

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

**UNESP**

**FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO – FAAC**

**SOLON BARBOSA VELOSO NETO**

# **O Território Criativo Subalterno da Música e a Sociedade Midiatizada**

**Bauru**

**2017**

**SOLON BARBOSA VELOSO NETO**

# **O Território Criativo Subalterno da Música e a Sociedade Midiatizada**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Midiática da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação Midiática.

**Área de Concentração:**

Comunicação Midiática

**Orientador:**

Prof. Dr. Laan Mendes de Barros

**Bauru**

**2017**

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Título do trabalho: O Território Criativo Subalterno da Música e a Sociedade  
Midiatizada.

Elaborada por Solon Barbosa Veloso Neto, foi defendida no dia ..... de ..... de  
....., tendo sido:

( ) Reprovada

( ) Aprovada, mas deve incorporar nos exemplares definitivos modificações  
sugeridas pela banca examinadora até ..... dias a contar desta data

( ) Aprovada

( ) Aprovada com louvor

Banca Examinadora

Prof. Dr. Laan Mendes de Barros

Instituição Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Julgamento \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

Profa. Dra. Simone Luci Pereira

Instituição Universidade Paulista – UNIP

Julgamento \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Juarez Tadeu de Paula Xavier

Instituição Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

Julgamento \_\_\_\_\_

Assinatura \_\_\_\_\_

## **DEDICATÓRIA**

Ao povo pobre do Brasil, massacrados pela história e pela negligência das classes dirigentes.

Às e aos artistas do Brasil pela coragem. A arte é uma forma de experiência de liberdade, plenitude e genericidade que a sociedade capitalista não permite.

## **AGRADECIMENTOS**

Em 2015, ao concluir a graduação em Comunicação Social (Jornalismo), eu estava convencido de que incluir uma página de agradecimentos seria motivo de certa soberba. Tinha muita certeza a esse respeito devido ao quadro de enorme desigualdade vivido no país. Se formar em uma universidade pública no Brasil é ainda um privilégio que poucas pessoas conseguem ter, e por isso pensava que os agradecimentos seriam problemáticos. Contribuía a isso saber que nada podemos fazer sozinhos, e que mesmo tendo feito algo inédito, não deveria me aproximar da ideia do mérito. Afinal, a quem agradecer se são tantos os ancestrais que pavimentaram meu caminho até aqui? As palavras que utilizo, as ideias, os conceitos, são todos nossos, não minhas.

Essa ideia não mudou muito, porém refletir sobre isso me fez achar que seria injusto chegar aqui e perder a oportunidade novamente de agradecer às pessoas que proporcionaram esse momento para mim e me ajudaram de forma incondicional. Portanto, decidi dessa vez abrir espaço para homenagear e agradecer as pessoas que foram fundamentais desde 2011, quando cheguei a Bauru completamente assustado e sem a menor noção do que me esperava.

Dedico este texto à minha família. À minha mãe, Claudia Maria da Silva Barbosa Veloso, ao meu pai, Solon Barbosa Veloso Filho, ao meu irmão, Jean Rafael Barbosa Veloso, às minhas tias, Claudete da Silva Santos e Cleide da Silva Letty e minha avó Dagmar da Silva. Além de meu tio Maurício dos Santos. Vocês todos têm uma participação direta ou indireta nesse caminho.

Nos anos que antecederam minha entrada na universidade, meus pais atravessaram um mar de dificuldades para conseguir garantir minha formação. Por muitas vezes nós só tínhamos algumas moedas para comer pão durante o dia. Nossa casa caía aos pedaços, e eles recebiam ameaças quase todos os dias por conta de dívidas. Era uma luta diária para pagar contas. Nunca vou esquecer dos malabarismos que eles fizeram para conseguir manter a mim e meus irmãos.

Quando era criança, meu pai me levava à escola em outra cidade de ônibus junto com meu irmão. Como não havia dinheiro sequer para a condução, ambos vagavam pela cidade, esperando em praças públicas até que minha aula se

encerrasse e voltássemos para casa. Meu pai só conseguia pagar a passagem dele, e graças a esse esforço pude continuar na escola. Minha alfabetização se deve a esse sacrifício pessoal.

Minha mãe trabalhou fora de casa a vida inteira, nunca quis exercer papel de dona de casa. Sua fibra moral e firmeza foram exemplos para mim. Foi ela, antes de qualquer pessoa, quem me ensinou a respeitar as mulheres e enxergá-las de forma igual. Ela é meu maior exemplo como pessoa. Ela me ensinou a usar computadores, me ensinou o gosto pela leitura e me ensinou a ser justo. Como mulher, sofreu com o casamento desgastado e uma vez divorciada engoliu o orgulho para voltar a viver com minha avó. Ela pensava principalmente em mim e em meus dois irmãos. Eu só entendi o tamanho desse esforço com a maturidade.

Agradeço ao povo brasileiro e paulista, que financiam a Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, a UNESP, que me abraça e acolhe desde que eu tinha apenas 18 anos, quando me mudei com uma mão na frente e outra atrás para uma cidade que nunca havia pisado. Essa universidade mudou para sempre a minha vida, me ensinou a viver como adulto, me apontou caminhos, me transformou em homem.

Agradeço aos servidores e servidoras, professores e professoras, técnicos e técnicas da universidade, que através de suas atividades profissionais garantiram o ambiente necessário para meu desenvolvimento.

Em especial, aos professores que me orientaram. Ao professor Juarez Tadeu de Paula Xavier que me deu de presente uma causa e me acolheu como amigo desde meu segundo ano na UNESP. Ele me orientou de forma espetacular, ensinando a um jovem adulto os caminhos que o Brasil me reservara e me mostrando que eu deveria sentir orgulho de quem eu era, de onde vim e de minhas convicções e talentos.

Ao professor Laan Mendes de Barros, que em dois anos de mestrado teve a paciência de entender as idas e vindas de meu projeto, de conhecer e aceitar meus pensamentos e de alimentá-los com ideias e teorias novas acerca de uma área de estudos com a qual trabalha há anos e teve a generosidade de dividir comigo.

À professora Simone Luci Pereira, pela atenção dispensada durante a banca de qualificação. As sugestões feitas foram importantes para a reflexão final desta pesquisa.

Ao Núcleo de Estudos e Observação em Economia Criativa, o NeoCriativa. Foi lá que desenvolvi toda a base teórica que me trouxe ao mestrado. Foi a partir de lá que consegui as bolsas de estudo e pesquisa que me garantiram uma passagem menos turbulenta pelos corredores da universidade. Foi lá que conheci amigas para vida toda, verdadeiras irmãs intelectuais, como Maria Eduarda Gomes e Giovana Preti Salomoni, que ingressaram no grupo comigo, em 2012, e só saíram no final da graduação. Minhas primeiras apresentações em congressos e seminários foram ao lado delas, e minhas primeiras reflexões em torno da cultura também aconteceram discutindo com elas.

Ao grupo de pesquisa MIDIAisthesis, o qual passei a integrar a partir da entrada na pós-graduação. Foi durante os estudos dos textos apresentados neste grupo de pesquisa que pude ter contato com reflexões importantes sobre o sensível e a experiência estética em sua relação com a mídia.

Aos meus amigos de república que me viram sair da adolescência e virar adulto. Em especial à minha primeira república, a Tripa Seca, na qual convivi com cinco amigos e um cachorro durante praticamente toda a graduação. Felipe Amaral, Fernando Martins, Vinicius Martins e Thales Schmidt. Nós crescemos juntos, rimos, choramos, fizemos descobertas, festejamos, lamentamos e começamos a trabalhar ao mesmo tempo. Eles foram meu apoio emocional em muitos momentos e as lembranças que tenho com eles são para sempre.

À Maitê Borges de Oliveira, que ao longo de todo o período desse Mestrado foi minha melhor amiga e namorada. Seria uma injustiça não citar aqui o apoio incondicional que ela me deu, o enorme carinho dispensado por ela, além da resiliência que também me ajudou a descobrir. Nos momentos em que fraquejei, ela me ajudou a tomar fôlego e continuar.

Ao Alma Preta, o grupo de comunicação que fundei ao lado de Pedro Borges, Vinicius Araújo e Vinicius Martins, com os quais tenho assinado textos, coberturas e vídeos desde pouco antes de ingressar no mestrado. Nós criamos um sonho juntos,

e agora estamos vendo o trabalho florescer e ser reconhecido. As oportunidades que tive graças a esses três caras e ao povo que resolvemos servir com nosso suor não têm preço. Eles também me apoiaram sem titubear em todos os momentos em que o trabalho acadêmico era grande demais.

E por fim, agradeço a Bauru, uma cidade que ensina e acolhe de braços abertos estudantes muitas vezes ingratos. Os movimentos sociais que conheci aqui são a maior razão deste trabalho, e foram eles que me ensinaram a respeitar as lutas sociais travadas por um futuro melhor. Nessa cidade fiz quase tudo pela primeira vez. Meus primeiros sonhos e desilusões reais aconteceram aqui, e agora deixo para a cidade este trabalho ao qual dediquei muito carinho e atenção, e que tem em cada palavra um pedacinho de mim. Obrigado, Bauru.

## RESUMO

---

VELOSO NETO, S. B. O Território Criativo Subalterno da Música e a Sociedade Midiatizada. 2017. f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Bauru, 2017.

A Economia Criativa é permeada pela Sociedade Midiatizada. Na contemporaneidade, a popularização da técnica torna a comunicação interconectada e globalizante, midiaticando sociedade e seres humanos. A mídia passa a ser elemento estruturante da cultura e vida social. Nesse cenário, ao mesmo tempo em que se mantêm as estruturas de poder, despontam as atividades criativas, em que a mídia se ergue como novo espaço de interação social que modula a própria natureza humana, o *Bios Midiático*, como propõe Muniz Sodré em sua *Antropológica do Espelho*. Os Territórios Criativos abrem os horizontes ao debate da Sociedade Midiatizada, baseando-se na territorialidade, temporalidades e nas mediações culturais da comunicação, como define Martín-Barbero. Com isso, novas identidades culturais se configuram. É também mais adequado a um ideal inclusivo de leitura das atividades criativas, como o desenvolvido pela Secretaria da Economia Criativa do Ministério da Cultura. O conceito de “Território Criativo” se enquadra no cenário da midiaticação, em que a cultura é interpelada pela mídia. As mudanças culturais e territoriais da globalização abrem a possibilidade de uma nova sociedade, como proposto por Milton Santos. Utilizando a música como objeto, intrinsecamente ligada à comunicação e à cultura, inserida no *Bios Midiático*, desbravaremos seu território e sua inserção na sociedade midiaticada, mapeando sua presença na cidade de Bauru. Através da observação do território criativo da música, esta pesquisa pretende observar e descrever seu território criativo subalterno, música independente, oposta à hegemonia dos meios de comunicação de massa e da Indústria Fonográfica, para entender e descrever sua relação com a sociedade midiaticada, sua importância política e social e sua conexão com o mundo do trabalho.

**Palavras Chave:** Economia Criativa; Música; Sociedade Midiaticada, Território Criativo

## ABSTRACT

---

VELOSO NETO, S. B. The Subaltern Creative Territory of Music and the Mediatic Society. 2017. f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, State University of São Paulo, Bauru, 2017.

The Creative Economy is permeated by the mediatic society. In contemporary times, the popularity of the technique makes interconnected and globalized communication, mediatizing society and humans. In this scenario, while keeping the power structures, emerge creative activities where the media stands as new space for social interaction, *Bios Midiático*, as proposed Muniz Sodré in his *Antropológica do Espelho*. The Creative Territories open the horizons to debate the mediatic society, based on territoriality in the mediations, as proposed by Martin Barbero, and cultural identities involved in it. It is also more suitable for an inclusive ideal reading of creative activities, such as that developed by the "Secretariat of the Creative Economy" of the Ministry of Culture. It fits in the scenario of media coverage, in which culture is questioned by the media. Cultural and territorial changes of globalization open up the possibility of a new society, as proposed by Milton Santos. Using music as an object intrinsically linked to communication and culture, inserted into the *Bios Midiático*, we will uncover their territory and their integration into mediatic society by mapping their presence in the city of Bauru. By observing the creative music territory, this research aims to observe and describe their subaltern creative territory, the independent music, as opposed to hegemony, the Phonographic Industry, to understand and describe their connection with the mediatic society, its political and social importance, and its connection with the world of labor.

**Keywords:** Creative Economy; Creative Territory, Mediated Society; Music;

## SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO.....  | 14  |
| 1. CAPÍTULO I - ACORDES TEÓRICOS.....  | 28  |
| 1.1. Acordes Teóricos.....   | 29  |
| 1.2. Sociedade Mediatizada e Sistema Interacional de Resposta.....   | 45  |
| 2. CAPÍTULO II - ECONOMIA CRIATIVA, INDÚSTRIA CRIATIVA E TRABALHO CRIATIVO.....                                  | 52  |
| 2.1. A Economia Criativa e suas questões.....  | 53  |
| 2.2. Mudanças de escopo.....   | 57  |
| 2.3. Ascensão e queda da Secretaria da Economia Criativa.....  | 60  |
| 2.4. Panorama da Economia Criativa no Brasil e conceitos de Indústria Criativa.....                              | 62  |
| 2.5. A Criatividade.....   | 64  |
| 2.6. Serviços Criativos.....   | 65  |
| 2.7. Indústrias Criativas.....   | 66  |
| 2.8. Os seis modelos de Indústria Criativa.....  | 68  |
| 2.9. Trabalho Criativo.....  | 70  |
| 3. CAPÍTULO III - A POLÍTICA DA MORTE.....   | 73  |
| 3.1. Brasil negro e branqueamento.....   | 74  |
| 3.2. Necropolítica ou Necropoder, Ralé Brasileira e Capital Improdutivo.....                                     | 86  |
| 3.3. Disputas sociais simbólicas e manutenção de privilégios.....  | 91  |
| 4. CAPÍTULO IV - A MÚSICA É COMUNICAÇÃO.....   | 95  |
| 4.1. O sensível e as estruturas de poder.....  | 96  |
| 4.2. Música como Comunicação.....  | 101 |
| 4.3. Música e mediações.....   | 105 |
| 4.4. Bens Informacionais, horizontalização das comunicações e os Territórios Criativos Subalternos.....          | 106 |
| 4.5. O singular, o particular, o universal e o trabalho: A particularidade é a categoria central da música?..... | 114 |
| 4.6. Retorno à estética: a política como elemento fundamental da estética e sua relação com a música.....        | 119 |
| 4.7. Da importância comunicativa da particularidade.....   | 122 |
| 5. CAPÍTULO V - O TERRITÓRIO CRIATIVO SUBALTERNO.....  | 123 |
| 5.1. Território Criativo Subalterno.....   | 124 |

|   |      |
|---|------|
| 5.2. Subalternidade.....                              | 132  |
| 5.3. Hegemonia, poder e Gramsci.....                  | 133  |
| 5.4. Pode o Subalterno Criar?.....                    | 134  |
| 6. CAPÍTULO VI - A Sociedade Enfrenta sua Música..... | 139  |
| 6.1. O som ambiente.....                              | 140  |
| 6.1.1. Taxa de crescimento demográfico.....           | 141  |
| 6.1.2. Economia de Serviços.....                      | 143  |
| 6.1.3. Condominização.....                            | 144  |
| 6.5.4. Multicentralidade.....                         | 145  |
| 6.1.5. Periferia.....                                 | 145. |
| 6.2. A Sociedade enfrenta sua música.....             | 146  |
| 6.2.1 SAMBA.....                                      | 149  |
| 6.2.2. O HIP-HOP.....                                 | 165  |
| 6.2.3.O FUNK.....                                     | 184  |
| 6.2.4. O ROCK.....                                    | 192  |
| 6.2.5. A SECRETARIA DE CULTURA.....                   | 203  |
| 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....                          | 206  |
| REFERÊNCIAS.....                                      | 209  |
| ANEXOS - ÍNTEGRA DAS ENTREVISTAS REALIZADAS.....      | 218  |
| TERRITÓRIO CRIATIVO DO FUNK.....                      | 219  |
| TERRITÓRIO CRIATIVO DO HIP-HOP.....                   | 227  |
| TERRITÓRIO CRIATIVO DO ROCK.....                      | 253  |
| TERRITÓRIO CRIATIVO DO SAMBA.....                     | 284  |
| Poder Público – Secretaria de Cultura.....            | 302  |

## INTRODUÇÃO

O objetivo principal do texto a seguir, é a apresentação para discussão do conceito de território criativo subalterno, relacionando a proposta com a música e a sociedade midiaticizada. Ao longo de seis capítulos e uma seção de entrevistas, tentamos responder este objetivo e ampliar as questões em torno dele. Partimos da percepção da necessidade de um conceito que abrace a subalternidade criativa em sua especificidade, diante das mudanças do mundo. Como toda investigação, novas questões foram introduzidas ao repertório do pesquisador, e acreditamos que se abriram caminhos para novas pesquisas e debates, respeitando os limites de uma dissertação, humildemente cientes de que há limitações neste trabalho.

Para que este percurso pudesse ser encerrado, partimos de um capítulo que discutisse as teorias da comunicação localizando a pesquisa sob o *Bios Midiático*. Tratamos dentro dele, a Música e a Canção enquanto formas de mídia e de comunicação, inserindo nela as perspectivas da subalternidade e da *Mídia Radical*.

Em seguida discutimos em profundidade a *Economia Criativa e as Indústrias Criativas*, apontando nelas limites e possibilidades libertadoras do trabalho criativo. Em seguida delineamos as políticas que encerram a subalternidade e a criatividade em um quadro urgente de mudanças perversas que se avizinham através da necropolítica.

Para encontrar neste cenário sombrio as possibilidades da criatividade subalterna, submetemos ela mesma à crítica, através de um movimento dialético primeiro sobre as bases filosóficas da subalternidade e da atividade criativa e suas relações com o gênero humano, e em seguida discutindo o próprio território criativo subalterno sob este debate. Por fim, no trabalho de campo, avaliamos através das experiências dos sujeitos do território, as validades deste conceito, encontramos alguns limites e possibilidades, e pudemos discutir diretamente com músicos e agentes criativos subalternos do Funk, do Rock, do Hip Hop e do Samba na cidade de Bauru.

Nas páginas que antecedem o primeiro capítulo, detalhamos as primeiras questões que impulsionaram este trabalho, desde a justificativa, aos objetivos e métodos.

## ABERTURA

A Economia Criativa vem sendo anunciada como a forma nova da economia mundial, uma maneira de incluir sustentavelmente e garantir a diversidade cultural. O crescimento econômico dos setores criativos é surpreendente, e segue maior que a média do PIB mundial nos últimos anos. Não à toa, os setores criativos têm sido estimulados por governos e organizações multilaterais para que continuem e ampliem suas atividades. Tudo isso se dá em um cenário de globalização perversa, e as formas que fenômeno tem tomado favorecem a continuação deste processo.

O mundo do trabalho se transformou radicalmente desde a revolução industrial e sua ampla oferta de empregos fabris. Uma nova organização humana criou uma cadeia produtiva diferente da anterior e reorganizou a humanidade. O padrão de cidade fabril tornou-se modelo e foi levado aos continentes do mundo carregado das próprias contradições, encontrando-se com outras.

O avanço da ciência e da tecnologia da comunicação tem sido usado em prol do avanço do mercado, escoando riquezas e possibilidades novas aos cidadãos do mundo através dos bens de consumo. A mecanização do trabalho e o alargamento das tecnologias trouxeram adiante desse processo um novo tipo de trabalho: o criativo.

Este trabalho, é fato, sempre existiu, e antecede as possibilidades que a indústria introduziu. O avanço da ciência e da tecnologia, no entanto, colocou a humanidade em um novo patamar, que continua concentrado nas mãos de uma classe de produtores e expropriadores.

Falamos da automatização. Se desde o século XIX já se falava da destruição dos postos de trabalho diante dos maquinários inteligentes, hoje isso é uma realidade concreta. As linhas de montagem que empregavam milhões ao redor do mundo passaram a utilizar robôs e máquinas inteligentes. Hoje, o risco de substituição por uma máquina é algo presente e crescente em diversas profissões.<sup>1</sup>

Esse cenário era previsível, e não só por isso, a chamada Economia Criativa surgiu com promessas de introduzir novas possibilidades de colocação no mercado de trabalho. Uma espécie de terceira via diante da derrocada da possibilidade socialista, a Economia Criativa começou a tomar formas nos anos 1990, e seguiu

---

<sup>1</sup> Essa discussão tem sido tema de diversos debates ao redor do mundo com a iminência da chamada 4ª revolução industrial, assim denominada e anunciada, por exemplo, pelo Fórum Econômico Mundial. Nessa fase, a inteligência artificial deverá desempenhar um papel cada vez mais ativo nas cidades e na produção.

adiante ao lado de um possível mundo novo a partir do contexto do fim da história, prenunciado por Francis Fukuyama. A aceleração do capitalismo aliada aos saltos dados pela Ciência faria o ser humano ter como consequência a concentração em atividades criativas. Uma utopia parecia tomar forma, uma liberdade que a máquina traria com o avanço da civilização.

O que se viu, no entanto, foi a continuação da concentração do poder produtivo. Nesse cenário, a pobreza e a miséria como eram conhecidas podem tomar novas formas, e a concentração de renda e poder continuam. Nas cidades avançadas, as diferenças, ou as velocidades, como chamou Milton Santos, tem no meio um abismo que se aprofunda.

A atividade criativa, portanto, não parece surgir como possibilidade para todos. No Brasil, a multidão de despossuídos não alcança as condições de seus pares e as estatísticas não têm indicadores para incluí-los. Quando se fala em produtores criativos, o que os estudos governamentais identificam são grupos de alta escolaridade e que supostamente ganhariam mais que um trabalhador comum com o mesmo nível de instrução. Seria uma oportunidade que se tratasse a Economia Criativa sob um conceito mais amplo e inclusivo, sob uma ótica que possibilitasse através de dados e políticas públicas uma visão abrangente.

A isso se dedica este texto, à identificação e comprovação desta hipótese utilizando a cidade de Bauru para a pesquisa do objeto comunicativo: o território criativo subalterno da música.

A atividade criativa é uma atividade comunicacional. Portanto, a Comunicação e suas teorias são fundamentais aos objetivos deste trabalho. Vivemos uma sociedade midiaticizada, interconectada pela cultura produzida em grande escala. A música, nesse contexto, é um exemplo importante. A parte mais lucrativa de sua produção reúne multidões em estádios e espaços abertos, produz milhões de downloads, e hegemoniza a discussão e o imaginário sobre o universo musical. Daí, partimos ao uso de conceitos de autores como Muniz Sodré, José Luiz Braga, Jacques Rancière e Jesús Martín-Barbero.

Muniz Sodré, em específico, aplica ao tecido social a ideia de *Bios Midiático*, em que tece uma crítica ao modelo neoliberal de distribuição das riquezas e trabalhos, acrescentando que a hegemonia midiática sob a lógica desse modelo de produção gera uma nova forma de convívio e de vida, ou seja, um novo *Bios*. É nesse *Bios* em que a disputa entre os territórios criativos se desenvolve.

O território criativo subalterno é um subsistema de interação social. Uma cadeia produtiva que, pela própria existência, aponta de forma estrutural uma contradição. Em seu conteúdo, ou seja, na experiência estética que produz, esse território está repleto de identidades culturais críticas e de pontos que culminam em mudanças e adaptações da própria hegemonia. Aqui, o outro é fundamental, e tece a trama comunicacional que guia o trabalho criativo na nova fase do capitalismo. Nesse trabalho criativo de cunho invariavelmente comunicacional pode residir a possibilidade de reverter o processo perverso de globalização.

A sociedade midiaticizada traz a questão da convergência tecnológica e cultural, da horizontalização entre o produtor midiático e o receptor cada vez mais ativo nos processos de fruição, o que fica evidente quando se estuda cultura nos territórios criativos. Na atualidade, diferentes campos sociais podem ser considerados responsáveis pela midiaticização da sociedade.

A compreensão do território criativo na sociedade midiaticizada pode ser observada através da diminuição do papel central da Indústria Fonográfica na produção e distribuição musical, efeito decorrente da globalização e popularização da técnica (SANTOS, 2001). Vale ressaltar que “midiaticização” não se confunde com “ações da indústria cultural”, e tem em seu cerne a circulação interacional (BRAGA, 2012). Diante do território criativo da música, na lógica de gestão atual, a Indústria Fonográfica perde apelo no processo de circulação dentro do campo social do território. Esses aspectos tornam evidente a participação ativa dos antes meros consumidores na produção de sentidos e símbolos. “A convergência envolve uma transformação tanto na forma de produzir quanto na forma de consumir os meios de comunicação.” (JENKINS, 2009). A mudança no perfil da produção e distribuição criativa se dá no papel das pessoas em sua relação direta com a mídia e com a cultura.

A convergência não envolve apenas materiais e serviços produzidos comercialmente, circulando por circuitos regulados e previsíveis. Não envolve apenas as reuniões entre empresas de telefonia celular e produtoras de cinema para decidirem quando e onde vamos assistir à estreia de um filme. A convergência também ocorre quando as pessoas assumem o controle das mídias. (JENKINS, 2009).

Grandes mudanças perpassam a sociedade midiaticizada na atualidade nos territórios criativos. Tais como a globalização e a constatação de uma mudança

estrutural na cultura, acarretada pela mídia. A inteligência humana se diversifica, se transforma, e concretiza mudanças nas relações com os símbolos e entre seres humanos. A ampliação no acesso e difusão de técnicas de comunicação midiaticizada coloca a suposta passividade do receptor em xeque. A fruição dos bens culturais midiáticos, retroalimentação entre meios e receptores, coloca a situação da mídia em novo momento histórico, onde as distinções geradas pela concentração da técnica, podem se dissolver no ar. A ascensão da Economia Criativa deve muito a esse processo. A questão inevitável se põe diante da manutenção do poderio político da mídia frente ao desenvolvimento da cultura, da manutenção de um *status quo* guiado pelo lucro. Nessa esteira, o conceito de *Bios Midiático*, (SODRÉ, 2013), explica transformações na humanidade. A mídia é, segundo esta perspectiva, um raso reflexo de construções imagéticas, como um espelho, influenciadas e prescreventes da cultura. Sua concepção traz escondida a ética do pensamento único, do mercado como limite da história e da cultura, mesmo sendo ele gerador de desigualdades. Essa nova interação social, via mídia, constrói um paradigma novo para os seres humanos organizados pela estabelecida globalização, pelos constructos da mídia, pela difusão da técnica, e pela aculturação na sociedade midiaticizada.

Este estudo, a partir das constatações de um universo criativo de atividades econômicas; de uma sociedade transformada estruturalmente pela mídia; pela constante disputa simbólica da cultura; e pela compreensão de que a estética não é um processo amorfo, mas de construção de sentidos e partilhas com participação da política, encontra na música um objeto. Ela serve de base para compreensão, que se impõe como necessidade no campo comunicacional, das construções contra-hegemônicas proporcionadas pelo cenário recente.

### **Economia Criativa**

O aspecto principal da Economia Criativa é o uso da criatividade humana como matéria prima do trabalho. As atividades assim descritas envolvem a comunicação, as artes, as inovações técnicas e o patrimônio histórico e imaterial, não de forma separada, mas unidas pela cultura. As atividades criativas dependem da diversidade cultural e servem como motor para desenvolvê-la.

## Segundo o Plano da Secretaria da Economia Criativa, de 2012:

Na primeira etapa do nosso Plano definimos Economia Criativa a partir das dinâmicas culturais, sociais e econômicas construídas a partir do ciclo de criação, produção, distribuição/circulação/difusão e consumo/fruição de bens e serviços oriundos dos setores criativos, caracterizados pela prevalência de sua dimensão simbólica. (PLANO DA SECRETARIA DA ECONOMIA CRIATIVA, 2011).

Artesanato, dança, música, produção de games, produção de audiovisual, arquitetura, moda, design e comunicação são exemplos de atividades criativas, setores que a secretaria de economia criativa designa como setores criativos.

Chega-se então à seguinte definição: os setores criativos são todos aqueles cujas atividades produtivas têm como processo principal um ato criativo gerador de valor simbólico, elemento central da formação do preço, e que resulta em produção de riqueza cultural e econômica. (PLANO DA SECRETARIA DA ECONOMIA CRIATIVA, 2011).

Fundamentada na Criatividade<sup>2</sup>, a Economia Criativa é parte da agenda de diversos países, incluindo o Brasil, unindo atividades culturais, atividades econômicas e novas tecnologias, com a geração de renda, trabalho e emprego.

Como políticas públicas nacionais, a partir de 2003, observa-se uma movimentação mais precisa do governo brasileiro, a fim do incentivo à cultura como desenvolvimento econômico e social. Desde 2005, com a aprovação da Emenda Constitucional n.º 48, há o processo de implantação do Plano Nacional de Cultura (PNC), previsto pela Constituição Federal do Brasil (1988). O PNC foi aprovado em 2010 [Lei 12.343 – 02/dezembro/2010]. No mesmo período é adotado o programa Cultura Viva<sup>3</sup>, que instala uma rede nacional de Pontos de Cultura<sup>4</sup> para estabelecer

---

2 Segundo o documento 1808 – Panorama da Economia Criativa no Brasil, a criatividade pode ser dividida em três grandes áreas: 1) *A criatividade artística, que envolve a imaginação e a capacidade de gerar ideias originais e novas maneiras de interpretar o mundo, expressa em texto, som e imagem.* 2) *A criatividade científica, que envolve curiosidade e uma vontade de experimentar e fazer novas conexões em resolução de problemas.* 3) *A criatividade econômica, que é um processo dinâmico conducente à inovação em tecnologia, práticas de negócios, marketing, e está intimamente ligada à obtenção de vantagens competitivas na economia.* Todas elas envolvem criatividade tecnológica em maior ou menor extensão e podem estar inter-relacionadas.

3 Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva, criado através das portarias nº156, de 06 de julho de 2004 e [nº 82, de 18 de maio de 2005](#) do Ministério da Cultura.

4 Os Pontos de Cultura são grupos informais e entidades de natureza/finalidade cultural (antes, entes governamentais também eram contemplados), que desenvolvem e articulam atividades culturais em suas comunidades. (Boletim Cultura Viva 2004-2012. Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/wp-content/uploads/2012/03/Relat%C3%B3rio-Cultura-Viva-em-N%C3%BAmeros-v-09-10-12.pdf> (Acesso em 07/09/2015)

comunicação e conexões de trocas de informação e conteúdo no âmbito da cultura. Tais pontos de cultura asseguraram apoio financeiro aos arranjos produtivos locais intensos de cultura, valorizando o fluxo de comunicação entre os coletivos culturais espalhados pelo território, e a formação de cadeias criativas de produção cultural. Na arquitetura conceitual das políticas públicas desenhadas, torna-se necessário rever o pensamento econômico convencional, e avançar na construção do capital social, com o reexame das relações entre cultura e desenvolvimento.<sup>5</sup>

É neste contexto que se desenvolve o Território Criativo, e mais adiante o Território Criativo Subalterno. Há uma variedade de conceitos para delimitar o espaço criativo, como “polos”, “território” e “cidades”. É necessária a conceituação, pois as atividades criativas são tão variadas quanto a cultura. A cidade criativa deve ser inclusiva, e não para o usufruto da criatividade para a reprodução de privilégios econômicos. Disso, parte a busca por um conceito de Cidade Criativa que ultrapasse as limitações do espaço geográfico, “o desafio que representa a construção de um modelo de análise que considere a relação entre objetos (elementos urbanísticos) e processos (relacionados a aspectos sociais)” (AZEVEDO; CLOSS; OLIVEIRA; TIRELLI; 2014).

Na perspectiva de Milton Santos, o espaço é muito mais do que uma delimitação geográfica. O espaço é o local onde está o ser humano e em que se desenvolvem suas atividades políticas, econômicas, sociais e culturais. A formação social é a essência de um território, e a chave para entender seus fluxos. O território é composto de forma intangível, meio pelo qual ocorrem as mudanças e às quais é também dependente. Ainda segundo Milton Santos, pode-se dividir o território em dois aspectos: verticalidades e horizontalidades. A primeira decorre do uso da técnica como forma de interligar lugares. Fluidez ligada à internacionalização subordinada ao motor único global da mais valia. Esse processo hierarquiza os locais pela produção. Segundo Milton Santos, verticalidades “são vetores de uma racionalidade superior e do discurso pragmático dos setores hegemônicos, criando um cotidiano obediente e disciplinado” (SANTOS, 2001).

---

5 Catálogo Cultura Viva de 2005, Disponível em:

[http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/wp-content/uploads/2010/11/Cat%C3%A1logo\\_-\\_Cultura\\_-\\_Viva-2005.pdf](http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/wp-content/uploads/2010/11/Cat%C3%A1logo_-_Cultura_-_Viva-2005.pdf) Acesso em: 07/09/2015.

Para o autor, “verticalidades” e “horizontalidades” são cortes simultâneos e complementares do espaço geográfico. São as fragmentações do espaço, suas funcionalidades e reordenações dos lugares em continuidades geográficas, ou não. As conceituações de Milton Santos ampliam o debate dos espaços criativos, e levam em consideração aspectos culturais e contra-hegemônicos para compreender os pontos de conflito do espaço social. Pontos gerados pela sociedade midiaticizada, e aqui observados pela intangibilidade da territorialidade e da criatividade humana envolvida no conceito.

Considerar o território como espaço ocupado por identidades implica na compreensão dos aspectos da cultura das pessoas envolvidas nos processos criativos. Implica considerar os efeitos da sociedade midiaticizada, do *Bios Midiático* e da globalização. Entender os processos torna-se essencial para o desenvolvimento centrado nos seres humanos e na inclusão como bandeira fundamental.

É exatamente por essa via que propomos neste trabalho a construção de um debate sobre a subalternidade e seus limites. A subalternidade é uma consequência do domínio do *Bios Midiático* através da ideologia centrada no mercado. É um reflexo direto da existência de uma hegemonia. É, no entanto, também heterogênea e escorregadia, mas pode ser último, quando vista dessa

### **A Sociedade Midiaticizada**

A discussão sobre “sociedade midiaticizada” pode ser compreendida a partir de três conceitos: “Mediações”, “Midiaticização” e *Bios Midiático*, a partir das formulações propostas respectivamente por Martín-Barbero, José Luiz Braga e Muniz Sodré.

A proposta das mediações parte de Martín-Barbero, ainda nos anos 80, contornando a concepção então vigente de que a comunicação de massa, uma mediação da sociedade contemporânea, seria agente de homogeneização cultural sobre receptores passivos. Atinando para as construções culturais que envolvem o receptor em sua relação com o real, as atenções da comunicação passam "dos meios às mediações".

Braga se concentra em refletir sobre as consequências da midiaticização crescente na sociedade contemporânea. Seguindo com a conceituação, Braga põe

as mediações na perspectiva de relação do ser humano com o real. Para ele, é como se a realidade fosse sempre capturada através de lentes.

Em perspectiva epistemológica, trata-se do relacionamento do ser humano com a realidade que o circunda, que inclui o mundo natural e a sociedade. A ideia de mediação corresponde à percepção de que não temos um conhecimento direto dessa realidade – nosso relacionamento com o “real” é sempre intermediado por um “estar na realidade” em modo situado, por um ponto de vista – que é social, cultural, psicológico. O ser humano vê o mundo pelas lentes de sua inserção histórico-cultural, por seu “momento”. (BRAGA, 2012, p.33)

Como apontado por Gislene Silva, a teoria de Martín-Barbero passa por transformações conforme avança no tempo:

“Primeiramente, cotidianidade familiar, temporalidade social e competência cultural. Em 2002, quando lançou *Ofício de Cartógrafo*, buscando traçar um novo mapa, dispôs as mediações em dois eixos: um diacrônico, tensionado entre matizes culturais e formatos industriais, e outro sincrônico, tensionado pelas lógicas de produção e competências de recepção e consumo. Movimentando as relações entre esses eixos estariam posicionadas quatro mediações, nomeadas tanto como regimes quanto como mediações comunicativas da cultura: institucionalidade, tecnicidade, ritualidade e socialidade.” (SILVA, 2012, p. 109)

É nesse avanço da teoria que Martín-Barbero passa a reconhecer o mecanismo que avançava pela sociedade, a Mídiação.

Por um lado a mídiação incorre na comunicação de massa inundando os cidadãos. Sua oposição ao conceito de mediação se deve à possibilidade de conotação de resistência que este último apresenta. A mídiação sabe-se, no entanto, é a crescente cultura da mídia que se apresenta aos seres humanos na contemporaneidade. A oposição com as mediações seria uma confusão, que dá conta que a mídiação traz ideias de dominação e transmissão informacional linear e que a mediação, ao contrário, debate essa ideia do receptor passivo.

Por isso mesmo, não é infrequente as duas palavras serem reunidas em formato opositivo: mediações ou mídiação. Essa possível oposição corresponde, também, a duas ênfases alternativas: o objeto preferencial dos estudos de comunicação seriam os meios ou seriam as mediações? (BRAGA, 2012, p.34)

A resposta a essa pergunta é a reunião de ambos os conceitos de forma a abraçar a realidade atual das mídias para a abordagem mais correta nas ciências sociais. Seria necessária a observação da circulação interacional, que nada mais é

que o processo desencadeado pela resposta do receptor em sua produção de sentidos e ressignificação das mensagens emitidas. A sociedade produz processos difusos e às vezes rarefeitos entre produtor e receptor, tornando necessário que a análise leve em conta este aspecto. Cada processo de circulação<sup>6</sup> tem sua lógica, e apesar de ser observável na comunicação de massa, a ideologia hegemônica nem sempre dá o tom do processo. Explicando que a sociedade em midiatização não decorre apenas da ação dos meios, Braga demonstra a partir de Fausto Neto, que vivemos a cultura da mídia. O autor:

considera que já não se trata mais de reconhecer a centralidade dos meios na tarefa de organização de processos interacionais entre os campos sociais, mas de constatar que a constituição e o funcionamento da sociedade - de suas práticas, lógicas e esquemas de codificação - estão atravessados e permeados por pressupostos e lógicas do que se denominaria a “cultura da mídia”. (FAUSTO NETO, 2008, p.92).

Essa nova fase da sociedade, portanto, confirma a midiatização do meio social. A sociedade midiatizada é real, e exposta no conceito de Muniz Sodré de *Bios Midiático*. O ser humano na modernidade tardia é também suas extensões comunicativas. Todos os campos sociais são tocados pela midiatização:

O uso de processos tecnologicamente acionados para a interação já não é mais um “fato da mídia” (campo social) – assim como a cultura escrita não é um fato das editoras, dos autores e das escolas, exclusivamente. Esses dois grandes processos culturais (hoje com fortes interpenetrações) são antes de tudo fatos comunicacionais da sociedade. (BRAGA, 2012, p.45)

Os diferentes campos sociais apropriam-se da midiatização de formas adequadas às suas necessidades, criando sentidos e processos de invenção de tecnologia social. Nesse processo, há de se ressaltar o papel ativo do receptor a partir da experiência estética, “articulando cultura e comunicação; mediações e midiatização”, o receptor participa de um processo de interação social com a mídia. Entendendo assim a comunicação como processo cultural:

---

6 A circulação é apresentada “como resultado da diferença entre lógicas de processos de produção e de recepção de mensagens, um espaço do reconhecimento e dos desvios produzidos pela apropriação” (FAUSTO NETO, 2010, p10.)

“É oportuno, portanto, resgatar a natureza dialógica e dialética da comunicação, presente em sua concepção primitiva, do *communicare*, que toma o sentido mais do “compartilhar” do que o do “transmitir”. Nela, emissor e receptor podem ser vistos como interlocutores, como seres sociais.”. (BARROS, 2012).

Ampliando o leque de referenciais para a observação do papel ativo e ressignificante do receptor, Laan Mendes de Barros, mostra que na Hermenêutica, Paul Ricoeur contribui trazendo a interpretação do texto à ação. A relação do receptor, em sua visão, jamais é linear, mas multiplicadora de sentidos. Com as contribuições da Escola de Konstanz, poder-se-ia também ver uma estética da recepção, que aparentemente um pleonasma, refere-se à recriação da *poesis* na recepção, um encontro entre *poesis* e *aesthesis*, que justifica pôr em descrédito qualquer ideia de recepção amorfa ou funcionalista, além de reforçar a compreensão da circulação interacional por via das mediações, cultura e identidades culturais dentro do contexto da sociedade midiaticizada.

A cultura na sociedade midiaticizada tem na comunicação um elemento estruturante; não na perspectiva de um agendamento cego de pautas sociais, mas como dimensão contemporânea da esfera pública. (BARROS, 2012)

A partir do momento em que a mídia passa a ser parte da sociedade como instituição e constituinte do processo comunicacional em suas dimensões políticas como desenvolvimento cultural e a disputa da esfera pública, não basta entender a comunicação no âmbito dos meios, como um corpo estranho à sociedade. Essa concepção, no entanto, não exclui a ideologia do centro do jogo social, muito menos a hegemonia, mas dá bases para uma compreensão mais apurada da sociedade e sua relação contemporânea com a mídia, a interação comunicacional, e suas influências nos campos de conflito.

### **Bios Midiático**

Em comparação aos outros *bios*, a mídia cria sua própria eticidade, e se constitui como “terceira natureza”. Um anjo “mensageiro de um poder simultâneo, instantâneo e global, exercido num espaço etéreo, as tecnologias da comunicação instituem-se como ‘boca de Deus’: uma sintaxe universal que fetichiza a realidade e reduz a complexidade das antigas diferenças ao *unum* do mercado”. Nosso tempo é característico pela anulação do espaço e pelo tempo através das terminologias de

estocagem e transmissão de dados em tempo real. A “ilusão da ubiquidade humana”. (SODRÉ, 2000, p.14):

À aceleração do *processo* circulatório dos produtos informacionais (culturais) tem-se chamado de *comunicação*, nome de velha cepa que antes designava uma outra ideia: a vinculação social ou o ser-em-comum, problematizado pela dialética *plaestounica*, pela *koinomia politiké* aristotélica e, ao longo dos tempos, pela palavra *comunidade*. Daqui parte a comunicação de que hoje se fala, mas vale precisar que não se trata exatamente da mesma coisa - ela agora integra o plano sistêmico da estrutura de poder. (SODRÉ, 2013, p.15)

Neste novo momento antropológico do ser humano que frui o quarto *bios*, a imagem destaca-se como importante elemento balizador da vida social, e passa a ter valor de troca na vida política também. Da mesma forma, os indivíduos podem apreender estes valores, o que é evidenciado ao se pensar na eficiência do trato marqueteiro da política, e transportá-los para suas relações intersubjetivas, nas quais espelham as referências trazidas pela moral midiática.

Tudo tende a confluir para a imagem publicitária como valor coletivo, o que pode tornar a interpretação cênica da realidade mais importante do que qualquer modo tradicional de representação. Publicamente, importa mais a capacidade pessoal de gerar espetáculo (telegenia, histrionismo, agressividade bem dosada, etc.), portanto, a performatividade midiática, do que conteúdos programáticos. (SODRÉ, 2013, p. 35)

Para Sodré, a midiatização tem força de influência nos hábitos e costumes, em ditos morais e éticos, na própria existência do ser humano, e não só em seu discurso individual. A formação do quarto *bios*, ou da dimensão da “terceira natureza”, passa por esta afirmação. Sob a égide das leis da propaganda, a imagem assume um caráter típico do cosmético mercadológico, de aparências, e substitui os debates e a argumentação pelo que permanecer mais vendável.

Essas evidências de que a midiatização avança para além de seu lugar anterior, separada da sociedade, implica em compreendê-la em consonância aos hábitos humanos da contemporaneidade. A mídia faz parte do ser e do conviver humanos. Ela projeta na cultura uma construção de sentidos e dispara, desde seu contexto, a circulação de ideias. Está nela a afirmação maior do poder, da ideologia e da hegemonia. É importante, neste ponto, lembrar que esse quadro não implica uma visão apocalíptica, pois a mídia em seu misturar com o ser humano, se põe

como espaço de disputa, e uma abertura tecnológica cria condições para novos discursos. Não há também romantização deste ponto, mas a compreensão de que a mídia faz parte da sociedade contemporânea, constrói narrativas, arremeda sujeitos e se interpela com as especificidades regionais da cultura. É parte edificante, portanto, dos mais diversos aspectos sociais de nossos territórios, nunca antes tão vastos, populosos, diversos e criativos.

## **Objetivos**

Compreender e conceituar, através de pesquisa de campo e bibliográfica, o que é o Território Criativo Subalterno e como ele se configura dentro do *Bios Midiático*. Esse objetivo utilizará a Música objeto de compreensão do território, tendo em vista seus aspectos de comunicação e cultura.

### **- Compreender o Território Criativo no ambiente midiaticado da sociedade contemporânea.**

Em tempos em que “A universalidade deixa de ser apenas uma elaboração abstrata na mente dos filósofos para resultar da experiência ordinária de cada homem” (SANTOS, 2001), é necessário compreender aspectos como a globalização e os efeitos do *Bios Midiático* sobre os seres humanos contemporâneos. O Território Criativo se inscreve no complexo da cultura, e necessita ser compreendido sob esses aspectos que o medeiam. O objetivo é uma necessidade para a situação do território no complexo cultural midiático que o envolve.

### **- Mapear o Território Criativo Subalterno da Música na cidade de Bauru:**

Apontar os criativos que desenvolvem atividades na cidade dentro do campo subalterno da música, ou seja, músicos independentes, descrevê-los e situá-los dentro da dinâmica de suas práticas no território, como aspectos de processos, pessoas e recursos envolvidos em sua cadeia produtiva criativa. Isso servirá para a análise do território e das atividades.

### **- Devolver os resultados para os participantes das pesquisas e para o poder público local.**

Tendo em vista que essa pesquisa pode instrumentalizar os grupos locais no sentido de buscarem melhorias em sua compreensão do território e na exigência de

políticas públicas, pretendemos levar os resultados para os participantes dela. Dessa forma, evita-se a situação comum da academia de esquecer seus objetos fora dos muros da universidade. Esse objetivo é um compromisso ético, uma vez que é a sociedade quem financia a universidade e, caso aprovada esta bolsa, será ela quem financiará diretamente as atividades do pesquisador.

## **Metodologia**

Os materiais colhidos para a pesquisa são documentais, por exemplo, os dados demográficos da cidade, observados tanto em levantamento do governo municipal como em pesquisas como a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios, a PNAD. Para além destes dados, também serão colhidas informações através de observação e pesquisa de campo. Esta pesquisa já foi iniciada em trabalho prévio de iniciação científica financiada pela FAPESP e já tem fontes primárias a serem consultadas dentro do Território Criativo da Música bauruense. Nesta pesquisa de mestrado, no entanto, haverá uma ampliação dos dados coletados, além de sua compreensão dentro de um novo contexto, do *Bios Midiático*. Uma nova complexidade e que exige novos dados, observação e análise. Os materiais iniciais são abundantes e serão utilizados de forma complementar para o desenvolvimento da pesquisa, ao passo que a ampliação tanto conceitual, como material é necessária. Segundo os aspectos de pesquisa desenvolvidos por Perseu Abramo (ABRAMO in HIRANO,1979), esta pesquisa se desenvolverá sob os seguintes limites metodológicos:

Adotamos o modelo *interdisciplinar*, pois a pesquisa articula diversas áreas do conhecimento para atingir seus objetivos, como cultura, comunicação, estética, música, história, antropologia, geografia e sociologia. Diante da *utilização dos resultados*, a pesquisa é aplicada, pois ela tem por objetivo um trabalho de campo que possa gerar subterfúgios para possíveis políticas públicas. Segundo o *grau de generalização dos resultados*, a pesquisa pode ser *censitária* ou *por amostragem*. A *censitária* dispõe-se a mapear o todo do universo, enquanto a por amostragem pretende colher amostras que, segundo critérios pré-estabelecidos, podem ser universalizados. A pesquisa por amostragem pode, por sua vez, ser de dois tipos: intencional, ou aleatória. A intencional busca recortes específicos que possam representar melhor o universo de análise, enquanto a aleatória, não define critério

para a amostragem. Para a pesquisa desenvolvida, utilizar-se-á a pesquisa **por amostragem intencional estratificada**, ou seja, é através do universo da música que se balizará a pesquisa do território criativo subalterno. Segundo as *técnicas e os instrumentos de Observação*. São duas as técnicas: *observação direta*; e *observação indireta*. Utilizar-se-ão a *observação direta participante*, visto que haverá necessidade de registro e de participação direta no território, ao qual o pesquisador está inserido; e também a observação indireta, nas formas de *consulta bibliográfica e documental*, *entrevista*, e possivelmente *história de vida e bibliografia*. O nível de interpretação mais adequado é o analítico-interpretativo, pois busca consolidar uma compreensão, tal qual é a procurada para definir o Território Criativo em questão.

# Capítulo I - Acordes Teóricos

### 1.1. Acordes Teóricos

As teorias da comunicação têm uma controvérsia clássica; afinal, são ou não uma ciência?

No prefácio de *A Comunicação do Grotesco*, assinala-se a observação de Louis Althusser<sup>7</sup> de que uma ciência em nascimento “corre o risco de pôr a serviço de seus procedimentos habituais a ideologia em que se banha”. O autor brasileiro Muniz Sodré lembra que a Teoria da Comunicação está muito relacionada aos trabalhos estadunidenses, de valor empirista, ligação com o patrocínio de empresas de publicidade, fundações, universidades ou órgãos governamentais. Haveria também uma prática em lembrar os franceses, com bastante teoria e poucos fatos sobre a chamada cultura de massa nacional. Um “velho hábito de transplante cultural por parte das elites intelectuais nativas” (SODRÉ, 1983, p.7) que em certa medida lembra o que Nelson Rodrigues tipificou como “complexo de vira-latas” em uma de suas crônicas mais célebres (SANTOS; ANDRADE; SABINO, 2007).

Muniz Sodré recorda que uma ciência só progride com uma teoria sólida, e que o que faltaria nos Estados Unidos teria exagero nos europeus. No caso brasileiro ainda faltariam teorias próprias, ao que o autor pretende direcionar o trabalho do ensaio.

Ele lembra que mudanças sociais, esperadas de um país em desenvolvimento dependem de mudanças políticas, por sua vez, ligadas aos processos comunicativos. Para tal, cita o sociólogo Lucian W. Pye:

A dicotomia entre a política e as comunicações não existe com relação à construção de uma estrutura política; o processo mesmo de comunicações é coincidente com o processo político. O desenvolvimento da estrutura das comunicações, a criação de modos de comunicação mais coerentes e o fortalecimento de todas as formas de comunicação recíproca são também ao desenvolvimento de uma estrutura política mais integrada e mais sensível. (PYE Apud SODRÉ, 1983. p.09)

Ou seja, é inerente a todo o processo comunicativo que ele esteja relacionado com a política. Essa constatação é recorrente nas teorias da comunicação ao longo de seu avanço, quando se percebem os meandros culturais e sua influência. Desde

---

7 Louis Althusser foi um filósofo e estudioso francês que viveu entre 1918 e 1990. Uma de suas maiores contribuições é a teoria dos Aparelhos Ideológicos e Repressores de Estado, que delimita mecanismos de coerção do Estado sobre seus cidadãos.

seus primórdios, essas teorias se preocupam em apontar possibilidades políticas que o controle sobre a mídia de massa poderia criar.

Sodré acrescenta que o Brasil teria uma estrutura comunicativa baseada em relações interpessoais, em que as representações coletivas permaneceriam atrasadas. O autor enxerga a cultura de massa brasileira dentro de uma perspectiva de alienação e de crise. Isso, veremos mais à frente, se dá em um contexto de intensa disputa racial e profunda desigualdade social, como apontou não só Sodré, mas também Souza (2009) referindo-se a existência da *ralé brasileira*.

As teorias da comunicação se concentram sobre meios de se comunicar, logo sobre processos políticos. A diversidade de abordagens que o processo comunicativo gera coloca para essa ciência em um intenso e necessário debate epistemológico. Suas especificidades e amplitude de abordagens cria um ambiente de questionamentos. A comunicação se dá de diversas maneiras, por sua própria natureza. Portanto, serve como base das discussões em mais de uma ciência humana (FRANÇA; HOHLFELDT; MARTINO, 2008). Ela está no seio da sociedade, e sua função é primordialmente a da troca de informações entre os seres humanos para sua sobrevivência por meio do desenvolvimento da cultura. É a via principal da política.

Os avanços tecnológicos, as necessidades sociais, e as disputas nesse mesmo meio, criaram sistemas de comunicação mais complexos e abrangentes. A comunicação deixa de ser apenas do sistema oral e interpessoal e parte para um sistema de mídia, com mudanças estruturais, como se pode ver na tabela (SODRÉ, 1983, p.11) a seguir:

|                 | <b>Sistema de Mídia</b>                   | <b>Sistema Oral</b>                              |
|-----------------|---|--|
| <b>Canal</b>    | - mídia (comunicação indireta ou difusão) | - oral (comunicação direta ou cara-a-cara)       |
| <b>Público</b>  | - massa (ampla, dispersa, heterogênea)    | - primário                                       |
| <b>Fonte</b>    | - profissional (habilitação)              | - hierárquico (baseada no status social)         |
| <b>Conteúdo</b> | - descritivo                              | - prescritivo (baseado no costume e na tradição) |

Ao longo do século XX, desde que surgiu, o objeto da comunicação se concentrou nos meios de comunicação de massa e evoluiu para ampliações de abordagens estéticas, de esquemas de transmissão de informação, da compreensão da multiplicidade em relação ao receptor e do enquadramento das teorias da cultura dentro de sua discussão.

Por constituir uma ciência necessariamente interdisciplinar, esse debate não se encerra, e a delimitação de seu objeto pode variar.

O erro das primeiras teorias foi mensurar e tipificar as manifestações da comunicação crendo na mídia de massa como uma poderosa máquina contra uma população inerte diante de sua propaganda. Muito mais pela segunda parte do que pela primeira. De fato, a mídia de massa é poderosa, mas não exatamente pelo seu poder de convencimento, que depende de diversas variáveis, mas pelas ferramentas de produção de informação que detém e pela classe social que a controla. A disputa política e social é o centro dessa discussão, e a forma como se dá a recepção estética se torna necessária para sua compreensão.

Essas teorias concentraram-se sobre modos aparentemente mais efetivos e abrangentes. Tais quais os chamados meios de comunicação de massa. É certo que muito disso partiu da novidade tecnológica e do poder que poderia gerar. As teorias às quais nos referimos se deram no início do século XX, e muito ligadas ao behaviorismo, a estruturas matemáticas, esquemas lógicos e lineares de produção e

recepção de informação e a existência de uma indústria cultural, especificamente, as escolas norte-americana de Chicago, a escola alemã de Frankfurt.

Escolas seriam grupos de pesquisadores ligados, não necessariamente, a uma determinada universidade e território, com temas de pesquisa que constituem parte de uma mesma constelação de conhecimento específico. Essas escolas tornaram-se influentes através da produção de conhecimento e da formação de profissionais e do senso comum através de seus paradigmas.

Algo visto em primeira mão ao longo do processo que culminou na segunda guerra mundial, e logo depois na guerra fria. O avançar das teorias apontou outras direções. Direções estas que nos incitam a buscar novamente as raízes do tema.

A volta do sentido original de comunicação, tornar comum, se mostra necessária com o avanço das teorias. O conceito é descrito por Luiz C. Martino no artigo “De qual comunicação estamos falando?” quando ele apresenta o termo *communicatio*, cujas raízes no latim, *munis*, *co*, e *tio* significam, respectivamente, “estar encarregado de”, “atividade realizada conjuntamente” e a ideia de atividade. Para Martino, essa conceituação nasce no universo eclesiástico dos cenóbios<sup>8</sup>. Nos mosteiros desse grupo, o jantar em conjunto era chamado de *communicatio*, um rompimento com o isolamento eclesiástico.

A recuperação desse termo é útil, por exemplo, com as conclusões dos conceitos de midiatização e sociedade midiatizada e da introdução das variáveis da teoria da cultura, como no conceito de mediações e ao longo dos estudos culturais britânicos e suas concepções sobre a identidade na atual fase da humanidade.

Esse avanço pode ser bem percebido pelos desdobramentos nos conceitos de sociedade midiatizada e também de mídia radical (DOWNING, 2002).

Na Sociedade Midiatizada é útil, por exemplo, na compreensão de que essas grandes tecnologias de mídia estão nas sociedades de uma forma estruturante, entrando de vez na vida do ser humano. Desmonta-se aqui, a compreensão da mídia como corpo estranho e controlador. Essas tecnologias em conluio com a vida são formadoras de um novo âmbito da convivência humana, um *Bios Midiático* (SODRÉ, 2009). No entanto, um outro aspecto a ser levado em consideração. Essa

---

8 Cenóbios vêm do grego koenóbion e significa “lugar em que se vive em comum”.

compreensão de que a tecnologia e a mídia como é hoje criam um novo modo de ser e conviver é uma realidade das classes urbanizadas. Isso implica em questionar a abrangência dessa nova humanidade, pois essa realidade tende a ser mais arraigada entre os grupos com maior acesso a essas tecnologias. Os números atualizados pela União Internacional de Telecomunicações (UIT), um órgão da Organização das Nações Unidas (ONU), divulgou em 2016 que ainda mais da metade da população mundial permanece sem acesso à internet (ITU,2016). Os dados também mostram que as mulheres têm menos acesso à rede em todas as regiões do mundo. A porcentagem de usuários de internet diminui conforme o desenvolvimento econômico da região. Enquanto a África tem 74,9% da população sem internet, a Europa tem 20,9% de seus habitantes na mesma situação. A ONU considera o acesso à internet um direito humano.

Ou seja, as classes médias e as elites têm mais acesso aos bens de consumo midiáticos e às melhores tecnologias disponíveis. Essas disparidades devem ser percebidas para garantir uma visão mais adequada da realidade, e novamente apontam que há mais em jogo na cultura do que a capacidade e influência da comunicação de massa. A disputa da hegemonia cultural, ou as brechas dos aparelhos ideológicos, são afirmações sobre esse mesmo fenômeno da complexidade da cultura e do papel crucial que exerce a comunicação nesse âmbito.

O conceito de mídia radical é útil para entender esse fato. Deve-se ter em mente, claro, que a cultura de massa não está sendo descartada, mas apenas que sua influência está sendo relativizada. Downing afirma que ela está entrelaçada na cultura popular de várias formas.

A percepção de que potencialmente há uma tremenda gama de plataformas para a comunicação induz a voltarmos ao conceito original de comunicação, o tornar comum. Isso porque, ao ampliarmos o foco para além da comunicação de massa, percebe-se que todo o comportamento humano tem potencial de comunicar, algo fundamental no processo humano de sobrevivência.

O conceito de *Mídia Radical* foi apresentado por John Downing em livro homônimo ao conceito, em 2001. A ideia de ser radical, ou seja, ir à raiz de algo, não se esgota na comum associação que se pode fazer do conceito com movimentos sociais radicais, mas talvez exatamente no significado, digamos, original

embutido no conceito de comunicação, a ideia de tornar comum, o âmago da própria cultura.

Downing conceitua:

O termo *cultural popular*, então, concentra-se na matriz da mídia radical alternativa, que é relativamente independente da pauta dos poderes constituídos e, às vezes, se opõe a um ou mais elementos dessa pauta. Ao mesmo tempo, o termo serve para nos fazer lembrar que toda essa mídia é parte da cultura popular e malha social como um todo e não se encontra isolada, de modo ordeiro, em um território político reservado e radical. (DOWNING, 2002.p. 39)

Apesar disso, a associação com movimentos sociais também é correta por sua ilustração do que o conceito pode abranger. Exemplos da multiplicidade de manifestação desses movimentos estão através de outras formas de se comunicar, como através de camisetas, cortes de cabelo e da música. Os meios são diversos, e ampliam a noção do que é a mídia através dos conceitos de hegemonia e contra hegemonia<sup>9</sup>.

A compreensão do comum em comunicação como um conjunto complexo de trocas cognitivas através da informação é um ponto essencial para que se possam ver essas manifestações com importância também, ao lado e entrelaçadas com a cultura de massa.

Esse raciocínio é crucial para se enxergar as mediações de Martín-Barbero, por exemplo. Interpostas entre o meio e o receptor, ou mesmo antes disso, as mediações são pistas do complexo jogo da experiência estética da vida através dos diversos processos comunicativos.

Luiz C. Martino traz em Teorias da Comunicação, um apontamento importante que pode ser útil a esse raciocínio neste momento de discussão epistemológica. Para ele, a Comunicação jamais conseguiu definir seu objeto de estudo de forma definitiva devido ao tamanho de sua área de abordagem.

---

9 Downing mostra que apesar do italiano Antonio Gramsci jamais ter utilizado o termo contra hegemonia, ele foi utilizado pela intelectualidade seguidora de seus passos, e o termo tornou-se bastante comum para opor o que ele, dessa com notável frequência, apresentou em sua obra como hegemonia.

[...] a afirmação peremptória da natureza interdisciplinar da Comunicação é, em grande parte, testemunho paradoxal tanto da sobrevivência quanto da suposta superação de um problema que estranhamente resta pouco abordado, senão intacto: o problema da definição do objeto de estudo dessa disciplina. Problema cuja verdadeira dimensão somente se revela à medida que se tem em conta a riqueza semântica da palavra “comunicação, os diferentes universos que ela evoca, *mas sobretudo* o fato que os processos comunicativos atravessam praticamente toda a extensão das Ciências Humanas. (FRANÇA, HOHLFELDT; MARTINO, 2008. p.28)

Essa amplitude poderia ir além, inclusive, das próprias Ciências Humanas. O próprio autor do trecho acima traz essa discussão quando afirma que a comunicação a que nos refere é das narrativas da realidade, das trocas de símbolos, e não de trocas físicas, biológicas ou químicas. Segundo o autor, não há nenhuma forma de vida que não esteja participando de um processo comunicativo. Os seres humanos não escapam dessa conjectura, mas a amplitude da comunicação nesse âmbito não faz parte da discussão a que nos propomos. Essa afirmação serve para atropelar noções primárias de que o ser humano é um ser social único e incluem no debate uma noção que é útil ao pensamento científico.

Em “Homem e Sociedade”, Florestan Fernandes traz apontamentos sobre esse problema no artigo de abertura. Teorias da Física moderna mostram que somos uma exceção no universo ao fazermos parte do reino dos átomos, uma minoria da matéria. No senso comum e nas ciências sociais, o ser humano já foi apontado como uma espécie de milagre, como aponta Florestan, uma imagem deificada de si mesmo.

Isso não só não é verdade como é um empecilho para a compreensão da realidade. É possível que a vida e as possibilidades que ela cria sejam consequências lógicas e inevitáveis, mas o desenvolvimento da cultura não. Este se dá através da disputa de narrativas, da hegemonia.

Tornar comum é uma necessidade da cultura, logo, do ser humano. O ser humano alimenta todas as suas formas de agrupamento através da comunicação. As consciências trocam assim coordenadas e reflexões que garantem as diversas comunidades em seus variados tamanhos de maneira coerente.

É a comunicação a guia e a base da política, seja nas palavras, seja nas ações. A política, por sua vez, é um catalisador, como a arte, dos processos sociais, necessariamente comunicativos.

Apesar de a existência da vida poder ser uma consequência lógica, de ações de reações, a cultura não é, o são os processos comunicativos os responsáveis por isso. Essa falta na lógica, se podemos chamar assim, não se dá só pela inexatidão dos processos comunicativos, característica da fruição, que é difusa. Ela se dá também pelas possibilidades da disputa aberta que os grupos sociais protagonizam através de seus diversos interesses, ou seja, da política. A humanidade caminha para onde os grupos sociais vencedores a demandam.

As contribuições mais recentes das teorias da comunicação podem ser vistas, portanto, sob este ângulo aprofundador e que amplia seu foco e abrangência. As primeiras teorias, como as ideias matemáticas de linearidade ou hipodérmica, extremamente lógicas das respostas aos estímulos da comunicação em massa perdem justamente aí. A superação delas se dá quando, nos estudos culturais britânicos, nas mediações latino-americanas, na midiatização brasileira, percebem-se as múltiplas influências e canais comunicativos no esquema da cultura. Algo muito além da inevitabilidade das máquinas da propaganda, e que ao mesmo tempo não lhes subestima o poder de criar narrativas e colocá-las em disputa, mas que compreende a generosidade dos processos comunicativos.

Tanto pensando as teorias da comunicação com o objeto de estudo focado na comunicação de massa, como pensando sua raiz de tornar comum as informações, preparam um cenário no qual a música exerce um papel de destaque.

Como veremos mais adiante, a música esteve em pauta ao longo dos principais movimentos intelectuais das teorias da comunicação, como a Escola de Frankfurt e os Estudos Culturais Britânicos. Ela figura como uma fonte comunicativa de bastante importância, além de exercer em diversos momentos um papel de resistência política e cultural, como no caso do samba, do *hip-hop*, do jazz e do blues.

Quando se pensa no fator da comunicação de massa a música continua sendo uma das grandes indústrias a serem exploradas pelos capitalistas. As

grandes cidades com concentrações inéditas de população ampliaram potencialmente a produção musical ao lado da popularização da técnica, que amplia as possibilidades individuais. Porém, a música hegemônica, o mercado musical, procede festivais de tamanhos inéditos no mundo todo, lotando estádio diariamente em diversos países e atendendo aglomerações humanas, que em números de pessoas, são novidades. Esses são exemplos de que o mercado cultural musical também cresceu muito.

O conceito de Indústria Criativa, um conceito que deriva de certa forma das conceituações da Escola de Frankfurt, cria categorias nas quais a música tem um destaque devido a seu tamanho. Ao lado da moda, do cinema, e dos jogos virtuais, a música é protagonista das Indústrias Criativas nos países em que se adota esse modelo de organização dos setores criativos pelos governos a fim de políticas públicas, o caso da Inglaterra.

Essa maneira de pensar em massa tem, porém, um prejuízo epistemológico. Ao se delimitar a comunicação dentro desses meios, se perde a possibilidade de analisar a complexidade de aderência às suas linguagens, adota-se a lógica de mercado como uma lógica que garanta as consequências necessárias para a garantia da diversidade, e, contraditoriamente, perde-se de vista o que chamamos de territórios criativos subalternos, na conceituação gramsciana, contra hegemônicos.

A globalização como uma possibilidade, como vista por Milton Santos, ao lado da popularização da técnica, traz à tona toda uma massa, que o intelectual atribui a uma fase popular da história<sup>10</sup>, que está se movimentando as camadas subalternas e realizando potencialidades contra hegemônicas. Essa popularização de forma quase espontânea cria nichos em locais como o Pará, em que estilo musical *Tecnobrega* conseguiu formar um território criativo bastante ativo. Da mesma forma, o *Funk* em São Paulo e no Rio de Janeiro, conseguiu se disseminar com estúdios improvisados e divulgação via internet. Essas possibilidades seriam inviáveis em tempos em que a gravadora pairava no centro gravitacional dos processos nos setores criativos.

---

10 Em uma entrevista ao músico e ex-ministro da Cultura, Gilberto Gil, Milton Santos afirma que estamos entrando em uma fase popular da história com mudanças fundamentais na relação humana com a técnica e o território. Disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_texto.php?id=12&language\\_id=1&id\\_type=4](http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=12&language_id=1&id_type=4)>

A visão das teorias da comunicação de forma ampliada epistemologicamente traz melhores possibilidades ao trabalho científico. Não só em relação ao objeto, que ultrapassa as barreiras da Indústria Cultural, como também no formato da crítica em relação aos processos de experiência estética e de fruição, que garantem que não se permaneça no erro de apontar a massa como um circuito inerte, que apenas reage aos estímulos de forma mecânica, grosso modo. É apenas sob esse conceito ampliado, mais próximo do que realmente apontam os conceitos de cultura, que podemos pensar nos territórios criativos subalternos o papel da música nos processos comunicacionais de uma maneira global.

A música é comunicação. Ela carrega consigo informações, costumes, suscita emoções e conjecturas sobre a realidade, é um elemento cultural de identificação nas comunidades humanas, e um exemplo de uso da criatividade.

O conceito de Mídia Radical consegue dar ressonância à presença da música dentro do histórico das teorias da comunicação. Ele tipifica a música através do tempo, como no caso específico do *blues*, um ritmo negro estadunidense, para exemplificar que a música feita em territórios criativos subalternos, ou contra hegemônicos, é radical, e parte da disputa simbólica nos processos comunicativos.

