

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Filosofia, Sociologia e Política
Programa de Pós-Graduação em Sociologia



Dissertação

**As novas tecnologias informacionais e a internet no trabalho de rapper e dj
na cidade de Pelotas: navegando entre contradições**

Valdir Robe Júnior

Pelotas, 2016

Valdir Robe Júnior

**As novas tecnologias informacionais e a internet no trabalho de rapper e dj
na cidade de Pelotas: navegando entre contradições**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Sociologia, Filosofia e Política da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título no curso de Mestrado em Sociologia.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Robertt

Pelotas, 2016

Dados de Catalogação na Publicação
Kênia Moreira Bernini – CRB-10/920

R638n Robe Júnior, Valdir

As novas tecnologias informacionais e a internet no trabalho de rapper e DJ na cidade de Pelotas : navegando entre contradições / Valdir Robe Júnior ; Orientador : Pedro Robertt. – Pelotas, 2016.

119 f., il.

Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia, Sociologia e Política. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Universidade Federal de Pelotas, 2016.

1. Rap. 2. Dj. 3. Internet. 4. Música. 5. Tecnologia.
I. Robertt, Pedro, orient. II. Título.

CDD 307.72

Valdir Robe Júnior

As novas tecnologias informacionais e a internet no trabalho de rapper e dj na cidade de Pelotas: navegando entre contradições

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção de grau de Mestre em Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pelotas (PPGS-UFPeI).

Data de defesa: 21 de setembro de 2016

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Pedro Robertt (orientador)
Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Alfredo Walter Falero Cirigliano
Doutor em Ciências Sociais pela Universidad de la República

Prof. Dr. Elizardo Scarpati Costa
Doutor em Sociologia pela Universidade de Coimbra

Prof. Dr. Léo Peixoto Rodrigues
Doutor em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Valdir Robe, meu maior exemplo de homem justo, leal, amigo, e a minha mãe Denise Robe, a quem devo tudo nessa vida.

Aos professores e colegas do PPGS – UFPel, pela convivência intelectual intensa, e em especial a turma do fundão, pela amizade que carregaremos pela vida toda.

Ao meu orientador, professor Pedro Robertt, profissional extremamente qualificado, sempre correto em suas ações, e que proporcionou todo o suporte necessário para o desenvolvimento do trabalho.

Ao rap, que me ensinou sobre estar muito além de uma expressão musical, e sim sobre postura, compromisso, luta, trabalho e responsabilidade.

Aos professores componentes da banca, pela oportunidade de estabelecer esse debate.

À CAPES- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- pela bolsa de estudos do curso de mestrado, suporte fundamental para a realização da pesquisa.

RESUMO

ROBE, Valdir Júnior. **As novas tecnologias informacionais e a internet no trabalho de rapper e dj na cidade de Pelotas: navegando entre contradições.** 2016. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal de Pelotas.

Nesta pesquisa tivemos por objetivo compreender os efeitos da popularização da internet e novas tecnologias na profissão de rapper e dj na cidade de Pelotas (RS). A partir disso, buscamos verificar o grau dessas transformações que ocorreram no mercado musical, impactaram a carreira dos artistas, e se o novo quadro advindo desse panorama é sinônimo de um alinhamento conceitual pró internet. Além disso, analisamos se com as novas possibilidades para se trabalhar as carreiras artísticas dos músicos, resultou na possibilidade de viabilizarem economicamente suas vidas somente através do rap, sonho compartilhado entre os agentes pesquisados, ou se necessitam de trabalhos complementares para reforçarem suas rendas. A pesquisa fundamentou-se no conceito teórico de campo cultural de Bourdieu, nas formulações sobre a internet de Castells, e sobre contribuições do atual estágio do capitalismo que vivemos, em Bauman, Hardt e Negri, Harvey e Sousa Santos. Foram realizadas 12 entrevistas com rappers e djs das quatro gerações de artistas locais, que nos mostraram uma radical transformação nas possibilidades de se construir seus trabalhos artísticos relacionados antes e depois do acesso a internet, assim como um altíssimo teor crítico sobre a internet. Mesmo com o reconhecimento atual de que há muito mais possibilidades para desenvolverem suas músicas, observamos que a grande maioria ainda está distante do objetivo de viver do rap, por diferentes motivos segundo os próprios artistas.

Palavras- chave: rap, dj, internet, música, tecnologia

Abstract

ROBE, Valdir Júnior. **The new information technologies and the Internet in the work of the rapper and DJ in the city of Pelotas: browsing between contradictions.** 2016. Dissertation (Master in Sociology) – Sociology Graduation, Universidade Federal de Pelotas.

We in this research aimed understanding the effects of the popularization of the Internet and new technologies in rapper profession and DJ in the city of Pelotas (RS). From this, we check of the grade of these changes that have occurred in the music Market, how they impact the career of the artists and if the new framework arising this scenario is synonymous of the alignment conceptual with a internet. Moreover, we analyze whether the new possibilities to work the artistic careers of musicians resulted in the possibility of economically viabilizarem their lives only through rap, dream shared among the surveyed agents, or is required more work to enhance their incomes. The research was based on the theoretical concept of the Bourdieu's cultural field , in the Castells's formulations about internet, and with contributions about the present stage of capitalism we live, of the Bauman, Hardt and Negri, Harvey and Sousa Santos. Were conducted 14 interviews with rappers and DJs from four generations of local artists who have shown a radical transformation in the possibilities of building your artwork related before and after internet access, with a high critical content on the internet. Even with the current recognition that there are more possibilities to develop their music, we noted that the vast majority still far from the objective of survive of rap for different motives, according to the artists themselves.

Key-Words: rap, dj, internet, music, technology.

Sumário

1 INTRODUÇÃO	8
1.1 Metodologia	10
2 REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE CAPITALISMO E CAMPO	16
2.1 O capitalismo e suas mudanças econômicas e culturais	16
2.2 A Sociologia Disposicional de Bourdieu e Lahire	29
2.2.1 Contribuições de Bourdieu e Teoria dos Campos	29
2.2.2 Lahire – da Crítica a Bourdieu a novas possibilidades conceituais e teóricas.....	36
3 O HIP HOP NO BRASIL E EM PELOTAS DESDE A DÉCADA DE 1980 ATÉ HOJE	42
3.1 Surgimento do Hip Hop	42
3.2 Os elementos da cultura e do movimento Hip Hop no Brasil	43
3.3 Surgimento e consolidação no Brasil	48
3.4 O Hip Hop em Pelotas.....	54
4 ACHADOS EMPÍRICOS	64
4.1 Efeitos da internet e novas tecnologias	64
4.2 Considerações dos rappers e djs de Pelotas sobre a internet	80
4.3 Novas possibilidades: sinônimo de melhores condições materiais em termos profissionais?	93
4.4 Trânsfuga, por que vem conseguindo viver do rap?	100
4.5 Resultados	105
4.5.1 Radicalidade das transformações pós-popularização da internet e novas tecnologias.....	105
4.5.2 Internet, ampla maioria de críticas ácidas	107
4.5.3 Majoritariamente, não é possível viver do rap	109
5 CONCLUSÕES	111
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	116

1 INTRODUÇÃO

O universo da cultura e do movimento Hip Hop, e mais precisamente o rap, há quase duas décadas nos exercem um fascínio, pelo potente instrumento de denúncia dos problemas sociais e da realidade difícil da vida cotidiana de gigantesca parcela dos brasileiros. Mas também pela própria musicalidade e potencial criativo de grande parte dos artistas que pertencem a essa linguagem.

No entanto, essa relação com o rap não inicia na infância, uma vez que tivemos acesso desde sempre a MPB e ao rock. Por pertencimento a uma família de classe média, de pai Engenheiro Agrônomo e mãe Professora, em São Borja, RS, estudava em escola particular, frequentava o clube social mais estruturado, e ainda não percebia que a diferenciação social está presente em todos os níveis na sociedade brasileira. Nesta época, não tínhamos um colega negro, uma professora negra, um amigo negro, e percebíamos como natural esse distanciamento.

Em 1998, após mudança com a família para Pelotas, vem o primeiro choque cultural, com um show do grupo Banca CNR, na época Consciência Negra Rappers. Jovens negros, periféricos, extremamente talentosos, e um ritmo que a partir dali, até hoje, temos uma relação que vai desde admiração até relação profissional: o rap. Tivemos a oportunidade de acompanhar apresentações e a militância de artistas das quatro gerações do rap local, inclusive com alguns se tornando grandes amigos.

Com a música em geral, além de fazer parte de nossa vida desde sempre, como ouvintes, a partir de 2005 aproximadamente, também passamos a ter uma relação profissional, como produtor cultural. No início, como Coordenador Geral do Diretório Central dos Estudantes da UFPel, organizando shows por democracia na Universidade, e depois produzindo festivais, shows, circulação de artistas, movimento social das culturas, ponto de cultura, etc.

Assim, estavam dadas as condições de proximidade, amor e relação profissional, tanto com a música em geral como com o Hip Hop, que nos levaram a definir nosso objeto de pesquisa, o rap.

A música, ao longo dos últimos anos, vem passando por profundas transformações. Durante praticamente todo o século XX, a indústria fonográfica reinou absoluta, sem grandes adversários em seu campo, com enormes taxas de lucro, e uma dependência de toda a cadeia produtiva da música a sua estrutura, desde o processo de gravação até a distribuição de produtos.

Após o surgimento da internet, no começo da década de 60, ao longo dos anos ocorreu uma gradativa ampliação do seu acesso, principalmente após 1995, que resulta em fenômenos que criaram alternativas e contrapontos aos interesses das grandes companhias, criando uma reviravolta no mercado fonográfico, com efeitos na indústria, nos artistas e nos consumidores. Tornou-se possível, por exemplo, ao invés de adquirir um LP ou CD, ouvir sem custos as mesmas músicas no computador. Com novas tecnologias, o que antes só era possível com estúdios tradicionais, agora através de estúdios caseiros, os *home studios*, pode-se gravar um disco em casa, com considerável qualidade.

Outro setor onde a internet causa uma profunda transformação é na comunicação. Se antes os músicos dependiam de jornais, tvs e rádios, considerados os veículos tradicionais até então de comunicação, hoje podem divulgar seus trabalhos através de redes sociais.

Os efeitos desse processo numa análise macro sociológica são muitos, como a crise da grande indústria fonográfica, a ampliação das possibilidades de se trabalhar a carreira artística por parte dos músicos e a maior facilidade do consumidor de música ao acesso dos produtos. No entanto, o que nos interessou em nossa pesquisa, num recorte desse quadro, é descobrir como essas transformações afetaram os rappers e djs na cidade de Pelotas.

Delimitamos assim, nosso problema de pesquisa, consistindo em verificarmos os efeitos da internet e das novas tecnologias na profissão de rapper e dj em Pelotas. A partir dessa busca, formulamos três hipóteses.

A primeira delas aponta para uma radical transformação gerada pela internet e pelas novas tecnologias na profissão de rapper e dj. Os músicos locais partem no fim da década de 1980, em uma situação onde não tinham a produção de instrumentais, para hoje em dia terem diversos *home studios* acessíveis. Tinham uma dependência de mídias tradicionais, e hoje suas músicas têm muito mais alcance através de redes sociais, além de diversas

facilidades comunicacionais para circulação e desenvolvimento de suas produções.

Na nossa segunda hipótese, trabalhamos a perspectiva de que com todo esse novo quadro de possibilidades para qualificação de suas carreiras, os rappers e djs têm um alinhamento pró internet, com a compreensão que o instrumento melhorou, se sobressaindo assim sobre possíveis eventuais críticas aos efeitos da internet.

Por último, construímos a hipótese de que mesmo com as radicais transformações geradas pela internet, isso não foi suficiente para gerar a possibilidade de sustentabilidade dos artistas somente através da música, sem a necessidade de trabalhos adicionais para complementação de suas rendas, que seria o sonho desejado pelos mesmos.

Com a compreensão de que a música está inserida em determinado estágio do sistema capitalista que vivemos, trabalhamos nossas primeiras perspectivas teóricas na busca de minimamente entendermos que capitalismo é esse. Mesmo cientes da dificuldade de tal busca, e da falta de consenso, alguns apontamentos foram possíveis, como o de que temos uma reestruturação do sistema capitalista, mais extraterritorial, com economias interligadas, tudo em uma velocidade impressionante e com transformação da relação espaço – tempo com novas tecnologias.

Passamos também por uma compreensão do fenômeno da internet, para muitos o grande instrumento de diversas transformações, e central em nossa pesquisa, pois altera não só o quadro da indústria da música em geral e do rap, mas também diversas questões do dia a dia das pessoas. Também tratamos da compreensão que nosso objeto de pesquisa está inserido num campo cultural, com regras próprias e inerentes a este campo, no entanto com as possíveis críticas as formulações e problematizações vindas desse conceito.

1.1 Metodologia

Para podermos responder ao nosso problema de pesquisa, e verificarmos as hipóteses que apontamos, optamos pela utilização da técnica de entrevista, além de um amplo acompanhamento do campo. Foram realizadas 12 entrevistas com rappers e djs, com representantes das quatro

gerações do rap local, sendo este caminho fundamental, pela necessidade de vermos cronologicamente como cada artista desenvolvia seu trabalho, como divulgava suas músicas, como gravava, e sua relação com as tecnologias disponíveis em cada período.

Optamos assim por um método de investigação qualitativo. Para Deslauriers e Kérisit (2010), não são todos os temas de pesquisa que o método qualitativo consegue dar conta, mas apontam algumas situações em que o mesmo possui uma superioridade metodológica. Entre elas, quando a pesquisa se refere a estruturas inovadoras, que nos parece o caso de nosso estudo, já que a internet, por exemplo, gerou uma crise de uma indústria tradicional como a fonográfica, resultando em um novo modelo de empreendimento econômico, que é inovador no sentido que possui rápidas transformações, e permanentemente tendo influência na profissão no caso estudada que é o músico.

Entre os caminhos possíveis para o método qualitativo, nos falam os autores:

Geralmente para a coleta das informações, a pesquisa qualitativa recorre à observação participante e à entrevista. Estas técnicas básicas se completam com o questionário, a fotografia, os documentos audiovisuais (filmes, vídeo), a observação dos lugares públicos, a história de vida, a análise de conteúdo. Desejando vivamente recolher o máximo de informações pertinentes, os pesquisadores combinam, usualmente, várias dessas técnicas (DESLAURIERS e KÉRISIT, 2010, p. 140).

As possibilidades que citamos no parágrafo anterior, nos vieram a ser úteis, pois alguns desses instrumentos de pesquisa nos geraram diversos materiais auxiliares na busca da solução de nosso problema.

Também achamos interessante no processo de pesquisa, termos alguma liberdade na questão metodológica:

Para empregar uma analogia, a pesquisa tradicional se assemelharia à música europeia, em que o compositor apresenta um tema sobre o qual ele tece, ao inventar variações melódicas. A pesquisa qualitativa se compararia preferencialmente ao jazz, em que o músico, a partir de uma linha melódica comportando um conjunto de acordes determinados, lança-se numa improvisação trazendo seu toque pessoal. Certamente, o músico não pode se permitir tudo, pois ele permanece, de qualquer modo, limitado pelos acordes que apoiam

seu tema, mas ele dispõe, entretanto, de uma grande margem de manobra. O delineamento de pesquisa é, portanto, a parte escrita da pesquisa, sobre a qual o pesquisador qualitativo se baseará, a semelhança do músico do jazz, que se infunde dos acordes do tema. No entanto, paralelamente, haverá espaço para acomodações e improvisação (DESLAURIERS e KÉRISIT, 2010, p. 148).

Entretanto, essa busca por uma criatividade e certa flexibilidade metodológica, não significaram caminharmos para a percepção de que todas as metodologias são limitadas e que a regra que vale seria que tudo é permitido e tudo é adequado metodologicamente. Pires (2010) nos apresenta um caminho coerente, onde reconhece a necessidade de desdogmatizar a metodologia e estimular a criatividade, mas que a tese do “tudo é bom”, se levada literalmente, se torna problemática para a pesquisa. Não se obtêm por via anárquica a liberdade criadora quanto às regras do método.

Sobre os argumentos como base do recurso à entrevista de tipo qualitativo:

Do exame das justificativas habitualmente alegadas pelos pesquisadores para recorrer à entrevista de tipo qualitativo, três tipos de argumentos se destacam. O primeiro é de ordem epistemológica: a entrevista de tipo qualitativo seria necessária, uma vez que uma exploração em profundidade da perspectiva dos atores sociais é considerada indispensável para uma exata apreensão e compreensão das condutas sociais. O segundo tipo de argumento é de ordem ética e política: a entrevista do tipo qualitativo parece necessária, porque ela abriria a possibilidade de compreender e conhecer internamente os dilemas e questões enfrentados pelos atores sociais. Destacam-se por fim, os argumentos metodológicos: a entrevista de tipo qualitativo se imporia entre as “ferramentas de informação” capazes de elucidar as realidades sociais, mas, principalmente, como instrumento privilegiado de acesso à experiência dos atores (POUPART, 2010, p. 216).

Algumas questões que constaram no roteiro de entrevistas, consideramos fundamentais para gerarmos material que permitisse responder a nossas inquietações. Quando perguntamos se o artista possui músicas gravadas, e no caso de obtermos uma resposta afirmativa, como procedeu na gravação, podemos perceber, por exemplo, as grandes dificuldades para os artistas da primeira geração, do fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, e a relativa facilidade dos artistas da quarta geração, onde muitos gravam suas próprias músicas em computadores pessoais.

Sobre a fase posterior da composição e gravação, como disponibiliza esse trabalho, e como faz para divulgar seu trabalho, nos permitiu avaliar o papel central que redes sociais como o Facebook adquiriram nesse processo, onde os artistas da primeira e segunda geração dependiam de um espaço concedido por rádios, tvs e jornais, e hoje todos, sem exceção, têm na internet seu principal meio de espalhar seu trabalho, mesmo com as fortes críticas e contradições que apontam para a rede mundial de computadores.

Com a questão referente a viver da música ou necessitar de formas complementares de renda, foi possível verificar que o sonho compartilhado por todos é esse fim, de viver exclusivamente do rap, mas que esse caminho apresenta inúmeras dificuldades. Entre elas, questões geográficas, parâmetros equivocados para avaliação de qualidade dos trabalhos e falta de empoderamento de políticas públicas culturais. Mas para alguns, é possível e o caminho é a qualificação e profissionalismo na carreira.

Foi necessária também uma questão sobre como se posiciona o músico sobre os efeitos que a internet causa na sua profissão, para verificarmos se as novas possibilidades, um mercado que podemos considerar mais democrático, geram um alinhamento conceitual pró internet, ou há fortes críticas associadas às contradições inerentes à rede.

Sobre nossa proximidade e vivência com o campo, tivemos uma dedicação muito grande em estarmos presentes em diversos espaços do rap no município de Pelotas. Acreditamos que esse processo nos auxiliou a compreendermos características das diferentes gerações do rap, com seus momentos distintos ao longo do desenvolvimento de sua cultura e movimento.

Essa relação, inicialmente como ouvinte, começa em 1998, quando assistimos shows de artistas locais, como o Consciência Negra Rappers, do entrevistado Guido CNR, que pertence a segunda geração do rap local. No mesmo período, também presenciamos o trabalho de artistas da primeira geração, como Jair Brow com seu grupo Calibre 12, assim como o rapper Ligado e Dj Vagner. Podemos perceber as dificuldades do período, com poucos espaços para apresentações, e muita resistência para a popularização da cultura Hip Hop em geral.

Aproximadamente pelo ano de 2005, presenciamos o surgimento da terceira geração do rap pelotense, com artistas como Pok Sombra, Zudizilla e Garcez. Seguimos acompanhando apresentações, portanto, a partir desse período, das três gerações do rap local. Gradativamente, melhorias vão acontecendo, desde as condições técnicas com os *home studios*, até novos espaços para os artistas.

Estivemos presentes nas atividades iniciais da Associação Municipal do Hip Hop, e nas mobilizações que resultaram na Lei Municipal do Hip Hop, além das edições anuais da Semana Municipal do Hip Hop. Reforçamos aqui que consideramos fundamental esse conhecimento do campo, pois permitiu por exemplo a nossa análise, de que antigamente tínhamos poucos espaços para apresentações e popularidade do rap, para chegarmos na nossa análise atual da força do movimento e da cultura.

Nos últimos anos, conhecemos a quarta geração, e vimos o rap estar contemplado no Fundo Municipal de Cultura, em shows proporcionados pela Prefeitura como Virada Cultura, Sete ao Entardecer, shows na Fenadoce, e em diversas casas noturnas da cidade. Também acompanhamos shows de artistas locais em diversas cidades.

Metodologicamente, portanto, associando um permanente acompanhamento do campo, juntamente com as entrevistas e o questionário, acreditamos termos construído as condições necessárias para o desenvolvimento satisfatório da pesquisa.

Nossos capítulos foram distribuídos numa primeira parte, com diálogos sobre capitalismo, teoria do campo cultural e contextualização e história do movimento Hip Hop, e numa segunda parte empírica, com apresentação e análise dos resultados.

No segundo capítulo, relativo a referenciais teóricos, dividimos em duas seções. Na primeira, concentramos o esforço para uma análise sobre o capitalismo em que vivemos, que passou por uma reestruturação, e vem adquirindo novas características. Trata-se de difícil definição, não só pela falta de consenso, mas também pela velocidade das transformações, tendo a internet papel fundamental nesse processo.

Na segunda seção, trabalhamos o conceito de campo, de Bourdieu, e mais especificamente o campo cultural, tentando dialogar com o referencial empírico de nossa pesquisa, e em que medida tais regras inerentes ao campo nas formulações teóricas podemos considerar. Também achamos prudente trazer a crítica de Lahire a Bourdieu, sobre a problematização de campo cultural.

No capítulo terceiro, não poderíamos apenas ter como referência nossa vivência e acompanhamento de quase vinte anos da cultura e do movimento Hip Hop local. Buscar seu início, nos Estados Unidos, seu início no Brasil e na cidade de Pelotas, foi fundamental para uma compreensão mais segura do objeto.

Dividimos o quarto capítulo, de apresentação e análise de resultados, em cinco seções. Uma primeira, apresentando o material que obtivemos das entrevistas, relativo aos efeitos da internet e novas tecnologias, verificando como os entrevistados gravavam e divulgavam suas músicas antes e depois desse instrumento, sendo necessário avaliarmos integrantes das quatro gerações do rap local.

Na segunda seção, sistematizamos as críticas e as considerações positivas dos músicos em relação à internet, como esse instrumento facilita e de que forma torna mais problemática a vivência dos artistas. Na terceira seção, verificamos se os artistas conseguem atingir o objetivo comum de viver do rap.

Tivemos a necessidade no decorrer da pesquisa, verificando que apenas um artista consegue atualmente viver da música, construir uma seção específica para a tentativa de visualizarmos como isso foi possível, como aconteceu essa trajetória que permitiu obter tais resultados. Trata-se da quarta seção, como Lahire denomina de trãnsfuga, a trajetória improvável. Por último, analisamos os resultados que obtivemos da nossa pesquisa, em que medida as hipóteses que formulamos procedem ou foram refutadas.

Desejamos uma boa leitura e nos fica a expectativa de alguma forma contribuirmos para o conhecimento sociológico sobre trabalho e cultura.

2 REFLEXÕES TEÓRICAS SOBRE CAPITALISMO E CAMPO

2.1 O capitalismo e suas mudanças econômicas e culturais

Tanto na época do apogeu da grande indústria fonográfica como na de sua crise, desde o momento em que não se tinha acesso à internet até os dias atuais, estamos inseridos num estágio do sistema capitalista, com determinadas características econômicas, políticas e sociais. Buscamos entender minimamente que capitalismo é esse, tornou-se fundamental para mostrarmos em que contexto se desenvolvem questões referentes ao mundo do trabalho, como no nosso caso, a profissão de rapper e dj.

Apesar de tentarmos uma resposta para a pergunta de que capitalismo é esse, sabemos da dificuldade dessa formulação, principalmente pela radicalidade das transformações em relação a sua velocidade e formato. Castells (1999) coloca a revolução da tecnologia da informação no mesmo grau de importância, que da revolução industrial do século XVIII. Entretanto, agora temos a possibilidade de usuários e criadores das tecnologias tornarem-se a mesma coisa.

Com a internet, o controle das tecnologias pode ser assumido pelos usuários. Assim, ao contrário da máquina de tear, por exemplo, que saberíamos quais poderiam ser os resultados concretos, atualmente se pode, através de um software, gerar múltiplas transformações e se fazer múltiplos usos. Percebemos isso ao longo de nossa pesquisa, onde através de diversos programas, integrantes da cultura Hip Hop conseguem gravar diversos instrumentos no seu computador, com considerável qualidade, o que no passado precisaria mobilizar múltiplos instrumentistas e um estúdio à disposição para gerar tal conteúdo.

A grande velocidade dessas transformações e seu ritmo coloca também a dificuldade de pesquisa científica sobre a internet, a grande alavanca para a transição à sociedade em rede, que se configura numa nova forma de sociedade. Mesmo com a sua difusão, a lógica, a linguagem e os limites da

internet não são bem compreendidos além da esfera de disciplinas estritamente tecnológicas.

A impossibilidade atual de políticas autônomas nos estados nacionais, está no centro das críticas de Pochmann (2013) ao capitalismo em transição. Contudo, este autor deixa clara a cautela para a compreensão do capitalismo no século XXI, afirmando que sobre o mesmo tem mais dúvidas do que certezas, sendo necessária também humildade para o entender.

As radicais reestruturações e reorganizações nas relações sociais e nas forças produtivas, segundo Harvey (1993), apontam para a possibilidade de uma revolução permanente. Esse processo, de uma passagem do fordismo à acumulação flexível, traz dificuldades de interpretação e emergências de diferentes perspectivas de análise. Há uma convergência geral sobre o modo de funcionamento do capitalismo, no sentido de que, desde 1970, uma mudança significativa vem acontecendo.

Assim, cientes da complexidade do tema e da diversidade de linhas de análise sociológica do capitalismo, achamos pertinente trabalharmos as perspectivas de alguns autores, com os quais possamos estabelecer uma compreensão mínima de algumas características do capitalismo do século XXI. Através de uma metáfora, na tentativa de entender a natureza do momento que vivemos da história, Bauman (2001) nos apresenta o conceito de fluidez ou liquidez, que caracterizaria, diferentemente do sólido, o momento atual como o da não manutenção com facilidade da forma anterior. Os fluidos estão sempre propensos a mudar, se movimentam com facilidade.

A era em que vivemos seria a do derretimento dos sólidos, o momento da modernidade fluida. O período que foi ultrapassado pelo atual estágio do capitalismo, como o da fábrica fordista e o estado soberano, nessa metáfora, seria o sólido.

Podemos concordar com a metáfora aqui utilizada, fazendo uma analogia com as novas tecnologias, que com sua extrema velocidade, produtos surgem e são rapidamente ultrapassados. Empresas inovadoras surpreendem

com uma novidade, que logo já não satisfaz clientes e não atendem demandas de mercado¹.

A extinta rede social Orkut, por exemplo, desenvolveu importante papel para a divulgação do trabalho de muitos artistas do Hip Hop, sendo superada logo por outras plataformas. O Facebook hoje concentra o principal meio de divulgação dos rappers e djs.

O celular foi um golpe de misericórdia simbólico da relação tempo – espaço. O poder move-se na velocidade de um sinal eletrônico:

O que nos leva tantos a falar...da pós modernidade, da segunda modernidade e da sobremodernidade, ou a articular a intuição de uma mudança radical do convívio humano e nas condições sociais sob as quais a política-vida é hoje levada, é o fato de que o longo esforço para acelerar a velocidade do movimento chegou ao seu limite natural. O poder pode se mover com a velocidade do sinal eletrônico, e assim o tempo requerido para o movimento de seus ingredientes essenciais se reduziu a instantaneidade. Em termos práticos, o poder se tornou verdadeiramente extraterritorial, não mais limitado, nem mesmo desacelerado pela resistência do espaço (o advento do telefone celular serve bem como golpe de misericórdia simbólico na dependência em relação ao espaço) (BAUMAN, 2001, p. 17-18).

Ianni (2004), colocado em diálogo aqui com Bauman, afirma que as metáforas estão presentes sempre no pensamento científico, combinando reflexão e imaginação, desvendando o real de forma mágica e poética. Entre as metáforas propostas, está a da “Fábrica global”, que aponta também características desse novo capitalismo:

A fábrica global instala-se além de toda e qualquer fronteira, articulando capital, tecnologia, força de trabalho, divisão do trabalho social e outras forças produtivas. Acompanhada pela publicidade, a mídia impressa e eletrônica, a indústria cultural, misturadas em jornais, revistas, livros, programas de rádio, emissoras de televisão,

¹ Um exemplo desse processo seria a “Trama Virtual”, uma plataforma para artistas disponibilizarem seus trabalhos musicais na internet, que surge em meados de 2003, numa época onde não existia o youtube e numa conjuntura onde devido à velocidade, se tinha dificuldades para baixar arquivos inteiros, com a banda larga sendo mais restrita. Assim, o modelo alcança muito sucesso e popularidade, servindo de auxílio para muitas bandas terem um grande alcance em seus trabalhos, e criando sistemas inovadores como o download remunerado. Entretanto, em época de constantes transformações tecnológicas, surgem diversos outros modelos que culminariam no fim da plataforma em 2013. Vejamos parte da entrevista de João Marcelo Bôscoli, um dos sócios da gravadora Trama: “Nós achávamos que iríamos durar sete anos, pela obsolescência programada. Dez anos no mundo digital é muito tempo” (NOBILE, 2013).

videoclipe, fax, redes de computadores e outros meios de comunicação, informação e fabulação, dissolve fronteiras, agiliza os mercados, generaliza o consumismo. Provoca a desterritorialização e a reterritorialização das coisas, gentes e ideias. Promove o redimensionamento de espaços e tempos (IANNI, 2004, p. 19).

O capitalismo passa por uma transformação quantitativa e qualitativa para além de todas as fronteiras. As economias nacionais, tornam-se província de uma economia global. O modo de produção capitalista não se encontra mais internacional ou multinacional, mas propriamente global.

Os laços que prendiam o capital ao trabalho se rompem, tornando-se uma marca desse capitalismo leve e flutuante. Podemos exemplificar com a bolsa de valores, onde em segundos, volumosos investimentos podem ser retirados de um país e colocados em outro, de acordo com os interesses do capital. Cada vez mais a fonte de lucro vem das ideias e não de objetos materiais, e o principal compromisso do capital é com os consumidores.

Numa tentativa de nos situar sobre diferenças entre o modernismo e o pós-modernismo, Harvey (1993) utiliza um esquema tabular contrastando períodos. Enquanto no modernismo tínhamos a forma, conjuntiva e fechada, no pós-modernismo temos a anti-forma, disjuntiva e aberta. No modernismo tínhamos a hierarquia e o projeto, no pós-modernismo anarquia e acaso. Modernismo com determinação e transcendência, pós-modernismo indeterminação e imanência.

Harvey trabalha novamente o contraste entre períodos, como um indicativo de que vivemos a passagem do fordismo para um regime de acumulação flexível. De 1945 a 1973, tivemos um período fordista-keynesiano, que entrou na sequência em colapso, com rápida mudança, e fluidez. A acumulação flexível difere da rigidez do fordismo, pois tem características como flexibilidade dos processos e dos mercados de trabalho, dos produtos, sem estoques.

Em relação ao trabalho, no fordismo tínhamos a realização de uma única tarefa pelo trabalhador, alto grau de especialização de tarefas, organização vertical de trabalho; enquanto na acumulação flexível temos múltiplas tarefas, bem como a eliminação de sua demarcação, e organização mais horizontal do trabalho.

