Rap Móvel* foi uma iniciativa pública né?

S: É então, porque existia na época a comunidade negra. A comunidade negra batia de frente com qualquer um que tivesse essa iniciativa de preconceito, racismo. Até por ser

dito como marginal, como já te falei que sofri isso, se eu chegasse na comunidade negra e falasse o que estava acontecendo os caras se juntavam, pegavam uma perua e um autofalante e iam atrás para resolver a situação. A comunidade negra era lado a lado com o *Hip Hop*. Através dela foi onde comecei a ter a visão correta das coisas. Os caras da comunidade negra, não que não acontecia a questão de agressão física, mas era muito difícil. Eles tinham visão, eram politizados. Era um projeto bem montado. Então acho que a molecadinha nova tinha que se juntar para fazer isso aí, cara. Porque nós somos da rua, só que também tem que bater nessa tese aí porque a gente é sociedade também.

E: Você tem razão, também penso dessa forma. As pessoas reclamam muito, mas não tem projeto né? O próprio governo fica perdido nisso.

S: Eu bato na tecla de que todo mundo precisa de todo mundo. Se hoje a gente sair na mão aqui e eu perder, vou querer te perseguir, te catar. Uma que já não é legal a violência. Outra é que tem que perdoar cara. Fazer o bem sem olhar a quem. A gente está cantando, e eu fico vendo aquela *rapaziada* no banco bebendo um “gorózinho” em situação de rua... e eu estou olhando para o buzina e ele já está quase terminando o repertório. Eu parei e falei: - Y, se liga, tem algum instrumental sobrando? Aí ele: - Tem, por quê? Aí falei: - Solta ele. O morador de rua estava dançando o show todinho. Quando ele pegou no microfone, que o Y soltou a base, ele roubou a cena. O cara acabou com o nosso show. O cara fazia umas paradas quebradas, muito legal. Eu fiquei pensando: Mano, como esse cara está na rua? O cara mandava cada rima sobre a situação dele, falando que ele está na rua, mas que ele não ia se drogar, que tinha que respeitar as mulheres. Eu sou louco para encontrar alguém que possa dar uma oportunidade para esse cara. Até hoje eu vejo ele. Enfim, eu estava achando que tinha feito o bem porque o cara queria cantar, eu reparei que ele queria cantar porque ele pediu uma hora para cantar comigo e eu pedi para ele esperar que eu deixaria a última música para ele. E todo mundo na praia ficou de boca aberta. Foi o maior talento que já vi na minha vida. E aí onde quero chegar? Eu fiz isso sem intenção nenhuma. Só que o Z da prefeitura me chamou de canto e falou: Irmão, se liga, você viu o que fez? E eu falei: - O que eu fiz foi natural não fiz pensando em nada. E ele falou: - Eu quero você amanhã no meu escritório. Aí fui lá com o Y. E ele falou um monte, que sempre que tivesse algum lance de *Hip Hop* a gente tinha que entrar, se

cadastrar. E a gente falou que faz o que faz no garimpo mesmo, devagarinho. E ele disse que a gente tinha que se envolver. Então para você ver, por um lance de oportunidade que dei para um morador de rua, eu ganhei um passaporte com um cara que trabalhava com eventos na prefeitura de Santos.

APÊNDICE 3 – Termo de consentimento de entrevista

TERMO DE CONSENTIMENTO DA ENTREVISTA

Eu, _____, RG. nº _____, tendo ciência dos objetivos da pesquisa intitulada: _____, concordo em ser entrevistado, no dia ____/____/____ e que os dados por mim produzidos (em via impressa ou oral) sejam utilizados na referida pesquisa. Tenho a garantia de que esses dados serão expostos mantendo-se sigilo absoluto de minha identidade. Para tanto, preencho os dados abaixo e junto com a pesquisador, Theo de Sá Guimarães Cancelló, RG. nº 32996840-3, assino concordando com o exposto acima:

Endereço: _____

nº: _____

Complemento: _____

Bairro: _____

Cidade: _____ **UF:** _____ **CEP:** _____

Tel.: _____ **e-mail:** _____

Santos, _____ de _____ de 2019.

Entrevistado

Entrevistador

TERMO DE COMPROMISSO

Eu, _____, mestrando do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Católica de Santos, colherei o depoimento oral, em forma de entrevista, gravada em áudio e transcrita, de _____ . Estou ciente de que os dados coletados na entrevista serão utilizados e analisados na pesquisa intitulada: " _____ ", que resultará na minha dissertação de mestrado, com o objetivo de contribuir para a melhoria da qualidade da educação. Comprometo-me a resguardar o sigilo absoluto tanto do nome da entrevistada(o), bem como de qualquer pessoa citada na entrevista. Assino concordando como o acima exposto junto à minha Orientadora _____ .

Santos, _____ de _____ de 2019.

Mestrando

Profa. Dra. Ivanise Monfredini