Para Downing, a música tem uma enorme carga comunicativa:

O ponto fundamental é que o som musical tem uma enorme carga comunicativa, quase independente, em princípio, da letra. Esse é um dos elementos mais ariscos, mais difíceis de descrever ou discutir em música, no entanto, quase todos admitem seu caráter central. (DOWNING, 2002.p. p.168)

A música faz parte de teorias importantes da comunicação, como no caso da Escola de Frankfurt. Em “Dialética do Esclarecimento”, Adorno e Horkheimer destilam uma dura crítica ao que chamam de Indústria Cultural do *Jazz*, ao lado, por exemplo, do cinema. Para eles, o *Jazz* era uma degeneração da música, e um exemplo do que criticavam na cultura popular, induzida através dessa indústria cultural. Para eles, as *jams* no *Jazz* funcionavam como o cinema, o rádio e a televisão na degradação da cultura, como mostra o seguinte trecho:

Quando um ramo artístico segue a mesma receita usada por outro muito afastado dele, quanto aos recursos e ao conteúdo; quando, finalmente, os conflitos dramáticos das novelas radiofônicas tornam-se o exemplo pedagógico para a solução de dificuldades técnicas, que à maneira do *jam*, são dominadas do mesmo modo que nos pontos culminantes da vida jazzística; ou quando a “adaptação” deturpadora de um movimento de Beethoven se efectua do mesmo modo que a adaptação de um romance de Tolstoi pelo cinema, o recurso aos desejos espontâneos do público torna-se uma desculpa esfarrapada. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985. p.59)

Em outro trecho, os autores demonstram uma ojeriza ainda maior ao ritmo, comparando seus arranjos de improviso, as *jams*, característica fundamental do Jazz, com a barbárie, remetendo a uma velha oposição não só de baixa com alta cultura, com também entre natureza e cultura. Um discurso muito próximo do racismo institucional.

Um músico de jazz que tenha de tocar uma peça de música séria, por exemplo, o mais simples minueto de Beethoven, levado involuntariamente a sincopá-lo, e é com um sorriso soberano que ele, por fim, aceita seguir o compasso. É essa natureza, complicada pelas exigências sempre presentes e sempre exageradas do médium específico, que constitui o novo estilo, a saber, “um sistema da não-cultura, à qual se pode conceder até mesmo uma certa ‘unidade de estilo’, se é que ainda tem sentido falar em uma barbárie estilizada”. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985. p.60)

Apesar de ilustrativo, esses apelos frankfurtianos deveriam soar ridículos no pensamento de esquerda. O que deixa ainda mais curioso o fato de que os próprios governos soviéticos tinham opiniões ácidas em relação ao *Jazz*, considerando-o um símbolo da decadência da cultura burguesa (HOBBSAWN, 1989). Para o historiador inglês, Eric Hobsbawn, o *Jazz* inspirava tantas opiniões por uma carga emocional poderosa, mas também pelo seu forte apelo político.

O *jazz*, sem dúvida, faz aflorar emoções incrivelmente poderosas e tenazes tanto entre os seus seguidores quanto entre os seus oponentes. [...] Quero sugerir que isso acontece porque o *jazz* não é simplesmente música comum, ligeira ou séria, mas também uma música de protesto e rebelião. Não necessariamente ou sempre uma música de protesto consciente e declaradamente político, e menos ainda um tipo especial de protesto político; embora as ligações políticas no Ocidente, sempre que ocorreram, tenham sido entabuladas com a esquerda. (É difícil imaginar como poderia ser de outra maneira, desde que mesmo o amante de *jazz* mais apolítico é contra a discriminação racial, que só pode ser publicamente defendida pela direita.) (HOBBSAWM, p.272)

Ou seja, a música não é, e não deveria jamais ser considerada assim, um processo unicamente estético, ou mesmo técnico. É também um processo político, que pode revelar aspectos culturais e as dificuldades que certas épocas ou estruturas sociais poderiam estabelecer. Assim como a arte, diverge em relação de acordo com as épocas e as culturas às quais é pertencente.

## **O etnocentrismo e os processos comunicativos**

Logo na abertura de Claros e Escuros, Muniz Sodré traz elementos de uma crise recente da globalização mundial. Para ele, as ideias que proliferaram no mundo globalizado deixaram intocadas questões fundamentais para a compreensão do mesmo.

A globalização tecnoeconômica do mundo – uma nova etapa qualitativa da planetarização, que aceita a fragmentação territorial, mas nivela culturalmente as diferenças de povos e costumes em função da virtualidade do mercado – deixa intocada a questão do etnocentrismo ocidental, a questão essencial da heterogeneidade simbólica. (SODRÉ, 2015. p.19- 20)

Para Sodré, a afirmação não é nova, visto que o sociólogo Costa Pinto já dizia nos anos 1950 que tinha total descrença no processo de industrialização para o fim da discriminação racial no Brasil. Florestan Fernandes, também se atendo à questão, afirmava algo parecido já que na década anterior, demonstrando que negros e brancos permaneciam em situações completamente díspares quase meio século após o término da escravatura, em 1988. Fernandes demonstrava que o negro brasileiro estava em situação de igualdade econômica aos primeiros imigrantes que chegavam no início do século XX praticamente descalços. Os mesmos negros fundamentais para o processo de produção do país há mais de quatro séculos. Apesar dos prognósticos de Florestan na direção de uma possibilidade de melhoria significativa, entramos nos anos derradeiros da segunda década do século XXI, os “escuros” como define Muniz Sodré, seguem desiguais econômica, política e simbolicamente tanto no Brasil quanto na América Latins, Europa e Estados Unidos em relação aos “claros”.

Como num amálgama entre raça e classe, o negro no Brasil tornou-se sinônimo de pobreza e classe trabalhadora. Nas palavras de Sodré, “uma espécie de símbolo ontológico das classes econômica e politicamente subalternas”. Para o

autor, o *ethnos* tem tanta, ou até mais importância simbólica que o *demos* em suas aspirações universalistas.

A globalização deixa de lado em sua utopia as desigualdades econômicas, políticas e simbólicas. Isso, claro, na prática, visto que organizações como a UNESCO apontam o papel crucial que a globalização pode exercer em teoria para a diminuição de desigualdades e manutenção da diversidade cultural. Como processo, a globalização teve início com o fim da guerra fria, e significa, em suma, a hegemonia e o avanço do capitalismo sobre o mundo a partir de 1989.

Francis Fukuyama ficou famoso por apontar um possível fim da história à época, colocando um ponto final na disputa com um texto que dizia que a humanidade poderia ter chegado ao seu ponto mais vultoso e próspero em questões ideológicas, o modelo liberal democrático de governo. Esse ápice político suplantaria questões étnicas, por exemplo, e dispersaria paixões que pudessem resistir a total liberalização da economia global.

Hegel também já havia dado seu ponto final à história em outras épocas, quando determinou que a razão europeia e sua cultura eram superiores e que jamais outros povos conseguiriam equipará-la. Não por suas mãos, ou mente, o etnocentrismo seguiu firme.

As páginas recentes da história têm dado mais crédito aos apontamentos de Muniz Sodré. Assim como Milton Santos, ele não vê na globalização, perversa, como nas palavras do geógrafo, uma mudança nem permanente nem completa. Como aponta o excerto de Claros e Escuros utilizado acima.

As transformações globais, as desigualdades e as disputas militares contemporâneas, como por exemplo, a guerra Síria que deslocou milhões de refugiados, fizeram com que alguns fantasmas saíssem com menos zelo de dentro dos porões da política. É notório que o mundo ocidental tem visto um recrudescimento do racismo e da xenofobia, com os maiores exemplos nos países ditos 'centrais' da Europa, e também com os Estados Unidos. Neles, as ondas de imigração, somadas a efeitos de crises econômicas, têm feito com que os muros se levantem.

Alguns jornais têm trazido um termo novo para o debate internacional, o que chamam de *desglobalização*<sup>11</sup>, um fenômeno já previsto que parece reverter os sonhos da globalização através dos efeitos da xenofobia.

A revista *The Economist*, em matéria recente<sup>12</sup>, diz que a atual fase da globalização deverá ser a mais difícil. Após a distribuição mundial de mercadorias e de ideias, a globalização se estagnou no trânsito internacional de pessoas. Esse ponto chama a atenção de alguns debatedores, pois dele emergem fantasmas que aparentemente estariam enterrados em um passado distante pelo senso comum.

Como aponta Sodré, a queda do muro de Berlim pôs a capa neoliberal sobre os problemas mais profundos dos países, que como as águas que moem pedras sob a aparência tranquila dos rios, continuou movimentando as sociedades mundo afora.

O racismo e a xenofobia envolvidos parecem ser capazes de mudar a direção de políticas até então inquestionáveis.

Alguns exemplos dessa reviravolta dão conta desse fenômeno. A imprensa espantou-se com a vitória de Donald Trump nas eleições para presidente dos Estados Unidos da América, em 2016. No mesmo ano, sobrou espanto para o Brexit, nome dado a um plebiscito realizado no Reino Unido para decidir pela saída ou não do país da União Europeia. Ambos os casos tiveram forte influência de um discurso xenofóbico e racista, de um nacionalismo emergente diante dos efeitos da crise deflagrada pela quebra dos bancos em 2008.

O jornal *The New York Times*<sup>13</sup> anunciou a vitória de Trump como um golpe no establishment, discurso visto em outros jornais de grande circulação mundo afora. Porém, o racismo amplamente criticado ao longo de sua campanha também foi lembrado por jornalistas e acadêmicos negros, como Van Jones, da CNN, que chamou a vitória do candidato do partido republicano de “revanche branca” ao multiculturalismo visto com os direitos civis negros e ampliação das camadas não

---

11 Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/923/o-nacionalismo-de-direita-e-a-era-da-desglobalizacao>>

12 Disponível em: <<http://www.economist.com/news/books-and-arts/21710240-first-free-movement-goods-then-ideas-momentum-may-stop-free-exchange?fsrc=scn/tw/te/bl/ed/thepastandfutureglobaleconomythethirdwaveofglobalisationmaybethedardest>>

13 Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2016/11/09/us/politics/hillary-clinton-donald-trump-president.html?smid=fb-nytimes&smtyp=cur>>

brancas no país. Carol Anderson, chefe de estudos afro-americanos na Universidade de Emory, escreveu na revista TIME<sup>14</sup> que as razões para a eleição de Trump não seriam econômicas, mas resultado do ódio racial branco.

Na Europa são inúmeros casos (Grécia, Alemanha, Reino Unido [Brexit], Hungria, Ucrânia, Espanha, França) e no Brasil já temos exemplos de políticos que seguem uma linha parecida.

Essas são apenas algumas ilustrações da emergência de debates adormecidos, mas letais. A atenção para eles não é apenas uma curiosidade, mas se mostra como uma necessidade para a compreensão em um cenário mais amplo do que quer dizer Sodr e e tamb em da importância que essa temática carrega para a discussão das Teorias da Comunica o na contemporaneidade. Discutir comunica o no Brasil passa pela compreensão do racismo, vista a história do país. Não   toa a teoria latino-americana está marcada pela tentativa da inclusão do diverso em seus temas, da multiplicidade étnico racial e cultural na forma o de seus povos.

O problema epistemológico da comunica o   uma constante que tem sido tema de debates desde a inaugura o da “nova ciência”. Além de um debate interessante,   necessário para a delimita o de um objeto que crie os parâmetros para a análise. O avanço nessa dire o garantiu que as teorias limitadas aos efeitos quase imediatos das m dias de massa, novidades nas grandes sociedades urbanas, fossem superadas por teorias críticas e culturol gicas. A própria ado o dessa temática, no entanto, estabelece linhas epistemológicas específicas, com orienta es marcadamente marxistas. No entanto, são mais abrangentes e permanecem críticas às estruturas que pode se comprovar por estatísticas, mant m grupos sob controle social. Em nenhum povo, no entanto, qualquer grupo social ou cultural pode ser ingenuamente taxado como homogêneo. No caso brasileiro, a particularidade histórica indica que as teorias sócias com essa característica crítica e culturol gica apontem para questões como a extrema pobreza e o racismo. Não   toa, não faltam exemplos nas ciências humanas brasileiras que estabeleçam essa discussão. Mesmo Gilberto Freyre prestou-se ao debate da identidade de um país

---

14 Disponível em: <<http://time.com/4573307/donald-trump-white-rage/?iid=sr-link9>>

com tamanha diversidade racial e estrondosa desigualdade social, que quanto mais abaixo na distribuição dos recursos, mais escura se torna.

A música, ou o som, como objeto nas teorias da comunicação, pode por excelência ser considerada um processo comunicativa, e notoriamente não fugiria a esses preceitos sociais e culturais da discussão crítica. Mesmo nesse âmbito, os Frankfurtianos forjaram críticas à música subalterna como degeneração. Mais adiante, com a ampliação do escopo teórico, essa mesma temática se aprofundou com os estudos culturais britânicos, com as mediações estabelecidas por Martin-Barbero e com a Mídia Radical, citando a música de forma específica em John Downing.

A inclusão desse debate junto aos Territórios Criativos inclui necessariamente o processo de globalização e seus mais recentes efeitos. A volta do racismo legitimado em discursos nacionalistas e protecionistas mundo afora, traz riscos a um Brasil que nunca deixou a segregação racial de lado. Sua estrutura social racialmente cindida, não deve escapar aos debates sociais.

Nesse contexto, a música permanece como uma categoria essencial para a compreensão da realidade social e de suas transformações, compreendendo o som na comunicação como um protesto ora barulhento, ora silencioso, como foram em vários momentos o *jazz*, o *blues* e mesmo o *samba*.

## 1.2. Sociedade Midiatizada e Sistema Interacional de Resposta

Em *A Sociedade Enfrenta Sua Mídia*, José Luis Braga apresenta uma leitura sobre o processo comunicacional que se mostra relevante para esta pesquisa. Para o autor, este processo é diferido e difuso, e se dá em um esquema circulacional. Ele propõe às teorias da comunicação um terceiro sistema, para além da produção e da recepção: o sistema de resposta. Essa possibilidade está diretamente relacionada às necessidades desta pesquisa, pois cria um conceito que engloba o objeto de pesquisa aqui disposto. A ideia de um sistema de resposta entra em perfeita harmonia com o território criativo subalterno da música e seus desdobramentos, ajudando a explicar sua relação com a sociedade e com a própria música hegemônica. Essa explicação mostra uma dimensão maior do processo de midiatização e do comportamento social dentro desse cenário, em que o *Bios Midiático* passa a ser uma esfera estruturante do modo de vida global das pessoas.

Por saber que é afetada pela midiatização, a sociedade se organiza para enfrentar sua mídia e essa organização afeta o conteúdo das produções midiáticas e o modo como cada indivíduo o recebe (BRAGA, 2006. p.14).

A circulação própria do sistema de resposta não é aquela que faz chegar o produto da mídia ao indivíduo, e sim aquela que se inicia após o consumo; a circulação é diferida e difusa, após a recepção, e sem necessariamente passar por grupos organizados e instituições. Esse processo de circulação não se limita à economia criativa, que esta sim pelo contrário, encontra um conceito amplo de inserção de seus processos de distribuição de bens e produtos dentro da circulação. É, portanto, a circulação, uma negociação entre indivíduos dentro do sistema cultural, uma dinâmica própria do território criativo.

O sistema de interação social sobre a mídia (seus processos e produtos) é um sistema de circulação diferida e difusa. Os sentidos midiaticamente produzidos chegam à sociedade e passam a circular nesta, entre pessoas, grupos e instituições, impregnando e parcialmente direcionando a cultura. Se não circulassem, não estariam na cultura. (BRAGA, 2006. p.27)

Essa circulação a qual se refere o autor é a circulação de ideias e não de bens, estritamente ligada só momento após a recepção. Para Braga, “o sistema de circulação interacional é essa movimentação social dos sentidos e dos estímulos produzidos inicialmente pela mídia”. Esse sistema de resposta é o que a sociedade faz com sua mídia, “um trabalho social dinâmico de respostas”.

Para o autor, é necessário que haja estudos mais específicos debruçados sobre esse terceiro subsistema devido as características específicas que o diferem dos sistemas de produção e recepção. No entanto, ele aponta que um tom abstrato na coexistência entre os subsistemas, que causam uma relação mais processual em sua caracterização. Ou seja, ao identificar um objeto, ele não será necessariamente parte de um ou de outro subsistema, mas poderá ser observado segundo a perspectiva proporcionada por cada um. A isso o autor dá o nome de relação processual. Mesmo assim aponta-se a necessidade de observar no processo comunicativo as respostas sobre a mídia, pois há processos especificamente de interação social.

Um sistema de interação cultural dificilmente teria processos comunicativos de uma direção à outra, num dualismo que Braga aponta com visão crítica entre os sistemas de produção e recepção.

Braga estabelece quatro objetivos para a pesquisa que tente identificar o subsistema de interação social.

1. Relacionar os diferentes processos a um mesmo patamar, comum a todos, e, portanto perceber processualidades similares quando, em essa referência, perceberíamos apenas coisas diferentes e isoladas; podem-se desenvolver, assim, percepções de conjunto;

2. Perceber as diferenças e especificidades de cada um dos diferentes processos de interação social sobre a mídia, usando o pertencimento comum a um mesmo patamar justamente como critério de comparação e diferenciação;

3. Perceber e construir articulações *internas* entre os processos, na medida de seu pertencimento a um mesmo sistema;

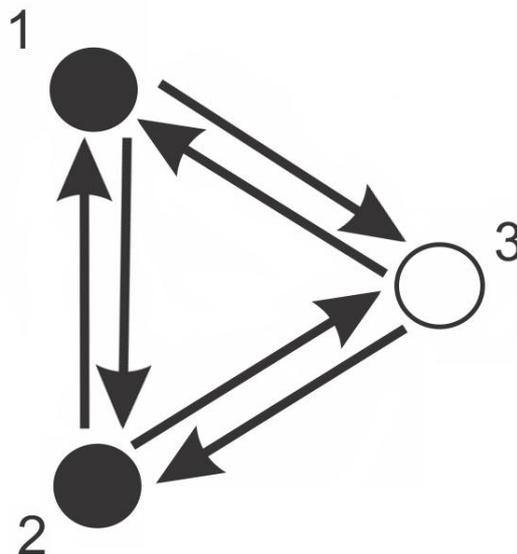
4. Fazer uma distinção entre esses processos e aqueles que ocorrem na produção e na recepção – e, ao mesmo tempo, pertencer às *articulações* que mantenham com esses.

Partindo desses critérios estabelecidos, o autor atesta que há uma dificuldade de aceitação desse sistema e da manutenção da visão dualista. A razão disso, segundo sua pesquisa, vem através de cinco maneiras: a visão economicista; o

dualismo entre mídia e sociedade; a investigação esparsa dos processos de interação; uma visão hipostasiada da inatividade estrita; e o fato de percebermos mais relações entre processos do que sistemas de processos.

A circulação comunicacional partiria aqui do pressuposto da existência de um terceiro ponto nesse processo, um subsistema que o autor chama de subsistema de resposta. Os sistemas se distribuem na figura a seguir da seguinte forma: 1. Subsistema de Produção; 2. Subsistema de Recepção; 3. Subsistema de Resposta.

**Figura 1: Representação gráfica do esquema proposto por Braga**



**Fonte: Elaboração própria**

Segundo o autor, a presença de um terceiro subsistema, o da interação social, se desdobra em três principais processos: a) Exercem critérios, expressos ou implícitos, segundo os quais os produtos são observados; b) Analisam características e especificidades dos produtos e processos midiáticos postos em circulação; c) E lançam vetores interpretativos e/ou de ação em direção aos outros dois subsistemas (de produção e de recepção). Sobre a recepção, podem estimular as competências dos usuários para selecionar, interpretar e desenvolver sua própria competência crítica. Sobre os produtores e sistemas de produção, a incidência teria o sentido de remodelar e qualificar seus produtos e processos.

Um território criativo subalterno de música pode exercer o papel de ser um remodelador do sistema de comunicação, agindo sempre como um subsistema de interação social baseado na crítica em duas formas: estrutural e direta. A estrutural se dá pela própria natureza do território, que se desdobra como uma cadeia produtiva que tensiona as relações com a indústria fonográfica; e direta, pois através das letras e movimentos articulados em torno desse território também é possível ver uma oposição que circula críticas em relação ao sistema interacional. A subalternidade, portanto, pode ser vista em si mesma como uma crítica devido aos contornos observados no desenho da produção em um território criativo subalterno. Sua oposição ao modelo industrial é a confirmação disto. Quando o conteúdo desse sistema produtivo e comunicacional é colocado dentro do escopo de um sistema circulacional difuso e diferido, como é o caso do proposto pela música, vemos que ele exerce o papel que Braga caracteriza como o de um subsistema de resposta, no entanto ele próprio teria em seus círculos menores o mesmo esquema de disposição da comunicação. O que é importante observar aqui, é que a proposta de Braga torna-se válida para a observação do território em detalhes, assim como denota uma posição específica dentro das circulações.

Esse subsistema criativo subalterno de resposta se caracterizaria por fazer circular a comunicação de forma crítica nas mídias, aqui especificamente no caso da música. Estariam nele, segundo Braga, os dispositivos midiáticos responsáveis pela avaliação, crítica e aprimoramento da mídia. Nesta pesquisa, encaixamos a cadeia produtiva do Território Criativo Subalterno da Música neste subsistema, pois esses mesmos dispositivos, direta e estruturalmente, podem ser observados no território.

Segundo Braga, as maneiras como a sociedade entende sua mídia foram variando conforme o tempo. As primeiras teorias estabeleciam uma relação menos dialógica e mais direta, o conceito que ele aponta como de *leitura*. O autor também apresenta as bases dos estudos de recepção apresentadas por Martín-Barbero, a partir das mediações, e mais adiante, a posição sobre os dispositivos sociais que se organizam em torno da mídia, como evidências da circulação e também da interação social com a mesma mídia. O autor argumenta que os ditos da mídia não passam de forma incólume no seio da sociedade, mas avaliados e discutidos quase formalmente pelos dispositivos de resposta, tais como o da música no território apresentado nesta pesquisa. São fóruns, sites de crítica à mídia, revistas

especializadas de análise, entre outros, evidenciando a presença em rede dos dispositivos com a mídia. Daí, as bases tanto para o estudo quanto para a certeza da existência de um terceiro sistema, para além da emissão e recepção. O autor lista oito formas de ação que estes dispositivos exercem sobre a mídia:

| <b>Formas de ação do Subsistema de Resposta sobre a mídia</b> |   |
|---|---|
| a) crítica  | Interpretações e objeções interpretativas, seleções qualitativas etc.;  |
| b) retorno  | Feedback, retroalimentação do sistema de produção, indicações para revisão, criação, redirecionamentos, construção de “gêneros”.  |
| c) militância social  | Militância social – crítica – ação, processos sociais de uso da mídia a serviço de posições e argumentos, atuações antimídia e/ou de direcionamento dos teores, dos temas e das posições, defesa de setores e posições sociais perante a mídia. |
| d) controles da mídia   | Controle da mídia, media criticism, media accountability systems, processos sociais de enfrentamento e controle da mídia, de seus poderes sociais diversos que possam ser ameaçados por lógicas estritas da produção cultural comercial;        |
| e) sistematização de informações                              | Processos organizados classificação, organização e disponibilização de acervis... (são às vezes processos relacionados à atuação crítica, mas também à configuração de bases de dados e outras facilidades de acesso);                          |
| f) circulação comercial                                       | Estímulos à seleção e ao consumo midiático (“venda”, sedução para escolha de produtos, anti-zapping), operações de marketing da própria mídia;  |

|   |   |
|---|---|
| g) processos educacionais e formativos    | Aprendizagens ordenadas, sistemas e dispositivos educativos para uso e direcionamento da mídia;   |
| h) e processos de aprendizagem em público | Trata-se aqui de um aprender do gosto e da fruição, difuso, não controlado pelos sistemas educacionais; permeações com a riqueza e a variedade de informações e processos; aprendizagem de usos e de seleções; seria uma “aprendizagem de usuário”. Funções de socialização, enquanto processo de desenvolvimento de competências culturais em sociedade midiaticizada. |

O que une essencialmente essas formas todas, segundo o autor, é que elas se caracterizam como modos de interação da sociedade sobre sua mídia, formas de fazer circular as informações e os conteúdos veiculados de forma interpretativa. Essa interpretação de fenômeno traz a possibilidade de estudo da mídia através das maneiras que a sociedade se organiza em sua circulação.

## **Capítulo II – Economia Criativa, Indústria Criativa e Trabalho Criativo**

## 2.1. A Economia Criativa e suas questões

Neste capítulo o autor abordará o surgimento do termo “Economia Criativa” e sua presença no Brasil, além de uma discussão sobre a história e atualidade de seu conceito e sua relação com o conceito de Indústrias Criativas.

Aqui se pretende apresentar o desenvolvimento e os dados macro ambientais disponíveis sobre esse setor da economia. Também será nesse capítulo que se desenvolverá com maior profundidade a clivagem entre a Economia Criativa e a Indústria Criativa. A fim de apontar que essa dicotomia teórica, ainda não resolvida, dialoga com a realidade das desigualdades sociais. Essa abordagem leva ao tema do capítulo seguinte, em que se apresentarão as razões do surgimento desse setor criativo e os riscos que ele coloca para a sociedade, em especial aos setores subalternos, caso não seja elaborado de forma abrangente.

A Indústria Criativa é um complexo setor industrial que privilegia setores específicos, a partir de um receituário desenvolvido essencialmente no Reino Unido, e que transbordou aos manuais no Brasil criando um perfil de profissional criativo que não abrange boa parte dos trabalhadores e trabalhadoras criativas na sociedade brasileira.

Um exemplo são os números apresentados pelo relatório do governo britânico sobre Indústrias Criativas. O documento chega a citar uma participação de 36,9% de ocupações criativas fora das indústrias que contribuem para a Economia Criativa.

Apresenta-se um dos problemas da pesquisa, que é a falta de indicadores capazes de trabalhar no âmbito subalterno das atividades criativas, que são oportunidade para a diminuição da desigualdade. Para esse fim, utilizando-se dos dados disponíveis no IBGE e Ministério da Cultura, além de IPEA e institutos privados, a pesquisa mostrará o atual perfil do trabalhador criativo no Brasil.

Tendo vista que as políticas estão focadas no mundo todo sobre as possibilidades da Indústria Criativa, este trabalho pode pavimentar um caminho para a inclusão dos setores subalternos, marcado pelo intenso processo de morte e desigualdade nas cidades brasileiras, aceleradas pelas mudanças na natureza do mundo do trabalho. O futuro é criativo, e a desigualdade não pode permanecer sendo um impedimento a esse imperativo.

Os setores da Economia Criativa são os mesmos usualmente utilizados como objeto nas Teorias da Comunicação. Os setores delimitados pelos estudos mais relevantes da área apontam quatro eixos principais. A UNCTAD, cujos eixos definidores da Economia Criativa são utilizados nesta pesquisa<sup>15</sup>, aponta para o desenvolvimento dessa área através de: Patrimônio histórico imaterial, Artes, Mídia e Inovações Técnico-Funcionais. Apesar de esses eixos serem utilizados como setores da Indústria Criativa, eles podem também servir como balizadores da produção criativa como um todo. Nestes termos, a Economia Criativa pode vir a ter mais de 30 áreas diferentes, todas interligadas pelo poder cultural e comunicacional que exercem.

Na visão promovida pela UNCTAD, a Economia Criativa é a nova fonte do crescimento da economia, uma possibilidade para continuação do consumo e o aumento das taxas de lucro. Ainda segundo a instituição, essa possibilidade se viabilizaria através da contínua contribuição mútua entre os governos.

Esse paradigma que se desdobra a partir dos anos 1990, pode ser o primeiro vislumbre de uma utopia criativa há muito prevista por teóricos das diversas correntes, possibilitada pelo avanço acelerado das descobertas da ciência e da tecnologia, gerando novas categorias de trabalho sobre as bases de uma divisão anterior que se deteriora pelo avanço do uso de máquinas em indústrias e serviços convencionais.

---

<sup>15</sup> Não é exatamente a visão sobre Economia Criativa adotada pela UNCTAD que percebemos como a ideal. No entanto, os eixos definidores podem ser utilizados para balizar a definição dos territórios criativos.

| <b>Indústrias Criativas</b>   |   |  |  |
|---|---|--|--|
| <b>Patrimônio</b>   | <b>Artes</b>  | <b>Mídia</b>   | <b>Criações Funcionais</b>   |
| <b>Expressões de Cultura Tradicional:</b><br><br>- Artesanato;<br>- Festivais;<br>- Celebrações.                | <b>Artes Visuais:</b><br><br>- Pintura;<br>- Escultura;<br>- Antiguidade;<br>- Fotografia;<br>- etc.      | <b>Audiovisual:</b><br><br>- Livros;<br>- Jornais;<br>- Imprensa e outros.                                 | <b>Design:</b><br><br>- Interior;<br>- Gráfico;<br>- Moda;<br>- Joias;<br>- Brinquedos.  |
| <b>Sites Culturais:</b><br><br>- Monumentos históricos;<br>- Museus;<br>- Bibliotecas;<br>- Arquivos;<br>- etc. | <b>Artes performáticas:</b><br><br>- Música ao vivo;<br>- Teatro;<br>- Dança;<br>- Ópera;<br>- Marionete. | <b>Novas Mídias:</b><br><br>- Conteúdo Digital;<br>- Software;<br>- Vídeo Games;<br>- Animações;<br>- etc. | <b>Serviços Criativos:</b><br><br>- Arquitetura;<br>- Propaganda;<br>- Pesquisa e Desenvolvimento Criativo;<br>- Serviços Culturais;<br>- Serviços Digitais. |

Segundo o relatório “*Cultural times: the first global map of cultural and creative industries*”<sup>16</sup> cujos dados foram utilizados no “Creative Economy Report” da UNESCO, as 11 indústrias criativas consideradas acumularam juntas US\$ 2,25 trilhões em 2013, o que representa 3% do PIB mundial no período. Além disso, gerou 29 milhões de empregos no mundo. São essas indústrias: Televisão, Artes Visuais, Jornais e Revistas, Propaganda, Arquitetura, Livros, Artes Performáticas,

<sup>16</sup> Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002357/235710E.pdf>>

Games, Filmes, Música e Rádio. Todos esses setores fazem parte do complexo midiático estudado na Comunicação.

A Música, em especial, é o setor que mais emprega profissionais no mundo todo. Esse setor da indústria criativa chega a empregar 3,9 milhões de pessoas no planeta, de um universo de 30 milhões de trabalhadores e trabalhadoras criativas. Apesar de empregar mais, não é a indústria mais lucrativa dentre as 11, ocupando a 10ª colocação nesse quesito. No entanto, como se sabe, o setor criativo é imbricado, e os valores podem estar diluídos em outras áreas. Esse setor é também o que mais tem participação em vendas digitais no mundo, e tem 45% de seu mercado digitalizado.

Segundo o mesmo relatório, o valor total dessas indústrias reúne um montante superior aos Produtos Internos Brutos de países como Rússia e Canadá.

Esses setores criativos estão distribuídos pelo mundo de forma desigual, e dão conta de que o continente com menor participação em empregos é a América Latina e Caribe, que, no entanto, supera a África e o Oriente Médio em mais de 100% no fator lucro. Os continentes com maior acúmulo de lucros e empregos são Ásia, Europa e América do Norte, que mantém a mesma ordem tanto em lucro quanto em total de empregos. A Ásia, em primeiro lugar, acumula lucro de US\$ 743 bilhões, enquanto a África e Oriente Médio têm lucro total de US\$ 58 bilhões. No quesito emprego, a Ásia também lidera a lista, com 12,7 milhões de pessoas empregadas. Já na ponta de baixo, América Latina e Caribe têm 1,9 milhão de empregos.

No caso da América Latina e Caribe, o setor mais lucrativo é a Televisão. No entanto, globalmente suas maiores contribuições se encontram nos setores de Música, Filmes e Artes.

O que essa pesquisa aponta é que esse relatório de 2015, com dados de 2013, um dos mais completos levantamentos já realizados, não dá conta do setor informal. Não haveria indicadores para incluir esse grupo nas contas. As estimativas do grupo que preparou o relatório com a UNESCO é de que esse setor prevalece principalmente em países em desenvolvimento, como o Brasil ou a Nigéria. Nesses países, segundo os pesquisadores, as pessoas com menor poder de compra usam o

mercado informal. No mundo todo, estima-se um total de US\$ 33 bilhões em produção informal, além de 1,2 milhão de empregos. Esses valores, claro, não conseguem dimensionar o poder comunicacional desse setor, muito menos sua consequente força cultural. Ao mesmo tempo em que sendo apenas estimativas, podem subnotificar o tamanho da informalidade dos setores criativos do mundo.

Como é comum nesse tipo de estudo sobre as classes criativas, o relatório aponta a criatividade como o foco a ser desenvolvido ao lado dos talentos nos países, e estimula o investimento em ampliação do acesso ao ensino superior. O perfil do profissional criativo costuma estar ligado ao nível superior de ensino, com melhores salários e mais felicidade na carreira. Esses pilares não se mantêm no setor informal, na visão mais abrangente da Economia Criativa por motivos óbvios.

Já do ponto de vista das Cidades Criativas, conceito não utilizado pelo relatório, mas utilizado pela UNESCO, o texto credita às concentrações urbanas maiores possibilidade para o florescimento da diversidade cultural e também na diversidade do consumo desses produtos criativos. O que de certa forma já era discutido ao se pensar o papel da comunicação nas cidades.

No Brasil, os setores criativos de maior lucratividade e produção são a Televisão e a Música, o que justifica ainda mais a temática escolhida pela pesquisa.

## **2.2. Mudanças de escopo**

Os conceitos de políticas públicas de cultura em Economia Criativa tem início no projeto australiano *Creative Nation*, de 1990. Mas é principalmente o projeto britânico que se torna referência nesse setor e nos governos, que ao redor do mundo passam a adotar políticas voltadas ao estímulo dessa área.

A política criada pelo Partido Trabalhista, liderado por Tony Blair a partir de 1994 leva um tom reformista sincronizado com as necessidades que as lideranças do partido apontavam. Eram necessidades, a entrada em uma política de centro esquerda para rivalizar com partidos como o dos conservadores britânicos, e também a repaginação do grupo diante da queda da União Soviética, uma mudança de orientação política que aconteceu em outros lugares da Europa e do mundo. Segundo apresenta Marchi (2014), esse movimento associa valores da tradicional

social democracia e do socialismo, como o compromisso com políticas sociais, às lógicas do mercado, tal como o receituário do neoliberalismo.

É esse cenário que formula um conceito de Indústria Criativa exatamente nesses contornos, apresentando foco na produção e não na distribuição ampla de bens culturais<sup>17</sup>. É nesse esforço que o partido trabalhista abandona o conceito de Indústria Cultural em direção ao conceito de Indústria Criativa.

Nesse mesmo processo, forma-se o *Creative Industries Task Force*, que mapeia e mensura a importância desse setor no território britânico. O documento resultante passa a ser uma diretriz na política cultural britânica, e institui setores criativos permeados pela ideia de que a criatividade seria sua marca mais importante. O governo britânico então interpreta o setor das Indústrias Criativas como o setor mais dinâmico da economia nacional.

A importância desse passo se mostra na ampliação do conceito de cultura ligada ao fomento governamental e no foco estabelecido nas possibilidades econômicas trazidas por esse investimento, além da exploração da propriedade intelectual como forma de gerar renda, trabalho e emprego.

Aqui também se encontra um traço fundamental desse processo, que é o avanço da criatividade sobre o vácuo deixado pela indústria. As empresas britânicas, nesse momento, estavam exportando suas bases fabris para países com força de trabalho barato, e a Indústria Criativa se ofereceu como uma via de substituição de uma economia pela outra, implementando e estimulando novos tipos de trabalho, produtos, serviços e experiências através da Economia da Cultura. Esse panorama é fundamental para localizar a transformação econômica em curso com o avanço da tecnologia e da globalização. Com a automação e as trocas globais em velocidades ampliadas, a direção à economia da cultura cresce.

Essa situação encontrada pelos britânicos tornava urgente uma mudança do governo em relação à cultura, centralizando sua localização no projeto econômico nacional. Desse movimento, transformou-se o Departamento do Patrimônio Nacional (*Department of National Heritage*) em Departamento para Cultura, Mídia e Esporte

---

<sup>17</sup> Nesse tom, o próprio relatório *Cultural times: The first global map of cultural and creative industries* exalta o poder criativo da América Latina através da brasileira Rede Globo, da mexicana Televisa e do grupo argentino Clarín.

(*Department for Culture, Media and Sport*). Essa medida fora muito criticada à época, pois tornava o estado um mero facilitador da produção e difusão das Indústrias Criativas ao invés do foco anterior na distribuição e consumo dos bens culturais. Dessa forma, os órgãos estatais passam a estimular diretamente as Indústrias Criativas, focando, nos limites do conceito, em grandes corporações de Comunicação e cultura, ao invés dos pequenos e médios produtores, grande característica da indústria criativa.

Nesse cenário, os órgãos multilaterais passam a exercer um papel de divulgador dos conceitos ali adotados em forma de política. A UNCTAD passa a difundir esse processo como intrinsecamente ligado à globalização de forma sustentável e inclusiva, através do uso da criatividade e diversidade cultural para sua transformação em produtos e serviços das mais diversas naturezas.

Essa possibilidade cria uma oportunidade única para os países em desenvolvimento, que teriam nesse trampolim um cenário favorável para sua inserção no cenário mundial e para o próprio desenvolvimento econômico. Isso se dá devido ao fato de que a criatividade é um bem infinito do qual toda nação dispõe. Além disso, cria chances de exploração das diversidades culturais locais. O problema é que a implementação de uma visão com a dicotomia impressa pelas categorias britânicas pode incentivar a concentração de poder simbólico nas mãos de grandes corporações. Como visto nesta pesquisa em vários momentos, a dimensão do sensível é de fundamental importância para os projetos de poder.

De forma geral, a criatividade surge como proposta de catalizador universal do desenvolvimento no mundo. Esse discurso é transformador na medida em que substitui o projeto anterior de industrialização como necessário estágio para atingir o desenvolvimento na globalização e como garantidor da diversidade cultural. As agências da ONU mostram preocupação especial com a diversidade cultural, que passa a querer garantir a preservação das culturas e o uso delas como forma de gerar desenvolvimento. Um discurso novo que se coloca no lugar de um anterior, que cria na modernização das culturas.

O que deve ser ressaltado dessa visão ampliada sobre a história conceitual da Economia Criativa desde o conceito de Indústria Criativa, é que a concentração de poder simbólico pode se tornar uma consequência das políticas de cultura

adotadas. É preciso rever essas conceituações e categorizações a fim de edificar um conceito próprio, que garanta às populações que aqui entendemos como subalternas, que tenham acesso aos direitos da diversidade cultural em um projeto que lhes incentive e também lhes garanta espaço, não só participação na força de trabalho.

### **2.3. Ascensão e queda da Secretaria da Economia Criativa**

A Economia Criativa em forma de política vem ao Brasil com o Plano da Secretaria da Economia Criativa, SEC, em 2011, e com a institucionalização da secretaria já no ano seguinte. Em 2013, seguindo a galope, nasce o Plano Nacional de Cultura. Esses passos seguem o espaço aberto pelo Programa Cultura Viva, a Lei 13.018/2004, que criou ampla rede apoio em território nacional aos profissionais da economia da cultura instituindo a política dos pontos de cultura, uma forma de transferência de renda através de editais de adesão ao programa. A próxima cidade de Bauru chega a abrigar uma dezena destes projetos, que impulsionam territórios criativos locais.

É a partir de 2014, no entanto, que a instauração de uma intensa crise política no Brasil se torna um empecilho para o desenvolvimento dessas políticas. É nesse ano a economia brasileira começa a desacelerar. O processo eleitoral de 2013 começa a polarizar a política brasileira seguindo as inflamadas manifestações políticas de massa que passaram a ser chamadas de Jornadas de Junho. Mesmo com reeleição da Dilma Rousseff, a desidratação política do Partido dos Trabalhadores, o PT, já havia se consolidado. A crise econômica que se vê no país logo em seguida, gera no partido uma controversa política de austeridade. Ministérios passam a ser cortados, da mesma forma que suas secretarias.

Em 2015, o então Ministro da Cultura, Juca Ferreira, autorizou a extinção da Secretaria da Economia Criativa. Essa decisão pode ser vista como um retrocesso em uma cadeia de eventos progressiva que avançava desde 2003, com a entrada de Gilberto Gil ao lado do próprio Juca Ferreira na pasta da Cultura.

O Ministério da Cultura sempre esteve sob ameaça devido à visão de cultura ainda baseada em valores antigos e não antropológicos, que no senso comum se traduzem na percepção da cultura como algo que se tem ou não se tem, de valor

enciclopédico, cercada de *status social*. Essa visão supõe em torno das políticas culturais e das profissões criativas uma aura negativa e não produtiva.

O conceito de Economia Criativa não abarca essa visão. Suas acepções giram sob eixos de desenvolvimento sustentável, inclusão social e diversidade cultural, como sugerido pela Organização das Nações Unidas e adotado mundo afora.

Sendo as políticas culturais partes de projetos sujeitos às mudanças de gestão no Brasil e associadas às flutuações políticas à esquerda, principalmente, mas também à direita quando há disputas políticas, estas permanecem sob a mira de medidas de austeridade e reformas governamentais.

Não à toa, já em 2015, a pasta da Secretaria da Economia Criativa (SEC) deixa de existir, e pelas mãos de um de seus criadores, o próprio Juca Ferreira. Já havia ali o espectro de uma cadeia de eventos desfavoráveis, como o desestímulo a projetos antes fundamentais como o Cultura Viva. Mas o ambiente político carente de respostas traduzidas em um projeto de austeridade do governo desestimulou a manutenção da ainda jovem SEC.

A SEC implementou um programa de ações baseado no Plano da Secretaria da Economia Criativa, um documento que abrangia atividades entre 2011 e 2014.

A importância da criação e extinção dessa estrutura deve ser observada atentamente, essencialmente na centralidade aqui presente do conceito de cultura e de criatividade como forma de um modo de vida global e como importante agente no projeto de país.

Sua criação mostrou a adoção de uma ideia que vinha ganhando terreno internacionalmente, a de que a Economia Criativa poderia desempenhar papel importante no desenvolvimento do país. A assunção de um projeto que articula cultura, economia e sociedade é um dos principais pontos desse projeto, que invariavelmente coloca a cultura no centro da atividade nacional e assume seu potencial para o desenvolvimento inclusivo.

A extinção desse projeto também não pode deixar de ser notada, pois cria um vácuo nesse setor, além de um recuo a um conceito de cultura que vem sendo

desestimulado pelos órgãos multilaterais. A globalização visualizada pela UNCTAD e a diversidade cultural circunscrita e esse projeto, não seriam mais norteadoras em um estado que não se dispõe a construir uma política efetiva nos setores culturais. Uma opção bastante evidente.

### **Panorama da Economia Criativa no Brasil e conceitos de Indústria Criativa**

Em 2013, o IPEA lançou o documento “1880 - Panorama da Economia Criativa no Brasil”, ainda um dos documentos mais atuais em relação à realidade da Economia Criativa no Brasil e as definições adotadas como conceito. Segundo o documento:

Economia Criativa é o conjunto de atividades econômicas que dependem do conteúdo simbólico – nele incluído a criatividade como fator mais expressivo para a produção de bens e serviços, guardando estreita relação com aspectos econômicos, culturais e sociais que interagem com a tecnologia e propriedade intelectual. (ARAÚJO; OLIVEIRA; VALÉRIO SILVA, 2013)

O trabalho do IPEA traz conceitos e métodos diversos de mensuração de mundo afora para utilizá-los no Brasil, considerando o trabalho formal e informal. Em 2013, a estimativa do IPEA era de que a Economia Criativa formal representasse 1,2% a 2% de todo o Produto Interno Bruto do país, além de 2% da força de trabalho e 2,5% do acumulado de salários no mesmo período. Outro indicativo é o de que o trabalhador criativo ganha mais que os demais, além de ter maior escolaridade.

O conceito de Economia Criativa ganha relevância do ano 2000, e se espalha pela agenda política de diversos governos do mundo, inclusive o Brasil. À época da escrita do documento, o Brasil ainda tinha uma Secretaria da Economia Criativa presente dentro do Ministério da Cultura. Ela foi extinta ainda no governo de Dilma Rousseff, e o próprio Ministério da Cultura passou por sérios abalos com a entrada de Michel Temer no poder, em 2016. Inicialmente, o Ministério foi extinto, mas os protestos de artistas e a pressão da sociedade fez com que o novo governo voltasse atrás.

Economia Criativa ainda é, como discutimos, um conceito em desenvolvimento. É exatamente por essa condição que fazemos nesta pesquisa algumas propostas para que ela realize uma leitura mais adequada em relação à

realidade e manutenção de direitos. Persiste no interior do conceito uma certa preferência ao hegemônico.

Considerado o pioneiro em relação à criação da terminologia, John Howkins sustenta que a Economia Criativa é a relação entre criatividade, o simbólico e a economia (HOWKINS, 2001). Ou como definiu a própria Secretaria da Economia Criativa, uma atividade capaz de gerar renda, trabalho e emprego, cuja matéria prima é criatividade. Daí a intrínseca relação com o intangível e o patrimônio histórico imaterial. Um conjunto de atividades econômicas baseadas em conteúdo simbólico, tendo como fundamental a criatividade na construção de bens e serviços. Aspectos que garantem à Economia Criativa uma forte relação sócio-econômico-cultural com intersecção na tecnologia, na propriedade intelectual em proximidade com atividades como turismo e esporte.

Não há dúvida, porém quanto ao fato de que a Economia Criativa cresce mais que os outros setores da economia. É um setor cujos profissionais têm renda elevada, e que mostrou estabilidade mesmo durante a crise financeira de 2008, algo já apontado por Howkins anteriormente em referência à resiliência desse tipo de atividade econômica. Além disso, promove diversificação econômica, receitual, comercial e inovação. Desenvolvimento que pode se relacionar com a mídia: “pode se relacionar de forma simbólica com as novas tecnologias, notadamente as tecnologias da informação e comunicação”. (ARAÚJO; OLIVEIRA; VALÉRIO SILVA, 2013).

As ações, como na *creative cities network*,<sup>18</sup> da UNESCO, podem promover revitalização de áreas urbanas degradadas, ou o desenvolvimento em áreas rurais.

A Economia Criativa também tem na literatura relatos de grande satisfação, por parte do trabalhador, além da possibilidade da inclusão social e da redução da disparidade de gênero, visto que diversos setores têm maioria de trabalhadoras, como no caso das redações jornalísticas.

Os setores criativos reforçam a cultura em comunidades, respeitando valores e tradições, podendo fazer o mesmo por nações. Coesão social e inclusão que

---

<sup>18</sup> Falamos mais sobre isso no capítulo V.

podem se desdobrar no turismo, visto que tem relação muito próxima com o patrimônio cultural.

O texto do IPEA (ARAÚJO; OLIVEIRA; VALÉRIO SILVA, 2013) busca discutir o conceito de Economia Criativa através de duas abordagens e dimensões. As dimensões setorial e ocupacional, e as abordagens da economia formal e informal. Em seguida conceitua a *criatividade*, bens e serviços criativos, e Indústria Criativa.

### **2.5.A Criatividade**

Apesar de avanços no campo da psicologia em torno da criatividade individual, não há um consenso sobre a criatividade ser um atributo do indivíduo, ou a denominação de um processo. O IPEA, no entanto, assume que se pode organizar a criatividade humana em três grandes áreas. São elas:

1. A *criatividade artística*, que envolve a imaginação e a capacidade de gerar ideias originais e novas maneiras de interpretar o mundo, expressa em texto, som e imagem.

2. A *criatividade científica*, que envolve curiosidade e uma vontade de experimentar e fazer novas conexões em resolução de problemas.

3. A *criatividade econômica*, que é um processo dinâmico conducente à inovação em tecnologia, práticas de negócios, marketing, e está intimamente ligada à obtenção de vantagens competitivas na economia.

As criatividades artística, econômica e científica envolvem tecnologia em maior ou menor grau e podem estar inter-relacionadas. Para os pesquisadores do IPEA é preciso entender a criatividade através da interação entre capital humano, social, cultural e estrutural/institucional, conformando o capital criativo, determinante no crescimento da criatividade.

Eles utilizam um modo proposto pelo Centro Cultural da universidade de Hong Kong. O modelo dos cinco C's tem 32 indicadores de cultura sob cinco pilares de criatividade; o capital humano, tecnologia, ambiente institucional, ambiente social, abertura e diversidade. Esse modelo tem o objetivo de demonstrar com indicadores um mapeamento sobre a criatividade. Com isso seria possível formular melhores políticas públicas.

Para a universidade de Hong Kong, a criatividade é um processo de ideias em vista de novas ideias. Criatividade não é o mesmo que inovação. Criatividade está mais para um processo de criação que envolve a cadeia produtiva, enquanto inovação está mais próximo da ideia de originalidade. Os autores apontam dois tipos de inovação, a *soft innovation* e a inovação tecnológica, sendo que ambas estariam interligadas.

Stoneman afirma que há grande incidência de *soft innovation* nas indústrias criativas, tais como música, literatura, artes, jogos, filmes, moda e vídeo. Aqui, o foco estaria assentado mais em produtos e serviços do que em processos.

## **2.6. Serviços Criativos**

A extensão das indústrias criativas determina a extensão da economia criativa. Há, no entanto, uma indefinição conceitual sobre o conceito de indústria criativa dentro da literatura acadêmica. Dessa forma, há uma indistinção em diversos momentos entre as indústrias criativas e as indústrias culturais. Para diferenciar ambas, seria necessário distinguir seus produtos.

A confusão entre ambos os conceitos demonstra o predomínio, como já apontado, da noção frankfurtiana de indústria cultural como uma manifestação política manipuladora. Talvez não haja mesmo distinção entre ambos os conceitos, no entanto, a indústria criativa seria uma forma mais adequada na era da sociedade midiática para se compreender a cadeia criativa. Isso conforma o quadro de não distinção de ambas devido à prevalência de um conceito ultrapassado. Para superar o impasse, basta essa constatação.

Retomando a discussão acerca dos produtos culturais, para a UNCTAD (2010) o conceito de produtos culturais só funciona quando baseado no conceito antropológico de cultura em seu sentido funcional. Alguns aspectos são compartilhados pelos bens e serviços culturais, elencados a seguir:

1. Para produzi-los é necessário o emprego elevado da criatividade humana, portanto, de conteúdo simbólico;
2. Veiculam mensagens simbólicas, ou seja, servem a um propósito maior, político.
3. Eles contêm propriedade intelectual do indivíduo ou do grupo de produção.

Outra forma de determinar o valor de um bem ou serviço cultural seria através do valor cultural para além do comercial. Eles têm um valor não mensurável em termos econômicos ou monetários. Se for possível identificar o valor cultural, ele pode servir à distinção de outros valores.

Para os autores, em uma ou ambas as categorias, bens e serviços culturais estão sob um conceito mais abrangente, o de bens ou serviços criativos, que exige um significativo uso de conteúdo simbólico. Essa categoria abrange nesses termos mais áreas, como a moda e o software. Estes, apesar de poderem ser considerados produtos comerciais, envolvem algum nível de criatividade. À parte dessa delimitação se pode diferenciar indústrias culturais de indústrias criativas.

Recapitulando, há uma proximidade considerável entre os termos *indústria criativa* e *indústria cultural*, dessa forma, os autores do estudo em questão propõem uma distinção a partir dos produtos que ambas têm à disposição, havendo uma diferença entre bens e serviços criativos. Para os primeiros, a UNCTAD traz aspectos a serem identificados, mas há também a consideração do valor cultural ou razão social para além do comercial nesta definição. Enquadram-se nesses métodos, atividades de grande teor simbólico, como na música, teatro, cinema, televisão e games. Para além destas, podemos definir também os bens e serviços criativos, que teriam menor incidência criativa e mais um motivo comercial envolvido. Categorizando estes dois, poderíamos distinguir melhor o que faz parte da indústria criativa e o que faz parte da indústria cultural.

## **2.7. Indústrias Criativas**

O termo *indústria cultural* nasce logo após a segunda guerra mundial com os membros da escola de Frankfurt. Idealizado por Max Horkheimer e Theodor Adorno, trata-se de uma crítica radical ao entretenimento e cultura de massas. O conceito contrapunha cultura e indústria, vistos como setores antagônicos, e para apontar as limitações da cultura moderna, além da alienação que ela causaria. O termo seguiu utilizado como forma de desprezo à cultura de massas, mais popular, que se opunha ao que era considerado de alto nível cultural, ou seja, manifestações livres da influência alienante.

A noção de indústria cultural, portanto, evoca uma dicotomia entre cultura popular e de elite, um desprezo à cultura de massas. De modo geral, também pode se dizer que há um consenso sobre o fato de que a indústria cultural produz bens e serviços culturais, e que essa foi a noção que prevaleceu no senso comum.

Como essa linha acabou tendo mais aceitação, há definições como a da UNCTAD (2010), que considera as indústrias culturais como áreas que “combinam a criação, produção e comercialização de conteúdos que são tipicamente protegidos por direitos autorais e podem assumir a forma de bens e serviços”. A própria UNCTAD também entende indústrias culturais como importantes para promover e fazer manutenção da diversidade cultural, além de poder garantir acesso democrático à cultura. Há, portanto, aspectos econômicos e culturais nas indústrias culturais que legam a elas uma constituição distinta. Ao que, por exemplo, a França, toma como definição às indústrias culturais “um conjunto de atividades econômicas que combine as funções de criação, concepção e produção de cultura com mais funções industriais em grande escala e comercialização de produtos”. Conceito que relaciona mais a indústria cultural e seus bens com a escala de produção industrial.

Já o termo indústrias criativas nasce mais recentemente, de forma específica em 1994, com o relatório *Creative Nation: Common Wealth Cultural Policy*. O termo ganha notoriedade quando é incorporado pelo Departamento do Reino Unido da Cultura, Mídia e Desporto, em 1997, através da Força Tarefa Indústrias Criativas.

Esse momento marca uma mudança de paradigma e início de desenvolvimento do termo, que destoa das indústrias culturais por seguir além das artes, e marca uma mudança na abordagem de atividades comerciais nas quais não havia termos econômicos, em parte ou totalmente.

Segundo o IPEA, uma série de modelos e estruturas foram propostas para compreender a dinâmica dessas indústrias criativas desde então. O instituto apresenta cinco modelos de análise, e propõem um sexto. Um dos aspectos que evidenciam a amplitude e diversidade das discussões em torno do termo *Economia Criativa* é a forma como cada um desses modelos propostos tem sua própria interpretação sobre Indústria Criativa, quais são centrais e quais são periféricas. Os modelos apresentados são:

1. O modelo britânico de Indústrias Criativas.
2. Modelo “texto simbólico” (*symbolic text*) de indústrias criativas.
3. Modelo dos círculos concêntricos.
4. Modelo da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI).
5. Modelo da *United Nations Conference on Trade and Development* (UNCTAD).
6. Modelo de classificação adotado pelo IPEA.

## 2.8. Os seis modelos de Indústria Criativa

### 1. O modelo britânico de Indústrias Criativas

Ao final dos anos 1990, o Reino Unido tomou a iniciativa de incentivar sua economia através da criatividade e inovação em vista da competitividade imposta pela crescente globalização. Dessa forma o então *United Kingdom Department for Culture, Media and Sport* (UK/DCMS) <sup>19</sup> trata as indústrias criativas como as que pressupõem “habilidade, criatividade e talento, com potencial de riqueza e a criação de emprego por meio da exploração de sua propriedade intelectual” (DCMS, 2001). A definição no documento original está disposta da seguinte forma:

Those industries which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have a potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property (DCMS, 2001, p.3).

Dentro dos modelos já explorados de definição das indústrias criativas, os 13 tópicos <sup>20</sup> de classificações apontadas pelo DCMS poderiam ser enquadrados nas indústrias culturais. Mesmo assim foi uma escolha do DCMS manter esses tópicos para evitar “conotações do termo de cultura” (IPEA, 2013).

<sup>19</sup> Esse departamento do governo britânico hoje acrescentou o termo “Digital” ao seu nome. Hoje o departamento se chama: *Department for Digital, Cultura, Media and Sports*.

<sup>20</sup> Os treze tópicos presentes no documento original do DCMS (2001) são: propaganda, arquitetura, a arte e o mercado de antiguidades, artesanato, design, moda, audiovisual, software interativos de lazer, música e artes performáticas, editoração de livros, software e serviços de computador, televisão e rádio.

## **2. O modelo “texto simbólico” (symbolic text) de indústrias criativas**

Proposto por David Hesmondhalgh em 2003 a partir da obra *The Cultural Industries*, este modelo traz uma visão dos estudos decorrentes da tradição europeia e inglesa sobre estudos do setor cultural. Trata as artes como o “locus do estabelecimento social e político”, e as coloca em maior consideração ao compará-las com a cultura popular. Para este modelo, a cultura de uma sociedade é, portanto, transmitida, transformada e criada através das mídias, como cinema, radiodifusão e imprensa.

## **3. Modelo dos círculos concêntricos**

Este modelo serve de base para a classificação das indústrias criativas na Europa, e crê que o valor cultural dos bens culturais é o que dá a elas a característica mais distinta. Ou seja, quanto maior o valor cultural, mais valor se tem e mais apelo irá gerar no processo de produção. Dentro desse conceito, a ideia de círculo diz que quanto mais próximo do núcleo criativo numa cadeia produtiva, mais a quantidade de valor simbólico/cultural será encontrada. Segundo o modelo, ideias criativas vêm do núcleo criativo das artes, em texto, som, e imagem.

## **4. Modelo da Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI)**

O foco deste modelo está na propriedade intelectual. Para ele, as indústrias estão no âmbito do que se envolve direta ou indiretamente em criação, fabricação, produção e distribuição de obras sob direitos autorais. Há distinção parecida com a dos círculos concêntricos no que tange aos processos de distribuição considerando as indústrias produtoras de bens e serviços protegidos pela propriedade intelectual, e as indústrias necessárias para o escoamento dessa produção.

## **5. Modelo da *United Nations Conference on Trade and Development* (UNCTAD).**

Neste modelo a indústria criativa está intrinsecamente relacionada com o conceito de criatividade na produção de bens e serviços. Está também relacionada à propriedade intelectual. A definição distingue dois grandes grupos, as “atividades a montante” e as “atividades a jusante”. A primeira definição dá conta de atividades tradicionalmente culturais, as artes cênicas ou visuais, por exemplo. Já o segundo

grupo se aproxima do mercado, e envolve produções como a publicidade ou as mídias. Este último teria ganhos econômicos devido a seus baixos custos de produção e distribuição. Nessa visão, as indústrias culturais seriam um subgrupo das indústrias criativas. A UNCTAD vê um vasto espaço de atuação para as indústrias criativas. Os diversos setores criativos em interação neste âmbito variam desde áreas tradicionais do conhecimento e da cultura, ou seja, da cultura oral, como artesanato, festas e danças, a serviços baseados em tecnologia e mais próximos da cultura de massa, no que tange aos códigos comuns utilizados, tais como audiovisual e novas mídias. Essa proposta da UNCTAD pode servir de ferramenta modelo para ser utilizadas em países e governos que deixam de lado a classificação e abarcam setores criativos muito distintos dentro do guarda chuva das indústrias criativas.

## **6. Modelo de classificação adotado pelo IPEA**

Os modelos do DCMS e da UNCTAD não distinguem aqueles que são incluídos, enquanto os outros três fazem distinção sobre quais grupos incluir no centro de seus modelos. Assim como nos outros três há uma disparidade latente nos critérios de definição de núcleo. Essa situação expõe o fato de que os modelos adotados não são certos ou errados, e que passam por crivos políticos. A própria decisão de não colocar os esportes e o turismo dentro das atividades criativas supõe isso, ou seja, há possibilidades diferentes de interpretar a estrutura na produção criativa. Com a necessidade de se interpretar para garantir um método, o IPEA adotou o modelo da UNCTAD para definir os quadros da economia criativa brasileira.

## **2.9. Trabalho Criativo**

No Capítulo IV deste trabalho há uma inserção sobre categorias estéticas acerca da arte e da música como formas de gerar uma crítica e também uma análise acerca da música. Percebemos através da pesquisa que uma falta de categoria filosófica sobre a atividade artística pode levar a uma reafirmação da ideologia hegemônica. Essa categoria garante que não haja a instauração da mera reprodução técnica da ideologia.

Assim, fazemos uma incursão sobre as categorias criticadas nesse sentido emancipatório focado na comunicação jornalística por Genro Filho (2009), a

universalidade, a particularidade e a singularidade. A particularidade como categoria estética da arte não seria suficiente para sua compreensão devido ao nível de subjetividade da atividade artística, o que uma categoria do conhecimento não seria suficiente. A proposta então seria a do uso do *trabalho* no sentido crítico como um complemento.

Dessa forma a música seria compreendida além da comunicação, mas também através da arte enquanto produção de conhecimento e do trabalho, enquanto categoria definidora do ser humano. Segundo Marx, o trabalho é a condição eterna do homem. O homem é uma constante tensão entre seu ser genérico e sua singularidade. A condição da existência humana é a condição da objetivação dos sujeitos singulares. Isso se dá de formas variadas, evanescentes, como os gestos e o riso, e duradouras, como o trabalho, a arte, e a ciência. É esse conjunto de objetivações que pode ser subjetivado pelos outros indivíduos através da cultura. Existem objetivações autônomas da humanidade, como a arte e ciência. Para Marx, a mais importante e fundamental é o trabalho, sendo o conjunto dessas objetivações reservado ao conceito de *práxis*. O trabalho é a objetivação que garante a condição humana.

A partir dessas concepções, não só na análise filosófica, podemos apresentar uma crítica dentro da Economia Criativa e nas Indústrias Criativas através da ideia de trabalho criativo. Essa importância se dá pela crítica que fazemos à adoção das categorias de estímulo à atividade criativa, notadamente no caso das Indústrias Criativas. Nela, apontamos a preferência por serviços e produtos ligados à cultura hegemônica, mantenedora das contradições herdadas da cultura tradicional e transferidas para a indústria criativa, tal qual na crítica à indústria cultural (ADORNO, HORKHEIMER, 1985). A Indústria Criativa, como vimos, é uma roupagem nova que tenta apontar uma ressignificação desse setor, despindo-o da crítica à alienação e também fechando os olhos para a contradição da exploração do trabalho.

O artigo *Creative Labour as a Basis for a Critique of Creative Industries Policy* (LOVINK, ROSSITER, 2007), propõe a utilização do trabalho criativo como categoria crítica. O artigo é escrito pelo autor David Hesmondhalgh, criador do modelo “texto simbólico” (*symbolic text*) de indústrias criativas.

O texto se concentra em discutir as deficiências do trabalho criativo, mostrando que os estímulos à indústria criativa não levariam em conta a presença forte de trabalho informal e precário. Citando pesquisa publicada por Ruth Towse sobre o mercado de trabalho para artistas, ele apresenta a predominância desse tipo de trabalho nas artes.

For Towse, these have the following features: artists tend to hold multiple jobs; there is a predominance of self-employed or freelance workers, work is irregular, contracts are shorter-term, and there is little job protection; career prospects are uncertain; earnings are very unequal; artists are younger than other workers; and the workforce appears to be growing. (LOVINK, ROSSITER, 2007, p.61),

O autor afirma que há evidências de sobra para fazer esse tipo de afirmação, e discute conceitos como uma nova divisão internacional do trabalho cultural além do próprio conceito de trabalho criativo.

Portanto, o trabalho criativo tem suas especificidades que devem ser analisadas como tal. Ele teria uma tendência à precariedade do trabalhador ou trabalhadora, uma certa informalidade que deve ser observada. A conceituação sobre políticas de cultura e sobre as teorias de uma Economia Criativa crítica precisa levar em conta esses apontamentos e considerar o trabalho na perspectiva de gerador da condição humana, produtor em última instância da cultura e do comum. É o trabalho o grande gerador da partilha do sensível (RANCIÈRE, 2009), que pode ser especificado como trabalho criativo, uma visão fundamental para se contrapor aos conceitos da Indústria Criativa.

## **Capítulo III – A política da morte**

### 3.1. Brasil negro e branqueamento

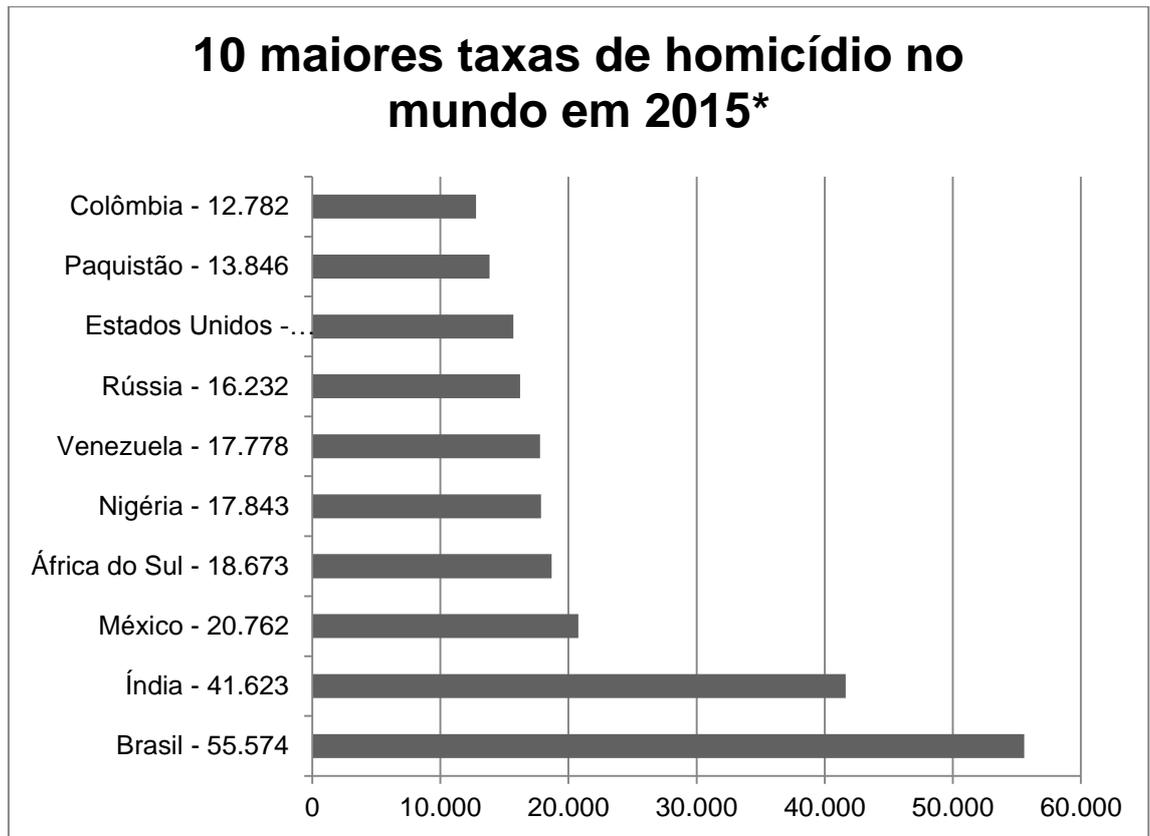
Qualquer observador, ou observadora, com sensibilidade para o cumprimento dos Direitos Humanos se chocaria com a situação encontrada no Brasil. Aqui, claro, nos referimos aos Direitos Humanos estabelecidos na Declaração Universal dos Direitos Humanos, da Organização das Nações Unidas, a ONU. A manutenção e aplicação do conteúdo declarado é obrigação das nações signatárias. Mesmo a primazia presente da liberdade sobre a igualdade não seria suficiente para compreender o que acontece no país.