Quanto ao Estado, a produção fordista possuía rigidez, regulamentação, negociação coletiva e construção de um estado de bem-estar social. Ao contrário, atualmente há flexibilidade, desregulamentação, negociações locais ou por empresa, privatização das necessidades coletivas e da seguridade social.

Referente à ideologia, do lado de um regime fordista temos uma sociedade do consumo, modernismo, totalidade e socialização. Já do lado do regime de acumulação flexível temos consumo individualizado, pós-modernismo, especificidade e individualização, e a sociedade do espetáculo.

Para Harvey, as mudanças econômicas do capitalismo estão também associadas a mudanças culturais, como pode se observar no seguinte trecho:

A experiência do tempo e do espaço se transformou, a confiança na associação entre juízos científicos e morais ruiu, a estética triunfou sobre a ética como foco primário de preocupação intelectual e social, a as imagens dominaram as narrativas, a efemeridade e a fragmentação assumiram precedência sobre verdades eternas e sobre a política unificada e as explicações deixaram o âmbito dos fundamentos materiais e político-econômicos e passaram para a consideração de práticas políticas e culturais autônomas (HARVEY, 1993, p. 293).

As imagens quando difundidas em redes sociais, como as geradas a partir do dispositivo Instagram, parecem ter muito mais alcance que as narrativas construídas nessas redes, inclusive as veiculadas por artistas. Na maioria das vezes, a postagem de uma imagem, tende a ter uma maior visibilidade que um texto sobre um determinado assunto. No entanto, redes sociais de imagem também contribuem para a divulgação dos trabalhos, no nosso caso de pesquisa, de rappers e djs, como veremos mais à frente.

Mudanças econômicas e nas práticas culturais vêm ocorrendo aproximadamente desde o início dos anos 1970. Nessa nova organização do capitalismo, há uma relação necessária entre a emergência de modos mais flexíveis de acumulação do capital, uma nova compreensão do tempo-espaço, e formas culturais pós-modernas.

Interpretações teóricas de larga escala, com pretensões de aplicações universais, entram em crise com o pós-modernismo, onde as “metanarrativas” são rejeitadas. Podemos aqui pensar na cada vez menor participação política em projetos de transformação social como o socialismo e nas dificuldades das

práticas tradicionais sindicais, por exemplo, como espaços onde se percebe esse afastamento das metanarrativas. Também o marxismo entra nesse campo de questionamentos.

Sobre capitalismo e os estados nações, uma diferenciação entre imperialismo e império, está no centro das formulações desenvolvidas por Hardt e Negri (2006).

Por imperialismo podemos compreender o período de força do Estado Nação, baseado em suas soberanias, que foram construídas pelas potências europeias na idade moderna. A extensão dessa soberania para além de suas fronteiras constituía esse imperialismo.

O declínio da soberania dos estados nações, com sua menor capacidade de regular o campo econômico, seria um dos primeiros sintomas para chegarmos ao que Hardt e Negri chamam de Império. Uma nova forma global de economia, não imperialista, com outras configurações, seria o Império.

A transição para o império surge do crepúsculo da soberania moderna. Em contraste com o imperialismo, o Império não estabelece um centro territorial de poder, nem se baseia em fronteiras ou barreiras fixas. É um aparelho de descentralização e desterritorialização do geral que incorpora gradualmente o mundo inteiro dentro de suas fronteiras abertas e com expansão. O Império administra entidades híbridas, hierarquias flexíveis e permutas plurais por meio de estruturas de comando reguladoras. As distintas cores nacionais do mapa imperialista do mundo se uniram e mesclaram, num arco-íris imperial global (HARDT e NEGRI, 2006, p. 12-13).

A realidade da globalização sobre o estado nação de Ianni, caminha no sentido desenvolvido anteriormente por Hardt e Negri:

Ocorre que o globo não é mais exclusivamente um conglomerado de nações, sociedades nacionais, Estados-nações, em suas relações de interdependência, dependência, colonialismo, imperialismo, bilateralismo, multilateralismo. Ao mesmo tempo, o centro do mundo não é mais voltado só ao indivíduo, tomado singular e coletivamente como povo, classe, grupo, minoria, maioria, opinião pública. Ainda que a nação e o indivíduo continuem a ser muito reais, inquestionáveis e presentes o todo tempo, em todo lugar, povoando a reflexão e a imaginação, ainda assim já não são hegemônicos. Foram subsumidos, real ou formalmente, pela sociedade global, pelas configurações e movimentos de globalização (IANNI, 2004, p. 13).

A mão de obra industrial vai sendo gradativamente restringida, ganhando força em contrapartida a mão de obra comunicativa. A força de trabalho intelectual, imaterial, vai superando o antes papel central ocupado pelos operários no chão das fábricas, na produção da mais-valia.

No processo de pós-modernização, cada vez mais o privado vai ganhando espaço em relação ao público. Características próximas aparecem em megalópoles como Los Angeles e São Paulo, criando espaços isolados e interiores protegidos, em contraponto a espaços de circulação públicos. Aqui notamos uma convergência com o argumento de Castells (1999) sobre a presença de uma elite mundial, na era da informação, com um circuito muito próximo e característico, estando em Bombain ou Londres.

Vivemos num período em que a política parece ter sido “desefetivada”, com muito pouca margem para decisões autônomas independentes do capital. Por mais que se tentem mecanismos que garantam certa autonomia das decisões políticas em relação à esfera econômica, como a aprovação recente no Brasil da proibição de doações empresariais a campanhas políticas, ainda se está longe de garantir essa autonomia.

As relações entre economia, Estado e a sociedade são transformadas em um ritmo acelerado devido, em parte, a uma revolução tecnológica concentrada nas tecnologias da informação. Castells nos mostra no trecho a seguir algumas características desse processo:

O próprio capitalismo passa por um processo de profunda reestruturação caracterizado por maior flexibilidade de gerenciamento; descentralização das empresas e sua organização em redes tanto internamente quanto em suas relações com outras empresas; considerável fortalecimento do papel do capital vis-à-vis o trabalho, com o declínio concomitante da influência do movimento dos trabalhadores; individualização e diversificação cada vez maior das relações de trabalho; incorporação maciça das mulheres na força de trabalho remunerada, geralmente em condições discriminatórias; intervenção estatal para desregular os mercados de forma seletiva e desfazer o estado de bem-estar social com diferentes intensidades e orientações, dependendo da natureza das forças e instituições políticas de cada sociedade; aumento da concorrência econômica global em um contexto de progressiva diferenciação dos cenários geográficos para a acumulação e a gestão de capital (CASTELLS, 1999, p. 39-40).

Uma série de características trazidas por Boaventura de Sousa Santos, como pertencentes à questão econômica da globalização, parecem ir de encontro às trabalhadas anteriormente pelos autores citados:

É possível identificar uma série de características que parecem estar presentes globalmente: a prevalência do princípio do mercado sobre o princípio do Estado; a financeirização da economia mundial; a total subordinação dos interesses do trabalho aos interesses do capital; o protagonismo incondicional das empresas multinacionais; a recomposição territorial das economias e a conseqüente perda de peso dos espaços nacionais e das instituições que antes os configuravam, nomeadamente, os Estados nacionais (SANTOS, 2005, p. 76).

Entretanto, essas características gerais não são homogêneas em todos os países, existindo diferentes formas de globalização, devido a diferentes condições nacionais e locais. Há espaços para a antítese desses processos hegemônicos, como a globalização contra-hegemônica.

Argumentamos sobre a necessidade de como pesquisadores da sociologia do trabalho, tentar compreendermos, apesar do ritmo das transformações, os caminhos que segue o sistema capitalista, já que ao analisarmos a profissão de músico, através do rap, ela está inserida dentro de um mercado fonográfico, que por sua vez está inserido num mercado mundial. Portanto, entendemos como necessária a busca por algumas formulações mínimas, que resultem numa leitura dos caminhos que segue o capitalismo no século XXI.

Para que pudéssemos focalizar no nosso objeto de pesquisa, defendemos que um passo necessário, é a compreensão do papel das novas tecnologias que transformaram o mercado fonográfico, principalmente através da internet, na era da informação e da sociedade em rede.

Recorremos novamente a Castells, para fundamentar que a internet se tornou a grande alavanca para uma nova sociedade e uma nova economia. Em “A Galáxia da Internet, Reflexões sobre a Internet, os negócios e a sociedade”, argumenta sobre a importância da internet:

A Internet é o tecido de nossas vidas. Se a tecnologia da informação é hoje o que a eletricidade foi na Era Industrial, em nossa época a Internet poderia ser equiparada tanto a uma rede elétrica quanto ao

motor elétrico, em razão de sua capacidade de distribuir a força da informação por todo o domínio da atividade humana. Ademais, à medida que novas tecnologias de geração e distribuição de energia tornaram possível a fábrica e a grande corporação como os fundamentos organizacionais da sociedade industrial, a Internet passou a ser a base tecnológica para a forma organizacional da Era da Informação: a rede (CASTELLS, 2003, p. 7).

Embora o foco desta seção sejam as possíveis convergências entre autores sobre o período do capitalismo em que vivemos, nos parece pertinente a reflexão sobre uma divergência demarcada por Boaventura de Sousa Santos em relação a Castells, devido ao fato da internet e as novas tecnologias serem centrais para nossa pesquisa. Sobre a falsa ideia de que a globalização é um fenômeno linear, monolítico e inequívoco, Boaventura de Sousa Santos destaca:

Designo por falácia do determinismo. Consiste na inculcação da ideia de que a globalização é um processo espontâneo, automático, inelutável e irreversível que se intensifica e avança segundo uma lógica e uma dinâmica próprias suficientemente fortes para se imporem a qualquer interferência externa. Nesta falácia incorrem não só os embaixadores da globalização como os estudiosos mais circunspectos. Entre estes últimos, saliento Manuel Castells para quem a globalização é o resultado inelutável da revolução das tecnologias da informação (SANTOS, 2005, p. 50).

Para este último autor, a globalização, por menor margem de autonomia que têm alguns países, em última instância, é uma decisão política. A desregulamentação da economia, por exemplo, é um ato eminentemente político para Santos.

Na sua crítica à perspectiva proposta por Castells, afirma que esse sistema mundial em transição, não desestruturou as hierarquias da economia mundial anterior.

É de novo o caso de Castells para quem a globalização pôs fim a ideia de “Sul” e mesmo a ideia de “Terceiro Mundo”, na medida em que é cada vez maior a diferenciação entre países e interior de países, entre regiões. Segundo ele, a novíssima divisão internacional do trabalho não ocorre entre países, mas entre agentes econômicos e entre posições distintas na economia global que competem globalmente, usando a infraestrutura tecnológica da economia informacional e a estrutura organizacional de redes e fluxos (SANTOS, 2005, p. 51).

A divergência de Sousa Santos com a perspectiva de Castells não implica na negação da importância da globalização econômica e técnica, a qual está presente – de forma diferenciada – em ambas análises. Entretanto, não podemos negar a grande influência da internet e das novas tecnologias e a agressividade das transformações trazidas por elas, assim como também não podemos negar a ainda existência de periferias no sistema capitalista. No entanto, mesmo ainda existindo possivelmente terceiro mundo ou sul como argumenta Sousa Santos, as condições nos parecem diferentes no sentido que vemos, por exemplo, uma taxa de desemprego de 50% aproximadamente em jovens na Espanha², sendo que na época do colonialismo, imperialismo, os problemas aconteciam quase que exclusivamente em grandes níveis nos países subdesenvolvidos. Hoje, talvez com as economias interligadas, se criou condições de resistir, e não mais problemas desse tipo serem exclusividade de países à margem das hegemonias capitalistas.

O que tornou a internet, de uma tecnologia acessível a hackers e comunidades contraculturais, utilizada por cientistas computacionais, sem muita aplicação além de seu contexto específico, para a sociedade em rede, gerando uma nova sociedade, é resultado da união de três processos independentes. O primeiro, é o processo das transformações econômicas, algumas delas mencionadas anteriormente e que resultaram numa maior flexibilidade administrativa e na globalização do capital, da produção e do comércio. O segundo, questões culturais da sociedade em que liberdade individual e da comunicação se tornaram supremos. Por último, uma revolução microeletrônica que tornaram possíveis gigantescos avanços nas telecomunicações e na computação.

Concordamos com Castells (2003) quando afirma que a internet não é nem utopia nem distopia, e sim a expressão de nós mesmos, através de um formato de comunicação específica, e que devemos fazer um esforço de entendê-la para compreendermos a nossa realidade. Trazemos essa espécie de diretriz para nossa análise sobre a influência da internet e das novas tecnologias na profissão de rappers e djs, já que certamente, de um lado, tem

²Disponível em <<http://g1.globo.com/economia/noticia/2014/10/desemprego-entre-jovens-passa-dos-50-na-espanha-e-na-grecia.html>>. Acesso em: 06.09.2016.

resultados positivos dessa transformação, como o rompimento da dependência com a grande indústria fonográfica e maiores possibilidades de trabalhar a carreira de uma maneira independente, e também em relação à mídia. No entanto, de outro lado, também traz questões que ainda mostram um maior grau de incerteza, como por exemplo, a situação das profissões – entre elas a do músico – no contexto da revolução informacional como a pergunta de como fica o compositor, que faz músicas para outros artistas cantarem, que não recebe em shows, por exemplo, para trabalhar sua sustentabilidade?

Outro aspecto que consideramos importante no autor é nos trazer algumas problematizações que nos levam a reflexões, como a ideia de que cooperação e liberdade de informação podem ser mais propícias à inovação do que a competição e os direitos de propriedade. Assim, situa-nos temporalmente sobre os processos que levaram a formação da internet, desde a montagem da Arpanet na década de 1960, até a explosão da world wide web na década de 1990.

Assim, em meados da década 1990, a Internet estava privatizada e dotada de uma arquitetura técnica aberta, que permitia a interconexão de todas as redes de computadores em qualquer lugar do mundo; a www podia então funcionar com software adequado, e vários navegadores de uso fácil estavam à disposição do público. Embora a internet tivesse começado na mente dos cientistas da computação no início da década de 1960, uma rede de comunicações por computador tivesse sido formada em 1969, e comunidades dispersas de computação reunindo cientistas e hackers tivessem brotado desde o final da década de 1970, para a maioria das pessoas, para os empresários e para a sociedade em geral, foi em 1995 que ela nasceu (CASTELLS, 2003, p. 27).

Sobre a cultura da internet, Castells (2003) coloca que é a articulação de uma estrutura de quatro camadas, que se relacionam e são conectadas umas com as outras. São elas a cultura tecnomeritocrática, a cultura hacker, a cultura comunitária virtual e a cultura empresarial.

Percebemos que os autores desenvolvem suas análises com algumas particularidades. Bauman (2001) se utiliza de metáforas para diferenciar fases distintas do capitalismo. Tem momentos de ensaísta, quando afirma, por exemplo, que os planos de vida hoje só podem ser de curto prazo. Harvey (1993) dá importância à parte cultural do atual estágio capitalista, que é o pós-modernismo. Castells (2003) dá ênfase à parte da tecnologia, trabalhando-a

como a grande propulsora da era da informação. Hardt e Negri (2006) argumentam a favor da tese da morte do imperialismo, colocando o império, pós-declínio dos estados-nação, como o seu substituto. Entretanto, acreditamos que mesmo de maneiras diferentes, os autores convergem para algumas compreensões sobre que capitalismo é esse.

Primeiramente, vivemos uma reestruturação do capitalismo, a partir de um esgotamento do fordismo, chegando ao período da acumulação flexível. Para Harvey (1993), parece ser uma revolução permanente devido à velocidade das transformações. Para Castells (2003), por sua vez, trata-se de uma revolução tecnológica baseada nas tecnologias da informação.

Esse novo modelo se torna extraterritorial e as economias passam a estar interligadas. O chão da fábrica passa a perder hegemonia para as ideias, para o capitalismo imaterial. A relação espaço – tempo se transforma, numa época onde decisões são tomadas em segundos e sem a dependência da presença física.

Temos o desengajamento dos laços do capital versus trabalho, com uma crescente dificuldade de ação política dos países para tomar suas decisões de maneira autônoma, pois se contrariam ao que o mercado acha conveniente, correm o risco de se isolarem e perderem volumosos investimentos vitais para suas economias. Nesse mesmo processo o sistema político entra em crise.

Características culturais do período aparecem em diversas formas como a rejeição das metanarrativas. As cidades passam por privatizações ao invés do público, comum na modernidade. Temos as cidades mundiais, onde tanto Hardt e Negri (2006) quanto Harvey (1993) e Castells (1999) percebem que as elites estão muito próximas, numa espécie de rede mundial, com todas as economias interligadas e interdependentes.

A teoria do capitalismo cognitivo, representando-nos uma nova aproximação teórica, é uma contribuição importante para pensar as características do capitalismo nos dias atuais. Primeiramente, como trabalhamos na parte inicial de nossas referências, nos aponta para um capitalismo que sofre uma transformação, passando de um regime de acumulação baseado na grande indústria, para um deslocamento das forças

produtivas para atividades imateriais. Em segundo lugar, nos auxilia a compreender o papel da tecnologia nesse processo, trabalhando também a internet como o elemento mais perceptível, que analisaremos mais adiante.

Antonella Corsani, sobre a hipótese do capitalismo cognitivo, afirma:

De fato, a passagem do fordismo ao pós-fordismo pode ser lida como a passagem de uma lógica de reprodução a uma lógica da inovação, de um regime de repetição a um regime de invenção. Nossa hipótese de trabalho é que as transformações em curso não constituem mutações no âmbito do paradigma do capitalismo industrial. Elas põem em evidência a passagem do capitalismo industrial a algo que poderíamos denominar *capitalismo cognitivo* (CORSANI, 2003, p. 15).

No capitalismo cognitivo, a fábrica difundiu-se no território. O espaço da vida, antes no fordismo separado do espaço do trabalho, no pós-fordismo se tornou o laboratório da produção. A vida social, intelectual, afetiva, se tornou produtiva.

Moulier-Boutang (2003), considera que a mutação do capitalismo é radical, e que passamos a um terceiro capitalismo, ou seja, um capitalismo cognitivo. Metodologicamente, se coloca no campo dos que consideram uma ruptura e não uma continuidade do capitalismo fordista. Coloca as NTIC (Novas Tecnologias da Informação e da Comunicação) como fundamentais nesse processo.

Esse último autor nos coloca que a emergência das NTIC, não pode ser comparada a outras inovações que o capitalismo conheceu, pois não se trata de uma inovação técnica, mas várias ao mesmo tempo, resultantes das apropriações maciças dos computadores pessoais. Esta análise se aproxima com a de Harvey, no sentido de que as transformações que vivemos seriam ainda mais radicais do que as da revolução industrial.

Temos como alguns bens hegemônicos no capitalismo cognitivo, o *hardware*, um maquinismo com a particularidade de não funcionar mais em uma simples relação com o trabalho, pois este maquinismo não produz nada; o *software*, lógica de tratamento de dados e funcionamento dos computadores; e a atividade atencional do ser humano, mobilizando através de sua linguagem própria as linguagens da máquina, sendo que esta atividade viva é fundamental para ativar as *máquinas-hardware* quanto para fazê-las *funcionar-software*.

As novas tecnologias da informação e comunicação, para Jollivet (2003), foram responsáveis por mutações na natureza do trabalho. Diante da diversidade de novas tecnologias, o autor faz um recorte para sua análise nas relações homem – máquina, pois argumenta que em um computador individual concebido para ser conectado à internet, parece concentrar a maior parte das novas tecnologias da informação e comunicação. Contempla-nos esse caminho em nossa pesquisa, pois muitas das novas possibilidades surgidas para a profissão de músico em geral, assim como o recorte com os rappers e djs, como gravações, maior facilidade na divulgação dos trabalhos, surgem também da difusão e uso do computador e da internet.

Além do computador e da internet auxiliarem em novas possibilidades relacionadas à profissão de músico, Weissberg nos ilustra um momento onde ambos estão relacionados diretamente com a composição:

A música *techno* é um perfeito exemplo dessas mutações. A forma natural da música *techno* é, de certa forma, a internet que a concretiza. Um fluxo de segmentos musicais transita pela rede e cada aficionado os capta, os trabalha e os repõe em circuito, mediante operação que retornarão muitas vezes na sequência de minha exposição: cortar, colar, arranjar, acrescentar e colocar *on-line*. Essa música é profundamente ligada aos materiais e instrumentos digitais que utiliza. O computador torna-se ao mesmo tempo instrumento de composição, de aquisição, de restituição acoplada aos sintetizadores, caixas de ritmos, sampleadores, que formam a corrente natural de tratamento desse material musical. O instrumento de produção e o instrumento de recepção são – situação muito nova – o mesmo: um computador ligado ao fluxo (WEISSBERG, 2003, p. 114).

Passando então pelas transformações recentes do sistema capitalista, que ainda estão em curso, e por algumas considerações relacionadas à internet e novas tecnologias, apresentamos um acúmulo mínimo sobre em que sistema capitalista vivemos hoje.

2.2 A Sociologia Disposicional de Bourdieu e Lahire

2.2.1 Contribuições de Bourdieu e Teoria dos Campos

Pierre Bourdieu ao longo de sua obra, buscou construir uma teoria geral do espaço social, na sociedade contemporânea. Na tentativa de

superação da dicotomia estruturalismo e interacionismo, apontou para um estruturalismo construtivista ou construtivismo estruturalista:

Por estruturalismo ou estruturalista, quero dizer que existem, no próprio mundo social e não apenas nos sistemas simbólicos – linguagem, mito, etc. -, estruturas objetivas, independentes da consciência e da vontade dos agentes, as quais são capazes de orientar ou coagir suas práticas e representações. Por construtivismo, quero dizer que há, de um lado, uma gênese social dos esquemas de percepção, pensamento e ação que são constitutivos do que chamo de habitus e, de outro, das estruturas sociais, em particular do que chamo de campos e grupos (BOURDIEU, 1990a, p. 149).

Esse autor observou a sociedade a partir de campos, que podemos entender como uma “rede de relações objetivas, que sejam de dominação ou subordinação, de complementaridade ou de antagonismo, entre posições” (1983). A seguir, apresentamos outra definição de campo por Bourdieu:

Os campos se apresentam a apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas) (BOURDIEU, 1983, p. 89).

Juntamente com o conceito de campo, o conceito de habitus é central em sua obra, e podemos compreendê-lo como “sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita que funciona como um sistema de geradores”, (1983) ou em outras palavras:

o habitus é ao mesmo tempo um sistema de esquemas de produção de práticas e um sistema de esquemas de percepção e apreciação das práticas. E, nos dois casos, suas operações exprimem a posição social em que foi construído (BOURDIEU, 1990a, p. 158).

Sobre os campos, devemos verificar o que está em jogo, quais os interesses, as posições, os habitus, o capital predominante, as lógicas de lutas, e suas leis gerais:

Há leis gerais dos campos: campos tão diferentes como o campo da política, o campo da filosofia, o campo da religião possuem leis de funcionamento invariantes (é isto que faz com que o projeto de uma teoria geral não seja absurdo e que, desde já, seja possível usar o que se aprende sobre o funcionamento de cada campo particular para interrogar e interpretar outros campos, superando assim a antinomia mortal entre a monografia idiográfica e a teoria formal vazia) (BOURDIEU, 1983, p. 89).

As descobertas específicas das propriedades de cada campo particular, fazem o conhecimento avançar sobre mecanismos universais dos campos:

Por exemplo, as variáveis nacionais fazem com que mecanismos genéricos tais como a luta entre os pretendentes e os dominantes assumam formas diferentes. Mas sabe-se que em cada campo se encontrará uma luta, da qual se deve, cada vez, procurar as formas específicas, entre o novo que está entrando e que tenta forçar o direito de entrada e o dominante que tenta defender o monopólio e excluir a concorrência (BOURDIEU, 1983, p. 89).

A conexão possível da sua teoria dos campos e nossa pesquisa, configura-se na possibilidade de entendermos a profissão de rapper e dj, dentro de um campo artístico. Segundo o próprio Bourdieu, o campo de produção cultural, possui algumas propriedades gerais.

Assim, quando o autor desenvolve uma formulação sobre o escritor, podemos pensar também o modelo para um músico, e trocar o campo literário por algum outro que nos interesse dentro das artes. Como o próprio Bourdieu afirma: “O leitor poderá, ao longo de todo o texto, substituir escritor por pintor, filósofo, cientista etc., e literário por artístico, filosófico, científico etc” (1996).

Se considerarmos precedente as formulações de um campo da produção cultural, como o literário, fazerem absoluto sentido em um campo artístico diferente, como o campo musical, por exemplo, teríamos verificado legitimidade e coerência na aplicação da teoria de Bourdieu, relacionada com a nossa pesquisa. Entretanto, não podemos esquecer de profundas diferenças que marcam a sociedade francesa, objeto de sua pesquisa que citamos, e a sociedade brasileira do século XXI, na qual estamos inseridos.

As possíveis correlações verificadas não podem ser de maneira nenhuma mecânicas, o que não inviabiliza, entretanto, em questões pontuais, propriedades encontradas no campo literário na França, serem próximas de encontradas em nosso campo artístico musical no Brasil, especificadamente em Pelotas. Assim, seguimos na tentativa de compreender suas formulações, cumprindo a função que imaginamos ter uma teoria, a de um instrumento à disposição para buscarmos as respostas para as questões da pesquisa.

Inicialmente para buscarmos a compreensão e darmos conta da complexibilidade do campo de produção cultural, devemos entender a posição

desse campo, sua estrutura interna e seus habitus. Vejamos nas palavras de Bourdieu:

A ciência das obras culturais supõe três operações tão necessárias e necessariamente ligadas quanto os três planos da realidade social que apreendem: primeiramente, a análise da posição do campo literário (etc.) no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (etc.), universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim, a análise da gênese dos habitus dos ocupantes dessas posições (BOURDIEU, 1996, p. 243).

Sobre a estrutura do campo:

É um estado da relação de força entre os agentes ou as instituições engajadas na luta ou, se preferirmos, da distribuição do capital específico que, acumulado no curso das lutas anteriores, orienta as estratégias ulteriores. Esta estrutura, que está na origem das estratégias destinadas a transformá-la, também está sempre em jogo: as lutas cujo o espaço é o campo tem por objeto o monopólio da violência legítima (autoridade específica) que é característica do campo considerado, isto é, em definitivo, a conservação ou a subversão da distribuição do capital específico (BOURDIEU, 1983, p. 90).

O campo literário, no estudo de Bourdieu, e nesse caso podemos adiantar que no campo artístico e musical que pesquisamos segue a mesma lógica, ocupa um espaço de posição dominada, em relação do campo do poder. Por campo do poder podemos entender como:

Espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos econômico ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes...(BOURDIEU, 1996, p. 244).

Sobre estar em uma posição dominada:

Em razão da hierarquia que se estabelece nas relações entre as diferentes espécies de capital e entre seus detentores, os campos de produção cultural ocupam uma posição dominada, temporalmente, no seio do campo do poder. Por mais livres que possam estar das sujeições e das solicitações externas, são atravessados pela necessidade dos campos englobantes, a do lucro, econômico ou político (BOURDIEU, 1996, p. 245-246).

Como afirmamos, achamos válida para nosso campo de pesquisa a compreensão de uma espécie de subordinação do campo artístico ao campo de poder, pois como trataremos no capítulo empírico, por exemplo, os rappers e djs pesquisados precisam trabalhar sua sustentabilidade de alguma forma, e por na maioria das vezes não conseguirem pelo campo artístico, acabam chegando assim num campo englobante econômico.

As permanentes lutas que Bourdieu verifica no campo literário, como a arte burguesa *versus* princípio autônomo e a arte pela arte; grau de independência com a arte pura *versus* subordinação com a arte comercial; também verificamos em nosso campo pesquisado. Vale destacar a disputa simbólica de legitimidade no rap local, com as críticas da velha guarda, ou seja, integrantes da primeira geração do rap pelotense, aos rappers mais recentes, acusados de descolarem seus trabalhos do intuito original, que é a responsabilidade crítica da realidade social e os problemas verificados em suas comunidades.

Vejamos Bourdieu sobre esse ponto:

As lutas internas, especialmente as que opõem os defensores da 'arte pura' aos defensores da 'arte burguesa' ou 'comercial', e levam os primeiros a recusar aos segundos o próprio nome de escritor, tomam inevitavelmente a forma de conflitos de definição, no sentido próprio do termo: cada um visa impor os limites do campo mais favoráveis aos seus interesses ou, o que dá no mesmo, a definição das condições da vinculação verdadeira ao campo (ou dos títulos que dão direito a condição de escritor, de artista ou cientista) que é a mais apropriada para o justificar por existir como existe (BOURDIEU, 1996, p. 253).

Da continuidade a problematização:

Assim, quando os defensores da definição mais 'pura', mais rigorista e mais estreita da qualidade de pertencente dizem de um certo número de artistas (etc.) que não são realmente artistas, ou que não são artistas verdadeiros, recusam-lhes a existência enquanto artistas, ou seja, do ponto de vista que, enquanto artistas 'verdadeiros', querem impor no campo como o ponto de vista legítimo sobre o campo. A lei fundamental do campo, o princípio de visão e de divisão (nomos) que define o campo artístico (etc.) enquanto tal, isto é, como lugar da arte enquanto arte (BOURDIEU, 1996, p. 253).

Este campo, quanto ao grau de autonomia, pode conter variações de acordo com diferentes períodos ou circunstâncias das sociedades:

O grau de autonomia do campo (e, com isso, o estado das relações de força que aí se instauram) varia consideravelmente segundo as épocas e segundo as tradições nacionais. Ele é proporcional ao capital simbólico acumulado no decorrer do tempo pela ação das gerações sucessivas (valor conferido ao nome de escritor ou de filósofo, licença estatutária e quase institucionalizada de contestar os poderes etc.) (BOURDIEU, 1996, p. 250).

O campo literário, para Bourdieu, tem como uma de suas características o baixo grau de codificação. Para se estar nele, não é necessário se ter um diploma, ou certo capital econômico por exemplo.

Vejamos como são demarcadas essas fronteiras e suas codificações:

Uma das propriedades mais características de um campo é o grau no qual seus limites dinâmicos, que se entendem tão longe quanto se estendem o poder de seus efeitos, são convertidos em uma fronteira jurídica, protegida por um direito de entrada explicitamente codificado, tal como a posse de títulos escolares, o êxito em um concurso etc, ou por medidas de exclusão e de discriminação tais como as leis que visam assegurar um *numerus clausus*. Um alto grau de codificação da entrada no jogo vai de par com a existência de uma regra do jogo explícita e de um consenso mínimo sobre essa regra; ao contrário, a um grau de codificação fraco correspondem estados dos campos em que a regra do jogo está em jogo no jogo (BOURDIEU, 1996, p. 256).

A referência sobre a baixa codificação do campo literário nos serve também para um campo da música em geral, e especificamente para nosso objeto de estudo, os rappers e djs na cidade de Pelotas. Os agentes entrevistados, para exercerem sua atividade, não necessitam, por exemplo, do segundo grau completo, que seria necessário para acessar, por exemplo, um campo universitário. Da mesma forma em relação a determinado concurso público, e diversas outras codificações, que não são uma pré-condição para estes músicos.

Os campos literário ou artístico caracterizam-se, à diferença notadamente do campo universitário, por um baixíssimo grau de codificação, e, ao mesmo tempo, pela extrema permeabilidade de suas fronteiras e a extrema diversidade da definição dos postos que oferecem e dos princípios de legitimidade que aí se defrontam: a análise das propriedades dos agentes atesta que eles não exigem o capital econômico herdado no mesmo grau que o campo econômico, nem o capital escolar no mesmo grau que o campo universitário ou mesmo setores do campo do poder como a alta função pública (BOURDIEU, 1996, p. 256).