A inabalável taxa de homicídios brasileira é um nefasto monumento de ossos que não diminui. Ano a ano, o Brasil bate recordes e se isola com a maior taxa de homicídios do mundo. Como era de se esperar, as mortes se concentram nas classes sociais com renda mais baixa. Essas taxas se agudizam conforme outros fatores são agregados. Raça, classe, gênero e orientação sexual se tornam variáveis importantes para determinar a qualidade de vida de uma pessoa. De acordo com essas coordenadas, a sociedade brasileira decide quem vive e quem morre. Variáveis infra e supra estruturais<sup>21</sup>, previstas em documentos como o citado no parágrafo anterior, ou sobre a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, de 2002.

---

<sup>21</sup> Infra e superestrutura são conceitos marxistas que designam a forma como se estrutura a sociedade entre base material produtiva (infraestrutura) e consequências culturais (superestrutura).

Tabela 1: As 10 maiores taxas de homicídio do mundo em 2015



Fonte: Elaboração própria

No Brasil, a formação do Estado é realizada sobre bases de três séculos e meio de escravidão negra e indígena. Essa forma de organizar a sociedade deixou características violentas na construção da estrutura estatal, refletidas na identidade imaginada da nação, como no conceito descrito por Stuart Hall (HALL, 2003). As formulações sobre raça e gênero do século XIX e início do século XX servem de base para o estabelecimento da sociedade brasileira republicana.

É uma consequência dessas formulações e desse estabelecimento que a sociedade brasileira se conforme em torno da eliminação dessas populações. A necessidade de um país branco parecia, no século XIX, diante das concepções racistas apresentadas pela ciência, a única forma de construir no país uma possibilidade real de nação. No Brasil, antes mesmo da ciência, a forma como se construía raça já partia da suposição e da inferioridade dos não brancos.

Um dos episódios mais célebres de demonstração do ideário de nação das classes dominantes na sociedade brasileira foi relatado por Lilia Moritz Schwarcz (SCHWARCZ, 2011). Em 1911, o Brasil participou do “Congresso Universal das Raças”, promovido pela Inglaterra. No Congresso entre os dias 26 e 29 de julho daquele ano, o médico brasileiro líder do Museu Nacional, João Batista de Lacerda (1846-1915), participou do Congresso como representante brasileiro, apoiado financeiramente pelo governo brasileiro do marechal Hermes da Fonseca e cientificamente pelo antropólogo e assistente Roquette-Pinto<sup>22</sup>. A formação de Lacerda representa um movimento brasileiro expressado nas faculdades de medicina e direito que elaborou ideários raciais para a construção do país e sua identidade. Lacerda formou-se em medicina na Faculdade do Rio de Janeiro. Parte da elite comandante do país, o médico foi Ministro da Agricultura e também cientista destacado, com artigos publicados e trabalhos de pesquisa que o alçaram à posição de diretor do Museu Nacional e presidente da Academia Nacional de Medicina.

Tabela 2: Taxa de encarceramento no Brasil 2005-2010



Fonte: WAISELFISZ, 2016

<sup>22</sup> Como se sabe, Roquette-Pinto é um notório agente do movimento eugenista do Brasil, que teve adeptos como Monteiro Lobato. Ele também é reconhecido como amigo próximo de Gilberto Freyre, autor de Casa-Grande e Senzala.

O Brasil era conhecido, já na época, por sua diversidade racial, considerado um laboratório de raças. Mas isso não era visto ainda com os bons olhos de hoje, sendo na verdade um exemplo de degeneração. Lacerda concordava em partes com essa visão, acreditando que havia no Brasil grupos sociais ainda em fase inicial no processo civilizatório. Ele corroborava com a forte influência da corrente do darwinismo social<sup>23</sup>, que condenava qualquer tipo de mestiçagem. No Brasil havia participação também das ideias de Césare Lombroso e suas incursões técnicas de antropologia física ou biológica, aplicando a craniometria, por exemplo, como marcador físico essencial ao desenvolvimento de grupo. Lacerda chegou a ministrar cursos do tipo no Museu Nacional. Da mesma forma, eram influentes na medicina brasileira as teses negativas sobre as raças de Arthur de Gobineau e Hermann von Ihering.

A despeito dessa construção teórica influente no país, Lacerda foi ao congresso apresentar um Brasil que, apesar da presença de raças não brancas, poderia utilizar a mestiçagem e a imigração como maneira de eliminar as influências raciais consideradas indesejadas. A América Latina era vista ainda como um continente sem ordem, em cujo bojo permanecia a desorganização a falta de vocação para a construção do desenvolvimento. Tomando como referência os Estados Unidos, de onde muitas das teorias eugenistas influenciaram o Brasil, Lacerda preocupou-se em apresentar seu país como um lugar possível, controlado e de futuro brilhante, destacado em relação a todo o continente americano, e racialmente branco.

---

<sup>23</sup> O conceito desenvolveu-se a partir da teoria da evolução, apresentada na obra de Charles Darwin, "A Origem das Espécies". A ideia do darwinismo social foi apropriada aplicando o conceito evolutivo para a confirmação de raças inferiores e superiores, classificadas através de marcadores físicos e sociais. Essa forma de enxergar o mundo teve ampla divulgação e aplicação no Brasil., com, por exemplo, Silvio Romero e Nina Rodrigues.

Em primeiro lugar, o cientista defenderia a concepção de que o Brasil não se igualava às demais 'republichetas vizinhas' e que, ao contrário, por aqui reinaria a mais sublime ordem. Em segundo lugar, era necessário defender o mais difícil: a mestiçagem brasileira seria (apenas) transitória e benéfica, uma vez que não deixaria rastros ou pistas. Mais ainda: era preciso demonstrar como nos portávamos de maneira alternativa, até mesmo em relação aos EUA. Se por lá grassara um sistema escravocrata violento, no Brasil o processo teria sido marcadamente pacífico. Além do mais, se na América do Norte vigia uma ampla gama de preconceitos, por aqui a característica mais marcante seria a ausência de padrões de exclusão. Como se vê, bem no começo do século, João Baptista de Lacerda defendia uma espécie de *melting pot*, se não presente, ao menos futuro e assegurava ao Brasil uma identidade positiva, obtida pela contraposição que estabeleceu não só com os outros países da América do Sul, mas também com a América do Norte. (SCHWARCZ, 2011)

Essas ideias se disseminavam como câncer no país, e construíram as bases do que viria a ser a concordância com a democracia racial, ao que a autora lembra ter outro nome, o “branqueamento democrático e pacífico”. Muniz Sodré lembra em uma de suas obras que o Brasil da época era indigesto em relação às suas próprias raízes e variedade cultural, preferindo o alinhamento com as nações europeias. A referência externa de identidade podia chegar ao delírio, como relata o autor, de ser comum entre a elite carioca, que se cumprimentassem com “viva a França!” (SODRÉ, 2015).

Lacerda exprimiu em seus objetivos traçados e apresentados no Congresso em relação aos planos para a nação brasileira muito do que viria a se concretizar sob letras mais brandas ou um ideário nacional falseado. O branqueamento do país foi contumaz em suas traduções e reelaborações, e permanece nos meandros da cultura brasileira como um ideal às vezes físico, às vezes epistemológico. Lilia Moritz apresenta um resumo das ideias que Lacerda apresentou ao mundo todo como solução do problema racial no Brasil:

(1) homens brancos e negros formam duas raças, e não espécies; (2) o mestiço é um tipo étnico variável e pode retornar a uma ou outra raça que o produziu; (3) a população atual se ressentiu do atraso e dos vícios que os negros trouxeram para Brasil; (4) se o mestiço é inferior ao negro em força física, rivaliza com o branco em sua capacidade intelectual; (5) os mestiços brasileiros, diferentemente do que aconteceu em outros países, ajudaram no progresso do Brasil; (6) a imigração, a seleção sexual e a inexistência de preconceito de raça levarão à desaparecimento, breve, dos mestiços no Brasil; (7) em um século a população do Brasil será provavelmente branca e no mesmo período os índios e os negros desaparecerão; (8) um futuro brilhante aguardava o Brasil, que ocuparia o mesmo papel, na América do Sul, que os EUA desempenhavam na América do Norte. Se alguma questão existisse, ela seria assim prontamente sanada. (SCHWARCZ, 2011)

Lacerda, como demonstrado, fez parte de toda uma corrente de pensamento que reelaborou a forma como se pensava raça no Brasil de maneira a positivar a mestiçagem, mas com o objetivo de tornar o país branco. As crenças científicas da época substituíram a autoridade da igreja sobre o que era ou não verdade em relação à humanidade. Nessa toada os brasileiros membros da classe dirigente do país puderam confirmar suas suspeitas baseadas no divino através das garantias da razão. Enquanto isso, a escravidão, recém-abolida, fora também reelaborada com naturalidade. Os negros e também os indígenas que já estavam nas margens da sociedade, agora teriam o direito de brigar contra as contradições e as forças externas do jogo social para se erguerem. Essa ladainha ficou explícita, e tomou a forma da democracia racial.

As catástrofes geradas pelas crenças raciais durante o colonialismo e as guerras mundiais afastaram a convicção da existência da raça da condição hegemônica. Muito lentamente, os países tentaram criar ambientes multiculturais, assim como entidades como a ONU e a UNESCO fizeram esforços para que essa se tornasse permanente. Mesmo assim a segregação racial se manteve em países através de leis em países como os Estados Unidos e a África do Sul até as últimas décadas do século XX. Se não permaneceu a crença nas raças oficialmente.

O caso brasileiro se difere em larga medida pelo tamanho de suas populações tanto brancas quanto negras. Não há no mundo nenhum país cuja demografia se assemelhe no mesmo número. Recentemente a imigração tem criado uma situação que pode se considerar parecida nos EUA, com a entrada dos chamados latinos, principalmente identificados com os povos hispânicos da América. Mesmo assim o Brasil permanece um caso único por ter maioria negra que

possivelmente sempre foi assim, além <sup>24</sup>de uma economia destacada, entre as maiores do mundo. Essas características são parte de um quadro que obrigou os teóricos brasileiros a construir formulações adaptáveis ao contexto. Isso uniu construção cultural e imaginário nacional com farta aplicação do monopólio da violência através de aparelhos de repressão do Estado. Se por um lado se cristalizava no início do século XX a imagem de harmonia das raças, por outro se instalavam políticas e leis que excluiriam as massas negras da real competitividade do sistema de classes. Nessa virada de tempo que foram inventadas as favelas, por exemplo. Assim como o samba fora instalado como símbolo nacional.

No Brasil, o principal formulador de nação foi o escritor Gilberto Freyre, que apresentou a concepção de cultura antropológica de Franz Boas à leitura do país e assentou a noção de um Brasil mestiço de forma positiva. A ideia não era nova, mas teve nuances mais positivas e famosas sob as letras de Freyre, e gerou para o mundo a imagem da democracia racial brasileira.

Gilberto Freyre viu no Brasil uma cultura híbrida e marcada pela presença do “não oficial”. Ele acredita que a formação do país se dá através de usos particulares da terra, da instituição pura da força, e da dominação extensa do invasor português sobre os povos indígenas e negros, escravizados em diversas funções. A igreja teria participação essencial nessa construção, apontando a direção da salvação cristã aos povos indígenas e negros, tal qual apontando aqueles que teriam alma ou não, que poderiam ser levados aos céus e os que não.

Logo no primeiro capítulo de sua obra, Freyre dá sinais de uma ideia conciliadora, base do mito da democracia racial. Não que ele negue a brutalidade da terra *brasilis*, mas apresenta uma visão mais apaziguadora do conflito apresentado ao português como dívida de sua incursão sangrenta sobre os povos de pelo menos dois continentes no processo da colônia brasileira.

---

<sup>24</sup> Os primeiros censos no Brasil começam a ser realizados apenas no final do século XIX, em 1872. Nesse ano, a população negra do país já era de 58% da população total (IBGE, 2010).

A singular predisposição do português para a colonização híbrida e escravocrata dos trópicos, explica-a em grande parte o seu passado étnico, ou antes, cultural, de povo indefinido entre a Europa e a África. Nem intransigentemente de uma nem de outra, mas das duas. A influência africana fervendo sob a europeia e dando um acre requieime à vida sexual, à alimentação, à religião; o sangue mouro ou negro correndo por uma grande população brancarana quando não predominando em regiões ainda hoje de gente escura; o ar da África, um ar quente, oleoso; amolecendo nas instituições e nas formas de cultura as durezas germânicas; tirando os ossos ao Cristianismo, ao feudalismo, à arquitetura gótica, à disciplina canônica, ao direito visigótico, ao latim, ao próprio caráter do povo. A Europa reinando mas sem governar; governando antes a África. (FREYRE, 1983, p.5)

Essa visão fora diversas vezes criticada por suas consequências, apesar de apontar uma visão atenuadora do ódio ao negro e ao indígena através da posituação da miscigenação. Esse apaziguamento vem ao custo de processos importantes para as garantias do Estado, que corriam em paralelo à formulação da nação da paz racial. Poucos séculos antes, o medo branco de uma rebelião negra, após os acontecimentos da revolução no Haiti<sup>25</sup>, já apresentavam motivos para a criação de narrativas capazes de conter a massa negra, que já era maioria nessa mesma época.

Mesmo os avanços teóricos de Franz Boas na construção do conceito de cultura na antropologia, não conseguem retirar a sombra do racismo na visão apresentada pelo maior formulador da ideia de Brasil da época, ainda influente sobre o senso comum e as elites. A própria construção de uma visão de cultura antropológica contraria o posicionamento apresentado pelo autor e sua visão positiva sobre o processo violento de miscigenação brasileiro. Apesar de naturalizado e incorporado pelas classes subalternas e trabalhadoras, esse processo tem início de forma muito violenta.

A ideia apresentada de conflito racial no Brasil e da construção de uma visão menos crítica em relação ao invasor português é o principal elemento dessa construção, apesar de lhe tirar boa parte dos méritos civilizatórios que antes lhe atribuíam. Freyre é brando ao apresentar a forma em que essa miscigenação foi realizada, o estupro e a covardia. Aqui vale a pena lembrar a abertura de um

---

<sup>25</sup> A revolução haitiana foi a única revolução de escravizados negros bem sucedida. Comandados por François-Dominique Toussant L'Overture, a revolta de 1791 gerou temores por toda a América colonial e também entre os europeus. Sucessivas tentativas de conter a revolução falharam, o que levou os países com escravizados a intensificar a opressão como forma de reprimir quaisquer faíscas de revoltas parecidas. No Brasil, as consequências dessa revolta, ao lado da maioria populacional negra, geraram o que a Psicologia Social trata como *medo branco* (BENTO; CARONE, 2014).

capítulo dedicado apenas ao assunto da presença do negro na vida sexual e da família brasileira. No trecho, Freyre apresenta os traços negros na cultura brasileira, já muito ligados ao trato sexual compulsório dedicado às mulheres negras na Casa-Grande.

Todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo – há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil – a sombra ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas Gerais, principalmente do negro. A influência direta, ou vaga e remota, do africano.

Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se deliciam nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar do menino pequeno, em tudo que é expressão sincera da vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou. Que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho-de-pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, ao ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. Do muleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo. (FREYRE, 1983)

É interessante constatar o dispêndio da explicação de Freyre sobre o Brasil baseado na sexualidade e na apresentação da miscigenação tanto negra e indígena. Mas como mostra o trecho acima, a visão que emerge de sua reflexão é centrada no eu-europeu, e não no outro. Freyre aponta ali principalmente suas memórias e as de seus pares, sempre tendo o negro na posição que lhe era concedida à época, a de mero subalterno dentro da casa-grande.

A dicotomia apresentada desde o título e dissolvida nas páginas da obra apresenta também uma visão adulatora que não caberia no próprio título. A própria concepção de que a Casa-Grande está apresentada em oposição à Senzala, basta para compreender que a posição que ali se mostrava era de crueldade, a consequência bárbara do holocausto brasileiro, germe de um genocídio que permaneceu como um câncer nos cinco séculos de Brasil.

Grandes autores brasileiros, como Darcy Ribeiro, saúdam a visão de Freyre como fundadora do Brasil no prefácio “Em certa medida, Gilberto Freyre fundou o Brasil no plano cultural, tal como Cervantes fez com a Espanha, Camões com Portugal, Tolstoi com a Rússia e Sartre com a França”.

A avaliação positiva feita por Darcy se une ao coro que garantiu a Gilberto Freyre lugar de destaque na compreensão do país. O Brasil de Freyre, de certa forma adocicado, acabou sendo uma ferramenta de manutenção para a política lenta de integração e mortandade alta no país, fato que perdura até a atualidade.

O próprio Darcy Ribeiro, cientista e político brasileiro cujas honras são essenciais, tem um livro considerado seminal para a compreensão do Brasil, o clássico “O povo brasileiro”. Essa obra apresenta a construção histórica de um país baseado também no encontro das três raças. Tentando responder a polêmica sobre a diferença no desenvolvimento apresentado pelo Brasil em oposição aos Estados Unidos, outra colônia, Darcy dá explicação sobre a maneira como fora erguida a colônia em cada lugar. Ele demonstra concordar com a visão de assimilacionismo, e é mais crítico que Freyre nessa posição. Para ele, uma colônia como os Estados Unidos optou pela segregação e pelo massacre ao invés da assimilação. Essa ideia fica de certa forma positivada na obra, como uma forma brasileira de lidar com o problema que fosse melhor que a apresentada pelo país norte-americano.

No trecho seguinte ela dá uma explicação breve sobre as diferenças das colônias nas Américas, mostrando, como em outros momentos da obra, que o autor dá preferência a uma idealização de que o modelo brasileiro fora melhor para as populações subjugadas. Essa noção é apresentada com frequência nas explicações sobre o Brasil, e se condensam em forma de elogio ao país em sua maneira de lidar com as diferenças raciais. A não presença de leis segregacionistas no país costuma surgir como justificativa para a idealização do Brasil. É justo, no entanto, lembrar que Darcy Ribeiro não deixa escapar a crueldade da miscigenação, apresentando o fato de que a mistura das raças não conferia os mesmos direitos aos mestiços e pretos, conferidos aos brancos.

Cá, o barroco das gentes ibéricas, mestiçadas que mesclavam com os índios, não lhes reconhecendo direitos que não fosse o de se multiplicarem em mais braços, postos a seu serviço. Ao *apartheid* dos nórdicos, opunham o assimilacionismo dos caldeadores. (RIBEIRO, 2006, p.63)

Darcy Ribeiro apresenta um subcapítulo inteiro sobre a questão racial, um tanto mais crítica que Freyre. Como parte do capítulo “Moinhos de gastar gente”, o trecho “afro-brasileiros” lembra a violência exercida sobre essa camada da população. Ele aponta três grandes grupos na chegada ao Brasil, vindos da costa

ocidental do continente africano, os Yoruba, ou nagôs, os Dahomey, ou gegê, e os Fanti-Ashanti, ou minas. Ele também cita outros grupos menores provindos da Gâmbia, Serra Leoa, Costa da Malagueta e Costa do Marfim. Através dessa construção narrativa, o autor apresenta a realidade de uma África diversa, com um número de línguas e povos diferentes pulverizados ao longo de um imenso território, até hoje negligenciado pelo mundo e pela mídia.

É possível encontrar na visão de Darcy também uma visão de um negro passivo, que aos poucos optou pela aculturação ao pretense país branco que os aprisionava a um oceano de distância de suas casas. Darcy diz:

Encontrando-se dispersos na terra nova, ao lado de outros escravos, seus iguais na cor e na condição servil, mas diferentes na língua, na identificação tribal e frequentemente hostis pelos referidos conflitos de origem, os negros foram compelidos a incorporar-se passivamente no universo cultural da nova sociedade. (RIBEIRO, 2006, p.103)

A “nova Roma”, como chamou o autor o amálgama das raças no Brasil, seria, em sua visão, a construção de um novo gênero humano, e força da brutalidade das classes dominantes. Estas, que não hesitaram em arrancar até o último suspiro de milhões de indígenas e negros escravizados.

Mais tarde, com a destruição das bases da vida social indígena, a negação de todos os seus valores, o despojo, o cativeiro, muitíssimos índios deitavam em suas redes e se deixavam morrer, como só eles têm o poder de fazer. Morriam de tristeza, certos de que todo o futuro possível seria a negação mais horrível do passado, uma vida indigna de ser vivida por gente verdadeira. (RIBEIRO, 2006, p.38-39)

Darcy Ribeiro dedicou a vida toda à luta contra a desigualdade no Brasil, e sua visão de país tinha no horizonte uma marca de destino glorioso presente em muitos pensadores do início do século. Não à toa ele busca suas raízes e tece seus elogios na figura de Gilberto Freyre. Vê no Brasil uma possibilidade maior de um novo mundo, um exemplo a ser seguido sobre as bases da compreensão e das garantias de direitos a todos, sem distinção. Essa possibilidade seria uma vocação brasileira, algo com um quê positivo, quase de experiência estética a ser compartilhada por brasileiros e brasileiras.

Essa visão é perigosa, pois deixa escapar a realidade cruel e imediata das classes pobres e negras no país. Apresenta uma forte ligação com uma vocação

áurea do país em ser os “Estados Unidos do Sul”, um renascer latino, um povo predestinado por suas condições naturais e demográficas a guiar a humanidade com alegria a um futuro mais lúcido.

A destruição do chamado mito da democracia racial é atribuída às ações do movimento negro. Entre homens e mulheres, essa movimentação foi responsável pela demolição do mito. Em 1978, por exemplo, nascia nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, o Movimento Negro Unificado, o MNU. Entre seus membros estavam nomes como Hamilton Cardoso e Lélia Gonzalez. É com o fôlego dessa geração que outras vieram como a que levou, em 1995, a efetivação de um Grupo Interministerial de Trabalho liderada pelo economista Hélio Santos<sup>26</sup>, resultando no Estado brasileiro negando a democracia racial e assumindo compromissos com o fim da desigualdade racial. Da mesma forma, as resoluções da Conferência de Durban, em 2001, apontariam compromissos com o fim da violência e a diminuição da desigualdade através da educação, como o nascimento da Lei 10.639, em 2003, e a implementação das reservas de vagas no serviço público e nas universidades públicas.

Apesar disso, as ideias de um país de tranquilidade racial permaneceram até hoje, e continuam balizando relações no Brasil.

Kabengele Munanga é um dos mais destacados cientistas sociais em atividade no Brasil. Seu trabalho na Universidade de São Paulo, a USP, foi focado nas questões raciais brasileiras. Ele teve ampla contribuição na formação de gerações atuantes do ativismo negro no país e na discussão científica em torno da mestiçagem. Em uma de suas obras mais célebres, o autor relembra as construções identitárias brasileiras como empecilhos para os movimentos negros no Brasil. Sua argumentação fora de que a formação da identidade mestiça no país seria um freio

---

<sup>26</sup> Em um artigo muito interessante sobre a educação no Brasil, Hélio Santos aponta uma problemática útil para essa discussão. O autor demonstra que a escola pública brasileira fora sendo sucateada na mesma velocidade em que se tornava popular. Essa situação pode estar se repetindo com as Universidades Públicas, que com muito da contribuição do autor e do movimento negro, abriram as portas para as camadas mais pobres da população a partir da primeira década do século XXI. De forma irônica, a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), a primeira a apresentar a política de cotas raciais no Brasil, tornou-se o caso mais notório de desmonte da universidade pública através dos cortes no financiamento. A severa crise apresentada pelo Estado do Rio de Janeiro, em 2017, sanada com um empréstimo do governo federal, aponta um triste fim para a universidade, com um pedido do Ministério da Fazenda para privatizá-la, uma forma de demonstrar austeridade diante da benesse do governo de Michel Temer.

colocado nas intenções dos movimentos negros, separando as populações pretas e pardas, instruindo a construção da mestiçagem como a criação de uma nova raça, e possibilitando a manutenção das estruturas sociais brasileiras desiguais.

A grande explicação para essa dificuldade que os movimentos negros encontram e terão de encontrar talvez por muito tempo não está na sua incapacidade de natureza discursiva, organizacional ou outra. Está sim nos fundamentos da ideologia racial elaborada a partir do fim do século XIX a meados do século XX pela elite brasileira. Essa ideologia, caracterizada entre outros pelo ideário do branqueamento, roubou dos movimentos negro o ditado "a união faz a força" ao dividir negros e mestiços e ao alienar o processo de identidade de ambos. (MUNANGA, 1999, p.15)

Esse seria um poderoso mecanismo de controle social no Brasil. O racismo disfarçado de democracia racial cria uma cortina de fumaça capaz de nublar a visão evidente nos dados sobre violência no Brasil. A subalternidade brasileira estaria marcada com ferro pela divisão racial instalada no país, se refletindo em todos os âmbitos da vida social, desde as tradições culturais à relações de trabalho.

### **3.2. Necropolítica ou Necropoder, Ralé Brasileira e Capital Improdutivo**

Em seu livro sobre a formação do Estado e da família, Engels apontava que a primeira forma de opressão estrutural da sociedade se encontra na formação familiar patriarcal. A ideia construída sobre família no Ocidente é a implementada pelos colonizadores europeus na América, África, Ásia e Oceania, e assenta a base principal da construção do Estado burguês. Essa concepção aponta no homem o núcleo central da família e escravidão como forma de exploração do trabalho, manutenção da propriedade e criação de mais valia. Engels explica que logo após os avanços tecnológicos que permitiram a criação de excedente, nascem a divisão do trabalho e a troca entre indivíduos. Dessa forma, não demora até que se perceba que o próprio ser humano poderia ser tornado uma mercadoria.

O estabelecimento dessa estrutura seria a garantia de que a família estaria o tempo inteiro pronta para a transmissão e manutenção da propriedade privada. E em última instância seriam as decisões coletivas tratadas entre os homens as que dariam as instruções para organização e coesão social.

Sobre essa base, alterações pequenas foram feitas para garantir a viabilidade da sociedade, ainda com os homens brancos europeus no centro. Essas alterações

informaram a instituição do trabalho livre e a construção de outras benesses, como direitos iguais entre negros e brancos.

Suas alterações estruturais mais recentes se dão na época da destruição do que chamou Eric Hobsbawn de *anciént regimes* (HOBSBAWN, 1977). A constituição do estado burguês europeu a partir da dupla revolução na Europa, a industrial e a burguesa, cria mais condições para o desenvolvimento da propriedade. Com as mudanças impulsionadas pelo surgimento de forças produtivas em crescimento, e a percepção do trabalho coletivo como motor do capitalismo, algumas alterações foram necessárias. Duas delas são a instituição do trabalho livre e o sufrágio universal. Concessões que se somam ao longo do século XX e XXI a outros avanços imediatos para as classes trabalhadoras conforme a pressão por elas vai se tornando insuportável para a estrutura do Estado.

Apesar da diversidade humana estar presente desde o início da humanidade, não é a sua garantia que importa quando a distribuição de poder e propriedade estão em questão. A manutenção dos poderes tem sido o mais importante desde a concepção de Estado e desde a força crescente dos países europeus, e mais tarde dos Estados Unidos, sobre o resto da superfície do planeta.

O que propõe o filósofo senegalês Achille Mbembe é que essa situação de caos social não é acidente, mas sim política. A instituição da crueldade e do abandono não poderia passar como algo sazonal ou lateral, mas sim uma consequência histórica e estrutural. A situação do avanço tecnológico adiante, nos impele a compreender a sociedade a partir desse ponto de vista.

O camaronês Achille Mbembe tem ganhado destaque dentro da discussão racial e sobre violência no Brasil. Sua proposta de necropolítica pode ser útil para a compreensão do cenário do país. Os movimentos sociais, em especial o movimento negro, apresentam o quadro brasileiro como um genocídio institucional da população negra e pobre brasileira<sup>27</sup>, uma forma de apontar que a própria construção do Estado no Brasil conforma esse tipo situação como motivo e natureza.

---

<sup>27</sup> A ideia não é nova. Abdias Nascimento é um dos primeiros a publicá-la em seu livro “O Genocídio do povo negro brasileiro”.

Um dos momentos Mbembe começa a ser disseminado no país a partir de texto divulgado pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos, a UNISINOS, casa de grandes pensadores e pensadoras da Comunicação no Brasil. O artigo é uma tradução e alerta desde o título “A era do humanismo está acabando”.

A reflexão do filósofo parte do ponto de que essa forma de agir de um Estado ou instituição abandonando sintomaticamente as reflexões apontadas pelo Humanismo, é uma característica de um novo tempo, em que

Um primeiro olhar sobre essa afirmação pode parecer estranho, levando-se em conta a quantidade de mecanismos relacionados aos Direitos Humanos adotados pelos estados nacionais. Estranho também pela naturalidade como carregamos a fábula (SANTOS, 2001) e o simulacro (CHAUÍ) como realidades no cotidiano, ideias que alimentam a ilusão de que naturalmente mecanismos de produção de riqueza farão a distribuição acontecer e a situação de calamidade diminuir.

O que o filósofo quer demonstrar é na verdade um retrocesso, um cavalo de pau da história em direção à aceitação de um mundo com desigualdades, da guerra e do massacre. Seria a instituição do mérito, defendida pelo neoliberalismo, como nivelamento da sociedade, algo que seria imediatamente instituído mesmo sobre as bases de um mundo continuamente desigual.

A situação da desigualdade é um ponto fundamental do argumento. Thomas Piketty lançou, em 2013, o livro “O Capital no Século XXI”, em que o economista aponta ameaças e divergências em relação aos valores democráticos em que se fundam as sociedades modernas. Uma contradição de certa forma já conhecida e agravada com a instituição e crescimento do rentismo.

O também economista brasileiro Ladislav Dowbor, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, aponta argumentos parecidos, acrescentando a destruição da natureza como outra das consequências que o capital pode acarretar em sua forma atual. Para ele, o aumento da produção no mundo devido às novas tecnologias não se traduz em melhorias de distribuição, mas pelo contrário, no aumento da desigualdade.

O mundo da economia avança com uma expansão em ritmo aproximado de 1,5% a 2% ao ano, o que é perfeitamente respeitável, mas poderia ser mais, graças em particular aos avanços tecnológicos, e também ao aumento da população. A remuneração do trabalho, no entanto, não tem acompanhado os progressos tecnológicos, como a robotização e outras tecnologias, que estão revolucionando os processos produtivos. A quase totalidade do aumento da riqueza adicional produzida vai para os 10% mais ricos e, em particular, para o 1% superior. (DOWBOR, 2017, p.139)

Ladislaw chama essa situação de “Era do Capital Improdutivo”, título de seu mais recente livro, em referência ao rentismo instituído no mundo. Para o economista, assim como para Piketty, a economia deixa de ser produtiva em prol do rendimento da financeirização. Essa situação seria uma catalisadora da escassez.

É muito mais simples aplicar em títulos: liquidez total, risco zero. Realizar investimentos produtivos, financiando uma fábrica de sapatos, por exemplo, envolve análise de projetos, acompanhamento, enfim, atividades que vão além de aplicações financeiras. No mínimo seria o que os intermediários deveriam fazer: fomentar, irrigar as atividades econômicas, sobretudo porque estão trabalhando com o dinheiro dos outros. Mas, tecnicamente, o que eles fazem é a esterilização da poupança. Tiram o dinheiro do circuito econômico, transferindo-o para área financeira. (DOWBOR, 2017, p.143)

O que ambos apontam é perigoso não só pelo próprio quadro instituído, mas também pelo avanço da tecnologia, que evolui conforme as necessidades de produção e também de circulação livre de mercadorias e capitais. Essa dupla evolução da base produtiva para a financeirização e automatização dos processos pode constituir um horizonte de proliferação do que aponta Achille Mbembe. A diminuição de empregos de qualidade, a franca expansão da desigualdade, a volta assustadora do nacionalismo e extrema-direita, seriam elementos consequentes da instabilidade entre democracia, Estado-Nação e a globalização, como cita o próprio Piketty em sua obra.

### **Fim do humanismo?**

O artigo “A era do Humanismo está terminando”, de Achille Mbembe, também apresenta aspectos do quadro descrito acima. Segundo o dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano, Humanismo pode ser interpretado de duas formas distintas. A primeira se refere ao movimento literário e filosófico nascido na Itália, na segunda metade do século XIV. Esse movimento, em seguida, se espalhou pela Europa e é considerando a origem da cultura moderna. A segunda seria qualquer movimento

filosófico que “tome como fundamento a natureza humana ou os limites e interesses do homem” (ABBAGNANO, 2007).

Mbembe dá exemplos desse enfrentamento, como a situação de da faixa de Gaza, à qual chama de maior prisão a céu aberto no mundo. E também a situação recorrente de mortes de pessoas negras causadas por policiais nos Estados Unidos, reportando a manutenção do complexo industrial-carcerário instalado após a escravidão e as leis de segregação no país.

Isso explica a crescente posição anti-humanista que agora anda de mãos dadas com um desprezo geral pela democracia. Chamar esta fase da nossa história de fascista poderia ser enganoso, a menos que por fascismo estejamos nos referindo à normalização de um estado social da guerra. Tal estado seria em si mesmo um paradoxo, pois, em todo caso, a guerra leva à dissolução do social. No entanto, sob as condições do capitalismo neoliberal, a política se converterá em uma guerra mal sublimada. Esta será uma guerra de classe que nega sua própria natureza: uma guerra contra os pobres, uma guerra racial contra as minorias, uma guerra de gênero contra as mulheres, uma guerra religiosa contra os muçulmanos, uma guerra contra os deficientes. (MBEMBE, 2016)

Essa situação de marginalidade cultural, mesmo no multiculturalismo, imprime necessidades de debates sobre a própria Cultura. No multiculturalismo, adotado ao redor do mundo ocidental, há uma centralidade de uma cultura dominante e um rótulo exótico atribuído a culturas marginais. Essas culturas poderiam ser toleradas, desde que seus espaços não fossem ultrapassados, e suas posições não se ameaçassem a centralidade. O conceito de Cultura sempre esteve envolto em delimitações e apontamentos sobre a perene necessidade de coesão e identidade coletiva. A execução de projetos de imaginários coletivos como viria a se constituir o Estado-Nação, apresenta limites. Apesar das letras constitucionais, são as classes dominantes as que determinam como esse projeto será utilizado, criando párias através de imagens de seres que estariam fora dos limites da humanidade, ou fora de seus espaços determinados socialmente e naturalizados com a forja do tempo. Bauman remonta ao momento, ainda em tempos do Império Romano, em que as referências culturais passavam por um processo de mudança, deixando as relações de parentesco para espaços geográficos. Dali apontava-se os limites do sistema social, emprestando o conceito, tal como apresentava Talcot Parsons. Para além desse limite, a fantasia, o monstruoso, o estranho, o alheio, o marginal, o grotesco.

Daí o famoso “ubi leones” (“aqui há leões”) da cartografia romana, assim como Cila e Caribdes (monstros que guardavam as fronteiras conhecidas do mar) na mitologia grega. Daí, acima de tudo, os terríveis e repulsivos monstros ambíguos, metade humanos, empregados pelos geógrafos antigos e medievais para delinear os limites da espécie humana (e assim defini-la). As margens do mundo explorado eram invariavelmente habitadas por esses monstros nos textos das maiores autoridades da época: Plínio o Velho, Pompônio Mela, Caio Júlio Solino Polistor, o bispo Isidoro de Sevilha, Alberto Magno, Vincent de Beauvais. As fronteiras do *oikoumene* nas etimologias de Isidoro eram cheias de ogros assustadores; havia criaturas sem cabeça, com bocas e olhos no peito, outras sem nariz, outras, ainda, dotadas de lábios inferiores proeminentes, sob os quais se escondiam, para dormir, gárgulas com um pé de tamanho fora do comum, sobre o qual descansavam durante horas, ou com bocas tão pequenas que só lhes permitiam sugar comida líquida por um canudo. (BAUMAN, 2012, p.132)

Emprestando essa observação, poderia se questionar os limites da sociedade brasileira. Sendo aqui a sociedade o conjunto do Estado Nacional e a imaginação impregnada na sociedade brasileira sobre a concepção do que está e não está dentro dos limites, das fronteiras. Assim, portanto, compreender quais são os monstros que guardam as beiradas dos limites nos territórios imaginados.

### **Disputas sociais simbólicas e manutenção de privilégios**

Um dos sociólogos mais críticos à situação brasileira e precisamente ao posicionamento da classe média nas garantias da desigualdade no país tem sido Jessé Souza. Ele é o criador do conceito de que se pode chamar de conceito, a categoria social de ralé. O nome é escolhido de maneira a provocar diretamente a sociedade brasileira através do apelo à sua primeira impressão de conotação negativa, lembrando o lugar em que essa mesma sociedade posiciona a um grupo social específico.

O autor critica em sua obra o mito da brasilidade, utilizando elementos aqui também trabalhados anteriormente, como criação artificial da democracia racial o processo de branqueamento da sociedade brasileira.

Ele aponta, entre outros fatores, a presença do economicismo como uma crença fundamental da sociedade brasileira. Através dela, se apresenta a todo o brasileiro a mesma chance diante da sociedade, a mesma oportunidade e a mesma garantia de que o esforço o fará quebrar com as barreiras sociais. Como pano de fundo, fica na zona da ignorância toda história e construção social de

um país erguido sobre a escravidão. Fica como um problema já resolvido e impõe ao mérito todo o ônus individual para o sucesso ou insucesso de cada um.

Esse raciocínio adianta no Brasil a construção de que a escola, por exemplo, seria a solução redentora para todos, mantendo na névoa as razões sociais e disputas e acumulações de capitais distintos que garantem a uns o topo e a outros a base da sociedade no país. Seria, para Jessé, uma sofisticada ferramenta social de dominação que garante às elites e à classe média um predomínio sobre o que ele compreende por ralé brasileira.

Com o advento do economicismo criando significado que se sobrepõem à história, a desigualdade brasileira tende sempre à manutenção. Os bens imateriais, os costumes e as necessidades intangíveis de um capitalismo de exigências técnicas, passariam ao largo do julgamento.

A crença fundamental do economicismo é a percepção da sociedade como sendo composta por um conjunto de *homo economicus*, ou seja, agentes racionais que calculam suas chances relativas na luta social por recursos escassos, com as mesmas disposições de comportamento e as mesmas capacidades de disciplina, autocontrole e autorresponsabilidade. Nessa visão distorcida do mundo, o marginalizado social é percebido como se fosse alguém com as mesmas capacidades e disposições de comportamento do indivíduo da classe média. Por conta disso, o miserável e sua miséria são sempre percebidos como contingentes e fortuitos, um mero acaso do destino, sendo a sua situação de absoluta privação facilmente reversível, bastando para isso uma ajuda passageira e tópica do Estado para que ele possa “andar com as próprias pernas”. Essa é a lógica, por exemplo, de todas as políticas assistenciais entre nós. (SOUZA, 2009, p.17)

A visão reducionista do economicismo faz com que no Brasil os cidadãos acreditem que a renda seria a maior divisora entre as classes sociais, quando na verdade há uma intensa disputa de capitais simbólicos por trás da manutenção da desigualdade.

Como todas as precondições sociais, emocionais, morais e econômicas que permitem criar o indivíduo produtivo e competitivo em todas as esferas da vida simplesmente não são percebidas, o “fracasso” dos indivíduos das classes não privilegiadas pode ser percebido como “culpa” individual. As raízes familiares da reprodução do privilégio de classe e o abandono social e político secular de classes sociais inteiras, cotidianamente exercido pela sociedade inteira, são tornados invisíveis para propiciar a “boa consciência do privilégio”, seja econômico (das classes altas), seja cultural (das classes médias), e torná-lo legítimo. (SOUZA, 2009, p.20)

Essa situação confere à sociedade brasileira uma cruel dimensão dupla, material e imaterial. Por um lado, as relações materiais continuam sendo atualizadas através das trocas entre os pares na classe média, que se solidariza entre si e mantém laços a fim de privilegiar seus próximos. Por outro lado, há um discurso simbólico que estrutura de forma complexa um argumento permanente para que essa situação seja vista não só com naturalidade, mas também com merecimento. A desigual disputa no Brasil cria em si mesma uma narrativa perfeita, em que a meritocracia pode balizar as profundas desigualdades carregadas da escravatura aos dias atuais.

Souza (2009) atenta para algumas características da ralé que puderam ser identificadas nesta pesquisa. Ele demonstra que essa classe social compartilha da exploração pela classe média e da presença em uma camada abaixo do radar da formalidade do trabalho. Seria um grupo que se aproxima de um terço da população do país que não teria acesso ao emprego de carteira assinada, adeptos dos bicos, do pequeno comércio e de profissões com qualificação técnica que não exige escolaridade.

O domínio do capital cultural em sociedades capitalistas modernas seria condição fundamental para o desenvolvimento individual. Nas classes médias e nas elites, a transmissão desse tipo de capital se dá de forma natural, quando as crianças, em sua fase de aprendizado não verbal, são acostumadas com um ambiente de privilégios e troca de códigos simbólicos que lhes amplia a gama de possibilidades. A sociedade capitalista moderna exige alto nível de capacitação nesses códigos, que são aperfeiçoados e incorporados através do convívio e mais tarde através da escola. Há um consenso, um acordo tácito, de que há escolas boas e ruins, e sabe-se muito bem quem terá acesso a elas. Esse conhecimento transmitido é mais tarde de suma importância para a colocação nos quadros dirigentes na sociedade, seja no mercado, seja em empregos públicos, ou seja, da política.

E como se sabe desses fatos, existe no Brasil, segundo o autor, uma situação de “abandono social e político, ‘consentido por toda a sociedade’, de toda uma classe de indivíduos ‘precarizados’ que se reproduz há gerações enquanto tal” (SOUZA, 2009, p.21).

Essa classe social, que é sempre esquecida enquanto uma classe com uma gênese e um destino comum, só é percebida no debate público como um conjunto de “indivíduos” carentes ou perigosos, tratados fragmentariamente por temas de discussão superficiais, dado que nunca chegam sequer a nomear o problema real, tais como “violência”, “segurança pública”, “problema da escola pública”, “carência da saúde pública”, “combate à fome” etc. (SOUZA, 2009, p.21).

É a partir dessas bases culturais que no Brasil podemos afirmar que se desenvolve o que Mbembe (2016) denomina como necropoder, ou necropolítica (HILÁRIO, 2016). Um cenário de crueldade e subalternidade forçada e deliberadamente ignorada com raízes poderosas calçadas no racismo herdado de séculos de escravidão negra e indígena. Para Mbembe, o necropoder é uma expressão da soberania do Estado. O Estado, em seu “direito divino de existir” (MBEMBE, 2016, p.132), exerce a soberania e manifesta seu poder através do controle da mortalidade, assim como a definição da vida.

Unindo essa colocação às questões postas anteriormente a respeito do crescimento da financeirização e da mudança radical nas relações de produção, o exercício da Necropolítica passa ser algo cotidiano e típico. Em um momento em que a mobilização da força de trabalho já não é de suma importância, percebe-se o crescimento da deliberação sobre a vida.

Os indivíduos começam a sobrar diante da forma social atual, pois já não são mais rentáveis, não são mais requisitados a dispenderem sua força de trabalho no interior de um processo produtivo amplo. Muito pelo contrário, são expulsos e jogados no mercado informal e precário, nas margens da cidade etc.(HILÁRIO, 2016).

São essas as condições que fizeram Kabengele Munanga chamar o racismo brasileiro de “crime perfeito”<sup>28</sup>, pois se esconde por detrás de uma máscara cordial e amistosa, e se pretende enquanto manifestação do mérito.

---

<sup>28</sup> A afirmação foi feita em entrevista ao site da Revista Forum. Disponível em <<https://www.revistaforum.com.br/digital/77/nosso-racismo-e-um-crime-perfeito/>>

## **Capítulo IV – A Música é Comunicação**

#### 4.1. O sensível e as estruturas de poder

Neste capítulo a pesquisa pretende expandir sua abrangência para a discussão da música enquanto um processo comunicacional específico. Aqui, a discussão gira em torno da música enquanto um tipo de comunicação válida, para além de seu valor cultural, uma forma particular de se compreender o entorno social à qual está inserida e aqueles que constroem sua cadeia produtiva e de relações. Para a compreensão de um território criativo subalterno, a dimensão do sensível e da aproximação com o outro que a música é capaz de suscitar, é fundamental. Para este relatório foi utilizada parte da discussão introdutória presente no projeto de pesquisa, que será expandida conforme o andamento da pesquisa.

Sendo a Música, Comunicação, ela está sujeita aos mesmos processos designados pelos estudiosos e estudiosas da área. Stuart Hall acreditava que a Cultura e a Identidade seriam formas assumidas, tomadas de posições relativas a um contexto, jamais uma essência ou substância (HALL, 2002). Da mesma forma via a experiência estética das classes trabalhadoras com a cultura de massa como uma fantasia, não um auto reconhecimento. O que dialoga com a visão apresentada por Muniz Sodré (2002; 2006; 2013) que discute a interlocução entre o trabalhador urbano e as mídias que se apresentam a ele com sua própria imagem caricata e distorcida do negro, da mulher e do pobre. O autor tem uma visão filosófica interessante da Comunicação. Segundo ele, a memória é acionada pelo afeto, construída por imagens que só vêm com sentimentos. Os sentimentos seriam a chave da construção de memórias, por consequência, da formação da identidade. “Nas vivências emocionais primordiais, o psíquico e o corporal revelam-se em estreita conexão” (SODRÉ, 2006).

Nada se faz na comunicação sem o afeto e a emoção.

Efetivamente, o campo dos afetos ou a dimensão do sensível sempre esteve aí, com os artistas, os poetas, os amantes, os visionários. Originalmente, também com os inventores da racionalidade filosófica, como Platão e Aristóteles, para os quais o pensamento nasce de um *pathos*, presente nos sentimentos de medo, curiosidade, preocupação ou espanto (*thaumatzein*) diante do mundo e das coisas. (SODRÉ, 2006, p.39)

Como na metáfora da obra escrita por Aldous Huxley, Admirável Mundo Novo, Sodré explica, usando da razão francesa, que é através do desejo que a modernidade constrói seu projeto de dominação e poder.

Esse “controle” no lugar da disciplina, correspondente ao deslocamento da ênfase produtiva na necessidade para a ênfase no desejo, implica um novo modelo de regulação social e, portanto, um novo regime de visibilidade pública ou de comunicação, cuja gênese remonta à organização fordista do trabalho, no início do século XX. É a época em que o consumidor e em que, como narra Mattelart, “o capitão da indústria” converte-se em “capitão de consciência”. Afirma ele: “Esta transformação contribuiu para deslocar o centro de gravidade do controle social do trabalho para o entretenimento, do esforço para o prazer, do fato para o onírico, do racional para o desejo” (SODRÉ, 2006, p.56)

Esse sentido do sensível aproxima a comunicação midiática da política e, claro, da Cultura, mostrando que não se pode enxergar nenhum objeto isoladamente. Pode-se ver aqui uma aproximação com as mediações e a identidade. É a partilha do sensível, a relação entre política e estética.

No contexto brasileiro isso se amplia nas variáveis encontradas no caldo da diversidade cultural e social. O país tem diversas influências, mas observado em especial a influência cultural negra sobre a música, é possível enxergar não só essa visão como também a construção que veremos mais adiante sobre o espelho. A música negra no Brasil é tida com muito carinho às voltas dos símbolos da cultura nacional. O carnaval e o samba, por exemplo, são parte desse processo de apropriação cultural e uso do sensível a um nível estrutural. Um ótimo motivo para que não se esqueça dos efeitos alienantes desse processo, nem de seus efeitos reais sobre a população pobre. O sensível serve como uma troca em torno do material. Mantêm-se as diferenças de renda, de moradia, escolaridade, mortalidade e acesso a bens culturais, ao mesmo tempo em que se iguala a partir do sensível, mostrando a cultura das populações subalternas como símbolo.

É importante destacar essa relação entre Cultura e identidade das classes subalternas para com o papel central da Comunicação em relação a ambas. C que Braga (2006) identificou como *subsistema de resposta*, como visto no Capítulo I, faz parte da aceleração do processo circulatório dos produtos culturais ou informacionais, exatamente o processo da Comunicação moderna. Esse nome seria o dado ao processo do que aqui consideramos fundamental, a ideia da vinculação, do ser-em-comum, do tornar comum, próprio do processo comunicativo e do uso das

estratégias sensíveis. Algo muito potente na comunicação através da música. Hoje, esse processo já não é o mesmo, e traz consigo uma configuração importante do sistema estrutural de poder.

A comunicação midiática se tornou um eixo fundamental na construção e manutenção do poder sobre o mundo. Através dela, são disputadas identidades, demolidas verdades históricas e acirradas questões da contradição da vida moderna.

Armand e Michèle Mattelart escrevem sobre um momento de estruturação da rede mundo da Comunicação (2003). Apesar de que as bases técnicas da mídia como a conhecemos hoje em sua necessidade de interligar a cidade já venham de décadas anteriores e se mostrem uma necessidade da industrialização, é a UNESCO que dá um receituário midiático de construção de infraestrutura técnica comunicacional nos anos 1970.

Os debates liderados pelos países não alinhados durante a Guerra Fria apontaram para a assinatura conjunta e a construção do famoso relatório Mac Bride, liderado pelo irlandês Sean MacBride, o fundador da Anistia Internacional. No relatório, algumas diretrizes foram apontadas para a democratização da comunicação no mundo, estabelecendo parâmetros para os países signatários.

Dominantes nos hemisférios internacionais, as referências da sociologia da modernização de origem americana foram, no decorrer da década de 70, substituídas pelas representações de desenvolvimento formuladas por aqueles que se faziam sujeito do próprio desenvolvimento. Sem dúvida, a clivagem das teses contrapostas favoreceu, com frequência, uma visão bipolar do planeta, um Norte dominante e dominador e um Sul subjugado. Os processos de mediação e os mediadores passaram em branco, e, com eles, o que constitui a complexidade do encontro do “choque de cultural”, como diria Edward T. Hall, entre as culturas singulares e o espaço-mundo. (MATTELLART; MATTELART, 2003, p.121)

Os debates giravam em torno da grave situação geopolítica vivida no período da Guerra Fria, mas mesmo assim o que se estabelece no documento, segundo apontado na citação, é principalmente a dicotomia epistemológica do sul em contraponto com a do norte. Boaventura de Souza Santos apresenta esse delineamento como algo não linear e que cria desenhos sinuosos nos mapas geográficos. O sul global, como assim também chama Milton Santos, seria esse aglomerado de nações cuja influência e poder era menor na cultura mundial.

A ideia do choque cultural, como apresentam os Mattelart, não seria ignorada por muito tempo, muito menos as construções sobre mediações e mediadores. Sob o conceito de Martín-Barbero (1997), a introdução dos estudos culturais liderados por Hall<sup>29</sup>, Thompson e Williams, tanto esses apontamentos quanto a atenção voltada ao sul global seriam analisadas. No entanto, a proeminência de uma dominação nunca esteve ausente dessas análises e o avanço implacável das tecnologias de comunicação como parte do crescimento imponente do capital também não.

A aldeia global, como imaginou McLuhan, de certa forma passa a existir com esses avanços técnicos, em forma de uma rede difusa de comunicação, construindo sentidos sobre um mundo que se transforma a todo o vapor com as direções concorrentes de conglomerados transnacionais.

O que surge no século XXI em decorrências do novíssimo, é a força de uma estrutura de poder global jamais vista, e às vezes esquecida pelo otimismo em relação a sua presença. Os grandes grupos de comunicação do mundo, hoje, como o Google e o Facebook, têm um estoque ilimitado de informações precisas sobre seus usuários. Essas informações têm sido utilizadas para criar a possibilidade do que Sodré chamou de infocontrole e datavigilância, muito mais efetivos que quaisquer mecanismos anteriores. Os governos do mundo já estão cientes dessa possibilidade, e alguns movimentos sociais e intelectuais têm alertado para que as pessoas passem a tratar com mais cuidado as informações que compartilham na internet.

---

<sup>29</sup> Na introdução da obra “Da Diáspora”, uma reunião de textos de Stuart Hall, a autoria brasileira e organizadora do livro, Liv Sovik, apresenta os estudos culturais com uma limitação interessante apresentada pelo próprio Hall. Segundo ela: “Os Estudos Culturais se fazem na própria tensão entre a discursividade e outras questões que importam, que ‘nunca poderão ser inteiramente abarcadas pela textualidade crítica’” (SOVIK, Liv. Apud. Hall, Stuart. p.15 2003).

Com efeito, já é lugar-comum afirmar que o desenvolvimento dos sistemas e das redes de comunicação transforma radicalmente a vida do homem contemporâneo, tanto nas relações de trabalho como nas de sociabilização e lazer. Mas nem sempre se enfatiza que está primeiramente em jogo um novo tipo de exercício de poder sobre o indivíduo (o “infocontrole”, a “datavigilância”). Os sistemas informacionais e as redes de telecomunicações, originalmente concebidos no âmbito estratégico das máquinas bélicas e de controle da população civil preconizadas pela Guerra Fria, ampliam-se continuamente como gigantesco dispositivo de espionagem global, controlado principalmente pela rede de inteligência norte-americana, centralizada na National Security Agency (NSA). (SODRÉ, 2013)

Em *Antropológica do Espelho* o autor baiano parte para a investigação das transformações humanas e sociais. Sérgio Amadeu Silveira, como veremos a seguir, tem sido um dos brasileiros mais dedicados a essa denúncia, apresentando o sistema mundo comunicacional como ao mesmo tempo uma possibilidade de exercício da cidadania e de dominação.

## 4.2. Música como Comunicação

Poderíamos entender a música apenas como o fenômeno físico da vibração do ar, mas nem todo tipo de som pode ser considerado música. A diferença essencial entre música e sons comuns está na informação que ela carrega e na cultura à qual se integra. A informação é um bem imaterial.

A música é texto. Tal como palavras e imagens produzidas por imaginações humanas, ela é carregada de sentidos inerentes, referências, combinações de momentos passados e presentes traduzidos em código a ser transmitido. Em muito depende da cultura, do contexto, da experiência humana que a envolve. Reflete em sua criação, na aplicação da criatividade, todo o repertório que antecede e acompanha o criador. Transmite-se a partir disso algo novo, cheio de recombinações, assim como toda a matéria do tecido cultural.

A música é, portanto, mensagem, e carrega adiante uma essência de pensamento criativo. Não é um som qualquer, mas a utilização do meio físico das vibrações de moléculas de ar ao nosso redor e da utilização do sentido humano da audição para transmitir mensagens. É informação transmitida pelo meio e ressignificada por um receptor no ato da fruição.

A utilização de sons não é exclusiva da atividade musical. Afinal, muito se comunica pela voz. Uma sonora radiofônica ou uma entrevista gravada não são necessariamente música, porém. A música é, para além do físico, a informação disposta através de elementos básicos, como melodia, harmonia, ritmo, timbre, forma e textura.

A música é imaterial. Sua intangibilidade a faz ser reproduzida de forma irrefreável. Uma melodia não só pode ser jamais esquecida após uma simples audição, como pode ser reproduzida sem fim pelos indivíduos. Cada mente tem, a priori, o poder eterno de reproduzir a informação absorvida através da música sempre que quiser. Como bem imaterial, é composta por um conjunto de informações. A música é informação:

Sem dúvida, a música depende da vibração da matéria no ar, da existência de som, não existe no vácuo. Mas, como uma criação não corporificada e que independe de suporte exclusivo, tem as características de todo bem imaterial: a ausência de escassez e de desgaste no seu uso. Nesse sentido, a música é um conjunto de informações. Trata-se de um bem informacional. (PERPETUO; SILVEIRA, 2009)

Segundo o mesmo autor, “Bens Informacionais, ao contrário dos bens materiais, ao serem utilizados, geram aperfeiçoamento e inspiram recriação”.

Sem dúvida, Alejandro Piscitelli tem razão ao afirmar que a “internet foi o primeiro meio massivo na história que permitiu a horizontalização das comunicações, uma simetria quase perfeita entre produção e recepção, alterando de forma indelével a ecologia dos meios” (PERPETUO; SILVEIRA, 2009).

Para além da informação, a música é comunicação, é interação. A música, mais que tudo, é experiência sensível, é manifestação cultural, é afirmação de identidade e universo de interação social, de compartilhamento entre seres humanos que tocam, cantam e dançam. Vale, portanto, pensar a música nos contornos da experiência estética. Essa dimensão da interação é de muita importância na formação da identidade, na construção e negociação com o outro. É nesse momento lúdico, em que se espraiam os tentáculos mais poéticos da comunicação, que se constroem as histórias e os indivíduos em suas fruições particulares, em que toma forma a própria estética.

É perigoso manter-se atento aos desdobramentos da música pensando seus efeitos sob a chave já ultrapassada da recepção quase induzida, da transmissão da informação como fosse uma via de mão única em que o receptor pouco tem papel. É uma porta que pode se abrir para preconceitos e colocações errôneas sobre ritmos, criação de impressões engessadas sobre festas ou caracterizações violentas de costumes. A música, portanto, não deve ser vista fechada como uma possibilidade de transmissão de informação direta, ou como uma estrutura que se desdobra sobre uma cadeia produtiva técnica e tira daí mesmo seu significado, mas como uma possibilidade humanizante e aproximadora de mentes e sensibilidades. A música é uma experiência estética, é uma entrega ao outro, algo que mesmo racionalizada em espaços específicos do mundo, tende a criar um espaço ritual e de forças do espírito.

Cabe aqui lembrar o conceito antropológico de cultura para interagir com essa reflexão. A música não é apenas informação para se acumular, estocar e ser transformada em *status social*, mas sim um fenômeno gerador de modos globais de vida, de significados.

Talvez, sendo essa interpretação lúdica uma forma tão palpável no âmbito do senso comum, ela escape por entre os dedos dos cientistas sociais, que na ânsia de racionalizar o mundo, esquece os saberes que dele emanam. Nesse caso, a música pode ser tanto um ensinamento, quanto uma armadilha teórica, que amarrada ao solapamento das emoções, esquece o papel fundamental delas na possibilidade de ser humano.

É a partir da valorização dessa dimensão que pensamos a música como uma possibilidade interessante para o avanço deste estudo, pensando os sons musicais não como pura transmissão de informação, mas como toques de sentimentos, como construções de espaços transformadores. Ao pensarmos as perdas que Benjamin constatou sobre a aura da obra de arte, a perda de um suposto “valor de culto”, nos arriscamos a pensar a história de forma linear e localizada. Esse mesmo valor não se perdeu na música da atualidade e renova-se em torno dos sentimentos gerados socialmente, através de práticas e ritos que se apoiam nas mudanças constantes da humanidade para avançar. Mesmo as possíveis agressões que a arte moderna realizou contra a aura e diante do público não se traduzem na totalidade do sentimento em relação à arte, que se adaptou, como o líquido a um novo frasco.

A arte moderna renunciou a lógica da fruição contemplativa e implicou o espectador na experiência estética. Algo que já se desenhava desde o Impressionismo, no século XIX, quando artistas plásticos abandonaram as regras da pintura e trouxeram para suas obras uma profusão de cores e luzes, em pinceladas livres que permitem diferentes percepções, dependendo da distância e ponto de vista do espectador. Mais que representar uma determinada cena da realidade ou uma ideia numa obra acabada, fechada, os artistas modernistas propunham o jogo com o espectador, assumindo assim uma certa ludicidade em sua concepção estética. (BARROS, 2017, p. 9)

Por si só, a arte subalterna é uma negação do belo, do ideal brasileiro de puro, moral e palatável. É um ataque pela própria existência e reprodução às estruturas e aos padrões artísticos. É um espaço em que os erros gramaticais ganham um sentido próprio e viram língua, sentimento, e se sobrepõem à razão de

uma forma ainda mais racional. A movimentação dessa arte, no caso específico da música subalterna, está direta ou indiretamente ligada às objeções políticas, logo, aproxima a estética da ética. Assim como os modernistas europeus do século XIX e início do século XX tentavam assaltos aos céus, ou desenhavam futuros em que o passado era esquecido, os músicos de *Hip-hop* destroem as regras do que deve ser bonito, o samba arranca do corpo a própria corporeidade e o *funk* para o tempo para a dança e a interação. Dessa forma, a atividade criativa se manifesta, age e transforma o território.

Milton Santos (SANTOS, 2001) conceitua o território como um espaço físico ocupado por atividades humanas, por trocas, pela existência da cultura. Quando pensamos a música em sua dimensão comunicacional, essa face se conecta a esse conceito de território, pois é uma das várias formas de se chegar ao sensível e de criar ambiências. Quando os sons invadem as relações sociais e passam a gerar renda, trabalho e emprego, uma cadeia produtiva passa a ocupar esse espaço, de forma tangível e intangível, material e imaterial. A esse fenômeno chamamos Economia Criativa, especificamente Território Criativo.

A experiência de um território criativo, ainda mais sob o recorte da subalternidade cria mais espaço para o surgimento da política e das relações desta com a estética e a ética.

Simone Luci Pereira e Silvia Helena Simões Borelli abordam esse tema relacionado à juventude no artigo “Música alternativa na Vila Madalena: práticas musicais juvenis na cidade”, publicado pela Compós, em 2015:

A interpretação do trinômio cidade, juventude e mídias passa hoje, de alguma maneira, pela compreensão de que os territórios, fronteiras e áreas espaciais não podem ser encarados como estanques, fixos, bem como as lógicas culturais que os caracterizam. Não apenas os deslocamentos físicos e espaciais dos grupos pela cidade, como também um nomadismo simbólico articulado ao componente midiático da experiência urbana se impõem no que aqui se enfatiza. (PEREIRA; BORELLI, 2015, p.2)

No artigo, as pesquisadoras destacam as relações de sons e pessoas na ocupação de um território específico, o do bairro da Vila Madalena. Lá, segundo as autoras, convivem diversos ritmos de casas noturnas

### 4.3. Música e mediações

Um gênero textual é uma estratégia de comunicabilidade. Da mesma forma, um gênero musical trabalha como forma de gerar facilidade de identificação do indivíduo, de se comunicar com ele. O que preferimos chamar de microterritório criativo, inserido no subterritório da música e subordinado ao um território criativo determinado.

O Território Criativo é composto por mediações. Faz parte de um composto social de referências culturais, étnicas e raciais que traz especificidade e sentido para um determinado gênero musical. Pode-se dizer da mesma forma que as identidades culturais entram em ação quando pensamos a música dentro do jogo das mediações, pois seu sentido atribuído pela criatividade aplica sobre o indivíduo um nível de identificação.

O texto, para Paul Ricoeur, tem sua compreensão calçada em sua própria ampliação, ou seja, nas mediações. As características que envolvem a criatividade aplicada à música, estão relacionadas às mediações, e a comunicação é fundamental para a compreensão do fenômeno e para o delineamento de seus contornos.

A comunicação é parte importantíssima dentro das estruturas de poder, assim como Martin-Barbero aponta. É dela que emanam as ressignificações culturais produzidas pela criatividade no universo da arte.

Existe relação intrínseca entre cultura, política, poder e comunicação. A comunicação é fundamental para perceber a cultura não como algo moldável, mas algo de extrema volatilidade. A cultura é como um líquido que muda sua forma instantaneamente quando em novo recipiente. O poder a toma apenas em espaços institucionalizados e institucionalizantes, que apesar da eminente tentativa, é incapaz de determinar a totalidade de sua forma.

Compreender a comunicação no cerne da cultura passa por essa evidência disfuncional na relação do poder com a cultura. O emissor não consegue garantir que sua mensagem seja aplicável, visto que o receptor é também produtor de sentidos, um fruidor. A resistência política na América Latina durante os períodos de ditadura se deu através dessas brechas, nas Artes, Religião, e grupos humanistas,

ocupando fissuras que o poder não alcança com a universalização das instituições culturais aplicadas nos modelos de Estado escolhidos. É o exemplo do Brasil com o acordo MEC-USAID nos anos 60, ou mesmo, indo mais atrás, na formação da república, que opta por políticas abertas de branqueamento, que cedem aos poucos no campo cultural, em que o exemplo maior é o Samba. A via contrária também ocorre, visto que a constituição brasileira de 1988 é amplamente democrática, enquanto assim não é a sociedade brasileira.

A transnacionalização e a suposta modernidade colocam a comunicação em local estratégico para a compreensão de nossos tempos. O entendimento da comunicação inserida no contexto político-cultural é importante porque os traços da transnacionalização se traduzem num sistema difuso, inter-relacionado e interpretado de modo complexo. Neste contexto, que é o atual, a Nação vira ponto de fusão e conflito, pois se perde na nova relação dos sujeitos com seu território, cada vez mais intangível.

A reconstituição da comunicação através da valorização da cultura traz à tona o tom político. Frente ao fenômeno transnacional é a cultura, seja ela inovadora ou relacionada ao patrimônio histórico e imaterial, quem resgata o debate político frente às contradições que dela mesmo emergem, É o outro reconhecimento após anos de obscuridade que pode levar as classes a reconhecer-se, a seu espaço e situação e automaticamente a politizar-se por sua sobrevivência e autonomia.

#### **4.4. Bens Informacionais, horizontalização das comunicações e os Territórios Criativos Subalternos**

Segundo Walter Benjamin, em seu clássico texto “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”: “à mais perfeita reprodução sempre falta alguma coisa: o *hic et nunc* da obra de arte, a unicidade de sua presença no próprio local onde ela se encontra” (BENJAMIN, 1955). A tão aclamada Aura de Benjamin, ou o seu *hic et nunc*, deixa a obra de arte em direção ao processo em que ela se insere. Em outras palavras, as referências utilizadas passam a ter um grande valor nessa nova fase da música. Como nas canções de *Hip-hop*, famosas por utilizar os

chamados *samples*<sup>30</sup>, que nada mais são do que recortes de outras músicas, utilizadas para compor o ritmo da canção atual.

A informação carregada pela música ganha importância em tempos nos quais o acesso à produção e distribuição se amplia. Se em tempos passados, a aplicação dos bens informacionais inerentes à música sobre suportes cuja produção era exclusiva e cara, tempos em que a propriedade intelectual serviu de argumento à criação, a horizontalização proporcionada pela popularização da técnica impõe nova realidade.

Assumindo a cultura como experiência humana e troca de informação através de gerações a reprodução e recriação de ideias só pode ser controlada através das fontes de criatividade e de seus suportes. Apenas assim pode vigir a homogeneização e criação de momentos comuns culturais urbanos da grande indústria, ou as instituições do Estado Nacional.

A heterogeneidade ganha força em nosso tempo de horizontalização de produção e distribuição. Sob essa égide os meios subalternos ganham características ainda mais importantes. Torna-se essencial observá-los, pois socialmente ganham maior proporção e força política. Essa realidade é material, pois os territórios criativos subalternos são subproduto de discriminação e segregação social. Se suas ideias podem circular livremente e com menor oposição, tê-los em vista é essencial.

As ideias conservadas no centro detentor da propriedade em tempos de reprodutibilidade exclusiva, hoje não tem poder concentrado. São menos poderosas diante das realidades que sempre estiveram à margem, e que eclodem, compondo seus próprios circuitos periféricos.

Não à toa, a música compõe um dos espaços mais veementes da Economia Criativa. É um bem simbólico, imaterial, e altamente dependente da criatividade. Sua expressão escapa pelas fissuras da estrutura do Estado. A música

---

<sup>30</sup> O *Hip-hop*, assim como outros gêneros musicais, utiliza uma técnica chamada *sample*. Através dela o *Disk Jockey* (DJ), ou o *beatmaker*, utilizam uma passagem de outra música para compor sua canção. Dessa forma, esse território criativo se mostra fluído e inventivo. É importante ressaltar que neste gênero, a reverência aos mais experientes é de muita importância. Os *samples* são muito utilizados para realizar essa reverência através do referenciamento.

enquanto comunicação é uma ferramenta para compreender a lógica cultural do território criativo subalterno.

### **Sinto o outro, logo existo**

Apesar da conceituação trabalhada aqui em torno dos territórios subalternos da música, saber que os setores explorados da sociedade tem na expressão musical uma válvula de escape de anseios não é nova.

O Brasil é ótimo exemplo, país em que a música tenha sido tratada como tema de exclusividade das elites por muito tempo.

Relatos apresentam que as construções musicais apresentadas pelos indígenas e negros eram tratadas como expressões demoníacas, sempre associadas com a diminuição e estereótipos de sexualidade, ao passo que por essa via eram demonizadas.

Bruno Kieffer chega a citar casos dos primeiros a relatar sons nas terras tupiniquins como expressando essa opinião.

Além de ritos religiosos, as músicas trazidas de África, e a produzida pelos indígenas no Brasil, quando cruzadas com as novas relações de produção, expressaram uma construção social. Ora, uma vez inseridos em sociedades de castas, e logo após em sociedades de classes, os escravizados e assalariados tornaram-se representantes de grupos sociais específicos através das relações de produção estabelecidas.

É importante destacar, no entanto, que as relações estabelecidas por esse período colonial brasileira não só estabeleceram uma construção social através das classes, mas também diferenciações profundas de raça. Os povos indígenas e africanos escravizados foram controlados e apontados como grupos sociais destacados da condição de humanidade, ao mesmo tempo que desalmados pela religião devido às relações raciais que inventadas nas universidades e cortes europeias.

É por não serem brancos, principalmente, que se tornam força de trabalho absolutamente barata desde o primeiro momento. E é, após a abolição da escravatura, pelo mesmo motivo, que seus herdeiros ingressam no século XX em condições marginais na sociedade brasileira.

Essa justificativa através das relações de classe, raça e, por que não, também de gênero, criam, no Brasil, as condições de relação na cadeia produtiva capazes de riscar os limites do que entendemos neste trabalho como subalternidade.

O subalterno, nada mais é, do que o grupo cuja força de trabalho é explorada na sociedade. E no Brasil, tem sido a fonte de novidades na Cultura, seja na aceção ampla do termo, seja em seu sentido do senso comum relacionado às artes.

Em determinados momentos, todas as grandes expressões culturais musicais desses grupos foram rechaçadas ou houve tentativas de proibi-las no país. Os indígenas, muito prontamente tiveram suas expressões cerceadas e foram catequizados. Aos negros, considerados pela Igreja um povo sem alma por ainda mais tempo, seus agrupamentos e produção cultural fora cerceada. Ritmos com as bases da marcação de instrumentos musicais de percussão, como os primeiros registrados aqui, ou como os primeiros trazidos de além-mar pelos subalternos.

Essas expressões eram, no entanto, a base do que viria a ser a cultura nacional, além de produto de relações de produção desproporcionais e violentas, expressões de povos com diferentes formas de enxergar alguns dos elementos constituintes da sociedade.

Quintero Rivera apresenta em sua obra uma relação entre a expressão musical e a dança dos escravos.

La expresión corporal de - y en - elaboraciones sonoras es, como la música misma, una de esas prácticas humanas que podríamos llamar universales. En prácticamente cualquier sociedad que haya sido objeto de estudio sistemático historiadores y antropólogos registran algún tipo de baile. (QUINTERO-RIVERA, 2009, p.10)

Para ele, a música negra dos bailes caribenhos e latinos é um grito de resistência. Seria ali, através da multiplicidade de formas históricas e estéticas apresentadas, com a presença ao mesmo tempo do novo e do velho, que estariam marcadas a subalternidade através da sonoridade. O corpo nessas expressões tem uma marcação diferente da típica cultura europeia, dança de forma diferente, sem estar preso aos modelos cartesianos. Comunica imediatamente sua geografia, seu local, e constrói a partir da síntese uma subalternidade. “Sinto, danço o outro, logo existo”, como ironizaram os ideólogos da *Nègritude* na Martinica.

O *Hibridismo* aí presente é descrito por Herom Vargas (VARGAS, 2007) como uma mistura difícil de interpretar mesmo através da dialética.

Por incorporar o dialogismo e ser polifônico por excelência, o hibridismo é um processo selvagem de rompimento com as estabilidades teóricas e com as esperanças de unicidades semânticas; mas, ao mesmo tempo, mostra-se docemente criativo por trazer em si, potencialmente, os germes de novas alternativas para as mais assustadoras combinações. (VARGAS, 2007)

Esse tipo de construção múltipla não talvez não permita, em alguns casos, a utilização das lentes mais usuais para seu exame. Boaventura de Souza Santos, fala sobre isso quando apresenta suas ideias sobre o pensamento a partir do sul global e das necessidades de abolir o que ele chama de pensamento abissal.

Em algumas situações como nos Territórios Criativos Subalternos da Música, é necessário despir-se das velhas teorias em busca de novos saberes para a constituição de uma nova ecologia, como assim mesmo disse o autor português.

O pensamento abissal, como constata Herom Vargas em outras palavras, não serve totalmente para realizar a leitura do que acontece das notas do híbrido. É necessário buscar novos olhares, novos pontos de vista e garantir que essas epistemologias possam informar o pensamento.

### **Música como parte da Ideologia e do Espelho**

Em "Homem e Sociedade", um clássico da sociologia básica no Brasil, organizado por Fernando Henrique Cardoso e Otávio Ianni, há um artigo que destacamos pelos pressupostos da ideologia. Trata-se de um famoso texto "A ideologia em geral", de Karl Marx e Friedrich Engels.

Nele, os autores apresentam as razões para a escolha do materialismo histórico com pressupostos metodológicos que tentamos alinhar a esta pesquisa, que se propõe crítica. O conteúdo do texto apresenta uma discussão difícil, mas importante sobre a ideologia e como ela se dá.

Marx e Engels apontam que a história do ser humano é o que deve ser observado para a compreensão da ideologia.

Devemos ocupar-nos da história dos homens, pois a ideologia quase que inteira se reduz, seja a uma concepção errada dessa história, seja a uma abstração completa dela. A própria ideologia não é mais que um dos lados dessa história. (MARX; ENGELS; in CARDOSO; IANNI, 1980, p.304)

De certa forma estaria já aí uma compreensão da sociedade de forma científica, da cultura como o único meio de entender a humanidade, de maneira universal, própria do discurso da ciência.

Não podemos tratar aqui, é evidente, nem da constituição física dos homens, nem das condições naturais encontradas, condições geológicas, oro-hidrográficas, climatéricas ou outras quaisquer. (MARX; ENGELS; in CARDOSO; IANNI, 1980, p.304)

A ideologia, segundo a concepção marxista, é uma construção simbólica erguida para a manutenção do Estado e de sua inerente divisão de classes.

É a produção, e aquilo que gira em torno da mesma que é importante para se criar um panorama fiel do que ocorre na política e da distribuição de recursos na sociedade. É essa organização a que nos faz vislumbrar como se comporta o meio social.

O homem, ele próprio, entretanto, começa a distinguir-se do animal logo que passa a produzir seus meios de subsistência, passo esse que é condicionado por sua organização corporal. Através da produção de seus meios de subsistência, produz o homem, indiretamente sua própria vida material (MARX; ENGELS; in CARDOSO; IANNI, 1980, p.305)

Em várias de suas obras, Sodré apresenta a ideia da mídia como um espelho, ao mesmo tempo formador e no formato da humanidade, a depender, claro, de quem o controla (SODRÉ, 1981, 1972, 2013). O espelho, a mídia, é parte da ideologia apresentada aqui anteriormente. Da mesma forma que, por consequência, a música é um de seus elementos constituintes.

A música, ela própria, não é uma forma de ideologia, mas sim o uso que se faz dela e de seus decorrentes. A música é uma das expressões milenares e universais encontrada na cultura humana. É possível encontra-la em quase todos os grupos humanos desde a Antiguidade.

A música midiática, de massa, se constrói em um cenário difuso de circulação interacional (BRAGA, 2006) e dispara suas conjecturas centrais e laterais em direção à sociedade. Da mesma forma que a cultura, ela serpenteia através das camadas de significação e se torna parte constituinte da ideologia.

Essa é uma discussão perigosa, pois pode cair na mesma armadilha que construiu a problemática da alta e da baixa cultura nos idos de Frankfurt e toda a sua polêmica, por consequência. Apesar disso, a crítica através do conceito de

alienação<sup>31</sup> deve ser aproveitada, sem criar constrangimentos à livre circulação cultural e às apropriações realizadas pelas pessoas através das experiências estéticas carregadas.

Uma forma de conseguir navegar por essas águas turvas que são as expressões culturais da América Latina, seria unir essa interpretação com a ideia do *Hibridismo*.

Numa obra estética de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa. (VARGAS, 2007)

Dessa forma, podemos perceber que a música cria cenários possíveis através da estética. Essa experiência, pelo que foi observado pela pesquisa em entrevistas, por exemplo, está pulverizada em muitas fases, não só na fruição direta de quem ouve a música. Ela está presente e sendo construída como uma interpretação única de mundo, particular, ligada às pegajosas teias ideológicas desde a construção das melodias, a compra e organização dos instrumentos.

Os homens são os produtores de suas representações, idéias etc., mas trata-se dos homens reais, ativos, tais como são condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e pelo comércio a estas correspondente, inclusive nas ramificações mais distantes. Se em toda ideologia o homem e suas condições aparecem invertidos, como câmara escura, este fenômeno decorre imediatamente do processo histórico, tanto quanto a inversão sobre a retina decorre do processo físico. (MARX; ENGELS; in CARDOSO; IANNI, 1980, p.306)

Portanto, a música subalterna, e seu Território Criativo, pressupõe a existência e a ação da ideologia através de seu contraponto hegemônico. Ambas, mesmo assim, carregam em seus constituintes elementos híbridos que devem ser observados de forma cuidadosa. Esse cuidado garante que não se confunda a construção o outro com a estrutura que o rodeia, mas como um agente capaz de revertê-la por seus meios.

A própria existência de uma subalternidade criativa, algo óbvio em vista da natureza da Cultura, aponta para essa conclusão. O subalterno pode reverter a construção ideológica da câmara escura através da experiência estética, assim

---

<sup>31</sup> Segundo Henri Lefebvre (2011): “A ultrapassagem da alienação implica a ultrapassagem progressiva e a supressão do mercado, do capital e do próprio dinheiro, em sua condição de fetiches que praticamente reinam sobre o humano”.

como através da construção de uma cadeia produtiva organizada de forma diferente da cadeia produtiva hegemônica.

No entender de Gramsci, a hegemonia pressupõe a conquista do consenso e da liderança cultural e político-ideológica de uma classe ou bloco de classes sobre as outras. Além de congregar as bases econômicas, a hegemonia tem a ver com entrecosques de percepções, juízos de valor e princípios entre sujeitos da ação política. (MORAES, 2010, p.54)<sup>32</sup>

Não se pode perder de vista que a alienação<sup>33</sup>, ou o que chamou Paulo Freire de oprimido querendo se tornar o opressor (FREIRE, 1987), está sempre presente nessa constituição. As expressões culturais como a música não estão jamais alheias a esse processo.

A união entre uma cadeia produtiva e a apresentação mais direta das relações de produção em seu entorno são consequência que a Economia Criativa acarreta. Ou ela se propõe subalterna, ou ela mesma será parte constituinte do velho, ao mesmo tempo, que utiliza os elementos culturais para seduzir através do espelho, seja ele grotesco, seja ele relacional.

### **Adelmo Genro Filho e a categorização filosófica da arte para a música**

Visto que a música é Comunicação e também tem reflexos da ideologia, outro debate se abre. É necessário conceber categorias de análise para sua compreensão ao lado da Economia Criativa.

Para esse debate, fazemos um paralelo com a teoria do jornalismo. Adelmo Genro Filho apresenta uma das questões de maiores dificuldades para a compreensão do jornalismo dentro da teoria marxista (GENRO FILHO, 2012). Sua preocupação tem uma genuína necessidade, a de categorizar a atividade do jornalista como a inauguração histórica de uma nova possibilidade epistemológica. Em sua obra, ele compreende que as teorias da comunicação não são suficientes para o entendimento do jornalismo como ele enxergava, uma categoria quase própria do conhecimento. Ele compreende que essa constatação não pode passar

<sup>32</sup> REVISTA DEBATES, Porto Alegre, v.4, n.1, p. 54-77, jan.-jun. 2010.

<sup>33</sup> Levebvre (2001) aponta que a alienação deve ser controlada para ser eliminada: "O humano é o elemento *positivo*. A história é a história da humanidade, de seu crescimento e de seu desenvolvimento. O desumano não é mais que seu elemento *negativo*: é a alienação (aliás, inevitável) do humano. É por isso que o homem finalmente humano pode e deve dominá-lo, por meio do controle de sua alienação."

ao largo de certas necessidades. Para o autor, essa possibilidade epistemológica apresentada deve ter uma reflexão filosófica cuidadosa para que o jornalista não se imiscua na inevitável ideologia. Sendo o jornalismo, afinal, uma possibilidade de interpretação do mundo através da busca da singularidade sobre o real, esse tipo de atividade deve ter também uma profunda reflexão de mundo para garantir que haja uma prática libertadora. Sem essa reflexão, o jornalismo seria apenas mais uma arma da ideologia.

A partir do caminho trilhado ao longo deste capítulo, o paralelo entre a música e a mídia possibilita que a reflexão feita por Adelmo Genro Filho seja também aproveitada. Este pesquisador tem as mesmas preocupações que apresentamos em relação à ideologia e às construções materiais apresentadas pela conformação da mídia em torno das estruturas de poder.

A dificuldade que se apresenta para essa reflexão é profunda. A música, como abordada neste estudo, tem duas distintas acepções, interligadas pela própria categoria da música. Ao mesmo tempo em que a música se constitui como Arte, ela também se constitui como Mídia e, logo, Comunicação.

A presença, como discutido anteriormente, da ideologia, é também marcante não só pela forma como as estruturas de poder tentam sequestrar a cultura através de seus aparelhos ideológicos. A música também é trabalho quando encarada através da ótica da Economia Criativa.

Portanto, este estudo percebe na música o trabalho, a mídia e a arte. Apesar da conclusão apresentada de que a Música é Comunicação, sobra ainda espaço para uma discussão aprofundada sobre essas categorias cujos elementos foram amplamente discutidos em suas especificidades do local no qual se concentrou a pesquisa. Não só questão de classe surge daí, como também as discussões de gênero e, principalmente pelo discutido no texto deste e de outros capítulos, a questão da raça no Brasil.

#### **4.5. O singular, o particular, o universal e o trabalho: A particularidade é a categoria central da música?**

Adelmo Genro Filho avança sobre a teoria do jornalismo com a utilização de três categorias de análise da realidade. São elas a singularidade, a particularidade e

a universalidade. Essas categorias surgiram pela primeira vez com a teoria idealista de Hegel, que uma vez criticada e adaptada ao materialismo histórico de Marx, é reinterpretada pela teoria estética do filósofo húngaro György Lukács.

A discussão proposta por Genro Filho decorre ao longo do capítulo VII de seu livro “O Segredo da Pirâmide”, em que discorre sobre o a singularidade como categoria central da teoria do jornalismo.

Os bons profissionais jornalistas têm uma preocupação específica em torno do singular nos fatos. É a especificidade do real que se estabelece como alvo da profissão, e segundo o autor, é o que faz do jornalismo uma possibilidade nova na produção do conhecimento.

É no encontro dessa busca com o exercício da profissão balizado pela ideologia dominante, ou hegemônica, que se fixa a preocupação do autor com sua obra. Para ele, o exercício dessa busca pela especificidade corre o risco de se deixar tocar pela ideologia quando não imaginada de forma crítica. Isso ocorre, pois o receituário apresentado para essa posição do profissional em relação à realidade é posto de forma técnica, “uma regra operativa que os jornalistas devem seguir sem saber o motivo” (GENRO FILHO, 2012, p.162).

Dessa forma, operado sem senso crítico, o jornalismo é perigosamente atirado em direção ao real como uma atitude de leitura e posicionamento ingênuo, pueril e alienado das condições sociais que estabelecem, entre outras conjecturas, classe, raça e gênero.

A realidade transforma-se num agregado de fenômenos destituídos de nexos históricos e dialéticos. A totalidade torna-se mera soma das partes; as relações sociais, uma relação arbitrária entre atitudes individuais. O mundo é concebido como algo essencialmente imutável e a sociedade burguesa como algo natural e eterno, cujas disfunções devem ser detectadas pela imprensa e corrigidas pelas autoridades (GENRO FILHO, 2012, p. 162).

É partindo desses pressupostos que o autor segue para categorizar o jornalismo segundo referências filosóficas que o localizem como nova possibilidade epistemológica.

Esse pensamento acerca do jornalismo poderia ser traduzido também à música. Considerando sua dimensão enquanto arte, em um primeiro momento

podemos questionar o fato de que a arte não se propõe, como o jornalismo, enquanto atividade técnica e comercial. Ela seria algo etéreo, segundo o senso comum, uma categoria elevada do ser. Mesmo assim se constitui enquanto uma forma de *trabalho*, logo, no sistema capitalista, enquanto mercadoria. Sem deixar de ser arte e não se tornando menos por isso, pode assim se contaminar com o conteúdo da ideologia dominante, como em muitos casos o faz. Considerando que a categoria filosófica da arte, a partir dos apontamentos do autor foco deste capítulo e suas concepções teóricas, é a categoria da particularidade, a música também o seria.

O problema que se encontra nesse questionamento é o fato de que a arte é sim exercida na *Indústria Criativa* enquanto atividade técnica e comercial. Por mais que se considere a perda da aura (BENJAMIN, 1955) ou mesmo a elucidação do fato de que a atividade artística comercial utiliza da exploração em sua atividade<sup>34</sup>, ela ainda se constitui como arte devido à categoria filosófica em que se inclui. Portanto, acompanhando a reflexão apresentada, a música poderia ser categorizada filosoficamente a fim de não comprometer seu potencial com a ideologia. Essa é uma vocação exclusiva da arte contra-hegemônica, ou seja, dos *territórios criativos subalternos*. Essa mesma constatação dá sustentação à necessidade desse conceito.

Apesar de a teoria de Lukács apresentar um pressuposto de que arte e ciência teriam em comum um mesmo reflexo e, portanto, uma mesma categoria filosófica, Genro Filho traça outro caminho em sua reflexão. Ele propõe que a arte tenha uma dimensão de particularidade em sua assunção teórica.

Preferimos considerar que a realidade refletida (e *constituída*, seria oportuno acrescentar) pela arte não é a mesma representada pela ciência, embora não seja completamente arbitrária ou puramente subjetiva. Trata-se de uma realidade que mantém traços da identidade e pontos de pertinência em relação àquela que é objeto da ciência. São, de fato, realidades complementares, embora a dimensão apanhada pela arte seja mais global e compreenda dentro de si, como momento subordinado, a realidade objetiva que a ciência procura expressar (GENRO FILHO, 2012, p. 162).

---

<sup>34</sup> A cadeia produtiva envolvida no trabalho intelectual ou criativo mantém os mesmos vícios de exploração da mais valia através da força de trabalho. Os músicos de maior expressão mundial utilizam de uma longa cadeia de exploração do trabalho para que suas expressões alcancem as dimensões que alcançam. Posto isso ao lado do fato de que o sensível é de suma importância para a comunicação e assumindo que a música alcança os corações de uma forma mais poderosa, podemos dizer que o trabalho criativo tem um alto potencial alienante.

Arte e ciência, portanto, seriam duas formas de construção do conhecimento humano em alguns momentos complementares em suas formas de abordagem. A diferença apresentada pelo autor reside na maneira como se propõem as atividades diante da realidade. A arte teria a capacidade de apanhar a realidade objetiva que a ciência utiliza, mas sem pretensões universais. Por exemplo, uma obra de *rap* não teria a pretensão de explicar o mundo, mas capta sob ótica particular objetos e sujeitos com aspectos universais. Ao apontar realidades violentas sobre o negro e o pobre, o *rap* paulistano de grupos como os Racionais MC's ou o RZO<sup>35</sup>, produz conhecimento particular sobre o retrato que canta. Esse conhecimento traz aspectos verificáveis pela ciência, aspectos universais, como o racismo, a violência e a pobreza. A arte funde o sujeito com o objeto, diferente de princípios científicos como o da neutralidade axiológica, por exemplo, segundo a qual o sujeito deve manter um distanciamento total do objeto.

A partir da categoria de arte, a música supera o imediato próprio do singular, assim como o universal, estando a meio caminho entre uma e outra.

A arte, como o indicou o próprio Lukács, supera a imediatez empírica do singular e a abstração generalizante do universal, conservando-os subordinados na particularidade estética, quer dizer, no típico.

Assim embora cristalice sua representação no particular e não no universal como tendem a fazer as ciências e, de maneira evidente, a filosofia, ela se volta para “a mesma realidade” da filosofia – uma relação de totalidade entre sujeito e objeto – e não para a realidade objetiva da ciência, que é só uma parte da totalidade. (GENRO FILHO, 2012, p. 164).

A crítica que Adelmo Genro Filho dispensa ao pensamento do filósofo húngaro reside na atenção demasiada posta sobre o objetivo, o que limita sua percepção sobre a subjetividade própria das manifestações artísticas. Essa tensão na cultura é própria da filosofia marxista, que enxerga o ser humano em constante tensão do indivíduo com o todo.

Reconhecer que há uma limitação na categorização da arte dentro das chaves de Lukács não diminui a dimensão da importância de perceber a arte enquanto conhecimento, mas atenta ao fato de que a subjetividade nela implícita também necessita de outras categorias.

---

<sup>35</sup> Ambos são grupos de *rap* que alcançaram o sucesso nos anos 1990 baseados na cidade São Paulo-SP. Seus membros são negros e moradores das regiões de periferia da cidade.

Partindo desses pressupostos e continuando a reflexão, podemos compreender a dimensão da música como parte da Economia Criativa, ou seja, do trabalho criativo. Além de arte e comunicação, é possível perceber a música sob a ótica da categoria filosófica de *trabalho*. Uma solução para o problema encontrado, o que o próprio autor também indica, mas sem se aprofundar. Apesar de não ter implicitamente uma reflexão sobre o trabalho, a Economia Criativa pode garantir uma forma de se posicionar diante da problemática, desde que apresente uma forma crítica de trabalho, não apenas do emprego.

O trabalho na filosofia crítica e materialista assume a forma definidora da condição humana. É o trabalho, aqui diferenciado de emprego, aquilo que faz do ser humano o que é. Sua interação e transformação da natureza, o que também é uma questão a se observar na atividade da música. Essa categoria permite que se observe a existência da cadeia produtiva na música, e como é condicionado ao trabalho nas relações de produção capitalistas, também as contradições, como a subalternidade e a hegemonia.

A arte não seria então apenas um tipo de conhecimento particular, universal ou singular, mesmo estando contida na particularidade, pois não seria suficiente concebê-la enquanto produção de conhecimento. O que se apresenta devido ao fato de a arte tem em si o marcador da subjetividade, de *práxis*.

Portanto, é preciso reconhecer não só que a categoria de *conhecimento* é insuficiente em relação à arte, pois esta envolve uma *práxis*, isto é, uma atividade de mútua produção entre sujeito e objeto (o que implica a noção de trabalho, que é mais abrangente), mas também que a ideia de “reflexo” é inadequada e parcial para indicar o próprio conhecimento em cujo processo o homem se apropria subjetivamente da realidade. (GENRO FILHO, 2012, p. 164-165).

Assim a conceituação apresentada nas três categorias, universalidade, particularidade e singularidade seriam, segundo Genro Filho, mais efetivas enquanto formas de definir o conhecimento. A arte não se esgotaria na particularidade devido à tensão que ela apresenta entre o objetivo e o subjetivo. A definição apresentada pelo autor das categorias seria então:

No *universal*, estão contidos e dissolvidos os diversos fenômenos singulares e os grupos de fenômenos particulares que o constituem. No *singular*, através da identidade real, estão presentes o particular e o universal dos quais ele é parte integrante e ativamente relacionada. O *particular* é um ponto intermediário entre os extremos, sendo também uma realidade dinâmica e efetiva. (GENRO FILHO, 2012, p. 170).

Dessa forma, as limitações da particularidade e das categorias, devido ao fato de que se aplicam principalmente à dimensão do conhecimento, não afasta sua utilidade para a compreensão da arte. Pelo contrário, continuam úteis. A particularidade serve perfeitamente à dimensão do conhecimento, e é complementada pelo conceito de *trabalho* devido à sua dimensão de práxis. Assim sendo, a música pode ser compreendida nas categorias propostas de comunicação, além de *trabalho* e *conhecimento*.

A relação dialética entre as categorias filosóficas de Lukács também pode ser transposta para esse entendimento adotado. Segundo Genro Filho, universalidade, particularidade e singularidade têm explicações da realidade que não dispensam as outras. Cada uma tem contida em si as outras. Da mesma forma o conhecimento está próximo da comunicação e do trabalho, “formas de existência da natureza e da sociedade que se contém reciprocamente e se expressam através dessas categorias e de suas relações lógicas” (GENRO FILHO, 2012, p. 170).

#### **4.6. Retorno à estética: a política como elemento fundamental da estética e sua relação com a música**

Platão, em “A República”, trata a arte com o que hoje poderíamos considerar um certo desdém. Aristóteles, um de seus sucessores, pensaria um pouco diferente ao acreditar que a arte tem uma função significadora em relação à natureza que imita, levando assim os indivíduos a novas possibilidades diante da particularidade que ali se abria. Mas Platão, especificamente no tomo décimo da obra citada, não retrata a arte com tanto gosto. Para ele, a arte, um retrato da natureza, atrapalha a busca pelo belo, pelo verdadeiro e pelo justo. De maneira progressiva, a arte como imitação da natureza, do lugar que viria o belo, continuaria presente até a descoberta da estética enquanto categoria filosófica.

O avanço da Filosofia fez com o que a estética fosse proposta de forma a analisar, afinal, a relação da arte com o ser humano e o funcionamento da

experiência que ela desperta. A estética é uma categoria de certa forma nova no campo da filosofia, pois apenas surge com Baumgarten, na Alemanha, no século XVIII. A partir daí a noção de que o belo passa a ser vista não como algo objetivo, um elemento natural, mas algo construído pelo meio social. Nos dois séculos seguintes esses estudos se intensificariam nesse mesmo sentido.

A partir daí, essa área da filosofia se desenvolve em diversas vertentes, incluindo a crítica, como utilizamos nas conceituações do texto anterior, no debate de Genro Filho em Lukács.

As categorias utilizadas para a compreensão da música como arte, comunicação e trabalho são fundamentais para segmentar e teorizar o estudo dessa área segundo o território criativo subalterno.

Uma última abordagem, implícita em todas as anteriores, tal como elas mesmas já se entrelaçam, seria a discussão que se faz a partir da relação entre estética e política. Como o sensível se intercala com a política e qual a relação vista na música, enquanto comunicação, com essa área da atividade humana na *polis*?

Para isso utilizamos a reflexão realizada pelo francês Rancière (2009), que apresenta o que ele chama de partilha do sensível. O sensível, em Platão, seria o mundo oposto ao mundo inteligível, das ideias.

A raiz do sensível, para Rancière, estaria justamente na partilha, no tornar comum, o que podemos aproximar aqui, inclusive, da comunicação em seu sentido mais profundo. Para o autor, que designa o processo de partilha do sensível, as trocas simbólicas ocorrem de forma a gerar identidades, às quais as subjetividades podem se fundir. Esse processo não é um processo tranquilo, nem muito menos universal.

Um mesmo símbolo estético pode ser compreendido de diversas formas ao longo da linha temporal, ou seja, ter várias manifestações diferentes de experiências estéticas distintas. Por exemplo, a própria apreciação da música. Se nos anos 1950, o *rock* ainda era concebido como algo ruim pelas classes médias e brancas dos Estados Unidos, com o passar do tempo e a ressignificação dos valores que giravam em torno da partilha sobre o *rock*, o ritmo passou a ser partilhado de forma diferente por seus adeptos e com certeza por motivos também distintos. É possível que hoje

se use o *rock* como algum tipo de distinção, como muito ainda se faz para se sobrepor ao *funk* no Brasil. O que demonstra que também o local de onde a experiência parte pode gerar novas experiências estéticas no mesmo tempo. Para o brasileiro, o *rock* pode ser uma forma de se aproximar do ideal estrangeiro, por exemplo, uma experiência muito diferente da vivida pelos jovens de onde o ritmo tem sua origem.

O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo. De fato ele transforma em princípio de artisticidade essa relação de expressão de um tempo e um estado de civilização que antes era considerada a parte “não artística” das obras (aquela que se perdoava alegando a rudeza dos tempos em que vivera o autor). Ele inventa suas revoluções baseado na mesma ideia que o leva a inventar o museu e a história da arte, a noção de classicismo e as novas formas da reprodução... E se entrega à invenção de novas formas de vida com base em uma ideia do que a arte *foi, teria sido*. (RANCIÈRE, 2009, p.36)

Rancière enxerga que “a temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas” (RANCIÈRE, 2009, p.37).

Essa partilha, portanto, é uma disputa. E como partícula da história, está se transformando enquanto passa o tempo e enquanto os indivíduos negociam suas identidades. É uma polêmica constante. Por isso mesmo o território criativo subalterno, uma espécie de partilha, é jamais, no campo estético, algo estático. É um movimento constante. Sua própria existência já pressupõe uma disputa com o hegemônico, enquanto ambos permanecem em transformação, seja no giro entre um e outro, ou em suas transformações internas.

A dimensão da *mimesis* se difere do *trabalho* para Rancière, justamente pelo movimento subjetivo que propõe, e pelo contato entre as subjetividades e o objetivo. O artista é um ser duplo. Ele propõe em algo privado, particular, o público. Dentro do subjetivo, o objetivo, a cultura.

Em certo sentido, isso diz tudo: a ideia do trabalho não a é a de uma atividade determinada ou a de um processo de transformação material. É a ideia de uma partilha do sensível: uma impossibilidade de fazer “outra coisa”, fundada na “ausência de tempo”. Essa “impossibilidade” faz parte da concepção incorporada da comunidade. Ela coloca o trabalho como encarceramento do trabalhador no espaço-tempo provado de sua ocupação, sua exclusão da participação ao comum. O fazedor *mimesis* perturba essa partilha: ele é o homem do duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo. (RANCIÈRE, 2009, p.64)

A arte é para o cidadão uma possibilidade libertadora. Ela pode através de sua experiência dupla, entregar ao trabalhador a possibilidade de ter o tempo e estar no espaço da discussão pública, de deliberar. É possível encontrar na arte, mesmo que por um determinado e limitado momento, o universal.

#### **4.7. Da importância comunicativa da particularidade**

Podemos concluir de forma breve que a música tem algumas dimensões abordadas que possibilitam sua compreensão no território criativo subalterno e em sua implícita relação com que entendemos e apresentamos como sociedade midiaticizada. A música contém a arte, a comunicação e o trabalho como elementos de investigação e justificativa diante do real. A particularidade concede à arte uma categoria do conhecimento e essa compreensão, que traz o particular à tona e o premia com importância enfrenta a primazia da técnica sobre as identidades, confere ao trabalho uma centralidade fundamental. Também assim, pode enfrentar a ideologia, que impõe o pensamento único sobre a consciência universal (SANTOS, 2001).

A particularidade na sociedade midiaticizada surge como uma possibilidade importante e crescente da produção de conhecimento. Mesmo que as velocidades da técnica se imponham ao mundo enquanto verdade absoluta e dominante, a particularidade vista do ponto de vista subalterno, transmite à comunicação via música, ou via arte, uma alternativa de reflexão e redimensionamento ontológico.

Em um mundo que caminha em direção a um futuro em que o conhecimento e a comunicação desempenharão papel de relevância, o território criativo subalterno se eleva a uma categoria de análise potente. Sua observância, como aqui justificado, pode revelar os próximos passos, além de criar bases de distribuição do conhecimento. É um reforço bem vindo à defesa do humanismo e da vida em sociedade que se reconfigura e propõe novas categorias de trabalho, como a ascensão da Economia Criativa.

Se a música e arte comunicam, elas também transformam através do trabalho.

## **Capítulo V – O Território Criativo Subalterno da**

## 5.1 Território Criativo Subalterno

Segundo o Plano Nacional de Cultura (2013), podemos definir um Território Criativo da seguinte forma:

Territórios criativos são bairros, cidades ou regiões que apresentam potenciais culturais criativos capazes de promover o desenvolvimento integral e sustentável, aliando preservação e promoção de seus valores culturais e ambientais. Nos territórios criativos, podem existir diversas atividades ao mesmo tempo: desde indústrias culturais clássicas, como artes visuais, música e literatura, até outros setores, como propaganda, arquitetura, arqueologia e design. Como explicado na Meta 7, a economia criativa é um setor estratégico e dinâmico, tanto do ponto de vista econômico como social: suas atividades geram trabalho, emprego, renda e inclusão social. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013)

O território, portanto, é ora tangível, ora intangível. Dessa forma ele pode servir a um propósito duplo, de local ou espaço, quando delimitado geograficamente, ou etéreo, do pensamento, quando intangível e falando sobre uma área da cultura.

Na maior parte dos casos fala sobre os dois ao mesmo tempo. Isso faz do conceito algo muito útil para as atividades de política pública, acadêmicas e sociais. Um movimento social, por exemplo, pode utilizar o conceito para se caracterizar e descrever a si mesmo, assim como na universidade para localizar e captar um saber, da mesma forma que o poder público como forma de garantir uma manifestação cultural.

O Ministério da Cultura brasileiro estabeleceu como meta o mapeamento e reconhecimento de 110 territórios criativos até o ano de 2020. No entanto, até agora nenhum território foi catalogado, segundo o último relatório do plano, lançando em agosto de 2017. O reconhecimento de um território criativo pelo Ministério da Cultura acarreta o repasse de recursos para gestão e desenvolvimento da área de planos na área de Economia Criativa como estratégia. A intenção é que se crie a partir disso um sistema de governança do poder público e sociedade civil. O Ministério acredita que para que se alcance esta meta serão necessárias “pactuações com os governos municipais e estaduais, as instituições acadêmicas, a sociedade civil, as entidades de representação patronal e laboral” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2013).

O território criativo enquanto conceito ainda carece de debate. Percebemos em pesquisas a bancos de dados científicos como o Scielo e o portal de periódicos da Capes, que há poucos artigos que abordem essa tipificação, e nem sequer uma

tese ou dissertação. Citando de forma literal o termo, há apenas um artigo que aborda o território criativo no portal da Capes, o artigo “Ler, interpretar e agir: Um círculo de cultura fora do eixo” (XAVIER; XAVIER, 2014). Os autores são da Unesp de Bauru, e têm feito este debate conosco através do Núcleo de Pesquisa e Observação em Economia Criativa, o NeoCriativa. Para os autores:

Os territórios criativos da cultura são formados por organizações, instituições e espaços de produção de conhecimento cultural. Nesses espaços são atores os homens na sua ontológica vocação de serem sujeitos em sua autorreflexão e na reflexão sobre seu espaço e seu tempo, são seres de relação (FREIRE, 1967 p.36-39). No espaço urbano, esses territórios são ocupados por ateliers criativos de produtos, processos e serviços de cultura, próteses tecnológicas digitais e analógicas. (XAVIER; XAVIER, 2014).

Para Xavier e Xavier, portanto, o território criativo é um local de exercício do trabalho enquanto “vocação ontológica de reflexão e autorreflexão”, ou seja, no sentido marxista utilizado por Paulo Freire. O trabalho no território criativo é uma forma que se aproxima da particularidade, uma produção de conhecimento, entre outras atividades, que serve como definição do ser humano. Nesse aspecto há uma diferença em relação ao conceito apresentado pelo Ministério da Cultura, pois aqui se valoriza, acima de tudo, o trabalho e não o emprego, a economia criativa e não a indústria criativa. A relação do trabalho para o ser humano não pode ser libertadora enquanto submetida a uma lógica industrial de relação de produção da hegemonia.

Ainda nessa discussão, pudemos encontrar também o projeto britânico Creative Territories, voltado exclusivamente para a produção de jogos eletrônicos. Também foi possível encontrar um artigo de pesquisadores das universidades francesas de Saint-Etienne e Lyon, que abordam o território criativo sob uma perspectiva organizacional. Para eles:

The creative territory is thus defined as a space where various pieces of knowledge (scientific, industrial and symbolic) are created, where ideas emerge from and for the actors in question, i.e. organisations, communities and individuals, who benefit from the development of territorial activities. (DECHAMP; SZOSTAK, 2016, p.61).

Citando o termo de forma indireta, há um artigo dos pesquisadores da Universidade de Coimbra, em Portugal (FERNANDES; GAMA, 2013), “Territórios inteligentes e criativos em Portugal: abordagem às principais dimensões”. Para eles, existe uma fusão entre território criativo e inteligente, que formam o território

inteligente e criativo (TIC), no qual tangível e intangível se fundem em valorização do digital e do virtual. No esquema apresentado pelos autores, a dinâmica estará ligada ao conceito de Indústria Criativa, e depende do posicionamento da tecnologia fluindo sobre o território de forma dinâmica, gerando desenvolvimento sustentável a partir da geração de mais-valia. O desenvolvimento do conceito, para eles “é central para criação de um novo conceito de cidade/território emergente numa sociedade marcada pela inovação, aprendizagem, conhecimento, criatividade e novas tecnologias de informação e comunicação” (2013).

É um conceito que depende da presença das novas tecnologias de comunicação e informação, pois cruza a ideia de território criativo com a de território inteligente, este último amplamente ligado à presença destas novas tecnologias, ou seja, não é a criatividade auestounoma que está no centro. Como percebemos no conceito a seguir, é a integração ao processo de globalização como é, os investimentos e atividade empresarial que estão sendo valorizados.

No fundo, a relação que existe entre um conceito plural de desenvolvimento integrado das cidades e regiões valoriza a existência de um conjunto de condições que facilitam o bom desempenho das cidades e o incremento da sua competitividade. Para que as cidades singrem numa economia global é necessário que exista um ambiente favorável ao investimento, à actividade das empresas, uma base educativa e de I&D sólidas, um conjunto de infra-estruturas físicas que potenciem os processos de desenvolvimento, bem como um quadro social, cultural, institucional e de governação que se adapte a uma gestão urbana integrada (Fernandes, 2008). (FERNANDES; GAMA, 2013).

Os autores apresentam o conceito sobre a esteira de uma evolução dos conceitos de cidade que se apresentaram entre 1991 e 2007. Para eles, a cidade se transforma em um polo de organização e produção do conhecimento conforme se ampliam os processos de globalização no mundo. Sob essa égide, a discussão avança para a definição de conceitos mais adequados que consigam abarcar as novas formas de se comunicar e produzir nesses espaços e locais.

Eles apresentam o surgimento desses conceitos em dois grandes esquemas. No primeiro, em cidades e Sociedade da Informação: *Informational City, Telecity, Flexicity, Technopoles, Tecnopolis, Cyverville, Wired City, City of bits, Digital City*.

Já no segundo, em *Cidades e a Sociedade do conhecimento: Milieu urbain innovateur, Learning spaces, Learning City, Intelligent city, Knowledge-base city, Creative City, Vital city, Ideopolis, Cognitive city.*

Apesar da sofisticação, os autores não apresentam uma crítica ao processo de concentração de renda, à desigualdade que persiste nesses modelos e também à hegemonia que pressupõe o poder na organização desses espaços e locais.

O conceito de Cidade Criativa, dentre os apresentados por Fernandes e Gama, é um do que mais se desenvolveu, sendo aplicado pela UNESCO em uma extensa rede mundial. A rede de cidades criativas criada pela UNESCO é formada por 116 cidades de 54 países em 7 setores criativos diferentes: Artesanato, Design, Cinema, Gastronomia, Literatura, Música, e Mídia.<sup>36</sup> Em toda América Latina e Caribe, apenas Salvador é considerada uma cidade criativa da Música. O Brasil tem ainda mais Belém, Santos, Florianópolis e Curitiba como parte da rede da UNESCO. A rede foi criada em 2004, com o intuito de promover cooperação entre cidades nas quais a criatividade foi identificada como um fator estratégico para desenvolvimento sustentável urbano. No site da UNESCO é possível ver o objetivo desse conceito e da rede: “placing creativity and cultural industries at the heart of their development plans at the local level and cooperating actively at the international level”. Ou seja, as Indústrias Culturais e Criativas de forma não crítica.

O próprio conceito de Cidade Criativa dá margens para essa interpretação, como amplamente discutido no livro organizado por Ana Carla Fonseca Reis e Peter Kageyama, “Creative Cities Perspectives”. A discussão foca no estabelecimento de um conceito voltado para o desenvolvimento através das indústrias criativas.

Initially the concept of the ‘creative city’ was considered to be a place where artists played a key role and where their imagination shaped the look and feel of a city. Over time the creative industries, from design to music, to the performing and visual arts, moved centre-stage in discussions as people considered their role as a new economic driver, as a creator of urban identity or as an image and tourism generation factor. Later on the presence of a large ‘creative class’, which includes the above as well as the research community and knowledge nomads was seen as a key indicator of a creative city. (LANDRY in REIS; KAGEYAMA (Org.), 2009)

---

<sup>36</sup> Tradução livre de “Crafts & Folk Art, Design, Film, Gastronomy, Literature, Music and Media Arts”.

Essa ideia de Cidade Criativa tem ganhado espaço ao lado do papel da criatividade no planejamento das cidades, um debate feito em âmbito mundial pela UNESCO, UNCTAD e também pela União Europeia como o novo um modelo de desenvolvimento mundial (CLOSS; OLIVEIRA; AZEVEDO;TIRELLI, 2014).

Os estudos que citamos demonstram uma tendência à utilização do modelo de cidades ou regiões como propostas de estabelecimento para o desenvolvimento. As críticas feitas a esse modelo são de que privilegiam uma agenda neoliberal e utilizam exemplo fundamentalmente de cidades dos Estados Unidos e Europa como modelo, ou seja, locais de amplo desenvolvimento econômico e social e com variações essenciais no que pretendem atender para o desenvolvimento e igualdade. Ou seja, a formulação que se apresenta para superar os problemas da subalternidade. Apesar de que não se possa descartar completamente a contribuição feita por essas discussões:

esse modelo de Cidade Criativa representa uma falácia, pois sua promessa se baseia em uma falsa ideia de criatividade e habitabilidade para todos quando, na verdade, seu uso orienta-se para um desenvolvimento urbano voltado para a propriedade e amenidades, bem como a uma governança de artes e cultura, e de produção e promoção local orientada para a sua autopromoção (CLOSS; OLIVEIRA; AZEVEDO;TIRELLI, 2014, p.5.).

Além disso, deve-se levar em conta projetos de igualdade e aprofundar de vez a conceituação tanto dentro do debate da cidade criativa e territórios criativos, como diretamente na Economia Criativa. Uma vez que o debate já avança há cerca de três décadas, podemos aprofundá-lo em direção a uma proposta crítica, como apresentamos neste trabalho, demonstrando que há diferenças em locais como Bauru e especificidades criativas, como a música, com amplas discussões filosóficas e teóricas a serem realizadas. Isso foi demonstrado ao longo de todos os capítulos.

Borén e Young (2013) esboçam, igualmente, proposições de novas formas para a criatividade contribuir para o bem estar e crescimento urbano, sugerindo: a reunião de esforços para promover uma maior apreciação de formas de criatividade que apresentem caráter local ou regional; a utilização de índices que associem criatividade com habitabilidade e sustentabilidade; a abordagem de questões relativas à igualdade. Os autores defendem que é preciso ir além da dicotomia presente na literatura entre trabalhos que celebram a criatividade e trabalhos que rejeitam um papel para a criatividade na cidade, abrindo novos caminhos para estudos acadêmicos interdisciplinares que auxiliem formuladores de políticas públicas e atores envolvidos em atividades criativas a interagir de um modo mais produtivo. (*idem* p.6.).

Pela razão de que os conceitos apresentados pelos estudos internacionais criarem formas homogêneas de tratar a criatividade em diferentes lugares, percebe-se o tom da hegemonia em ação. Também, os modelos apresentados não dão conta da dupla questão posta do tangível e do intangível. Por isso mesmo, a ideia de território criativo é tão adequado, mas seu adensamento ainda é necessário no sentido de garantir a visibilidade do que é subalterno nos em qualquer de suas aplicações.

Nesse sentido, considerando a territorialidade, para Closs, Azevedo, Oliveira e Tirelli:

O território criativo refere-se ao espaço ocupado por manifestações criativas materiais e simbólicas que integra pessoas que vivem como residentes, comerciantes, produtores, consumidores ou frequentadores que se ligam ao lugar pelo elo afetivo estabelecido no decorrer de sua trajetória de vida. Para tanto, considera-se para compreensão deste território: a história das manifestações criativas, como surgem e se alteram ao longo do tempo; a relação estabelecida entre aspectos sociais, culturais e econômicos no direcionamento das manifestações criativas daquele espaço; a diversidade de criatividade apresentadas pelos integrantes deste lugar; a relação de continuidades e descontinuidades estabelecidas entre estas formas criativas e os contextos nacional e internacional. (*idem* p.15).

Esses autores identificam o problema da hegemonia, e pretendem com o essa conceituação abrir espaço para que se possa fazer a discussão sobre os territórios criativos e suas especificidades. Se há uma hegemonia, portanto, há por certo uma subalternidade. Os autores abrem um caminho importante para que se desenvolva esse aprofundamento do tema.

É um conceito mais elaborado que a maneira como Xavier e Xavier (2014) apresentam o território criativo, apesar de considerarmos que estes estão mais próximos do conceito de território subalterno, mesmo que ainda não da forma como apresentaremos a seguir. Os estudos do NeoCriativa tem dado total atenção a esse território, tanto na música quanto na mídia e nos jogos eletrônicos. Utilizando esta base teórica e esta discussão, partimos para o território subalterno.

### **Território Criativo Subalterno**

O objetivo principal dessa dissertação foi o de realizar uma conceituação concreta do que seria um Território Criativo Subalterno da Música. Essa

compreensão é necessária para que se possa relacionar sua situação com as teias tecidas pelo que entendemos ser a Sociedade Midiatizada.

Essa conceituação se justifica pela falta de complexidade que a discussão sobre o território criativo demonstrou até agora enquanto conceito. Não basta apontar a cultura como algo homogêneo quando dentro de seu caudilho acontecem as mais turbulentas transformações.

Localizar conceitualmente aquilo que é contra-hegemônico, garante aos subalternos a chance de se organizarem em relação ao que é hegemônico e reivindicarem seu espaço simbólico na construção da sociedade que se apresenta no horizonte. Essas conjecturas estão presentes nos marcadores que discutimos até aqui relacionando arte, música, conhecimento e mídia. O *Bios Midiático* (SODRÉ, 2009) por si só, representa essa necessidade. Em um mundo em que o conhecimento e a criatividade são fundamentais. O território criativo é uma proposta de se enxergar a sociedade que se desenha nesse âmbito, e por isso mesmo deve já apresentar as disputas que se fazem em sua partilha sensível.

É esse o debate que propomos, não para excluir as estratégias já propostas sobre o desenvolvimento através da Economia Criativa, mas para aprimorá-las no sentido da teoria crítica.

O território criativo subalterno é um campo do desenvolvimento da particularidade cujos elementos universais são de fundamental importância para a compreensão do sensível no mundo moderno. É um espaço de desenvolvimento simbólico que produz identidades ao transformá-las sob o particular construído no núcleo criativo. A questão tem sido discutida nos trabalhos do NeoCriativa, na Unesp de Bauru, como no trecho do artigo a seguir:

Há, no município, arranjos produtivos locais de cultura (APLc) hegemônicos – de criação, capturação, edição, produção e difusão de bens simbólicos e culturais – e de cultura subalterna – cadeias produtivas e criativas capilarizadas em ateliers esparramados pela cidade. (XAVIER; XAVIER, 2014).

Enquanto trabalho, recupera o conceito de trabalho não enquanto emprego, mas enquanto atividade formadora do ser. O território só se pode realizar enquanto produtor de cultura, e na subalternidade produz as realidades capazes de suplantar a hegemonia. Isso não quer dizer que um território subalterno é apenas aquele no

qual o discurso é contra-hegemônico, mas que aquele grupo que formula o território é subalterno. Essa discussão pode ser melhor compreendida mais à frente, quanto às postulações de Spivak (2010) a respeito da representação e re-presentação.

Figura 2: Território Criativo Subalterno



FONTE: Elaboração própria

Como apresentado na figura, dividimos o território com a possibilidade de até três instâncias partindo do núcleo criativo. Essas instâncias podem se alterar para melhor conceber a presença em outros territórios de manifestações diversas. Um sub-território serviria para estabelecer o setor criativo estudado, como Música, Dança e Teatro. Dentro deste, o micro-território, serviria para estabelecer o tipo de manifestação, se houver, dentro do sub-território, como avaliado neste trabalho o da Música, vimos os micro-territórios do Funk, Rock, Hip-Hop e Samba. O Núcleo Criativo, ou nano-território, ou mesmo, como utilizado no NeoCriativa, o Arranjo

Produtivo local Intenso de Cultura (APLIC), é o agente criativo em si, como no caso deste estudo, de grupos como Balaio de Sinhá, que faz parte do universo do Samba na Território Criativo de Bauru.

Ora físico, ora intangível, reflete no material a imaterialidade própria da manifestação da arte, como no caso da música, mas principalmente do trabalho. Essa centralidade do trabalho só se apresenta através criatividade enquanto matéria prima de essência. Desde o núcleo criativo até suas franjas na cadeia produtiva

Um Território Criativo Subalterno é, portanto, um espaço tangível ou intangível de desenvolvimento de atividades criativas subalternas, ou seja, cuja matéria prima principal seja a criatividade e da qual os agentes criativos sejam sujeitos subalternizados.

## **5.2. Subalternidade**

Subalternidade é um termo escorregadio pela quantidade de acepções possíveis em seu próprio significado. Afinal, se algo é subalterno é sempre em relação ao outro, a uma hegemonia, ou seja, a um domínio. Subalterno também pressupõe um Eu. É uma palavra corrente nos debates críticos e parte exatamente da dominação de classe, que ora pode ser informada pelo gênero, ora pela raça, ou por ambos. Além de ser um demarcador de poder, outro conceito escorregadio.

No entanto, essa mobilidade pode ser útil para compreender que a classe se transforma conforme seu contexto. Essa liquidez, digamos assim, desde que apresentada como partindo da classe, pode ajudar na compreensão dos locais. A multiplicidade natural do conceito de identidade e de cultura não é suficiente para ignorar a classe e a economia que lhes dão base. Mesmo que uma classe não se constitua enquanto tal de forma identitária, ela ainda o é no sentido da economia. A subalternidade é uma consequência da vida material, das relações de produção, mas se adapta às histórias locais dos territórios.

A heterogeneidade própria da classe é uma consequência direta da cultura e da identidade enquanto conceitos que agem e se transformam sobre tecido social, ao mesmo tempo transformando e sendo transformadas. Essa compreensão se choca com a noção de que a classe possa ser uma categoria homogênea por ser uma consequência da economia, da base infraestrutural. Ela não apenas isso, pois

depende diretamente da forma identitárias e cultural apresentada por esse grupo na em estado de subalternidade nas relações de produção.

A classe não é uma categoria homogênea, e a depender de como é estabelecida e explorada, pode se apresentar de variadas formas. O caso do Brasil é notório a esse respeito. O acúmulo primitivo de capital no país se dá em primeiro lugar pela ampla exploração da força de trabalho de negros e indígenas (MOURA, 1994), escravizados pelo colonialismo português e apoiados pelas religiões europeias. Após esse período, mesmo as vozes erguidas pela imprensa radical negra não foram capazes de gerar no poder a sensibilização necessária para que a igualdade fosse uma proposta, pelo contrário, a hegemonia se remodelou de forma a enfrentar quaisquer possibilidades de ameaça vindas das camadas subalternas. É o caso do ideário da democracia racial.

### **5.3. Hegemonia, poder e Gramsci**

O conceito de hegemonia é o que serve de balizamento para a subalternidade. Hegemônico está ligado diretamente às classe dominantes, controladoras dos Aparelhos Ideológicos de Estado (ALTHUSSER, 1970). Em suma, a hegemonia pressupõe poder. O poder é um conceito relativamente vago e varia conforme o escopo apresentado politicamente (DOWNING, 2002). Sabe-se que existe para além da opressão econômica uma série de outros fatores que podem exercer o poder. No entanto, é o poder que define a hegemonia.

Gramsci acreditava que era necessária a utilização de meio que confrontassem a hegemonia dos Estados capitalistas através do desafio a seu domínio cultural e liderança pela via de uma visão alternativa, o que Downing enxerga na Mídia Radical. As instituições hegemônicas culturais, os AIE, são a primeira linha de defesa do Estado.

Ele sustentava que, no decorrer dos dois séculos de sua expansão e consolidação, o capitalismo manteve e organizou sua liderança através de órgãos de informação e cultura, como escolas, universidades, igrejas, literatura, meios de comunicação e ideologias corporativas. As perspectivas sobre a sociedade mais ampla geradas no âmbito dessas instituições com frequência produziram, segundo ele, uma visão de mundo incontestável, que adquiriu o *status quo* de inevitável, e de que o poder da classe dominante assentava-se na sua habilidade singular, e por si só evidente, de dirigir a nação com sucesso (fossem quais fossem as críticas aos membros dessa classe). (DOWNING, 2002, p.47)

Apesar desse diagnóstico, nessa área podem se movimentar os agentes culturais e criativos que se encontram na subalternidade, pois a hegemonia é imposta e se adapta conforme as pressões que sofre. A forma como o Estado brasileiro se adaptou para abarcar a cultura negra ao mesmo tempo que lhes nega direitos básicos, é um exemplo de que isso é possível, ao mesmo tempo que é perigoso. Segundo Downing, para Gramsci:

a)A hegemonia nunca é um cadáver congelado, sendo constantemente negociada pelas classes sociais superiores e subordinadas. b) a hegemonia cultural capitalista é instável e sujeita a graves crises intermitentes, ainda que, ao mesmo tempo, c) possa desfrutar longos períodos de uma normalidade raramente questionada. (DOWNING, 2002, p.50)

Há, portanto, contribuições para a ideia de um território criativo subalterno conforme discutido no capítulo IV, em que a ideologia seja questionada. A hegemonia é móvel, e sofre abalos e tensões devido à permanente crise do sistema capitalista (SANTOS, 2001). Um território subalterno pode ser uma garantia de contestação da hegemonia, de busca por adaptações ou mesmo de radicalização política.

#### **5.4. Pode o Subalterno Criar?**

A não pertença das classes subalternas ao controle do poder, não lhes faz alheias às suas possibilidades. Mesmo com o diagnóstico de Spivak de que o subalterno não pode falar (2010) ainda assim há uma capacidade de agenciamento próprio dessas camadas da sociedade que lhes propicia chances de remodelar o poder. Há mecanismos de mobilização coletiva e há também a transformação cultural, capazes de forçar o poder a remodelar seus aparelhos ideológicos. Mesmo que isso, de forma geral, seja uma adaptação da classe dominante a novas situações e que não seja possível garantir que o poder aceitará as exigências subalternas através da via cultural.

As reivindicações radicais são sempre um risco. Toda vez que as classes subalternas se insurgem, elas se expõem aos mandos e desmandos que só o poder centralizado no Eu garante. O subalterno, via de regra, é sempre o Outro, e por isso, é dele o risco.

Assim como apontam autores como Paulo Freire, nunca é o bastante negar a posição de sujeito soberano do investigador. Da mesma forma que tecemos uma crítica à atividade criativa através de Genro Filho (2012), devemos também direcioná-la à posição privilegiada da academia.

Spivak faz não só uma descrição da subalternidade como também uma profunda crítica ao saber ocidental e sua pretensão. Para Spivak, "produção intelectual ocidental é, de muitas maneiras, cúmplice dos interesses econômicos internacionais do Ocidente" (2010, p.20).

Ela tece uma crítica a Deleuze e Guattari, além de Foucault, que para ela, deixam de considerar as relações entre desejo, poder e subjetividade. A ideia de um sujeito subalterno é consequência do discurso dominante.

A reprodução da força de trabalho requer não apenas uma reprodução de suas habilidades, mas também e ao mesmo tempo, uma reprodução de sua submissão à ideologia dominante por parte dos trabalhadores, e uma reprodução da habilidade de manipular a ideologia dominante corretamente por parte dos agentes de exploração e repressão, de modo que eles também venham a prover a preponderância da classe dominante "nas e por meio das palavras[par la parole]" (ALTHUSSER Apud SPIVAK, 2010, p. 9-10)

Ela defende, se opondo a Deleuze, a realização da "difícil tarefa de realizar uma produção ideológica contra-hegemônica" (2010, p. 30).

É a intenção de trazer a luta de classes para o espaço soberano, compreender na ideia da produção ideológica da contra hegemonia, a tarefa do intelectual que de fato se preocupa com a realidade. A realidade não está apenas onde se materializa a produção, está também onde se constroem as justificativas para que esta se mantenha.

Althusser vai sendo utilizado pela autora de forma repetida para revelar a posição do intelectual como mantenedor do Sol, o eurocentrismo. Mesmo assim, a intelectualidade, de preferência orgânica, deve estar ligada aos movimentos em análise de forma e estar ao seu lado nas aspirações transformadoras da sociedade. Em uma nota, ela aponta que o instinto de classe:

é subjetivo e espontâneo. A posição de classe é objetiva e racional. Para chegar às posições de classe proletária, o instinto de classe dos proletariados precisa ser educado; o instinto de classe da pequena burguesia, e, por conseguinte, dos intelectuais, precisa, ao contrário, ser revolucionado. (ALTHUSSER Apud SPIVAK, 2010, p. 9-10)

Isso, pois, o intelectual pode se converter em um facilitador e reproduzidor da divisão internacional do trabalho. Assim, se faz a crítica a uma valorização da experiência concreta do oprimido estando acrítico em relação ao papel da intelectualidade.

A multiplicidade que a identidade apresenta ter pode se tornar uma armadilha quando vista através de uma lente que entenda que a própria multiplicidade do sujeito impeça que ele possa ter alguma posição. Ao estabelecer, portanto, a ideia de subalternidade, se propõe que o projeto seja de transformação da ideologia, libertação.

a relação entre o capitalismo global (exploração econômica) e as alianças dos Estados-nação (dominação geopolítica) é tão macrológica que não pode ser responsável pela textura micrológica do poder. Para se compreender tal responsabilidade, deve-se procurar entender as teorias da ideologia - de formações de sujeito, que, micrológica e, muitas vezes, erráticamente, operam os interesses que solidificam as macrológicas (SPIVAK, 2010, p.42-43)

A ideologia, segundo Spivak, desenvolve papel fundamental na manutenção da subalternidade. A própria noção de que há uma subalternidade parte construção erigida de um sujeito central do qual emana a hegemonia.

Mais adiante, a autora indica uma importante avaliação que teria deslocado a construção sobre a subalternidade da base econômica para o desejo e o interesse. Segundo ela, não devemos por isso perder de vista a construção econômica da classe. Ao mesmo tempo em que a infra-estrutura gera uma ideia de subalternidade, os símbolos também o fazem. Ela faz uma crítica dialética que critica a homogeneidade estabelecida sobre o sujeito subalterno

Invocar esse deslocamento, agora como uma descoberta radical que nos faria diagnosticar a economia (as condições de existência que separam as "classes" descritivamente) como parte de um mecanismo analítico ultrapassado, pode muito bem ser uma forma de continuar o trabalho desse deslocamento e inadvertidamente ajudar a assegurar "um novo equilíbrio de relações hegemônicas (SPIVAK, 2010, p.46)

O intelectual, portanto, tem um papel de reprodução do discurso do Outro, segundo a autora. Para ela, a prática da utilização do fator econômico, não se perde justamente por isso. Não que este suplante a discussão heterogênea da subalternidade, mas serve de guia para que não se perca a posição da intelectualidade sobre essa disputa.

Diante da possibilidade de o intelectual ser cúmplice na persistente constituição do Outro como a sombra do Eu[Self], uma possibilidade de prática política para o intelectual seria pôr a economia "sob rasura", para perceber como o fator econômico é tão irredutível quanto reinscrito no texto social - mesmo este sendo apagado, embora de maneira imperfeita - quando reivindica ser o determinante final ou sigficação transcendental. (SPIVAK, 2010, p.46-47).

Spivak não o faz de forma literal, mas pode dialogar com Gramsci e Freire na medida em que a crítica que propõe estabelece relações diretas com a ideia de intelectual orgânico e também da educação libertadora. Isso de dá no âmbito das dificuldades de agenciamento, nas formas como se diferenciam representação e representação.

Nos três casos, o que se propõe é um posicionamento e relacionamento crítico da intelectualidade com a subalternidade. Um posicionamento de crítica epistemológica permanente que estabeleça linhas de relação que não objetifiquem o sujeito ao mesmo tempo que não negligenciem a responsabilidade do intelectual. A centralidade de sua crítica se encontra justamente sobre a ideia de um sujeito homogêneo. A subalternidade, tal como a cultura, deve ser tratada a partir de sua heterogeneidade.

A partir dessa visão, pode se construir uma base de relação para com o enfrentamento da ideologia a partir do território criativo subalterno, da mesma forma que lhe garantir a autonomia que lhe é de direito. A explicação econômica suprida de uma análise da cultural e identitárias é de grande importância para o desenvolver de uma teoria que não se perca na construção do Outro, ao mesmo tempo que amplie as possibilidades de construção da subalternidade.

O subalterno em seu território criativo pode, por via da Mídia Radical, no caso deste estudo a música, questionar diretamente a hegemonia e estabelecer a democratização necessária para emancipar-se. As condições tecnológicas que se apresentam no bojo do *Bios Midiático* são uma forma de criar a sua própria representação, contrapor a hegemonia.

Numa estrutura em que as classes e o Estado capitalista são analisados meramente como controladores e censores da informação, o papel da mídia radical pode ser visto como o de tentar quebrar o silêncio, refutar as mentiras e fornecer a verdade. (DOWNING, 2002, p.49).

Por fim, percebemos que o *Bios Midiático* enquanto dimensão totalizante de uma sociedade midiaticizada pressupõe o exercício do poder do sensível, da dimensão simbólica através da ideologia, da hegemonia. O que emana deste poder hegemônico é absorvido, repuxado e transformado conforme a experiência estética de partilha (RANCIÈRE, 2009). A existência dessa midiaticização serve como parte do Aparelho Ideológico do Estado e assim cria a ideia do Outro a partir da hegemonia, ou seja, a própria noção de subalternidade. Essa subalternidade tem uma dimensão simbólica que pode ou não se reconhecer e representar, e uma dimensão material, que a faz existir e condiciona sua força de trabalho criativo nas relações de produção.

O conceito de território criativo, apesar de avançar em relação ao conceito de cidade criativa, não é suficiente para abordar essa dimensão da subalternidade. Primeiro, uma introdução das noções de território de Milton Santos podem melhorar esse conceito, e segundo, a introdução da subalternidade em seu corpo, propondo assim um território criativo subalterno, que possa se auto reconhecer e se organizar em relação a uma hegemonia sensível e simbólica que o constrói.

## **CAPÍTULO VI – A Sociedade Enfrenta sua Música**

Este capítulo apresenta uma análise em detalhes das 17 entrevistas presenciais realizadas com artistas, produtores amantes do Funk, Hip-Hop, Samba e Rock, além de uma entrevista com o secretário de cultura da cidade que atende aos objetivos da pesquisa de levar os questionamentos e resultados ao poder público.

### **6.1. O som ambiente**

A leitura sobre a realidade vivida pelos representantes do Território Criativo Subalterno da Música em Bauru auxilia e garante a esta pesquisa seu diálogo com os sujeitos. Através das entrevistas e da vivência dentro do município, o pesquisador pôde compreender melhor a dinâmica vivida tanto pelos entrevistados, através do mapeamento, quanto dos cidadãos, que fazem parte do cenário e também das escolhas do que é ocorre com os chamados Arranjos Produtivos Locais Intensos de Cultura, os APLICs.

Um território criativo, como vimos, é acima de tudo simbólico, correspondendo ou não a uma localidade. O local do qual partimos para a identificação neste caso, é a cidade de Bauru, localizada no chamado centro-oeste do Estado de São Paulo.

Entender como uma cidade se comporta é tarefa complexa demais para esta pesquisa, mas alguns dados sensíveis em relação à dinâmica produtiva e organizacional da cidade são fundamentais.

É o que nos apresenta um artigo da pesquisadora Maria Encarnação Beltrão Sposito, geógrafa da UNESP do campus de Presidente Prudente.

Ela apresenta o desenvolvimento da reestruturação urbana no interior do Estado de São Paulo a partir da mudança da divisão regional do trabalho no território.

Junto a essa transformação ela observa mudanças na organização espacial das pessoas, através do que ela chama "acentuação da segregação socioespacial. Este último por sua vez ocorre devido a novas lógicas de produção no espaço urbano.

Sua análise concentra-se sobre o estudo de loteamentos fechados, como um fator de reorganização de centro e periferia no espaço urbano. Ela apresenta que as mudanças do capitalismo internacional, nos últimos 30 anos têm como

consequência mudanças na divisão regional do trabalho no Estado de São Paulo ao lado de uma reestruturação urbana e da cidade.

A pesquisadora observou um aumento no número de "iniciativas de incorporações imobiliárias muradas" cujo acesso é controlado e/ou vigiado em cidades médias. A constatação parte de pesquisas realizadas ou orientadas por ela sobre cidades de 200 mil a 500 mil habitantes.

A somatória da evolução da técnica dentro e fora das Indústrias com a superação de um modelo fordista mudou o papel das cidades médias do Estado, que passam a ter maior crescimento demográfico.

Essa tendência demográfica só pode ser compreendida à luz das transformações referentes à passagem do sistema fordista de produção ao sistema flexível de produção. A possibilidade de separação das áreas de comando das áreas de produção industrial tem sido, no caso do Estado de São Paulo, o principal fator que gera a desconcentração territorial da população, ainda que se mantenha a centralização de capitais e de gestão econômica na metrópole paulistana. (SPOSITO, 2007)

Segundo os dados apresentados, entre 1980 e 2000, Bauru teve uma expressiva taxa de crescimento, que acompanha a das cidades do mesmo porte.

Bauru encontra-se, portanto, sob influência gravitacional do capitalismo industrial. Se as ferrovias foram antes o motivo de sua fundação e crescimento, as mudanças industriais tornaram-se fatores fundamentais de sua flutuação demográfica.

#### **6.1.1. Taxa de crescimento demográfico**

O olhar sobre a cidade de Bauru precisa ser realizado partindo da premissa de dados sobre o município e seus cidadãos.

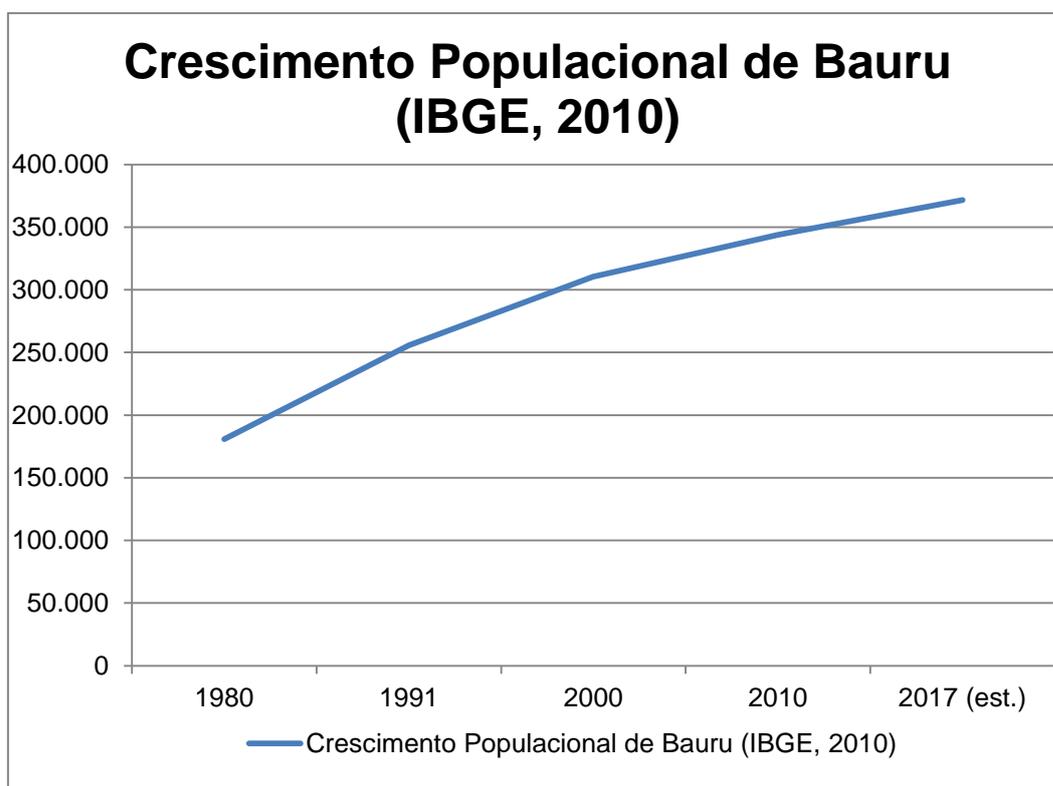
Bauru tem uma população estimada de 371.690 pessoas que se distribui em uma área de 667,684 km<sup>2</sup>, perpassada pelo bioma do Cerrado e da Mata Atlântica. O Índice de Desenvolvimento Humano, o IDH, da cidade, é considerado alto, e alcança a taxa de 0,801.