Além do campo, nesta passagem Bourdieu se refere especificamente a profissões do campo artístico, e uma possível característica sua:

A 'profissão' de escritor ou de artista é, com efeito, uma das menos codificadas que existem; uma das menos capazes também de definir (e de alimentar) completamente aqueles que dela se valem e que, com muita frequência, só podem assumir a função que consideram como principal com a condição de ter uma profissão secundária da qual tiram seu rendimento principal (BOURDIEU, 1996, p. 257).

Lembramos aqui, como mencionamos na introdução, que uma de nossas hipóteses caminha exatamente nesse sentido, de que os músicos pesquisados, mesmo com diversas novas possibilidades advindas da era pós-popularização da internet e de diversas novas tecnologias disponíveis, não conseguem viver do rap, e necessitam de trabalhos secundários para reforçar os rendimentos.

Não ser obrigado a ter uma tarefa secundária, e poder apenas trabalhar com a sua arte, constitui uma vantagem, embora isso não se constitua numa regra e sim num indicativo:

De fato, aqueles que conseguem manter-se nas posições mais aventurosas por tempo suficiente para obter os lucros simbólicos que ela pode assegurar recrutam-se essencialmente entre os mais abastados, que têm também a vantagem de não ser obrigados a consagrar-se a tarefas secundárias para garantir a subsistência (BOURDIEU, 1996, p. 295).

As práticas dos artistas não são aleatórias, para Bourdieu:

Na ordem da produção, as práticas dos escritores e dos artistas, a começar por suas obras, são o produto do encontro de duas histórias, a da produção da posição ocupada e a da produção das disposições de seus ocupantes (BOURDIEU, 1996, p. 289).

Não existe campo, segundo Bourdieu, onde esses enfrentamentos entre as posições e as disposições, ou o habitus, seja mais incerto e constante do que o campo artístico e literário, devido ao fato de:

as posições que oferece são pouco institucionalizadas, jamais garantidas juridicamente, logo muito vulneráveis à contestação simbólica, e não hereditárias – embora existam formas específicas de transmissão –, o campo de produção cultural constitui o terreno por excelência das lutas pela redefinição do posto (BOURDIEU, 1996, p. 290).

Podemos pensar aqui, em exemplos do campo econômico, onde um cartório, ou uma frota de táxi, por exemplo, pode ser passada para outra geração pelo caráter hereditário. No campo artístico, por não ter esse elemento, as disputas e os enfrentamentos pela condição de artista em grau de excelência, são muito mais incertos que em outros campos.

Durante a formulação de nossa pesquisa, consideramos a revolução tecnológica, tão importante como as primeiras revoluções industriais, inclusive com autores trabalhando-a como mais radicais que as primeiras. Mesmo com essa radicalidade, o campo musical se mantém, apesar das transformações pós-popularização da internet, com suas características fundamentais dentro do capitalismo. Assim, pensamos em proximidade com Bourdieu, quando nos afirma que: “as revoluções parciais que ocorrem continuamente nos campos não colocam em questão os próprios fundamentos do jogo, sua axiomática fundamental, o pedestal das crenças últimas sobre as quais repousa o jogo inteiro” (1996). Em outras palavras, mesmo que com diversas transformações em termos tecnológicos, por exemplo, as regras fundamentais do campo cultural permanecem, como já citamos a baixa codificação.

2.2.2 Lahire – da Crítica a Bourdieu a novas possibilidades conceituais e teóricas

Bernard Lahire, apesar de partir da tradição sociológica de Bourdieu, constrói sua crítica ao conceito de habitus, no seu livro o “Homem Plural”, e ao conceito de campo, no mais recente “Mundo Plural”:

O homem plural interessava-se pela pluralidade disposicional e indicava as condições sociais e históricas de produção de um ator portador de disposições heterogêneas, e mesmo contraditórias. O mundo plural esclarece mais diretamente a questão da pluralidade dos contextos nos quais os atores inscrevem suas ações (LAHIRE, 2012, p. 206).

Nesse caminho, desenvolve a sua teoria da ação, e apresenta o que chama de sociologia a escala individual:

Os mesmos atores, são acompanhados em diferentes contextos de ação, onde são examinadas lógicas variáveis, e por vezes contraditórias, das suas práticas. A abordagem distingue-se das perspectivas mais individualistas, já que a reconstrução de diferentes

quadros de ação é feita sem nunca se descurarem as desigualdades estruturais entre classes sociais (LAHIRE, 2012, p. 195).

Segundo o autor, ter convivido com uma pluralidade de escolas teóricas, foi fundamental para não cair em ortodoxias:

Nenhum dos grupos de professores - nem as diferentes categorias de marxistas, nem os bourdieusianos, nem os interacionistas, nem os foucaultianos, nem alguns dos tourainianos que lá estão... – era maioria de fato na universidade [Lyon]. Na verdade, era um pouco desconcertante para os estudantes de sociologia, que ouviam discursos muito diferentes e contraditórios, mas penso hoje que foi uma sorte para mim ter sido obrigado a viver permanentemente em dúvida sobre a pertinência das diferentes teorias sociológicas (que são ensinadas em outras universidades mais “monocromáticas”, sobre o espírito de catequese) (LAHIRE, 2004, p. 315).

O fato de poder desenvolver seu trabalho fora de Paris, onde debates fervorosos “pró” e “anti” Bourdieu minavam grande parte das possibilidades de autonomia do debate sociológico do período, o levou a uma perspectiva crítica do dogmatismo permitindo uma leitura heterodoxa da realidade social. Se estivesse em Paris, possivelmente teria escolhido um desses lados.

Cita dois tipos de investigadores, como por exemplo Loic Wacquant, alinhado a Bourdieu, e Luc Boltanski no caminho do contraponto:

Os primeiros são ortodoxos, dogmáticos, tendo bloqueado teoricamente em conceitos tal como Bourdieu os pensou, e tudo se passa como se eles tivessem parado no tempo: aplicam, repetem e imitam, por vezes até os tiques de escrita, um modelo teórico elevado ao estatuto de monumento intocável. Os segundos adotaram simplesmente as posições daqueles contra quem Bourdieu... se tinham construído (LAHIRE, 2012, p. 198).

Entretanto, mesmo não se alinhando aos “pró” e aos “anti”, Lahire explicita a sua relação teórica sobre com Bourdieu, no sentido de não construir uma negação absoluta, mas sim reconhecer a grandeza da obra, e a partir das divergências pontuais, fazer sua contribuição:

Os sociólogos franceses são frequentemente obnubilados pela oposição a Pierre Bourdieu e se esfalfam negando as contribuições desse autor, que, no entanto, permaneceu por vinte anos na vanguarda da sociologia francesa. Minha escolha foi sobretudo de afrontar essa sociologia, de me apropriar dela e de transformá-la no interior. No início tudo não passava de apresentar algumas nuances, mas pouco a pouco cheguei a inventar algo como uma nova maneira de pensar o mundo social segundo uma escala individual, ou seja, levando sistematicamente em conta as variações inter-individuais e intra-individuais dos comportamentos. Minhas próprias interrogações

são originárias da superação crítica (empírica e teórica) da teoria do habitus (LAHIRE, 2004, p. 317).

Para Lahire, as investigações sociológicas não davam conta do indivíduo, priorizando análises mais estruturais e objetivas, sendo que buscava o seguinte caminho:

A minha intenção era dizer que o indivíduo (na época, excluído do campo legítimo da investigação sociológica) era integralmente um objeto sociológico e que um conceito como o de habitus nos conduzia logicamente ao seu reconhecimento: o social existe no seu estado individualizado, incorporado, dobrado, assim como no seu estado coletivo, objetivado, desdobrado (LAHIRE, 2012, p. 199-200).

A teoria do habitus de Bourdieu, não reconhece a multiplicidade de referências que vive o homem contemporâneo segundo Lahire. Teria teorizado o conceito e a noção de habitus, “mas nunca trabalhou sobre a produção do habitus” (2004). Pelo volume e estrutura de seus capitais, principalmente o econômico e o cultural, sobretudo, que definia os indivíduos. Assim:

Para ser mais preciso, eu não falo de identidades múltiplas ou de referências identitárias, mas de pluralidade e heterogeneidade de disposições, incorporada por cada agente nas sociedades com forte diferenciação social, nas quais a família não tem mais o monopólio da educação legítima das crianças. O argumento que desenvolvo...é que se definimos o habitus como um sistema homogêneo de disposições gerais, permanentes, sistemas transferíveis de uma situação a outra, de um domínio de práticas a outro, então cada vez menos agentes de nossa sociedade serão definíveis a partir de um tal conceito (LAHIRE, 2004, p. 318).

Este tipo de definição de habitus que Bourdieu desenvolve, segundo Lahire, poderia funcionar em sociedades que não possuem grandes extensões demográficas e populacionais, e que fossem bastante homogêneas com esquemas de socialização estáveis, mas não em sociedades como a francesa:

Nas sociedades onde as crianças conhecem muito cedo, uma diversidade de contextos socializantes (a família, a babá ou a creche, a escola, os grupos de iguais, etc.) os patrimônios individuais de disposições raramente são muito coerentes e homogêneos. Bourdieu pensava que seria sobre a base de um habitus familiar bastante coerente já constituído que as experiências ulteriores adquiriam sentido. Os esquemas de socialização são de fato muito mais heterogêneos e cada vez mais precoces (LAHIRE, 2004, p. 318).

Depois de passarmos por parte da crítica de Lahire sobre a obra de Bourdieu, referente ao habitus, homogeneidade das disposições e a pouca

atenção ao indivíduo nas análises sociológicas, além de vermos como se posiciona no debate entre favoráveis e contrários a Bourdieu, chegamos a dois conceitos centrais em nossa pesquisa: os de campo e trânsfuga.

Sobre o conceito de campo, inicialmente, apenas com a perspectiva de Bourdieu, pensamos que se enquadraria em nosso objeto, devido ao fato de pesquisarmos um campo artístico, no caso a profissão de músico através do rap, assim como esse autor pesquisou um campo artístico, o literário. Lembrando que os campos possuem leis gerais, mecanismos universais, e mesmo sabendo que estamos falando de sociedades com particularidades diferentes, como a francesa e a brasileira, seria bem possível que muitas das descobertas sobre o campo artístico, poderiam ser validadas no nosso caso.

Entretanto, após termos acesso a parte da obra de Lahire, vimos muita coerência na sua crítica ao conceito de campo de Bourdieu, tornando possível uma nova reflexão sobre o tema, e relativizar nossa primeira influência teórica.

Inicialmente, para fundamentar sua proposta de mudança conceitual, nos traz a escrita do sociólogo norte-americano Eliot Freidson:

Na verdade a arte não é nem uma profissão, nem uma atividade de lazer. É um híbrido anormal dos dois, em que um estudo detalhado deveria permitir entender e aprofundar a compreensão da validade dos conceitos e das teorias que nós utilizamos para análise sociológica do trabalho (FREIDSON apud LAHIRE, 2012, p. 201).

Nos afirma que foi exatamente o que se propôs a fazer, quando investigava sobre escritores e as criações literárias.

Nesse processo, Lahire foi levado a um distanciamento do conceito de campo. Em sua substituição, prefere a utilização de “jogo”, e no caso de sua pesquisa, “jogo literário”. Sobre esta questão:

As origens dessa mudança conceptual estão ligadas a ausência de tomada em consideração, na teoria do campo, dos tempos vividos fora do campo, e à consequente redução dos atores sociais a membros do campo. Se esta crítica abrange todos os atores sociais nas atividades diferenciadas, onde os indivíduos são levados muitas vezes a frequentar diferentes contextos sociais, ela é ainda mais crucial para atores como os escritores que, por razões econômicas, não participam majoritariamente no universo literário senão de forma intermitente (LAHIRE, 2012, p. 201).

Parece-nos muito pertinente a crítica de Lahire a Bourdieu nesse ponto, pois no momento que verificamos muitos profissionais não conseguirem

viver exclusivamente da música, frequentemente participam de outros campos, vivendo assim muito tempo fora desse espaço artístico, muito mais que outros campos mais institucionalizados.

Lahire reafirma o que já vimos com Bourdieu, sobre uma característica do campo literário e artístico em geral:

Apesar do facto de este ser simbolicamente muito prestigioso, e poder engendrar vocações e investimentos pessoais intensos, o universo literário é, globalmente, muito fracamente institucionalizado e codificado (não existe uma entrada formal, não existe formação específica, não existe concurso, não existe diploma, não existe um percurso obrigatório), muito pouco profissionalizado (não há um estatuto profissional, não existe um emprego, não existe um mecanismo institucional de estabilização ou de cristalização das etapas alcançadas e nem uma carreira estabilizada) e, da mesma forma, é muito pouco remunerador (não tem um rendimento regular) para seus atores centrais, os escritores (LAHIRE, 2012, p. 201-202).

O universo literário, ou se trouxermos para nosso objeto, o universo artístico e musical, possui um grande número de agentes que desempenham papéis fora desse campo, sendo esse um argumento central, do que seria mais apropriado falarmos em jogo do que campo em si:

O universo literário reúne assim uma grande maioria de indivíduos que pertencem, além do mais, a diversos universos profissionais (ensino, jornalismo, profissões liberais etc.). Forçados muitas vezes a exercer o que é costume designar-se como uma segunda profissão – expressão paradoxal quando sabemos que se trata, na maior parte dos casos, da única profissão remunerada – os participantes do universo literário estão desse modo mais próximos dos jogadores, que saem regularmente do jogo para irem ganhar a vida no exterior, do que dos agentes permanentes de um campo, tal como a teoria dos campos nos apresenta. É nomeadamente por essa razão que preferi falar de jogo literário, mais do que campo literário. O conceito de campo literário designa na verdade o conceito de um campo secundário, bastante diferente no seu funcionamento dos campos aparentados – nomeadamente dos campos académico e científico, que dispõem de meios económicos para converter os indivíduos que aí participam em agentes remunerados e estabilizados, e de os levar a colocar o essencial de sua energia a seu serviço (LAHIRE, 2012, p. 202).

Após a crítica de Lahire ao conceito de campo de Bourdieu, outro ponto que pensamos ter uma relação direta com nossa pesquisa, é o seu conceito de trânsfuga, que podemos compreender como “sair” do seu meio de origem em

um processo de mobilidade ascendente, que pode acontecer de diversas formas. Entre elas, a situação de trãnsfuga de classe, na qual Lahire se inclui:

Proveniente de um ambiente popular, vindo de um dos bairros operários de Lyon, o estudo da sociologia agiu sobre mim como uma revelação. Cheguei à universidade com os questionamentos e as inquietações próprias a minha situação de trãnsfuga de classe... (LAHIRE, 2004, p. 315).

Novamente vemos a referência:

Sou nitidamente um caso de trãnsfuga de classe pela via escolar, um bom aluno de origem popular pouco diplomada. Mas apenas para compreendermos como pude sair de meu meio de origem... (LAHIRE, 2012, p. 196).

No caso de nossa pesquisa, considerando que a grande maioria dos rappers vêm de realidades urbanas periféricas, temos que considerar a possibilidade de quando conseguem obter recursos econômicos exclusivamente através da música, isso pode resultar em uma situação de trãnsfuga.

A partir dessa possível nova situação material e social, podem conviver em diferentes espaços, para além da sua condição anterior. Vejamos o que buscou Lahire (2004): “Procurei encontrar casos improváveis de sucessos em meios populares para compreender as razões que fazem com que se tenha sucesso ali onde, estatisticamente, se deveria fracassar”. Seguiriam assim um destino não provável em sua classe, questão central em estudos de Lahire.

3 O HIP HOP NO BRASIL E EM PELOTAS DESDE A DÉCADA DE 1980 ATÉ HOJE

3.1 Surgimento do Hip Hop

O Hip Hop, entendido como cultura ou movimento, surge nos Estados Unidos, mais precisamente no bairro Bronx, em Nova York, no começo da década de 1970. Trata-se da união de quatro elementos, o Dj, o Rap, o Graffiti e o Breaking.

O surgimento se dá num contexto de muitos problemas para a juventude e para as comunidades afro-americanas e latinas, que sofriam com a extrema violência de gangues, racismo, grave crise social, brutalidade policial entre outros. Problemas estes compartilhados em diversos contextos globais, um dos motivos que o discurso e as expressões do movimento Hip Hop são logo incorporados e se espalham pelo mundo, com grande identificação por partes de jovens, entendendo que tinham problemas em comum e ali viam uma forma de resistência e de manifestação dos seus anseios.

Dentre os precursores do Hip Hop, consideramos importante citar o Dj Kool Herc e Afrika Bambaataa. O primeiro, imigrante da Jamaica, traz uma cultura de seu país de origem, que consistia em organizar festas de rua, com grandes sistemas de som, os *Sound System*, para o Bronx. Essas festas com expressões de dança, música e pintura, se popularizaram, surgindo assim as chamadas *Block Parties*.

Com Afrika Bambaataa, surge pela primeira vez o termo Hip Hop. Além de artista, com músicas de muito sucesso como “Planet Rock”, é também um importante ativista, líder da *Zulu Nation* e com diversas ações e lutas a nível mundial.

Importante considerar que os elementos que formam o Hip Hop, isoladamente já existiam. Bambaataa (2014), em entrevista no Brasil, afirma que o Rap é tão antigo quanto o homem. Podemos pensar no Brasil, com o repente nordestino, e que também versos e rimas sobre determinada batida já existiam em diversas culturas, inclusive no dub na Jamaica. Os desenhos e as pinturas, a cultura dos djs, a dança, da mesma forma. O que Bambaataa fez,

segundo ele próprio, foi unificar esses elementos, inclusive propondo o quinto elemento:

Hip Hop é o movimento, é toda a cultura, muita gente pensa apenas no rap quando se fala em discos de rap, nós temos que ganhar a mídia para que as pessoas passem a reconhecer o hip hop como os b-boys, as b-girls, os djs, os escritores, os grafiteiros, os mcs, e o quinto elemento que liga tudo, que é o conhecimento, cultura do conhecimento e crescimento, e muitos se focam somente no lado do rap (RADAR, 2009).

O rapper Thaíde descreve sobre a origem do Hip Hop nos Estados Unidos:

Já em 1969, Kool Herc começava a promover nas ruas do Bronx as primeiras block parties (festas de quarteirão). Em meados de 1970 as block parties já se tornavam sensação nos bairros pobres de NY e, em pouco tempo, alguns Djs já se tornavam verdadeiras estrelas locais, dentre os quais merecem destaque Grand Máster Flash e Afrika Bambaataa. Preocupado com a violência gerada pelos conflitos entre gangues de rua que assolavam o Bronx, Afrika Bambaataa propôs a união dos quatro elementos (break, grafite, DJ e MC) que dariam origem ao movimento Hip Hop. Sua ideia era que, a partir de então, as gangues tirassem suas diferenças a partir de rachas de break, promovendo assim uma verdadeira revolução não violenta através da arte. (ALVES apud COGOY, 2015, p. 58).

A cultura e o movimento Hip Hop passam por uma universalização, sendo absorvido por jovens de culturas distintas, como por exemplo, na Palestina, onde artistas de rap usam suas canções para a causa que acreditam, de libertação e criação do estado da Palestina. Da mesma forma, o rap chega a Israel, com as características e discursos das suas compreensões políticas e sociais. No documentário “A origem do Hip Hop nos EUA e no Mundo”, podemos ver um pouco desse fenômeno, com a chegada e um pouco da produção em países além dos citados anteriormente, como a França, Alemanha e Senegal.

3.2 Os elementos da cultura e do movimento Hip Hop no Brasil

No Brasil, o Hip Hop iniciou também através de manifestações artísticas de rua. Assim como no Hip Hop americano, tem seus elementos definidos e com papéis fundamentais no desenvolvimento da cultura.

O Dj no Brasil cumpriu o papel histórico de ser o primeiro elemento. Segundo Carvalho:

É o profissional da discotecagem que seleciona e toca música. O termo definiu primeiro os locutores de rádio que tocavam discos no gramofone. Hoje, os DJs estão em bailes, festas, rádios, shows. Tomou outra proporção em algumas áreas da música, como o Hip Hop, Drum n´Bass, House, com a evolução da técnica e o surgimento de campeonatos (CARVALHO, 2014, p. 12).

Os bailes black surgiram nos anos sessenta, sendo que existiam também divisões classistas nos bailes, com alguns direcionados para uma classe média negra paulistana, e outros para uma classe negra baixa:

Essa divisão classista faz com que os negros de periferia, alguns anos mais tarde, começassem a organizar seus bailes nas salas de casa, em suas garagens e quintais. Mas o que realmente mudou o caráter destas atividades e culminou no boom dos bailes black foi o surgimento de um dos elementos que viria a ser do Hip Hop, o Dj". (CARVALHO, 2014, p. 12).

Mesmo com a figura do dj consolidada, ainda não existia uma valorização, sendo incomum nos bailes saberem o nome ou o estilo do dj. Para não serem apenas reprodutores de grandes sucessos, alguns djs brasileiros passaram a não revelar o que tocavam nas festas, gerando uma curiosidade no público, garantindo o retorno dos frequentadores e a busca por determinadas músicas.

O rapper Thaíde, declara sobre a origem do conhecimento musical dos djs: "Quem tinha amigo nos Estados Unidos pedia pra trazer discos, só que como era tudo novidade, chegava aqui e ficava escutando horas de música até decidir o que seria tocado nos bailes, o que o público ia gostar de ouvir". (CARVALHO, 2014, p. 14).

Outro elemento fundamental no início da cultura Hip Hop no Brasil, foi o Breaking:

Não há consenso no Hip Hop sobre qual é a palavra mais correta para definir a dança do movimento. Breaking, b.boying e b.girling são consideradas as mais apropriadas pelos dançarinos. Mas o termo break é o que ficou mais comum, pois toda a mídia o adotou. É a dança de rua, surgida nos Estados Unidos, como alternativa não violenta de disputa de grupos por territórios (CARVALHO, 2014, p. 4).

A maneira que os jovens tinham acesso a essas manifestações, eram muito através do cinema e da televisão. Rappers como GOG, MC DJ Jack e Thaíde, citam o filme Beat Street, que mostrava enfrentamentos de gangues de

dança em Nova York, como o jeito de aprender a dança. Lembram que pegavam diversas fitas pra assistir esse filme, e assistiam também em fitas em formato vhs diversos outros filmes pra aprenderem as técnicas.

Em Pelotas, Jair Brown cita como uma das influências as aparições de Nelson Triunfo na televisão. “Nelsão”, como chamado por Jair Brown, fala sobre uma das principais aparições do break em redes de televisão e emissoras de rádio, a abertura da novela “Rainha da Sucata”, da rede Globo:

Na verdade a gente precisava de um destaque e a gente vinha fazendo revistas e umas coisas mais. Eu saí na Vai-Vai (escola de samba de São Paulo) misturando samba com break e acho que foi isso que levou a globo a convidar a gente aí nós fomos e fizemos aquela mistura de samba com break e a partir daí começou a nossa abertura. (VIEIRA, 2008, p. 35).

No começo, sofriam preconceito até pelos organizadores dos bailes, havendo resistência por partes das equipes. Dificilmente tocavam músicas direcionadas ao breaking.

MC DJ Jack declara, sobre a complicada relação inicial entre os organizadores dos bailes e os dançarinos de breaking: “As pessoas iam aos bailes com roupa de festa, todo mundo alinhado, sapato bacana, camisa e calça vincada. A gente colava de agasalho, tênis e boné” (CARVALHO, 2014, p. 15).

Um conhecido e importante DJ, que passou por várias equipes, hoje com 37 anos de carreira, DJ Grandmaster Ney, reforça o relato das dificuldades:

Se a molecada chegasse lá, abrisse roda, fosse dançar, rodar no chão, eles achavam que iam espantar o público deles, então eles não deixavam. Às vezes chegava a galera no baile pra dançar breaking, e vinha o segurança e punha pra fora (CARVALHO, 2014, p. 15).

Assim como o caráter excludente de alguns bailes, que resultaram na ida dos baileiros [público frequentador dos bailes] para salas, quintais e garagens de suas casas e das suas comunidades, o mesmo processo acontece em relação ao breaking, levando também as manifestações de rua, ali onde ficaria marcado o início do Hip Hop no Brasil.

O rap em português significa “ritmo e poesia”, sendo oriundo da expressão em inglês *rhythm and poetry*. Existe uma imprecisão sobre a sua

origem no Brasil, nos levando a caminhos sem verdades absolutas. O rapper Thaíde afirma que conheciam inicialmente como funk falado.

Algumas das hipóteses sobre o primeiro rap no Brasil, apontam como possibilidades de criação a Jair Rodrigues, Miele, Gerson King Combo, grupo Black Juniors e Pepeu.

A música “Deixe Isso Pra Lá”, de Jair Rodrigues, é considerada a mais antiga, mas sem a intenção de ser rap, fazendo algo próximo, não convence a todos. Miele, com a música gravada em 1980, “Melo do Tagarela”, baseada no clássico “Rappers Delight”, de 1979, do Sugarhill Gang, um dos precursores do Hip Hop nos EUA, também é considerado por alguns como o primeiro rap do Brasil³. Gerson King Combo, para o rapper Thaíde, já em 1978 grava um disco com levada rap. O grupo Black Juniors, é uma possibilidade com a música gravada em 1984, “Mas que Linda Estás”.

Entretanto, a versão que nos parece mais consistente, seria a que consta no documentário “Histórias do Rap Nacional”, produzido pela Tv Gazeta, onde se afirma que o rapper Pepeu teria gravado o primeiro rap nacional, pois as canções de Jair Rodrigues e de Miele, mesmo sendo mais antigas, a primeira inclusive da década de 60, não tinham conexão com o movimento Hip Hop. Segundo Pepeu, se não fosse necessária essa relação, para avaliar o primeiro rap, os primeiros seriam os repentistas nordestinos.

Quanto ao primeiro LP do rap nacional, são repetidas as polêmicas, não havendo consenso. Majoritariamente se tem o lançamento da coletânea “Hip Hop Cultura de Rua”, de 1988, como a hipótese mais aceita. Nasi, um dos produtores do disco, que além de integrante do grupo de rock “Ira!”, trabalhava como dj em algumas festas, fica fascinado com o surgimento do Rap e do Hip Hop nos EUA. Assim, sabia o que acontecia na rua São Bento, em São Paulo, e convida para se apresentarem em uma festa, um grupo de b-boys, que entre eles estava Thaíde. Juntamente com a vontade de uma gravadora em lançar um disco de rap, estavam postos os elementos para o surgimento do disco.

Thaíde, que com mais três grupos e juntamente com o DJ Hum participou do disco, se refere da seguinte forma em relação a qual foi o primeiro disco:

O Hip Hop Cultura de Rua é, sem dúvida, a primeira coletânea de rap brasileiro a fazer sucesso nacionalmente. Mas não posso dizer que é o primeiro, muito menos que é o único. Black Juniors, Vila Box, Mc Mattar e Kaskata's já tinham lançado discos voltados para o Hip Hop (CARVALHO, 2014, p. 17).

O disco “Ousadia do Rap”, do grupo Kaskata's, lançado em 1987, poderia ser considerado o primeiro, mas MC DJ Jack, que participa do disco “O Hip Hop Cultura de Rua”, discorda dessa leitura, argumentando que o trabalho dos Kaskata's no disco não representa o movimento Hip Hop, e o disco não é só de Rap, tendo inclusive apenas três músicas que seriam do estilo.

Completamos nossa referência aos quatro elementos, tratando do Graffiti:

Segundo a definição dos professores espanhóis, Francisco Reyes Sánchez e Ana María Vigara Tauste, especialistas em cultura Hip Hop e semiótica, o graffiti é: ‘uma forma de expressão icônico-pictórica que se inscreve nos espaços públicos urbanos’. Seria então um grito, ou quem sabe uma necessidade de marcar a presença de um movimento no mundo. Em suma, pura arte e puro Hip Hop (TEIXEIRA, 2014, p. 77).

Surge como uma expressão e um movimento extremamente transgressor, com a história contemporânea colocando como início a década de 1970 em Nova York, apesar de intervenções urbanas transgressivas, não terem como ser determinadas o seu início na história da humanidade.

Sobre o que o Graffiti possibilitou e de uma certa maneira representava, nos fala Sâmia Teixeira:

Seja em uma simples tag⁴, com características genuínas, bem próximas do picho, seja em verdadeiros painéis a céu aberto, que podem até lembrar o trabalho de artistas muralistas mexicanos do início do século 20, a impressão de nomes ou imagens, detalhadamente construída e colorida, possibilitou a discussão de temas de modo amplo e irrestrito, permitindo que qualquer pessoa tivesse acesso. Na caótica Nova York dos anos 1970 e 1980, o graffiti que coloria os vagões do metrô e as paredes e edifícios cobertos por publicidades revelava, a seu próprio modo, o colapso característico das grandes cidades neste período histórico e imprimia, em interação direta com a metrópole, a personalidade de grupos que caminhavam em sentido contrário ao padrão cultural, artístico e político hegemônico (TEIXEIRA, 2014, p. 77).

⁴ Em português significa “etiqueta”. No Graffiti, são utilizadas como marcação de um nome próprio ou crew, como uma assinatura

Canclini também trata da caracterização do graffiti, do seguinte modo:

(...) uma escritura territorial da cidade, destinada a afirmar a presença e até a posse sobre um bairro. Suas referências sexuais, políticas ou estéticas são maneiras de enunciar o modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos comerciais, políticos ou de mass media para expressar-se, mas que através do graffiti afirma seu estilo, (...) É um modo marginal desinstitucionalizado, efêmero de assumir as novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política (CANCLINI apud VIEIRA, 2008, p. 336).

Assim como nos outros elementos, como uma crítica que percebemos, por exemplo, de alguns integrantes da primeira geração do rap sobre novos rappers terem, segundo eles, abandonado o rap de protesto e comprometido com a transformação social e denúncia dos problemas das periferias, no Graffiti também existe uma disputa simbólica sobre o local que deve ser a expressão e qual o sentido. Vejamos a fala do grafiteiro Mundano:

A partir do momento que você pinta uma tela, não é graffiti. A mídia fala errado, e a população entende errado. O graffiti é tomar espaço alheio, essa é a essência. É ocupar a rua. O espaço público é um caderno em branco. E é importante saber diferenciar. O artista tem que conseguir diferenciar o que é a tela dele, uma obra, ou um mural autorizado, que é outra pintura, ou um ataque, uma coisa mais rápida que fez na rua... As mídias têm que aprender muito como trabalhar isso, porque ela trata tudo como uma forma só, e o próprio graffiti tem milhares de correntes dentro dele. Eu mesmo sou da linha do graffiti de protesto, há artistas que seguem um caminho mais decorativo, mais comercial, então eu temo a banalização da cultura, mas vejo um bom lado nesse reconhecimento: a evolução e a possibilidade de artistas de rua poderem viver de sua arte e não terem um subemprego para bancar sua tinta e sua dedicação (FIDELES, 2014, p. 82).

Passamos, portanto, pelos quatro elementos da cultura e do movimento Hip Hop brasileiro, lembrando, entretanto, que para alguns integrantes ainda temos o quinto elemento, que consiste no conhecimento.

3.3 Surgimento e consolidação no Brasil

O considerado marco zero do Hip Hop nacional, é a rua 24 de Maio em São Paulo, onde Nelson Triunfo e o grupo Funk & Cia se reuniam durante o dia pra dançar, a partir de 1983. Segundo Thaíde, “Para o povo negro e da favela, sempre foi algo muito natural dançar, e a gente dança não apenas pela diversão, mas também pela preservação da nossa cultura e da nossa identidade” (CARVALHO, 2014, p. 12).