Abaixo, apresentamos uma tabela que demonstra o crescimento populacional da cidade a partir do ano de 1980 até os dias de hoje. Como pode ser observado

pela curva do gráfico, a cada década de realização do Censo do IBGE, o crescimento populacional da cidade desacelera. Se entre 1980 e 1991 a população bauruense cresceu 3,2%, entre 2000 e 2010, o crescimento foi de 0,97%.

Os dados do instituto apontam que 21% das cidades brasileiras já apresentam diminuição populacional. No entanto, quase a totalidade desses municípios têm populações menores que 50 mil habitantes.

Tabela 3: Crescimento Populacional de Bauru



FONTE: IBGE, 2010

A tendência de estabilização da população já é observada em países europeus e asiáticos. No Brasil, esse momento ainda pode demorar algumas décadas, e é esperado pelo IBGE que aconteça por volta do ano de 2030.

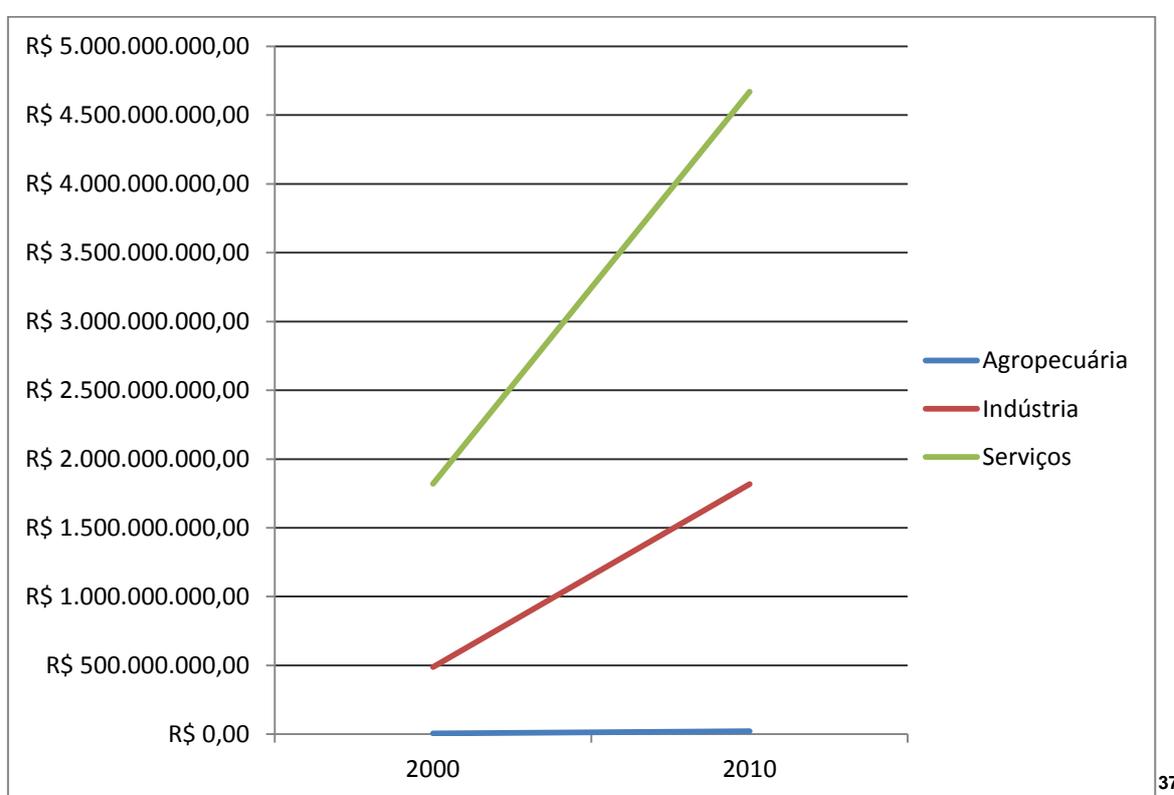
Há de se ressaltar que apenas o continente africano mantém altas taxas de crescimento populacional e que a tendência de estabilização e queda das populações nacionais e de cidades já é uma realidade para a maior parte dos continentes. Essa tendência se deve às mudanças de costumes e hábitos, ao aumento severo da expectativa de vida ao longo do século XX, apesar das guerras, genocídios e massacres. A tecnologia da humanidade para a logística da

distribuição de recursos, apesar de desigual, contribui para que esses dados se estabilizem.

### 6.1.2. Economia de Serviços

Bauru tem um PIB per capita de mais 30 mil reais por pessoa, no entanto a desigualdade é um elemento fundamental para a compreensão da cidade, como nos números do índice de Gini. Apesar do crescimento da atividade industrial, nada cresce e emprega tanto na cidade quanto o setor de serviços.

Tabela 4: Distribuição do PIB de Bauru 2000-2010



FONTE: IBGE, 2010

Essa é uma amostra evidente do que disseram Piketty (2013) e Dowbor (2017) sobre a improdutividade do capital, e a nova configuração da economia. Sposito também observa isso e estabelece esse ponto como um fenômeno que vem modificando as cidades de porte médio, como Bauru.

### 6.1.3. Condominização

Há em Bauru a presença de empreendimentos imobiliários de luxo, mais presentes na Zona Sul, a pouco mais de três quilômetros do centro da cidade. Esses condomínios tem se proliferado em cidades do mesmo porte de Bauru, como apresenta Sposito (2007), e se localizam principalmente nas bordas da cidade. São condomínios com segurança particular e vida interna ativa, como mostram, por exemplo, os textos do *Jornal do Condomínio*, uma publicação que circula dentro e fora desses empreendimentos reportando a vida de seus moradores.

Uma segunda especificidade refere-se ao uso do tempo cotidiano e do espaço urbano. Como as extensões territoriais das cidades de porte médio são menores e os sistemas viários menos densamente utilizados, há maior facilidade para os deslocamentos dos moradores desses empreendimentos murados e de acesso controlado, de modo a que eles tenham acessibilidade ao conjunto da cidade, mesmo tendo escolhido habitar nesses empreendimentos que, via de regra, têm localização periférica. (SPOSITO, 2007)

Sposito (2007) observa que esse tipo de empreendimento imobiliário também surge em cidades de porte médio devido às facilidades que elas apresentam, incluindo menor extensão geográfica, menor custo da terra e menores custos de serviços, incluindo os domésticos. Debates na cidade de Bauru em 2017, por exemplo, discutiram no âmbito da administração municipal a apresentação de modelos de malhas de ciclovias. Em alguns trechos, é possível observar a presença de ciclovias apontadas para o transporte de trabalhadores e trabalhadoras para dentro e fora desses condomínios.

Um terceiro aspecto a ser considerado é o da proximidade entre os diferentes sujeitos sociais envolvidos com os contraditórios interesses que envolvem a produção de espaços urbanos desse tipo. Proprietários fundiários, incorporadores, membros do poder executivo e do legislativo, bem como representantes de entidades envolvidas com essa produção frequentam os mesmos ambientes e, muitas vezes, são moradores desses empreendimentos.

Assim, por exemplo, a legislação urbana é alterada para legitimar as práticas que facilitam a implantação de loteamentos fechados, ou a fiscalização não é adequadamente exercida, ou ampliam-se práticas sociais inadequadas, que passam a ser aceitas em nome da defesa e proteção desses espaços. (SPOSITO, 2007)

#### **6.1.4. Multicentralidade**

Essas cidades de porte médio também apresentam multiplicação de espaços de comércio, criando círculos de prosperidade comercial principalmente em locais de maior poder aquisitivo.

Essa diversificação de locais para atividades comerciais está diretamente associada às escolhas dos locais de loteamentos fechados.

#### **6.1.5. Periferia**

O conceito de periferia, segundo a autora, se confunde com o conceito de suburbano em vários momentos, deixando-se de se observar a própria pluralidade que pode ser observada na periferia.

A ocupação do espaço urbano das margens por assim dizer, quando é feita por loteamentos fechados como os condomínios, também mina o conceito de periferia, que se torna mais frágil.

A pluralidade da periferia deve ser, portanto, observada, mas sua presença e precariedade como espaço da subcidadania não deve deixar ser entendida como ponto em comum. Mesmo a presença de loteamentos fechados continua sendo uma ampliação da desigualdade nos lugares.

Exemplos em Bauru podem ser encontrados na região da UNESP, em que se encontram o Jardim Niceia entre pelo menos três condomínios fechados, e o Jardim Europa, que divide muros com outro condomínio em uma região de vasta ocupação desse tipo de empreendimento. Essa região ainda tem a presença de extensas ocupações de terra por movimentos sociais como o MSLT, o Movimento Social de Luta de Trabalhadores.

Em ambos os casos, são favelas sem saneamento básico, asfalto e condições mínimas de saúde dividindo espaço com áreas de prosperidade econômica e segurança.

## 6.2. A Sociedade enfrenta sua música

O título desta seção é uma provocação que utiliza o nome da obra e os conceitos apresentados por Braga (2006) em que se apresentam o subsistema de interação social. Essa proposta do pesquisador já foi apresentada no Capítulo I desta dissertação, mas cabe retomar algumas de suas características para que possamos realizar a devida associação com a temática apresentada.

Braga acredita que a investigação de seu subsistema pode ser realizada em vista de até quatro objetivos. O primeiro: “Relacionar os diferentes processos a um mesmo patamar, comum a todos, e portanto perceber processualidades similares quando, em essa referência perceberíamos apenas coisas diferentes e isoladas; podem-se desenvolver, assim, percepções de conjunto”. O segundo: “Perceber as diferenças e especificidades de cada um dos diferentes processos de interação social sobre a mídia, usando o pertencimento comum a um mesmo patamar justamente como critério de comparação e diferenciação”. O terceiro: “Perceber e construir articulações *internas* entre os processos, na medida de seu pertencimento a um mesmo sistema”. O quarto: “Fazer uma distinção entre esses processos e aqueles que ocorrem na produção e na recepção – e, ao mesmo tempo, pertencer às *articulações* que mantenham com esses”.

Através desses objetivos e das características apresentadas pelo autor, pudemos perceber que as entrevistas e a observação atestam essa comparação conceitual. Ou seja, o território criativo subalterno da música é um subsistema de resposta, e aponta com sua existência para outros fatores que ampliam essa observação, como o próprio *Bios Midiático*, a dimensões estéticas da produção, recepção e resposta na música, e também os demarcadores de subalternidade.

Nossa proposta é a de que, uma vez compreendida a relação entre a música e a comunicação, podemos também fazer uma relação direta entre o que apresenta Braga e o conceito que desenvolvemos, o território criativo subalterno da música. Essa relação como propomos está ligada ao tema da música e da mídia, e tem como implicação a premissa de que vivemos na chamada sociedade midiaticizada.

Por isso, propomos essa conceituação com as especificidades de uma sociedade ligada ao *Bios Midiático* (SODRÉ, 2009), ou seja, diretamente ligada às

influências do poder sobre o sensível, explorando as imbricações apontadas entre estética e política (RANCIÈRE, 2009). Apresentamos também, com essa conceituação, a dimensão de que a arte tem e deve ser compreendida como uma categoria de trabalho, tal qual tem sido debatido pelos pensadores críticos. A arte, segundo percebemos, é mídia, ou seja, comunicação, além de arte e, portanto, uma categoria do conhecimento.

A particularidade como categoria de reflexão filosófica adotada nesse âmbito contribui para a percepção de que através da observação da arte se pode compreender a sociedade midiaticizada segundo a ótica de seus sujeitos. Essa categoria de produção do conhecimento tem por si só o toque do que é universal. Mas, posta ao lado da ciência, se pode criar uma argumentação mais potente do sujeito e sua subjetividade. Por isso mesmo, os dados objetivos e materiais não são esquecidos.

E são estes mesmos os que necessariamente foram apontados devido à gravidade que apresentam. Argumentamos aqui através de autores como Mbembe, Hilário, Sodré e Souza, que há um processo de descartabilidade em plena ascensão em torno das populações mais vulneráveis da sociedade brasileira. Seria o exercício do Necropoder (MBEMBE, 2016) sobre a chama ralé brasileira (Souza, 2009).

No caso, percebemos que uma avaliação histórica do país leva a crer que a raça é um demarcador fundamental para compreender o desdobramento desse processo nos dias atuais. Aqui, claro, compreendemos raça com um fator cultural, em um país cujas estatísticas demonstram que o fenótipo da pele é fundamental para localizar o indivíduo na sociedade.

A farsa erguida pela elite política e branca para garantir seu poder (SOUZA, 2009; FERNANDES, 2007; MOURA, 1994) aponta para esse marcador como fundamental na compreensão da sociedade brasileira. Os autores apresentados, além de todo um movimento político fora da universidade, têm apontado nessa direção de construção de um novo enquadramento da história brasileira. Nesse enquadramento, a escravidão teria papel mais relevante e presente, contendo ecos materiais e imateriais sobre o país após o término da escravatura. Essa seria a subalternidade brasileira, informada em grande parte pela raça, e não apenas pela classe, implícita no conceito. Não esquecemos, porém, a presença marcante do

gênero, que impõe à mulher brasileira um tratamento violento e de ampla falta de representatividade política e econômica, que se agrava quando são vistas.

Com essa delimitação do que é subalterno, pudemos observar que o território enquadrado demonstrar essas desigualdades através das manifestações estéticas subalternas, através do trabalho artístico musical criativo. A subalternidade, como proposta em oposição ao que é hegemônico, apresenta marcadores no Brasil que remontam diretamente ao período escravocrata.

Esta pesquisa realizou uma série de entrevistas investigando o que poderia ser considerado o território criativo subalterno da música. Essa possibilidade se confirmou e há mais informações relevantes acerca de seu desenvolvimento e também de sua relação direta com a sociedade midiaticizada.

Os marcadores de subalternidade no Brasil, características apresentadas pelo conceito delineado de território subalterno, prevaleceram durante as entrevistas e durante a prospecção de campo. A maioria das pessoas que encontramos e pudemos ver não só realizando eventos, como também participando dos circuitos musicais são negras. Com exceção do rock, todos os outros ritmos tem maioria negra na execução subalterna e tem seus ateliês localizados fora do centro.

Também há diferenças na forma de se produzir e publicar o material, principalmente em relação aos canais utilizados. Se *funk* e *hip hop* têm predomínio do uso de canais online como o *Youtube*, o *rock* também utiliza outros canais específicos como o *Bandcamp*, e o samba ainda tem muita ligação com as rodas e apresentações ao vivo, seja nos bairros, em eventos realizados pelo membro de blocos e escolas de samba, seja no bares da cidade. O samba está ligado a um passado da cidade operária que se formou em torno dos trilhos da noroeste, e segundo os próprios agentes criativo de seu território, tenta sobreviver e atrair a juventude, que se busca acessar outros territórios.

Os diálogos estabelecidos foram feitos através de princípios apontados por Paulo Freire. A ideia era conseguir através de diálogos livres, diminuir o impacto que a visão sobre pesquisadores e universidade poderia ter sobre as respostas. Por isso, as conversas foram preparadas de forma que tivessem tom mais informal e estivessem assim aproximando os sujeitos da pesquisa de sua preparação.

### 6.2.1. O SAMBA

Em Bauru, o samba é de muita importância para boa parte da população. Não fazemos esta afirmação a partir de nenhum censo, ou de pesquisa extensa, mas da percepção que a quantidade de APLIC's pertencentes a este movimento cultural é imensa na cidade.

Todos os anos, os desfiles de escola de samba reúnem pessoas às dezenas de milhares no sambódromo da cidade que é, ele próprio, uma relíquia. As escolas de samba entre música, canção, dança e teatro, dão shows de encher os olhos, como pôde o próprio pesquisador perceber ao desfilar em uma dessas escolas em 2013, fazer a cobertura do carnaval como jornalista em 2014, e apresentar pesquisas e artigos na universidade apresentando esta experiência.

O Samba leva o nome do Brasil ao mundo, e fez parte da história brasileira de diversas maneiras. Ele já foi proibido, devido a seu teor. É também um símbolo do povo negro brasileiro, uma invenção dos africanos da diáspora que foram escravizados.

Para esta pesquisa fomos a uma roda de samba da cidade e entrevistamos sambistas antigos, pertencentes de algumas das gerações mais antigas a fazer parte desse movimento cultural em Bauru. Conversamos também com uma jovem e talentosa sambista da cidade, Joelma Moura, que não pertence a essa verve do samba de escola, mas mantém um grupo de raiz, um legítimo samba de terreiro, segundo ela mesma, que segue o tom de sua poderosa voz.

Para os fins desta pesquisa, o samba foi escolhido não apenas por sua farta relação com a subalternidade negra brasileira, mas pela força que mantém na cidade de Bauru.

Em um raro momento de diálogo institucional, a UNESP recebeu representantes de escola de samba de toda a cidade para participar no dia 16 de Agosto de 2017 de um debate visando ampliar a participação da instituição em relação à manifestação.

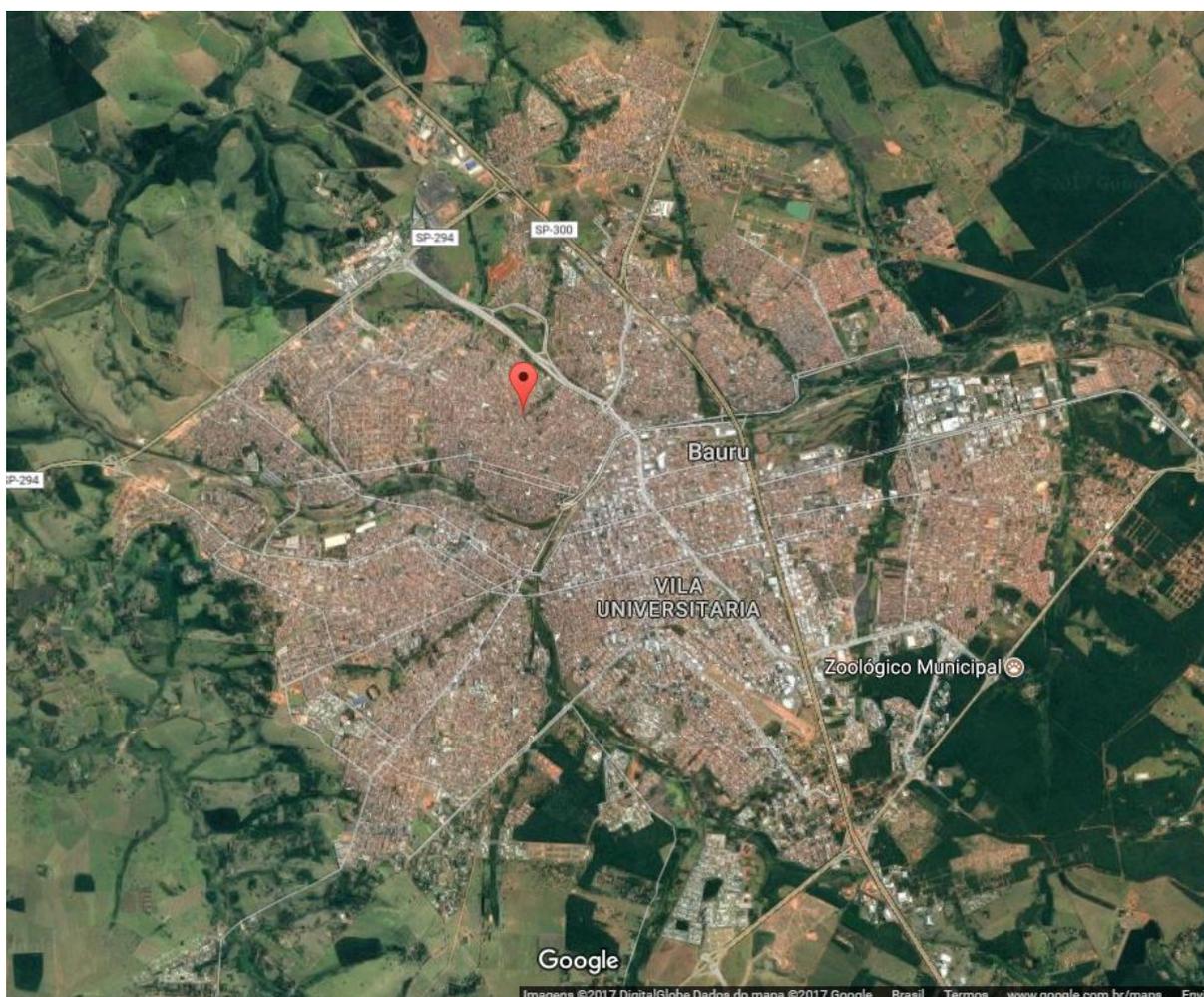
Apesar de ser uma visão particular, vale ressaltar que pude acompanhar ao longo destes anos em Bauru uma real aproximação destes segmentos. A

universidade, através de dois projetos de extensão, realizou inúmeras atividades em conjunto com o território do samba em Bauru.

### **Bloco dos Farofeiros e o samba de carnaval**

No dia 27 de Agosto de 2017, este pesquisador esteve da roda de samba que inaugurou o mais novo grupo de samba da cidade, o “Bloco dos Farofeiros”, que preferiu se destacar das escolas e criar o próprio grupo de convívio.

Figura 3: Localização do encontro do "Bloco dos Farofeiros"



FONTE: Google Maps, 2017

Não se tratava de gente nova na atividade. Na verdade, era justamente o contrário. A maioria das pessoas presentes não era jovem, e havia uma boa quantidade de idosos. Ali estavam reunidos o que na tradição do samba chamam de

velha guarda, acompanhados de suas famílias, nitidamente ao menos três gerações de sambistas no mesmo local. Uma situação muito parecida com a presenciada nos ensaios da Coroa Imperial da Grande Cidade, localizada em outra região de periferia de Bauru. A diferença, é que segundo os entrevistados, aquela região do bairro do Bela Vista era o berço do samba local.

No mesmo dia, dezenas de milhares de bauruenses estavam presentes em atividades da 10ª Parada da Diversidade. Quem me acompanha no local era Roque José Ferreira dos Santos, de 62 anos, sambista e Militante do Partido Socialismo e Liberdade, o PSOL. Roque Ferreira é figura pública na cidade, e já cumpriu dois mandatos de vereador, deixando a Câmara de Vereadores do município apenas a partir de 2017.

Roque afirma que veio a Bauru com apenas 1 ano de idade. Filho de ferroviários, o também militante do Movimento Negro Socialista, aponta que é a ferrovia que corta Bauru, a grande responsável pelo Samba na cidade.

Roque Ferreira:

eu sou filho de ferroviário, os ferroviários tanto os que construíram a ferrovia, tanto os que vieram a trabalhar, nós tivemos um contingente de negros muito grande. Tanto na Sorocabana, na Noroeste, quanto na Paulista. E esses negros trouxeram suas culturas, trouxeram o samba.

De fato, muitos dos homens e mulheres ali presentes são parte desse fluxo, segundo pudemos constatar. A cidade de Bauru tem uma forte influência dos trabalhadores ferroviários, e a estação ferroviária da cidade é até hoje, apesar de desativada, não só um ponto turístico local, como também um aparelho de cultura, reunindo diversos grupos culturais da cidade. Também é fato que a maioria dos sambistas na cidade são negros. Mesmo sem se auto declarar, de todos os entrevistados nessa pesquisa em relação ao samba, apenas uma pessoa não era tinha a pele escura. Mas não é novidade que o samba no Brasil está diretamente ligado à cultura negra.

Em outro trecho da entrevista, Roque contou que seu envolvimento no samba da cidade se dá ao mesmo tempo em que a influência estética do samba local passa a ter referência em São Paulo e Rio de Janeiro.

Eu passei a me envolver muito com o samba de maneira mais direta a partir de 1970, quando a gente morava na Vila Nova Esperança e lá tinha muito sambista, a gente fazia muito samba, e também aqui na Bela Vista que é um bairro que eu morei muitos anos. Aqui também tinha os sambistas mais tradicionais porque Bauru não era muito grande, você tinha Bela Vista, Vila Bela, então foi por aqui mesmo que começou a surgir o samba, que se expressava também nas escolas de samba, que tinha uma estrutura bem diferente do que existe agora.

O local onde se realizou o samba dos Farofeiros é um centro de lazer comunitário. Enquanto as entrevistas e o samba aconteciam, ao lado, um jogo de um dos campeonatos amadores era realizado. Uma amostra do entrelaçamento dos subterritórios criativos subalternos de Bauru, uma rede que vai do samba ao futebol.

Roque acredita que houve um efeito negativo que teria acompanhado a midiáticação do samba na cidade. Segundo podemos analisar da fala a seguir, o samba passou a fazer parte, através da midiáticação, da hegemonia.

A televisão, a Rede Globo, teve um impacto muito grande nisso e a escola então sai do chão e sobe através das alegorias, porque se já tinha lá uma arquibancada, um sambódromo, os camarotes. De certa forma, o sambista autêntico e original ele é excluído das escolas. Hoje se fala muito da comunidade das Escolas, mas tem muito pouco. Muito pouca representação, por exemplo, da população da Mangueira na Mangueira. Da Vila Isabel na Vila Isabel. Porque se tornou um produto vendável. E as escolas de samba também, como uma forma de se autofinanciar, manter essa estrutura hollywoodiana, passaram a realizar enredos de encomenda.

Mesmo essa forma, com pudemos ver nos capítulos apresentados, não retira do samba sua subalternidade. É o caso dos próprios sambistas de Bauru, que apesar de ter um carnaval influenciado pelo efeito da midiáticação, não deixam de fazer parte da subalternidade. Roque continuou:

Enfim, isso também impactou as escolas aqui em Bauru a partir da década de 76/77. Então isso gerou várias escolas que passaram a ter esse elemento aqui em Bauru. Por exemplo, você pega aqui mesmo na Bela Vista a Camisa 10, que foi uma escola que um certo setor da sociedade de classe média alta se voltou para dentro. A escola passou a ter a cara deles, foi campeã duas vezes. Depois esse setor migrou para a Imperatriz, na Bela Vista, só que eles deixavam uma política de terra arrasada. Eles entravam nas escolas, saíam, e havia uma política de terra arrasada. Então aquilo que era construído coletivamente, e aí independente de você analisar o que era bom gosto ou não, passou a ser coordenado e construído por um pequeno grupo que impunha a sua vontade para atender o interesse da classe que eles representavam dentro da escola. Então escolas tradicionais deixaram de existir, como a Camisa 10, a Voz do Morro, a Escola do Caré, e foram surgindo outras.

Como se pode perceber, há um processo de negociação do samba com a hegemonia da cidade. Possibilidade que descrevemos ainda no capítulo V. O samba subalterno, feito por trabalhadores negros, quando ganha valor cultural, torna-se gerador de capital social e cultural (SOUZA, 2009) e de um *status social* distinto, passa a ser negociado entre subalternidade e hegemonia. Os subalternos se rendem a uma possibilidade de investimentos maiores em sua escola, e a hegemonia abre mão da diferença. Esse processo, apesar de aparentemente demonstrar igualdade, garante sempre a um polo uma posição decisória, mesmo que este não seja o gerador do trabalho criativo.

Esse fenômeno também aconteceu com a Mocidade Independente, ali da Vila Falcão, mas nós tivemos um período muito rico da história do carnaval. Que foi de meados de 78 até 91. O carnaval de Bauru foi um Carnaval que cresceu muito, mesmo com as dificuldades. E nós temos várias escolas aqui. Por exemplo, no bairro que eu morei muitos anos, a Nova Esperança. A comunidade do Jardim Prudência, do Jaraguá, e a Nova Esperança, nós constituímos uma escola, o Império da Vila. Só que a império tinha uma característica diferente das outras escolas. Ela não era só uma escola de samba, era uma escola de vivências. Então a gente se reunia ali para fazer de tudo, tudo era feito em torno da escola. Lá a gente tinha escola de formação profissional, a gente tinha escola de música, de dança, de teatro, e tudo era feito coletivamente pelos moradores do bairro.

Outra característica que os territórios criativos demonstram é a criação de uma comunidade que partilha de um mesmo objeto sensível (RANCIÈRE, 2009), que vai, como mostramos, sendo negociado e remodelado conforme tempo. Tanto entre os membros desse território, quanto em relação às classes dominantes, detentoras de maiores capitais. Como se sabe, a atividade criativa é uma enorme fonte de felicidade e de comunhão entre as pessoas que se comunicam através de seus produtos. Aqui se percebe exatamente o que se quer dizer com a ideia de tornar comum.

Eu acho que é uma expressão cultural, a roda de samba é mais do que uma roda de samba. O samba é mais que um ritmo musical, o samba é uma cultura de vida. Através do samba você pode expressar diversas formas culturais, de certa forma ele agrega pessoas, como você está vendo aqui, independente de cor e às vezes de condição social, porque aqui, nessa roda, não se faz distinção. Fortalece os laços de afetividade, de amizade.

E é esse mesmo sentimento de comunidade que fez o Cantinho dos Farofeiros criar a própria identidade enquanto APLIC. É um grupo que não busca a geração de renda ou de emprego, mas sim de trabalho e de manutenção de laços afetivos.

O carnaval se retoma agora, mas se retoma com uma estrutura que eu fico preocupado. Porque você retoma o carnaval de rua com os mesmos problemas que levaram ele a acabar. Muito pouco apoio do poder público, e apoio não é dinheiro. As escolas também precisam se enraizar. E nós estamos observando um fenômeno novo. Como elas são muito institucionalizadas e dá muito trabalho você fazer uma escola, implica em muito recurso, a opção que os sambistas encontraram, e sambista que gosta de samba mesmo, foi constituir os blocos de enredo, como nós estamos vendo hoje aqui o “Cantinho dos Farofeiros”. São sambistas com mais de 50, 60 anos de samba em Bauru, você tem instrumentista, ritmista, compositor, cantor, você tem elaboradores de enredo. Isso em qualquer escola faria diferença, mas eles optaram por estar aqui, em uma comunidade mais apartada dessa disputa, mais geral, e construir o bloco Cantinho dos Farofeiros. Esses farofeiros que comem juntos, viajam juntos... a gente viaja para a praia, para vários locais, e vão desfilando na rua por consequência de uma convivência que você faz durante o ano inteiro. Então essa tendência dos blocos de enredo ela vem se consolidando em Bauru. Na minha opinião provoca um esvaziamento nas escolas

Esses laços afetivos e essa forma de produção criativa gera um problema para o poder público. Afinal, que tipo de investimento uma prefeitura poderia fazer para garantir que esse tipo de laço simbólico seja mantido e estimulado? Quando perguntamos isso ao entrevistado, a resposta que surgiu foi a de que não é o investimento financeiro o mais importante.

Acho que o poder público, se ele quer uma festa institucional no carnaval, um desfile na rua, ele tinha que começar a discutir com escolas e blocos. Por exemplo, se você tem uma escola em um bairro, que ela tem uma identidade ali no bairro, por exemplo, a tradição da Zona Leste, que fica lá no Mary Dota, independente de quem dirige a escola, discutir lá, criar condições, ter uma área física para que se discutam projetos de natureza cultural, educacional, de lazer. Ter a escola como referência de inserção da comunidade. Aí entra um pouco a responsabilidade dos dirigentes das escolas de construir essa inserção diariamente.

Roque lembra, por exemplo, que há um capital político em disputa com um território criativo subalterno como o do samba. Bauru tem um sambódromo que existe desde 1990. É um patrimônio cultural da cidade que é mais antigo que o Anhembi, a avenida paulistana do samba. Antes da inauguração do sambódromo bauruense, as apresentações de blocos e escolas aconteciam na Avenida das Nações Unidas, a principal via da cidade. Crises administrativas fizeram com o que o sambódromo e os desfiles ficassem inativos a partir de 2001, com retorno apenas 10 anos depois, em 2011. Nesse período, a passarela de 800 metros chegou a ser chamada de “Túmulo do Samba” pela imprensa.<sup>38</sup> A partir da reinauguração, no

<sup>38</sup> <http://g1.globo.com/Carnaval2007/0,,AA1459478-8037,00.html>

entanto, o público cresceu, e costuma girar em torno de 30 mil pessoas em cada um dos dois dias de desfiles.

Figura 4: Cartaz de divulgação do Samba do "Bloco dos Farofeiros"

O cartaz de divulgação do Samba do "Bloco dos Farofeiros" apresenta o seguinte conteúdo:

- Logo do Bloco dos Farofeiros:** Um brasão com o nome "G.R.C.B.C." no topo, "OS FAROFEIROS" na base e o ano "1977" no centro. O brasão contém uma garrafa de cerveja e um copo de cerveja.
- Data e Horário:** DOMINGO 27 de Agosto à partir das 12h.
- Título Principal:** O BLOCO OS FAROFEIROS.
- Subtítulo:** Homenageia.
- Evento:** A Velha Guarda do Bela Vista.
- Animação:** Grupo Elite, com DJ Pepa.
- Participação Especial:** Mestre Cocão & Batuke Amigo.
- Informações:** (14) 99102-2450 / 99701-4250.
- Local:** Sede do Ajax (Distrital da Bela Vista), Rua Jurandir Bueno, quadra 02 - Pq União - Bauru/SP.

FONTE: Arquivo Pessoal

Hoje, o carnaval consome boa parte dos recursos municipais para a cultura, mas pouco resultado se vê em relação às escolas. Para Roque Ferreira, os trabalhadores criativos do samba local são prejudicados pela organização da festa, e os capitais financeiro e político dos desfiles são extraídos das comunidades que a constroem em direção a outros lugares.

Agora, muita gente ganha com o carnaval. Seja em dinheiro, seja em projeção política. E se a prefeitura e o prefeito institucionalmente impedem de fazer o carnaval de graça, então o público tem que ir lá e não pagar, alguém tem que pagar por isso. A prefeitura tem pagar. E ela pode pagar de diversas formas, ela pode fechar o sambódromo e cobrar ingresso. Você tem hoje vários veículos de comunicação - rádio, jornais, televisão, blogueiros, empresas de comunicação - no dia do desfile estão lá transmitindo ao vivo. A escola tem que receber direito de Arena, porque o desfile ali no sambódromo é um ato institucional, é um grande negócio. Só que nesse negócio o sambista só leva prejuízo. Porque as pessoas cobram, exigem que você apresente um carnaval de acordo com o que eles imaginam que deva ser, só que isso tem custo. Quem banca? Você não bancar uma escola do porte da Mocidade, da Cartola, fazendo churrasquinho o ano inteiro.

As sete escolas de samba da cidade são centros de produção criativa que envolvem milhares de pessoas de forma direta e indireta. As possibilidades de geração de trabalho, emprego e renda a partir delas, são muito grandes. Roque Ferreira também acredita nisso.

Eu acho que você tem maneiras de fazer isso e, necessariamente, isso se traduz em retorno para o município. Você gera [trabalho], pelo menos uns quatro meses antes do carnaval, você vê muita gente trabalhando em favor da escola, de construir a escola, o pessoal que mexe com alegoria, fantasia, bateria. Enfim, e essas pessoas conseguem sobreviver. Alguns são voluntários, mas outros recebem para trabalhar. De certa forma, estabelece uma rede de economia nessa situação. Agora, não dá para viver de improviso com isso.

Os empregos são formais e informais. Escolas de samba como as do Rio de Janeiro e São Paulo, garantem aos seus trabalhadores empregos fixos e não apenas temporários, como no caso de Bauru. No entanto, além de emprego e renda, o samba também gera formação de músicos, que podem se apresentar de outras formas e outros circuitos da cidade como acontece com grupos como o “Balaio de Sinhá” ou o “Elite”. No entanto, há muito pouco espaço para isso na cidade. Tanto as entrevistas como a investigação da pesquisa, mostram que esse circuito é limitado. Há poucos bares e eles estão concentrados na zona sul da cidade, área mais rica. A maioria desses estabelecimentos podem ser encontrados ao longo da Avenida Getúlio Vargas, mas não são suficientes para que tanto samba ecoe.

Aqui se revela outro problema. Os territórios criativos subalternos têm suas subalternidades em relação a temas nacionais e locais. As elites bauruenses também são fruto de tensão para com os sambistas em alguns momentos. Alguns entrevistados, como a sambista Joelma Moura, relatam restrições para músicas que

toquem a cultura dos terreiros de candomblé, por exemplo. Já Roque, relata que a valorização do trabalho é um empecilho.

Aqui nós estamos vendo o grupo que quem coordena é o Silvio, que é o grupo Elite. O grupo Elite tem mais de 25 anos aqui em Bauru. E as pessoas precisam trabalhar para sobreviver, não vivem da música. Então é muito difícil você sobreviver da música.

Muita gente vinha atrás dos sambistas, eu falo isso com a maior tranquilidade, às vezes procuravam a gente na escola de samba durante o ano para os sambistas irem fazer roda de samba em festa, em condomínios, e a proposta era a seguinte: "a gente leva vocês e dá a comida e a bebida". E a escola nunca foi, porque a gente não estava morrendo de fome. A gente queria receber em dinheiro. Nós vamos lá tocar, por exemplo, das 22h às 3h da manhã, e o preço é tanto. Além do que as pessoas também tem o direito a alimentação, ao couvert artístico deles lá. E também não podia por em mesa separada no fundo do salão né. Ou coloca na mesa no mesmo lugar onde os outros iam, ou eu não iria.

Aí as pessoas começavam a me atacar, dizendo que a Império era muito conservadora, que nós éramos mercenários. Poxa, o cara quer que eu toque me pagando com comida? Eu não estou morrendo de fome, tem que pagar em dinheiro. Então nós fomos acabando com isso, depois os outros grupos também não iam mais. Porque a pessoa tocava uma noite, de uma sexta para o sábado ou do sábado para o domingo, ela levantava uma grana. O esquema era o seguinte: 70% para o ritmista ou pra quem ia, às vezes cantor, às vezes intérprete, e 30% para a escola.

Roque ainda afirma que os sambistas enfrentam preconceito, o que seria uma das razões de serem mal pagos e mal vistos, ora por serem sambistas, ora por serem em sua maioria, negros.

Isso revela também uma posição preconceituosa em relação ao sambista, que o sambista você pode fazer qualquer coisa, dar qualquer coisa a ele, que está bom. Isso está errado. Os sambistas são pessoas que se dedicam, são profissionais que estudam, que preparam um bom repertório.

Olha, nenhum extrato da população está imune aos valores culturais que são impostos. Agora o sambista, como em sua maioria, é negro, o negro teve que aprender jogando capoeira, ir em uma roda autêntica e mais original, como a roda de samba que estamos fazendo aqui, ele teve que aprender a sobreviver. Agora, essa visão preconceituosa ela tem sempre um canal. E o canal é de cima para baixo. Obviamente, você pode ter a reprodução disso nos setores populares. Mas é o que a gente chama de reprodução, porque não é algo ideológico, construído.

\*\*\*

José Roberto dos Santos tem 65 anos e é conhecido como “Pelézinho” entre os amigos. Ele foi mestre de bateria durante 15 anos em uma das escolas mais tradicionais da cidade, o Camisa 10, a qual ele se orgulha de ser um dos fundadores. Além dela, José foi mestre na Imperatriz da Grande Bauru. Em entrevista à pesquisa, José Roberto contou que sua bateria foi uma das melhores baterias que Bauru já teve. Hoje longe dos batuques, José Roberto é topógrafo, e trabalha na Prefeitura Municipal de Bauru.

A escola de samba de José Roberto é fonte de quase todos os membros do “Cantinho dos Farofeiros”.

José Roberto conta que a qualidade dos músicos que ele tinha à disposição fazia seu trabalho mais fácil, pois ele não precisava ensinar muita gente.

Ensinar, a bem dizer, não precisava porque o pessoal que desfilava com a gente já eram pessoal carimbando, já eram do samba mesmo. O que eu tinha que fazer mesmo era organizar a formação da bateria. Porque a bateria todo mundo sabia. Posicionar os instrumentos... E o resto vem atrás, o resto era fácil.

O ex-mestre e topógrafo, contou ao pesquisador que vive no samba há 55 anos, e que o envolvimento com o ritmo é algo de família.

Ah, samba vem na veia, né. Samba vem na veia. Samba não tem jeito. Então desde meus 10 anos eu já estava desfilando em escola de samba em Bauru. Sempre gostei de samba. E nós fundamos o Camisa 10. Fui eu, meu irmão Pelézão, mais uma série de amigos aqui do Bela Vista. Aqui neste local que nós estamos era onde era mantida os ensaios da escola. Mas desde criança, vem do sangue. Não tem nem como falar como eu comecei no samba.

Assim como todos outros entrevistados, ele também acredita que o samba é gerador de empregos e carece de apoio maior para que se desenvolva e se mantenha.

Então, a importância do samba para Bauru ela é grande, mas só que falta uma coisa. As escolas de samba, se bem que hoje eu já não faço mais parte, precisam de um apoio maior. Por que é isso aí traz muito turista para Bauru, como trazia muitos artistas que desfilaram em escolas de samba de Bauru. O pessoal tinha que levar um pouquinho mais com seriedade. O pessoal acha que escola de samba é bagunça, e não é. Então os nossos superiores em Bauru tinham que olhar um pouquinho mais com carinho para esse lado. Porque aqui o carnaval é bom para quem gosta do carnaval e para o comércio também e traz muita gente de fora como sempre trouxe.

Uma das questões que fica em evidência ao conviver com o samba na cidade, é que a juventude não se envolve nessa atividade criativa como em épocas

anteriores. Apesar de a pesquisa ter encontrado muitos sambistas jovens, alguns entrevistados como José Roberto, afirmaram que a juventude tem menos interesse no samba. Para o funcionário público, a causa está ligada principalmente com parada de 10 anos do carnaval, que ainda tenta se recuperar. Outros entrevistados acreditam que o problema está na competição com outros ritmos, como o *Funk*.

Então o que eu falo carnaval em Bauru tá parado há muito tempo. Eu era solteiro no tempo [que parou]. Hoje meu filho mais novo tem 24 anos. O mais velho tem 33 anos. Se o carnaval não tivesse parado em Bauru, ou então tem aquela sequência. Eles foram ver carnaval em Bauru depois de grande. Então não tem estímulo nenhum para continuar. Porque se existe o carnaval, ele vinha crescendo com aquela vontade de dar para continuação. Hoje não, os mais jovens não querem mais nada. Quer dizer, ficou muito tempo parado. Agora que tão pegando. E tem muita gente que também que pensa que é o rei e não é nada. Aí abandona, acaba abandonando o carnaval.

Nesse mesmo sentido, José Roberto fez um apelo aos mais jovens durante a entrevista e pediu que eles abraçassem o carnaval com mais carinho: “é bastante importante”.

\*\*\*

Já tivemos um hiato ali entre uma pá de anos no carnaval e nós perdemos essa geraçãozinha que vinha vindo. Perdemos muito para o pagode perdemos para o *funk*, não sei o que. Então não conseguimos formar novos personagens para participar de bateria, de escola, hoje nós estamos lutando aí é para ensinar molecada, mas não tem muita vontade. Aqui é bundinha no chão, aquelas coisas lá... É difícil.

Essa fala pertence a José Carlos Zotino, conhecido simplesmente como Zotino entre os sambistas e amigos. Ele já foi presidente de escolas de samba e é o fundador da Imperatriz da Grande Bauru. Zotino é muito conhecido, e afirma que participou de todas as escolas de samba da cidade de alguma forma, com exceção do Acadêmicos do Cartola.

Em 2017, o carnaval de Bauru contou com sete escolas de samba, a Coroa Imperial, a Acadêmicos do Cartola, a Tradição da Bela Vista, a Tradição da Zona Leste, a Águia de Ouro, a Azulão do Morro e a Mocidade Unida da Vila Falcão. Além das escolas, pelo menos 10 blocos também desfilaram: Só vai quem bebi, Pérola Negra, Bonde do Consulado, Pé de Varsa, Esquadra da Indepa, Unidos do Jardim Petrópolis, Imperio da Lagoa do Sapo, Estação Primavera e Amigos da Tuka. As escolas de samba da cidade se organizam através da “Liga das Escolas de Samba”,

cujo presidente é Avelino de Souza, um ex-policial militar filho da fundadora da escola Coroa Imperial da Grande Cidade.

Figura respeitada entre seus pares, Zotino foi músico profissional durante a vida toda. Ele afirma ter participado do carnaval entre 1974 e 1983, voltando quatro anos depois para ajudar as novas escolas.

Como músico profissional, ele integrou o “Doce Mel”, um grupo voltado ao público infantil que o fez viajar o Brasil inteiro, chegando a fazer três shows em um mesmo dia. Hoje, ele participa do grupo “Batuque Eletrônico” que mistura o Samba com Música eletrônica.

Desde que eu me entendo por gente eu fui músico. Toquei num conjunto no tempo da Jovem Guarda e tal, depois o menino que tocava comigo que é o risonho, ele foi para um grupo que era Os Incríveis. Houve um acidente com a nossa perua. Faleceu o tecladista, eu fiquei chateado, parei, aí entrei em televisão trabalhava em São Paulo, na Tupi. Da tupi vim pra TV Paulista que depois a Globo comprou e aí eu vim para cá e aqui eu fiquei.

Zotino é também uma fonte histórica viva sobre o carnaval bauruense. Segundo ele, assim como afirmou Roque Ferreira, o carnaval bauruense era de altíssimo nível em décadas passadas.

Bauru já teve 12 escolas de samba de alto nível. Era difícil você definir qual era a melhor. Ganhava por questão de quesito, às vezes uma errava uma coisa, perdia um ponto era por aí a disputa. Secretário de Cultura do Estado de São Paulo na época que era o.... Ah, não vou conseguir lembrar o nome. Ele teve aqui presente no desfile. Foi o Rossi [Secretário de Cultura], acho que foi em 76 ou 78 não me ligo muito em data não. Ele veio assistir o carnaval aqui em Bauru, ele ficou tão impressionado que ele baixou o decreto como Bauru cidade turística do carnaval e ninguém usou esse prestígio. Esse decreto que estava previsto, tem uma verba específica para isso que ninguém se interessou em buscar em de São Paulo. Ele disse que nosso carnaval, qualquer escola de samba que fosse desfilava que fosse em São Paulo, seria melhor do que qualquer escola de São Paulo. Com a parada que deu aqui, você vê, São Paulo evoluiu e nós regredimos. Hoje está com cinco seis escolas e não conseguimos mais de no máximo 300 400 pessoas trazendo gente de fora, não é pessoa só de Bauru. A Cartola vai buscar a gente em um monte de cidadezinha e as outras escolas também seguem esse padrão. Porque se for colocar só gente de Bauru hoje não tem para montar duas escolas. Para você ver como que mudou, as escolas desfilavam em média com 1200, 1300, 1500 pessoas cada uma hoje para você chegar em 1.000 na escola campeã. Ninguém gosta de estar no time que está perdendo, então vai para aquela que está ganhando então por isso tio um pouco mais de gente, mas é por aí.

A maioria dos entrevistados demonstrou saudosismo com carnaval da cidade. As memórias que as perguntas sobre o samba evocavam, fizeram com que alguns

deles se emocionassem. No dia do encontro em que foram realizadas essas entrevistas com a velha guarda do samba bauruense, muitos deles estavam sendo homenageados. Havia um clima que propiciava a lembrança dos laços e também a emoção que eles carregam.

Zotino continua seu relato e responde as perguntas em relação ao apoio do governo local ao samba de carnaval.

No tempo do Sbeghen<sup>39</sup> a gente recebia, depois não. Aí depois entrou os outros prefeitos e foi uma catástrofe para o Carnaval de Bauru. O carnaval de Bauru era o carnaval. De forma geral ela gera um monte de benefícios para a população e para o próprio município, porque traz gente pra cá, o turismo esse pessoal vinha gastava em restaurante, gastava em hotel, gastava em mercado, gerava empregos temporários para serralheiro, carpinteiro, para costureira, para pintores, enfim você tinha uma gama de empregos agregado à escola. São 12 escolas, então imagina, serralheiro, pedreiro, pintor carpinteiro, letrista, músico... que acabava gerando com esse pessoal e que ficava na cidade.

Hoje não, hoje é problema, hoje não tem verba suficiente para fazer a altura. Falta gente, as escolas partiram por uma coisa que eu acho totalmente errada. Eles compram fantasias de outra cidade, aí você perde mão de obra local da costureira, você perde mão de obra de artista que faz um porteiro, que faz a cabeça, que faz um enfeite da fantasia, você perde a mão de obra de serralheiro, você perde obra de monte de coisa. Então, na verdade, o dinheiro que pega aqui paga em outra cidade eles saem e boa. Eu acho que isso é um grande erro que Bauru tá cometendo, porque não tá gerando mais interesse do pessoal empreender. A costureira não tem interesse, ela não sabe nem fazer uma fantasia. Hoje, gente para fazer uma cabeça, uma decoração, que a gente chama de Chapeleiro, não existe mais. Então eu acho que Bauru perdeu com a parada do carnaval e o culpado disso foi um cidadão chamado Nilson Costa, depois o Tuga Angerami, depois aí tem um monte de prefeitos que não se interessaram.

Muita gente fala “eu sou contra o carnaval, dar dinheiro ao carnaval”. Não, o dinheiro que vem para o carnaval é uma verba específica da cultura. Se a cultura não gastar, ela tem que gastar internamente ou devolver esse dinheiro para prefeitura. Então não pode tirar o dinheiro da cultura e aplicar por ele educação ou na saúde. São verbas específicas, se fizer isso prefeito vai preso. Então, diante disso, tem uma série de coisas que muita gente às vezes não sabe e critica o carnaval. Na verdade, é uma alegria para o povo. Você vê quantas mil pessoas não vai lá assistir vai 20, 30 mil pessoas assistir. Não vai mais porque é longe, fizeram o sambódromo meio fora de mão. Mas, mesmo assim, traz muita gente de fora. Ainda traz gente de fora, mas assim, sei lá, o carnaval tá assim nesse pé. Eu espero que ele evolua mas se ficar nessa de eu pegar dinheiro para comprar fantasia, colocar pra desfilar sem nenhuma proibição, vai ficar isso aí.

Zotino também acredita que o samba é capaz de gerar pontes entre diferenças e que para ele isso sempre foi muito marcante na experiência do

---

<sup>39</sup> Osvaldo Sbeghen foi membro do partido ARENA e governou a cidade entre 1977 e 1983.

carneval. Para o pesquisador, essa fala é interessante pois contrasta com as falas de outros dois sambistas entrevistados, Joelma Moura e Roque Ferreira. Ambos, é necessário ressaltar, têm algum tipo de atuação política em relação o movimento negro. Os dois apontaram o preconceito racial no território criativo subalterno do samba em relação ao envolvimento de outras classes. Deve-se acrescentar também que Zotino é o único dos entrevistados do samba que é branco.

Aqui a gente encontra gente de todos os cantos como pobre, como rico, todo mundo aqui é igual. No carnaval era uma grande família porque o pessoal que diz que desfilava que vinha com filho, os próprios elementos da escola tomava conta deles. Era um negócio engraçado, era uma agregação tão sincera que é uma grande família. Aqui não tinha discriminação porque era preto, preta, branco, negra, pobre, japonês o carnaval não tem isso.

Zotino, no entanto, apresenta uma questão nova para a pesquisa. Segundo ele, o avanço das igrejas evangélicas na periferia da cidade fez como que o samba e o carnaval perdessem apelo. Segundo ele, esse movimento acontece a partir dos anos 1980. Essa fala é muita relevância, pois apresenta uma nuance nova para a discussão. O avanços das religiões chamadas “neopentecostais” no Brasil é um fenômeno recente, e tem muitos elementos de produção musical.

Os cultos protestantes costumam ter apresentações musicais, e nas periferias das cidades brasileiras, é comum que as igrejas evangélicas também sejam centros de formação de músicos. Também é notório, como ilustra a fala de Zotino, que vertentes radicais dessas religiões sejam reativas ao samba e à cultura negra. Pode-se afirmar que ao mesmo tempo em que o entrevistado não apresenta conhecimento do racismo, ele lamenta seus efeitos sobre uma de suas maiores paixões: o carnaval.

Você sabe qual é a sensação quando você entra na avenida. Ali a gente fala que é o teatro ao ar livre, porque ali passa todas as cenas de uma história que você está contando. É uma grande exibição. Ali é o pagamento de quem trabalhou. O cara que fez, que pregou um botão em uma camisa, não sei o que... ali ele vai se ver, então ele está vendo que ele está sendo homenageado pelo povo. Então, é uma troca de energia. Muita gente que nunca fez isso não sabe a sensação. “Ah não sei porque vocês ficam que nem tonto desfilando”, porque nunca desfilou. Porque o dia que desfilou a primeira vez não fala mais isso. Essa é a grande questão. E outra grande questão é que nós perdemos muita gente para os evangélicos, a maioria do pessoal que eu conheci no carnaval hoje é evangélico. Não sou contra, muito pelo contrário, mas eu acho que a gente acabou perdendo um pouco de espaço.

Sai do samba. É proibido, então eles deixam. Embora eu conheço um que agora é pastor em Santos e o cara é apaixonado. Até hoje me liga e fala “mas tenta pegar o fulano, ensina fulano, bota uma escola lá na vila onde eu estava mas eu não posso aparecer porque agora eu sou pastor”, então você vê que não tem nada. Não existe pecado em ser feliz.

Isso é de uns tempos para cá. Isso foi de 86, 87 para cá que nós perdemos muito, demais. Essa carência que nós temos aqui de transferência do conhecimento dos mais velhos por mais jovem não existe porque muitos velhos já estão do lado de lá, como evangélicos. Muitos jovens não participavam no carnaval porque não tão partindo para outro lado: é *funk*, pagode, é outro tipo de música. É difícil, você tem que formar agora com essas escolas desse ano formar nova geração do carnaval. O carnaval, eu creio que vai ficar bom daqui uns 5, 6 anos. aí o Carnaval vai começar evoluir como era lá atrás.

\*\*\*

Roberto Aparecido de Oliveira tem 63 anos e é conhecido como Testinha. Sua entrevista conta que ele também vive o carnaval desde criança, quando participou da hoje extinta “Escola de Samba do Noroeste”. Ele depois participou da formação da Camisa 10, mas hoje integra a Mocidade Unida da Vila Falcão. Ele conta que essa é uma Mocidade nova, pois ele mesmo participou da fundação, em 1976, da original, a Mocidade Independente, uma escola que, segundo ele, figurava entre as mais vitoriosas. Em 2014, ele reuniu os antigos membros dessa escola de samba e ajudou a fundar a nova escola, reeditando o passado com a quadra da rua Elias Miguel Maluf.

Roberto afirma o suspeitávamos, há relações das escolas com o futebol e a sociabilidade combinada de ambos, como no local em que estivemos presentes, o “Cantinho dos Farofeiros”.

Sabe como são os amigos, tudo vem em função do futebol. O futebol você joga ali, joga ali, e os amigos no futebol. Então era um jogo, um samba daqui, um samba dali, teve todo esse envolvimento e fomos crescendo. Porque o carnaval de Bauru até então tinha as escolas de samba, na época do Pedro Campos, época do Caré. Aí pensamos “vamos fazer um negócio diferente”. O negócio diferente foi a Camisa 10. Teve o Noroeste, que o Sô Nogueira veio do Rio pra cá, montou o Noroeste, e aí depois do Sô Nogueira formou-se a Camisa 10. A Camisa 10 era um time de futebol, um pessoal que jogava e fazia um samba no fim do jogo.

Ele, assim como os outros, declarou que vê uma importância cultural no carnaval e no samba para cidade e seus cidadãos.

Olha, é uma questão de cultura. Isso aí é muito bom, é uma integração familiar. Porque as pessoas, eu posso falar meus filhos e os filhos dos meus amigos, todos cresceram no meio de cenário. É gratificante o que estamos vendo aqui hoje. Nosso passado está sendo revivido porque todos nós fomos criados no samba, junto com todo esse povo. Então essa é a importância do samba para a cultura de Bauru.

Da mesma forma, ele acredita que o samba tem capacidade de gerar trabalho e emprego. Ele também lembrou e deu importância ao apoio que sempre recebeu em suas atividades de carnaval através do governo do município.

Ele também afirmou o que já imaginávamos, o samba e o carnaval geram fortes laços afetivos entre seus membros. Lhes dá uma cultura da qual sentem orgulho de pertencer, defender e desenvolver. É uma forte fonte de felicidade para as pessoas que participam.

A coisa mais importante que tem aí chama-se amizade. Não tem coisa mais importante que existe dentro do samba. É que nem o futebol. A gente joga futebol, joga aqui, joga ali. É os amigos que fazem tudo isso. É o legado que a gente trás. Os amigos. Independente dos concorrentes, que nem, apareceu Cartola, apareceu Imperatriz, Coroa Imperial... vai aparecendo um monte de escolas de samba, mas nós somos amigos. No meio da passarela, da avenida, aí é diferente, você quer defender o seu brasão, o seu pavilhão. Só que independente disso nós somos amigos. Essa é a coisa mais importante que existe.

Roberto, o Testinha, se mostrou contente com a aproximação da forma que fizemos e agradeceu a produção de memória e análise realizada pelo trabalho, que pretende apresentar os entrevistados como sujeitos, não objetos, como na crítica apresentada por Spivak (2010) em relação ao intelectual e sua capacidade de reproduzir os valores eurocêntricos.

Olha, eu só tenho a agradecer. Acho que o trabalho que vocês estão fazendo é gratificante para que a gente divulgue mais. Infelizmente, as coisas em Bauru vão parando, a gente vê que só vivemos um momento, o momento do carnaval. E não é isso. O samba tem que viver o ano inteiro, não só janeiro e fevereiro. O ano inteiro nós temos que nos aplicar, criar coisas novas o para as pessoas começar a usufruir disso daí.

### 6.2.2. O HIP-HOP

O *Hip-Hop* bauruense é respeitado em todo o Brasil. A semana do *Hip-Hop* realizada em Bauru, não é só Lei Municipal<sup>40</sup>, mas também é a maior do tipo no país. Ela tem sido realizada anualmente desde então, e chega à sua 7ª edição no ano de 2017. O movimento *Hip-Hop* da cidade é bastante politizado e organizado, não só conseguindo influenciar decisões da secretaria de cultura local, como também movimentar o centro e, principalmente, a periferia de Bauru. Há uma interlocução deste movimento com todos os setores e classes sociais da cidade, mesmo mantendo uma característica subalterna e avessa, ao menos no discurso e nas letras das canções, à ideologia e, por consequência, ao capitalismo.

Em Bauru, podemos listar muitos artistas do ritmo que produzem e se apresentam em um circuito próprio e auto referenciado. Dom Black, Além da Rima, Ouro d’Mina, Origem Rap, Thiago NGO, Betim MC, JotaF, Dois 1 Dois, D’Bronx, entre outros vários.

A investigação deste território criativo também resultou em exemplos da política citada no Capítulo III. Em diversos momentos, a violência de estado e a pauperização da população se apresentou na fala dos entrevistados. De maioria negra, alguns foram presos, deixaram o tráfico de drogas, têm queixas familiares sobre como foram tratados pelo poder público e um discurso muito próximo de posicionamento em relação ao sistema capitalista. Assim como principalmente no *Funk*, vimos uma aproximação com as afirmações do Jessé Souza quanto à *ralé brasileira*, seja nas profissões que exercem os entrevistados, seja nas condições sociais que os rodeiam.

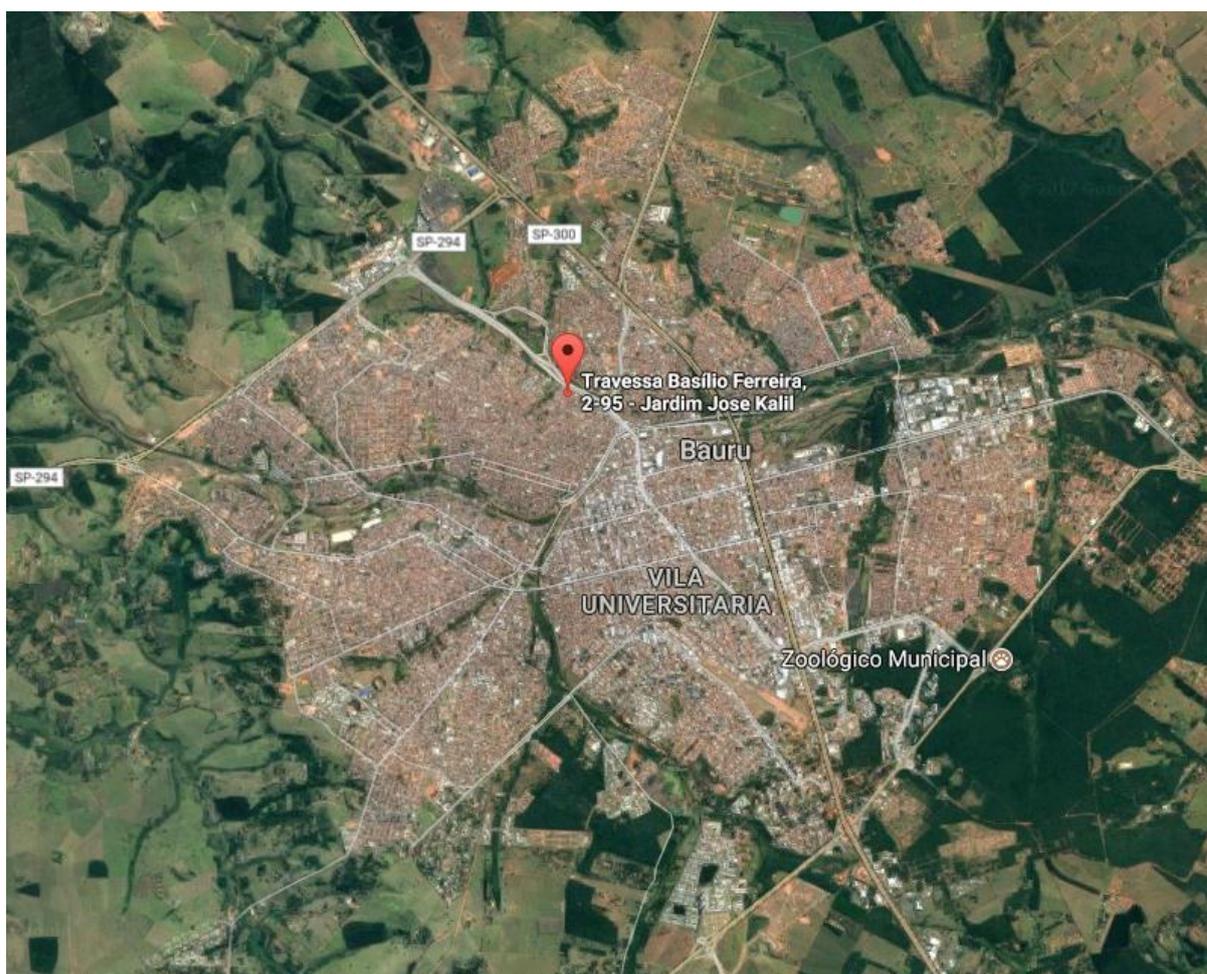
Para as entrevistas, escolhemos artistas que fizessem parte de produtoras independentes. Visitamos os estúdios e conversamos de maneira informal com os entrevistados. As produtoras visitadas foram a PDG Records e Beat Caverna, as duas produtoras independentes com maior adesão dentro da cidade. A PDG Records tem maior destaque, e apontou a produção de mais 100 artistas diferentes em seu estúdio nos fundos da casa do fundador, o *rapper* Thiago NGO.

---

<sup>40</sup> A Lei 6.358/2013 tornou a semana do Hip-Hop parte do Calendário Oficial de Eventos do Município de Bauru.

Morador do bairro de periferia, o Bela Vista, Thiago é um homem negro sonhador e empreendedor, que faz de sua atividade musical um negócio rentável há pelo menos quatro anos. Ele vive com a esposa e os pais e espera um filho na mesma casa em que produz artistas dos mais diversos gêneros. A PDG Records não produz apenas *Hip-Hop*, como veremos, e tem se afirmado como um dos selos de maior relevância para toda a região.

Figura 5: Localização da PDG Records



FONTE: Google Maps, 2017

Estivemos no estúdio em duas ocasiões, em uma delas sozinhos com Thiago e na outra participamos de uma reunião de trabalho com outros membros da equipe, como o jornalista Lucas Mendes. A primeira entrevista foi realizada no dia 09/08/2017 e a segunda foi realizada 26/08/2017.

Thiago Tarso Fontes, o Thiago NGO, tem 28 anos, e bauruense nato. Há quatro anos trabalha no estúdio que fundou, a Produto do Gueto Records, a PDG

Records, que há dois anos está regularizada. Ele é o presidente da gravadora e produtora.

Faz dois anos que a PDG existe mas na verdade ela já existe a 4 ou 5, quando aqui ainda era um quarto. A gente se intitula 2 anos no mercado como produtor musical vendendo, negociando. Enfim. Estou na presidência da gravadora, então eu fico com todas essas partes burocráticas e físicas como gravar e pôr na rua teria que passar por mim.

Thiago que conta que sabe ter nascido em Bauru, mas que foi abandonado pela mãe no lixo quando ainda era um bebê.

Minha história eu vou resumir um pouco porque além de ser triste, é grande. Minha mãe é uma mãe que adotou 12 filhos. Eu sou o Caçula. Eu fui achado no lixo ali na esquina do Senac. Meu pai era primeiro sargento ele passou na viatura, ouviu o choro, ligou para minha mãe, e me adotaram. Até onde eu sei. Até quando eu acabei de nascer e fui para a rua, eu estava em Bauru. Antes disso só se sabe que minha mãe talvez seja uma prostituta e meu pai é dono de alguma loja grande no centro da cidade.

A mulher estudava em Bauru, mas não era daqui. Então ele não podia voltar com um filho. Ela escondeu a gravidez inteira e quando teve o nenê não tinha mais como voltar para lá então foi onde acabaram jogando no lixo. É isso. Sempre fui de Bauru, estou aqui já aos meus 28 anos.

Desde a adolescência, Thiago faz parte do movimento *Hip-Hop*. Ele conta que aos 14 anos começou a cantar, o que fez até os 18 anos, quando afirma que entrou em uma fase turbulenta de sua vida, em que se envolveu com o tráfico de drogas e em seguida foi preso. Ele afirma que se revoltou ao descobrir a história de como fora adotado, pois a família escondia. Quando seu irmão contou o que houve, ele voltou para casa, discutiu com a família e foi morar na rua. Pouco tempo depois se envolveu com o tráfico de drogas.

Fiquei um ano e meio na rua. Fui investigado pela polícia aí depois fiquei 10 meses preso. Só que lá dentro ainda tinha essa possibilidade no final da [visita], minha mãe chegava 8 horas da manhã então 2 horas da tarde ela ia embora. Até às 4 horas ia continuar a visita, então eu já ia lá para o fundo da quadra, onde tinha uma roda.

Foi nessa roda, ainda dentro do sistema prisional que Thiago voltou a cantar *rap*. Ao sair da cadeia, a dificuldade de conseguir emprego o empurrou para o dilema de voltar ao crime ao mesmo tempo que tentava continuar a cantar.

Quando saí da cadeia comecei a entregar currículo. Nenhum serviço pegava. Foi muito difícil essa época. Quase 5, 6 meses de muito desgosto de você acordar cedo entregar currículo e entregar na internet. E os lugares chamarem você fazer entrevista, na hora de entregar antecedente o lugar falar não. Aí voltei para o corre de novo cinco meses depois que eu sai. A polícia voltou a me investigar de novo. Aí mano, um amigo falou para mim “vamos gravar”. Aí foi ontem, tipo “tuf”, voltou de novo essa. Aquele sonho que estava pequenininho de novo meio que resplandeceu, mas muito maior do que da primeira vez que eu olhei para ele. Então, antes de eu responder para o cara, os sonhos já estava maior que eu. Isso lá para 2012, 2013. Foi o Alisson, ele trampou aqui comigo. Me convidaram, aí eu gravei com ele foi a primeira vez que ouvi minha voz então desde os 14 anos. Eu nunca tinha me gravado. Foi quando eu saí que ouvi minha voz. Depois que eu vi minha voz que eu falei tipo “é possível”. Tudo é possível. Eu acho que eu consigo fazer mesmo. É isso que eu sei fazer. Aí eu comecei me aceitar como artista. Como um cara que tem talento. Que o certo é fazer o que ama não seguir o corre, tá ligado? Por mais difícil que seja, Deus me deu uma sabedoria. Tipo você está vendo o quanto difícil está sendo você querer continuar. Que seja assim, tá ligado?

O Rap se tornou então uma opção de vida e reconstrução de identidade. Uma forma de superar a humilhação e as condições abjetas que o preconceito havia gerado na vida de Thiago.

Só que quando eu ouvia o *Rap*, tudo sumia. Eu estava ali no movimento, estava cantando, estava escrevendo. O mundo estava de boa, eu sabia disso. Mano, para voltar pro meu [mundo]... era um mundo vazio. Eu sem *Rap* era um mundo vazio. Sem o *Rap* e minha família, digamos assim. Foi onde eu comecei me aceitar mesmo. Falei “é isso que eu vou fazer mesmo”. Aí de 2012 para cá foi aonde desencantei de verdade. E cada vez mais só está evoluindo assim. Tanto que nessa época eu lancei um EP em 1 mês com 6 músicas. Em um mês, dentro daquela casa que era com os caras ainda eu e o Vinão<sup>41</sup>. 6 músicas e 2 clipes.

Ao sair da cadeia, em 2011, ele imediatamente voltou a cantar, participando dos projetos da Casa do *Hip-Hop*, uma organização de Bauru que já existe há pelo menos duas décadas, já foi um Ponto de Cultura, e hoje continua parte importante da agenda cultura da cidade, como a própria Semana do *Hip-Hop*. Ele conta que mesmo antes de deixar o tráfico, já participava ajudava o movimento *Hip-Hop*, que lhe deu oportunidades de deixar a vida paralela.

Quando perguntado sobre o que lhe atraiu no *Hip-Hop*, ele afirma que fora exatamente a identidade que o fizera se aproximar.

---

<sup>41</sup> Vinão Ribeiro foi entrevistado por este pesquisador em 2013 para sua pesquisa de iniciação científica. Ele é produtor de artistas de Funk na cidade, mas tem raízes fortes com o *Hip-Hop*. Vinão é apontado com líder comunitário e realiza diversas ações em seu bairro, o Jd. América.

Aquela parada de identidade, né. Identidade. Eu nunca tinha ouvido uma música que me prendesse em atenção. A verdade é essa: o *Rap* prende minha atenção. Não sei, nunca tinha nem parado para prestar atenção na música, no que a pessoa fala, em ritmo, batida. Enfim, entrar neste universo da música. Ouvia a música por ouvir até então, quando me mostraram a primeira vez *The Menos Crime - A Burguesia fede*. Foi uma coisa que tipo me identifiquei muito. Eu sou um cara que, para mim dar atenção, realmente tem que me interessar. Não que eu descarte, mas se não me interessa eu não faço muita questão. Quando eu era criança, por também ser uma casa muito turbulenta de briga essas coisas, eu ouvia música, mas não me lembro de nada, não me lembro de nada que me traga uma lembrança de música. ‘Ah, mas você só ouvia isso ou aquilo?’ Naquela época, eu tinha 8, 7 anos. O que mais pegava era *MTV*. Pela *MTV* tinha o Top 10, *Slipknot*, *Linkin Park*, coisas da época, era aquilo que eu ouvia. *Metallica*, sabe? Foi então quando eu tive o primeiro contato com o *Rap*. Foi uma coisa que nem imã. Eu ouvi a letra e já me interessou tudo, a querer estar no meio. Queria saber fazer, querer estar, e nesse processo eu estou até hoje. Acho que foi bem novinho mesmo, eu tinha 11 anos, eu acho. O meu primeiro *Rap* com 8, 9, 11 anos. Eu ouvi “A Burguesia Fede”.

Apesar de seu interesse no ritmo ter sido despertado por um parente e pela sonoridade e letras, foi Dom Black, um dos mais conhecidos rappers de Bauru que o inseriu nesse universo. Thiago é apontado como o autor de uma das frases mais utilizadas pelos músicos de *Hip-Hop* de Bauru: “O interior tem voz”, parte de uma letra composta por Thiago.

Eu comecei aqui no Bela Vista com o Dom Black. O dom foi um dos primeiros caras que ouviu o interior tem voz em *Rap*. Eu fiz nesse quarto, liguei para ele e falei tipo “Mano ouve esse *Rap* que eu fiz”. Aí ele ouviu, foi cantou no Vitória Régia e todo mundo começou a falar. Só que no dia ele avisou essa letra do Tiago, eu vou cantar porque ele não fez a parte dele. Isso foi a partir de 2012. Até então não tinha nada do interior tem voz, postado, escrito em nada. Foi um barato que eu criei pensando em um nome de uma cidade que representasse a gente na época.

Coruja BC1 é o músico que mais fez sucesso dentro desse universo de Bauru. Nascido em Osasco-SP, o *rapper* hoje toca em grandes eventos ao lado de nomes consagrados do *rap* nacional. Thiago lembra com um misto de orgulho e carinho que o músico lhe pediu permissão quando passou a cantar o “O Interior tem voz”.

Tanto que o Coruja, quando foi para Argentina, usou a faixa “Interior tem voz”, ele veio falar para mim “Aí Thiago, vou usar o bagulho aí e pá”. “Mano, firmeza de boa.” Para você ver o reconhecimento mesmo da parada. O cara sabe da onde que vem, não é que nem esses trouxas que não curtem meu trampo e falam pensando em ego, querendo se engrandecer com barato que eu fiz, querendo se engrandecer com a força que eu criei em cima desse nome. Tem muita gente aproveitando disso negativa e positivamente. O negativo é as pessoas que nem sabe da onde veio e que grita o barato como

se fosse dela. “O interior tem voz, eu tenho voz.” E essa frase não foi feita pensando em uma pessoa e sim em todo o território da cidade.

A fala de Thiago revela ainda um posicionamento de identidade em relação ao Interior que pode ser visto em todo o território criativo subalterno da música de Bauru. Além de raça e classe, percebe-se que o fato de esses músicos estarem no interior também gera um marcador de subalternidade. Isso também pôde ser observado nas conversas com os músicos de *Rock* e *Samba*, que ora se afirmavam diante da produção criativa das capitais, como o próprio Thiago e os sambistas que afirmavam que o carnaval de Bauru havia sido o melhor de sua época, ora se percebendo na posição de subalternidade.

Mas Thiago também se percebe nessa posição enquanto homem negro quando comenta suas influências.

Eu vejo muito aquela época meio turbulenta dos Estados Unidos. Martin Luther King, Malcom X. São caras assim que eu assisto repetidamente os documentários. Mesma morte, mesmo final. São mentes muito brilhantes... Panteras. Mas é tudo vinculado a raça. Eu sou bem voltado a essa linhagem da evolução.

Mesmo falando sobre violência em suas letras, Thiago aponta que não toca na questão histórica do racismo em suas letras. No entanto, como se sabe, essa é uma questão que está presente no *ethos* do *rap* nacional. Os principais nomes do *Hip-Hop* no Brasil denunciam o racismo sistematicamente. É o caso de grupos como o RZO, o Racionais MC's e também de Sabotage.

Mas eu nunca especifiquei, peguei para falar do barato, compor sobre abolição, sobre a escravatura. Nunca peguei um som ali para falar, até porque a memória traz muita tristeza na mente das pessoas. Então você ouve, na sua mente vem uma tortura psicológica, você ouvindo falar daquela época. Já não chega as novelas da mídia martirizar já 500 anos. Toda vez: “A Escrava Isaura”, “Escrava mãe”, escrava não sei o quê. E a mesma imagem, a mesma Negra. Ainda tem essa parte. Se eu fosse tocar, queria fazer uma mudança. Então essa mudança vem numa proposta de um livro de um aluno da Unesp também. Ele já escreve, mas ele viu nosso trabalho tinha interesse em falar sobre o racismo. Então nesse livro eu e ele íamos criar um mundo onde o racismo estava indo para um destino onde ele ia acaba.

Hoje, Thiago consegue se sustentar integralmente do faturamento de sua produtora. Ele afirma que a produção musical e o agenciamento de artistas locais são as atividades mais rentáveis, não exatamente sua vida como músico. Ele afirma que o circuito musical da cidade é limitado e não permite que muitos artistas possam trabalhar e viver de arte. Esse é o motivo que o fez abrir a PDG Records, ao lado de

sua vontade de criar um espaço que pudesse produzir artistas com qualidade a preços acessíveis, gerando uma cadeia produtiva sustentável. É a mesma política que guiou os produtores da Beat Caverna.

A PDG Records agora quer ampliar seus negócios, mudar-se da periferia para o centro e dar continuidade a projetos de mídia como o programa que mantêm no *YouTube*, “O Interior tem Voz”. Apesar da visão de negócio, Thiago afirma em seu relato que quer manter a visão militante do *Hip-Hop* e usar o trabalho da produtora como difusor da mensagem de transformação social

Quando você para de repassar o que você aprendeu na militância, você acaba se tornando uma pessoa egoísta. . Então no automático você já é destacado do movimento. Porque você tá assim você tem que aprender para você repassar. Não adianta. Se você vai ganhar ou não é consequência tua. Mas você tem que repassar para o próximo. Você não pode repassar para o próximo com raiva. Se ninguém fez isso por você então aprenda e faça com o próximo então é isso que a gente faz quando os outros chegam aqui. O cara erra quatro, cinco vezes, a gente não fala “cara sai fora. Volta aí amanhã.” O que é coisa que todos os estúdios fazem, tirando de *rap*. Antigamente os de *rap* faziam isso também. O cara cantava errado três, quatro vezes, mesmo pagando: “Vai embora. Vai, vai, vai ensaiar depois você volta aí, mano. Não, não, não, não vai ficar aqui não”. Imagina se no primeiro som você ouve isso? Você já nem quer mais sair da cama. Você nem quer mais cantar, cantar para quê? Olha o jeito que o cara me tratou!

Bauru, segundo Thiago, não tem nenhuma gravadora como a PDG, mas muitas produtoras. De fato, há diversos artistas trabalhando em estúdios caseiros. Fora a PDG, encontramos produtoras como a Beat Caverna e a Castelo de Madeira, além da própria Casa do *Hip-Hop*. Além deles se dissemina a atividade de produtoras de vídeos, como a Cuba Produtora, do também rapper Allison Ferreira, do grupo Além da Rima.

Thiago conta que no início, os serviços de captação oferecidos pela PDG custavam apenas 20 reais. Hoje, com o investimento feito, eles chegam a cobrar até 460 reais por produção. Ele conta que a ideia foi coletiva, mas como o investimento saiu do bolso dele, ele se tornou o dono de 60% do projeto.

Então, quando era uma gravadora era a Caverna Records, que era para ser um estúdio coletivo, onde todo mundo que pudesse vir gravasse, todo mundo ajudasse a manter, mas pudesse gravar. Era eu e mais seis amigos que fecharam comigo. Mas chegou a hora de pagar só eu fui fazendo a parte do dinheiro sozinho, comprando as coisas, e eles falaram “vamos trabalhando e a gente vai te pagando e fazendo um estúdio coletivo”. Aí eu pensei “poxa, essa ‘parada’ não vai ser daora”. Como que a gente, em seis, sete pessoas, vai

conseguir dividir tudo por igual sendo que eu vou ter gasto e os caras vão trabalhar aqui quase três anos sem receber nada? Eu falei “duvido que em quatro meses alguém vai continuar com vontade de vir aqui, sem receber nem para gasolina, só para me pagar. É mais fácil eu assumir a gravadora e vocês trabalhem aqui dentro, como uma empresa mesmo”. Ai os caras toparam e eu fico com 60% [da produtora] e eles com 40%.

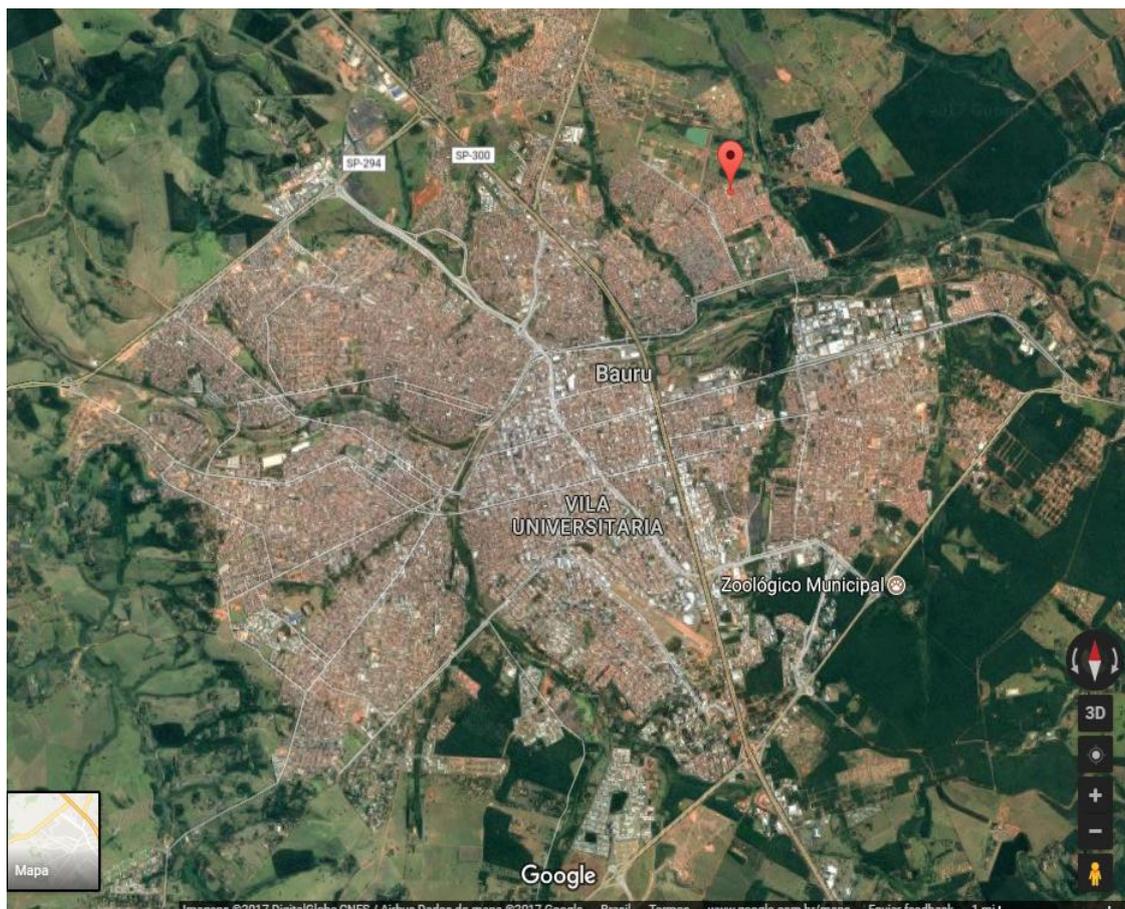
Uma das constatações que já havíamos feito em pesquisas anteriores é a de que o território criativo subalterno é repleto de conexões e fluidez. Novamente, de forma espontânea as entrevistas foram revelando essas conexões. Os produtores e artistas citam uns aos outros, mesmo que sejam de subterritórios diferentes. No caso, Thiago citou Felipe Ximbal e Aran Carriel, dois músicos do rock independente da cidade que entrevistamos para esta pesquisa. Além deles, também o Balaio de Sinhá, grupo de samba de terreiro da sambista Jô Moura. Outro nome que surgiu nas conversas com Thiago foi o de Tomaz JP, um músico de *Funk* do Jardim Petrópolis.

\*\*\*

Matheus Campos é Matheus Real, morador de Pederneiras-SP e exerce seu trabalho criativo em Bauru através da produtora Beat Caverna, localizada no bairro do Mary Dota, periferia da cidade. O *rapper* é também estudante de comunicação e trabalha na área de marketing.

Esta pesquisa pode se encontrar com Matheus em uma das duas visitas realizadas à sede da Beat Caverna em Bauru. As visitas foram realizadas nos dias

Figura 6: Localização da Beat Caverna no Mapa de Bauru



FONTE: Google Maps, 2017.

Matheus conta que começou a ouvir *rap* ainda na infância quando seu pai foi preso. Segundo ele, seu pai fora envolvido com o tráfico de drogas, e escutar as canções de *rap* foi uma forma de compreender o “sistema”. Ele cita a opressão de ver seu pai preso e a desumanidade do sistema prisional. Ele lembra, por exemplo, da situação vexatória de tirar as roupas para as revistas antes da entrada no presídio, situação que ainda mais invasiva para mulheres.

Vemos no relato de Matheus, assim como nos outros, a importância que o território criativo subalterno apresenta para sua vida, prestando-lhe significado e mostrando apresentando explicações sobre a realidade com a qual ele já convive desde a infância. É dimensão do conhecimento que arte produz e que os indivíduos compreendem. Em uma sociedade midiaticizada isso se amplia, sendo a mídia não só uma forma de se conectar a uma sensibilidade, mas também uma forma de aprender sobre o mundo.

Comecei a escutar *rap* com 12 anos, que eu tive aí um problema na minha família, que meu pai foi preso, meu pai era envolvido com tráfico. Então foi aí que o *rap* entrou na minha vida mesmo, que aí eu

comecei a ver o sistema de formas que eu, eu ia na escola e eu via que eu era um diferente ali. Tinha uma outra visão, as crianças tinham outra visão do sistema, que era só aquela de acordo: tenha o seu sustento familiar, tem a sua família, tem que ir pra escola, tem a sua carreira. Mas eu já comecei ver, mano, o lado do sistema ali já. Quando eu ia visitar meu pai, naquela opressão que você tem para fazer uma visita, uma visita íntima, tipo, você tem que tirar sua roupa, você tem que se expor ali daquela forma. Então foi ai que o *rap* entrou na minha vida, que eu comecei a ver isso e eu escutando *rap*.

Foi a partir dessas situações com dados universais, que Matheus passou a produzir suas letras e músicas, desenvolvendo seu próprio estilo, como ele mesmo diz, no início, “para minha vivência”, antes de tornar uma atividade profissional.

Daí eu comecei, tipo, eu escrevi uns versos, comecei a ver batalha, estava nessa onda de batalha, comecei a ver batalha e falei “mano, que bagulho da hora”. E rimava só em brincadeira mesmo, com os amigos e tinha poucos amigos, sou de Pederneiras, então tem poucos amigos lá que tem essa ideia de rimar, porque lá o público é completamente sertanejo, essa é a cultura da cidade, é sertanejo e eletrônica. Então foi aí que entrou, que eu comecei a fazer uns versos pequenos, escrever poema, comecei com poema, daí eu fui querendo aprimorar a letra, pegar algumas bases no YouTube e isso ia só pra minha vivência mesmo, para o meu cotidiano. Aí eu escrevia, foi nisso que eu comecei a escrever mais cartas para o meu pai, mandava carta para ele nesse tempo.

Quando o pai de Matheus chegou ao sexto ano de pena, pôde sair da cadeia e mudou-se com ele e a família para a cidade de São Paulo-SP. Lá, Matheus relata que o preconceito com os antecedentes criminais de seu pai criaram muitas dificuldades para que ele conseguisse se empregar e ajudar a família. Não muito tempo depois, ele veio a óbito após adoecer e não ter um tratamento adequado. Em consonância com os apontamentos da época feitos por Jessé Souza (2009), Matheus tinha que trabalhar e estudar ao mesmo tempo desde quando seu pai ainda estava vivo. Matheus novamente culpa o “sistema” por esses problemas. Ele acredita que mesmo algumas transformações na forma como as empresas contratam pessoas em situação de vulnerabilidade, são formas de garantir lucros e interesses.

Mudamos para São Paulo e lá a gente procurando emprego, porque a cidade ali acabou, esgotou mesmo, a cidade de Pederneiras. Porque você sabe que o sistema te priva de todas as formas, o sistema te isola de tudo quando você cumpriu pena. Só que é meio hipocrisia, né? Se você cumpriu pena, ou seja, já é um nome dado ao negócio, você cumpriu, você tem uma nova chance na sociedade e é isso que é reprimido na nossa sociedade, então, não tem, as grandes empresas não dão oportunidade. Hoje a gente está tendo uma diversidade maior, tanto que empresas, antigamente, tinham preconceito com homossexual, negro, preso, hoje que a gente está tendo uma diversidade maior, porque tem grandes empresas

apostando nisso, mostrando isso como visão. E ao mesmo tempo tem empresas grandes querendo entrar nisso e superfaturando. Apoia a causa LGBT, mas tem o retorno, tem o retorno atrás. E aí, que nem, quando ele foi, quando a gente foi para São Paulo morar lá, a gente ficou sem emprego no começo, eu só estudando e ele procurando emprego. Aí um dia ele foi para Atibaia, a gente foi para Atibaia passear, eu fui para um lado, ele foi para outro canto encontrar com um amigo dele que estava com uma loja de moto e um lava rápido, aí chamou “ó, vem vender moto comigo”. Aí foi lá, ele começou a “trampar”, e eu comecei a trabalhar no lava rápido, eu trabalhava, ia pra escola, essa rotina. Aí mesmo assim, às vezes escrevia um pouco, tive menos tempo, comecei a ter menos tempo por causa dessa rotina que eu estava levando. Aí ele começou a sentir uns problemas com umas dores assim, no braço, na mão, foi uma complicação de saúde que ele teve. Meu pai morreu, meu pai morreu de câncer, estava com câncer no pulmão.

A doença do pai teve complicações sérias e traumáticas para Matheus e a família. Seu pai teve que dedos da mão esquerda. Ele critica a forma como seu pai foi tratado em hospitais universitários, e conta que a o estado de saúde dele foi se deteriorando. Com o aumento das chances de que seu pai morresse, Matheus começou a procurar emprego.

E nisso, nesse tempo que ele ficou doente, eu já comecei a entrar em contato com a minha mãe aqui em Pederneiras de novo, para eu procurar emprego, porque ele estava vivendo só no hospital. Ele estava ficando no hospital só, porque a complicação foi muito grave.

[...]

Mas eu acho que esse câncer já estava nele há muito tempo já. Então, foi nessa mais uma coisa que o sistema se mostrou pra mim, que é o descaso com o ser humano. O descaso com o ser humano na área da saúde, a gente só vê gente no corredor, aqui, em hospital assim, você vê nem um pouco de calamidade, mas vai no hospital público de São Paulo pra você ver. Você vê gente no corredor, entendeu? Você vê remédio no chão, caixa de remédio no chão, a falta de higiene, a falta de respeito com tudo que a gente paga. Então foi mais uma vez o sistema se mostrando ali para mim, todo errado e eu falei “mano, não é possível”. É algo que me chama para protestar, então essa ideia foi criada em mim por necessidade de expressão. Essa ideia de “mano, agora eu vou escrever mesmo” e aí eu comecei a escrever mais letra. Aí eu perdi o meu pai, teve essa perda aí.

Cerca de três anos se passaram desde a morte do pai de Matheus, que conta que a partir daí seu envolvimento com o *rap* se tornou mais profundo. Ele voltou a viver em Pederneiras, conseguiu emprego na área de telemarketing em Bauru, e começou a frequentar as batalhas de *rap* promovidas pelo movimento *hip-hop* da cidade. Assim, não demorou muito tempo para integrar a Beat Caverna.

Da mesma forma como em outras entrevistas, a religião surgiu em alguns momentos, mostrando outra complexidade do território. Por exemplo, Thiago NGO

se afirmou umbandista, dizendo que seus valores como músico e empresário são influenciados por suas crenças. Da mesma forma, o Deus em sua forma cristã é citado em entrevistas no território do samba, ora como manifestação de um valor ou crença, ora motivo de evangélicos que estariam rechaçando o samba e o carnaval. Neste mesmo território, a entrevista com Joelma Moura, que se diz parte do candomblé, aponta que existe resistência ao samba de terreiro nos bares da cidade.

A religião surge também na conversa com Matheus.

Eu venho de berço evangélico, cristão. Só que hoje eu já tenho várias ideologias, só que pra mim deus é Deus pai mesmo, que é o pai de Jesus Cristo, e é isso que eu sigo. Só que eu tento não expor isso nas músicas, porque eu não quero falar de religião. Porque Jesus não era religioso, pra mim, na minha opinião, isso não é pra [incompreensível], mas para mim, Jesus não era religioso, ele era um cara que explanava as boas ações, a boa intenção, a justiça, caráter. Você ter o amor ao próximo e amar incondicionalmente. Às vezes tem cara que se priva de dar um abraço, de dar um aperto de mão, fica no receio, até com, em uma ou outra situação. Então postura, cara, tá dentro do *rap*, sim, é um impulso por isso.

Quando questionado se a religião pode ser um problema para o *rap*, Matheus primeiro declina, mas depois acredita que pode limitar a visão de quem escuta as letras, sua “evolução individual”.

Não, eu não acho que seja um problema. Mas acho que você limita as pessoas a pensarem da sua forma, da forma que você está querendo passar. Mas você talvez impede uma evolução que teria de ser individual, que a pessoa teria que perceber o que ela acredita, a pessoa tem que ter a noção. Porque eu tive noção disso, eu passei por tanta coisa. Falaram que tinham feito macumba pro meu pai, sabe? Eu não penso sobre isso, mano, que macumba é dessa forma. E os evangélicos... vai falar isso dentro de uma Igreja evangélica. Hoje, a Igreja que mostram na TV é a Igreja que é toda errada, é Igreja completamente errada. É uma ideia cristã sem sabedoria, sem conhecimento. É a Igreja que pede, são sete minutos falando de deus e o resto do programa falando de dinheiro, falando de prosperidade. Deus não tem que te dar mais nada, Jesus não tem que te dar mais nada, cara.

Nessa fala, Matheus apresenta uma crítica ao discurso materialista que igrejas evangélicas supostamente apresentam. Ao mesmo tempo, utiliza o termo “macumba”, considerado preconceituoso pelas religiões de matriz africana por ser utilizado para objetificá-las como algo ruim e nocivo. Mesmo assim, Matheus nega ter qualquer preconceito em relação à “macumba”.

A conversa continua sobre o assunto religião, e Matheus se mostra solidário aos subalternos da periferia, e indica alguns motivos para que o avanço da igreja

sobre essa população. Segundo ele, uma opção que sobraría a pessoas que se encontram em uma situação de abandono e vulnerabilidade por parte da sociedade. Ao mesmo tempo que podem se sujeitar dessa forma a algum tipo de charlatanismo, que utiliza a religião de forma incorreta.

Então, cara, eu penso que a nossa visão sobre Igreja, que está sendo passada, ela causa revolta. Tem favelado, mano, que tem a última opção ali, que é ter a fé em Deus, mas ele tá com ódio de Deus, porque ele vai na Igreja, o cara está lá pedindo, o cara não está lá pra ajudar a vida dele de uma maneira positiva, é pouco tempo falando de deus, é sempre isso. Pode ver qualquer Igreja que passa na mídia aí, esses caras falam pouco tempo de Deus, fala pouco tempo de Jesus. E não é simplesmente você pensar em Jesus, pensar em Deus, fazer uma oração que vai mudar a tua vida, você tem que mudar a sua postura na sociedade. Não adianta você querer fazer milagre, sem fazer boas ações, sem manter isso. Então, isso que você falou referente de eu falar de Deus em músicas, eu procuro não falar muito sobre religião. É essa a ideia que eu tenho, que Jesus não era religioso, Jesus era um homem de boas ações.

Matheus cita referências para sua música. Ele fala em Racionais, Facção Central, Sabotage e Ao Cubo. Localmente cita, como repetidas vezes surge nas entrevistas, o nome de Coruja, Dom Black e Betin MC.

A divisão de trabalho na Beat Caverna é basicamente entre produção e marketing, sendo este último uma responsabilidade de Matheus. A produção é dividida em várias áreas, desde o *beatmaking* ao *videomaking*.

A Beat Caverna tem outra sede em São João da Boa Vista-SP e um CNPJ próprio. Tem pretensões de crescer com a missão de melhorar o trabalho que seus clientes apresentam, “realizar sonhos”. A produtora trabalha também com *Funk* e a maior parte de seus administradores vive junto em uma mesma casa onde funciona também o estúdio.

Então é essa a nossa missão, o cara chegar aqui com o “trampo” dele, com a letra dele, a gente conseguir dar atenção, alavancar essa situação, mostra mesmo a nossa ideologia da Caverna, mostrar o que a gente tem, o valor pessoal de cada um e tudo isso na conversa. Os caras chegam aqui e a gente se mantém na conversa para que o cara entenda a situação que ele está.

\*\*\*

Diego é mais conhecido como Café Beats. Vive no Mary Dota e é responsável pela produção de *beats* da Beat Caverna. Ele afirma que a produtora abrange uma larga gama de estilos.

De produção de *rap*, eu já produzi de todo tipo, desde mais contra o sistema, que chama de *gangster*, desde o mais espiritual, que a gente chama, de passar uma visão da vida mesmo, e mais especificamente assim, que a gente só trabalha com um tipo, acho que não tem não. Acho que são vários tipos de pessoas no movimento.

Café, além de produtor é músico do grupo Origem rap. Ele afirma que sempre trabalhou de forma independente. Ele conta que para o desenvolvimento pessoal e do grupo, teve que se esforçar muito. Antes de produzir de forma independente, tinha que cruzar a cidade a pé depois do trabalho para conseguir gravar suas músicas.

Sempre. Porque a gente pensa, pelo menos eu, particularmente, se você não correr, ninguém vai vir correr para você. E se você não correr, ninguém vai querer correr do seu lado, então tem que ter um ponto inicial e esse ponto inicial foi a gente querer caminhar com as nossas próprias pernas. Então já teve convite da gente trabalhar lá, fazer apresentação, ter um contato com o pessoal de lá, mas inicialmente quem resolveu fomos nós: “não, vamos fazer nós por nós”. Eu e o Neto, que é do Origem, a gente começou a gravar do nosso quarto, porque a gente andava demais, cara. A gente tinha que ir lá do outro lado da cidade para gravar, tinha dia que a gente tinha só o dinheiro da gravação e não tinha o do passe, então tinha que ir a pé, às vezes tinha para ir e não tinha para voltar, tinha que voltar a pé. Ai a gente estava trabalhando registrado, no limite: “ah, não aguento mais trabalhar para os outros”, “ah, eu também não”, “ah, vamos ser mandado embora, a gente pega o dinheiro, pega, investe, compra o microfone, placa, compra um fone mais ou menos e vamos começar a gravar o que a gente acredita” e foi a partir daí que eu, particularmente, comecei a ter o contato com ele, tive contato com o Guto.

A partir dessas dificuldades e da possibilidade de poder gravar na própria casa, ele e seu parceiro de grupo, Neto, começaram montar um estúdio caseiro no Mary Dota, que depois migrou para o Beat Caverna.

Acho que é Vila Industrial que chama. Longe de verdade, eram dois ônibus, tá ligado? Saía daqui pro Centro, do Centro pra lá. E quando não tinha passe? De a pé, filho. O bagulho é caminhada. Mas para nós era da hora! Nós trabalhávamos a semana inteira, chegava tipo, quarta, quinta-feira, “mano, hoje é dia de gravação, demorou?”, “não, demorou”, já pulava alto, felicidade, esquecia a canseira de “trampo”. Só que foi passando o tempo, nós fomos cansando. A gente falou “mano, a gente está gastando muito dinheiro com gravação e transporte, sendo que a gente pode pegar esse dinheiro, investir, e comprar nossos bagulhos e nós mesmos aprendemos a fazer”. Ai foi onde eu meio que já estava nessa transição de sair do corre errado que eu fazia, de sair das empresas que eu trabalhava, para começar algo novo. Eu falei “então tem que ser eu aprender, gravação”.

Café conta que usou a rescisão de seu contrato na empresa que trabalhava para conseguir comprar seus equipamentos de gravação. Café também já foi

envolvido com o tráfico de drogas, mas decidiu sair de tudo e investir suas fichas no *rap*.

E foi quando eu tive que falar “bom, ou eu escolho um ou eu escolho outro”. Aí escolhi não trabalhar para ninguém, escolhi sair da vida errada que eu levava. Aí foi onde eu falo que o *Rap* me salvou nesse sentido, porque eu acreditei que aquilo ali ia me dar futuro, eu não precisava trabalhar para alguém registrado e não precisava fazer outro corre. Então foi onde eu falei “não, a partir disso eu vou ter que me sustentar”.

O bairro em que Café vivia era de periferia, e ele conta que nunca teve uma situação favorável financeiramente, o que o empurrou para o tráfico, como ele diz, “o corre”.

Tem mãe que dá dinheiro para o filho, mas eu nunca fui de ficar pedindo dinheiro para a minha mãe não, sempre me senti incomodado, tá ligado? Porque a nossa situação nunca foi da hora. Então eu não me sentia bem de pedir dinheiro para ela, então foi onde eu fui procurando fazer outras coisas e acabei que eu trilhei caminhos que talvez nem era para eu ter trilhado, porém, continuei com a mesma ideia: “se eu não vou trabalhar, se eu não vou fazer um corre, então tenho que continuar me sustentando do mesmo jeito, então é o *Rap* que ser isso pra mim”.

A partir dessa decisão, Café passou a sobreviver da música, principalmente produzindo *beats* de forma independente. Ele conta na entrevista que mantém os preços sempre acessíveis para que qualquer possa pagá-lo e para que seu trabalho seja um forma de inclusão para pessoas que, como ele, não tinham muitas opções mas queriam seguir uma carreira na música.

E graças a deus, cara, está sendo. Preciso de dinheiro, eu vou, faço uns *beat* e vendo, tem uns irmãos que adere a ideia, curte a batida e vai e compra. Então é tipo 80 reais, 50 reais que já me salva, não sou de pedir 300, 400 reais em uma produção, por causa da minha condição financeira, então, eu penso, “se eu estou assim, talvez quem está vindo esteja pior”. Está tendo esse dinheiro para vir e fazer um som que ele acredita. Então, na minha visão, eu acredito na pessoa que está vindo gravar da mesmo jeito que eu acreditava quando eu comecei, que eu sei a dificuldade que é para você juntar 50, 80 reais para fazer uma gravação, 80, 100 reais para comprar um *beat*. Ai você vai ver, são 15 faixas, coloca isso daí, vezes 15. Vamos colocar ai 80, que seja o Beat 80 vezes 15, ai tem mais a gravação, que aqui nós fazemos 80, mas em outros estúdios são outros valores e isso ai 15 faixas para um CD, quanto você não vai gastar, tá ligado?

Para se sustentar assim, ele conta principalmente com o giro de produção, ou seja, precisa que muitas pessoas continuem utilizando seu serviço. Ele conta que a Beat Caverna ajudou ele a superar seu passado relacionado ao crime. Ele aponta que é uma filosofia do grupo pregar a tolerância.

Então eu acho que o nosso momento de superação foi esse, como ser humano mesmo, entender outro ser humano, se superar a si próprio, a dificuldade que passa em casa, com família, pra abrir mão disso, pra acreditar na ideia da Beat Caverna. Pra mim, no meu caso, pessoalmente, é um escape dessa realidade que eu vejo, criando uma nova realidade que é o meu entorno aqui, o meu convívio.

A solidariedade parece ser um valor muito forte para o rapper.

Eu, particularmente, antes participava de uma ação social aqui de entregar sopa, cobertor, foi o que mais abriu minha mente mesmo de escrever o que eu escrevo, justamente por isso. Tem pessoa que não faz nem noção da dor que a pessoa tá sentindo por estar ali com fome, ou está ali no sinal pedindo um dinheiro para levar para ajudar a mãe em casa. Tem muita pessoa aqui em Bauru, acho que é a maioria mesmo, é o que você falou, maioria é rico e o que acontece com os pobres? Não são vistos, não são lembrados, só resta andar ai pelas ruas jogado às traças, mendigo aqui em Bauru é mato. O cara que está ai na vida do *crack*, sem ter orientação correta, eu vejo o *crack* como uma doença e essa doença aqui em Bauru é muito forte. No próprio espaço que a gente tem ali na Casa do *Hip-hop*, à noite é um abrigo, isso ai, pra mim, eu não acho justo, mano. Se deus permitir eu chegar a ganhar um dinheiro alto, acho que a primeira coisa que eu vou fazer é isso ai, criar lugares para ajudar essas pessoas, que é um bagulho que não me deixa dormir. Pra eu dormir de boa, eu preciso ajudar essas pessoas, essa é a minha maneira de pensar.

Em outro trecho, Café continua manifestando essa mesma opinião de tornar seu trabalho uma forma de acolher e ajudar as pessoas que estão em situação de vulnerabilidade.

As outras pessoas para nós tem o mesmo valor que a nossa vida, nós vemos outra vida com o mesmo valor que a nossa, não é porquê o cara é um morador de rua, não é porquê o cara é viciado em *crack*, não é porquê é uma prostituta, tá ligado? É o mesmo valor que tem a vida dele, tem a minha, tem a sua, e a gente quer que, pelo menos as pessoas aqui em Bauru, entendam o nosso modo de ver, que ai pode chegar mais ajuda para nós, governamental ou não, mas até então a gente não fica esperando. No que a gente puder ajudar e contribuir, a gente vai ajudar e contribuir, porque é a nossa obrigação como ser humano e a Beat Caverna, nada mais, nada menos, é um monte de ser humano com uma ideia só.

\*\*\*

Valdeir Mendes Neto, o Neto, tem 21 anos e é parceiro de Café no grupo Origem Rap. É possível encontrar as músicas do grupo com facilidade na internet, principalmente no Youtube. Neto é nascido e criado na cidade de Bauru, e assim como Café, enfrentou uma série de dificuldades para conseguir viver da música. Apesar de jovem, ele já afirma que ser músico é o que quer para a vida toda, e conta investir todo seu tempo para a realização deste sonho.

Diferente das outras entrevistas, Neto dá menos ênfase à crítica social quando fala de seu trabalho. Seu semblante durante a entrevista permaneceu leve, ao contrário de Café e Matheus, por exemplo, que estavam mais tensos e se aprofundaram ao falarem de histórias das próprias vidas.

Nascido e criado na periferia de Bauru, ele afirma que foi a partir daí que teve o primeiro contato com o *Hip-Hop*, pois sua família era bastante ligada ao *rap*. Ele conta que se encontrou profissionalmente na música e que partiu dele a ideia de criar o grupo Origem Rap, que já existe há 5 anos.

Eu sempre fui criado em quebrada, né mano, tá ligado?. E a gente não tinha muito o que fazer em casa. Eu sempre para a rua andar de skate, pichar muro. Fazia tudo o que eu tinha para fazer na rua. Nessas ideias de moleque, andando de skate, fazendo um verso aqui, um verso ali, brincando aqui brincando ali, eu tive uma ideia de fazer um grupo e tal, mano. Já escutava muito *rap*. Meus tios, minha mãe, todo mundo da família sempre foram muito pilhados em *rap*. Mas nenhum teve contato com a música assim. Eu fui o primeiro mesmo. Aí, nessa ideia de criança, chamei o Diego para fazer um grupo. Achei que ia ser um barato passageiro e acabei entrando de cabeça. Meio que me encontrei, saca?

Ele conta que apesar de ser muito eclético, foi o *Hip-Hop* que o fisgou com mais força.

Para falar a real, eu gosto de todo tipo de música eu sou muito eclético e *rap* é um barato muito chato, né mano? É um barato muito chato que, quanto mais você faz, melhor você faz, mais a gente vai querer ficar se te criticando tá ligado? É um barato que você falou. É bem à margem da Lei. Eu acho barato muito chato mano, mas é o barato que eu mais me identifiquei. Porque música tem várias fases. Você começa a fazer uma rima, você aprende a melodia e você aprende encaixar no *beat* e você aprende um leque de coisas. E assim vai. O *rap* foi mais próximo que eu tive da música, de levar o barato para quem eu gosto. Mas nossa meta é ir além. Além de *rap*, *hip-hop*, música, arte, liberdade de expressão.

Neto acredita que o amor e a paz são indispensáveis na vida de qualquer pessoa, e quer usar sua música para que seus fãs consigam refletir sobre as próprias escolhas e caminhos.

Eu busco, como que eu posso te dizer? É uma parada que o Thiago me falou esses dias atrás. Eu tento, não falar que eu sou a paz, não transmitir a paz, mano, mas eu tento ajudar você encontrar ela, assim como eu estuo na busca também, entendeu? Então fala do amor de uma forma geral. Não como uma religião nem nada, mas o amor em si, o amor que eu acredito e é o que eu prego. Isso que eu faço na minha música.

Neto não está envolvido diretamente na administração da Beat Caverna, como seu parceiro Café. Ele é um dos músicos que aderiu ao selo. E por isso, fala do lugar como alguém que é auxiliado pela Beat Caverna, e confirma a visão apresentada antes tanto por Matheus como por Café.

É um selo, né mano. É igual estava falando. É nosso selo, tem vários grupos envolvidos. Eu mesmo sou mais um grupo aqui. Não sou produtor, não produzo nada, só componho, gravo minhas partes. Mas eu acho que o projeto dos manos é poder fortalecer todo mundo. Todo mundo do interior, principalmente. Porque o interior, se for ver, é um lugar que tem muito talento mas que tem pouca visibilidade. Eu acho que é isso que Beat Caverna vai se tornar, um meio de ajudar todo mundo que não tem como chegar lá.

Ao final da entrevista, ele afirma que Diego, o Café, é sua maior referência no rap local, além de Betin MC e Dom Black.

Quem influenciou mesmo, principalmente, foi o Diego. O Diego foi sempre a minha maior influência porque a vida que ele levava, ele conseguiu mudar tudo a volta dele com a música. Ele era um cara que entrava no estúdio para gravar e tremia muito. Ele não conseguia gravar, não conseguia cantar. Mas ele evolui a cada dia, tem força de vontade. É um cara que eu vejo o bagulho no olho dele mesmo, tá ligado. É o barato que mais me inspira. Ele é o artista da cidade que mais me inspira e entre outros. Dom Black, Betinho esses aí nem se fala. Mas o principal é o Café mesmo, o Diego.

Tanto o Origem rap, como a figura de Café Beats são conhecidas e respeitadas dentro do território criativa de Bauru, como esta pesquisa pôde confirmar. Assim como apresenta Neto, Café é um dos mais dedicados trabalhadores criativos das produtoras que conhecemos. Acompanhando seu dia-a-dia, pudemos perceber que ele usa todo seu tempo disponível trabalhando nos *beats*.

Não muito tempo depois dessas entrevistas, Diego enviou uma mensagem ao pesquisador avisando que estava deixando a Beat Caverna por problemas internos. Não muito depois, acompanhando suas redes sociais, pudemos perceber que ele se integrou à PDG records.

### 6.2.3. O FUNK

O *Funk* é um ritmo relativamente novo no Brasil e explodiu a partir dos bailes nos morros e favelas cariocas nos anos 1990. Com batidas aceleradas e letras que falam sobre a realidade das comunidades em que se encontra, o ritmo ganhou fama. Os bailes feitos para dançar, se espalharam, viraram temas de novela, programas de auditório e aos poucos conseguiram quebrar barreiras de preconceito e tornar-se um dos ritmos musicais mais próximos à juventude. Mais recentemente em São Paulo, assume uma faceta que ficou conhecida como ostentação, além de letras sensualizadas. No funk ostentação, os cantores falam de posses e bens materiais, dando a eles uma significação de auto afirmação em relação à desigualdade que acomete as periferias, local principal de difusão do ritmo.

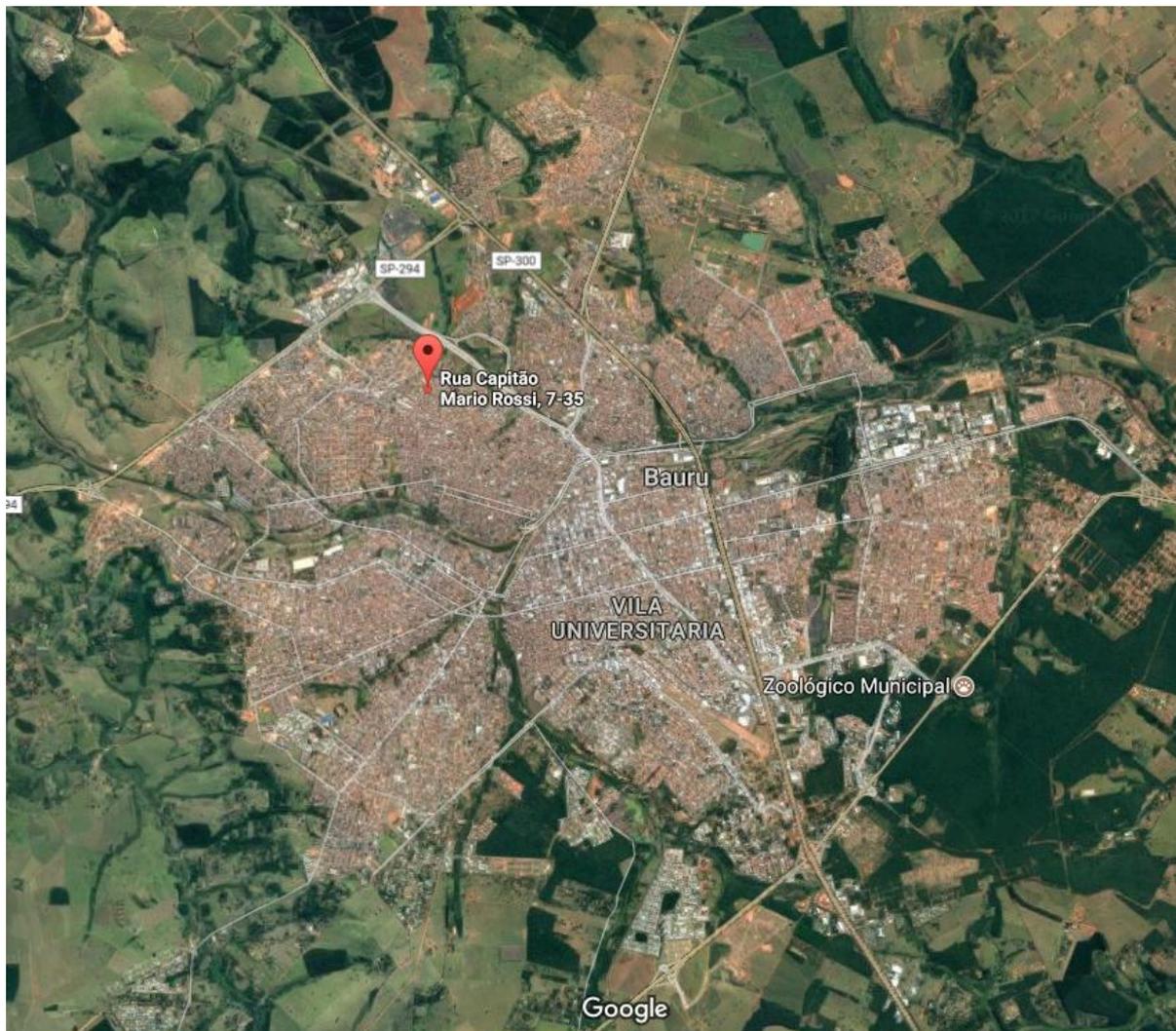
Em Bauru, como percebemos pelas entrevistas e também por pesquisas anteriores, o *Funk* é um dos ritmos preferidos entre os mais jovens nas periferias. Movimenta bailes, produções de clipes e produz uma série de artistas.

Em 2013, nossa pesquisa de iniciação científica, identificou uma série de artistas e uma produtora voltada para este ritmo. De lá para cá outras produtoras entraram no jogo, e o ritmo mudou de proporção fora dentro e fora de Bauru. Hoje, há artistas na cidade que conseguem sobreviver de suas músicas, e o *Funk* virou negócio milionário no Brasil, com enormes produtoras envolvidas.

Assim como em 2013, conversamos com Thomaz JP, um MC do Jardim Petrópolis bastante conhecido entre os produtores e artistas do território criativo subalterno. Apesar de identificarmos outros artistas, como Trezeká, da PDG Records, e David Boladão, que tem muitas datas de shows na cidade, essa foi a única entrevista realizada.

Thomaz, no entanto, é uma ótima fonte para os objetivos desta pesquisa, e além de contar melhor sua visão e opinião, pôde falar com propriedade sobre a realidade do *Funk* na cidade.

Figura 7: Localização da entrevista com Thomaz JP no Jardim Petrópolis



FONTE: Google Maps, 2017

Thomaz Pereira o MC Thomaz JP, tem 25 anos e compõe desde os 15. O encontramos no Jardim Petrópolis no dia 26/08/2017 em frente à sede Oriente, um clube de futebol amador do bairro. Junto a ele estavam alguns moradores. Thomaz preparava um vídeo para divulgar um evento que se aproximava, e junto com um colega conversava com vários moradores e comerciantes apoiadores do evento.

Thomaz é muito querido no bairro, e um torcedor assíduo do Oriente. Com o auxílio da prefeitura que disponibilizou um “caminhão palco” para o evento, ele conseguiu reunir dezenas de artistas da cidade no Jardim Petrópolis para o evento.

O "Show beneficente amigos do JP" ocorrido no dia 03/09/2017, contou com atrações de sertanejo e pagode, mas principalmente de rap e Funk.

Entre os MC's de Funk estavam: MC Pinoquio da VD, MC Nathy Menorzinha, MC Neguinho SP, Coruja da 14, MC Top. MC Bruno Sp, MC Dioguinho JR, MC Birão, MC Pretinho e MC Nerys do PJ. Para estar no evento, foi pedido a doação de 1 Litro de leite, doado posteriormente a instituições de caridade. Além dos shows, houve sorteios, rifas, grafite e corte de cabelo.

Como pudemos acompanhar, houve apoio do comércio local e dos moradores, além da Casa da Cultura *Hip-Hop*.

Figura 8: Cartaz de divulgação do "Show beneficente Amigos do JP"

Estádio Dorival Cosmo - Campo do Oriente / Rua Capitão Mário Rossi Quadra 10

# SHOW BENEFICENTE AMIGOS DO JP

**JP**

|   |  |  |  |   |
|---|--|--|--|---|
| <p><b>Data</b> 03/09<br/><b>14 HORAS</b></p> <p><b>Entrada -</b><br/>1 Litro de Leite</p> <p><b>O que vai rolar?!</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Corte de cabelo grátis</li> <li>- Cama Elástica</li> <li>- Batalha da Panelinha Oriente FC.</li> <li>- Sorteio de tranças soltas</li> <li>- Grafite</li> </ul> | <p><b>Rifas</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Camisetas</li> <li>- 1 Tênis</li> <li>- Tattou 200R\$</li> </ul> <p>Mc Granfino - Mc Dioguinho Jr - MC AX - Mc Pinoquio -<br/>Mc Bruno SP - Mc Prainho - Mc TOP - Mc David Boladao -<br/>Mc Nathy Menorzinha - Mc Vitinho GSP - Binão do Flow -<br/>Mc Lê Black</p> | <p><b>Shows</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-RAP</li> <li>-Sertanejo</li> <li>-Pagode</li> <li>-Funk</li> </ul> | <p>Ed Santos<br/>Gabi Campos</p> <p>Pra Samba<br/>Primeira voz</p> | <p><b>RAHSINCLAN MCs</b><br/>Calmos MCs<br/>Thiago NGO<br/>FZN MCs<br/>Deh MC<br/>David Wise<br/>Monge SL<br/>Além da Rima<br/>Dilema<br/>Dida Gordão<br/>Dentão da Rima<br/>Epidemia RAP<br/>Dinastia Rua<br/>Renatho Treta<br/>Rafah Obady<br/>Força Interior<br/>Na Trilha<br/>Diego win</p> |
|---|--|--|--|---|

**BELEZA NEGRA** **Cokinho AUTO ELÉTRICA** **BEAUTY HAIR CENTER** **EVEREST** **BAR DO CIDADÃO**

**Realização** **A.A. ORIENTE** **APÓIO** **Casa da cultura Hip Hop** **102 FM** **Opção 6** **PESSUTO SUPERMERCADO**

FONTE: Google Maps, 2017

O evento é uma amostra da articulação de Thomaz JP com o território criativo subalterno do *Funk*. E também um exemplo de sua articulação com a comunidade local e os problemas sociais que a circundam.

Thomaz, apesar de músico, faz dupla jornada de trabalho. Ele depende de um emprego como *pizzaiollo* e também de outro como entregador de marmitas. Utiliza o dinheiro tanto com as contas, como com a carreira de músico. Com o que ganha financia clipes e gravações.

As dificuldades, como ele apresenta, atrasam as produções de suas músicas.

Esse CD aí tá sendo meio duradouro por que a gente está trabalhando sério nele. Eu já trabalhei em seis músicas, mas ainda faltam mais seis. Eu vou fazer um CD de 12 faixas. Vai ser um CD de *rap* depois, eu vou lançar o de *funk* e vai ter uns “*trap*”, que é uns *funk* junto com *rap* para galera ir acostumando. A parada vai ser essa o *rap* e o *funk*. Já está com seis músicas gravadas, seis músicas de *rap*, o DJ tá produzindo mais duas músicas assim que terminar esse CD. Eu estou fazendo lá na casa do William, na Castelo de Madeira lá na casa do *hip-hop*

Ele conta que paga a produção por faixa para os DJ responsável. Ele mesmo afirma que está se organizando para abrir a própria produtora, a ZN produções. Ele pretende usar a produtora para investir em talentos locais e também de cidades da região. Segundo ele, há uma carência de produtoras voltadas para o *funk* na cidade.

É um projeto para 2018 com início para agora em 2017. Vai dar início com os trabalhos do Mc Tom. Junto, a gente vai produzir *rap* também, então a gente pretende fazer uma coisa séria mesmo para levantar o *funk* de Bauru e região. Eu andei fazendo uns shows para fora nas cidades vizinhas, então eu peguei muito contato com os meninos de fora. Meu, os moleque bom. Moleques de Assis, moleques de Botucatu, os moleque de Lins. Todos os moleques estão na conexão com a gente. Eu vi que tem muito talento escondido, muito talento calado por falta de oportunidade, por falta de pessoas que acreditam no trabalho e, muitas vezes, [falta] investir no artista. Só que enquanto você não tem nome, ninguém investe.

Outro problema que ele aponta, é que só consegue se apresentar em evento como este que organizou, seja em seu bairro ou em outros.

Olha aqui em Bauru os únicos lugares que me apresento são em eventos como que a gente tá fazendo aqui, evento nas quebradas, shows beneficentes, os eventos da casa de *hip-hop* lá que fazem. Geralmente o Vinão da VR eventos faz os eventos lá no Parque das Nações, a gente vai lá, mas casa de show assim contratado para fazer show aqui em Bauru é raro.

Ele conta que mesmo os artistas de *funk* com que conseguem se apresentar em todos os finais de semana, como David Boladão, têm empregos paralelos. Ele afirma que isso abre espaço para o crime.

Seria injusto eu falar isso para você, mas o David mesmo trabalha. Ele tem um trampo, tanto é que eu chamei ele para vir cantar aqui ele falou “não, demorou né meu mas eu vou ter que trocar ideia lá no trampo que alguém ficar no meu lugar”. Então essa é nossa vida aqui, a gente tem que dar um trampo e cantar. Palco ou trampo. Muitos escolhem o corre, mas eu prefiro dar um trampo, apesar de já ter vivido a sua vida aí, então eu sei que não vai me ajudar a realizar meu sonho.

Thomaz, assim como Thiago, Diego e o pai de Matheus, já esteve envolvido com o tráfico de drogas. Ele foi preso e passou 1 ano e 2 meses preso, entre o Centro de Detenção Provisória de Bauru e a Penitenciária 2 de Pirajuí. Mais um exemplo das discussões que trouxemos ao longo dos capítulos deste trabalho. Apesar da existência de talentos, a subalternidade gera efeitos de política, e encarcera muitas pessoas que poderiam estar simplesmente trabalhando com arte.

Eu mesmo sou uma prova viva disso. Eu comecei em 2002 cantar *rap*, só que sempre curti *funk* também. Então comecei a cantar *funk* também lá para meados de 2009 e 2010. Eu sempre fui do corre, sempre fui moleque doido, mas sempre trabalhei também. Dessa última vez aí em 2012 fiquei preso e lá eu pude ver o tempo, que eu não ia conseguir realizar meu sonho. Lá tem bastante MC, tem uns moleque que gosta de *funk*, tem bastante contato, mas é um lugar mano, é o seguinte, você fica trancado lá e você não consegue realizar seu sonho. É um lugar que você perde seu tempo lá e você vive de sonhar. É o ditado: Vegetar sem parar, viver só de sonhar, envelhecer antes do tempo sem ver o tempo passar. Você junta isso e você vê que isso não traz progresso para sua vida, então dali eu fiz a minha escolha. E assim como tem muitos, Mc Duda que tá fechadão comigo estava lado a lado comigo, e se encontra preso já faz mais de 2 anos. Moleque estava fechado, também trampa demais, tem várias letras entendeu? O Mc aí de referência em Bauru. Mas não pode ser porque está preso

Thomaz atribui a culpa a si mesmo, a uma falta de orientação na época de sua prisão e pro suas escolhas. Ele demonstra acreditar no valor do trabalho como forma de superar as dificuldades, algo que se sabe é pregado na sociedade brasileira através da meritocracia. Florestan Fernandes (2007) afirma que essa foi uma das estratégias da democracia racial, convencer que a exceção é a regra. Thomaz também afirma que a prisão foi uma forma de Deus lhe ensinar uma lição, o que mais uma vez mostra a presença da religião.

Eu fui preso pelo tráfico de drogas. Sempre trabalhei, mas minha única vacilada foi ser um moleque que não tinha uma orientação. Eu não tive motivos pra ir para o corre, porque dificuldade todo mundo tem, mas se a gente correr atrás e trabalhar, trabalhar a gente consegue suprir nossas necessidades. Mas eu era um moleque desorientado eu não tinha isso no momento. Então eu vacilei tive que cair para ver, porque Deus tem ensinamentos que permitem a gente ver. Esse foi um dos ensinamentos que Deus permitiu. Só que foi bom pra mim aprender porque eu vi a importância de estar aqui na rua. A importância de você fazer de tudo pra realizar seu sonho, porque se você não fizer ninguém vai fazer por você.

O MC do Jardim Petrópolis também acredita que a música o ajudou a superar essa fase da vida, tal qual afirmaram Diego e Thiago NGO. Além disso, ele acrescenta o nascimento de sua filha como um incentivo para sua superação. Em

sua fala, ele demonstra uma enorme paixão pela música, que define parte de sua identidade.

Sim, a música foi o fator principal de eu sair. Fora a minha filha que depois veio. Mas a música, mesmo com mil motivos pra desanimar, ela é a única que não me deixa desanimar. Ela me fez ver a escolha, porque lá dentro da cadeia e eu ia ficar preso e ia contar pra ninguém. Então eu tinha que estar aqui na rua pra alguém me ouvir. A música me fez ter essa escolha. Se eu quiser cantar eu vou ter que sair do crime, ou era, ou não era. Então eu fiz essa escolha em cima da música. A música é o fator principal, o *funk*, o *rap*, a alegria de você escrever, da galera te ouvir, de passar um som novo, uma visão para a molecada, para sua galera da sua comunidade. Isso é coisa que nada explica para você, só você mesmo entende?

O universo do sensível é amplamente discutido na teoria estética (RANCIÈRE, 2009; SODRÉ, 2006) como uma forma de compartilhamento do mundo, uma forma de comunicação e identificação nas sociedades humanas, como demonstramos em discussões anteriores neste texto. A fala de Thomaz confirma essas ideias e apresenta dimensões particulares de explicação.

Thomaz é um poeta.

Eu comecei a escrever letras com meus 12 anos de idade. Me apaixonei por música através das poesias da escola, dos livrinhos. De você decorar aquela poesia, falar. Eu falava para o meu pai. Eu ia decorar as poesias da escola pra falar pro meu pai para ele ver que eu decorei. Aquilo alegrava ele então pra mim era daora. Uma coisa foi puxando a outra. Sempre gostei de música por causa dos meus irmãos. Meus irmãos sempre escutaram *rap*, *funk*, pagode. *Funks* das antigas. As influências foram do meu irmão, minha mãe também gosta de samba, Zeca Pagodinho, Martinho da Vila, então é o amor pela música surgiu daí. E essas poesias fizeram com que despertasse a inspiração de compor as letras.

Ele afirma que o romantismo sempre o influenciou e até hoje compõe muitas letras românticas. Para ele, a poesia está muito próxima da música.

Então a música e a poesia tem tudo a ver uma coisa com a outra. Então isso foi o que me inspirou as músicas. Então com 12 anos de idade eu já escrevia minhas letras de *rap*. Com 8, 9 anos já escrevia poesia. Sempre fui um moleque que gostava das meninas, eu tinha duas namoradas com 6 anos de idade, então era um molequinho sempre romântico desde pequeno. Sempre gostava das poesias. Então é por isso que tenho bastante letras românticas, tenho as que falam de realidade, mas tenho bastante letras românticas. A poesia foi o fator principal de eu querer escrever música. Por que minhas letras são poesias. Se você ver meu caderno de música, vai ver que são poesias. São 4 frases em um verso então são poesias.

Thomaz é bastante crítico ao que chama de *funk ostentação* e *funk putaria*. Para ele, as letras de baixo calão são as responsáveis pelas críticas que o funk

recebe. Ele acredita que o mercado é o grande marcador da difusão desse tipo de *funk* ao invés de outros, como o que ele diz praticar, o *funk* consciente. Esse tipo de música, segundo ele, é um ritmo com crítica social nas letras, que apresenta a realidade e busca educar. Muito próximo do que é hegemônico no *rap*. Ele tece uma crítica não à sensualidade demonstrada nas letras, mas à preferência que o mercado dá a esse tipo de música e às portas que se fecham para ele por causa disso. Ele afirma que prefere manter o “protesto”.

A realidade é uma só, não é todo mundo que gosta de ficar ouvindo putaria. Eu mesmo tenho uma filha de 5 anos. Como eu vou ficar cantando putaria pra minha filha ficar ouvindo e rebolando? São pouco MCs e no Brasil não tem mercado pra MC assim, o *funk* consciente. Se falar que tem é mentira, são as pessoas querendo tapar o sol com a peneira. As pessoas querem ouvir putaria, infelizmente. Tem uma coisa que um MC fala que é “pensadores tentaram avisar, mas você fingiu que não viu infelizmente aqui a bunda vale mais que a mente, infelizmente esse é o Brasil”. E é assim mesmo, aqui a bunda vale mais que a mente. As pessoas preferem ver uma bunda rebolando do que uma mente pensante com um papo reto. Infelizmente o Brasil é isso. Eu tenho ciência que eu vou enfrentar essa dificuldade na minha carreira. Que eu posso chegar em um show em São Paulo em que as pessoas querem ouvir putaria, colocar meu *Funk* consciente ali e todo mundo ficar quieto.

Só que eu não ligo. Minha missão na música é passar visão, mesmo que 5, 2 pessoas me ouçam. Minha ideia é passar uma mensagem construtiva pra molecada. Eu acho que putaria é coisa particular, nós temos que fazer, isso cabe a você e a pessoa em quatro paredes. Eu sou de uma realidade em que a disciplina fala mais alto. Palavra de baixo calão não fala mais alto de onde eu venho. Então eu prefiro manter a origem do *funk* consciente, de fundamento de protesto.

Para além da crítica a um estilo de funk, MC Thomaz JP demonstra que há uma falta de compreensão em relação ao que seria exatamente esse movimento musical. Não seriam só as letras divertidas, mas um movimento cultural que apresenta reivindicações, visões de mundo. O que parece, é que dentro de um território criativo subalterno há também movimentos internos e variações de estilos que podem entrar em choque por um ou outro motivo. Dentro da conceituação que apresentamos, o subterritório criativo do *funk*, poderia ainda ser seccionado antes de chegar aos APLICs. Ou mesmo os APLICs poderiam ser ampliados de forma que abarcassem essas variações.

Assim como eu busco não fugir muito do tema do *rap*, que fala de amor, mas fala de protesto, fala de uma falcatura política, fala de diversos temas. Então eu acho que a gente tem que seguir nossa origem, manter nossa palavra de homem, não ser MC de modinha, começar cantando uma coisa, terminar cantando outra, isso aí não existe. Eu acho que as ideias são uma só, é progresso na mente da

molecada, então é progresso, é visão, então é visão. Se você quer cantar putaria, não tenho nada contra, respeito todos os gêneros musicais. Se você quer cantar putaria, então demorou, só que não confunde as coisas. Se você quer cantar uma fita, você tem que seguir essa fita. Mas as críticas seriam do que? Seriam do baixo calão, mas o que eu vejo por parte de muitas pessoas é querer jogar o *funk* como putaria. E não é assim. Se a gente abrir nossa mente, a gente vai perceber mais do que claramente que o *funk* não se descreve através de seus representantes atuais. Não é um MC Lan, que canta putaria, que ele é o *funk*. O *funk* vai muito além disso.

A opinião de MC Thomaz é apenas uma, mas é bastante representativa devido à forma como ele está ligado aos outros artistas da cidade. Além disso, há elementos como as ramificações de um estilo que podem ser percebidas. Ele também fala sobre o *funk* ostentação, e durante a fala reivindica a subalternidade para sustentar sua crítica.

O MC ele não nasce rico, quem é da periferia mesmo. Agora tem o caso do MC que já tem um dinheiro, a família investe e fica mais fácil. Esse aí tem total autonomia de cantar um *funk* ostentação. Agora eu digo por aqueles que não têm. Às vezes falam que tem que cantar pra chamar o público, mas eu já não sou dessa forma prefiro cantar a realidade de onde eu vivo. Para mim a essência do verdadeiro *funk* é isso. É as mesmas ideias do *rap*. É falando de um protesto, é falando da favela. Tanto é que o *funk* que mais que estourou no Brasil e no mundo é “Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci”. Ele não fala de ostentação nem putaria. Acho que isso é o *funk*. *Funk* mesmo é coisa de James Brown lá nas antigas. Mas o *funk* brasileiro, nas periferias, pra mim é esse aí, protestante e realista, não putaria. Eu amo o *funk*, amo o *rap* e amo o pagode, é por isso que eu canto.

Ao final da entrevista, Thomaz reafirma a repetida afirmação entre os entrevistados de que a música é também trabalho e geração de renda. Que salva vidas, conscientiza e comunica.

O que eu quero passar é um bem estar. A gente enxergar além do que a gente pode ver com nossos olhos. Enxergar com nosso coração, enxergar que a música salva vidas. Que a música traz empregos, que a música resgata sonhos. A música resgata vidas. Através da minha música, quero que meus amigos se conscientizem, quero passar fundamento, quero passar uma visão, quero passar tudo que eu aprendi na minha vida, o pouco que eu aprendi eu quero passar nas minhas músicas. Para meus amigos também saberem o que há de bom, pra gente tá sempre se fortalecendo, sempre progredindo na vida.

#### 6.2.4. O ROCK

O *rock 'n' roll* é um ritmo tão negro quanto o samba, o *funk*, seja o americano ou brasileiro, ou o *hip-hop*. Nasce através das variações criadas pelos músicos negros americanos sobre o *blues*. Sua gênese costuma ser creditada a Chuck Berry e Sister Rosetta Tarpe, entre os anos 1940 e 1950. O ritmo, no entanto, ganha fama mundial a partir dos rostos brancos de *Elvis Presley* e mais tarde dos *Beatles*. Ainda assim, a melhor guitarra de todos os tempos costuma ser creditada à genialidade de *Jimi Hendrix*.