Achar, inicialmente, o espaço ideal que cumprisse o papel não foi fácil, devido à necessidade de para abrir uma roda, ser necessário girar, saltar, ter quedas, não podendo ser em um espaço pequeno. Assim, a alternativa pensada foram as ruas, e a 24 de Maio se encaixava perfeitamente, devido a ter pedras de granito de 1,5 metro, possibilitando deslizar e o fazer giro de costas.

Sobre o momento histórico, descreve Carvalho:

A ocupação dos espaços públicos para dançar conquistou os paulistanos, que se apinhavam e se acotovelavam pra ver o Funk & Cia se exibir na região central da capital paulista. Em determinados dias, os dançarinos tinham que interromper a dança para que uma parte do público dispersasse, pois todas as ruas ficavam fechadas (CARVALHO, 2014, p. 61).

Thaíde, reforçando o pioneirismo: “Nelson Triunfo é o pico da pirâmide. Ele foi o primeiro cara de todos nós a ir para a rua dançar soul e o breaking. Ele desencadeou o movimento” (CARVALHO, 2014, p. 12).

Para Nino Brown, ativista da cultura Hip Hop e da Zulu Nation no Brasil, existiam muitas dúvidas sobre o que era o movimento Hip Hop no Brasil. Muitos falavam que era uma dança, citavam inclusive a moda. Nelson Triunfo narra que então Nino Brown escreve uma carta a Africa Bambaataa perguntando explicações sobre as origens. Começou aí uma relação que vai da cultura Hip Hop a um amplo ativismo pelos direitos civis.

Os encontros seguem em 1983 e 1984 tendo a 24 de Maio em São Paulo como referência, quando a partir de um problema de saúde de Nelson Triunfo, o espaço deixa de cumprir esse papel. Surge então, através de João Break, a segunda grande referência em termos de espaço na história do Hip Hop nacional, a estação São Bento, seguindo por muitos anos como o ponto do grande encontro nacional dos elementos da cultura Hip Hop.

Encontravam diversas dificuldades no período, que variavam desde a repressão policial, até dificuldades financeiras. Segundo MC Jack, “na época da São Bento e tudo mais, não tinha como produzir, a gente não tinha nada, e meu, a gente batucava nas lata de lixo, e aquilo dá um grave maravilhoso”

O rapper Thaíde se expressa sobre as mesmas dificuldades:

Na São Bento se desenvolveu a cultura Hip Hop. Nelson Triunfo e o Funk Cia já dançavam no centro da cidade, mas depois, como sempre as autoridades fazem, eles são autoridade porque têm autorização de te proibir a fazer qualquer coisa, inclusive de ocupar espaço público, e de desenvolver uma arte, e foi isso que aconteceu, disseram que não podíamos dançar na rua, e ficamos sem espaço para dançar... As vezes não tinha dinheiro pra comprar as pilhas pros Sound System, e fazíamos as batidas com as latas de lixo...A gente sofria com a questão do preconceito, racismo, eu já fui preso por estar dançando no centro da cidade. (HISTÓRIAS DO RAP NACIONAL, 2016).

Segundo Nelson, “fomos nós os primeiros a dar a cara a tapa, fomos nós que saímos nas ruas para dançar, tomar porrada dos homi, ir preso, e no outro dia tá de volta ali” (HISTÓRIA..., 2011)

Apesar de todos os problemas enfrentados, é nesse contexto entre a rua 24 de maio e a estação São Bento, espaços gerados na cidade de São Paulo, que surgiram as primeiras grandes referências do Hip Hop brasileiro, além das primeiras gravações do Rap nacional e os primeiros LPs.

Como certeza, para além das dúvidas sobre primeiro Rap e primeiro LP, se têm sobre a importância do que representou a coletânea “O Hip Hop Cultura de Rua” para a história do movimento e da cultura que estão inseridos. Abrem diversas portas para o rap nacional, sendo capa de diversas revistas e jornais, além de projetar uma dupla de artistas que estão entre os de maior sucesso até hoje, Thaíde e DJ Hum.

Paralelamente, surgiam os Racionais MC’s, que revolucionariam a história do rap e do Hip Hop no Brasil, se tornando o grupo de maior sucesso de todos os tempos no país:

Quase no mesmo instante, ainda em 1988, mostrando que já havia dentro do movimento uma reflexão sobre o papel do rap na vida dos negros, a equipe de som Zimbabwe, que havia montado um selo próprio para produzir novos artistas, lançou a coletânea Consciência Black – Volume I, quando surge, pela primeira vez, uma gravação dos Racionais MC’s. A música é “Pânico na Zona Sul” e provocou uma forte mudança de rumo no rap nacional (CARVALHO, 2014, p. 19).

Sobre a influência dos Racionais MC’s quase instantânea sobre o movimento, MC DJ Jack afirma:

Aquilo foi que nem um rastilho de pólvora, foi muito diferente, uma linguagem muito diferente. Enquanto nós, da geração mais antiga, estávamos com aquele lance, ‘a gente pode ser engraçado, a gente

pode aliviar', eles chegaram duro. Aí todo mundo abraçou (CARVALHO, 2014, p. 20).

O rapper GOG, de Brasília, uma das cenas mais pulsantes no início do Hip Hop nacional, sobre o disco Holocausto Urbano, dos Racionais MC's, ser um marco e um divisor entre o período inicial de um Rap mais descompromissado e dançante, e o posterior, mais engajado:

O Holocausto Urbano, pra nós, foi um despertador periférico. A partir dele surge postura. Os Racionais não queriam parceria com ninguém, eles queriam cantar pra nós, falar de nós. Eles me fizeram repensar toda a minha escrita. Avaliando hoje, minha escrita vai de periférica pra ser negra, porque a periferia me situa, mas minha negritude me define, é o que me identifica, e os Racionais trazem exatamente essa questão. Não é um processo fácil. Em 1983, entrei na faculdade e, em 1989, passei em um concurso público para ser bancário, e as pessoas não conseguiam entender, diziam que eu não podia cantar rap. Eu fui um dos primeiros MCs a entrar numa faculdade, mas hoje em dia há muito mais oportunidades que naquela época. Existiam vários fatores que tentavam impedir que o cantor de rap tivesse a noção do que era o universo pra que ele pudesse realmente colher nessa grande seara. As pessoas defendiam muito a bandeira da educação, mas eu defendo a bandeira do conhecimento. A educação da escola nem sempre te ensina aquilo que você precisa saber pra vida. E cada letra de rap escrita é uma evolução pro rap. Se existem cinco escolas de rap no Brasil hoje, eu sou uma dessas contribuições, então tenho que continuar. Notei que cada vez que eu lançava um disco isso era muito importante pro cenário, trazia uma novidade. Eu disse 'não' pra Rede Globo porque eu não acho que seja um veículo importante de comunicação. A minha linguagem transita entre o periférico e o negro (CARVALHO, 2014, p. 25).

O Rap como contestação social, com altíssimo teor crítico, chega então para direcionar o gênero por muitos anos:

O rap nacional passava, então, por sua primeira transformação. A geração que nasceu dentro dos bailes, que entrou no Hip Hop pelo breaking e que compreendia o movimento por uma perspectiva de festa, de músicas dançantes e sem um laço estreito com a crítica se deparou com outras possibilidades, que acabaram por se tornar tendências opostas (CARVALHO, 2014, p. 21).

Nesse momento podemos considerar a caracterização feita por Micael Herschmann, do rap como instrumento de contestação social, já que no seu início, teria o melô, com características das músicas mais leves e bem humoradas, e não o rap como vemos a seguir:

(...) manifestações bastante comuns nos guetos negros norte-americanos vêm sendo apropriadas de modo geral pela camada menos favorecida da população que habita basicamente as periferias

e favelas das grandes cidades brasileiras, como os rappers norte-americanos, eles se caracterizam pela 'verborragia' e os temas de suas composições giram em torno de miséria, violência urbana, racismo (...) (HERSCHMANN apud VIEIRA, 2008, p. 76).

Essa nova característica cria uma espécie de divisão, onde rappers migram para a Praça Roosevelt e começam a fundar as posses, enquanto os b.boys e b.girls seguem na São Bento. Sobre as posses:

Os problemas sociais enfrentados nas periferias, bem como o racismo, as letras das músicas norte-americanas, a estética dos integrantes do movimento e livros que tratavam de assuntos ligados a questões étnicas, eram discutidos nas reuniões das posses. Em pouco tempo elas foram se espalhando pela cidade: Aliança Negra, Posse Mente Zulu, Conceitos de Rua e Força Ativa são algumas (CARVALHO, 2014, p. 21).

As posses foram muito importantes para a consolidação do rap e do Hip Hop no Brasil. Não tinham a necessidade específica de se ter uma sede, mas sim um compromisso, de divulgar os ideais do Hip Hop, que são a sabedoria, cultura e aceitação, segundo Africa Bambaataa.

No Brasil, o rap não absorve uma característica marcante de parte do rap americano, isto é, a ostentação de carros luxuosos, joias e roupas caras e a objetivação da mulher. Aqui se reafirma uma postura mais séria e firme, baseada num retrato e numa tentativa de relato fiel à dura realidade das periferias brasileiras.

Um fator que certamente foi simbólico na consolidação do rap no Brasil, foi à chegada na programação da MTV Brasil, de um programa específico de Rap, o "YO! MTV", o primeiro do gênero no Brasil, e que foi exibido de outubro de 1990 a dezembro de 2006, tendo entre seus apresentadores KL Jay, DJ dos Racionais MC's, e o rapper Thaíde. Também foi importante a inclusão de uma premiação pra categoria, num dos maiores prêmios da música brasileira, o Vídeo Music Brasil, produzido pela MTV Brasil. Se tratava do prêmio "Melhor Videoclipe de Rap", e o vencedor da primeira edição foi o rapper Gabriel O Pensador, em 1995. Atualmente, o programa Manos e Minas, exibido na TV Cultura, desde 2008, cumpre o papel de mostrar iniciativas e trabalhos relativos à cultura Hip Hop.

A Central Única das Favelas (Cufa) organizou o Hutúz Rap Festival, dos anos 2000 a 2009, encerrando com o prêmio Hutúz 10 anos, sendo a

maior premiação brasileira de Hip Hop e contribuindo para a consolidação da cultura. Funcionou como um grande encontro nacional, com os “Brasis” reunidos, celebrando aspectos como diversidade regional, já que um dos prêmios era pro Norte – Nordeste.

Podemos afirmar que a consolidação do Hip Hop se dá nas dimensões simbólicas e cidadãs da cultura, mas na econômica ainda existem muitas dificuldades de profissionalização, como aponta Fióti:

O mercado no qual estamos inseridos no Brasil, que é o do Rap, ainda é pouco profissional. A maioria das pessoas que fazem, trabalham e se dedicam a seguir carreira no Rap são jovens oriundos das periferias que acreditam na causa e primeiro precisam existir para depois construir algo relevante. Isso faz com que a gente tenha que aprender mais na prática as coisas, e isso leva tempo e força de vontade (FIÓTI, 2015).

Talvez o melhor exemplo de sucesso, e até onde a música e uma gestão de carreira qualificada pode levar, seja o rapper Emicida. Num momento de crise do mercado fonográfico, ficaram conhecidos por vender seus discos de mão em mão a dois reais, cinco reais, e sempre de maneira independente, fora das grandes gravadoras.

Hoje não só é visto como um dos maiores rappers da história do Brasil, tendo tocado em alguns dos maiores festivais do planeta, como o Coachella, como sua produtora Laboratório Fantasma, em parceria com seu irmão Fióti, é um modelo que se consolidou como referência nas potencialidades para se trabalhar os negócios na cultura Hip Hop. Sobre o mercado:

Precisamos crescer e nos profissionalizar. Acredito que ainda somos pequenos perante o mercado. A gente precisa se profissionalizar e encarar o mercado como mercado, sem desculpas ou delongas. Existe uma indústria e o Rap querendo ou não, com ideologia ou não, estará dentro dela e precisa se organizar para dar passos largos e contar sua própria história. Chega dos senhores de engenho mandando na nossa arte! Já foi assim com o samba, com o pagode e com o axé. Nossa música vem pra transformar vidas e não vai ser passageira. Hoje temos diversidade dentro do mercado, e o Rap ainda caminha pra se firmar entre um gênero realmente grande no Brasil. Para isso, precisamos atingir números também. Se for de vidas salvas, já temos milhares. Agora com relação a vendas, número de shows e de crescimento de mercado, ainda existe um tabu e diversos fatores trabalham contra, mas a gente chega lá. Sem pressa e com foco (FIÓTI, 2015).

Certamente no atual cenário, o modelo de negócios desenvolvido por Emicida e Fióti, aponta para a existência de possibilidades para além das majors. São um dos retratos de uma potente cena independente, que se empoderou das novas alternativas vindas pós-popularização da internet, tendo a criatividade como uma de suas principais características.

3.4 O Hip Hop em Pelotas

Avaliando de uma perspectiva histórica, o surgimento da cultura Hip Hop em Pelotas, não foi diferente de outros grandes centros do Brasil. Em uma das cenas mais importantes do país, como Brasília, o início foi muito próximo ao que ocorreu em São Paulo. Esta versão foi confirmada pelo rapper “X”:

O rap tem suas origens nos guetos, e aqui não foi diferente...Eu vim dos bailes, frequentava salões desde os 13 anos, aproximadamente em 1983 comecei a dançar break. O primeiro contato foi com o rap gringo, Run-DMC (CARVALHO, 2014, p. 23).

O rapper GOG, também de Brasília, descreve o momento do início e o que dançar representava:

A perceptiva que tenho desse momento é que James Brown era tudo pra gente, e ainda assim não tínhamos a dimensão do que era James Brown. Nós éramos apenas negros em movimento, células espalhadas, e não um movimento negro. E aí que está a evolução, pois quem nos trouxe esse movimento foi o rap brasileiro. Primeiramente veio o soul, depois o funk e o dance, também conhecido como disco. Nessa época, a evolução foi tão grande que quase houve uma ruptura. Quando o soul e o funk eram febres, nós andávamos de sapato branco, meias coloridas, roupas com lantejoulas, luvas, plataformas. Ainda não tínhamos idade pra ir aos bailes, mas ouvíamos os sons, e tocava todo tipo de música, inclusive lenta. Então chega o break, em que você dançava no chão, usava agasalho, tênis, lenço, e não há música lenta, além de ser uma dança mais individual, mesmo com os grupos e os dançarinos. As pessoas não viam o break como dança, e ainda não o víamos como forma de protesto (CARVALHO, 2014, p. 23-24).

Em Pelotas, três dos nossos entrevistados, pertencem à primeira geração do Hip Hop na cidade, e também apontam o início de acordo com os relatos de São Paulo e de Brasília. São eles os rappers Ligado, Jair Brown e Dj Vagner.

Dj Vagner perguntado sobre o início do que viria a resultar na união dos elementos e no surgimento da cultura Hip Hop em Pelotas, afirma:

Começa nos anos 75, 76 por aí com o estúdio 4.6.6 e o Chove Não Molha, que eram os guetos de festa black. De tarde acontecia o baile no Chove de black music. Pessoal saía do Chove Não Molha que acabava cedo e ia pro estúdio 4.6.6, ali na Félix da Cunha, onde foi o b52. Rolava black music, reagge, dali começou o esquema das discoteca. Começou com o Persi, da Corujão Som e com a Apolo Som, discoteca móvel, tocavam nos clubes sociais, levando a black music (Entrevista concedida por Dj Vagner).

Os bailes black cumprem o papel de serem os locais de onde viriam a surgir os futuros elementos que gerariam a união denominada de Hip Hop por Afrika Bambaataa. No entanto, as primeiras lembranças do que viria a ser o Hip Hop, para Dj Vagner, são as seguintes:

Comecei em 1988, quando meu irmão comprou uns vinil black, aí chegou em casa e teve até uma resistência dos velho em relação a música e tal. Eu tava com 10 anos. Os primeiros vinil foram o som das ruas que foi lançado em 88, e o hip hop cultura de rua, de 88 também. Surge uma polêmica entre os dois, de qual foi o primeiro. Eu já conheci com esses discos, que ele pegou com o Adão, da 4.6.6. O Adão já tinha disco de rap. Mas minha primeira lembrança com o Hip Hop, foi festival do Mister Pelé (Entrevista concedida por Dj Vagner).

Jair Brown, integrante do extinto grupo Calibre 12, que segundo relato do Dj Vagner foi o primeiro grupo de rap de Pelotas a fazer sucesso e ser conhecido em âmbito local, segue o caminho dos bailes, break, discos e rap:

Eu ia muito em festa black e comecei a dançar de 84 pra 85. Não me lembro do primeiro disco que tive de Rap nacional, mas me lembro do primeiro disco que eu tive gringo, Kurtis Blow. Ali por 85, 86, comecei a ouvir disco de Rap gringo, porque o nacional surge só em 88. Sempre fui muito fissurado [gostar demais] em som, então quando eu consegui meu primeiro emprego, comprei meu primeiro toca disco, e já ficava direto [sempre] nas loja olhando os vinil, sempre tinha alguma coisa. A capa do disco do Kurtis Blow me chamou muita atenção. A capa era como se tivesse muitas pessoas numa fila de emprego, as letras com conteúdo, de quem tava correndo atrás da maquina mesmo, ai foi o começo do rap pra mim (Entrevista concedida pelo rapper Jair Brow).

No blog “Resenha do Rap”, do também rapper Gagui IDV, em entrevista com Jair Brown, seu relato caminha no mesmo sentido:

Na realidade eu cresci dentro de casas de som Black, como: Depois da Chuva, Xequê Mate, Studio 4.6.6., onde aprendi a conhecer e respeitar a cultura Black Soul Funk. Em 1984 iniciei como B.Boy após ver Nelsão e Funk e Cia em programas de TV da época, como o Cassino do Chacrinha, que era o programa de auditório que mantinha a família na frente da tela no fim de semana. Montei então o Dragões do Break, junto com mais alguns manos [no caso específico, dançarinos] da Vila Gotuzzo, onde moro até hoje. Já em 1988 formei

o Funk Express, junto com o MC Mabeiker, um cara que já cantava um Rap, mais os B.Boys Oni e Reginaldo e o DJ Flávio. Em 1990 escrevi algumas letras e gravei umas rimas em fitas K-7, mas foi em 1992 que eu e o Efix batizamos o nome de Calibre 12 Rapper's, após voltar de um evento em Camaquã e Tapes com o MC KD e o B.Boy Beijo (Entrevista concedida pelo rapper Jair Brown).

O rapper Ligado, com quase trinta anos de carreira ininterrupta, com nove discos e seis dvds gravados, o que com orgulho comenta ser a maior discografia de Pelotas e uma das maiores do Brasil, narrando que há poucos nomes com uma produção maior, como Ndee Naldinho, nos conta em entrevista que a história começa nos bailes black, continua depois na dança, chegando, finalmente, ao rap. No entanto, como conheceu o rap, difere um pouco de Jair Brown, que buscava discos que ouvia nos bailes. Ligado lembra de escutar rimas, que seria uma espécie de canto falado, no seu bairro Guabiroba:

Fui nos bailes black antes de cantar, nos ia nos baile que eram socado [cheio] de gente. Minha primeira lembrança de rap foi os próprio cara da zona que cantavam rap, faziam umas rima, eram tipo um freestyle, nem era rap ainda, era um canto falado eles diziam, se chamavam os keep times, não sei como não foram da primeira geração. Mabeiker foi um pouco antes de nós, eu descobri com o Mabeiker. Já tinha também o mc Biola que era lá do Pestano que já fazia rap um pouquinho antes de nós, então antes de eu cantar, embora eu seja da primeira geração, já tinha visto o Biola cantar. Era melô. Era muita coisa que rolava nos bairros (Entrevista concedida pelo rapper Ligado).

Horácio da Rosa Brião, na dissertação “O rap pelotense ‘manda um salve’: um estudo sobre juventude, quilombismo urbano e inclusão social”, traz a contribuição de mais dois importantes relatos, de Mabeiker, que apesar de ser da primeira turma, assim como Jair Brown, Ligado e Dj Vagner, é mais antigo que os três, e de MC Black, que além de uma trajetória de muitos anos no Hip Hop, é filho de Perci, que foi proprietário da Transasom, uma das discotecas históricas em Pelotas dos bailes black. Nos falamos sobre o começo e sua relação com a cultura Hip Hop:

A música é eterna na minha casa, desde pequeno, eu com uns quatro, cinco anos, primeiro presente que eu ganhei foi um “jamelão” do meu pai e escutando Tina Turner, Dana Summer, Jacksons, Steve Wonder, Lionel Richtie, James Brown, The Commodores, só coisa que fica. Muitos falam “ah! Nostálgico, do passado”. Não, não, pra mim era a melhor coisa que tinha sabe? E eu ouvia Bezerra também,

Bezerra da Silva, achava engraçado aquelas músicas, o cara da polícia e mexendo com a polícia, Almir Guineto, Beth Carvalho, óh! E eu conheci a música muito cedo, e ele foi o principal responsável por isso entendeu? (BRIÃO, 2010, p. 53-54)

Seguindo o relato

Olha cara na verdade eles vieram tudo junto, né? Como eu te falei, a black no geral conheci com meu pai né cara? A black music na realidade é o início do Hip Hop, de tudo, né? E eu via os negão dançando na minha casa, na festa, na discoteca que meu pai tinha, no salão que meu pai tinha, e achava aquilo legal né cara? E aí eu comecei a conhecer o Hip Hop, foi ouvindo Racionais...Mas até ali não sabia que tinha o dom pra escrever. Então eu comecei a ouvir os caras, assim, porque eu sempre fui muito contra a repressão policial, aquela coisa da pessoa usar a farda pra se auto-promover, pra destruir as pessoas, entendesse? ...Aí eu comecei a me imaginar, ta entendendo? Bah! Vou ter que ser igual a esses caras e tal, esse aí foi o primeiro contato, entendesse? Racionais, "Holocausto Urbano", mas foi um contato maravilhoso cara (BRIÃO, 2010, p. 53-54).

Mabeiker além de ser um dos precursores do Hip Hop em Pelotas, cumpriu um papel fundamental também na geração de conteúdos e divulgação, já que durante quase dez anos teve um programa, o Hip Hop Pel, na TV Comunitária (TVC). Se para uma análise nacional, o YO! MTV foi um dos importantes difusores da cultura Hip Hop, e o Manos e Minas da TVE continua tendo esse papel, em Pelotas, este trabalho esteve para Mabeiker, e continua com o programa Comunidade Hip Hop na Radiocom e com o Jornalista Carlos Cogoy, que acompanha e dá suporte à cultura a mais de 25 anos através do Jornal Diário da Manhã.

Sobre o início do Hip Hop em Pelotas, Mabeiker afirma: "Já tinha aquele eixo com as músicas norte-americanas, a black music...Curtia aquelas músicas, Grand Master Flash...e saiu tudo daí. Tinha aquela parada do funk...Então isso aí foi o início de tudo" (BRIÃO, 2010, p. 59).

Também podemos traçar um paralelo do surgimento do Hip Hop em Pelotas com o surgimento em São Paulo, referente às dificuldades encontradas pelos precursores, com a violência e repressão policial que sofriam devido à falta de compreensão da cultura que estavam começando a desenvolver. Vejamos Jair Brow:

Chegava nas vila tinha calibre 12 em vários muros, a polícia chegava a confundir com uma gangue... Tocávamos na época muito a 190, que a gente fez baseado numa musica do Public Enemy, 911 é uma

piada. Pra nós aqui era o 190 é uma piada, queimávamos direto a polícia mesmo. Falávamos dos ataque [abordagem policial] que a gente tomava nas vila, das perseguições da polícia que a gente sofria por causa das músicas. Na época os caras reprimiam mesmo, falava em rap perto de polícia era motivo de tu apanhar. Hoje tá um mar de rosas (Entrevista concedida pelo rapper Jair Brow).

Lembramos do relato similar, em São Paulo, sobre Thaíde ser preso por estar dançando, e falando da truculência policial na São Bento contra integrantes do movimento (HISTÓRIAS DO RAP NACIONAL, 2016).

Carlos Cogoy, além do amplo trabalho jornalístico prestado à comunidade e ao Hip Hop, como citamos anteriormente, nos traz uma importante contribuição com sua dissertação “Hip Hop pelotense: saberes educativos desafiando a opressão”. Além da atualidade, pois foi defendida em 2015, nos mostra ambiguidades da cultura e do movimento, e também o potencial crítico, educativo e de mobilização coletiva do Hip Hop pelotense.

Concordamos com as seguintes afirmativas:

Ao optar pela temática do ‘Hip Hop pelotense’, abrangendo os quatro elementos, fui me inquietando diante de algumas fragilidades. Uma delas é a falta de abordagem histórica, sistematizada, documentando a origem e etapas do movimento na cidade. Os registros são escassos, restringindo-se a divulgação na imprensa escrita. Não se tem uma catalogação dos grupos, discos, shows, festivais, promoções solidárias e os seminários e encontros para debate...Outra fragilidade que verifiquei, foi a quase inexistente reflexão teórica acerca do movimento Hip Hop em Pelotas...Precária interpretação do Hip Hop pelotense como movimento social (COGOY, 2015, p. 14).

Quando nos propomos a construir esta seção, caminhamos também neste sentido, isto é, da necessidade de compreensão do surgimento, desenvolvimento e o atual momento dos rappers e djs na cidade de Pelotas, nosso recorte nesta pesquisa, para compreendermos a influência da internet e as novas tecnologias em sua profissão. Compreendermos historicamente esse processo é fundamental.

Dois dos nossos entrevistados também constam na pesquisa de Cogoy, onde colocam a importância que o Hip Hop exerce e pode exercer na vida das pessoas. Para Dj Vagner:

O Hip Hop é uma cultura revolucionária, basta ver a transformação que faz na vida de muitas pessoas. Não se tem estatística, mas sabemos o que é capaz de fazer uma letra de música. Seja na oficina

numa comunidade ou no presídio, seja aonde for, é nesse momento que o Hip Hop torna-se cultura. O Hip Hop leva informação e conscientização em relação a tudo, abrindo os olhos dos que não querem ver. É capaz de transformar a vida, e os exemplos estão aí nas ruas, nos relatos dos manos que, pela letra ou pela palavra de um rapper, forma salvos do sistema opressor (COGOY, 2015, p. 30).

Segue Dj Vagner sobre o mesmo tema:

Nossa cidade tem grande porcentagem de negros, que estão acuados pelo sistema. Sem saúde, sem informação e sem cultura em pleno século 21. Apenas recebemos a cultura vulgar, que leva nosso povo a desinformação e automaticamente a exclusão, bem como a pobreza cultural e educacional. O Hip Hop, com informação luta contra isso. Seja através da música, oficinas e festas de rua, assim é nossa luta voluntária de Pelotas ao Tocantins. Uma cultura urbana de resistência que não quer parar (COGOY, 2015, p. 55).

Josemar Will possui uma história de superação, pois já foi morador de rua, e através do Rap conseguiu ter a profissão que sonhou. No seguinte trecho, narra sobre o que isso representa:

O Rap sempre esteve presente na minha vida. Mas não havia percebido que poderia ser a saída para o meu problema com a drogadição e a violência. Observei que, quanto mais me preocupava escrevendo, rimando e gravando músicas, mais força encontrava para a recuperação. Através do Rap fui expressando minhas angústias e sonhos. E comecei a ser visto de forma diferente pelas pessoas. Com isso elevou-se minha autoestima e minha qualidade de vida (COGOY, 2015, p. 42).

Outro trabalho significativo, que além de Cogoy e Brião, nos traz um estudo sobre o Hip Hop em Pelotas, é a dissertação de mestrado “Minha palavra vale um tiro. Eu tenho muita munição”: movimento Hip Hop e a fabricação de identidades, de Maria Raquel Rodrigues Vieira (2008). Embora nossa abordagem de pesquisa tenha um objeto diferente dos autores precedentes, pela questão de tentarmos identificar os efeitos das novas tecnologias e da internet na profissão de rapper e dj, os três trabalhos contribuíram significativamente, ajudando muito a termos uma cronologia histórica do movimento e da cultura Hip Hop em Pelotas, além dos seus significados, anseios, construções.

Vieira buscou compreender o processo de fabricação e construção das identidades dos participantes do movimento Hip Hop, na cidade de Pelotas. Na sua análise:

Após o processo de análise dos dados foi possível concluir que o movimento Hip Hop de Pelotas assim como no Brasil ainda é um movimento de periferias. A fabricação de suas identidades ou o modo que operam suas vidas se dá em forma de apropriação e resistência. O movimento Hip Hop brasileiro se manifesta, borra fronteiras, cria, fabrica identidades e transforma violência, miséria e preconceito em música, em manifestação cultural (VIEIRA, 2008, p. 7).

Prosseguindo nas suas conclusões:

Certamente o movimento Hip Hop veio para ficar, revelando a construção de uma estética própria, que reafirma uma cultura que nasce à margem dos grandes meios de comunicação, mas que tem seus vínculos, saberes e atitudes assentadas à história da vida nas periferias urbanas. É de certa forma, uma exigência de atitude. Uma atitude que deve ser política, mas também e ao mesmo tempo estética e ética (VIEIRA, 2008, p. 104).

A pesquisa de Vieira é de 2008, sendo que hoje, no nosso entendimento, para considerarmos que o Hip Hop é um movimento de periferias, seria necessário uma atualização dos dados, no sentido que a radicalidade das transformações advindas da internet e das novas tecnologias, certamente levaram a cultura a diversos outros setores da sociedade para além das periferias. Como exemplo do questionamento, temos muitos grafiteiros em Pelotas, que não tem uma vinculação direta de seus trabalhos a uma cultura de periferia.

Talvez o movimento no sentido de pautar racismo, desigualdade social, violência, seja sim um movimento de periferia, mas a própria crítica de setores da chamada velha escola, de uma desconexão de novos rappers com o começo da cultura, seja um indicativo de que a cultura chegou em um patamar além das periferias. Não é nosso objetivo nesta pesquisa analisar o diálogo, muitas vezes conturbado, entre velha e nova escola. No entanto, é bem possível que setores de classe média tenham se apropriado também da cultura Hip Hop, e hoje tenhamos um quadro mais amplo para ser avaliado.

Após diversos relatos sobre o surgimento e um primeiro momento da cultura e do movimento Hip Hop em Pelotas, consideramos importante relatar algumas dificuldades também ao longo de seu desenvolvimento. Não que hoje não existam também diversos problemas, mas em seguida mencionaremos o que consideramos significativos avanços que ocorreram e seguem ocorrendo atualmente.

Durante muitos anos, seja por preconceito ou falta de compreensão da importância do Hip Hop e de seu papel transformador, os artistas locais ficaram de fora de diversas atividades em Pelotas, além da maioria das políticas públicas culturais do município. Mesmo com contestações a esse respeito, o quadro pouco se alterava.

Mabeiker relata a exclusão dos músicos vinculados ao Hip Hop, de um evento significativo para a cidade, isto é, a semana de comemorações do aniversário do município. Assim: “foram convocados [pela prefeitura] grupos artísticos pra representar e ninguém do Hip Hop foi chamado e eu acho que a gente não pode ficar quieto. A gente tem que procurar os nossos meios de comunicação pra reivindicar as nossas coisas” (BRIÃO, 2010, p. 29)

O rapper Ligado, na época comunicador da Radiocom no programa Comunidade Hip Hop, afirmava que esse tema já vinha sendo discutido na rádio, isto é, a falta de representatividade:

Muitas vezes o movimento Hip Hop se reuniu aí com o prefeito, vereadores, várias cenas locais aí da cidade, eles conhecem, tão sabendo o que tá acontecendo e tal, só que chega na hora dos grandes eventos, chega na hora de botar o Hip Hop lá dentro pra representar, eles não botam. E não foi dessa vez, outras vezes também, então a gente tá reivindicando nossos direitos, com certeza, como a rapaziada disse, queremos nosso espaço, porque é vários anos de luta aí, entendeu? Então a gente merece, é por merecimentos (BRIÃO, 2010, p. 30).