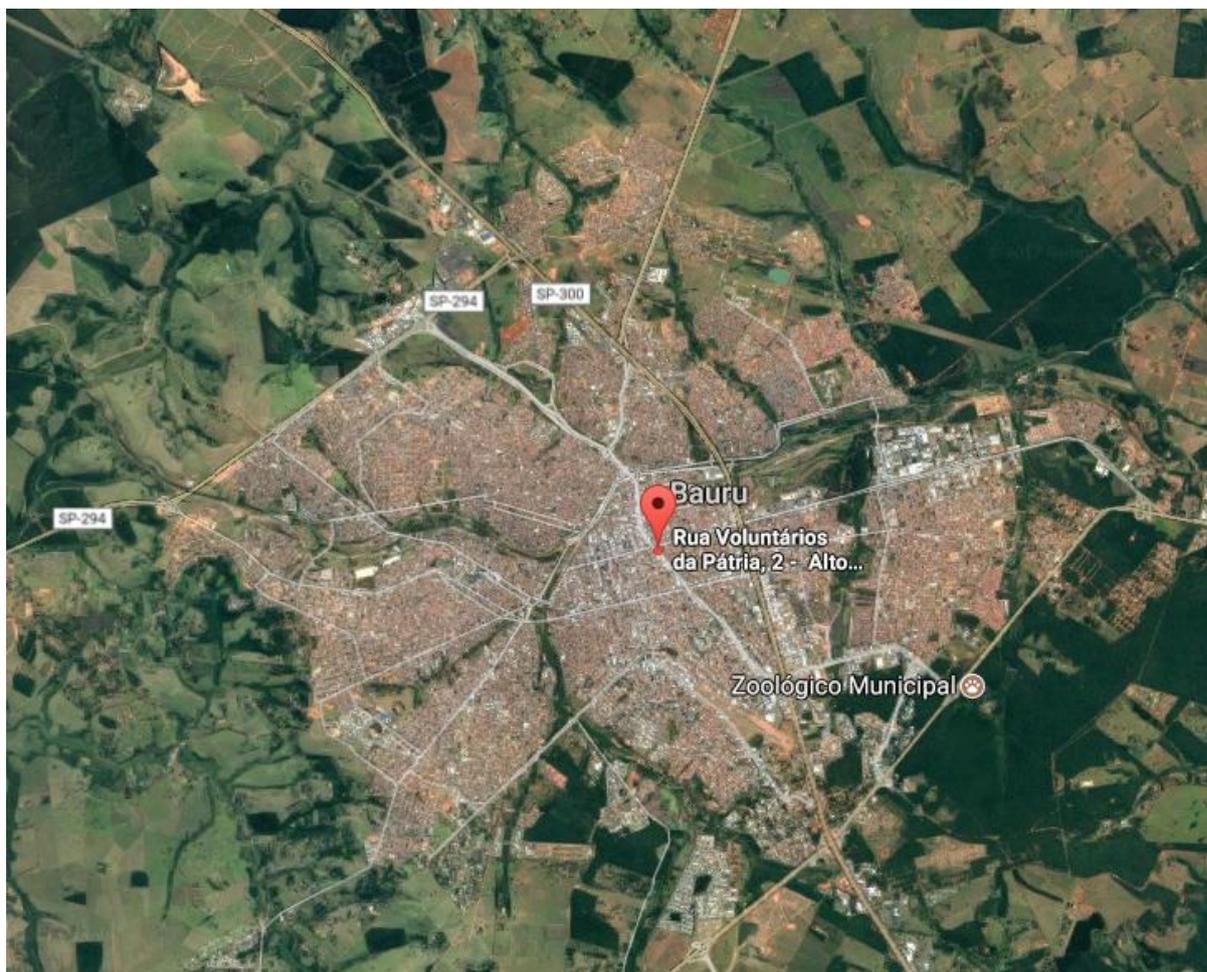
No Brasil do samba, é a indústria cultural e a midiaticização que introduzem o ritmo através dos discos e da televisão. Os festivais de música dos anos 1960 e 1970 são testemunhas da dificuldade que o ritmo viria a encontrar diante das plateias e principalmente da resistência dos músicos. O movimento conhecido como Tropicália, põe fim a esse ciclo e introduz de uma vez a guitarra elétrica no imaginário brasileiro. As ideias de Gilberto Gil de misturar o *rock* britânico com os pífanos de Caruaru-PE, seguem através de grupos como os Mutantes e mais tarde os Novos Baianos. Com algumas exceções como Tim Maia, Chico Science e Nação Zumbi, O Rappa, *Planet Hemp* e Itamar Assumpção, que misturam vários outros ritmos negros ao *rock*, no Brasil as bandas são principalmente brancas.

Essa constatação, além de crítica do ponto de vista racial, mostra a capacidade de absorção e transformação da cultura. Mas o que vale mais a pena pontuar é que é que sua introdução no país acaba refletindo as formas da hegemonia midiática vinda dos Estados Unidos, um efeito direto da midiaticização. É fato também que o Brasil já tinha ritmos populares próprios nas camadas subalternas, além de que os instrumentos necessários para tocar o *rock* no país eram mais caros. Para efeito de comparação, há um outro ritmo analisado por este trabalho que também utiliza a mesma via da midiaticização, o *hip-hop*. Mesmo assim, este ritmo não sofre os mesmo tipo de absorção pela classe média brasileira, e vai diretamente falar com os grupos subalternos, tornando-se a partir dos anos 1990 um porta voz do protesto negro e pobre no Brasil.

Essa introdução se mostra interessante pelo que podemos observar também em Bauru. Analisando os dois ritmos estrangeiros, é fácil perceber que *rock* da cidade é branco e o *hip-hop* continua negro. Sendo a questão racial evidentemente

um dos marcadores mais importantes de subalternidade no Brasil, a justificativa para a presença rock nesta pesquisa precisaria de um outro recorte, visto que o *rock* é um ritmo musical muito identificado com a hegemonia e a indústria cultural e criativa. No Brasil, os maiores festivais de música ainda são de rock, e trazem como atrações principais bandas europeias e americanas. Esses festivais gigantescos promovidos por grupos de mídia hegemônica, como é o caso do *Rock in Rio*, ligado à Rede Globo, atraem multidões aos seus shows. Portanto, a que marcador de subalternidade poderíamos atribuir os sujeitos do território criativo do *rock*? O conceito que apresentamos dá condições para que esses grupos sejam vistos como subalternos?

Figura 9: Localização da Alunte, casa de cultura que foi realizada a entrevista com a banda Young Lungs



FONTE: Google Maps, 2017

Acreditamos que sim. A classe também permite essa clivagem, e todos os entrevistados fazem parte da classe trabalhadora. Também há que se pontuar que

não fazem parte da hegemonia, não estão ligados a grandes gravadoras, e agem de forma independente. Esses grupos fazem parte do universo da música independente, e se descolam dos grupos hegemônicos justamente por isso. Não seria cabível, por exemplo classificar os *punks*, históricos aliados das classes trabalhadoras urbanas no Brasil e no mundo como não subalternos. Seria uma injustiça.

Lembramos também, que há grupos hegemônicos com controle sobre todos os possíveis subterritórios aqui apresentados. Há grupos hegemônicos com controle sobre o Funk, sobre o Samba e também sobre Hip-Hop, tanto dentro do Brasil quanto fora. Ser um grupo independente é também condição para que a subalternidade nesse campo seja real.

\*\*\*

A primeira entrevista realizada foi com a banda Young Lungs dentro da casa de cultura Alunte. A Alunte é uma casa frequentada por jovens universitários da cidade. No local, apresentações culturais de diversas naturezas são realizadas, com marcante teor de protesto feminista e LGBT.

A entrevista foi realizada no dia 28/08/2017. Nela estiveram presentes os três membros da banda, Joyce Rodrigues, 20 anos, João Ricardo, 30 anos, e Guilherme, 29 anos. Joyce toca bateria, Guilherme toca guitarra e canta, e João toca baixo.

Guilherme afirma que começou a tocar ainda com 13 anos de idade. A Young Lungs têm músicas compostas por ele, e são todas na língua inglesa. Ele acredita que isso começou ainda nessa época, quando começou a ouvir música estrangeira de forma a contrariar gostos do pai, que só ouvia música nacional. Ele conta que a via encontrada para ouvir essas músicas foi o canal de televisão *MTV*. Apesar de tentar tocar as mesmas músicas por muito tempo com várias pessoas, foi com João que ele conseguiu realizar o projeto de ter uma banda autoral mais duradoura.

Enfim, teve um belo dia lá, que estava eu e mais dois amigos e a gente decidiu o que cada um ia tocar para começar uma banda. Falei "ah, vou tocar guitarra" e deu certo assim. E foi assim que comecei a tocar, mas com influências completamente diferentes das de hoje em dia. Logo quando eu comprei a guitarra, com uns dois meses, eu já compunha coisas, bem básicas assim, mas eu vi que já sabia compor. Eu tocava músicas dos outros, sempre, muito *Blink 182* e *Red Hot*, mas eu também já conseguia brincar fazendo coisas

próprias também. Mas até fazer uma música inteira que eu pensasse “nossa, esse daqui é da hora”, demorou bastante tempo. Uns quatro ou cinco anos tocando para eu fazer uma música que eu achava que era apresentável. Mas o meu problema... não, não sei se é problema, mas por fazer música autoral eu sempre quis focar nessas músicas, eu acabei fechando a cabeça para viver de música, mergulhar de cabeça na música, então, não sei explicar direito mas é uma coisa que ficava. Já tive várias, já toquei com várias pessoas tentando fazer a banda com essas mesmas músicas, até que um belo dia eu conheci o João e demorou para amadurecer a ideia de a gente gravar um negócio, por culpa minha, e aí esse ano a gente conheceu a Joyce também e essa é a nossa formação atual.

Guilherme é formado em Ciências Contábeis, trabalha em um escritório de contabilidade. Mas mesmo assim mantém um emprego paralelo como músico.

Já João vive completamente para a música, e faz *freelances* como baixista em bares e outras bandas.

Comecei com a música meio que sem querer, porque eu comecei a tocar e logo de repente eu estava envolvido em uns negócios de teatro, e comecei a ganhar dinheiro já. Mas no autoral eu levei mais tempo, porque eu tive mais dificuldade de amadurecimento musical e de me dispor a ser autoral mesmo, de colocar as minhas ideias em prática mesmo. Aí eu estudei um pouco de música, fuzei um pouco em cada instrumento. Eu caí na música, porque não resisti mesmo, tentei tirar o melhor proveito disso e fui conseguindo aos poucos.

Joyce é toca além de bateria, violão e guitarra. O violão, ela toca desde os seis anos de idade, instrumento que aprendeu com a mãe. A partir dos 10 anos ela começou aprender bateria. Ela não se sustenta só com música, mas trabalha com produção de eventos culturais na casa. Ela também mora na Alunte.

Não, eu não vivo só tocando numa banda, mas eu vivo dentro do meio da música de alguma forma. Atualmente é mais produzindo eventos com bandas, tentando dar espaço para bandas. Mas eu tocando e ganhando dinheiro com isso, ainda não aconteceu. Eu espero que aconteça, porque sempre foi o que eu quis fazer, mas ainda não rolou. E eu conheci a Young Lungs em 2014, que acho que foi quando vocês começaram a fazer *show*, né?

Guilherme conta que o primeiro EP da banda foi lançado em 2014 através do *YouTube*. Graças a esse lançamento, a banda pôde se apresentar com frequência. Em 2015, a Young Lungs fez apenas um show, dedicando tanto este, quanto o ano seguinte à gravação de um primeiro álbum da banda. Em 2017, já com Joyce no grupo, eles voltaram a ensaiar e se apresentar.

A banda grava e produz todas as etapas do disco usando softwares livres.

Tanto o EP, como o disco, a gente usou o mesmo processo. A gente foi conseguindo alguma qualidade, ainda não é profissional, de estúdio, a gente fez tudo em casa. Eu e o Gui fizemos o EP e o CD também, só que o CD a gente teve a participação Zé, que era o antigo baterista. Ele ajudou a compor algumas coisas e compôs a maior parte das baterias naquele momento. E aí, a gente fez tudo em casa com equipamento pirateado, tipo, eu tinha um microfone bem sem vergonha, guitarra, baixo, programa de computador, a gente fez a bateria no computador, tentou deixar o mais próximo do que seria a bateria real, até uns errinhos, a gente se empenhou mesmo para o negócio ficar meio tosco, à nossa altura.

João também comentou que em breve mais músicas serão lançadas, e provavelmente através de um próprio selo musical que um colega do estúdio Valetes desenvolve. O estúdio é um dos melhores estúdios de música da cidade.

Agora a gente tem mais 14 músicas que a gente tem produzidas, em trio mesmo, só em arranjo com o trio, a banda, baixo, guitarra, bateria e um pouco de voz. A voz principal assim, mas a gente não tem sentado para produzir, isso ainda, só produziu o bruto, que eu esqueci como é o nome, mas é isso aí o bruto do arranjo musical e aí a gente vai lançar um EP com quatro músicas. A gente quer fazer isso agora, temos até a possibilidade de um estúdio, um amigo nosso que produz que quer criar um selo em Bauru, que eu acho até muito legal, porque falta isso, ele convidou a gente, a gente vai fazer com ele, aí a gente vai fazer mais quatro músicas nesse instante.

Além do uso da língua inglesa, uma das diferenças das bandas de rock é a forma como se divulgam. A própria *Young Lungs* vai além do *Youtube*, e utiliza o *Bandcamp*, o *SounCloud* e tem pretensões em relação ao *Spotify*.

Assim como em outros subterritórios, o *rock* tem dificuldades de encontrar lugares para tocar. Segundo os membros da banda, há apenas um bar que abre espaço para bandas independentes e autorais como as dele, o Exílio, localizado na Avenida Duque de Caxias, perto do Centro da cidade. Segundo eles apontam, apesar de existirem algumas bandas independentes que vêm e vão na cidade, o circuito de apresentações de *rock* nos bares é voltado para grupos *cover*, o que é também apontado por outros entrevistados.

\*\*\*

No dia 19/08/2017, realizamos uma entrevista com Aran Carriel, membro fundador de uma das mais antigas bandas de rock independente de Bauru, a Autoboneco. A entrevista foi realizada na loja Extinção, uma tradicional loja da cidade que vende livros, discos, roupas e objetos além de realizar eventos culturais

como sessões de cinema, o CineExtinção. É um espaço que se auto define como um “Empório Contracultural” especializado em arte alternativa. A loja funciona desde 2003 no Centro da cidade.

Figura 10: Localização da Loja Extinção Discos



FONTE: Google Maps, 2017

Aran Carriel é o Aran, fundador da banda Autoboneco. A banda foi fundada em 1993. Aran é jornalista por formação, além de músico. Com quase 25 anos de fundação, a Autoboneco já trocou de formação diversas vezes, tem muitos álbuns e EPS lançados, todos de forma independente. O som da banda é o que se considera experimental, e utiliza uma variedade grande de sonoridades e inovações em seu repertório. Muitas das gravações são feitas de forma artesanal e com equipamentos de baixa qualidade, “rústico” e feito em casa. O grupo criado por Aran também se arrisca nas artes visuais.

Eu criei em dezoito de março de noventa e três. Era uma coisa bem adolescente mesmo da época. A formação mudou muitas vezes. A formação original durou só uns três anos. A formação é cambiável mesmo assim, para gravação, para show. É essencialmente uma banda experimental tanto no conteúdo quanto nos formatos. Trabalhando principalmente com música, mas muito com vídeo também, artes visuais. O texto também tem um papel muito forte. É tudo integrado, eu faço a grande maioria do material, principalmente como editor. Por que a criação é coletiva, de música, e muita coisa eu faço também. Tem duas formas de trabalhar: muita coisa é feita em grupo, coletivo sobre improvisação e eu edito tudo, dando mais formato musical, tal. Fechando com letra, tal. E a outra parte eu faço bastante sozinho também, num formato bem *Folk*, bastante rústico, feito em casa também. Eu produzo quase tudo que eu gravo.

A banda é bastante conhecida na cidade, principalmente entre os frequentadores desse circuito de contra cultura e de rock independente. Um grupo que apesar de restrito, se renova, muito por causa da grande presença de universitários na cidade.

É, mudou muita coisa, influencia até hoje e isso é legal também para mim porque não influencia só como banda, não seria só uma banda de *rock*. Daí você vê que tem um salve de não ter esse peso estilístico tão grande assim, sabe? Então seria uma influência mais de espírito, tal, de motivar outras pessoas e uma coisa de falar sempre de si mesmo. A voz do indivíduo diante ao coletivo, diante ao abstrato. E a gente nunca fez muito parte de uma cena fechada, assim, de um som que fosse do mesmo tipo, tal. Ou um grupo social do mesmo tipo... Em essência sempre preferimos trabalhar com coisa gratuita, beneficente, tal. Que isso tem mais a ver com nossa realidade social também. Mas como arte assim, é bem livre, bem à parte de um cenário fechado ou determinado em alguma coisa.

Aran cita algumas influências estéticas e musicais de seu trabalho:

Da minha parte é música experimental por essência, assim, o *pós-punk*, o universo *pós-punk* muito grande. Desde o *Folk* até a música eletrônica. Tudo na improvisação em todas essas áreas, desde a improvisação mais clássica também do *free jazz* por exemplo, fixou muito a banda no começo também. Então é principalmente essa referência maior que eu tenho é de experimentalismo dentro do *pós-punk* e a improvisação em geral. Tanto pra vídeo, pra texto, escrita automática também.

A banda também costuma fazer gravações conjuntas ao vivo para manter o tom experimental. A banda lançou recentemente um vinil através de um estúdio de São Paulo-SP, o Caffeine Studio, mas Aran afirma que o grupo esteve no máximo quatro vezes em estúdios ao longo desse quarto de século.

Eu gravo muito em casa, sempre. E a grande maioria foi que gravei, assim, ao vivo. Muita coisa gravada em um canal. A gente grava com qualidade legal assim, porque principalmente no formato *Folk* que é mais fácil de aprender o som, assim... Não tem coisa barulhenta de bateria tal, essas coisas. Dá pra segurar o volume mais e eu gravo muita coisa digital com qualidade boa. Tascam, assim...

Aran também acredita que a influência do poder público pode prejudicar ao invés de ajudar os artistas, pois tiraria muito do ímpeto próprio da arte. Ele acredita que o governo deveria garantir infraestrutura básica para realização de eventos culturais, como segurança pública, mas não concorda com a verba direta.

Eu observo, assim, é... Raramente dialogo com o poder público. É... Não sou muito afeito a grandes políticas culturais específicas, sabe? Mas gerais, por exemplo, que a prefeitura se quiser contribuir em algo, que ela dê a liberdade da pessoa conseguir fazer um evento, tal. E que tenha polícia, tenha segurança, sabe? Segurança médica, também por perto. Ter essa "infra" assim, isso aí eu concordo. Mas política mais, destinar verba para isso, esse programa dessa arte... Isso eu acho horrível e acaba engessando mais ainda o cidadão, eu acho. Porque seria um ímpeto próprio que ele teria que ter, sabe? Muitas vezes quem não conhece acaba já esperando alguma coisa pronta disso aí. Eu sempre fui muito mais pró-ativo, sabe?

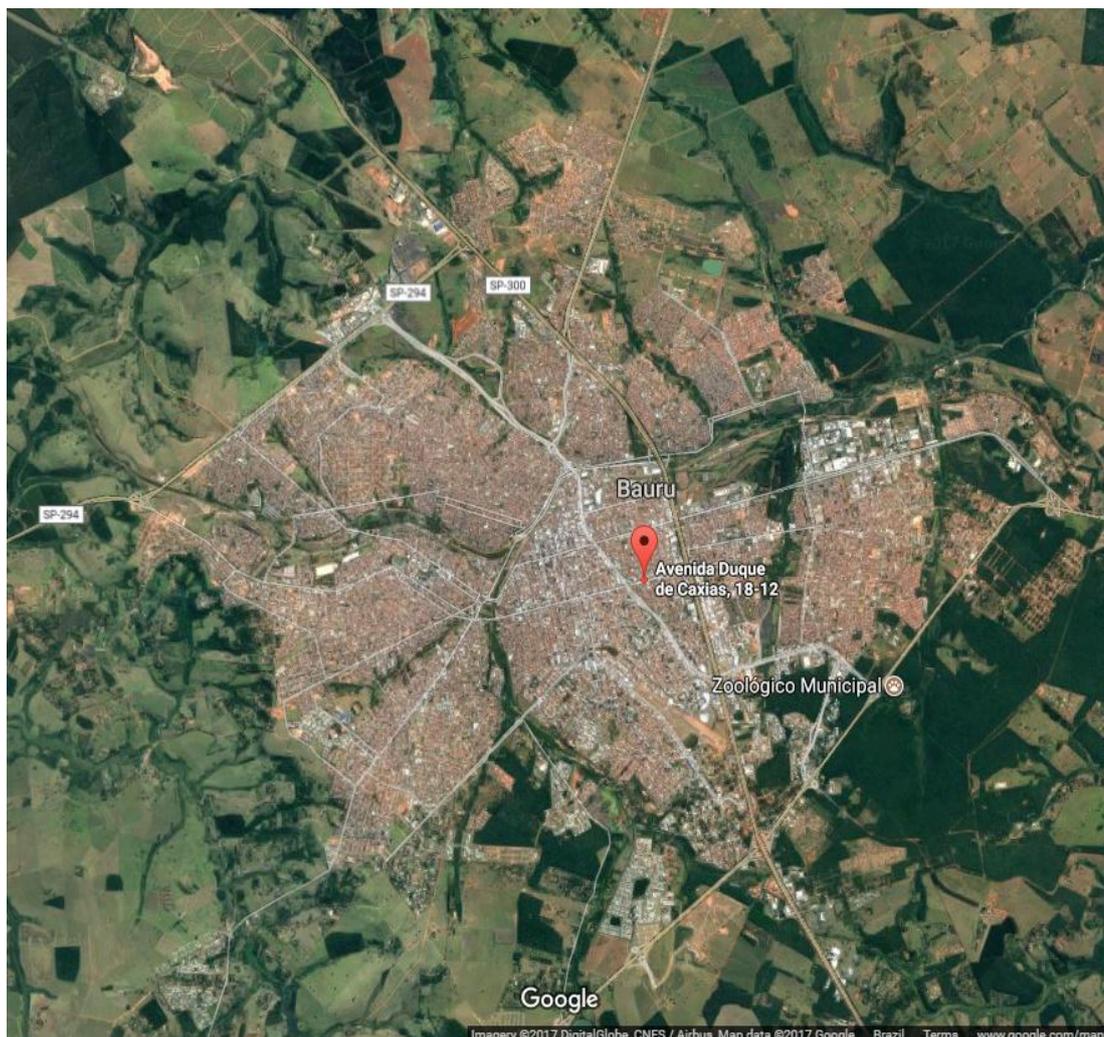
\*\*\*

Felipe Leonardo Costa Pontes, o Chimbai, tem 37 anos de idade, tem envolvimento com música desde os 5 anos e é proprietário do estúdio Chimbai, localizado próximo ao centro da cidade, na Avenida Duque de Caxias.

Chimbai tem uma experiência particular bastante interessante para a pesquisa, pois convive semanalmente com dezenas de bandas de todos os tipos que passam em seu estúdio. Ele passa até as madrugadas em seu trabalho acompanhando as bandas. É muito atencioso com os clientes, e os ajuda desde questões técnicas a dicas como músico.

Além de proprietário de um estúdio, Chimbai toca bateria, baixo e guitarra, foi membro de dezenas de bandas ao longo da vida e preza por dominar a técnica dos instrumentos que toca.

Figura 11: Localização do Estúdio Chimbal



FONTE: Google Maps, 2017

Chimbal acredita pessoalmente que a emoção só vem após a superação pessoal através da técnica sobre o instrumento.

O que me deixa assim, com mais vontade de estar tocando assim, é a parte técnica assim, a dificuldade técnica. [...] Avançar. Ver a habilidade de corpo e mente sobre um instrumento né. O domínio do instrumento. Essa parte assim, pra mim que é o mais... Que me deixa assim com muita vontade de sempre estar tocando.

Dá paixão, cara. Hoje em dia é a parte técnica. Vou falar para você, assim, para mim a parte técnica está acima da emoção. A emoção só vem com a realização da parte técnica.

Durante a entrevista ele apontou diversos nomes de grupos independentes da cidade que ensaiam em seu estúdio, incluindo a Young Lungs. Mas Chimbal acredita que falta incentivo para que esses grupos tenham onde tocar e como tocar com

qualidade. A cidade de Bauru tem festivais tradicionais como o Rock do Bem e o Vitória Rock, mas Chimbal acredita que por serem esporádicos e não fixos, não incentivam a cena local. Além disso, privilegiam os mesmos grupos e organizadores de sempre, impedindo uma rotatividade de artistas do gênero.

O Vitória *Rock* é como eu falei pra você lá, cara. Ele acontece muito esporadicamente. Você não tem assim uma definição de quanto tempo é um evento para o outro né. E quando ele tem, ele favorece sempre as mesmas pessoas. Ele não dá abertura para as pessoas, para outras bandas. Essas bandas que já tocaram, tocam uma ou duas vezes. Sempre vai tocar uma ou duas vezes, cara, no ano. Quando tem um evento são sempre os mesmos, ou se não forem os mesmos são os mesmos com os caras do mesmo movimento com outro nome. Mas oportunidade... Todas essas bandas que eu citei para você assim, eu não sei se eles já tocaram. Às vezes sim, uma já tocou ou outra, mas assim uma rotatividade de gente nova não tem. E as pessoas, o *underground* aí, os caras comentam a mesma coisa, cara. Vão lá, se inscrevem no edital, fazem tudo que pedem e não são chamados, cara! Mas esses mesmos estão lá, não sei por quê.

Ele ainda afirma que há pouco recurso e iniciativa para uma cidade do tamanho de Bauru.

Era pra ter em Bauru, cara, um porte de uma cidade como Bauru, era pra ter evento semanal. Com esse do edital aí você vai ter um a cada três meses. Às vezes uma vez por ano ou um a cada seis meses. O apoio seria um apoio assim, semanal, cara. Você ter um lugar assim que é para música. Como tem em outras cidades né, de menor porte. E economia mais fraca. Um centro de música. E ter toda semana, ter isso daí, cara. Porque o dinheiro é muito pouco, cara. Precisa comprar umas caixas de som ali e pôr uma banda para tocar, cara. Pôr uma pessoa pra organizar, né. E o mínimo de segurança né. Fazendo isso daí você ia ter muito mais banda, cara.

O estúdio de Felipe abriga grupos de samba, pagode, sertanejo, música eletrônica, *funk*, *rap*, *punk*, *heavy metal* e *hardcore*, mostrando a variedade de criativos em movimento na cidade. Apesar disso, ele afirma que maioria não é profissional, e fazem da atividade musical um trabalho à parte. Há outros estúdios de gravação, como os citados por ele Estúdio Valetes, também citado pelos membros da Young Lungs, e o estúdio G3, ambos com equipamentos de ponta. O estúdio de Chimbal não realiza gravações e presta serviços para músicos que querem ensaiar com suas bandas. A frequência de músicos e grupos que passam pelo estúdio de Chimbal é bastante grande.

Esse fluxo tornou o estúdio de Chimbal uma referência, e segundo ele mesmo, a maior parte das bandas que se apresentam na cidade passam por ali. É uma referência importante para quem quer pesquisar a música na cidade.

Sempre tem gente, cara. Sempre tem gente, o espaço é bom né. Então assim, as pessoas tocam pra se divertir e outras pessoas tocam como profissão também né. Então você vai ter sempre a rotatividade né. Teve muita banda. Muitas bandas aqui em Bauru passaram aqui, cara. É difícil dizer uma que toca na noite que não passou assim, ou pelo menos um músico integrante de uma banda. Quase todo mundo assim, noventa por cento passou aqui cara.

Apesar da presença de grupos independentes da cidade, as rádios, segundo Felipe, não dão apoio a elas, o que faz que a divulgação desses grupos aconteça apenas pela internet. Assim como a maioria dos entrevistados, Felipe também acha que faltam locais para as bandas se apresentarem.

Já foi melhor. Época dos anos noventa assim foi melhor porque tinha muitos bares em Bauru. E você tinha a oportunidade de estar tocando assim, em vários lugares, em diferentes dias da semana né. Hoje você vai ter oportunidade assim, abertura boa mesmo é o Exílio. O Exílio dá essa oportunidade para bandas não só *cover* como independente. Para mim assim é o lugar aqui em Bauru que dá o espaço mesmo. Que dá o espaço né. Esses daí assim não tem como você falar mal do lugar que dá o espaço. Armazém, Armazém Bar... Exílio. Já falei né? E o Jack [Music Pub]. Essas são as casas porque não tem outras casas em Bauru.

\*\*\*

### 6.2.5. A SECRETARIA DE CULTURA

No 01/09/2017, foi realizada a entrevista com o então Secretário de Cultura da Cidade, Luiz Antonio Fernandes Fonseca. Durante a entrevista, o foco era ouvir do secretário quais eram as políticas públicas aplicadas pelo município para a cultura. Segundo ele, a secretaria dispões de um orçamento de dez milhões de reais por ano, sendo que 75% vão para folha de pagamento e encargos.

A política de incentivo à cultura apresentada foi a da lei de incentivo à cultura.

Esse ano investimos 150 mil reais em alguns projetos que são classificados. Eles tem toda uma regra de julgamento, avaliação, ver se se encaixam nos contextos. Tem uma série de conceitos que são levantados por um júri à parte, com pessoas de fora da secretaria, que pegam todos os projetos e dão ok nos vencedores, um número X que chega até o valor de 150 mil. Empresas é 20 mil e pessoas físicas, 10 mil. Essa lei existe com essa finalidade, essa cultura. Lei de estímulo. Temos uma verba anual de 150 mil.

A secretaria custeia também as atividades diretamente relacionadas à música, como o Carnaval, a Orquestra Sinfônica Municipal, a Banda Sinfônica Municipal, o Departamento de Ensino às Artes, que oferece vagas para aulas de violão, violino e flauta.

Para além dos encargos, os eventos promovidos pela Secretaria são que mais geram gastos. Entre eles está o Carnaval.

Ah, o carnaval é um pouquinho fora da curva mesmo hoje. Mas eu não gosto de falar que é um empecilho, eu acho que é uma cultura que está enraizada na vida de todos nós brasileiros, ver o samba, o carnaval. Existe uma corrente contrária ao carnaval, existe uma corrente a favor do carnaval. Eu acho que a gente tem que manter o carnaval. O custo é alto? É alto, não é baixo. A gente sabe disso, mas é um movimento que vale a pena investir. Mas também tem outras coisas que acontecem. No final da história, do tempo, tudo se equilibra. Eu acho que hoje eu gasto mais aqui [carnaval], aí durante o ano eu vou gastando outras coisas que às vezes até ultrapassa. É que aqui [carnaval] é uma pancada só, entra um valor único. E ali vai entrando aos pouquinhos, que no final, até ultrapassa. Ou mesmo estrutura de ideia, estrutura das Bibliotecas a Mais, também tem um acumulativo que vai subindo. Porque eu tenho transporte, tenho alimentação, não é só o espaço. Então não vejo isso [carnaval] sendo maior, não. Eu acho que ele se equilibra no ano. O carnaval é pontual, é um volume alto naquele momento. Mas nos outros 10 ou 11 meses as coisas vão acontecendo aqui também. E quando junta, equilibra ou passa, às vezes.

Quando questionado sobre a possibilidade de a verba do carnaval ser retirada ele respondeu.

O que eu acho assim, que eu venho falando há muito tempo sobre o carnaval, o pessoal do NeoCriativa sabe disso, a gente já conversou, teremos até um encontro agora juntos, a gente tem que convencer o pessoal das escolas tem a se organizarem. Nos próximos anos ter uma liga, ter uma fundação para que a gente possa buscar os recursos fora. Para que elas possam durante o ano, através da economia criativa e tal, ter condições de abocanhar um recurso a mais para presidir suas escolas. Pode acontecer em um momento de a gente não ter mais carnaval. E eu falei na reunião, até é bom conversar com você também, na reunião que nós tivemos há uns meses na Unesp eu falei isso. 92 cidades do Estado de São Paulo cancelaram o carnaval em 2017. Por que cancelou? Porque não tinha dinheiro. Por que não tem dinheiro? Porque as arrecadações caíram. Então se 92 declinaram, alguma coisa está errada. Faltou dinheiro. Ontem eu estive com um secretário de outra cidade do interior. Ele não tem um carnaval e ele gostaria de ter um carnaval. Conversando comigo ele desistiu porque ele não tem como fazer um carnaval nas condições que os carnavalescos queriam. Que é subsídio. Então olha as dificuldades que o poder público tem. A gente tem que bolar umas estruturas que nos dê condições de todo ano falar com certeza “vai ter carnaval, claro que vai.

Durante a fala, o secretário também ventilou a possibilidade de investimentos privados no carnaval, mas que isso também dependeria da organização financeira e administrativa das escolas de samba, individual e coletivamente. O secretário deixou claro, no entanto, que a manutenção da festa é uma prioridade.

As escolas bem organizadas durante o ano podem ter uma boa receita. Pode ajudá-las e nos ajudar a fazer uma venda delas para o mercado. Se você é empresário e vai investir no carnaval, você só vai investir quando tiver a confiança que o carnaval é nota 10, que vai ter um retorno importante. Se o cara olha e vê a bagunça que nós somos, ele não vai investir. Então a gente tem que ser organizado e mostrar que somos organizados. Não estou falando que é uma bagunça hoje, mas ninguém vende essa imagem para o empresário. Então a gente tem que vender uma imagem de “eu sou bom, meu carnaval é lindo, eu sou muito organizado. Me ajuda”, e começar a fomentar outros recursos para colaborar com o carnaval. E aumentar a receita deles né, melhorar cada vez mais os carros alegóricos, fantasias, adereços. A ideia é melhorar sempre, e não regredir. Então eu acho que por aí passa uma reorganização, passa pela economia criativa, pela conscientização de um todo, para que a gente possa garantir que sempre tenha as coisas acontecendo. Porque hoje eu não tenho garantia de nada. Ano que vem eu só vou saber daqui uns dois meses se eu vou ter verba. Olha como as coisas são.

Quando questionado sobre os dados de que a prefeitura dispõe sobre os grupos de música da cidade, o secretário afirmou que esse tipo de pesquisa não é feita. Também afirmou que há intenções de fazer parcerias com as Universidades, como a UNESP, através do NeoCriativa, para gerar dados sobre o território criativo em Bauru.

Não. O que nós temos aqui é o seguinte: existe uma coisa chamada chamamento para eventos, que abre em novembro agora. Nesse chamamento, todos os artistas podem se cadastrar. À medida que durante o ano eu vou precisando de algum grupo para tocar, ou no aniversário da cidade, ou em algum evento específico, eu vou lá nesse chamamento e falo assim “Solon tem sua banda, vem comigo? O valor é baixo, o valor hoje é 2600. Você não quer se apresentar no aniversário de Bauru? Você vai ganhar visibilidade, tal, te pago 2600 que é o que eu posso te pagar por lei”. Geralmente as pessoas vem porque é um valor que ajuda e dá visibilidade. Isso eu tenho, agora um cadastro de artistas em Bauru eu não tenho. O que eu tenho é assim, a Jô samba, ela tem um projeto aqui. Então sei da Jô, eu conheço vários sambistas, hip hop eu conheço a maioria. Conheço uma galera do funk também. Mas eu não tenho o cadastro deles, e nem vejo porque tê-los.

A última resposta do secretario foi afirmativa em relação à intenção de priorizar a periferia. Segundo ele a periferia não tem “acesso a cultura”, mas tem talentos escondidos que podem ser descobertos. Ao final da fala, como ao longo de várias entrevistas Deus é citado.

Sim, sempre. Eu acho que periferia além de não ter muito acesso à arte, à cultura de forma mais rotineira, ela tem grandes talentos escondidos. Eu acho que em uma dessas visitas, podemos encontrar alguns talentos adormecidos, querendo aparecer e não consegue. Eu acho que a gente tem a condição de fazer um trabalho casado. Então a gente leva alguma coisa, e de repente, descubro alguém, mudo a vida de alguém. Esse é o meu grande sonho, na realidade, que eu pudesse encontrar 40, 50 pessoas diferentes em cada bairro, com capacidades diferentes, que pudessem mudar suas vidas. Que seja com a música, que seja com o circo, seja com a dança. A gente tem que descobrir esses talentos, esse é meu grande objetivo. Espero, torço e peço a Deus que me ajude a chegar nesse objetivo.

Em suma, a secretaria parece não ter dados suficientes para realizar uma política de cultura para a cidade, apenas a continuidade dos programas já existentes. Esses programas são focados em formação, não exatamente o estímulo à cultura nos locais em que ela é produzida. Os resultados desta pesquisa podem servir para que uma visão mais global de cultura seja estabelecida, pensando uma política de estímulo focada nos territórios criativos subalternos, aproveitando as intenções da prefeitura, além da necessidade para a garantia dos direitos dos cidadãos.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Esta pesquisa tinha como objetivo principal a apresentação e discussão do conceito de território criativo subalterno, descrevendo sua relação com a música e a assim chamada sociedade midiaticizada. Essa relação foi apresentada ao longo de 6 capítulos e uma seção de entrevistas, respondendo aos objetivos principais e ampliando as questões propostas, ao mesmo tempo que não esgotando as possíveis abordagens sobre a temática.

A discussão amplia os temas abordados e abre caminhos para que outras pesquisas sejam feitas tanto a partir dos resultados como para refutá-los. Nada na produção científica é definitivo, e as críticas ao trabalho, que deve ser aprofundado em uma possível pesquisa de doutorado, serão bem vindas.

No capítulo primeiro, pudemos fazer uma abordagem teórica sobre as teorias da comunicação em um diálogo com autores como Muniz Sodré, José Luiz Braga, Vera Veiga, Antonio Hohlfeldt, Luiz Martino, John Downing, Florestan Fernandes, Clóvis Moura, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Eric Hobsbawn e Milton Santos. Dessa forma, localizamos a pesquisa dentro do universo do *Bios Midiático*, a Música e a Canção enquanto formas de mídia e de comunicação e a possibilidade de ação deste tipo de mídia a partir da subalternidade e da *Mídia Radical*.

No capítulo segundo, a pesquisa pode localizar seu debate dentro de uma discussão sobre *Economia Criativa*. Utilizando relatórios internacionais e textos públicos nacionais, tecemos uma crítica e apresentamos os modelos das chamadas *Indústrias Criativas*. A partir disso, apresentamos um modelo inclusivo e crítico de debate para a economia da cultura, além de introduzir um debate sobre o trabalho criativo.

No capítulo terceiro, fizemos uma crítica e apresentação do cenário do século XXI, que permeia as noções de sociedade midiaticizada e economia criativa, um cenário econômico que se retrai, uma desigualdade crescente e uma política voltada à morte através da manutenção desse projeto. Localizando esse debate no Brasil, pudemos apresentar o cenário de desigualdade obscena em que se encontra o país, além de apontarmos questões relacionadas à construção da identidade nacional através de branqueamento e racismo que caracterizam nossa subalternidade.

No capítulo quarto, apresentamos um debate profundo com noções filosóficas afirmando a relação entre Música e Comunicação e também apontando categorias de análise da dimensão da experiência estética, caras a essa discussão. Neste capítulo pudemos observar a forma como a Música tem dimensões de mídia, arte, produção de conhecimento e trabalho, estabelecendo uma ampla gama de possibilidades de investigação e interpretação para o território criativo subalterno da música.

No capítulo quinto, a discussão girou em torno do aprofundamento do conceito de território criativo e também de território criativo subalterno, propondo formas de abordagem e ampliando o debate que já foi feito até aqui. É importante observar que esse debate é ainda muito incipiente e poucos trabalhos foram apresentados introduzindo tão larga interdisciplinaridade.

No capítulo sexto, pudemos ver o trabalho de campo como uma conclusão da trajetória teórica, não encerrando, mas ampliando para novas pesquisas o objetivo principal deste trabalho. As entrevistas nos territórios criativos subalternos do Funk, Rock, Hip Hop e Samba de Bauru são a chave final de um trabalho que se propõe desde o início como um diálogo com a sociedade.

Por fim, acreditamos que o problema da pesquisa, a falta de um conceito que aprofundasse a discussão já existente na Economia Criativa e na Comunicação através da Música foi respondido. A proposta apresentada para avaliação da banca, foi a de um conceito que possa ser útil tanto para as discussões acadêmicas como para os movimentos sociais, abrangendo um debate importante para o combate à desigualdade no Brasil e no mundo.

Os limites da pesquisa se apresentam principalmente na ampliação do leque de possibilidades que o Capítulo IV apresenta. A estética e sua teoria podem ser muito úteis para aprofundar ainda mais a forma como as transformações econômicas em direção à cultura e ao conhecimento irão se desdobrar.

Além disso, a entrada nessa nova fase da humanidade em vista das variáveis que se apresentam para a subalternidade precisa de um pensamento filosófico estético e crítico profundo. Dessa maneira, pesquisas futuras podem apontar como esse tipo de trabalho se comporta e a quais dimensões estéticas responde,

propondo formas de superação da reprodução simbólica da subalternidade no mundo. Um problema de urgência crescente, que poderá apresentar desdobramentos fundamentais para a humanidade em sua fase criativa, que se aproxima rapidamente. Para todas as classes subalternas do mundo, esse é um debate indispensável e urgente.

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M.. **Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANDERSON, Carol. **Donald Trump Is the Result of White Rage, Not Economic Anxiety**. Acesso em: 05/08/2017. Disponível em: <<http://time.com/4573307/donald-trump-white-rage/?iid=sr-link9>>

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS – ABPD. **Mercado Brasileiro de Música 2015**. Rio de Janeiro: ABPD, 2015.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DOS PRODUTORES DE DISCOS – ABPD. **Mercado Brasileiro de Música 2011**. Rio de Janeiro: ABPD, 2011.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado**. São Paulo: Martins Fontes, 1970.

ARMAND; MATTELART, Michele. **História das teorias da comunicação**. 6ª São Paulo: Loyola, 2003.

AZEVEDO, Patrícia Rodrigues de; CLOSS, Lisiane Quadrado; OLIVEIRA, Sidinei Rocha de; TIRELLI, Christian. **Das Cidades aos Territórios Criativos: um Debate a Partir das Contribuições de Milton Santos**. Acesso em 07/09/15. Disponível em: <[http://www.anpad.org.br/admin/pdf/2014\\_EnANPAD\\_APB2151.pdf](http://www.anpad.org.br/admin/pdf/2014_EnANPAD_APB2151.pdf)>

BAKHSHI, Hasan; CUNNINGHAM, Stuart; HIGGS, Peter. **Beyond the creative industries: Mapping the creative economy in the United Kingdom**. 2008. Acesso em 22/07/2017. Disponível em: <[https://www.nesta.org.uk/sites/default/files/beyond\\_the\\_creative\\_industries\\_report.pdf](https://www.nesta.org.uk/sites/default/files/beyond_the_creative_industries_report.pdf)>

BALDWIN, Richard. **The third wave of globalisation may be the hardest**. Acesso em: 05/08/2017. Disponível em: <<http://www.economist.com/news/books-and-arts/21710240-first-free-movement-goods-then-ideas-momentum-may-stop-free-exchange?fsrc=scn/tw/te/bl/ed/thepastandfutureglobaleconomythethirdwaveofglobalisationmaybethedardest>>

BARROS, Laan Mendes de. **Recepção, mediação e midiatização**: conexões entre teorias europeias e latino-americanas. Acesso em 10/02/17. Disponível em: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6187/1/MIDIATIZACAO\\_repositorio.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6187/1/MIDIATIZACAO_repositorio.pdf)>

BRASIL. **Mapa do Encarceramento**: os jovens do Brasil/Secretaria-Geral da Presidência da República. Brasília. 2014. Acesso em: 30/09/2017. Disponível em: <<http://juventude.gov.br/articles/participatorio/0009/3230/mapa-encarceramento-jovens.pdf>>

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**: textos de Walter Benjamin. São Paulo: Editora Civilização, 1955.

BENNET, Roy. **Uma Breve História da Música** / Roy Bennett; tradução, Maria Teresa Resende Costa. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

BENTO, Maria Aparecida Silva et al (Org.). **Psicologia Social do Racismo: Estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

BRAGA, José Luiz: **A sociedade enfrenta sua mídia**: dispositivos sociais de crítica midiática. São Paulo: Paulus, 2006.

BRAGA, José Luiz. **Circuitos versus Campos Sociais**. Acesso em 12/03/17. Disponível em: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6187/1/MIDIATIZACAO\\_repositorio.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6187/1/MIDIATIZACAO_repositorio.pdf)>

CARDOSO, Fernando Henrique (Org.). **Homem e sociedade**. 2. ed. Sao Paulo: Nacinal, 1975.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**. *Artes de fazer*. Petrópolis, Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. **Simulacro e Poder: Uma Análise da Mídia**. 1ª Ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COSTA, Luiz M. C. **O Nacionlismo de Direita e a era da Globalização**. Acesso em: 05/08/2017. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/revista/923/o-nacionalismo-de-direita-e-a-era-da-desglobalizacao>>

DECHAMP, Gaëlle. SZOSTAK, Bérangère. **Organisational creativity and the creative territory: The nature of influence and strategic challenges for organisations**. M@n@gement. vol. 19(2), p.61-88. 2016.

DEPARTMENT FOR CULTURE MEDIA AND SPORTS. Foreword By the Secretary of State. 2001. Acesso em 25/08/2017. Disponível em: <[https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment\\_data/file/183544/2001part1-foreword2001.pdf](https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/183544/2001part1-foreword2001.pdf)>

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos**. São Paulo, 2007.

DOWBOR, Ladislau. **A Era do Capital Improdutivo**. São Paulo: Autonomia Literária, 2017.

DOWINING, John D. H.. **Mídia radical: Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais**. São Paulo: Senac, 2002.

FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. 2. ed. São Paulo: Global, 2007.

FLEGENHEIMER, Matt; BARBARO, Michael. **Donald Trump Is Elected President in Stunning Repudiation of the Establishment**. Acesso em: 05/08/2017. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2016/11/09/us/politics/hillary-clinton-donald-trump-president.html?smid=fb-nytimes&smtyp=cur>>

FRANÇA, Vera Veiga, HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz Martino (Orgs.). **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 8. ed. Petrópolis, Rj: Vozes, 2008.

FREYRE, Gliberto. Casa-Grande e Senzala. 22ªed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympoio Editora, 1983

FOLHA DE S. PAULO. **Manual da redação**. São Paulo: Publifolha, 2001.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide** - para uma teoria marxista do jornalismo. Porto Alegre: Tchê, 1987.

GIL, Gilberto. **Um encontro: Gilberto Gil e o Professor Milton Santos**. Acesso em: 05/08/2017. Disponível em:  
<[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_texto.php?id=12&language\\_id=1&id\\_type=4](http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=12&language_id=1&id_type=4)>

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Dp&a Editora, 1992.

HALL, Stuart. **Da diáspora** - identidades e mediações culturais: Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: Ufmg, 2003.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. **Da Biopolítica à Necropolítica**: Variações Foucaultianas na Periferia do Capitalismo. Sapere Aude, Belo Horizonte, v. 7, n. 12, Jan./Jun. 2016, p. 194-210.

HIRANO, Sedi (organizador). **Pesquisa Social, Projeto e Planejamento**. 2ª ed. São Paulo: T.A.Queiroz, Editor. 1979.

HOBSBAWM, Eric J.. **História social do jazz**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz Terra, 1989.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era das Revoluções: 1789 - 1848**. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOWKINS, John. **The Creative economy**: How people make money from ideas. 1ªEd. Londres: Penguin Books, 2001.

ICT, **ICT Facts and Figures 2016**. Geneva. 2016. Acesso em: 30/09/2017.  
Disponível em:  
<<http://www.itu.int/en/ITUD/Statistics/Documents/facts/ICTFactsFigures2016.pdf>>

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **Indicador de Desenvolvimento da Economia Criativa**. 1ed. Brasília: IPEA, 2010.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA. **1880 - Panoramama da Economia Criativa no Brasil**. Brasília: IPEA, 2013.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. 2ªed. São Paulo: Aleph. 2009.

JUNIOR, Jeder Janotti, MATTOS, Maria Ângela, JACKS Nilda. **Mediação & Mdiatização**. Salvador : EDUFBA, Brasília : Compós, 2012. Acesso em 07/01/17.  
Disponível em:  
<[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6187/1/MIDIATIZACAO\\_repositorio.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6187/1/MIDIATIZACAO_repositorio.pdf)>.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira**: Dos primórdios ao início do séc. XX. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

LANNES, Wilson Vieira . **A crise e as novas fronteiras para a indústria fonográfica**. Acesso em 07/01/17. Disponível em:  
<<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/4051/wlannes.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>

LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva**: por uma antropologia do ciberespaço. 5. ed. São Paulo: Loyola, 2007.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Pesquisa em Comunicação**. 8ª Ed. SãoPaulo: Loyola, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARCHI, Leonardo de. **Análise do Plano da Secretaria da Economia Criativa e as transformações na relação entre Estado e cultura no Brasil.** Intercom – RBCC. São Paulo, v.37, n.1, p. 193-215, jan./jun. 2014

MATTOS, Maria Ângela, JACKS, Nilda, JANNOTI Jr., Jeder (Orgs.) **Mediação e Midiatização.** Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2012.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** Arte & Ensaios, n. 32, dez. 2016.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano da Secretaria da Economia Criativa.** 1 ed. Brasília: Minc, 2011.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Plano Nacional de Cultura.** 1 ed. Brasília: Minc, 2011.

MOURA, Clovis. **Dialética radical do Brasil negro.** São Paulo: Editora Anitta, 1994.

NAKANO, Davi. **A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música.** Acesso em 07/01/2017. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104530X2010000300015&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104530X2010000300015&script=sci_arttext)>

NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do negro brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

PIKETTY, Thomas. **O capital no século XXI.** Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2014.

PERPETUO, Irineu Franco; SILVEIRA, Sergio Amadeu (orgs.). **O futuro da música depois da morte do CD.** São Paulo: Momento Editorial, 2009.

QUINTERO RIVERA, Ángel G. **Cuerpo y Cultura: Las músicas <<mulatas>> y la subversión del baile.** Iberoamericana, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2009.

REIS, Ana Carla Fonseca. **ECONOMIA CRIATIVA como estratégia de desenvolvimento**: uma visão dos países em desenvolvimento. 1ª Ed. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

REIS, Ana Carla Fonseca; KAGEYAMA, Peter (Orgs). **Creative City Perspectives**. São Paulo: Garimpo de Soluções & Creative Cities Productions, 2009.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: A formação e o sentido do Brasil. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RUBIM, Antonio Albino Canelas (org.). **Políticas culturais no Brasil**. Salvador: edufba, 2007.

SADER, Emir; GENTILI, Pablo (org.). **Pós-neoliberalismo**: as políticas sociais e o Estado democrático. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

SANTOS, Milton; SILVEIRA, María Laura. **O Brasil**: território e sociedade no início do século XXI. 1 Ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização** – do pensamento único à consciência universal. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos; ANDRADE, Carlos Drummond de; SABINO, Fernando. **As cem melhores crônicas brasileiras**. Rio de Janeiro, 2007

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Previsões são sempre traiçoeiras**: João Baptista de Lacerda e seu Brasil branco. História, Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, v.18, n.1, jan.-mar. 2011, p.225-242.

SECRETARIA DA ECONOMIA CRIATIVA. **Observatório Brasileiro da Economia Criativa**. Brasília: Ministério da Cultura. Acesso em 09/02/2017. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/economiacriativa/>>

SILVA, Gislene. **Pode o Conceito Reformulado de Bios Midiático conciliar mediações e midiatização?**. Acesso em 09/02/2017. Disponível em: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6187/1/MIDIATIZACAO\\_repositorio.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/6187/1/MIDIATIZACAO_repositorio.pdf)>

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do Espelho**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

SODRÉ, Muniz et al. **A Comunicação do Grotesco: Introdução à Cultura de Massa no Brasil**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: Identidade, povo e mídia no Brasil**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: Afeto, mídia e política**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

SOUZA, Jessé. **Ralé Brasileira: Quem é e Como Vivem**. Belo Horizonte: Ufmg, 2009

SPOSITO, M. Encarnação Beltrão. **Reestruturação Urbana e Segregação Socioespacial no Interior Paulista**. IX Coloquio Internacional de Geocrítica: Los Problemas del Mundo Actual - Soluciones y Alternativas desde la Geografía Y Las Ciencias Sociales. Porto Alegre: 2007.

UNCTAD; PNUD. **Creative Economy Report 2013**. Geneva. 2013. Acesso em 09/02/2017. Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013.pdf>>

UNESCO, **Cultural times: the first global map of cultural and creative industries**. Geneva. 2015, Acesso em: 10/06/2017. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0023/002357/235710E.pdf>

UNESCO, **Relatório Mundial da UNESCO: Investir na diversidade cultural e no diálogo intercultural**. 2012. Acesso em 10/02/2017. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001847/184755POR.pdf>>

UNESCO. **Many Voices, One World**: Towards a new more just and more efficient world information and communication order. 1980. Acesso em: 05/09/2017. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000400/040066Eb.pdf>>

VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais em Chico Science e Nação Zumbi**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

WASELFISZ, J.J. **Mapa da Violência 2016**: Mortes Matadas por Armas de Fogo. Rio de Janeiro, FLACSO/CEBELA, 2016.

XAVIER, J. T. P.; XAVIER, P. A. M. **Ler, interpretar e agir**: um círculo de cultura fora do eixo. *Razón y Palabra*. Vol. 19, n.1\_89, p. 363-373.

## **ANEXOS - Íntegras das entrevistas realizadas**

## **Território Criativo Subalterno Funk**

**MC THOMAZ**

**Solon:** Quando a gente conversou você disse pra mim que estava pra lançar um CD. Você conseguiu? Eu vi que você lançou algumas músicas.

**Mc Thomaz:** Esse CD aí tá sendo meio duradouro por que a gente está trabalhando sério nele. Eu já trabalhei em seis músicas, mas ainda faltam mais 6. Eu vou fazer um CD de 12 faixas. Vai ser um CD de *rap* depois, eu vou lançar o de *funk* e vai ter uns “*trap*”, que é uns *funk* junto com *rap* para galera e acostumando. A parada vai ser essa o *Rap* e o *funk*. Já tá com seis músicas gravadas, seis músicas de *rap*, o DJ tá produzindo mais duas músicas assim que terminar esse CD. Eu estou fazendo lá na casa do William na Castelo de Madeira lá na casa do *hip-hop*.

**Solon:** Você mudou o nome dele? Acho que era tem que tá vendo, não era?

**Mc Thomaz:** Esse é o CD de *funk*. O CD de *funk* Vai ter esse mesmo nome. Tá na mão do DJ, só que o Dj que está produzindo está cheio de trabalho.

**Solon:** Aí você paga para fazer?

**Mc Thomaz:** Pago. Aí é o dinheiro da produção que eu pago por faixa para o DJ.

**Solon:** É muito caro fazer?

**Mc Thomaz:** No começo tava um preço mais tranquilo, mas conforme o trabalho das pessoas vai crescendo, vai ganhando visibilidade, vai subindo o preço. Hoje já tá tá uns R\$ 150 cada produção de vídeo com ele, mas tem cara que cobra mais. Depende do grau de divulgação do DJ. Quanto mais divulgação mais alto é o custo. Geralmente é o DJ mesmo que divulga.

**Solon:** Quantas produtoras você conhece que produzem *funk* em Bauru? Que eu vi são a Beat Cavrna e a PDG.

**Mc Thomaz:** Eu conheço essas daí. Tem também a CDM, que os cara vão estar produzindo *funk*. A gente está entrando agora com a ZN Produções, que é um trabalho novo que a gente tá começando. Tá só na maquete ainda esse projeto. É um projeto para 2018 com início para agora em 2017. Vai dar início com os trabalhos do Mc Tom. Junto, a gente vai produzir *rap* também, então a gente pretende fazer uma coisa séria mesmo para levantar o *funk* de Bauru e região. Eu andei fazendo uns shows para fora nas cidades vizinhas, então eu peguei muito contato com os meninos de fora. Meu, os moleque bom. Moleques de Assis, moleques de Botucatu, os moleque de Lins. Todos os moleques estão na conexão com a gente. Eu vi que tem muito talento escondido, muito talento calado por falta de oportunidade, por falta de pessoas que acreditam no trabalho e, muitas vezes, [falta] investir no artista. Só que enquanto você não tem nome, ninguém investe. Então produtoras aqui mesmo são essas daí estruturadas mesmo, são essas daí mas mesmo assim ainda tem um pouco de carência para *funk* bauruense.

**Solon:** Onde geralmente tem show aqui pra se apresentar? Tem lugar para o artista de *funk* se apresentar aqui em Bauru?

**Mc Thomaz:** Na realidade mesmo, os artistas de *funk*, eu falo usando como referência o David Boladão que é um cara que está sempre fechando data, eu vejo sempre postando em cidades vizinhas. Aqui em Bauru tem bastante casa de shows, tem diversas casas de show mas é difícil show aqui.

**Solon:** Qual dessas casas de show tem em Bauru?

**Mc Thomaz:** Aqui em Bauru tem a antiga 212, que é a *pink* né ali é uma casa de show que dá para adotar um povo legal, fazer um show legal de *funk*. Lá na Sagae Eventos tem também um lugar bom, também adota bastante gente.

**Solon:** E tem show de *funk* lá, de [artistas de] Bauru?

**Mc Thomaz:** Não. Se tem show eu, particularmente, não fiquei sabendo.

**Solon:** E aqui em Bauru, você já conseguiu se apresentar?

**Mc Thomaz:** Olha aqui em Bauru os únicos lugares que me apresento são em eventos como que a gente tá fazendo aqui, evento nas quebradas, shows beneficentes, os eventos da casa de *hip-hop* lá que fazem. Geralmente o Vinão da VR eventos faz os eventos lá no Parque das Nações, a gente vai lá, mas casa de show assim contratado para fazer show aqui em Bauru é raro.

**Solon:** Então geralmente o circuito de *funk* ele fica na periferia?

**Mc Thomaz:** É. Na periferia das quebradas aí mesmo.

**Solon:** Iniciativa própria de vocês?

**Mc Thomaz:** Sim porque não tem pessoas que acreditam no *funk*. Aqui não. Se tem 1, 2 ali, o moleque já tem nome, então ele dá continuidade no trabalho dele. Só que falar para você que tem 5 MC de *funk* aqui que tem data todo fim de semana, é mentira. Não tem. Quem eu vejo mesmo com data todo fim de semana é meu amigo lá, o David Boladão, particularmente, só ele.

**Solon:** E a Menorzinha?

**Mc Thomaz:** Quando eu vejo, é por um show por aí, ela fazendo abertura, mas sou todo final de semana eu também não vejo ela fazer não.

**Solon:** Eles conseguem viver de música.

**Mc Thomaz:** Eu mesmo não tenho essa ciência. Seria injusto eu falar isso para você, mas o David mesmo trabalha. Ele tem um trampo, tanto é que eu chamei ele para vir cantar aqui ele falou “não, demorou né meu mas eu vou ter que trocar ideia lá no trampo que alguém ficar no meu lugar”. Então essa é nossa vida aqui, a gente tem que dar um trampo e cantar. Palco ou trampo. Muitos escolhem o corre, mas eu prefiro dar um trampo, apesar de já ter vivido a sua vida aí, então eu sei que não vai me ajudar a realizar meu sonho.

**Solon:** Eu conversei com alguns MCs e alguns deles saíram do crime, alguns foram presos. Aí eles resolveram ficar só na música. Eu queria saber se isso é comum se você conhece gente assim.

**Mc Thomaz:** Sim. Eu mesmo sou uma prova viva disso. Eu comecei em 2002 cantar *rap*, só que sempre curti *funk* também. Então comecei a cantar *funk* também lá para meados de 2009 e 2010. Eu sempre fui do corre, sempre fui moleque doido, mas sempre trabalhei também. Dessa última vez aí em 2012 fiquei preso e lá eu pude ver o tempo, que eu não ia conseguir realizar meu sonho. Lá tem bastante MC, tem uns moleques que gosta de *funk*, tem bastante contato, mas é um lugar mano é o seguinte você fica trancado lá e você não consegue realizar seu sonho. É um lugar que você perde seu tempo lá e você vive de sonhar. É o ditado: Vegetar sem parar, viver só de sonhar, envelhecer antes do tempo sem ver o tempo passar. Você junta isso e você vê que isso não traz progresso para sua vida, então dali eu fiz a minha escolha. E assim como tem muitos, Mc Duda que está fechadão comigo estava lado a lado comigo e se encontra preso já faz mais de 2 anos. Moleque estava fechado também, “trampa” demais, tem várias letras entendeu? O Mc aí de referência em Bauru. Mas não pode ser porque está preso.

**Solon:** Você ficou quanto tempo?

**Mc Thomaz:** Eu fiquei um ano e pouco. Um ano e dois meses mais ou menos no CDP de Bauru e na penitenciária 2 de Pirajuí.

**Solon:** E por que você foi preso?

**Mc Thomaz:** Eu fui preso pelo tráfico de drogas. Sempre trabalhei, mas minha única vacilada foi ter um moleque que não tinha uma orientação. Eu não tive motivos pra ir pro corre, porque dificuldade todo mundo tem, mas se a gente correr atrás e trabalhar, trabalhar a gente consegue suprir nossas necessidades. Mas eu era um moleque desorientado eu não tinha isso no momento. Então eu vacilei tive que cair pra ver, porque Deus tem ensinamentos que permitem a gente ver. Esse foi um dos ensinamentos que Deus permitiu. Só que foi bom pra mim aprender porque eu vi a importância de

estar aqui na rua. A importância de você fazer de tudo pra realizar seu sonho, porque se você não fizer ninguém vai fazer por você.

**Solon:** E a música te ajudou?

**Mc Thomaz:** Sim, a música foi o fator principal de eu sair. Fora a minha filha que depois veio. Mas a música, mesmo com mil motivos pra desanimar, ela é a única que não me deixa desanimar. Ela me fez ver a escolha, porque lá dentro da cadeia e eu ia ficar preso e ia contar pra ninguém. Então eu tinha que tá aqui na rua pra alguém me ouvir. A música me fez ter essa escolha. Se eu quiser cantar eu vou ter que sair do crime, ou era não era. Então eu fiz essa escolha em cima da música. A música é o fator principal, o *funk*, o *rap*, a alegria de você escrever, da galera te ouvir, de passar um som novo, uma visão pra molecada, pra sua galera da sua comunidade. Isso é coisa que nada explica pra você só você mesmo entende.

**Solon:** Quando você começou a trabalhar com música?

**Mc Thomaz:** Eu comecei a escrever letras com meus 12 anos de idade. Me apaixonei por música através das poesias da escola, dos livrinhos. De você decorar aquela poesia, falar. Eu falava pro meu pai. Eu ia decorar as poesias da escola pra falar pro meu pai pra ele ver que eu decorei. Aquilo alegrava ele então pra mim era daora. Uma coisa foi puxando a outra. Sempre gostei de música por causa dos meus irmãos. Meus irmãos sempre escutaram *rap*, *funk*, pagode. *Funks* das antigas. As influências foram do meu irmão, minha mãe também gosta de samba, Zeca Pagodinho, Martinho da Vila, então é o amor pela música surgiu daí. E essas poesias fizeram com que despertasse a inspiração de compor as letras.

**Solon:** Você lembra de algumas dessas poesias? De quem era?

**Mc Thomaz:** Eu não lembro de quem era as poesias. Mas aquelas poesias de escola. Os trava-línguas. Isso aí despertou a ânsia da rima dentro de mim. Meu irmão Juquinha sempre escreveu *rap*, eu via ele cantar e eu já tinha uma facilidade de rima por causa das poesias então uma coisa foi juntando a outra. Hoje cresci também, gosto de ler uns livros. Então a música e a poesia tem tudo a ver uma coisa com a outra. Então isso foi o que me inspirou as músicas. Então com 12 anos de idade eu já escrevia minhas letras de *e rap*. Com 8, 9 anos já escrevia poesia. Sempre fui um moleque que gostava das meninhas, eu tinha duas namoradas com 6 anos de idade, então era um molequinho sempre romântico desde pequeno. Sempre gostava das poesias. Então é por isso que tenho bastante letras românticas, tenho as que falam de realidade, mas tenho bastante letras românticas. A poesia foi o fator principal de eu querer escrever música. Por que minhas letras são poesias. Se você ver meu caderno de música, vai ver que são poesias. São 4 frases em um verso então são poesias. Então com 12 anos de idade eu já escrevia. Na escola encontrava uns moleque doido que gostava da mesma coisa que eu. Então nas antigas, acho que em 2003 ou 2004, o DJ Rodriguinho, que é pioneiro do Desacato Verbal, ele lançou o Desacato Verbal quando o mano Tutão ainda era de Bauru, ele é o primeiro *rapper* de Bauru a expandir o seu trabalho pra capital e no Brasil a fora. Tanto é que tem uma letra do Consciência X atual que é do mano Tutão que chama “Contos do Crime” que aliás é título do segundo CD do Consciência X Atual. Então o título do CD é de um grupo de referência também, o nome do CD foi um nome dado por um *rapper* de Bauru. Só que ele morreu na época também. Com a influência desses caras, foi surgindo a vontade de cantar. Comecei com 12 anos, de lá pra cá o DJ Rodriguinho fazia os eventos e foi a primeira vez que eu subi no palco junto com meu irmão, fazendo *freestyle* ainda. Eu tinha uma letra lá, mas achei que minha letra estava muito fraca diante dos caras, do universo que eu estava vendo ali na primeira vez. Eu nunca tinha ido num evento de *hip-hop*, nunca tinha visto nada só ouvia falar. Mas aí eu fui, cheguei lá e vi os moleque puxar o passinho, vendo meus amigos da vila que jogava pipa comigo e eu, poxa, nem conhecia aquele cenário. Vendo aquela galera cantando, gritando. Esses eventos foram uma coisa que eu vou falar pra você... O DJ Rodriguinho era foda mas ele saiu fora. Mas meu, foi uma grande importância da minha vida e na vida de muitos. Do Ratinho também, que agora tá aí lançando “Epidemia”, também uma grande força no *rap*. O Ratinho, bem dizer, ele não canta mais, mas naquela época estava fechadão comigo. De lá pra tive diversos grupos de *rap*, mas não deu certo, é por isso que saiu Mc Thomaz JP. Nesse clima de não dar certo com ninguém, um tem uma responsabilidade, outro não tem. Então eu segui minha caminhada sozinho. Aí surgiu o Mc Thomaz, que já implantei no Mc Thomaz um artista de modo geral tanto no *rap*, quanto no *funk* quanto no pagode. Você vai ver o Mc Thomaz cantando *rap* e tocando pandeiro na roda de samba porque eu enquadro a música em geral. Então, estou com 25 anos agora, faz mais de 10 anos que estou

quebrando a cara, cheio de motivos pra desanimar, mas nunca desanimar. Agora que eu comecei a colar com os moleque lá na Casa do *hip-hop*, tive uma força também mas eu caminhava sozinho. Agora estamos lá um ajudando o outro. Eles entenderam também a intenção Mc Thomaz, o artista que o Mc Thomaz é. Não é qualquer um que vai aceitar essas ideias de você cantar *rap* e *funk*, tem gente que acha que tem que cantar uma coisa só. E eu vou discordar das pessoas até o fim. Eu sou eu e eles são eles, cada um é cada um. Eu particularmente adoto o *rap*, o *funk* e o pagode. Comecei no *rap*, comecei a escrever *funk* e pagode em 2008, 2007, mas o Mc Thomaz JP nasceu aí mesmo, em 2009/2010. Em 2011 ele se oficializou, aí eu coloquei o JP pra diferenciar, porque são muitos Mc Thomaz nas redes.