Mabeiker destaca, em relação à necessidade de se mudar esse quadro de exclusão institucional do Hip Hop e do rap:

Têm os projetos sociais nas comunidades aí, os grupos de rap que tem envolvimento dentro das comunidades aí e isso aí eles não olham. Eles querem o seguinte, só olhar a parte deles, então eu acho que tem que haver uma mudança nisso aí...São vinte e quatro horas aí né? Doze meses no ano aí, entendeu? Fazendo coisas aí entendeu? Pra ajudar as comunidades aí, porque a cultura Hip Hop verdadeira é isso aí, serviço social, entendeu? É ajudar as comunidades e aí na hora de nós ser representado, simplesmente as pessoas se esquecem do Rap, do Hip Hop. Isso aí é uma coisa que tem que mudar (BRIÃO, 2010, p. 30).

Chegando ao último período em Pelotas, pode se afirmar que parte da luta e as vozes que tanto ecoaram por espaço e representatividade do Hip Hop na cidade, tiveram efeito. Obviamente diversas pautas e críticas presentes nas letras, nas atividades, nos discursos, continuam sérias e sem solução, como o

racismo, violência e desigualdade social. Entretanto, conquistas na parte artística, mapeamos diversas em nossa análise.

Avanços relacionados à organização do movimento contribuíram muito para esse caminho, além das críticas que mencionamos pautadas há muitos anos pelos artistas. Em 2011, através da Lei Municipal 5843/2011, foi criada a Semana Municipal do Hip Hop Pelotas, que acontece anualmente no mês de outubro, com shows, oficinas, palestras e debates, concretizando-se num marco histórico pro Hip Hop em Pelotas. A edição de 2014, por exemplo, contou com apoio de três secretarias municipais, reivindicação antiga como mostramos⁵.

Outro passo importantíssimo, foi a criação da Associação Municipal do Hip Hop, presidida por um de nossos entrevistados, Dj Vagner. Na rede social Facebook⁶, contam com mais de 2800 membros, sendo hoje talvez o principal canal de comunicação do Hip Hop em Pelotas.

Entre as suas principais atividades, está a articulação da programação da já citada semana municipal do Hip Hop. Se antes as apresentações nos espaços proporcionados pela prefeitura eram pouco comuns, como verificamos nos relatos dos artistas, hoje dificilmente temos uma programação cultural onde o Hip Hop não esteja representado. Com muito trabalho e muita luta, se construíram e ocupam como nunca os espaços.

O rapper Ligado, tem dvds gravados tanto na Fenadoce (Feira Nacional do Doce), como no Sete ao Entardecer, espaço semanal de apresentações artísticas viabilizado pela Secretaria Municipal de Cultura. A Virada Cultural, também realizada pela mesma, teve entre uma de suas atividades, diversos shows de rap.

Festivais que historicamente são ligados ao rock, também gradativamente tem aberto espaço ao Hip Hop, com diversos shows em suas edições, como Grito Rock Pelotas, Satolep Circus, Primavera Cultura Livre. Eventos mensais como o Sofá na Rua, tem em seus históricos diversas intervenções e shows de rap.

⁵ Conferir <<http://www.pelotas.rs.gov.br/noticias/detalhe.php?controle=MjAxNC0xMC0xNA==&codnoticia=37638>>. Acesso em 06.09.2016.

⁶ Conferir <<https://fr-fr.facebook.com/groups/1380313305523078/>>. Acesso em 06.09.2016.

A Universidade Federal de Pelotas tem também se relacionado com o Hip Hop local, desde apresentações em sua calourada em 2016, até palestra em parceria com a Associação Municipal do Hip Hop de Eduardo, ex integrante do grupo Facção Central.

Algumas casas noturnas da cidade, onde o gênero não tinha espaço, hoje têm em suas programações diversas noites reservadas ao rap e ao Hip Hop em geral. Entre elas podemos citar o Galpão Satolep, João Gilberto, entre outras.

Políticas públicas culturais como os Pontos de Cultura têm desenvolvido trabalhos próximos com rappers, como nas coletâneas Dunas Rap. Além do incentivo na gravação, por ter estrutura para tal, tiveram a prensagem de cópias de discos custeadas pelo projeto.

Artistas locais têm conseguido circular com seus shows em diversos municípios não só do Rio Grande do Sul, mas também em grandes centros da cultura Hip Hop como São Paulo e Curitiba. Lembramos aqui de Jair Brown, que nos relatou que lá no início não se tinham as condições para isso. Existiam diversos convites para tocar em São Paulo, mas por dificuldades de comunicação, materiais, e em uma época de não empoderamento do movimento Hip Hop sobre políticas públicas culturais, sua concretização não era viável.

O rapper Zudzilla, recentemente em abril de 2016, ficou um mês em São Paulo, num projeto de estímulo a música independente, com diversos artistas desse circuito nacional, para qualificação, formação e gravação de músicas com estrutura de ponta. Tem feito shows em São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre e diversas outras cidades, mostrando o potencial que a cena de Pelotas representa hoje no cenário nacional, e onde os artistas locais podem almejar chegar com seus trabalhos. Também tem participado de diversos festivais, acompanhando uma tendência nacional, onde artistas como Emicida e Criolo são requisitados para apresentações em grandes festivais.

Outro avanço na luta por espaço e condições estruturais para desenvolverem seus trabalhos, emerge da aprovação de dois projetos no

Procultura local⁷. Embora com muito atraso, pois poderiam estar disputando e sendo contemplados desde as primeiras edições do Fundo Municipal de Cultura, a coletânea em vinil com artistas pelotenses, aprovado por Dj Vagner, e o disco do rapper Mano Rick, apontam um caminho de domínio das tecnologias sociais para disputa dessas estruturas.

Ao apresentarmos esse quadro de possíveis avanços e qualificações para os integrantes da cultura e do movimento Hip Hop em geral no atual período e nos últimos anos em Pelotas, estamos longe de pretender mascarar todos os problemas e dificuldades que ainda persistem, como já citamos anteriormente. Tampouco que houve avanços significativos em questões materiais que permitissem aos artistas viverem de seus trabalhos musicais. Pelo contrário, nossa pesquisa aponta, como mostraremos em seção empírica, que na sua esmagadora maioria, com apenas uma exceção, os músicos ainda não conseguem viver exclusivamente de seus trabalhos ligados ao rap e ao Hip Hop.

No entanto, os avanços como movimento consideramos ser inegáveis, sendo que isso nos permite, associado a diversas novas possibilidades advindas da internet e das novas tecnologias, projetar um panorama que com muito trabalho e organização, pode sim se transformar em diversos ganhos para os integrantes da cultura e do movimento Hip Hop.

4 ACHADOS EMPIRICOS

4.1 Efeitos da internet e novas tecnologias

Esta primeira seção do capítulo, em que apresentaremos os achados empíricos, nos mostram as radicais transformações que a internet e as novas tecnologias causaram e seguem causando no trabalho dos rappers e djs. No

⁷ Conferir <<http://www.pelotas.com.br/procultura/arquivos/2015/aprovados-procultura.pdf>>. Acesso em 06.09.2016.

nosso entendimento esse processo será melhor visualizado, apresentando cada entrevistado nos diferentes momentos de seus trabalhos com as tecnologias disponíveis a eles no período.

Jair Duarte Correa, 46 anos, com o nome artístico de “Jair Brown”, integrante da primeira geração do Hip Hop em Pelotas, atravessou todos os momentos da cultura e do movimento na cidade, pelo fato de estar na ativa até os dias de hoje. Em 1988, fundou o Calibre 12, primeiro grupo de rap a fazer relativo sucesso. Apresenta-nos um rico relato sobre as dificuldades iniciais:

Temos músicas gravadas desde 1990, era complicado gravar naquela época. A primeira vez que a gente gravou foi uma música chamada “a noite chega”. Na época não tinha essa coisa de *beat*, o que os mcs da antiga chamam até hoje, a base, o instrumental pra rimar (Entrevista concedida pelo rapper Jair Brown).

Aqui notamos uma primeira dificuldade do rap em relação a outros estilos musicais, no fim da década de 1980, tempo do surgimento do Hip Hop em Pelotas. Trata-se de não terem o instrumental para servir de base para desenvolverem suas rimas. O rock, apenas para fazer uma comparação, desde a década de 60 tinha difundido as condições para sua execução, com a bateria, o contrabaixo e a guitarra elétrica. O “*beat*”, como é chamado esse instrumental para o rap, e os “*beatmakers*”, que os produzem, surge depois de muitos anos, já no século XXI.

Num segundo momento, onde já não se necessitava regravar várias vezes alguma parte instrumental de uma música para fazer uma base, se tem acesso a faixas inteiras instrumentais que vinham em discos de vinil. No entanto, seguiam as adversidades para consegui-las, o que levava muitos grupos, no momento de obter essa base, a cantarem em cima da mesma.

A gente encomendava vinil, single, lá de São Paulo, que geralmente eram uns vinil de rap gringo [importados], com uma, duas faixas e um instrumental que vinha junto. Então a gente cantava em cima desses instrumentais, fazia nossas letras ali em cima (Entrevista concedida pelo rapper Jair Brown).

Esse período de não ter acesso a uma composição instrumental original para desenvolver suas rimas ainda permaneceria, por alguns anos, como vemos a seguir:

Até mais ou menos 1999 os *beat* ainda eram pegos de fora. No primeiro disco do RZO [grupo de rap], por exemplo, vários *beat* que eles usam ali é tudo gringo, sampleado [utilizar registro sonoro anteriormente gravado para nova composição] de som gringo, tem *beat* do Scarface [rapper americano]. Nós fazia a mesma coisa. Na época não tinha essa historia de *beatmaker*. Na real ate tinha em alguns lugares, São Paulo Dj Cuca fazia, mas era bem raro. Depois que surgiu Racionais que os cara começaram a construir as base. Quando a gente gravou a noite chega, usamos um *beat* do 2 pac [rapper americano] (Entrevista concedida pelo rapper Jair Brown).

A segunda grande dificuldade que notamos no início do desenvolvimento do rap e dos djs, era o acesso às tecnologias disponíveis para as gravações.

Era bem complicado pra gravar, gravava em casa, botava um tape deck de frente pro outro, um tocava a base que tava gravada numa fita k7, e no outro ia cantando e pegando a voz. Esse era o material... Era muita dificuldade pra fazer copia na época. A gente fazia cópia de fitas e dávamos pras pessoas (Entrevista concedida pelo rapper Jair Brown).

Vagner Lemos Borges, 40 anos, com o nome artístico de “Dj Vagner”, é um dos precursores do Hip Hop em Pelotas e integrante da primeira geração. Na entrevista com ele, percebemos um relato no semelhante ao de Jair Brown, identificando as dificuldades, nas primeiras gravações, de partes repetidas instrumentais, para gerar uma base até a chegada dos discos com faixas instrumentais:

Não existia o instrumental, não existia nada. O cara pegava o trecho da música e loopava, fazia o loop [sample repetido]. Pegava o trecho instrumental da música e ia gravando varias vezes numa fita k7. Construía uma base em fita k7. Depois em alguns vinil vinha uma base instrumental pra galera rimar. Eram 10 grupos e todos cantavam em cima daquela mesma base, ai foi indo o processo (Entrevista concedida pelo Dj Vagner).

Na comparação com outros gêneros musicais, as transformações no rap são mais radicais do que em outras linguagens. Na música popular brasileira, no rock, no samba e em diversos outros gêneros, os artistas tinham possibilidades de compor suas melodias. No rap segundo Dj Vagner, tínhamos inúmeros artistas com a mesma melodia para poder exercer a sua arte, concretizando em enormes limitações, mas que, ao mesmo tempo, em nenhum momento impedia a evolução e o avanço da cultura e do movimento Hip Hop.

A data dos primeiros avanços, também coincidem aproximadamente com as de Jair Brown:

Aquela época não tinha gravação de estúdio pra nós, era tudo execução ao vivo, dentro de festival, e quando a gente ia na rádio, fazia ao vivo. Vinha os beat em vinil, eu colocava e o cara cantava no microfone da rádio ao vivo, não tinha gravação. As primeiras gravações foram feitas em tape deck. Áudio de rapper cantando foi feita em tape deck, não existia mídia, computador, não existia nada, não tinha nada à disposição pra gravar. O rap funcionava dessa forma. Toda intervenção era ao vivo. Queria ouvir a música do grupo, chamava o cara e o cara tocava na festa, não tinha como gravar. Nos estúdios tinha só os instrumentos. A produção veio começar a chegar aqui em meados de 96, 97 (Entrevista concedida por Dj Vagner).

Otoniel Medeiros Coimbra Júnior, 40 anos, de nome artístico “Ligado”, começou sua carreira no rap no ano de 1990, embora já viesse acompanhando a cultura Hip Hop desde antes, pois frequentava os bailes black. Também faz parte do que consideramos a primeira geração do Hip Hop em Pelotas, e se orgulha de até hoje não ter interrompido sua carreira:

To na atividade, não parei, continuo fazendo. Infelizmente a maioria parou. Eu até entendo porque o bagulho [nesse caso o rap] é louco. Eu sou velha escola na atividade. To produzindo, lançando cd, lançando dvd, fazendo um monte de coisa. Aprendi o rap dos anos 90, o rap contra o sistema, o rap que os boy não gostavam e eu faço esse rap até hoje. O discurso não mudou (Entrevista concedida pelo rapper Ligado).

Assim como Jair Brown e Dj Vagner, Ligado acompanhou todas as transformações, e nos fala sobre a precariedade do começo:

Ô meu, gravei em rolo, tu nem sabe o que é isso. A gente gravava em fita k7, mal pra caramba, e levava na rádio Alfa que eles tinham um rolo, uns bagulho tipo de filme só que era de música tá ligado? E aí nós passava de fita pra aqueles rolo, e eles tocavam aqueles rolo nas rádio. As primeiras gravações a gente tinha um rádio do Paraguai, que gravava externo e tinha um toca disco Philips, aqueles que eram uma maletinha. Ligava aquele Philips, ligava o rádio gravador externo, ia pra uma sala, ai botava a base em outro rádio, pra gravar na hora (Entrevista concedida pelo rapper Ligado).

Percebemos na fala de Ligado, indo de encontro aos relatos dos entrevistados anteriormente da primeira geração, chamada de velha escola, o segundo momento, que se configura na chegada de bases instrumentais em vinis, próprias para as rimas, e já nos adianta a próxima tecnologia que chega

até os rappers, que foram as mesmas bases instrumentais, mas dessa vez já com a novidade do cd:

Primeira música gravei ali por 90. Depois de a gravação já citada, aí vinham as base pronta nos vinil gringo. Todo mundo gravava com essas base gringa. Depois começaram a fazer cds com bases instrumentais. Eu gravei em todas as etapas. *Beatmaker, frootloop*, esses bagulho é recente, dois mil e tanto. Os estúdios que tinham na época não trabalhavam com rap. Então a gente gravava, mas não ficava a qualidade que a gente queria. Os cara eram do rock, eram de outros estilos, rap era uma novidade. Mas mesmo a qualidade não sendo boa, tinha sentimento. Bagulho feito pelos cara daqui, realidade daqui, falando da historia de Pelotas, das vila (Entrevista concedida pelo rapper Ligado).

Com as três entrevistas anteriores, tivemos acesso a um panorama que vai aproximadamente de 1988, início do Hip Hop em Pelotas, até 2008, época onde surgiram artistas que consideramos da segunda geração de rappers e djs em Pelotas.

Leandro Fernandes Fagundes, 35 anos, com nome artístico de “Guido CNR”, trabalha há dezessete anos como rapper. Mesmo passando aproximadamente dez anos do começo do rap em Pelotas para o início do envolvimento de Guido, ainda percebemos muitas dificuldades, inclusive com precárias condições materiais, tão comum em diversos jovens das periferias pelo Brasil, e não sendo diferente no Bairro Dunas, em Pelotas, onde Guido residia na época do relato a seguir e onde viveu durante grande parte da história de seu grupo “Banca CNR”:

A primeira gravação foi num toca fita. Dj Adão que fez e eu nem sabia como se gravava. Aí ele viu minha música e falou pra gravar. Eu nunca tinha visto um estúdio, nem por foto. O cara me levou pra casa dele e fez uma gravação naqueles toca fita que gravava. Pô, ficou da hora [legal]. Base ele tinha na época de uns cds. Tinha um cd só com as batidas, todo mundo usava as mesmas. Um dos únicos caras que tinha, vinha de são Paulo, ali por 98 (Entrevista concedida pelo rapper Guido CNR).

Partindo desse quadro de absoluto desconhecimento de estúdios e possibilidades para gravar seu rap, Guido CNR é um exemplo do que o empoderamento que pode ser gerado pelas novas tecnologias e a internet. Hoje, ele tem um *home studio* em casa, depois de aprender a gravar suas músicas, considerando que a internet ajudou demais nisso, citando casos onde tutoriais o ensinaram como proceder quando tinha dúvidas.

Atualmente tenho meu *home studio*. Depois com o tempo a gente viu que tinha possibilidade de fazer isso em casa. Comecei com um computadorzinho, tirei um áudio e achei que tava do caralho [se refere ao áudio estar muito bom] e dali vai só evoluindo. *Home studio* é isso, tu vai tendo as parada e vai vendo que da pra fazer mais e mais. Maioria dos sons que tão na rua a gente gravou em casa. Tenho 10 discos na carreira (Entrevista concedida pelo rapper Guido CNR).

Além de seus trabalhos, o conhecimento adquirido ainda serve pra produção de discos de outros artistas, servindo como renda complementar ao rap.

André Luis Monteiro, 28 anos, de nome artístico “Dj NF”, atua há treze anos como músico. Faz parte da segunda geração do rap pelotense, trabalhando como Dj do rapper Gagui IDV, além de fazer apresentações com a Banca CNR e como dj de diversas festas pela cidade e pela região. Como iniciou em 2002, insere-se na época em que os instrumentais vinham em cds só com as bases:

Primeiro som a gente chegou com base pronta. Não tinha facilidade de internet. Compravam cd de base em 2002. Os cds tinham no Paulinho, nos camelô. Não tinham *beatmakers* que vendiam base que nem hoje. O próprio rap nacional, tirando algumas exceções, os pioneiros mesmo produziam em cima de *samplers*, mas 90% dos grupo de rap nacional, até 2005 mais ou menos, os cara cantavam em base gringa. Não to falando nem em grupo local na cidade, to falando no Brasil. São Paulo, Rio de Janeiro, os cara cantavam em cima de base gringa. O Paulinho tinha uma banca nos camelô, viajava pra são Paulo, e a gente pedia: meu, traz um cd de batida, que lá na 24 [rua de São Paulo], os cara que vendiam disco vendiam também cd de base (Entrevista concedida por Dj NF).

Depois de vermos a época de repetir pequenas partes instrumentais num tape deck diversas vezes para se ter uma base, de ter faixas para rimas nos discos em vinil, cds só com batidas instrumentais, chegamos a época dos primeiros estúdios, como nos relata Dj NF:

Tive um estúdio em casa. Dj Vagner ajudou com toda a estrutura. A gente só produzia em prol do Gagui IDV, Guido CNR. Primeiro som do Zudizilla foi gravado lá, “hoje sei quem sou”. Isso foi gravado em 2006 lá no nosso estúdio. Nossile apareceu no nosso estúdio lá também. Pegava vinil do Marvin Gaye [cantor americano], pesquisava, “vamos samplear 5 segundos daqui, que eu vou criar uma bateria”. De 2004 pra cá, eu Dj NF, comecei a produzir (Entrevista concedida por Dj NF).

Entretanto, aproximadamente com 10 anos com acesso a estúdios, Dj NF reconhece a dificuldade frente à geração atual, pois seus membros já nascem com a internet e outras facilidades:

Tem muito cara monstro [excelente] hoje trabalhando com isso, gurizada boa pra caralho! Hoje tem uma molecada muito melhor que eu...os cara são mostro na produção. A última gravação minha foi 2013, onde já tinha uma gurizada boa fazendo beat. Os cara tão fazendo beat cabuloso [excelente]. Aqui meu, eu não acompanhei o ritmo deles (Entrevista concedida por Dj NF).

Luis Sérgio Jaeckel, 27 anos, nome artístico “Pok Sombra”, participa do rap desde 2004, escrevendo versos, embora em 2006, começou a gravar algumas músicas e a levar mais a sério, segundo ele próprio. Faz parte da terceira geração do rap em Pelotas, a qual, já no começo de seu envolvimento, tinha ao seu alcance, relativos avanços tecnológicos e informacionais que as duas primeiras gerações, nos seus respectivos inícios, não tinham. As primeiras gravações iniciam, com o “Kzero Alternativo”, coletivo de jovens rappers de Pelotas, em equipamentos caseiros de gravação:

Nunca gravava em estúdio com bandas e ensaios. Sempre gravava em *home studios*, sendo meu ou de amigos. Nunca em um estúdio profissional, sempre em algo improvisado. Nesse disco em andamento [2016] pela primeira vez está sendo em um estúdio melhor, com boa mixagem (Entrevista concedida pelo rapper Pok Sombra).

A terceira geração foi diferente das duas iniciais, referente às possibilidades tecnológicas que tinham ao seu dispor para produzirem o rap. Todos os entrevistados que tivemos desse período, passaram pela experiência dos estúdios caseiros.

Cicero Garcez Ribeiro, 27 anos, com nome artístico de “Garcez Dirty Lion”, faz parte da terceira geração do rap em Pelotas, começando no ano de 2005. Já iniciou com acesso a *home studios*, embora ainda utilizando em alguns casos, a apropriação de beats já usadas por outros artistas:

Primeiro rap gravei em 2005. A gente não produzia beat, aí pegava loop de beat gringo. Meu primeiro som foi num beat do The Roots [grupo americano], nome do som era “falsidade”. Gravei lá em Rio Grande, com o antigo rap family, em casa, caseirão. Depois aqui em Pelotas gravava tudo num microfone no computador, tudo já na casa do Pok Sombra. Daí fomos evoluindo e já começamos a produzir os beats, sampleando, frootloops, aí de 2005 a 2010 foi evoluindo (Entrevista concedida pelo rapper Garcez Dirty Lion).

Filipe Fontoura, 25 anos, nome artístico “Blood Fill”, integrante da terceira geração, começou com 17 anos e já notamos a presença da internet como um dos meios onde busca informações: “Comecei a curtir batalha de freestyle na internet, mas já tinha uma veia artística porque começava a tentar escrever algumas musicas com o J Will nas antiga, na Gotuzzo” (Entrevista concedida pelo rapper Blood Fill).

Sobre as primeiras gravações, diz Blood Fill:

Primeiras gravações foram no Pok Sombra e no Alex Thomas. Nós gravava tudo errado no Alex Thomas, não sabia colocar nos tempo certo, mas já tinha os programa tudo. Primeira mixtape [compilação de canções] foi “sanatório sala”, com sete faixas. Primeira parada que lancei pra rua, “filósofos do amanhã”, que tinha um monte de músicas soltas, gravava no Guido e no Pok (Entrevista concedida pelo rapper Blood Fill).

Josemar Lascano, 27 anos, nome artístico “J Will”, rimador há quatorze anos, integrante da terceira geração, lembra como fazia suas músicas, no começo: “Quando comecei tinha um cd que dizia ‘bases’ na capa, que vendia nos camelô. Eram músicas do Hip Hop americano que tavam fazendo sucesso na época” (Entrevista concedida pelo rapper J Will).

Já quanto à gravação, J Will não expressa um início em *home studio*, ao contrário do que declaram seus contemporâneos nos demais relatos, mas achou um formato criativo de pagar um estúdio para gravar suas músicas: “comecei gravando com amigos que tinham estúdio, já com internet e rede social, porque a forma que eu tinha de pagar era divulgando o estúdio”. Como relata não ter, na época, condições materiais de pagar as gravações, divulgava em redes sociais o estúdio, como forma de troca para ter acesso ao mesmo.

Julio Cesar Correa Farias, 30 anos, com o nome artístico de “Zudzilla”, integrante da terceira geração, teve no graffiti a primeira experiência com a cultura Hip Hop, em 2005. Dois anos depois, em 2007, começou sua experiência como rapper. Sobre as primeiras gravações:

As primeiras gravações foram um som com o Pok Sombra e um som com o Guido Cnr. Com o Pok foi num estúdio caseiro, num computador, “sample de violinos”, e a segunda gravação foi no Dunas [bairro] com o Guido, que já tinha um estudiozinho em casa. Já meu primeiro som solo foi com o Dj NF, aí [era] tudo meu, refrão, beat, rima (Entrevista concedida pelo rapper Zudzilla).

Michael Costa do Amaral, 27 anos, nome artístico de “Dj Micha”, em certo sentido teve um início diferente dos demais agentes entrevistados, pois

mesmo iniciando pelo desenho, assim como Zudizilla, seu primeiro contato com o Hip Hop, na parte musical não começou com o rap:

Iniciei tocando numa banda de rock, em Rio Grande, como Dj. Eu não tinha noção, fazia uns efeitinhos, mas já subia no palco, organização. Tocava uns Slipknot, Korn [bandas de rock americanas], nessa pegada. Mas já sabia que eu queria o rap. É isso aqui que eu quero, porque eu já vinha da arte do desenho, mas não tinha a dimensão que era o desenho um dos elementos da cultura hip hop (Entrevista concedida por Dj Micha).

Nossa análise do momento vivido em relação às tecnologias relativas a gravação dos artistas da terceira geração, que é a passagem definitiva das bases de artistas internacionais, para a produção das bases autorais, é reforçada por Dj Micha em sua fala sobre o início da carreira, aproximadamente no ano de 2006:

A gente já tava numa era onde ninguém mais tava tocando nos instrumental dos gringo, já tinha frootloop. Não era a produção como é hoje, mas já tinha gente que fazia. Eu já dizia pros cara: “ó já tem gente que faz, não dá mais pra tocar nas base do Eminem [rapper americano]” (Entrevista concedida por Dj Micha).

Uma questão importante a ser considerada, é que mesmo que os integrantes da terceira geração já dispusessem de muito mais tecnologia e um maior acesso a itens para produção do que as gerações anteriores, nem todos aderiam às mudanças técnicas automaticamente. Dj Micha, por exemplo, na primeira gravação ainda trabalhou com um alto grau de simplicidade:

Primeira gravação foi lá em Rio Grande com um cara que tinha um grupo. Conheci ele andando de skate. Por mais que em 2004, 2005, a tecnologia já tava começando a comparecer pra nós, nas casas ainda era muito forte revista, tv, ainda não o computador. O cara mora no extremo sul do Brasil né? então a gente gravava em 3 em 1, riscava lá, e ele gravava na fita embaixo. Até hoje eu tenho essas fita lá (Entrevista concedida por Dj Micha).

Após passarmos pelas três primeiras gerações do rap em Pelotas, chegamos na quarta geração, na qual seus membros já no início de suas carreiras, estão familiarizados com a internet, novas tecnologias e as redes sociais. Parece-nos como uma geração filha da internet, onde toda a produção, o desenvolvimento, a distribuição, estão ligadas diretamente às redes.

Kristofer Vaz, 20 anos, nome artístico de “Dime”, é estudante do curso de Produção Fonográfica na Universidade Católica de Pelotas, e rapper desde 2012. No seu depoimento, percebemos o amplo domínio das condições técnicas para produzir sua música:

Possuo músicas gravadas e a primeira gravação que fiz foi em um *home studio*. To terminando o primeiro disco que é todo gravado em casa, justamente por essas novas possibilidades que a gente tem, que se utiliza de um pouco menos de dinheiro. É muita grana pra gravar um disco, mas hoje pode-se tornar cada vez mais independente o trabalho, o próprio artista fazer as suas produções, e não depender de outra pessoa (Entrevista concedida pelo rapper Dime).

Durante a entrevista com Dime, feita no seu *home studio*, observamos um pouco o que era afirmado no relato, na produção de uma música. Chamou-nos especialmente a atenção, como esses espaços além da construção de seu próprio trabalho, acabam sendo pontos de encontro de diversos artistas, para trocarem experiências e conectarem seus trabalhos. O rapper Pok Sombra, no dia da entrevista, estava no computador de Dime, trabalhando em seus raps e com seus instrumentais.

Guilherme Ribeiro Farias, de nome artístico de “Guile”, assim como Dime, pertence à quarta geração do rap em Pelotas, e já no início, têm a sua disposição os instrumentos necessários para produção de suas músicas, através do computador. Relata que já na primeira música gravada, tiveram através de tecnologias disponíveis gratuitamente, um resultado satisfatório: “Apesar de ser caseiro [processo de gravação], com a tecnologia a gente pode alcançar qualidade no trampo, e isso desde os primeiros sons, até hoje” (Entrevista concedida pelo rapper Guile).

Em uma recente matéria no jornal Diário Popular⁸, redigida pelo jornalista Leon Sanguiné, tratou-se do crescente número de rappers que se tornam produtores em seus *home studios*, fortalecendo nossa compreensão das radicais transformações que as novas tecnologias e a internet geraram nos rappers. Passamos de um período, do final da década de 1980, de extremas dificuldades, para gradativamente, de geração em geração do rap no município, outro período, o atual, com artistas viabilizando seus trabalhos na sua própria casa.

Dentre os motivos que geram essa busca pelos *home studios* estão desde a falta de dinheiro para pagar um estúdio tradicional e a facilidade de

⁸Conferir

<http://www.diariopopular.com.br/tudo/index.php?n_sistema=3056&id_noticia=MTA4NjA4&id_a rea=MA>. Acesso em 06.09.2016.

poder trabalhar de acordo com os seus horários, até a possibilidade de uma renda extra produzindo o material de outros rappers.

Vejamos alguns casos de acordo com a reportagem. Mano Rick Duarte, rapper residente no bairro Dunas, montou em casa seu estúdio, chamado “Dinossauro Rec’s”. O nome faz alusão a uma vontade comum à grande maioria dos rappers atualmente, que seria um “desejo pré-histórico” de ter um estúdio.

Mano Rick inicialmente familiarizou-se com as produções no estúdio do centro de desenvolvimento do bairro Dunas, (CDD), onde após seu grupo se desfazer, deparou-se com a necessidade de criar seus beats no computador. Num segundo momento, com muito esforço conseguiu comprar um computador, instalar programas, comprar microfones, fones e um teclado, criando assim as condições necessárias para desenvolver seu *home studio*.

Sobre seu *home studio*, argumenta:

É bom porque o cara consegue trabalhar à vontade. Lá no CDD, onde eu gravo também, eu sei que vai chegar um horário que os funcionários vão precisar ir embora. Aqui não, se eu to com vontade de produzir de madrugada não tem problema, só pular da cama.

A prática mais permanente gerada pela proximidade, também traz resultados: “Começar a produzir me fez crescer muito. Antes eu escutava uma música e só curtia o som, agora já analiso como foi a captação de som, o que tá bem, o que tá mal”.

Até o período da reportagem, produziu mais artistas do próprio bairro, como um CD duplo do rapper Zumbi MC, buscando a possibilidade de construir uma renda extra para além das apresentações como rapper, como já citamos esse é um dos motivos que fazem os rappers buscarem a construção de seus *home studios*: “Eu quero viver cantando o meu som, mas é difícil. Produzir pode então ser uma alternativa”.

Bruno Lopes, com o nome artístico de “Prandi MC”, abriu o estúdio Laboratório 13, no bairro Simões Lopes em Pelotas. Chamou-nos a atenção sua afirmação de ter conseguido adquirir o conhecimento técnico necessário para as gravações, através de vídeos no youtube. Isso demonstra a acessibilidade das tecnologias para os músicos, isto é, estarem disponíveis.

Guido CNR, um dos nossos agentes pesquisados, também aparece na matéria, por estar recebendo no seu home studio um grupo de senegaleses para gravar um disco. Segundo a reportagem, foi um dos primeiros rappers da periferia a conseguir um computador, descobrindo ser possível fazer as gravações: “Tinha o microfonezinho e pensei em fazer uma música lá. Achei muito bom e comecei a me organizar pra ter um estúdio”.

Entre os motivos que levaram Guido CNR para essa experiência está a possibilidade de uma renda extra com as produções, e poder gravar seus trabalhos, tanto com seu grupo Banca CNR quanto seus trabalhos solo. Sobre ser um dos protagonistas no desenvolvimento da técnica de gravação, ele afirma: “Fill, Zudizilla e muito mais gente dessa galera começou a gravar lá em casa. Foi uma coisa de curioso que acabou dando certo, tropeçando e aprendendo com os erros”.

Consideramos dois fatores essenciais que nos permitiram verificar as influências das tecnologias e da internet na profissão de rapper e dj na cidade de Pelotas. O primeiro, como esses músicos tinham acesso à gravação de seus trabalhos, que foi desenvolvido do início da seção até aqui. O segundo, diz respeito a como esses músicos disponibilizam suas canções, isto é, o resultado de seus trabalhos.

Sabemos das dificuldades iniciais, pois no fim da década de 1980, tínhamos somente as mídias tradicionais, ou seja, jornal, tv e rádio, com grande dificuldade de espaço para os artistas difundirem seus trabalhos. Hoje, numa completa transformação do panorama citado, o grande meio de divulgação dos artistas é a internet, através de redes sociais. Vejamos como ocorreu esse processo, passando pelas diferentes gerações do rap em Pelotas.

Jair Brown fala sobre como divulgavam inicialmente a produção do seu grupo de rap Calibre 12:

A gente não sabia como divulgar o disco, não tinha essa parada de internet, essa coisa toda. Lançamos o disco com um fanzine [revista para fãs]. Aí que começou a chegar em outros estados do Brasil. Tem pessoas que me inscrevem até hoje, por cartas. O fanzine colocou o rap de Pelotas no Brasil todo (Entrevista concedida por Jair Brown).

Apesar das dificuldades do rap chegar nos jornais, tvs e rádios, no período do final da década de 1980 até boa parte dos anos 1990, Jair Brown faz questão de relatar uma espécie de exceção, onde sempre tiveram espaço:

“Divulgávamos muito por fanzine, mas o Cogoy do Diário da Manhã sempre ajudou muito. Ele começou a divulgar nosso trampo. Saiu muito material no jornal, o Cogoy tem praticamente toda a biografia do rap da cidade”.

O rapper Ligado, afirma que as rádios locais eram um dos poucos espaços onde conseguiam alguma entrada para divulgar seus trabalhos: “Lá no começo tinham as rádios pra disponibilizar os sons, nos programas black. Tentava fazer que o som rolasse na conversa” (Entrevista concedida pelo rapper Ligado). Juntamente com Jair Brown, afirmam que a fita era um mecanismo acessível na época para passar adiante as músicas.

Guido CNR, relata as dificuldades, no início da carreira para divulgar sua imagem e seu trabalho, como nos videoclipes por exemplo:

A internet hoje é fundamental. A gente consegue trabalhar melhor a imagem. Todo mundo consegue abrir um link no celular, ver um clipe no youtube. Antes não tinha onde rodar, porque só tinha o Yo da MTV, e a gente não tinha acesso. Não rolava clipe nosso, só clipe gringo e a maioria de São Paulo. Então a internet facilitou bastante (Entrevista concedida pelo rapper Guido CNR).

Já com os artistas da terceira geração do rap em Pelotas, percebemos pela primeira vez a transformação gerada pela popularização da internet, a qual está presente nas formas de disponibilizar o trabalho. Além disso, mesmo quando a internet divide o espaço com o cd físico, por exemplo, ainda é considerada por essa geração como a principal ferramenta.

Vejamos o relato do rapper Pok Sombra, reconhecendo a internet como a principal ferramenta para a divulgação, com a ressalva de que somente ela não basta:

A internet é a principal ferramenta, mas pra divulgação. As vezes não é a mais eficaz se não tiver contato direto com as pessoas. É muita gente colocando trampo na rua e sendo chato, então tu só vai ouvir quando conhece ou alguém conhece. Sei disso porque comigo é assim também. Não escuto qualquer rap que tá na internet. Muita gente manda um texto pronto, chato e eu nem conheço e nem escuto. Divulgar na internet, beleza, mas se não conhecer os caras, que faz música, se não estiver no meio deles, nunca ninguém vai te ver. Ainda mais morando aqui no extremo sul do Brasil (Entrevista concedida pelo rapper Pok Sombra).

Apesar da verificação que a internet se tornou o principal meio de divulgação do trabalho dos artistas, com a terceira e a quarta geração já iniciando dentro dessa perspectiva, esse processo não é automático, como

vemos com o rapper J Will, que utiliza a ferramenta, mas não dependendo dela:

“Não sou muito preso à internet. Vejo a maioria do pessoal bem ligado a internet, e eu justamente por não ter tanto acesso, nem tenho computador em casa, uso pelo celular. Sou um pouco mais distante, mas é de grande ajuda pra mim. Divulgo no facebook, vídeos no youtube, soundcloud, e nas ruas mesmo, vendendo cd, tocando em eventos” (Entrevista concedida pelo rapper J Will).

No entanto, pretende melhorar sua relação profissional com a internet:

Se eu tivesse mais tempo, mais acesso, um trabalho mais estruturado em relação à internet e minhas redes, creio que teria mais show e já teria chegado num nível maior do que cheguei até agora. Metade do meu trabalho é feito em rede social, em facebook, mas a outra metade é no cara a cara, na rua. Quero me preocupar mais com a internet, com questões de fotos, áudio, vídeo, porque ajuda, divulga, na hora de os produtores ver o trabalho (Entrevista concedida pelo rapper J Will).

O rapper Zudzilla, nas suas primeiras gravações, fase em que ainda não se considerava profissional, não tinha uma grande preocupação em divulgar e fazer chegar a mais pessoas o seu trabalho: “No começo, só passava o link pra quem quisesse baixar, só virtual”. Nos seus três primeiros discos:

Só fui fazendo as músicas, coloquei capa e coloquei pra rua na internet. Não foi uma relação de tentar alcançar o maior número possível de pessoas. Foi mais uma relação de saber que tinha um site que me permitia subir, e falar pros meus amigos que quem quisesse as minhas músicas não precisava mais pedir pra mim, era só chegar lá pegar o link e baixar (Entrevista concedida pelo rapper Zudzilla).

Nas palavras anteriores, encontramos mais uma evidência que os rappers da terceira geração, desde os seus primeiros trabalhos, estão já presentes as transformações geradas pela internet. A forma como Zudzilla disponibiliza as músicas esta diretamente vinculada às chamadas redes sociais.

Nos dois últimos discos, de 2013 e 2016, fase em que se considera mais amadurecido profissionalmente, a internet teve também um papel fundamental, mas sendo acompanhada do disco físico:

Na mixtape “Luz” que eu pensei em todo ele como um projeto, e foi concretizado como disco físico. Aí o disco “Faça a Coisa Certa” já veio a acompanhar esse mesmo ritmo. Tem o lance da gravação, da mensagem, do conceito das músicas, daí já paro e penso focado em

todas as instâncias que constituem um disco, e nos outros discos não fazia isso. Uso muito a internet, é o principal meio. Antes de tu lançar o disco, pode fazer com que pessoas que te seguem ou compactuam com a tua ideia, já tenham acesso ao que viria a ser fragmentos desse disco. Mas divulgo sim principalmente pela internet. Consigo atingir as pessoas que não estão próximas de forma mais sequenciada. Por semana posso postar coisas que vão chegar lá na Bahia, que antes não chegava (Entrevista concedida pelo rapper Zudzilla).

Garcez Dirty Lion utiliza a internet para divulgar seu disco, mas dá muita importância à criatividade para além da internet, especialmente a venda de seu material diretamente para as pessoas, o “corpo a corpo”, que permita uma circulação do trabalho:

Faço o cd pra vender na rua, e coloco o disco inteiro pra escutar e pra download grátis. Mas divulgo muito no corpo a corpo. Vendi quase duas mil cópias assim. Fui até a Amazônia vendendo cd na rua, então formei um publico além da internet. Tem os plays [se referindo à audição da sua música] da internet, mas eu tenho duas mil cópias de cds espalhados pelo Brasil. Fui para Amazonas, Goiás, São Paulo, Rio de Janeiro, Paraná, Santa Catarina (Entrevista concedida por Garcez Dirty Lion).

A dificuldade financeira para fazer uma prensagem, isto é, a produção material de um disco físico, é o argumento do rapper Dime, da quarta geração do rap pelotense, para centralizar a divulgação do seu trabalho nas redes sociais. Isso reforça o apontamento para a centralidade da internet no trabalho dos integrantes da terceira e quarta geração, desde o início de suas trajetórias, e atualmente também para os integrantes das gerações iniciais, como por exemplo, Guido CNR, que com seu *home studio*, grava suas músicas e de outros rappers. De acordo com Dime:

Até agora só tive contato com o formato virtual pra disponibilizar minhas músicas. O disco físico possui a limitação do preço que preciso pagar pra prensar o cd. Se precisa fazer 500 cópias, 1000 cópias, precisa de grana pra lançar. Se for virtual faço gratuitamente, além de poder ser um marketing bem maior pra mim, pois a cópia física vejo como muito mais simbólica. É mais valido o virtual, mas ainda tem importância o cd físico. Divulgo o trabalho através de redes sociais, facebook. Outras redes também auxiliam na imagem que gera margem pro trabalho, como instagram, mas dessa eu sou um pouco desligado (Entrevista concedida pelo rapper Dime).

O rapper Guile segue o mesmo caminho, de centralizar a divulgação de suas músicas nas redes sociais. Considera que essa é uma das melhores partes da internet relacionada as possibilidades de divulgar seus conteúdos: “Atualmente, têm várias redes sociais em que a gente consegue compartilhar

nosso som, de maneira viral, sem que se tenha uma barreira pra alcançar as pessoas, tá ligado?” (Entrevista concedida pelo rapper Guile).

Nossa análise sobre os efeitos da internet e das novas tecnologias, cronologicamente, chega a resultados semelhantes aos da pesquisa realizada por Galletta (2013), onde após a popularização da internet, as redes sociais se tornaram o principal meio utilizado por artistas para divulgar seus trabalhos. O exemplo empírico do artista Pélico, citado por esse autor, narrando como divulgava seu trabalho antes e depois da popularização da internet, se aproxima de nossos resultados: “Em 2003 não existia essa facilidade pra você divulgar seu trabalho. Então, o meu lance era muito mais entregar os discos para alguns jornalistas, levar os discos para as gravadoras, e enfim, tentar...E tocava né, fazia shows, alguns shows, para divulgar o disco, mas ainda não existia esse mercado independente”.

Continua Pélico, mostrando o que um intervalo de três anos permitiu:

Eu fazia alguns shows e, aí, eu parei um tempo, assim, uns três anos e voltei em 2006, e gravei um outro EP [Cd com menos faixas que o tradicional]. E, aí, já existia essas possibilidades...A Trama Virtual, o MP3 e algumas coisas que ajudavam um pouco mais você divulgar o seu trabalho. (...) Em 2006, eu gravei um EP. Depois, eu gravei um outro EP, que eram seis músicas do que viria a ser “O Último dia de um homem sem juízo” (2008). E aí já existia o Myspace e, pra mim, assim, a minha carreira mesmo, começa aí. Que foi quando eu comecei a divulgar na internet e...comecei a aprender...Enfim, comecei a lidar com esse tipo de distribuição e divulgação (PELICO, apud GALLETA, 2013, p. 73).

A pesquisa citada também nos auxilia a entendermos o processo do avanço dessas tecnologias no período de 1995 a 2013. Galletta, em uma seção dedicada a música e internet, com a emergência de um novo mundo para a produção musical independente brasileira, propõe quatro fases. Na primeira fase, de 1995 a 1998, tivemos os primeiros impactos da internet sobre a cultura musical. Na segunda fase, de 1998 a 2006, os softwares P2P e a gestação de novas comunidades musicais. Na terceira fase, de 2006 a 2009, tivemos as primeiras redes sociais, o salto da banda larga, o Youtube e a nova importância dos blogs de música. Finalmente na quarta fase, de 2009 a 2013, popularização exponencial das redes sociais, Twitter, Facebook e outras.

Depois de passarmos pelas quatro gerações do rap pelotense, e verificarmos como gravavam e gravam suas músicas, e de como as disponibilizavam e as disponibilizam hoje, foi possível compreendermos os efeitos da internet e das novas tecnologias, e o grau das transformações.

4.2 Considerações dos rappers e djs de Pelotas sobre a internet

Com as radicais transformações geradas pela internet e as novas tecnologias no mercado da música, em geral, e particularmente, na profissão de rapper e dj na cidade de Pelotas – nosso objeto de pesquisa -, passamos a testar a hipótese de um alinhamento conceitual pró-internet por parte dos agentes entrevistados. Levaram-nos por esse caminho os relatos iniciais de dificuldade em divulgar seus trabalhos antes da popularização da internet, em contraste com a situação atual de poderem chegar a qualquer lugar do mundo através da rede virtual, bem como as dificuldades do fim da década de 1980 e boa parte da década de 1990, para gravar suas músicas em contraste com um momento presente de acesso maior, com diversos *home studios* pela cidade, e de facilidades de comunicação para trabalharem a produção executiva de suas carreiras

Uma entrevista de Romulo Fróes para Galletta (2013) ajuda a fundamentar nossa primeira impressão, no sentido da potencialidade das redes para o conhecimento musical:

Esta geração talvez seja a primeira que tem acesso a toda a música brasileira de todos os tempos e de toda a música mundial. Eu sempre digo, demorei anos pra ouvir “Pelo Telefone”. Eu lia: “O primeiro samba gravado foi “Pelo Telefone”, do Dongá”. E eu ficava ouvindo essa porra...Eu tenho uma [revista] Bravo! com uma matéria sobre a Marisa Monte visitando o acervo da [gravadora] EMI, e resgatando sambas de lá de dentro pra gravar no disco dela...Então a minha geração é a primeira em que você pensa: “Ah, “Pelo Telefone”, “Peraí”. Digita na internet e... “O chefe da policia...”. Foi! [baixou-se/descarregou-se a música]. (...) Aracy de Almeida, por exemplo. Eu levei anos pra descobrir que Aracy de Almeida não era só jurada... Porque meu pai dizia que ela não era jurada só, mas a gente não tinha nem um disco pra ele me provar. Então isso fez com que surgisse uma geração profundamente conhecedora da história da música brasileira, como poucas outras, talvez, certamente a maior, porque tem acesso a todas essas coisas (GALLETTA, 2013, p. 76).

Entretanto, fomos percebendo, não por parte somente da primeira e da segunda geração do rap em Pelotas, onde um estranhamento com o novo cenário causado pela gradual popularização da internet poderia ser lógico, mas também da terceira e da quarta geração, um tom muito incisivo de críticas à rede virtual. Assim tornou-se necessário uma seção especial para tratarmos desse ponto.

Dj Vagner reconhece que a internet ajudou a decolar muitos trabalhos, mas muitos problemas também vem junto com ela:

Com a internet deslanchou, mas aí também se perdeu muitas propriedades. No hip hop antigo as pessoas se conectavam mais. Ia uma na casa da outra pra poder trocar ideia, pra poder trocar uma sonoridade, trocar uma base, ensaiar junto. Hoje a internet individualizou tudo. A facilidade de publicação é boa? É, mas no entanto, a gente perde em aglutinação (Entrevista concedida por Dj Vagner).

Depois de citar problemas mais de relações pessoais da internet, Dj Vagner nos traz a questão econômica:

É uma ferramenta que veio e substituiu o resto. No momento que disponibiliza uma música na rede, não se consegue vender o cd na rua, porque ele tá ali pra download. O cara não vai pagar 5, 10, 15 pila [reais] pelo teu cd se tem lá pra ele escutar qualquer hora (Entrevista concedida por Dj Vagner).

Finaliza com uma sugestão do que poderia amenizar a questão da diminuição da venda de discos: “Por isso é importante voltar o vinil, vai valorizar o artista, o trabalho, a volta do vinil não é nada mais nada menos que uma valorização do artista. O artista só tem o show, não vende seu produto” (Entrevista concedida por Dj Vagner).

Jair Brown, um dos precursores do rap em Pelotas, com mais de 30 anos de envolvimento com a cultura e o movimento Hip Hop, assim como Dj Vagner e Ligado, viveram o antes e o depois da internet. Jair começa com uma compreensão positiva:

Internet abriu vários leque. Molecada conseguiu colocar o som na rua. Facilitou um monte de gente que dependia de uma gravadora, e agora consegue fazer sucesso. Hoje a galera do underground que teve sempre meio no escuro, trabalhando por conta, nunca teve tanto acesso a divulgar nosso trabalho como se tem hoje (Entrevista concedida pelo rapper Jair Brown).

Reflete, inclusive, que se na época da primeira geração do rap pelotense existissem as tecnologias que se têm a disposição hoje em dia, teria havido outras oportunidades. Lembramos aqui que seu grupo, o Calibre 12, foi o primeiro grupo de rap a fazer relativo sucesso, com diversos convites no início dos anos 1990 para atuarem em grandes centros no Brasil, o que era inviabilizado pela falta de condições estruturais.

A internet ajudou muita gente. No nosso caso, acho que se a gente tivesse essa condição que os caras têm hoje, tá louco cara, as coisas iam deslanchar. Acho que a gente não estaria mais em Pelotas. Fico muito feliz de ver o Zulu [rapper Zudzilla] indo pra São Paulo. A gente colocou o rap de Pelotas no ouvido de gente do Brasil inteiro, mas a gente nunca conseguiu ir tocar em São Paulo, Rio de Janeiro, no máximo em Porto Alegre, Santa Maria. O que tá acontecendo com o Zulu hoje a gente não teve essa oportunidade, a gente não tinha essa condição. Aí é que entra o lance do whatsapp, do facebook, da internet. A parada tá muito mais fácil. Se a gente tivesse isso com certeza não estaríamos mais em Pelotas. Galera mais nova tá conseguindo ir tocar em Curitiba, várias cidades do país. É a continuidade do que a gente tava fazendo (Entrevista concedida pelo rapper Jair Brown).

Apesar de citar argumentos sobre qualificações que a internet gerou, como conseguir trabalhar sem estar vinculado a uma gravadora, facilidades na comunicação que permitem chegar a diversos lugares, Jair Brown critica a perda de qualidade de muitos trabalhos por uma certa banalização nas produções:

A molecada de certa forma não tá sabendo usar como tem que usar. Usam, mas postam toda hora música e disco. Mas se tu vai olhar os trabalhos, os caras são muito fraco, “fiz um som lá no quarto ontem falando da menininha, ah vou botar na rede, ah fiz um som ontem falando de tal coisa, ah vou colocar na rede”. Os caras não tem mais aquela preocupação que a gente tinha antigamente, de fazer um som que mereça ser escutado por várias pessoas. Hoje nem querem saber se tem qualidade ou não, só querem colocar na rede. Acho que pecam nisso aí (Entrevista concedida pelo rapper Jair Brown).

O processo criativo, citado por Jair Brown com o Calibre 12, tinha muito cuidado com as letras e as composições, sendo que só iam para o público, se houvesse uma responsabilidade com a denúncia de problemas sociais, que era um dos propósitos do grupo. Hoje em dia qualquer música produzida em pouquíssimo tempo sem um mínimo de reflexão sobre a qualidade, alimenta incessantemente as redes sociais, gerando uma banalização pela grande facilidade que se tem em gravar e disponibilizar conteúdos.

O rapper Ligado, não nega que a internet funcione bem e traga diversos benefícios para os artistas, de um modo geral. Entre os pontos positivos, a questão de o artista colocar na rede seu conteúdo produzido e qualquer pessoa de qualquer lugar do mundo poder ter acesso. Entretanto, segundo ele, esse aspecto positivo não inclui a sua geração.

Essa internet funciona muito bem, mas pra essa nova geração, gurizada que são a geração internet. Favorece muito a nova geração e não tem como a gente concorrer. Se colocar o vídeo lá, por mais produzido que ele seja, não vai ter os mesmos views [visualizações] que o gurizão botar agora qualquer merda. É uma concorrência desleal. Mas eu vou colocar igual, porque eu não to pelos play, então divulgo pela internet. Mas eu curto o boca a boca, trocar uma ideia (Entrevista concedida pelo rapper Ligado).

A banalização destacada por Jair Brown, também aparece nas críticas de Ligado, assim como a baixa qualidade das músicas dos rappers atuais, em sua maioria, sem generalizações:

O chato é que banalizou, todo mundo é rapper, todo mundo canta. Antigamente a qualidade [técnica] era ruim, mas a musica era boa. Hoje em dia a qualidade é boa e a música é ruim, na maior parte, to falando de maioria. As músicas tão ficando descartável também. As músicas de rap tinham 8 minutos, falando de favela, falando dos bagulho, uma baita história. Hoje as música tem 2, 3 minutos, porque tá acompanhando o mundo que é tudo descartável. Não se tem o mesmo amor pela música e pela arte, é outra fita (Entrevista concedida pelo rapper Ligado).

O que para algumas pessoas significa uma evolução, de poder ter acesso à música produzida em todo o planeta, para Ligado traz consequências ruins:

A internet deixou preguiçoso. Na minha época tu te matava pra conseguir um disco. Eu mesmo decorava um disco todo mano, tá ligado? Tu não sabia quando ia chegar um outro disco do artista que tu gostava. Era difícil as informação, então quando vinha se gastava o disco, passava de um pro outro. Hoje ficou muito fácil (Entrevista concedida pelo rapper Ligado).

Finaliza com a crítica a alguns rappers, que teriam um distanciamento do público pelo mundo virtual da internet, não estando inclusive presente em shows, nesse contato direto de antigamente: “Hoje em dia têm rappers de internet. Canta rap mas nunca cantou nem no palco, é só na internet. Nos era

na rua mesmo, tinha muita festa nas quebrada, era no boca a boca” (Entrevista concedida pelo rapper Ligado).

Guido CNR nos apresenta uma crítica, ainda que menos forte que os entrevistados anteriores, sobre o período que vivemos, de pós popularização da internet. Mesmo afirmando que a “internet facilitou, mas também prejudicou, melhorou algumas coisas e piorou outras”, seu relato tem um certo grau de entusiasmo por uma situação vivida e só proporcionada devido ao alcance que a internet tem atualmente. Desse modo, ameniza eventuais problemas em relação a pontos positivos desse processo na sua percepção.

Trata-se de um encontro de Guido CNR, com um morador de rua, que o chamou para mostrar que tem suas músicas no seu celular. Posteriormente, o morador de rua tirou uma foto com Guido, e com o sinal aberto da internet, postou no seu facebook.

Vale a reflexão do momento descrito. Em que outro período um morador de rua teve tanta facilidade para ter uma foto com o artista que admira, pensando na necessidade da máquina fotográfica? Quando teve tanta facilidade para ouvir as músicas desse artista, no caso, baixando da internet para o seu celular? Longe de querermos nos posicionar, não é nosso papel na seção e na pesquisa em geral, mas é absolutamente compreensível a argumentação de Guido CNR no sentido que pelo caráter em parte inclusivo da internet é bem difícil ser contra.

Sobre as dificuldades que a internet carrega, seu argumento é o mesmo de Dj Vagner, no sentido de ser prejudicial às vendas dos discos físicos. Assim: “Vender o físico prejudicou porque é muito mais fácil baixar”.

Para Dj NF, o alcance da internet para o trabalho dos artistas é o fator principal de seu caráter positivo: “A internet por um lado é excelente. Hoje tu faz um bagulho aqui, e o cara do outro lado do mundo te escuta e troca ideia contigo. Tu consegue troca ideia com ele pelo tradutor” (Entrevista concedida por Dj NF).

As críticas, por sua vez apresentam-se em maior quantidade do que os aspectos positivos, indo desde aspectos da convivência social, devido a distância característica do mundo virtual, até aspectos filosóficos. Utiliza o argumento que já vimos com Ligado, da falta de proximidade da rede virtual,

em contraste com os atos pretéritos de trocar um disco e, de trocar informações sobre o disco: “Com a internet, a convivência é um anexo que não veio”, e prossegue: “Não convive mais olho no olho como a gente tá aqui. Não chega pro cara e diz: “meu, chega aqui em casa que vou te mostrar um som cabuloso [uma música muito legal]”. Tu não presta atenção mais só naquele som. Nós tratava o som como um filho” (Entrevista concedida por Dj NF).

Mesmo com os problemas trazidos com a internet, afirma que não se pode deixar de usá-la, pois “sem a internet tu não vai saber o alcance que a tua música tem”. Conclui suas considerações no sentido de a internet ter o poder de gerar coisas boas e ruins, dependendo do uso que fazemos dela: “É que nem a religião, se tu quer fazer o bem tu vai fazer o bem, se quer fazer o mal vai fazer o mal. A internet é a mesma coisa, pode fazer o bem e o mal”.

Tratamos, agora, dos integrantes da terceira geração do rap pelotense, em que o período que se envolvem com o rap, coincide, como vimos em Galletta (2013), com o início da popularização exponencial das redes sociais, que resultaria alguns anos depois no facebook como principal rede social do Brasil e do mundo, e a principal forma de divulgação dos trabalhos dos agentes pesquisados em Pelotas.

Zudzilla nos apresentou uma posição muito intensa e de certa forma mais complexa sobre a internet em relação aos outros agentes, sendo que a pergunta foi feita da mesma maneira para todos os entrevistados, mas nesse caso livremente o artista pautou o tema por bem mais tempo que os demais. Durante a entrevista, sobre o tema, surgiu referências a Freud e a visão africana de entidades religiosas, por exemplo. Para designar as contradições inerentes a internet, se expressa mais de uma vez da seguinte forma: “Tenho uma relação de amor e ódio, porque eu odeio a internet, mas a uso muito”.

Primeiramente, vamos aos motivos do ódio. Partindo do pressuposto da possibilidade de o rapper não se sentir à vontade e não gostar da internet em si, e de não gostar de redes sociais, algo bem possível por diversas pessoas não estarem inscritos na rede social facebook, por exemplo, prejudica na visão de Zudzilla a carreira e o trabalho.

Eu não consigo viver nem dentro, nem para a internet, e isso me complica, porque eu sei que se tivesse um foco muito maior na

internet, tava muito melhor agora. Se eu focasse mais na minha identidade visual e menos na minha poética, menos em fazer umas rima massa [legais] e pesasse [priorizasse] mais em videoclipe, mais em foto, mais nessas parada, eu tava bombando [carreira em melhor condição] bem mais. Mas eu decidi melhorar como pessoa, minha postura, minha poética, meu som, minha sonoridade (Entrevista concedida pelo rapper Zudzilla).

A necessidade, portanto, de se estar sempre presente na internet e redes sociais é incompatível com uma visão mais artística ou até mais humana do exercício da profissão de músico. A internet funcionaria, então, como uma espécie de imposição do mercado, isto é, estar orgânico no virtual.

O distanciamento das pessoas e a cada vez maior presença no mundo virtual e nas redes sociais, está criando para Zudzilla consequências adversas:

Tá exacerbando a psicopatia de várias pinta [pessoas] aí pelo mundo, tá ligado? Porque por exemplo, tu vai pega um Freud, ele falava que do id, do ego, do alterego mais 4 camadas, 7 máscaras que tu usa em sociedade. Como tu fala com a tua mãe, como tu fala com a tua mulher, como tu fala com o teu chefe, com o teu prestador de serviço e tal. Então tu tem várias instâncias a ser analisadas da psique humana. Com a internet, tu ganha mais quantas tu quiser. Depende de quantas redes sociais tu vive. No final das contas quem tu é? Porque tu pode ser um no twitter, um no facebook e outro no instagram (Entrevista concedida pelo rapper Zudzilla).

Prossegue na linha argumentativa de problemas que em geral a rede causa, em assuntos relacionados à convivência:

Eu gosto de conversar com as pessoas. Na internet já fui apresentado para várias pessoas que eu achei muito do caralho [legais], e quando eu fui ver as pessoas eram uns boçais, então eu tenho uma relação de muito ódio com o bagulho (Entrevista concedida pelo rapper Zudzilla).

Outra linha argumentativa crítica trazida por Zudzilla, refere-se aos parâmetros que a internet traz para avaliar a qualidade dos trabalhos atualmente. É considerado superior, os que têm mais visualizações e likes [curtidas em redes sociais].

A gravadora vai ver quantos inscritos vai ter no canal do moleque, e quantos tem no meu, e não vão abrir meu som, porque hoje em dia o termômetro da internet não é a qualidade do trabalho, é quantas pessoas tornam o trabalho legítimo (Entrevista concedida pelo rapper Zudzilla).

Segundo Zudizilla, um exemplo de música extremamente ruim, em termos de letra, é o funk do “MC Bin Laden”. Entretanto, tem milhões de acessos, e isso é um fenômeno proporcionado pela internet:

Um mundaréu [muito] de gente diz que o “baile de favela” [música] é du caralho [legal], o bagulho [música] ta tocando lá na gringa [país estrangeiro]. O “Bin Laden” [funkeiro] tocou no Museu de Arte Moderna de Nova York mano, numa exposição de novas sonoridades. Como assim mano? Isso é um fenômeno que a internet produziu, aí não me serve (Entrevista concedida pelo rapper Zudizilla).

Este músico questiona a impressão que a internet gera de ser um espaço democrático, pois cada vez é menos livre e mais dependente de investimentos econômicos para a arte chegar a diversas pessoas e lugares:

Por mais democrática que seja, ainda existe um certo controle do bagulho [internet]. Vai ver 3 mil likes no facebook e vai achar que é um baita artista, mesmo não sendo. Isso é foda [complicado], a seletividade. Se tu têm grana e tá num grande centro, tu esmaga todo mundo. Isso é muito ruim, é muito depressivo (Entrevista concedida pelo rapper Zudizilla).

Em antítese aos motivos que geram o ódio, relatado por Zudizilla, à internet, o que lhe causa amor, é o fato de a mesma ser hoje o principal meio de divulgação do seu rap. Já trabalhamos essas questões relatadas pelo rapper na seção anterior, dos efeitos das novas tecnologias e da internet no trabalho musical dos agentes entrevistados. O músico além dos seus shows, vende discos, vende camisetas, moletons, bonés. Decerto, as facilidades de comunicação auxiliam para chegar em várias pontas do mercado musical, mas tudo isso hoje está centralizado na internet.

Zudizilla finaliza sua reflexão trazendo a compreensão de que a internet em si não é boa ou ruim, mas depende de como é utilizada e qual a finalidade desse uso. Assim como já vimos o exemplo do Dj NF, surge a comparação com a religião:

Pra mim a internet é que nem a visão africana das entidades. Não existe boa nem ruim, depende do que tu pede. Se tu pede pra ser ajudado o bagulho te ajuda, se tu pede pra prejudicar outra pessoa, prejudica (Entrevista concedida pelo rapper Zudizilla).

Garcez Dirty Lion, na mesma linha de Zudizilla, faz fortes críticas à internet, inclusive amenizando seus aspectos positivos, pois em última instância, na sua visão, está dentro de um sistema capitalista, que por mais que em algum momento possa transparecer a ideia de alguma liberdade nas redes sociais, vai acabar sendo ofuscada pela lógica do lucro, que é vital ao sistema.

Positivo [a internet] é que democratiza um pouco, descentraliza um pouco. Ela não é que nem uma rádio, onde vai tocar a música ali e passou. Ela tá 24 horas online e pode ser acessada em qualquer lugar do mundo. Se acessar do Japão agora, e daqui a dez horas, minha música vai tá lá da mesma forma pra ouvir. Isso é um ponto muito positivo e é um grande diferencial da internet. Tu pode ouvir do teu celular, de qualquer coisa. Mas ao mesmo tempo tá no sistema capitalista, aí já entra o lucro, por mais que democratize (Entrevista concedida pelo rapper Garcez Dirty Lion).

O fato de a internet estar dentro do sistema capitalista, implica que o lucro, na visão do entrevistado, torna incompatível uma liberdade verdadeira da rede. Como exemplo para fundamentar sua opinião, afirma que antes da internet existia a prática do jabá, que consiste em um empresário ou artista pagar uma rádio ou tv para inserirem na programação suas músicas. A mesma lógica vale para a internet atualmente, onde quem paga tem um alcance maior para a difusão de seus trabalhos.

Antigamente na indústria da música, tu entrava numa produtora, numa gravadora, e ela vendia teu trampo [trabalho] e pagava jabá pra ti tocar na rádio. Essas coisas, hoje em dia, tem o jabá que tu tem que pagar pras redes sociais. No início do facebook por exemplo, era bem mais livre, chegava num monte de gente. Hoje em dia tu tem que pagar senão não chega em ninguém (Entrevista concedida pelo rapper Garcez Dirty Lion).

Manifestamos, linhas acima, ser um momento extremamente rico para a pesquisa, o exemplo citado por Guido CNR para demonstrar um lado positivo da internet, referente ao morador de rua que possuía suas músicas no celular e tirou uma foto com o rapper para postar no facebook, na rua mesmo onde tinha conexão com a rede. Da mesma forma, consideramos muito rico o relato de Garcez, só que desta vez, para questionar a internet:

Fiz um teste, final do ano passado [2015], que eu tava sem grana e fui lançar o primeiro single [primeira música] do meu disco. Lancei a música e tinha 50 curtidas no link da página, sem grana. Quando eu coloquei 50 reais, foi a 1139 curtidas em 24 horas. Isso é o capitalismo. A internet traz a democratização, mas não avança muito pelo lucro (Entrevista concedida pelo rapper Garcez Dirty Lion).

Finaliza seu depoimento reconhecendo um lado positivo da internet: “Minha música chegou a vários lugares que não chegaria sem a internet”. Mesmo com essa afirmação, Garcez acredita como o caminho mais interessante a ser seguido, a circulação do seu trabalho artístico, olho no olho, de ponta a ponta do Brasil, como idealiza e parcialmente vem realizando.

No Dj Micha percebemos uma posição otimista sobre as transformações que vêm sendo geradas pela internet e pelas novas tecnologias. A compreensão sobre o tema, caminha no mesmo sentido de Guido CNR, onde se reconhece que há problemas, mas destaca que os avanços são muito mais significativos.

A tecnologia foi uma parte fundamental, pra ter informação, de aprendizado na parte técnica. A internet abriu um leque, de conseguir dialogar com pessoas de outros estados também né? O facebook ajudou muito a profissionalizar, como dialogar com as pessoas. Para circular os shows têm que ter muita comunicação (Entrevista concedida por Dj Micha CNR).

As transformações que vivemos, resultado de novas tecnologias, sempre existiram. Segundo Dj Micha, temos que aproveitá-las, tentarmos crescer profissionalmente e evoluir com elas: “Tinha o vinil, depois veio a fita, depois o cd, isso é um processo que ia acontecer entendeu?”.

Cita um exemplo prático, onde ele mesmo se beneficia, mas que gerou muita resistência em diversos djs históricos. Segundo Nina Fideles (2014), entre as novas tecnologias que trouxeram novas possibilidades e realizaram uma transformação significativa no universo dos djs, foram os simuladores de vinil, que são softwares instalados nos computadores, onde os djs passam a tocar músicas digitais controladas pelos toca-discos. Dj King foi o primeiro brasileiro a usar o recurso:

Nesta época, os discos estavam muito caros, e fiquei sabendo da existência do sistema chamado Final Scratch. Comecei a estudar e vi que seria uma forma de conseguir me manter na profissão...Nessa

época, todos os DJs foram contra, houve uma grande resistência (FIDELES, 2014, p. 30).

Dj King foi durante bastante tempo criticado por muitos colegas de profissão, mas mesmo que alguns continuassem com a disposição de tocar somente com vinil, as estruturas das casas de shows e o mercado fonográfico estavam aderindo à tecnologia digital. Vejamos o depoimento de Dj Hum:

Tive resistência com o Serato [software simulador de vinil] e me arrependo, porque acreditei nas pessoas que defendiam a cultura do vinil. Quando eu estava com vinil, peguei uns eventos e, em alguns lugares, percebi que não era somente o Serato que veio com a tecnologia, mas os equipamentos, novos sistemas de som. Outro sistema de frequência. Precisei de uns dois grande festivais em que o vinil não estava dando certo para me dar conta (FIDELES, 2014, p. 30).

Dj KL Jay sobre o motivo de ter resistido: “Pura ignorância...Hoje continuo tocando com vinil, mas toco também com o Serato”. Nina Fideles (2014), nos mostra com a entrevista com Dj Hum, que “aceitar essa mudança permitiu a ele conversar com uma nova geração e manter o orgulho que a geração mais velha tem dele”, e nos traz a fala de Dj Hum:

O vinil começa a se tornar algo mais seletto. Quando você é uma referência como artista, tem o dever de compreender a modificação do mundo e as tecnologias. Eu estava pondo em risco toda uma cultura não me atualizando. Não deixei de tocar vinil, que eu gosto. O ser humano passa pela situação de conflito para compreender que é necessária a mudança. Frustra-me muito saber que por receio, medo do novo, as pessoas deixam de evoluir (FIDELES, 2014, p. 31).

Dj Micha sobre as novas tecnologias:

O Serato, por exemplo, é uma tecnologia nova, mas tem muita gente que ainda não aceita. Mas por que tu não vai aceitar se a tecnologia vai te facilitar? Tipo eu que moro no extremo sul do Brasil, não tenho condições de pegar uma case [suporte] de vinil e carregar pra tudo que é lugar pra tocar, então facilitou muito, mas muito mesmo (Entrevista concedida por Dj Micha).

Sobre a crítica à internet e as tecnologias, nos fala Dj Micha: “O ruim da internet é que fica tudo muito fácil, e tem muita gente que não valoriza quando fica muito fácil, entendeu? Hoje em dia qualquer um toca. No computador

qualquer um toca. Serato, se tu treinar ali qualquer um toca” (Entrevista concedida por Dj Micha).

Podemos visualizar a crítica de Dj Micha, no sentido de que antes do fenômeno da popularização da internet, os djs tinham que ter um estudo sobre a discotecagem, desenvolver uma técnica, e ter minimamente uma aparelhagem adequada. Dj Helô, com mais de 30 anos de carreira em Pelotas, até hoje leva cd e vinil físico em suas apresentações em Pelotas. Atualmente, é possível observar, que em diversas casas noturnas, muitos djs apenas ligam o computador e soltam suas músicas, com extrema facilidade. Esse excesso de facilidade constantemente é criticado por djs mais profissionais.

Mesmo com esta demarcação de que nem tudo é legal na internet e nas novas tecnologias, Dj Micha encerra a questão de forma simples e clara: “O resumo é positivo, facilitou demais em muitos sentidos”.

O rapper Blood Fill nos traz um aspecto negativo da internet, que seria a necessidade de patrocinar a publicação, gerando as consequentes visualizações não pela qualidade da música e do trabalho, mas pelo dinheiro investido:

Alguém pode ser mais reconhecido do que outro muito melhor, porque tem as ferramentas certas. Vai conseguir ter dinheiro pra patrocinar publicações, e chegar mais longe. Isso polui um pouco a música. Quem tem mais dinheiro acaba passando por cima de quem tem mais talento, mas não sei se não foi sempre assim também, né? (Entrevista concedida pelo rapper Blood Fill).

Redes Sociais como o facebook, por exemplo, segundo Fill, nos seus inícios deixavam mais livre o alcance, sendo que hoje em dia [2016] cada vez mais existem restrições:

Antigamente tinha mais facilidade de divulgar no facebook porque ele tinha mais alcance. Tu conseguia postar uma coisa ali e ia pra muita gente. Não tinha muito spam, agora a galera tá mais receosa, muita coisa ao mesmo tempo. Agora tem que entrar nessas parada de patrocinar as publicação, basicamente minha divulgação é pela página do face (Entrevista concedida pelo rapper Blood Fill).

Reclama também das pessoas estarem exageradamente no mundo virtual, tirando a aproximação necessária entre o artista e o público:

Os nego [gíria relativa às pessoas] que faziam rap antes da internet eram muito mais rua dos que fazem rap hoje. Tu via uma praça e ela tava embolada de roqueiro, de pinta [pessoa] ouvindo som, um baita calor humano. Hoje a gente não vê tanto porque a maioria tá socada [dentro] em casa com um computador. A internet tem esse lado que deixa as pinta [pessoas] muito virtual. Os artista da antiga tinham mais esse lance do cara a cara (Entrevista concedida pelo rapper Blood Fill).

Mesmo demarcando suas críticas, Fill ressalta que a internet “tem muitas ferramentas boas, tu consegue expandir teu som pra muita gente. O acesso as pinta é tri [muito] rápido, e tu consegue tramar [trabalhar] com um monte de cara bom”.

Os rappers Pok Sombra e J Will, não fogem da dualidade manifestada por todos os agentes na pesquisa sobre o tema desta seção, o de ter pontos positivos e negativos da internet para a profissão. Segundo Pok Sombra:

A internet quando bem utilizada é do caralho, porque é a maneira mais fácil de um cara ouvir teu som do outro lado do planeta. Pode trocar ideia com os cara de um lugar, sem ser do lugar, isso é indiscutível. Mas também se produz muita coisa ruim. Com certeza é uma baita ferramenta, mas vem um monte de lixo na vida do cara (Entrevista concedida pelo rapper Pok Sombra).

J Will, salienta dois pontos, um positivo e outro negativo, que já surgiram nos relatos anteriores, reforçando-os com exemplos na sua carreira:

A parte boa da internet é a facilidade que o conteúdo se espalha, e tu nem imagina a distância que esse teu conteúdo acaba atingindo. Tem gente em Pelotas que não conhece meu trabalho, mas tem gente em São Paulo que conhece. A parte ruim é que perdi um show onde um produtor escolheu outro grupo, e fui perguntar porque, e ele me disse que os caras tem 100 mil visualizações no youtube e eu tenho 5 mil. Meu release [histórico da carreira artística] não vale mais nada hoje em dia entendeu? O que vale são as visualizações no youtube. Sou um cara reconhecido na Prefeitura, na Secretaria de Cultura, com o meu trabalho no inrua (Coletivo de rimadores com encontros semanais na cidade de Pelotas), mas não é o que vale nessas da internet. A facilidade acaba dando vazão a circulação de muito material inútil (Entrevista concedida pelo rapper J Will).

O rapper Dime, da quarta geração do rap em Pelotas, para quem no início da sua carreira a popularização da internet já é uma realidade, acredita que encontramos uma liberdade na rede: “a internet proporciona uma liberdade

muito grande, de compartilhar nossa música e as pessoas podem interagir com isso, então é uma coisa muito livre”.

O fato de termos o “acesso de várias pessoas ao teu trabalho sem tu precisar pagar nada”, segundo Dime, é uma das questões fundamentais da internet. No entanto, esse processo também traz seus problemas e gera contradições:

A gente se acostumou mal com a liberdade da internet, de ser quase sempre gratuito. Monetizar a música na internet vai ser um processo difícil de convencer as pessoas, porque é uma questão de costume, por isso a crise de que artista só consegue vender show (Entrevista concedida pelo rapper Dime).

A consequência da facilidade de geração de conteúdos, que poderíamos ver como uma questão extremamente positiva, também gera suas contradições. Segundo Dime: “A internet pode ser tornar muito favorável à saturação, rede social tem muito conteúdo e às vezes as pessoas não prestam atenção pela saturação de conteúdos”.

A internet, segundo o rapper Guile, proporcionou, para artistas do sul do Brasil, chegar a lugares que antes não era possível. Além disso, auxilia muito também na produção dos trabalhos, pela possibilidade que se tem de pesquisar e ir a fundo em assuntos que interessam aos artistas. Entretanto, o mercado ainda tem respostas a dar por consequências complicadas advindas da internet, como por exemplo, praticamente não se ter mais a possibilidade de vender os discos físicos.

Finalizamos esta seção, com a surpresa do resultado que encontramos nas entrevistas, de um não alinhamento majoritário pró-internet, que contradiz uma das hipóteses de partida da pesquisa. Contudo, isso não diminui o valor, das novas possibilidades que a popularização da internet trouxe, não só para os rappers e djs da cidade de Pelotas, mas também para o mercado da música em geral.

4.3 Novas possibilidades: sinônimo de melhores condições materiais em termos profissionais?

Nesta seção, nos questionamos se os agentes pesquisados têm na música sua única fonte de renda. Como desdobramentos desta pergunta inicial, questionamos os motivos de não conseguirem viver só da música – o que é comum a maioria dos rappers e djs participantes da pesquisa -, ou o que foi que permitiu – a alguns poucos – alcançarem esse objetivo.

Se no início do rap pelotense, no final da década de 1980, algum grupo desse segmento, tivesse conseguido ter sua música como única fonte de renda, este seria o Calibre 12, grupo de Jair Brown, devido ao fato de ser o primeiro grupo de rap local a ter um relativo reconhecimento na cidade. Dj Vagner nos lembra que na época, em diversos muros de diferentes bairros, aparecia escrito o nome do grupo, sendo que Jair Brown confirma a informação, inclusive reforçando que a polícia muitas vezes não percebia que se tratava de um grupo de rap, considerando equivocadamente como uma possível facção do crime na cidade.

No entanto, a possibilidade buscada de viver do rap não se concretizou, e todos os integrantes tinham empregos paralelos. Para Jair, o motivo que fez com que o “pessoal nunca conseguiu viver do rap” seria em parte por uma postura do próprio grupo:

Nós do Calibre 12 tivemos a chance de viver do rap, porque tocávamos em vários locais. Mas recusávamos vários shows, porque a gente era muito radical na época. Perdemos muita oportunidade, era a postura do rap de muita gente na época (Entrevista concedida pelo rapper Jair Brown).

Lembramos aqui que o principal grupo de rap no Brasil, o Racionais Mc's, que têm influenciado gerações de admiradores do estilo, de extremo ao outro do país, sempre tiveram diversas ressalvas sobre aceitar dar entrevistas para a mídia bem como na sua relação com ela⁹, confirmando, em certa medida, o relato de Jair Brown sobre a radicalidade da postura do período por alguns grupos.

Um possível problema que pode ter influenciado não atingir o objetivo em termos financeiros, já que em termos conceituais e históricos, Jair Brown

⁹ Conferir <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-86/racionais-mcs-quatro-pretos-mais-perigosos-do-brasil?page=6#imagem0>>. Acesso em 06.09.2016.

certamente é um dos “arquitetos” do rap pelotense e do sul do Brasil, seria a escassez de recursos monetários para investir no grupo, chegando a mais cidades e atendendo aos convites que recebiam para atuar em grandes centros. Segundo Jair: Brow: “Tínhamos convite pra tocar em São Paulo e diversos outros lugares, mas na época a gente não tinha condições, não tinha verba, tocávamos só na volta aqui, na região”.

O rapper Ligado, contemporâneo de Jair Brown, no entanto até hoje em plena atividade como músico, é proprietário de um trailer de lanches. Acredita também que esteve muito próximo de obter o objetivo de só dedicar-se a música, como surge do seguinte depoimento: “Foi tudo quase pra virar [conseguir, fazer acontecer] e viver de rap”, pois seu antigo grupo, o Mc’s Radicais, do bairro Guabiroba, teve o trabalho amplamente reconhecido não só em Pelotas e Rio Grande do Sul, mas em diversas regiões do Brasil.

O fator geográfico seria, no seu entendimento, o principal impedimento para artistas locais serem mais amplamente reconhecidos, e a partir disso poder dedicar-se exclusivamente ao rap:

A dificuldade de se sustentar do rap sempre teve. Primeiro já tem a dificuldade pelo país ser de terceiro mundo, subdesenvolvido. O cara que faz arte e faz música já tem uma situação precária, aí pra nós ainda é no interior do Rio Grande do Sul, Pelotas. Se o Emicida fizesse o mesmo corre [trabalho] dele, aqui em Pelotas, tu acha que ia dar certo da mesma forma [que deu em São Paulo]? Não ia dar mano, ia morrer nadando. É uma questão de geografia. Não é questão de talento. Tem que largar [morar e trabalhar] pra lá. Ninguém pode dizer em Pelotas comprei minha baia [casa] com o Rap (Entrevista concedida pelo rapper Jair Brown).

Dj Vagner, assim como Ligado e Jair Brow, é pertencente à “velha escola”, referência utilizada para designar os integrantes da primeira geração do rap pelotense. Compartilha da ideia que seria ótimo se pudessem trabalhar somente com o rap e os projetos vinculados a essa cultura e ao movimento. “O melhor e o mais prazeroso seria tramar [trabalhar] só com o rap e os projetos. Mas ainda não rola [não acontece], tem que ter um fixo [salário] pra garantir”.

Esse fixo que Dj Vagner se refere, no seu caso, é a portaria de um condomínio. No entanto, consideramos extremamente significativo os avanços que não só o rap, mas o Hip Hop em geral vêm alcançando em Pelotas, como

já apontamos, e Dj Vagner certamente esta à frente de várias dessas conquistas.

Seria natural, portanto, pensarmos que pelo fato de ser um dos organizadores da semana municipal do Hip Hop, ter aprovado no Procultura local o que virá a ser a primeira coletânea em vinil do Hip Hop do Rio Grande do Sul, dentre outras ações exitosas realizadas por Dj Vagner, que conseguiu o objetivo comum entre os artistas de viver do rap. Entretanto, não é o que acontece.

O motivo ainda são problemas estruturais. Um citado, seria o exemplo do Sesc¹⁰, que em São Paulo tem muita proximidade com o rap, e em Pelotas, em pleno ano de 2016, ainda nunca se teve um artista do rap local contemplado para circulação nessa estrutura, que conta com excelentes cachês para os músicos.

Guido CNR vende discos físicos, camisetas, realiza diversos shows, mas ao modo declarado como os músicos anteriores, afirma: “necessito de outras formas de renda, não consigo viver só do rap”. Uma das formas de complementar seus rendimentos, é a de ministrar aulas em uma academia local.

O depoimento de Dj NF é muito semelhante ao de Guido CNR, seu contemporâneo da segunda geração do rap local: “Tentei mas não consigo viver exclusivamente da música, seria um sonho”. Esse sonho, entretanto, chegou a se realizar por um período de um ano:

Já tive uma renda fixa pra tocar na noite. Ajudava até a masterizar som. Tocava na noite quartas, sextas e sábados. A renda era essa, “Casa do Samba” em Rio Grande toda quarta feira, sexta feira o “Euforia” em Pelotas, e sábados alguns shows com grupo de rap (Entrevista concedida por Dj NF).

Atualmente trabalha em outra área que não a da música, mas eventualmente atua em eventos de rap e de Hip Hop em Pelotas e região.

¹⁰ Nesse sentido, conferir <http://www.sescsp.org.br/programacao/70510_RAP+RITMO+POESIA>. Acesso em: 06.09.2016.

Os rappers Pok Sombra e Blood Fill, têm uma análise muito próxima, entre eles, sobre a questão de conseguir viver do rap. Trazem um ponto de vista que ainda não tinha sido citado pelos outros agentes pesquisados.

Reconhecem que não conseguem viver exclusivamente do rap, mesmo atuando em shows frequentemente. Pok Sombra relata: “Não consigo me sustentar da música, tenho que correr de outras formas pra conseguir me sustentar e manter meus vícios, minha vida de rapper”. Já Fill afirma: “É complicado viver do rap, não consigo”.

Ambos seguem imersos totalmente em busca do objetivo. Pok Sombra, inclusive, após passar por diversos empregos, desde cobrador de ônibus até trabalhar como camelô, por último estava, em época recente, relativamente estabilizado numa loja de surf, no shopping Pelotas, sendo que desistiu do emprego para tentar impulsionar a carreira em Curitiba.

No entanto, Pok Sombra e Blood Fill, não repetem argumentos observados até aqui, sobre os motivos de não ser possível viver exclusivamente do rap. Eles se autorresponsabilizam por essa situação, afirmando que é possível viver do rap, mas se não estão conseguindo atualmente, é porque em algum nível ainda não estão trabalhando corretamente, e no momento que conseguirem qualificar estas questões pontuais, vai ser possível sim realizar o “sonho comum” entre todos os artistas.

Pok Sombra sobre o motivo de não estar vivendo do rap, afirma:

Isso é um problema meu, porque eu não trabalhei da maneira correta. Eu poderia estar fazendo muito mais shows, mas eu não tenho trabalho suficiente e recente pra galera abraçar. Faz dois anos que não lanço nenhuma música, então não tenho do que reclamar, não posso dizer que a culpa é do sistema, que nem o rap faz (Entrevista concedida pelo rapper Pok Sombra).

E os shows e apresentações que consegue viabilizar, ainda não estão como deseja, e também traz a responsabilidade para si:

Consigo tocar às vezes em alguns lugares, mas não toco mais por não ter tanto trabalho na rua. Pelo tempo que eu tenho de rap, deveria ter muito mais. Eu admito isso, tenho muito trampo gravado que poderia ter colocado na rua, mas não coloquei. Consigo circular, mas não da maneira como gostaria (Entrevista concedida pelo rapper Pok Sombra).

Blood Fill, reconhecendo que poderia ter trabalhado mais, ido além do que até agora na carreira artística, também se autorresponsabiliza, e não desacredita que é possível viver do rap:

Eu não tava dedicado, mas acho que é bem possível viver do rap. Não posso afirmar que amanhã vou acordar e vai acontecer, mas eu acho que é possível. Eu acho que por enquanto não dá, mas daqui a uns tempos vai dar. Quem colocar a cabeça no lugar e se focar, vai chegar (Entrevista concedida pelo rapper Blood Fill).

Garcez Dirty Lion, pode ser considerado um rapper politizado, e frequentemente pra quem acompanha o movimento Hip Hop local, além de outras pautas da sociedade civil, pode encontrá-lo exercendo seu ativismo. Como exemplo podemos citar sua participação na coordenação da “marcha da maconha” em Pelotas, e o “ocupa Hip Hop”, que consta numa luta para se ter uma casa do Hip Hop no município, através de um prédio ocioso que foi ocupado por determinado período para se tentar esse fim.

Esse rapper traz alguns argumentos empíricos ao responder nossos questionamentos. Além do episódio já citado da diferença de likes de um post seu no facebook com e sem dinheiro para patrocinar publicação, argumenta que a política atual dessa rede social, é de restringir posts normais, e dar mais alcance para publicações pagas. Na questão da sustentabilidade através do rap, defende que a questão geográfica dificulta o desenvolvimento dos artistas locais, narrando a seguinte experiência:

A mina [mulher] veio trocar uma ideia, perguntou quanto era o cachê e eu falei quanto era. Mas só a passagem de ida e volta dava 400 reais. Ai ela disse que gostou do trabalho, mas infelizmente o custo ainda não vira [ainda não é viável]. Preferiu levar três grupos de rap da cidade dela, do que pagar esses custos, então tem a questão geográfica (Entrevista concedida pelo rapper Garcez Dirty Lion).

Assim, os custos de artistas de Pelotas, devido aos deslocamentos que precisam ser realizados, são muito mais caros do que a grande maioria de seus pares dos outros centros do rap nacional. Ainda sobre a questão geográfica, mas com enfoque sobre a visibilidade dos trabalhos, o entrevistado afirma: “É muito mais fácil tu estar nos grandes centros do que estar aqui. Se tu

tem um amigo na tv aqui, ele trabalha na tv Nativa, se tu tem um amigo na tv em São Paulo, ele trabalha na Globo”.

A questão de o rap ser centralizado em grandes centros, no entanto, é um processo que a internet já ajudou a descentralizar nos EUA, e no Brasil, o entrevistado acredita que irá para o mesmo caminho, amenizando assim no futuro o problema da localização dos rappers, e ampliando as possibilidades para além dos grandes centros:

A música tá muito centralizada, mas ainda acredito que vai acontecer o mesmo processo que nos EUA, o da descentralização da música por causa da internet, que é uma tendência. Nos EUA surgiu e tinha apenas em alguns estados, depois outros foram aparecendo e se tornou no que é hoje. Acredito que isso é um processo e vai acontecer aqui no Brasil também (Entrevista concedida pelo rapper Garcez Dirty Lion).

Além da questão geográfica, Garcez também aponta como motivo para a dificuldade da sustentabilidade econômica através do rap, o fato de o mercado musical querer consumir conteúdos banais: “acredito que o mercado musical tem formatos que vendem, se tu falar de sexo, de drogas, estimular o consumo, mais fácil de tu vender”.

O entrevistado afirma que no momento não consegue se sustentar somente através do rap como fonte de renda, mas acredita ser possível, inclusive já exercitando parte do caminho que considera ideal, projetando que em alguns poucos anos será possível inverter essa situação:

Não consigo viver exclusivamente da música... Tem que puxar pelos dois lados [virtual e circulação presencial]. Tem que fazer camiseta, tem que fazer cd, tem que fazer moleton. Consigo circular meus produtos. Consigo também pelo lance de estar na rua. Não sabia no começo como vender, mas depois eu aprendi. Passei bastante trabalho nas primeiras viagens e tal, mas depois peguei a dinâmica de como vender a parada na rua, e é assim que eu faço meu cd girar, e conseqüentemente o resto, tá ligado? (Entrevista concedida pelo rapper Garcez Dirty Lion).

Dime, rapper da quarta geração, tem outro trabalho como fonte de renda, e segue a mesma linha de raciocínio de Garcez, no sentido de que o mercado musical consome mais outro conteúdo, distante do que compõe, no caso um rap mais preocupado com questões sociais:

Viver da música ainda é muito complicado. Tudo tem a ver com os interesses de massa. O que faz sucesso tem a ver com sensações corporais, sensualidade, isso é muito forte. A influência das coisas no Brasil já vem desses interesses. Acho difícil e estranho viver de música boa. Isso é muito pessoal, o que eu considero música boa. As vezes quem faz música trabalhada gasta muito mais do que ganha. Tu investe muito mais em si do que tem retorno (Entrevista concedida pelo rapper Dime).

4.4 Trânsfuga, por que vem conseguindo viver do rap?

A partir do momento em que conseguimos verificar a procedência de nossa hipótese sobre o fato dos rappers e djs, terem outras fontes de renda independente da música, mesmo com a popularização da internet e de novas tecnologias que ampliam o cenário das possibilidades de melhor trabalhar suas carreiras de um modo geral, surgiu ao longo da pesquisa um novo desafio. Consiste na tentativa de entendermos o porquê de um de nossos agentes entrevistados, conseguir se sustentar economicamente a partir apenas da música.

Além de buscarmos como consegue realizar seu objetivo de viver da sua arte (que na verdade é de todos os músicos entrevistados), também problematizaremos, se concretiza-se em um exemplo de trânsfuga, de acordo com o conceito do mesmo que trabalhamos em Lahire no capítulo teórico. Vimos que o trânsfuga é aquele que consiste em “sair” do meio de origem, através de uma ascendência de classe, seja pelo meio escolar, seja por algum outro viés.

Podemos com o resultado verificado na pesquisa, considerar uma exceção, um Dj através do rap conseguir viver exclusivamente da sua arte. Independentemente, de alguns agentes entrevistados se autorresponsabilizarem e acharem que é possível alcançar tal meta, bastando “trabalhar da maneira correta”, como nos relataram Pok Sombra e Blood Fill, o fato é que apenas um artista, de um universo de 12 entrevistados, hoje [junho 2016] consegue viver da música.

Trata-se do Dj Micha, que perguntado sobre o caminho que o levou a tal momento, inicialmente nos respondeu com uma questão metafísica: “Eu sempre digo pros cara, eu to sendo abençoado”. Questionamos na entrevista

que não basta ser abençoado, deve ter alguma tecnologia de produção, algumas questões que levaram a este estágio da carreira, do que podemos considerar excelência para o sul do Brasil.

No entanto, novamente recebemos questões vagas como resposta que cairiam no campo da fé, como nos disse: “os bagulho dão certo porque eu acredito”. Pela segunda vez, possível devido à metodologia que empregamos, questionamos que acreditar pode ser importantíssimo, mas não seria em princípio suficiente.

Citamos como exemplo, que os outros onze agentes entrevistados, também devem “acreditar no seu trabalho”, e que mesmo assim ainda não conseguem viver do rap. A partir daí, começamos a chegar aos motivos que levaram ao sucesso da carreira atualmente, em nível regional: “É acreditar 24 horas... Pensava naquilo 24 horas, não fazia mais nada, pensava só na parada... Eu tava sempre ali nos toca disco querendo aprender, enquanto outros tavam valorizando festa e isso e aquilo”.

Esse acreditar e pensar “24 horas”, geram resultados, como as conexões com talvez os dois maiores djs do rap nacional, KL Jay, dos Racionais MC’s, e Dj Hum, que geraram alguns trabalhos em parceria, em Pelotas, Rio Grande e São Paulo, entre eles:

Quando eu chamo um cara pra conversar no facebook, eu não sei se vai me responder. Mas o Dj Hum me respondeu, porque disse que viu minhas postagens, que só posto bagulho de tocada [música], e isso começa a ser o acreditar e viver 24 horas por dia na parada, entendeu? KL Jay me disse: Micha, não tem como dar errado em São Paulo, porque tu vive 24 horas por dia a parada (Entrevista concedida por Dj Micha).

Assim percebemos o primeiro ponto citado por Dj Micha sobre seu trabalho, que consiste em ter uma extrema dedicação. Priorizar esses estudos em relação a outras atividades, o que conseqüentemente, trouxe uma técnica que é fundamental na profissão de Dj. Festa, noite, baladas, tão comuns entre a grande maioria dos jovens em nossa sociedade, nunca tiveram a frente da questão e da busca profissional.

Um dos problemas que podem dificultar alguns rappers e djs, segundo Micha, são possíveis limitações nos relacionamentos profissionais. Como

exemplos, se relacionar somente com quem gosta de apenas determinado tipo de rap, como o rap considerado original, de contestação social; não interagir com djs mais velhos para aprender; não ser atencioso com os mais novos.

Percebemos então um segundo ponto fundamental, de se gerar capital relacional, a partir de um entendimento seu sobre a importância disto:

Têm pessoas que não conversam com um coroa [senhor] mais velho pra aprender, não conseguem dialogar com um moleque mais novo, não conseguem explicar sem ser agressivos com moleque mais novo...Eu consigo dialogar com todo mundo. Hoje eu fui na festa black (Dj Micha se refere a uma festa que foi no dia da entrevista, onde estavam diversos senhores, muitos precursores dos bailes black em Pelotas, lugares que como vimos no capítulo teórico, em Pelotas como em outras cidades como São Paulo, estão diretamente relacionados com o surgimento da cultura Hip Hop) e conheci gente nova. Eu consigo dialogar com os moleque que tão chegando agora, e dialogar com os coroa que são fechados entre eles (Entrevista concedida por Dj Micha).

Importante explicitar aqui que parte da falta de diálogo entre alguns artistas, citados por Dj Micha, faz referência a uma divergência entre a considerada velha escola do rap e a nova escola, onde os primeiros criticam os últimos por ter abandonado a essência do rap, que consiste segundo eles na contestação e a crítica social. Dj Micha, como observamos, se relaciona profissionalmente tanto com integrantes da velha escola como da nova, dando um caráter plural na condução da parte comunicacional da gestão da sua carreira.

Ainda sobre a necessidade de se trabalhar bem a parte comunicacional, afirma que a presença em eventos quando não está atuando, é também muito importante. Também pode fazer a diferença estar envolvido em projetos sociais que dialoguem com a juventude:

O facebook ajudou muito a profissionalizar, como dialogar com as pessoas. Pra circular os shows tem que ter muita comunicação, circular também nos eventos que tu não vai tocar, estar presente. Participar de projeto social também, tem muita gente que me contratou porque me viu dando uma palestra em tal lugar, sobre Hip Hop, ou dando uma oficina em tal lugar. Isso ajudou muito (Entrevista concedida por Dj Micha).

Com o encontro das duas questões comentadas anteriormente, a extrema dedicação ao rap e a profissão de Dj, assim como a importância da comunicação para o desenvolvimento do trabalho, estavam dados os passos iniciais que permitiriam obter os resultados atuais. Dj Micha, no ano de 2016, como pudemos verificar na entrevista, geralmente têm poucas datas mensais nos fins de semana, onde não têm apresentações agendadas.

Esses shows, contam com a vantagem de se realizarem também em espaços privados como formaturas de alunos universitários, com forte mercado em Pelotas. Somente na UFPel temos aproximadamente 25 mil alunos, gerando assim uma demanda que acontece num calendário anual.

Um fator de extrema importância é a quantidade de shows realizados fora de Rio Grande, cidade onde o entrevistado reside, e Pelotas, cidade em que construiu a maior parte de sua trajetória profissional. No Rio Grande do Sul, além da região sul, onde frequentemente se apresenta em cidades como Bagé e Jaguarão, consegue chegar em outros extremos do estado, como Uruguaiana e Alegrete. No entanto, shows em grandes centros para além de Porto Alegre, onde conta com diversas apresentações, como Florianópolis e São Paulo, por exemplo, dão ensejo à pretensão de construir uma carreira nacionalmente.

Outra questão a ser salientada, é a diversidade de casas noturnas nas quais Dj Micha consegue se apresentar. Vão desde espaços mais caros e voltados pra um público com maior poder aquisitivo, como por exemplo em Pelotas, o restoarte Madre Mia, até espaços mais alternativos como o Galpão.

Dj Micha se mostra também polivalente em algumas áreas fundamentais da carreira artística. A produção de um músico, convencionalmente recebe vinte por cento por esse serviço no mercado musical. No caso em análise, o próprio artista faz a gestão da sua carreira, fazendo os contatos, respondendo as solicitações, agendando os shows. Também desenvolve parte de sua identidade visual.

Essa busca por autonomia segue gerando resultados positivos, no sentido de atualmente, organizar uma festa sua, mensalmente em Pelotas, o “Dj Micha convida”, e uma mensal em Rio Grande, o “Pôr do Som”. Isso permite, por exemplo, em números fictícios, ao invés de ser contratado com o

cachê de quinhentos reais, para uma festa de algum produtor, ter a sua própria produção, gerando um lucro de dois mil reais. Duas festas mensais, com resposta significativa de público, como no caso, se configuram em importantíssimo avanço na concretização do projeto de viver da música.

Mesmo com o relativo e momentâneo sucesso profissional, não podemos enquadrar Dj Micha no conceito de trãnsfuga da maneira colocada por Lahire. Entendemos toda teoria como um instrumento para nos auxiliar a interpretar a realidade. No entanto, vivemos em sociedades complexas e diversificadas, sendo pouco provável aplicarmos um conceito fechado para uma realidade na França, a outra no Brasil.

Para considerarmos Dj Micha como trãnsfuga no sentido trabalhado por Lahire, teríamos que ter verificado, uma mudança de classe de Dj Micha, após conseguir obter sua sustentabilidade através da música. Não é o que percebemos.

Dj Micha continua morando no mesmo bairro de sua infância, a Vila Bernardete, em Rio Grande. Não adquiriu bens como imóveis, carro, moto, e possui hábitos e disposições muito próximas de quando não se sustentava como Dj, e necessitava de outras formas de renda, como o período em que trabalhou em obras (construção civil).

Nesse período anterior, sempre esteve envolvido com culturas urbanas, como desenho e graffiti, skate, entre outras. Atualmente, mantém esses vínculos com a cultura urbana, embora focado na arte dos toca-discos.

Assim, sua trajetória não indica que saiu de seu meio. Embora com novos circuitos, espaços e redes de convívio, sua semana de trabalho, considerando que geralmente as apresentações ocorrem de sexta-feira a domingo, seguem rotina bem próxima ao período anterior.

Entretanto, mesmo não aplicando o conceito de trãnsfuga da maneira como Lahire nos apresenta, consideramos uma importante contribuição a não aplicação ortodoxa do conceito de campo e habitus de Bourdieu, por Lahire, entendendo ter uma pluralidade e heterogeneidade de disposições incorporadas pelos indivíduos.

Portanto, argumentamos ser possível uma adaptação desse conceito de trãnsfuga, de Lahire, já que apesar de não mudar de classe, certamente Dj

Micha tem uma ascensão profissional muito importante, e que gera também a participação em muitos espaços para além de sua comunidade, fato esse possível por sua profissão de Dj.

Os elementos de capital cultural específico desenvolvido, de capital relacional dentro e fora de Pelotas, e de acesso a recursos econômicos, contribuem para encontrarmos neste caso uma espécie de quase-trânsfuga. Mas, não se deveria ver a acumulação desses capitais fora do acesso às novas tecnologias da informação. Nesse sentido, temos que ressaltar que DJ Micha pertence à terceira geração do rap pelotense, onde diversas novas possibilidades estiveram incorporadas no desenvolvimento das carreiras, ao contrário das duas primeiras gerações.

4.5 Resultados

Nossa seção de apresentação dos resultados segue as três hipóteses que apresentamos originalmente nesta dissertação: as descobertas sobre o grau dos efeitos da internet e das novas tecnologias na profissão de rapper e dj na cidade de Pelotas; o posicionamento dos artistas sobre a internet e a possibilidade de ter a música como única fonte de renda.

4.5.1 Radicalidade das transformações pós-popularização da internet e novas tecnologias.

A análise teórica realizada na parte introdutória desta dissertação, nos mostra a radicalidade das transformações geradas pela internet e pelas novas tecnologias. Autores como Castells, inclusive, consideram essas transformações mais radicais que as ocorridas com as duas primeiras revoluções industriais.

Isso somado a convivência permanente com artistas e ativistas do movimento Hip-Hop, que ao contrário da precariedade do início da cultura, hoje vemos inúmeras facilidades para a produção e divulgação de suas músicas, nos levou a formular a hipótese de que tivemos uma radicalidade, uma grande transformação nas condições e possibilidades para os rappers e djs poderem desenvolver seus trabalhos.

Após as entrevistas, nossa hipótese foi confirmada. A partir dos relatos de três integrantes da primeira geração do rap pelotense, foi possível percebermos a precariedade e as dificuldades para os artistas no começo de suas carreiras.

Em um primeiro momento, não tinham bases instrumentais para fazerem as rimas e gravarem as músicas. Em um segundo momento, quando essas bases vinham em discos de vinil, era muitos grupos cantando e gravando com a mesma melodia. Para disponibilizarem suas músicas, houve novamente dificuldades. Dependiam da raríssima abertura de espaço em mídias tradicionais, como jornais, rádios e tvs.

Com a segunda geração, registram-se problemas semelhantes, com surgimento de cds com bases, além do vinil com geralmente duas faixas instrumentais. Precariedade na gravação, nas possibilidades de divulgação e distribuição de suas músicas são verificadas.

Para os integrantes da terceira geração, e para as anteriores que seguem trabalhando e conseguem acompanhar as novidades tecnológicas, o quadro começa a se inverter com o surgimento de *home studios*, maior número de agentes produzindo, e novas possibilidades com o surgimento das primeiras redes sociais. Como analisamos, já em 2006, um artista hospedava músicas em um site para interessados fazerem *download*, e se ampliava a produção de *beats* [bases instrumentais], resultando num grau de autonomia, podendo agora ter suas composições autorais também na melodia, além de suas letras e rimas.

Chegando na quarta geração e no período atual, podemos visualizar com clareza, através das entrevistas, que seus integrantes já começam com grandes possibilidades técnicas para a produção e difusão de seus trabalhos. É a geração que cresce já com internet popularizada. Os artistas das gerações anteriores, também dispõem dos mesmos mecanismos, embora não esquecendo da declaração feita por dois agentes entrevistados, no sentido de que se tornou difícil concorrer com quem nasceu e cresceu com a internet.

Assim, se produz a música num computador, onde antes não era possível. Divulga-se como plataforma principal, através do Facebook, onde antes a música local não chegava com facilidade em outras cidades, regiões,

países. Tem-se diversas facilidades comunicacionais, para maior circulação de produtos e produção de suas músicas. Não só confirmamos nossa hipótese inicial, como ainda caminhamos para uma nova hipótese, impossível de testar nessa pesquisa, de que no rap, a radicalidade das transformações ter sido ainda maior que em outros segmentos musicais.

4.5.2 Internet, ampla maioria de críticas ácidas

Absolutamente todos os agentes pesquisados, apontaram que hoje, o Facebook, é o seu principal meio de divulgação dos seus trabalhos. A internet, não só através das redes sociais, rompeu com a dependência a mídias tradicionais, proporcionou suas músicas chegarem a lugares inimagináveis, e causou de um modo geral uma transformação no mercado musical.

Apesar de fortes debates “pró” e “contra” essas transformações, a internet trouxe muito mais possibilidades de se trabalhar a carreira artística. Assim, formulamos a hipótese de um alinhamento conceitual a favor da internet, um discurso onde se sobressaísse seus aspectos positivos, em relação a seus possíveis problemas, intrínsecos a qualquer nova tecnologia.

Ainda pensamos ser possível, um tom maior de críticas virem das duas primeiras gerações do rap pelotense, por um possível estranhamento com o novo quadro, em relação a terceira e quarta geração, onde esse processo foi sendo gradativamente naturalizado, com a internet fazendo parte de sua vida cotidiana desde muito cedo.

No entanto, os resultados apontaram para uma compreensão oposta à que construímos hipoteticamente. Mesmo com um consenso entre os agentes, que a internet tem coisas boas e ruins, as críticas se sobressaíram, e foram muito incisivas, com exceção de apenas dois artistas. Vejamos as principais críticas apontadas.

Dj Wagner, Dj NF, Zudizilla e Blood Fill, desenvolveram o argumento crítico, no sentido de com a internet, as pessoas diminuem a troca de ideias, a troca de sonoridades, causam um distanciamento entre as pessoas, que avançam para um processo de individualização. O mundo virtual, por sua vez, também gera um distanciamento entre público e artistas.

A possibilidade trazida pela internet de se ouvir música sem precisar de recursos monetários, seja em canais como youtube, seja mesmo em plataformas em que se pode abonar alguma quantia em troca de um serviço mais qualificado, como Spotify, trouxeram dificuldades segundo Guido e Dj Vagner, pois não se consegue mais vender discos, já que a grande maioria dos consumidores escutam as músicas na internet. Dime, fala em dificuldade de se monetizar a música, a partir dessa realidade que vive o mercado musical.

O que poderia ser considerado uma qualidade da internet, a facilitação da produção e distribuição de conteúdos, torna-se um problema na visão de Blood Fill, Dime e Jair Brow. Resulta disso um excesso de conteúdo, com uma consequente perda de qualidade. Para Zudzilla, como se não bastasse produzir fenômenos sem conteúdo, a internet ainda os consagra, com diversos exemplos de funk com baixa elaboração conceitual, que são fenômenos de mídia e popularidade.

Com a centralidade da divulgação dos trabalhos nas redes sociais, não se tem a possibilidade, segundo Zudzilla, de uma possível decisão autônoma, de não estar nas redes sociais. Se assim o fizesse, o artista estaria radicalmente prejudicando seu trabalho e sua carreira. Os parâmetros para avaliar a qualidade e o resultado dos trabalhos também estão equivocados segundo o rapper, e com críticas nesse sentido também de Will, Garcez e Blood Fill. Valoriza-se o trabalho pela quantidade de *likes* [número de curtidas em redes sociais] e visualizações, e não fatores como a poética, o conteúdo, a sonoridade, o conjunto conceitual.

Temos atualmente uma falsa impressão de democracia nas redes. Para fundamentar o argumento, o rapper Garcez, lembra que, o alcance de publicações é limitado pelo Facebook, só liberando um alcance maior mediante publicações patrocinadas, que consiste no pagamento de determinado valor para mais pessoas receberem a publicação. Para Blood Fill, isso consiste numa espécie de *jabá* atual.

Entre os aspectos positivos da internet, minoritários em relação aos negativos como já mencionamos, estão o reconhecimento por parte de todos os entrevistados que a ferramenta ajudou muitas carreiras a decolarem.

Facilidades de comunicação, divulgação, o trabalho chegar com facilidade a qualquer lugar do mundo, são centrais para esse apontamento.

4.5.3 Majoritariamente, não é possível viver do rap

Até mesmo antes de nossa pesquisa, por uma experiência empírica resultante da proximidade que temos com o objeto, tínhamos a percepção de não ser possível ainda, em sua ampla maioria, rappers e djs viverem exclusivamente de seus trabalhos artísticos. Trouxemos isso como hipótese, o que confirmamos com um número extremamente preocupante, de onze agentes entrevistados, de um universo de doze, necessitarem de fonte de renda complementar, para além da música.

Isso em outras palavras se concretiza na não realização de um projeto, perseguido por todos, de viver do rap. Com a exceção de Dj Micha, como vimos em seção especial, de como construiu essa viabilidade, todos os outros artistas, por diferentes motivos, nas suas opiniões, não alcançaram o mesmo resultado. Para alguns ainda é possível e depende somente deles, para outro, é impossível devido a uma questão geográfica de estar fora de grandes centros.

Jair Brow aponta sobre os motivos de não ter conseguido viver do rap, o radicalismo de seu grupo e de suas posturas na época, e da falta de condições materiais para investir em questões como circulação, por exemplo, para chegarem a outras cidades. Ligado, afirma que a questão não é talento, e sim geográfica, que se artistas de sucesso hoje em dia como Emicida estivessem no início da carreira em Pelotas, atingiriam outros patamares economicamente.

Dj Vagner, afirma que mesmo com inúmeros avanços, como os artistas locais começarem a ser contemplados em políticas públicas culturais como o Procultura, ainda se tem muito a avançar, como com o Sesc, por exemplo. Pok Sombra e Blodd Fill, numa linha extrema de oposição à questão geográfica citada por Ligado, consideram que ainda não estão conseguindo “viver” somente do rap, devido a nos últimos anos não estarem trabalhando de maneira plena, mas que isso é totalmente possível. Garcez fica em uma espécie de meio termo nessas duas leituras, no sentido de reconhecer que nossa posição geográfica traz dificuldades, mas que existem muitos

mecanismos pra isso ser superado, e acredita que aproximadamente em três anos, diversos artistas locais, vão estar trabalhando e sobrevivendo somente do rap, que foi o que aconteceu em países como o Estados Unidos, onde o rap começou a ser viável em poucas regiões, e depois passou a ser um processo muito mais amplo e com contornos nacionais.

Toda a tecnologia disponível atualmente, certamente transformou as possibilidades de trabalhar as músicas e carreiras, como apontamos, mas não foram suficientes. Ainda, segundo os músicos, faltam espaços para poderem se apresentar, ainda falta acesso a políticas públicas culturais, falta circulação em outras cidades de seus shows, e mais uma série de questões fundamentais.

Ficamos com os resultados, com a certeza das dificuldades e dos problemas a serem enfrentados para um melhor panorama, e com a dúvida de que realmente com uma crescente profissionalização dos artistas, novas tecnologias, crescente empoderamento das políticas públicas culturais, é sim possível rappers e djs viverem da música, ou se isso não é possível pelas distâncias geográficas de grandes centros.

5 CONCLUSÕES

Esta dissertação tem a particularidade de juntar em uma mesma pessoa um pesquisador e um agente que participa ativamente do universo pesquisado. Efetivamente, estudar o rap não é se debruçar sobre um objeto distante mas sobre um mundo social próximo. Mas, essa proximidade não implicou, acreditamos, na criação de obstáculos que não fossem vencidos a partir das ferramentas que nos oferece a sociologia.

Nesse sentido, o diálogo entre os referenciais teóricos com a parte empírica, permitiu fortalecermos nossa compreensão do meio onde nosso tema está inserido, em princípio tornando necessário investigarmos duas questões. Primeiramente, as características que o capitalismo em que estamos inseridos apresenta, pois o mercado musical em geral, e especificamente o rap, estão dentro desse contexto. Segundo, possíveis especificidades de um campo cultural, onde a música, assim como outras atividades artísticas, se encontram.

Sobre o capitalismo, apesar das diferentes interpretações possíveis, e da radicalidade das transformações que o mesmo vem sofrendo, foi possível estabelecermos alguns pontos comuns. Entre eles, que o capitalismo sofreu uma reestruturação, com economias interligadas e alterações na relação capital – trabalho.

O papel da internet dentro do sistema capitalista está longe de ser consensual. No entanto, encontramos que a teoria informacional de Manuel Castells é a mais próxima e coerente com nossa pesquisa. Nesse autor, a sociedade contemporânea e a economia mundial atual, têm a internet como sua espinha dorsal. Como presenciamos as radicais diferenças nas condições de trabalho do rap em Pelotas, antes e depois da popularização da mesma, essas formulações nos serviram de instrumento para o diálogo entre teoria e resultados empíricos.

Depois de passarmos pelo capitalismo e internet, buscamos o conceito e as leis gerais de campo cultural, em Pierre Bourdieu. Apesar de serem sociedades diferentes, a francesa, espaço da pesquisa do autor, e a brasileira, diversas de suas formulações se enquadram em nossa realidade, como por exemplo, o baixo grau de codificação do campo cultural, em relação a outros campos, como o acadêmico. Essa é uma das principais críticas de Lahire, para

falar no caso do mundo social das artes, como um jogo cultural ao invés de campo cultural. No entanto, para além da divergência conceitual, nosso objeto dialoga com o sentido amplo de campo cultural estabelecido por Bourdieu.

Depois de estabelecido o tema, o problema que nos guiou foi tentarmos perceber quais os efeitos da internet e das novas tecnologias na profissão de rapper e dj na cidade de Pelotas. A partir desse recorte, formulamos três hipóteses. A primeira delas indicando que os efeitos foram muito significativos; a segunda de que isso resultou num alinhamento conceitual a favor da internet, apesar de seus problemas inerentes; e a terceira, que apesar das novas possibilidades geradas por esse processo, ainda não era possível para a grande maioria dos entrevistados, trabalhar somente com a música para suprir suas necessidades materiais.

Antes de partirmos para as entrevistas, foi necessário estabelecermos um quadro geracional com os rappers e djs na cidade de Pelotas, os dividindo em quatro gerações. A primeira geração, conta com integrantes que participam da cultura desde o fim dos anos 1980, os precursores do Hip Hop local, chamados de velha escola, e que tinham como características no período um rap fortemente marcado pelas fortes denúncias dos problemas sociais, além de muitas dificuldades relacionadas a gravações, circulação de shows e divulgação dos trabalhos.

Na segunda geração, com início aproximadamente por 1998, dez anos após à primeira geração, ainda percebemos uma vinculação conceitual com os integrantes anteriores, e ainda dificuldades na produção, como por exemplo muitos grupos tocarem com as mesmas bases instrumentais, por não estarem ainda difundidas as possibilidades de produção das mesmas. Já na terceira geração, com artistas que começam aproximadamente em 2006, percebemos diversas transformações em relação às anteriores. Primeiro, quanto ao conteúdo, uma espécie de desprendimento da necessidade de o rap ter exclusivamente uma característica de denúncia dos problemas sociais. Não que estes novos artistas não tivessem também essa responsabilidade, mas poderiam fazê-la de uma nova maneira, o que artistas como Pok Sombra, por exemplo classificariam como rap underground. Outra característica, seria sobre as novas tecnologias e a popularização da internet, pois os mesmos já contam

com *home studios*, produzem seus beats, e são a primeira geração onde já tinham a sua disposição, todas as condições de exercitar de maneira plena seus trabalhos e as suas produções com o rap.

Por último, temos a quarta geração, onde a relação com a internet aparece naturalizada. Desde o início, aproximadamente por 2013, já encontram todos os mecanismos a sua disposição, tanto para gravações, quanto para divulgação de seus trabalhos. Estamos na época da concentração do Facebook como o principal instrumento de divulgação dos trabalhos para não só os artistas dessa geração, mas para todos em geral. Se adaptando ou não, concordam que é a principal plataforma.

Quanto aos resultados, confirmamos duas de nossas hipóteses iniciais. Primeiramente, as condições de trabalho, desde a produção da música até a divulgação e circulação, são muito mais acessíveis aos artistas atualmente, do que para as gerações iniciais do rap, no fim da década de 1980 até o fim dos anos 1990. Com a popularização da internet, passamos de um quadro anterior onde não se tinha estúdios disponíveis para o rap, e a música para ser divulgada dependia de mídias tradicionais, para um momento atual onde se produz nos próprios computadores, ou em *home studios*, e esse produto artístico pode chegar através de redes sociais em qualquer lugar do mundo.

A segunda hipótese confirmada, é que mesmo com todas essas novas possibilidades, isso não tem como resultado o fato dos artistas conseguirem trabalhar exclusivamente com o rap. Com apenas uma exceção, e por diversos argumentos, desde geográficos até dificuldades estruturais, os músicos necessitam de outros empregos para complementação de suas rendas.

A partir desse resultado que obtivemos, sobre a segunda hipótese, pensamos ser importante a construção de uma seção especial, pois do universo de doze artistas pesquisados, somente um consegue economicamente viver do rap. Isso não representa nenhuma tentativa de apontar para possíveis qualidades individuais deste artista, pois muitos também têm esforços no sentido de dedicação ao rap e muita qualidade nos seus trabalhos, mas sim de tentar compreendermos o que permitiu atingir tal objetivo.

Percebemos que este artista desenvolveu um capital relacional e cultural específico, que não está fora das possibilidades proporcionadas pela popularização da internet e das novas tecnologias. Pelo contrário, estas facilidades, que resultam em contatos para Dj Micha tocar em diversas cidades e estados, ter agenda permanente semanal com apresentações, poder ter suas próprias produções, resulta diretamente dessas novas perspectivas. O consideramos como um “quase-trânsfuga”, em um sentido adaptado ao trabalhado conceitualmente por Lahire, que seria “sair” de seu meio de origem, através de alguma forma de ascendência social. Dj Micha continua no mesmo bairro, com os mesmos bens, não se enquadrando assim no conceito original de trânsfuga, mas por outro lado, circula em diversos novos espaços e meios, frutos dessa ascensão profissional.

A hipótese que não confirmamos, foi sobre um possível alinhamento conceitual dos artistas favorável à internet. Apesar de todo um novo cenário de possibilidades para os músicos, um teor extremamente crítico em relação à internet, foi o que encontramos.

Foram problematizados diversos argumentos para embasar suas críticas em relação à internet. Entre eles, que “curtidas” em redes sociais mascaram a real qualidade dos trabalhos; necessidade de uma espécie de jabá moderno, onde só tem alcance as publicações com investimento de dinheiro nas redes sociais; pequena margem para venda de discos, devido à cultura que se criou de ouvir música sem remunerar os artistas.

Continuamos surpresos com o resultado encontrado. Antes da popularização da internet, tínhamos muitas dificuldades para as músicas ultrapassarem as fronteiras locais. Podemos lembrar da entrevista do rapper Guido CNR, se referindo à possibilidade de passar seu clipe, somente no programa Yo Rap! MTV, e o mesmo em sua maioria, tinha na sua grade de programação, artistas do eixo paulista e norte americanos. Hoje em dia, teríamos até dificuldade em mapear de maneira satisfatória, a grande quantidade de alternativas para mostrar possíveis materiais audiovisuais de rappers locais, por exemplo.

Entretanto, como pesquisadores, nos cabe na medida do possível, nos isentarmos de nossas posições pessoais diretamente na dissertação. Estas

compreensões, sempre estiveram no lado que considera uma gigante democratização do mercado musical pós popularização da internet.

David Gilmour, ex líder do grupo Pink Floyd, em recente entrevista, lamentou não termos um mercado musical como antigamente, fazendo duras críticas e responsabilizando o vale do silício por esse quadro. Preferiríamos ver a questão por outra lógica. Na época do mercado como ele se refere, muitos artistas relatam que tinham interferência das gravadoras em seus futuros discos, pois estas estavam interessadas nos resultados das vendas. Hoje em dia, com o fortalecimento de uma cena independente, existe, uma maior liberdade de criação para os trabalhos autorais. Ficamos com o exemplo de Tom York, do grupo Radiohead, que liberou o download de um de seus discos, para o público pagar o valor que achava justo. Fechamos com estas inovações, frente às repressões da época do histórico caso Napster. Esse debate tem diversos desdobramentos no Brasil, onde Gilberto Gil, por exemplo, se alinha a essa tese de que com as possibilidades advindas pós popularização da internet, temos uma liberdade em geral muito maior, e isso é muito bem vindo.

Mas como afirmamos, na dissertação, nossas compreensões sobre o mercado musical, sobre o rap, sobre cultura, sobre o trabalho, não tiveram interferência no caminho de buscarmos entender a relação – rappers e djs – com a internet e as novas tecnologias.

Os resultados de nossa pesquisa, se encontram num momento onde a música atualmente carrega incertezas sobre seu futuro relativo à questão mercadológica. Depois de todo o século XX com extremo protagonismo da grande indústria fonográfica, pós popularização da internet, a partir de 1995, enfrenta grandes dilemas e passa por uma séria crise. Milhões de consumidores, ao invés de comprarem o produto físico, escutam músicas sem custo em computadores, celulares e outras plataformas. Apenas recentemente, a indústria parece compreender que o caminho seria buscar se adequar ao novo cenário, buscando novos modelos de negócios, recuperando assim novamente índices positivos.

Assim, no meio de um mercado musical onde tecnologia e criatividade estão num ponto central para obter a viabilidade dos trabalhos, nossos artistas

locais tem o desafio de realizarem o sonho em comum de viver somente de sua arte, a música.

De nossa parte, fica a expectativa de termos contribuído no conhecimento sobre a cultura, trabalho e o rap local.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAMBAATAA, Afrika. Afrika Bambaataa e a origem do hip-hop. Raça Brasil, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://racabrasil.uol.com.br/paginas-pretas/afrika-bambaataa-e-a-origem-do-hiphop/2465/>. Acesso em 06.09.2016.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 1990a.

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Questões de Sociologia**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

CARVALHO, Igor. **Sarau, o filho do hip-hop**. In: Fideles, Nina (Org.). O movimento hip-hop no Brasil. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2014.

_____. **O conto do canto rap**. In: Fideles, Nina (Org.). O movimento hip-hop no Brasil. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2014.

_____. **A dança que fundou um movimento**. In: Fideles, Nina (Org.). O movimento hip-hop no Brasil. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2014.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. Tradução: Roneide Venâncio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. **A galáxia da Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

COGOY, Carlos Alberto Jardim. **Hip Hop pelotense**: saberes educativos desafiando a opressão. 2015. 149f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2012.

CORSANI, Antonella. Elementos de uma ruptura: a hipótese do capitalismo cognitivo. In: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo. **Capitalismo Cognitivo**: trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 15-32.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michèle. O delineamento de pesquisa qualitativa. In: POUPART, Jean et al. (Org.). **A pesquisa qualitativa**: enfoques epistemológicos e metodológicos. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 127-153.

FIDELES, Nina. **O Movimento hip-hop no Brasil**. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2014.

FIÓTI. Entrevista Fióti, do Lab Fantasma: “Existe uma indústria do rap, querendo ou não”. **O Grito**, Recife, 2015. Entrevista concedida a Jailson Araujo Junior.

GALLETTA, Thiago Pires. **Cena musical independente paulistana – início dos anos 2010**: a "música brasileira" depois da internet. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em Sociologia, 2013.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império**. Tradução de Berilo Vargas. 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1993.

HISTÓRIA DO HIP HOP NO BRASIL. Produção: Red Bull BC One: 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i6HYb9Nk5f0>, acesso em 06.09.2016.

HISTÓRIAS DO RAP NACIONAL. **Rap das Antigas**. Episódio 2. São Paulo: TV Gazeta, 2016. Programa de TV.

HOBSBAWM, Eric J. **História social do jazz**. Tradução Angela Noronha. 6ª. Paz e Terra, 2009.

JOLLIVET, Pascal. NTIC e trabalho cooperativo reticular: do conhecimento socialmente incorporado à inovação sociotécnica. In: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo. **Capitalismo Cognitivo**: trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 83-107.

LAHIRE, Bernard. Do Homem Plural ao Mundo Plural: entrevista com Bernard Lahire por Sofia Amândio. **Análise Social**, Lisboa, 2012, n. 202, pp. 195-208.

_____. Trajetória acadêmica e pensamento sociológico: entrevista com Bernard Lahire. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, maio/agosto 2004, v.30, n.2 p. 315-321.

LIMA, Mariana Mont'Alverne Barreto. **As majors da música e o mercado fonográfico nacional**. Tese (Doutorado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em Sociologia, 2009.

MELLO, Zuzana Homem de; SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

MOULIER-BOUTANG, Yann. **O território e as políticas de controle do trabalho no capitalismo cognitivo**. In: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo. **Capitalismo Cognitivo**: trabalho, redes e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 33-60.

PIRES, Alvaro. Sobre algumas questões epistemológicas de uma metodologia geral para as ciências sociais. In: POUPART, Jean et al (Orgs.). **A pesquisa qualitativa**: enfoques epistemológicos. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 43-94.

POCHMANN, Marcio. **Formulações sobre o capitalismo industrial em transição**. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2013. Palestra. Disponível em: <http://www.fpabramo.org.br/ciclosfpa/?page_id=65>. Acesso em 06.09.2016.

POUPART, Jean. A entrevista de tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas. In: POUPART, Jean et al (Orgs.). **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos**. Petrópolis: Vozes, 2010, p. 215-253.

RADAR. Apresentado por Nathalia Birkholz. São Paulo. Showlivre, 2009. Duração 4 min. Entrevista com Afrika Bambaataa.

TEIXEIRA, Sâmia. **Das ruas e para as ruas**. In: Fideles, Nina (Org.). O movimento hip-hop no Brasil. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VICENTE, Eduardo. **A música popular e as novas tecnologias de produção musical: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo de produção da canção**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em Sociologia, 1996.

VIEIRA, Maria Raquel Rodrigues. “Minha palavra vale um tiro. Eu tenho muita munição”: **movimento Hip Hop e a fabricação de identidades** / Maria Raquel Rodrigues Vieira. – Pelotas, 2008. 148f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas.

WATERS, Roger. Integrantes do Pink Floyd se reúnem para receber honraria em universidade na qual estudaram. In: **Rolling Stone EUA**, 2015. Disponível em <<http://rollingstone.uol.com.br/noticia/integrantes-do-pink-floyd-se-reunem-para-receber-honraria-no-colegio-onde-estudaram/#imagem0>>. Acesso em 22 de jun. 2015.

WEISSBERG, Jean-Louis. Entre produção e recepção: hipermediação, uma mutação dos saberes simbólicos. In: COCCO, Giuseppe; GALVÃO, Alexander Patez; SILVA, Gerardo. **Capitalismo Cognitivo: trabalho, redes e inovação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 109-131.