**Solon:** Tem muitas críticas ao *funk*. Mas o *hip-hop* aqui também faz essas críticas?

**Mc Thomaz:** O que eu vejo muito, é que as críticas vem por conta das letras de baixo calão que o *funk* tem. A realidade é uma só, não é todo mundo que gosta de ficar ouvindo putaria. Eu mesmo tenho uma filha de 5 anos. Como eu vou ficar cantando putaria pra minha filha ficar ouvindo e rebolando? São pouco MCs e no Brasil não tem mercado pra MC assim, o *funk* consciente. Se falar que tem é mentira, são as pessoas querendo tapar o sol com a peneira. As pessoas querem ouvir putaria, infelizmente. Tem uma coisa que um MC fala que é “pensadores tentaram avisar, mas você fingiu que não viu infelizmente aqui a bunda vale mais que a mente, infelizmente esse é o Brasil”. E é assim mesmo, aqui a bunda vale mais que a mente. As pessoas preferem ver uma bunda rebolando do que uma mente pensante com um papo reto. Infelizmente o Brasil é isso. Eu tenho ciência que eu vou enfrentar essa dificuldade na minha carreira. Que eu posso chegar em um show em São Paulo em que as pessoas querem ouvir putaria, colocar meu *Funk* consciente ali e todo mundo ficar quieto. Só que eu não ligo. Minha missão na música é passar visão, mesmo que 5, 2 pessoas me ouçam. Minha ideia é passar uma mensagem construtiva pra molecada. Eu acho que putaria é coisa particular, nós temos que fazer, isso cabe a você e a pessoa em quatro paredes. Eu sou de uma realidade em que a disciplina fala mais alto. Palavra de baixo calão não fala mais alto, de onde eu venho. Então eu prefiro manter a origem do *funk* consciente, de fundamento de protesto. Assim como eu busco não fugir muito do tema do *rap*, que fala de amor, mas fala de protesto, fala de uma falcatura política, fala de diversos temas. Então eu acho que a gente tem que seguir nossa origem, manter nossa palavra de homem, não ser MC de modinha, começar cantando uma coisa, terminar cantando outra, isso aí não existe. Eu acho que as ideias é uma só, é progresso na mente da molecada, então é progresso, é visão, então é visão. Se você quer cantar putaria, não tenho nada contra, respeito todos os gêneros musicais. Se você quer cantar putaria, então demoro, só que não confunde as coisas. Se você quer cantar uma fita, você tem que seguir essa fita. Mas as críticas seriam do que? Seriam do baixo calão, mas o que eu vejo por parte de muitas pessoas é querer jogar o *funk* como putaria. E não é assim. Se a gente abrir nossa mente, a gente vai perceber mais do que claramente que o *funk* não se descreve através de seus representantes atuais. Não é um MC Lan, que canta putaria, que ele é o *funk*. O *funk* vai muito além disso.

**Solon:** O que você mais gosta no *Funk*?

**Mc Thomaz:** Eu, particularmente, eu gosto das ideias. Por isso que eu gosto mais das antigas. Eu até curto um Daleste, mas sou mais um Felipe Boladão, um Renatinho e Alemão, pra você ver como *funk* e o *rap* sempre foram a mesma coisa. Nas antigas, o CD de *rap* e *funk* chamava *rap* Brasil. Umas ideias legais, construtivas. Nas antigas, eu acho que tinha outra coisa, a galera ia pro baile *funk* pra curtir, pra dançar, uma coisa legal de se ver. Hoje a putaria tomou muito conta de tudo. O pessoal só quer ver o mundo como putaria. Ainda mais na realidade que a gente tá encontrando o Brasil. Essa realidade que o Brasil tá se encontrando, os políticos roubando e a molecada não tá se informando de porra nenhuma. Só quer ficar atrás de putaria, putaria. Onde a gente vai parar desse jeito? Eu me preocupa muito o futuro desse jeito.

**Solon:** Tem um advogado que ele conseguiu muitas assinaturas na internet pra criminalizar o *funk*. Ele fala que o *funk* atrai crime, atrai putaria. Esse projeto está sendo muito apoiado na internet. O que você acha sobre isso?

**Mc Thomaz:** Primeiramente eu respeito o modo de pensar deles. Acho que cada um tem o direito de falar e dizer o que pensa, só que é igual eu te falei. Infelizmente, é o público brasileiro que tá fazendo isso. Tá dando mais moral para os *funks* putarias e menos pro *funk* consciente, é por isso que muitas dessas pessoas não estão ouvindo o que essas pessoas tem pra dizer. Só tão ouvindo os representantes atuais que cantam putaria. Eu particularmente fico triste com isso porque isso não é

justo. Muitos caras morreram no passado, muitos caras tem letras construtivas que tem letra boa de fundamento no *funk* morreu no passado. Com certeza eles não estariam se alegrando com isso. Nem com essa realidade que o *funk* se encontra hoje.

**Solon:** Mesmo esses artistas que fazem esse estilo de ostentação, eles tem o direito de cantar. Muitas vezes isso tira elas de uma situação pior. Isso ajuda eles. Você não acha que essa criminalização é uma tentativa de criminalizar o pobre?

**Mc Thomaz:** Então cara, é o seguinte. O *funk* ele já vem das comunidades carentes do Rio de Janeiro, São Paulo. Eu acho que eles estão sendo injusto por causa disso. Eles estão julgando o *funk* com base na putaria. O *funk* não é isso, o *funk* é além disso. O *funk* já salvou vidas, o *funk* alimenta muitas famílias. A maioria dos MC são pais de família. Eu sou pai de família. Eu não vivo só da música. Eles fazendo isso vão me prejudicar também. Que culpa tenho eu? Eu não canto putaria. É o português correto, eles estão querendo julgar, eles tem que ter mente pra lidar com aquilo. Se você está apontando algo você tem que ter mente pra apontar e o porque e vai ter que ter ideia pra trocar porque vai ter muitas pessoas contra suas ideias. Se eles tem mente pra isso, qual foi a dificuldade pra essas pessoas enxergar que o *funk* não é apenas isso aí. Qual é a dificuldade dessas pessoas procurar outros MC que representam o *funk*? Só que eles não querem saber disso, eles querem apontar e julgar. Eles estão querendo marginalizar o pobre sim, porque o *funk* é uma cultura da comunidade pobre, é da favela. Então essas pessoas que estão apontando elas nunca vão entender o que se passa, que o *funk* faz na vida de pessoas porque eles não viveram a mesma realidade. Eles viveram lá na realidade deles: crescer, estudar e assumir as empresas. Legal, é o sentido da vida, mas a realidade de muitos não é assim. A gente, ser humano, tem que ter a mente aberta o bastante pra lidar com tudo isso. Vamo ouvir um MC Gardem aí, entendeu, vamo ver se não tem um *funk* de fundamento, vamos ver se só tem putaria. Eles não fizeram isso. Mas é aquilo que eu falei, essa é a atitude deles, nós temos que respeitar. Eu como MC me vejo no direito de me expressar também e se eles acham que a gente vai ficar quieto, eles estão enganados. A gente tá se informando, a gente tá informando a galera da nossa comunidade, não estamos de chapéu não. Se eles se iludem com nossas gírias, se eles se iludem com nosso jeito de andar, acham que maloqueiros são burros, estão enganados. Tamo se informando, tamo estudando e tamo indo de arma de inteligência e eles nem espera. Se eles acham que é assim, que a gente vai aceitar isso de braços cruzados e quietos, eles estão enganados. Mas cada um tem direito de fazer o que quer. Eles tão no direito deles, nós no nosso. Então vamos deixar a água rolar.

**Solon:** O que você quer passar com sua música?

**Mc Thomaz:** O que eu quero passar é um bem estar. A gente enxergar além do que a gente pode ver com nossos olhos. Enxergar com nosso coração, enxergar que a música salva vidas. Que a música traz empregos, que a música resgata sonhos. A música resgata vidas. Através da minha música, quero que meus amigos se conscientizem, quero passar fundamento, quero passar uma visão, quero passar tudo que eu aprendi na minha vida, o pouco que eu aprendi eu quero passar nas minhas músicas. Para meus amigos também saberem o que há de bom, pra gente tá sempre se fortalecendo, sempre progredindo na vida.

\*\*\*

**Mc Thomaz:** Tá meio parado, assim, entre os MCs. Agora no *rap* tá mais organizado porque tem a Casa do *hip-hop*. Ali os caras tão sempre fazendo uma batalha, tão sempre fazendo evento então não deixa o movimento parar. Então *rap* tá mais organizado do que o *funk*.

**Solon:** Mas são só dois artistas de *funk* então que tão na ativa?

**Mc Thomaz:** Não é questão de “ativa”, é questão de datas mesmo. Fechando datas mesmo. É porque são poucos artistas de *funk* fechando data. David Boladão, que tá sempre fechando data.

**Solon:** E aquele DVD, ainda tá sendo feito?

**Mc Thomaz:** O DVD teve uns problemas lá e não pôde ser divulgado.

**Solon:** Mas ele continua sendo gravado? Porque eu lembro que vinha sendo gravado, em 2012, 2014.

**Mc Thomaz:** Eu não fiz 2012, eu fiz o 2014.

**Solon:** Mas então tem os artistas de *funk*, mas eles não têm data?

**Mc Thomaz:** O *funk* aqui em Bauru não tem uma produtora ou alguém que designe uma organização. Os artistas de *funk* aqui em Bauru são mais independentes.

**Solon:** Mesmo o Vinão? Ele não puxava isso?

**Mc Thomaz:** Ele era o único que fazia essas coisas, mas aí breparam.

**Solon:** Porque pararam?

**Mc Thomaz:** Muitos caras são só trazendo MC de fora. Contratando e fazendo show. Não tá mais trabalhando com produtora e lançar os MC daqui. Quem tá fazendo isso aqui é ninguém. Eu to agora pensando em fazer isso com a ZN produções. Tentar pegar uns MC daqui e lançar, mas não tem produtora que pegue e lance um time de 10 MCs e aí começa fazer shows com os moleques, não tem.

**Solon:** E estúdio, não tem também? Por que eu sei que gravam *funk* na PDG, na Beat Caverna.

**Mc Thomaz:** Então, agora os caras estavam fazendo uma promoção ali, pegaram o moleque Romerson, moleque monstro, é uma força que apareceu ali para ajudar o *funk* mesmo. Porque estava carente, quem estava produzindo era só o DJ Lon aqui em Bauru. Aí depois veio o moleque Helder, moleque bom, da mesma quebrada que eu. Aí agora tá aparecendo uns moleques pra produzir. Precisa de um time pra lançar os moleques, igual tem na Casa do *hip-hop* que lança os moleques do *rap*, no *funk* aqui em Bauru tá faltando. Em cima disso aí tá meio que uma carência. Mas a molecada do *funk* é uma molecada zica também, os caras são sempre correndo atrás em evento beneficente. Em cima disso aí, de ajudar quem precisa e ajudar os moleques aí que tá na carência do seu trabalho.

**Solon:** Mas tem bastante gente gravando clipe, né?

**Mc Thomaz:** Lançar o clipe é fácil, difícil é a divulgação do clipe.

**Solon:** Porque é fácil? É só gravar?

**Mc Thomaz:** Porque se você tiver dinheiro você grava o clipe. Mas hoje a magia do negócio é divulgação. Mesma coisa de você abrir uma empresa. Se sua empresa não tiver propaganda, você não vai divulgar ela e não vai vender seus produtos. Você pode até fazer seu clipe, mas se você não tiver pessoas compartilhando, divulgando, uma movimentação, seu clipe não vai ser visto. A molecada lança e tal, mas tá essa carência. Mas aos poucos a molecada vai resgatando a carência do *funk* de Bauru que deu uma quebrada. Porque no começo em 2012, 2011 começou bem, mas depois deu uma quebrada porque muitos não acreditaram mais, muitos viraram modinha. Esses *bagulhos* de ostentação. E viu que não era bem assim as coisas. O *funk* viveu muito de ilusão, quando as pessoas perceberam que não é bem assim as coisas, viu que não era tudo isso, deu uma quebrada. Hoje que as pessoas querem ouvir a putaria. Eu falo porque eu canto *funk*, mas eu não adoto a putaria. Canto ali umas musicas pras minas dançar, rebola o bumbum, mas esse negócio de senta no pau, pra mim já é outra ideia. Então eu não adoto esse gênero.

**Solon:** O que você acha do ostentação?

**Mc Thomaz:** O MC ele não nasce rico, quem é da periferia mesmo. Agora tem o caso do MC que já tem um dinheiro, a família investe e fica mais fácil. Esse aí tem total autonomia de cantar um *funk* ostentação. Agora eu digo por aqueles que não tem. Às vezes falam que tem que cantar pra chamar o público, mas eu já não sou dessa forma prefiro cantar a realidade de onde eu vivo. Para mim a essência do verdadeiro *funk* é isso. É as mesmas ideias do *rap*. É falando de um protesto, é falando da favela. Tanto é que o *funk* que mais estourou no Brasil e no mundo é “Eu só quero é ser feliz, andar tranquilamente na favela onde eu nasci”. Ele não fala de ostentação nem putaria. Acho que isso é o *funk*. *Funk* mesmo é coisa de James Brown lá nas antigas. Mas o *funk* brasileiro, nas periferias, pra mim é esse aí, protestante e realista, não putaria. Eu amo o *funk*, amo o *rap* e amo o pagode, é por isso que eu canto.

\*\*\*

**Solon:** Nesse meio tempo, aconteceu essa crise no Brasil e tá muito difícil de arrumar emprego. Você acha que isso atrapalhou?

**Mc Thomaz:** Aqui em Bauru, interior, a gente não pode viver só da música. Eu, particularmente, sou pizzaiolo. Sou entregador de marmita. Eu dependo disso pra fazer meus clipes, gravar um CD. Então eu tenho que tirar tudo do meu bolso. Aqui não tem aqueles caras que acreditam no seu trampo e investem.

**Solon:** E a prefeitura?

**Mc Thomaz:** A prefeitura ajuda quando tem a certeza que vai virar alguma coisa. Enquanto o moleque não tem nome, não tem porra nenhuma... Essa é a realidade, eu digo porque estou há 10 anos garimpando.

**Solon:** A prefeitura tem um edital que sai todo ano de cultura, que dá um pouco mais de 10 mil reais para as pessoas. Você conhece esse edital?

**Mc Thomaz:** Acredito que ali na Casa do *hip-hop* os caras dão uma atenção e tudo. Eu mesmo, particularmente, não tinha ciência dessas coisas. Não compartilhava, não ia nas reuniões. Mas os caras lá são mais organizados, o *rap*. Mas o *funk* não, não tem uma pessoa na linha de frente da situação para tomar essa frente e ir lá.

**Solon:** Você tem noção de quantos artistas de *funk* tem aqui?

**Mc Thomaz:** Artista, MC, tem muitos. Se você for ver aí, tem mais de 50 MC em Bauru. Tanto de *rap* quanto de *funk*. MC não falta.

**Solon:** Geralmente fazem os dois né? Cantar *rap* e *funk*?

**Mc Thomaz:** Não. Eu fui muito questionado, até hoje eu sou porque muitas pessoas acham que tem que escolher uma coisa só. Agora tá aparecendo muitos artistas de *rap* e *funk*, mas aqui em Bauru não tinha. Os caras questionavam. Mas eu amo a música, não tem como fugir disso.

## **Território Subalterno Criativo Hip-hop**

## BEAT CAVERNA - ORIGEM RAP - NETO

**Solon:** Então, estou fazendo uma pesquisa de mestrado. Eu sou formado em jornalismo aqui na Unesp e eu fiz uma iniciação científica e um TCC sobre música independente na cidade que fala sobre *hip-hop*, sobre *rock*, sobre *funk* e samba. A minha ideia é ir atrás das pessoas que estão fazendo isso de forma independente, ouvir o que elas têm a dizer. Num primeiro momento, provar que elas existem. E agora eu queria ouvir de uma forma mais profunda, mais pessoas do que eu ouvi anteriormente, para inserir no tema da minha pesquisa. Eu falo sobre economia criativa. Economia criativa é isso que vocês fazem, vocês trabalham com criatividade, com ideias. Isso é muito importante. A gente está no mundo que isso está tendo mais valor. Só que os artistas independentes, a periferia perde investimento nisso. Que nem eu estava falando agora com o Mateus, a prefeitura pegue contrata o Luan Santana, gasta 50 mil. Poxa, isso aí em política pública para produtoras aqui, se fosse repartido, por exemplo, faria uma diferença animal para vocês né. Então é esse tipo de coisa que eu estou tentando colocar em evidência. Tem um processo aí de aumento de possibilidades por causa melhora da tecnologia. Mas produtoras e mais grupos estão surgindo, só que esse pessoal está passando por baixo do radar do governo como sempre. E é isso que eu estou tentando me colocar em evidência. A entrevista é para falar um pouco sobre você como artista e o que você pensa. E também claro sobre o papel da produtora. Eu queria que você se apresentasse primeiro, falasse seu nome, sua idade. E o que você faz na música.

**Neto:** Meu nome é Neto, tá ligado? Valdeir Mendes Neto. Eu tenho 21 anos eu sou nascido e criado aqui em Bauru São Paulo mesmo, mais precisamente na zona leste de Bauru. E eu vivo de música, tá ligado? Durante uns dois anos, mais ou menos, eu faço isso da minha vida. Todo tempo que eu tenho eu invisto nisso. Só isso mesmo.

**Solon:** E como que você entrou no *hip-hop*?

**Neto:** Eu sempre fui criado em quebrada, né mano, tá ligado?. E a gente não tinha muito o que fazer em casa. Eu sempre para a rua andar de skate, pichar muro. Fazia tudo o que eu tinha para fazer na rua. Nessas ideia de moleque andando de skate, fazendo um verso aqui, um verso ali, brincando aqui brincando ali., eu tive uma ideia de fazer um grupo e tal, mano. Já escutava muito *rap*. Meus tios, minha mãe, todo mundo da família sempre foram muito pilhados em *rap*. Mas nenhum teve contato com a música assim. Eu fui o primeiro mesmo. Aí, nessa ideia de criança, chamei o Diego para fazer um grupo. Achei que ia ser um barato passageira e acabei entrando de cabeça. Meio que me encontrei, saca?

**Solon:** Isso já faz quantos anos?

**Neto:** Essa ideia em si tem uns 5 anos.

**Solon:** Faz 5 anos já que você tá no grupo?

**Neto:** Que eu montei o grupo faz 5 anos, mas que a gente se apresente e que a gente é um grupo mesmo faz uns 3, 2 anos e meio. A gente se preparou bastante para começar a se apresentar, apresentar o que a gente tinha. Porque era um barato muito complicado, né mano? Você passar um barato pessoal seu para mais gente ouvir deixa de ser só música. Começa a ser um bagulho pessoal.

**Solon:** O que te atraiu na música no *hip-hop* o que mais que você gosta nessa área?

**Neto:** Para falar a real, eu gosto de todo tipo de música eu sou muito eclético e *rap* é um barato muito chato, né mano? É um barato muito chato que, quanto mais você, melhor você faz, mais a gente vai querer te criticando tá ligado. É um barato que você falou. É bem à margem da Lei. Eu acho barato muito chato mano, mas é o barato que eu mais me identifiquei. Porque música tem várias fases. Você começa a fazer uma rima, você aprende a melodia e você aprende encaixar no beat e você aprende um leque de coisas. E assim vai. O *rap* foi mais próximo que eu tive da música, de levar o barato para quem eu gosto. Mas nossa meta é ir além. Além de *rap*, *hip-hop*, música, arte, liberdade de expressão.

**Solon:** O que você busca mostrando suas músicas?

**Neto:** Eu busco, como que eu posso te dizer? É uma parada que o Thiago me falou esses dias atrás. Eu tento, não falar que eu sou a paz, não transmitir a paz, mano, mas eu tento ajudar você encontrar ela, assim como eu estuo na busca também, entendeu? Então fala do amor de uma forma geral. Não como uma religião nem nada, mas o amor em si, o amor que eu acredito e é o que eu prego. Isso que eu faço na minha música.

**Solon:** Porque que você acha que as pessoas precisam disso?

**Neto:** Você vive sem amor? Você vive um abraço da sua mãe? Você vive sem ganhar o bom dia dela? Você vive sem sua vó? Sem seu cachorro? Isso não é amor? É amor que você sente por ele. Quando alguém parte próximo de você, você tinha amor por ele. Você sente aquilo no seu coração. É amor, tá ligado. Ninguém vive sem amor, mano. Todo mundo precisa disso.

**Solon:** Mas você acha que isso tá em falta no mundo?

**Neto:** Não que esteja em falta. O ser humano é cheio de amor, ele não tá sabendo transmitir corretamente. Ele tá deixando outras coisas interferir antes disso. Não que ele não tenha amor, eu acho que todo ser humano tem muito amor. Pra tudo se tem amor. Para mudar um banco de lugar e se você não fizer com amor e com vontade você vai fazer mal.

**Solon:** Eu faço a pergunta mais por causa da realidade social do mundo, das diferenças de classe de raça...

**Neto:** É, isso aí nem se fala, né mano. Quando entra dinheiro no assunto, amor não existe mais. Aí o ser humano já vira uma coisa fria. Não que ele não tem amor.

**Solon:** O *hip-hop* ele sempre toca nesse assunto, inclusive é uma das partes mais importantes dessa pesquisa que eu estou fazendo. Geralmente essas produtoras como a sua, o trabalho de vocês, e dá pra ver pelas letras que vocês apresentam, têm esse intuito de criticar a opressão, de criticar o sistema. E eu queria saber se você concorda com isso.

**Neto:** O *rap* tá crescendo muito. Hoje em dia ele está virando uma empresa. Bom e ruim, como tudo. Hoje em dia é isso que a gente tá tentando mudar. O *rap* tem que ser de protesto sim, de mensagem. Mas não precisa ser aquela coisa, odiar todo mundo que tem dinheiro isso e aquilo. É isso que a gente tenta mudar, passar o amor independente da sua cota de dinheiro financeira ou de bens. Amor, mano. Amor puro e sincero. Não envolve nada disso de bem material.

**Solon:** Eu queria que você falasse pra mim que você pensada Beat Caverna. Você trabalha aqui também? Como você acha que a visão dela? O que você espera para o futuro?

**Neto:** É um selo, né mano. É igual estava falando. É nosso selo, tem vários grupos envolvidos. Eu mesmo sou mais um grupo aqui. Não sou produtor, não produzo nada, só componho, gravo minhas partes. Mas eu acho que o projeto dos mano é poder fortalecer todo mundo. Todo mundo do interior, principalmente. Porque o interior, se for ver, é um lugar que tem muito talento mas que tem pouca visibilidade. Eu acho que é isso que Beat Caverna vai se tornar, um meio de ajudar todo mundo que não tem como chegar lá.

**Solon:** É uma ideia tipo da Interior tem Voz?

**Neto:** Tipo isso. Mas não a "Interior tem Voz", porque aí gente já tá se prendendo no trampo dos cara. Tipo outras ideias, outras paradas mais praticamente isso também.

**Solon:** Que grupo de Bauru a te influenciou como artista?

**Neto:** Quem influenciou mesmo, principalmente, foi o Diego. O Diego foi sempre a minha maior influência porque a vida que ele levava, ele conseguiu mudar tudo a volta dele com a música. Ele era um cara que entrava no estúdio para gravar e tremia muito. Ele não conseguia gravar, não conseguia cantar. Mas ele evolui a cada dia, tem força de vontade. É um cara que eu vejo o bagulho no olho dele mesmo, tá ligado. É o barato que mais me inspira. Ele é o artista da cidade que mais me inspira e entre outros. Dom Black, Betinho esses aí nem se fala. Mas o principal é o Café mesmo, o Diego.

## ENTREVISTA THIAGO NGO

**Solon:** Eu queria primeiro falar da pesquisa. Eu estou fazendo mestrado na Unesp, já fiz uma iniciação científica lá também. A ideia é falar sobre a música independente. O que eu estou colocando é o que a gente chama lá de território criativo subalterno. Seria o território que as pessoas produzem. Que produzem arte, que conseguem fazer atividade através da criatividade, que é uma área que a gente chama de Economia Criativa. Isso é o que tem de mais novo no mundo. Provavelmente as profissões e o trabalho vão todos nesta direção. Então pessoal que está trabalhando com economia criativa está trabalhando com trabalho do futuro. O que a gente tá tentando fazer é uma pesquisa para conseguir garantir que se tenha política pública para as pessoas que são da periferia. Para atingir o que a gente chama de subalternos né. Que é o que a gente conhece como periferia. Eu estou trabalhando com quatro ritmos: o *funk*, o *Hip-hop*, o samba e o *rock*. Então eu vou atrás das pessoas aqui em Bauru que trabalham com isso, principalmente na periferia, de forma independente. O mundo que a gente vive tem internet, as pessoas conseguem fazer. Todo mundo tem celular, tem computador. As pessoas têm oportunidade de fazer seu próprio negócio. Através disso, produzir sua própria música. Tem muito artista aí. O que o cara grava na sua própria casa, coloca no YouTube, e daqui a pouco ele tá vendendo fazendo show. É esse universo que a gente está tentando explorar. A gente acha que o estado ele deve garantir isso para as pessoas, o direito das pessoas. Nesse processo de trabalho, que é o trabalho de futuro, se a gente abandonar a periferia ela vai ser excluída também desse processo. Eu que pessoas como você e o pessoal aqui do samba, o pessoal também do Acesso *Hip-hop* que fazem esse tipo de trabalho são fundamentais. Estão fazendo uma coisa que é muito importante. Isso é o que a gente acredita. Isso também para dizer que é um prazer conversar com você.

**Thiago:** Daora saber que a gente já tá nesse caminho monstro.

**Solon:** Eu estou conversando com as pessoas que vivem isso para usar como exemplo para dizer que isso existe e que é necessário. Então queria fazer umas perguntas nesse sentido. Eu queria que você me falasse o seu nome, quantos anos você tem e quanto tempo você está trabalhando com isso.

Eu me chamo Thiago de Tarsos .Fontes. Tenho 28 anos. Nasci aqui mesmo na cidade de Bauru e eu já estou nessa caminhada com o estúdio há quatro anos, mas a gente coloca 2 no CNPJ. Faz dois anos que a PDG existe mas na verdade ela já existe a 4 ou 5, quando aqui ainda era um quarto. A gente se intitula 2 anos no mercado como produtor musical vendendo, negociando. Enfim. Estou na presidência da gravadora, então eu fico com todas essas partes burocráticas e físicas como gravar e pôr na rua teria que passar por mim.

**Solon:** E você é nascido aqui em Bauru mesmo ou você viveu aqui a vida inteira?

Sim. Minha história eu vou resumir um pouco porque além de ser triste, é grande. Minha mãe é uma mãe que adotou 12 filhos. Eu sou o Caçula. Eu fui achado no lixo ali na esquina do Senac. Meu pai era primeiro sargento ele passou na viatura, ouviu o choro, ligou para minha mãe, e me adotaram. Até onde eu sei. Até quando eu acabei de nascer e fui para a rua, eu estava em Bauru. Antes disso só se sabe que minha mãe talvez seja uma prostituta e meu pai é dono de alguma loja grande no centro da cidade.

A mulher estudava em Bauru, mas não era daqui. Então ele não podia voltar com um filho. Ela escondeu a gravidez inteira e quando teve o nenê não tinha mais como voltar para lá então foi onde acabaram jogando no lixo. É isso. Sempre fui de Bauru estou aqui já aos meus 28 anos.

**Solon:** Desde quando Você trabalha com *hip-hop*?

Eu canto desde os 14 anos. Dos 14 aos 18 aí. Dos 18 aos 21 é uma fase super turbulenta na minha vida que eu entrei no crime, fui preso e tal. Aí de 2009 até 2012/2013 eu fiquei nessa vida ainda. De outubro de 2013 para cá foi só progresso, eu voltei a cantar de novo. Nesse retorno, em 2013, foi quando eu realmente gravei, fiz show. Eu já tinha feito antes, mas era aquela época ainda que quatro caras têm o mesmo *beat*, a época bem precária de tecnologia. Não tinha essa facilidade que é hoje. Então em 2013 que eu tive esse contato de ouvir minha voz depois de gravar. E eu fiquei 'nossa entrar no estúdio gravar' e tal.

**Solon:** Isso foi aqui na casa do *hip-hop*?

**Thiago:** Não, a casa do *hip-hop* eu tive contato em 2012. Eu já frequenta a casa do *hip-hop* ainda quando era na Cussy Junior, eu ajudava bastante. Ajudava a pagar o aluguel. Eu era do corre, então. Vixe dava quatrocentão, quinhentão. Estou nem vendo. Hoje eu nem colo mais, mas meu nome está lá. Tipo assim, na época de limpar as coisas, eu nem ajudei, mas eu fui o cara convidado abrir o primeiro show da casa. Então eu fiz muito pela casa assim.

**Solon:** Eu lembro de você quando ainda dividia a casa Fora do Eixo dessa época aí. Foi um dia que eu fui lá eu vi o pessoal você estava lá com eles.

**Thiago:** Pode pá. Foi bem daora esse dia.

**Solon:** O que te atraiu no *hip-hop* quando você entrou?

**Thiago:** Aquela parada de identidade, né. Identidade. Eu nunca tinha ouvido uma música que me prendesse em atenção. A verdade é essa: o *rap* prende minha atenção. Não sei, nunca tinha em parado para prestar atenção na música, no que a pessoa fala, em ritmo, batida. Enfim, entrar neste universo da música. Ouvia a música por ouvir até então, quando me mostraram a primeira vez The Menos Crime - A Burguesia fede. Foi uma coisa que tipo me identifiquei muito. Eu sou um cara que, para mim dar atenção, realmente tem que me interessar. Não que eu descarte, mas se não me interessa eu não faço muita questão. Quando eu era criança, por também ser uma casa muito turbulenta de briga essas coisas, eu ouvia música, mas não me lembro de nada, não me recordo de nada que me traga uma lembrança de música. 'Ah mas você só ouvia isso ou aquilo?' Naquela época, eu tinha 8, 7 anos. O que mais pegava era *MTV*. Pela *MTV* tinha o Top 10, *Slipknot*, *Linkin Park*, coisas da época, era aquilo que eu ouvia. *Metallica*, sabe? Foi então quando eu tive o primeiro contato com o *rap*. Foi uma coisa que nem ima. Eu ouvi a letra e já me interessou tudo, a querer estar no meio. Queria saber fazer, querer estar e nesse processo eu estou até hoje. Acho que foi bem novinho mesmo, eu tinha 11 anos, eu acho. O meu primeiro *rap* com 8, 9, 11 anos. Eu ouvi "A Burguesia Fede".

**Solon:** Você ouviu em casa. Você ouviu na rua?

**Thiago:** Foi os pais das duas filhas da minha irmã, que não tá mais com ela hoje, que me trouxe. Ele morava na Vila Zillo, para baixo do Estoril. Então ele era de favela. A gente morava ali para cima, no Estoril. Eu não tinha muita ligação com esse mundo assim. Foi quando ele chegou e falou "Mano, você ouvir *rap*, jogar basquete". Aí foi onde começou. "Nossa tem todo um mundo por trás de disso", quando eu descobri isso, eu me descobri. Foi uma coisa com as letras, identidade. A partir disso a música acabou sendo uma válvula de escape para mim. Além da Melodia, pesa bastante o que a pessoa fala. O jeito que ela fala. Isso pesa bastante. Isso é uma coisa que, infelizmente, só o *rap* me faz. Tento até sentir os outros gêneros, mas eu não consigo. O *funk* está sendo mais próximo porque a gente trouxe a vertente para cá. A gente trouxe o produtor, então a gente tá nessa. E agora fortalecendo, acreditando nos caras do *funk*. Mas era uma parada que eu não consigo te falar muita coisa porque não é meu mundo. Eu sou bem fechado, eu não sou preconceituoso, mas eu escuto muito *rap* gringo e poucos nacional. Quando eu pego para escrever que eu ouço, ouço, ouço e começo a escrever, mas eu ouço muito *rap* gringo. Eu acho que o *rap* gringo foi que realmente me fascinou pela cultura, sabe? A batida junto com o jeito deles se expressarem. As palavras por serem mais curtas. Fica um barato mais massivo para falar. Não é que nem o português. Além de ser mais devagar, as palavras são muito cumpridas. Por exemplo, nos Estados Unidos, lá God significa Deus. Deus Está Aqui. Mano, tem muito significado uma coisa só. Aqui não. Paralelepípedo é paralelepípedo. Não tem como você encurtar isso. Vai ser outra coisa. Então acho que o português é difícil por isso, ele não tem como você usar uma palavra para mais coisa. Aqui Cada coisa tem uma palavra. E tenho mal ainda descer tudo grande. Não tem como você ir mais rápido que nem os caras, casar *flow* que nem os caras. Então é muito melhor. Muito mais fácil do que você falar a palavra inteira. É porque enquanto eles tão falando três palavras curtinhas, a gente tá falando uma só e grande. A gente fala uma palavra só, os cara já tinha feito três versos. A diferença eu acho que do *rap* gringo para o *rap* nacional é esse pelo fato da língua deles. Eles trabalham melhor os significados então fica mais fácil muito mais fácil de se criar se você encurtar palavra. A palavra já é curta. Bem mais fácil.

**Solon:** Como você entrou no *rap*? Quem que te levou? Você começou a participar de algum movimento de *Hip-hop*?

**Thiago:** Eu comecei aqui no Bela Vista com o Dom Black. O dom foi um dos primeiros caras que ouviu o interior tem voz em *rap*. Eu fiz nesse quarto, liguei para ele e falei tipo “Mano ouve esse *rap* que eu fiz”. Aí ele ouviu, foi cantou no Vitória Régia e todo mundo começou a falar. Só que no dia ele avisou essa letra do Tiago, eu vou cantar porque ele não fez a parte dele. Isso foi a partir de 2012. Até então não tinha nada do interior tem voz, postado, escrito em nada. Foi um barato que eu criei pensando em um nome de uma cidade que representasse a gente na época.

**Solon:** Então foi uma ideia completamente sua?

**Thiago:** É minha.

**Solon:** Qual é o trequinho?

**Thiago:** “Nós é *rap*, *rap* é nós. Hey! O interior tem voz. Mas, é *rap*, *rap* é nois. Hey! O interior tem voz, nós é nós. O interior tem voz. O interior tem voz. Nós é *rap*, *rap* é nois. Nós é *rap*, *rap* é nois.”

Tipo, isso ele cantou no Vitória Régia. Até então uma pessoa só falou que já usou isso, em um projeto na prefeitura, mas tipo ninguém lembra, ninguém sabe. Que o Magú, ele até falou para o Coruja e o Coruja rachou da cara dele. Falou, “Mano, desculpa. Eu não vi, não. Até então, primeiro cara que eu ouvi falar o interior tem voz foi Thiago”. Tanto que o Coruja, quando foi para Argentina, usou a faixa “Interior tem voz”, ele veio falar para mim “Aí Thiagão, vou usar o bagulho aí e pá”. “Mano, firmeza de boa.” Para você ver o reconhecimento mesmo da parada. O cara sabe da onde que vem, não é que nem esse trouxa que não curte meu trampo e fala pensando em ego, querendo se engrandecer com barato que eu fiz, querendo se engrandecer com a força que eu criei em cima desse nome. Tem muita gente aproveitando disso negativa e positivamente. O negativo é as pessoas que nem sabe da onde veio e que grita o barato como se fosse dela.. “O interior tem voz, eu tenho voz.” E essa frase não foi feita pensando em uma pessoa e sim em todo o território da cidade.

**Solon:** Quais são as suas influências?

**Thiago:** Eu vejo muito aquela época meio turbulenta dos Estados Unidos. Martin Luther King, Malcom X. São caras assim que eu assisto repetidamente documentários. Mesma morte, mesmo final. São mentes muito brilhantes... Panteras. Mas é tudo vinculado a raça. Eu sou bem voltado a essa linhagem da evolução.

**Solon:** Você leva isso nas suas letras por exemplo?

**Thiago:** Eu ainda nunca especifiquei em um álbum. Minha intenção, quando fosse tocar nesse assunto, seria fazer um álbum. Algumas letras eu sempre solto, Zumbi, Algema se quebrou e tal tal tal. Mas eu nunca especifiquei, peguei para falar do barato, compor sobre abolição, sobre a escravatura. Nunca peguei um som ali para falar, até porque a memória traz muita tristeza na mente das pessoas. Então você ouve, na sua mente vem uma tortura psicológica, você ouvindo falar daquela época. Já não chega as novelas da mídia martirizar já 500 anos. Toda vez: “A Escrava Isaura”, “Escrava mãe”, escrava não sei o quê. E a mesma imagem, a mesma Negra. Ainda tem essa parte. Se eu fosse tocar, queria fazer uma mudança. Então essa mudança vem numa proposta de um livro de um aluno da Unesp também. Ele já escreve, mas ele viu nosso trabalho tinha interesse em falar sobre o racismo. Então nesse livro eu e ele íamos criar um mundo onde o racismo estava indo para um destino onde ele ia acabar. Então a ideia é ter um curta depois. Então já vai ser lançamento de DVD com um livro. Muito louco. Um projeto que eu quero deixar para fazer quando meu filho nascer. Eu vou ter que tirar tipo uns dois meses para ver tudo que eu já sei de novo. E trazer coisa nova para poder falar. “Não, agora eu vou falar do assunto” e sair desse barato quadrado que é sempre: “que a gente sofreu”. Tentar também trazer esse lado da Umbanda que é o que eu sigo. Positividade. O escravo que apanhava do dono dele e rezava pelo dono dele. Não o escravo que apanhava ia lá e fazia um monte de vodu. Tem essas diferenças. Então sigo bastante as minhas influências. Essa é minha religião que é espírita, Umbanda branca, e esses revolucionários, que a causa dele condiz muito com o que eu faço. Tupac, Malcom X, é então todos os que tiveram o mesmo final trágico que condiz com a minha realidade, infelizmente. Eu sei que eu posso estar indo pelo mesmo caminho que ele, mas eles fizeram mudanças. Então isso faz me conforma de que eu estou indo pelo caminho certo, independente se eu morrer ou não, eu estou fazendo.

**Solon:** E dos artistas locais, quem te influenciou mais?

**Thiago:** O Thigor. O Thigor mc é o cara que mais me influencia que tá no *rap* em Bauru.

**Solon:** Desde quando você era adolescente?

**Thiago:** É, mano. Desde que eu me conheço por gente eu ouvi ele. E já era assim. Não querendo dizer que ele é melhor que os outros, mas é o artista que eu ouço o que eu mais ouço com frequência, que eu sinto falta de ouvir. Se tiver que idolatrar, se tiver que falar bem, se tiver que levantar o cara. Em Bauru para mim só ele. Um cara com capacidade de respeito para isso, para ser exaltado. Por ele [mesmo] não. Mas para gente que é do *rap* exalta porque a gente sabe que ele é um cara que, além de ser muito talentoso e muito foda, passou por uma fita muito bárbara. Do nada virou “nóia” de andar descalço, o irmão dele morreu de uma parada cardíaca jogando basquete na quebrada. Então é o cara que passou por umas fitas. Não tem nem como reclamar meu dia. Hoje à hoje estou sem dinheiro, eu não consigo reclamar do meu dia lembrando tem uns caras desse presente nesse momento na terra comigo, tão próximo assim. Sabendo que os caras sofreu tanto e está aí. Isso me dá um gás sozinho tá começando pá, pum, já começo a lembrar desse cara, o que ele passou. Um cara muito foda. É minha maior referência. Além da história dele, ele como *rapper*, as músicas. Ele é um artista completo ele canta lírico, ele rima. Ele faz tudo.

**Solon:** Eu queria que você falasse um pouco, se não fosse te incomodar, da sua história pessoal agora que você falou que você foi preso. Então aí eu queria saber como que o *Hip-hop* te ajudou se te ajudou a se recuperar ou voltar para o cotidiano depois.

**Thiago:** Mano foi assim. Essa história que eu te contei de ser jogado no SENAI, eu não sabia. Eu descobri ela com 21 anos. E eu estava numa fase muito turbulenta quando eu descobri isso. Meu irmão veio lá de Manaus, ele é engenheiro civil, maior boy. Pegou avião, veio. Aí do nada falou: “vamos gastar”. Saiu comigo para Getúlio, no ponto G o lugar era o mais caro de Bauru. Gastamos um monte. Chegou 5 horas da manhã ele contou a fita e foi embora. Aí foi onde eu voltei para casa aqui e daquele jeito né. Aí entramos, discutimos, brigamos. Eu saí de casa. Fiquei um ano e meio na rua. Fui investigado pela polícia aí depois fiquei 10 meses preso. Só que lá dentro ainda tinha essa possibilidade no final da [visita], minha mãe chegava 8 horas da manhã então 2 horas da tarde ela ia embora. Até às 4 horas ia continuar a visita, então eu já ia lá para o fundo da quadra, onde tinha uma roda. Ficava cantando *rap*. E eu tinha essa fita ainda de escrever um pouco, sempre tive essa fita de escrever, mas nunca terminava música. E lá dentro eu meio que gostei disso. Mesmo estando na *vida loka*. Eu ainda tinha esse sonho. “Lá embaixo, mano, eu vou cantar, né”. “Ao mesmo tempo que você tá aqui fazendo coisa errada, você vai olhar para uma coisa certa mano.” Então quando eu olhava lá embaixo, eu falava: “Eu vou trocar tudo isso por isso mas ao mesmo tempo se eu perder aqui, eu não vou ter nada lá”. Se hoje eu estou aqui e eu perco. Amanhã vou estar mais baixo ainda aqui hoje. Só que daí começou a ganhar força. Daí eu trombei o mano Checão para escrever uma letra lá de dentro e fui escrevendo de pouquinho em pouquinho entre os caderninhos. Quando saí da cadeia comecei a entregar currículo. Nenhum serviço pegava. Foi muito difícil essa época. Quase 5, 6 meses de muito desgosto de você acordar cedo entregar currículo e entregar na internet. E os lugares chamarem você fazer entrevista, na hora de entregar antecedente o lugar falar não. Aí voltei para o corre de novo cinco meses depois que eu sai. A polícia voltou a me investigar de novo. Aí mano, um amigo falou para mim vamos gravar. Aí foi ontem tipo “tuf”, voltou de novo essa. Aquele sonho que estava pequenininho de novo meio que resplandeceu, mas muito maior do que da primeira vez que eu olhei para ele. Então, antes de eu responder para o cara, os sonhos já estava maior que eu. Isso lá para 2012, 2013. Foi o Alisson, ele trampou aqui comigo. Me convidaram, aí eu gravei com ele foi a primeira vez que ouvi minha voz então desde os 14 anos. Eu nunca tinha me gravado. Foi quando eu sair que ouvi minha voz. Depois que eu vi minha voz que eu falei tipo “é possível”. Tudo é possível. Eu acho que eu consigo fazer mesmo. É isso que eu sei fazer. Aí eu comecei me aceitar como artista. Como um cara que tem talento. Que o certo é fazer o que ama não seguir corte está ligado. Por mais difícil que seja, Deus me deu uma sabedoria. Tipo você tá vendo o quanto difícil tá sendo você quer continuar. Que seja assim, tá ligado? Só que quando eu ouvia o *rap*, tudo sumia. Eu estava ali no movimento, estava cantando, estava escrevendo. O mundo estava de boa, eu sabia disso. Mano, para voltar pro meu [mundo]... era um mundo vazio. Eu sem *rap* era um mundo vazio. Sem o *rap* e minha família, digamos assim. Foi onde eu comecei me aceitar mesmo. Falei “é isso que eu vou fazer mesmo”. Aí de 2012 para cá foi aonde desencantei de verdade. E cada vez mais só está evoluindo assim. Tanto que nesta época eu lancei um EP em 1 mês com 6 músicas. Em um mês, dentro daquela casa que era com os cara ainda eu e o Vinão. 6 músicas e 2 clipes.

**Solon:** Então foi bem rápido nessa época. Quando que você saiu?

**Thiago:** Foi de 2010 a praticamente do começo de 2011. No final de 2011, tive a graça de sair antes do Natal ainda.

**Solon:** De 2 a 3 anos você já estava com a PDG?

**Thiago:** É porque eu sair da cadeia em 2012 mesmo final de 2011. Até fevereiro de 2012, eu ainda estava fazendo as fita tá ligado. Porque tá virando o trampo. No meio de 2012 pra frente foi um barato mesmo que eu comecei mesmo me aceitar. Eu não ia num rolê só para eu usar droga, para ficar bêbado. Eu já tava sendo, já tava fazendo parte da militância. Mesmo sem tá cantando e sem nada eu já estava frequentando com intuito de “eu posso ajudar”. Como eu posso ajudar?

**Solon:** Meio que você foi abraçado então?

**Thiago:** É, eu fui abraçado. Se não fosse o *rap* eu não seria nada hoje. Não teria minha esposa, a gente não estaria aqui, não teria estúdio, não teria nada. Simplesmente bem assim mesmo, bem radical. Se não fosse o *rap* na minha vida a gente não teria nem aqui. Para ser bem sincero.

**Solon:** Você conseguiu viver rápido de música?

**Thiago:** Mano de música não, mas de produção musical ainda sim porque em Bauru é muito limitado casa de show que remunera contratante e reconhece o valor que você está pedindo. Bauru ainda está muito atrasado nessas partes. Pra um artista se manter só de show, o cara não pode ficar aqui tem que sair fora para outra cidade ou fazer que nem eu. Virar produtor musical, ter seu próprio estúdio ou ele se mata pra ter o próprio CD pra ver se depois ele tem um como vender o CD dele. Ou faz um corre para vender uma camiseta... mas esse é um dos únicos meios mano de quem vive do *rap*. Patrocínio chega? Chega. Mas depois que você já tá no seu trampo, tá na rua, seu trampo tá na rua. Precisa do quê? Do estúdio. Tipo de computador portátil, internet, então é um barato muito complexo porque tem muita pessoa que entra nesse corre. Agora, “Ah eu vou cantar”, mas já parou para pensar quanto custa uma gravadora? Quanto é para você regravar se você não gostar da sua voz? Embaçado mano, a pessoa viver só de do show que ela faz em Bauru não dá ela tem que acrescentar outros meios.

**Solon:** Foi por isso que você abriu a produtora

**Thiago:** Foi por isso que eu abrir a produtora. Justamente por isso. Por não ter um valor tão alto pagar as fitas. Naquela época eu pagava só no bit R\$ 250, trezentão. Em um beat. Fora gravação masterização e mixagem. Então eu falei “não dá, tá saindo muito caro”. Para mim fazer CD 6 faixas sem clipes nem nada saiu quase dois mil e pouco. Com o Canela, tá ligado? Hoje eu faço um LP com seis faixas e um web clipe sem cópia física por 2 conto. Só o clipe e a cópia física já dá mil e poucos. Ainda o cara pega esse CD de volta, vende ele já embolsa quinhentão de volta. Essa é a questão da PDG em fortalecer, que é diferencial em Bauru. A gente só não vende o serviço, a gente tem assistência, a gente dá assistência pra esse trampo. Então não é porque eu te vendi hoje que já era. Amanhã vai eu e o Lucas e fala “E aí parça, curtiu? Tá ouvindo? Tá alguma ideia nova?” Tem todo um suporte mano, uma assistência que você tem que dar a mais para você diferenciar no mercado. Porque querendo ou não, estúdio dentro do quarto tem um monte de fazendo só que ninguém da assistência. Você zela o lugar, você compra os equipamentos bons. Gastar mesmo, só aqui dentro já foi quase 25 mil, tudo isso aqui para mais. Contando os ar condicionados, mais de 25 mil. E é coisa que poucas pessoas querem saber na hora de vir aqui eu falar. “Eu vou precisar tanto.” “O louco mas por que é isso?” Tá ligado? “Tipo assim, mano, é isso porque é isso é o preço. Há dois anos atrás não era. Agora a gente investiu tudo isso.” A gente cobra esse preço’. Então foi com esse intuito que eu fiz, mas pela necessidade porque eu também não tinha.

**Solon:** E você foi devagar ou você já tinha dinheiro para investir?

**Thiago:** Eu juntei com os cara. Na verdade, a ideia de ter um estúdio foi com e mais três amigos e o dinheiro foi meu e da minha família só. Não teve dinheiro dos meninos nessa parte.

**Solon:** E hoje você consegue se sustentar com a produção?

**Thiago:** Sim, mano. Hoje eu tenho a produtora e tem o lance do CD. Eu faço cópia física também. Então duplico CD e DVD. Então além daqui eu tenho *trampo* em casa. Eu tenho escritório aqui, na

casa da minha mãe e em casa, que é uma continuação daqui. Aqui a pessoa grava e lá eu faço o CD, capinha e tudo, selo. Continuação do *trampo* daqui.

**Solon:** Faz quanto tempo que você mantém a PDG de forma sustentável?

**Thiago:** Faz dois anos que eu coloco. Que eu coloco que ela é uma empresa, que tem CNPJ. Que eu vi que estava entrando grana. Até então, agora como minha esposa engravidou e o tratamento é muito caro, eu gasto R\$3000 só de injeção, mais o aluguel as fitas. Então tá sendo um barato muito apertado. Mas normalmente, quando ela não está grávida, é muito suave. Por que eu consigo trazer muito mais pessoa, muito mais fita. Como a gente ia mudar para a cidade. Como ela engravidou, a gente vai ter que ir só em janeiro. Tipo eu, Lucas e o Alisson a gente está levando meio que na *manhota*. Mas é a gravadora com maior capacidade de acolher artes em Bauru com qualidade, potencial. Eu acho que a gravadora com mais potencial para isso! Não desmerecendo as outras, mas já foi investimento. Além de ser gravadora com mais tempo de Bauru, é a que mais investiu para ter esse nome.

**Solon:** E o que você espera como artigos tem como empresário nos próximos anos? O que você projeta?

**Thiago:** Eu projeto. Primeiro, espero que o país melhore. Para gente conseguir melhorar mais ainda o serviço e o que o projeto calha mais ou menos em cima do que eu já faço que são é ampliar o estúdio, como a gente vai descer o ano que vem para o centro da cidade. Ela já tem um programa no *YouTube*, que chama interior tem voz, que eu apresento. Então mais ou menos, minha carreira já tá trilhada. Já passei tudo que eu tinha que passar. Já cantei tudo que eu tinha para cantar de graça. Agora é meu corre mano. Agora eu estou querendo ganhar dinheiro sim, até porque eu já estou com 28 anos. Se não der certo isso, tem que ser homem de acordar amanhã, entregar currículo. Mas de consciência limpa de dever cumprido, porque até hoje ninguém em Bauru fez o que a gente fez. Então mesmo que amanhã eu tenho que parar, super satisfeito. Por que a gente fez muita coisa, mas muita coisa mesmo, que muita gente só fala, mas não tem um pingo de vontade de levantar e correr atrás. Então uma parada que a gente já se sente totalmente satisfeito com que a gente faz acho que é isso que faz dar certo. Mas nunca com aquele nível de competitividade, a gente tá sempre fazendo pelo bem do próximo. Nada que a gente faz é para gente. Nada que aí Lucas faz pra aqui, e sim para quem tá chegando para quem já é.

Porque quem perde isso, acaba se tornando egoísta, só pensando nela mesma. Quando você para de repassar o que você aprendeu na militância, você acaba se tornando uma pessoa egoísta. Então no automático você já é destacado do movimento. Porque você tá assim você tem que aprender para você repassar. Não adianta. Se você vai ganhar ou não é consequência tua. Mas você tem que repassar para o próximo. Você não pode repassar para o próximo com raiva. Se ninguém fez isso por você então aprenda e faça com o próximo então é isso que a gente faz quando os outros chegam aqui. O cara erra quatro, cinco vezes, a gente não fala “cara sai fora. Volta aí amanhã.” O que é coisa que todos os estúdios fazem, tirando de *rap*. Antigamente os de *rap* fazer isso também. O cara erra quatro, cinco vezes, a gente não fala “cara sai fora. Volta aí amanhã.” O que é coisa que todos os estúdios fazem, tirando de *rap*. Antigamente os de *rap* faziam isso também. O cara cantava errado três, quatro vezes, mesmo pagando: “Vai embora. Vai, vai, vai ensaiar depois você volta aí, mano. Não, não, não, não vai ficar aqui não”. Imagina se no primeiro som você ouve isso? Você já nem quer mais sair da cama. Você nem quer mais cantar, cantar para quê? Olha o jeito que o cara me tratou!

**Solon:** E tem outras produtoras aqui em Bauru?

**Thiago:** Tem estúdio e acho que produtora sim, mano. [...] A Beat Caverna. Os caras tão fazendo filme já, mas o restante é tudo estúdio. Gravadora é só a *PDG records* mesmo. Você chega sem nada e já sai até com CD na mão.

**Solon:** Mas são estúdios que são usados para outros fins também?

**Thiago:** Nesses estúdios que você está falando. A de *rap* é esse padrão. Tem nós tem, a Beat Caverna, tem o Castelo de Madeira, tem sede da casa do *hip-hop*. Tem bastante Home Studio. Mas uma parada já produtora é pouco. Tipo Alisson mesmo, ele tem uma puta produtora. Ele trabalha com clipe só. Meio que focado na linhagem do *rap*, trabalha com outras, mas ele trabalha focado bem no *rap*. E é uma produtora que se consolidou junto com a PDG. A gente vive mostrando estando junto, mas está chegando no fim. Desmembrar, tá ligado? Cada um recebeu o que é seu, por mais digno,

entendeu? Já deu tempo da gente se ajudar. Já tá os dois consolidados, então acho que agora quando um precisar do serviço do outro nada mais justo pagar o que é. Não ficar nessa de “Você é meu amigo, vou pagar metade”. Mês que vem já não vai ser mais na camaradagem que está sendo. Porque eu senti isso, mas pelo fato de necessidade da gente se levar mais a sério os outros já levam. Então nada mais justo. Então se eu preciso dele eu vou pagar o que o cara cobra. O cara vai vir produzir aqui no meu estúdio ele vai receber mano. Mas ele sabe que eu vou receber o que é justo. Foi uma forma que eu vim de mais honestidade e elevar o nível. Porque vai levar mais ainda profissionalmente. É outro patamar de reconhecimento.

\*\*\*

**Solon:** Da outra vez, a gente conversou mais sobre você. Agora eu quero pegar algumas informações sobre a produtora

**Thiago:** Já tem quatro anos que nós estamos aqui. O primeiro ano foi o mais difícil de todos. Até as pessoas assimilarem que a gente estava comprando uns equipamentos, que a gente estava isolando um lugar, que a gente estava levando a sério, até as pessoas entenderem que a gente estava gastando... Porque às vezes você fala que tem que ter espuma, que tem que isolar [o estúdio], os outros acham “ah é só colocar uma espuma, uma caixinha de ovo e está bom”. Muitas vezes é onde “os outros” acabaram quebrando a cara.

**Solon:** Então o primeiro ano foi bem difícil?

**Thiago:** A gente cobrava 20 reais pela captação, produção. Às vezes nem tinha produção, era só captação mesmo. E tinha alguns moleques que nem se arriscavam a ter coragem de vender. A gente cobrava voz, mexia no volume, aí foi indo. Para a gente chegar onde a gente chegou hoje, cobrando 460 reais a produção, foram quatro anos. Eu coloco na internet que a PDG existe há dois anos, mas na verdade são quatro. Desde a época que o Coruja passou por aqui.

**Solon:** O Coruja passou por aqui também?

**Thiago:** Tem um clipe meu com ele, da PDG. Chama “Quantos não morreram”. Eu, o Coruja, o Dentão e o Betinho. Mas o Coruja frequentava muito aqui em casa, chama minha mãe de tia. A gente é espírita então temos esse contato além da amizade, de falar desse assunto. Então além de você conversar no dia a dia porque o cara é seu amigo, tem esse lado espiritual.

**Solon:** Você é espírita ou da umbanda?

**Thiago:** Sou da umbanda. Na verdade, eu sou pai de santo e minha mãe é mãe de santo no terreiro aonde a gente vai. Eu nunca pisei em igreja, só pisei em terreiro mesmo. Aquela vela a gente acabou de acender para o clipe, ali [aponta]. Mas eu sempre fui espírita, nunca pisei em outra religião. Nunca tive interesse, não sei porque, é uma coisa minha ser da umbanda.

**Solon:** A influência foi da sua mãe, provavelmente?

**Thiago:** Da minha avó, que foi passando de geração em geração.

**Solon:** Tem muitos umbandistas em Bauru?

**Thiago:** Tem, hoje em dia sim. Minha avó está no livro “As cem mulheres de Bauru”. Se você procurar esse livro, ela está como “Dona Pequena”. Elas desenvolve os trabalhos. É um livro que saiu há muitos, muitos anos, quando aquele pontilhão da 13 ainda era de madeira. É dessa época mesmo. Vai fazer 100 anos essa nossa árvore genealógica de espiritismo. Minha avó tem mais de 60 anos, minha mãe mais de 40, eu já estou com 28. São quase 100 anos trabalhando com os mesmos guias, fazendo os mesmos trabalhos.

**Solon:** Isso dá algum problema? Por exemplo, Bauru tem muito rapper que fala sobre religião, fala sobre evangelho. Isso traz algum problema para vocês? O pessoal respeita?

**Thiago:** Sim, respeita bastante. Até porque o rap tem um manifesto de igualdade, respeito, humildade, então por mais que a pessoa tem outra religião, por você ser do rap, você tem que entender que tem que respeitar o cara. Mesmo se você não concorda com a opinião dele, você tem que respeitar pelo rap.

**Solon:** Tem alguns artistas que mesmo no palco eles evangelizam?

**Thiago:** Ah, não de certa forma evangeliza, mas é a energia ali do momento. Se você é artista, além de estar no palco ali no momento, você tem que canalizar a energia porque você é o centro da atenção. Isso gera uma energia, tanto boa quanto negativa. Se você está nervoso e não está preparado, essa energia vai ser negativa para você. Se você está calmo, souber canalizar, você pode usufruir muito bem dessa energia que chega. Você está ali fazendo um show, olha para o público, isso pode te dar uma inspiração que te deixa mais “pra cima”, vai te dar um “gás”. E esse gás pode ser tanto positivo quanto negativo, porque se você não está preparado ele vai te jogar lá para baixo mesmo. Mas se você está buscando isso, se você está no caminho, isso só vai te graduando cada vez mais.

**Solon:** Como que surgiu a PDG? Como vocês chegaram aqui?

**Thiago:** A gente estava em uma roda de amigo e estava pagando muito caro pela produção aqui em Bauru. Só o beat era 200, 250 reais. Nessa época só tinha um produtor em Bauru, não vou falar o nome. Mas normal, era o preço do cara, hoje em dia a gente também cobra até mais caro que isso. Mas para a gente, naquela época, que não tinha tudo isso era “nossa, cara, quanto dinheiro! Será que tem como fazer mesmo?”. Então o cara falava, a gente pagava. Aí quando começou a pesar no bolso a gente falou: “será que tem outro lugar? E se nós mesmos fizermos? Você pode produzir, você faz isso, ele faz aquilo e vira um trampo”. Foi assim, em uma roda de amigo.

**Solon:** E qual que seria a missão da PDG? Por que você acha que ela deve existir?

**Thiago:** Então, quando era uma gravadora era a Caverna Records, que era para ser um estúdio coletivo, onde todo mundo que pudesse vir gravasse, todo mundo ajudasse a manter, mas pudesse gravar. Era eu e mais seis amigos que fecharam comigo. Mas chegou a hora de pagar só eu fui fazendo a parte do dinheiro sozinho, comprando as coisas, e eles falaram “vamos trabalhando e a gente vai te pagando e fazendo um estúdio coletivo”. Aí eu pensei “poxa, essa ‘parada’ não vai ser daora”. Como que a gente, em seis, sete pessoas, vai conseguir dividir tudo por igual sendo que eu vou ter gasto e os caras vão trabalhar aqui quase três anos sem receber nada? Eu falei “duvido que em quatro meses alguém vai continuar com vontade de vir aqui, sem receber nem para gasolina, só para me pagar. É mais fácil eu assumir a gravadora e vocês trabalhem aqui dentro, como uma empresa mesmo”. Aí os caras toparam e eu fico com 60% [da produtora] e eles com 40%.

**Solon:** Vocês fizeram isso no contrato?

**Thiago:** É, até hoje. Alguns tramos que eu pego com os caras eu faço meio a meio para fortalecer, a gente aproveita e paga a luz.

**Solon:** Você tem registro de quantos artistas já produziu aqui?

**Thiago:** Produziu, a gente fazer o *beat*, uma produção mesmo, é tudo de 50 para mais.

**Solon:** A maioria de Bauru?

**Thiago:** De Bauru e fora. Por exemplo, hoje tinha oito moleques aqui. Toda semana pelo menos dois ou três dias são assim. Então são umas 100 pessoas, brincando.

**Solon:** Vocês tem isso documentado?

**Thiago:** Talvez a gente tenha nas páginas e pelo que a gente tem. Não o trampo, com o nome de cada um. A gente está tendo que fazer esse levantamento pelo programa “Interior tem Voz”. É muito “trampinho” de pessoa que aparece e às vezes você nem conhece, entende? O cara vem, grava, a gente produz o beat, sobe. Mas de 50 a 80 pessoas é garantido. Que passaram por aqui é bem mais, mas que a gente produziu essa é uma quantidade real. Em quatro anos é bastante gente, por estar no interior.

**Solon:** E vocês trabalham só com o funk e hip hop?

**Thiago:** Não. Com rap só. Até um ano atrás era só rap. Aí de um ano para cá, a gente abriu o leque. A gente começou a estudar mais, se especializar mais, e começou a trabalhar com samba, pagode, rock e funk.

**Solon:** Rock também?

**Thiago:** Também. Inclusive no estúdio que eu estou indo ensaiar, o cara é amigo dos caras que eu captei aqui.

**Solon:** Onde você ensaia?

**Thiago:** Na duque, quadra 12, com o Chimbal. Ensaio toda quinta-feira. Você conhece o Drink Bazuca? É um núcleo de rock de Bauru.

**Solon:** Eu estou procurando bandas de rock independente e Bauru e achei pouquíssimas.

**Thiago:** É, tem eles, tem outros caras que fazem CD, DVD e cópia com a gente, o Auto Boneco. Aí a gente acabou abrindo esses leques.

**Solon:** E de samba eu não conheço nenhuma outra produtora aqui. Tem outra?

**Thiago:** Não.

**Solon:** São só vocês que produzem né? E quem vem aqui? Eu só conheço o Balaio de Sinhá.

**Thiago:** Sim, só a gente. A gente fechou com o grupo Morada, que é um grupo do meu primo, os integrantes já são pais de família, pessoas com mais idade. São mais voltados para o samba mesmo. E a gente vai trabalhar com um menino, o Vitão, ele toca banjo, cavaco, pandeiro. O moleque é meio que múltiplas funções. Ele vai vir aqui para nós colhemos uns sons. A gente fala “inventa umas melodias”, aí a pessoa toca um pouco e a gente vai gravando. Aí “agora toca um tom alto”, “baixo”, “médio”, “agora muda a melodia”, “agora vai para o cavaco”, a pessoa vai tocando e a gente grava. Aí quando chega alguém aqui e quer um beat, nós já temos gravado. Esse é um diferencial nosso também. A gente procura nunca deixar um trabalho só no quadrado, a gente sempre procura algo a mais para surpreender. No meu CD mesmo, se você ver meu cartão de visita, tem uma música que eu estou cantando e no meio vira um funk. No clipe que eu gravei hoje mesmo, quando você estava chegando, ele já tem um outro padrão. E assim vai. Porque nesse daí eu estou cantando e aí muda para um samba. Então fica bem diferente. Os moleques tem muita habilidade para estar tocando um gênero e, de repente, trocar para outro, e voltar. E também para trabalhar com outros gêneros, porque é muito difícil o rap “aceitar” um pagode, um samba. Profissionalmente, trabalhando em estúdio, talvez seja o primeiro contato que os caras do rap tem trabalhando em uma gravadora. Acaba sendo uma mistura, mas se identificando. Porque todo mundo passa por esse sofrimento, que é o país, então acabam falando a mesma coisa em linguagens diferentes.

**Solon:** Uma das coisas que eu reparei é que os artistas que são independentes aqui em Bauru se conhecem, trocam informações, mesmo em estilos diferentes. Você estava falando do pessoal do rock, eles estão na mesma produtora, ensaiando no mesmo lugar. O pessoal do samba também. Como é isso? Você tem essa impressão também?

**Thiago:** Sim, eles estão se trombando bastante. E o mais louco é que o nome da gravadora já chegou neles. Às vezes eu vou falar alguma coisa e eles já conhecem, já ouviu falar. Então isso é muito louco, você ver que seu trabalho está alcançando mais pessoas que você imagina.

**Solon:** Como que é o seu projeto de futuro com a PDG? O que você espera nos próximos cinco anos, a médio prazo?

**Thiago:** A gente estar voando. Eu na verdade me programei para 15 anos, então talvez com 5 eu esteja com um pé no que vai ser criado. Em 5 anos eu sei que vou mudar bastante o que eu já faço aqui, vou ter uma condição melhor, se Deus quiser, porque eu estou trabalhando das 9h às 18h todos os dias, de fim de semana também. Em casa eu faço CD e DVD. Lá eu trabalho com sertanejo. Sertanejo é o que mais sai mídia. Tem cara que vende 400 mídias por semana, aí o cara vende um

tempo, consegue um dinheiro, depois para. Isso dá um dinheirinho que salva, porque quando eu não estou aqui, eu estou trabalhando em casa. Dois trampos, ainda mais que minha esposa está grávida, eu levo muito a sério. Muito mesmo. Eu chego aqui de manhã, busco contato, escrevo projetos, trabalho acadêmico, todas essas coisas. Eu não posso te falar com muita antecedência sobre projeto ou o que eu quero porque isso eu deixo bem próximo. Não penso com muita antecedência. Eu costumo pensar “ano que vem talvez eu faço isso e aquilo”. Já no outro eu não consigo te falar. Sei que eu vou estar na atividade, mas da vida eu não sei. Sei que daqui cinco anos a gente vai estar com uma condição muito melhor.

**Solon:** Você chegou a procurar o SEBRAE aqui em Bauru?

**Thiago:** Sim, não sei se você conhece o Renato Magu. Teve uma época que ele pegou para trabalhar aqui para mim, então todas essas coisas ele me guiou bastante.

**Solon:** Quantas pessoas trabalham aqui na PDG?

**Thiago:** Oito.

**Solon:** Quais funções?

**Thiago:** Têm produtores, assessor, designer, meu braço direito aqui no estúdio, tem oito pessoas no dia a dia aqui.

**Solon:** Os artistas que vem aqui, eles costumam viver de música?

**Thiago:** Não, eles estão começando. A maioria é trabalhador e estão começando mesmo.

**Solon:** Eu acho que é a maioria dos casos aqui em Bauru, não é? A maioria tem um emprego.

**Thiago:** Sim, e bastante gente de fora também. Mas a maioria é esse caso. A pessoa trabalha e levanta um dinheiro para vir gravar. São só alguns que conseguem viver disso, como o Coruja, o JR, o Tigor MC, Dom Black, Betinho, os caras vivem da música só.

**Solon:** A última pergunta que eu preparei aqui é sobre a estética que vocês adotam na música. Por exemplo, quais estilos vocês costumam adotar para produzir? Ou vai muito do artista assim?

**Thiago:** A gente tem uma forma de trabalhar muito diferenciada então a gente não tem gênero. Você traz seu sonho e a gente só vai dar asa para a sua imaginação. A gente vai transformar seu sonho em realidade e trabalhar dentro das possibilidades de fazer o que você quer. Então o diferencial da PDG é esse. Eu venho aqui e não dou opinião em cima do que você trouxe. Eu vou fazer em cima do que você trouxe. A minha cara é essa. O máximo que pode acontecer é você falar “Thiagão, me dá sua opinião”, eu posso falar “não gostei”, mas vou produzir mesmo assim porque é só uma opinião. A satisfação do cliente é o que vem em primeiro lugar na PDG. É o que cliente quer, não o que a gente pensa.

## Matheus Real – BEAT CAVERNA

**Solon:** Mas a primeira parte é mais para saber quem é você e se colocar como artista, tá? Ai eu queria que você me falasse seu nome, a idade e a sua profissão.

**Matheus:** Bom, meu nome é Matheus Campos, mas eu uso meu nome artístico, que é Matheus Real. Só que tipo, agora eu estou tentando mudar, vou deixar só Real mesmo, para pegar uma evidência, justamente que eu estou focando mais no lado de *marketing*. Então, com todo o conhecimento que eu estou tendo do curso, eu estou focando mais no lado da nossa imagem aqui da **Caverna**. Eu tenho 21 anos e, atualmente, eu trabalho na Paschoalloto, sou recuperador de crédito lá, estou lá na matriz agora. E é isso, a respeito da minha profissão, minha idade, meu nome.

**Solon:** E como artista, assim, em que área você trabalha?

**Matheus:** No caso aqui, eu cheguei fazendo rap, sempre no rap. Comecei a escutar rap com 12 anos, que eu tive ai um problema na minha família, que meu pai foi preso, meu pai era envolvido com tráfico. Então foi ai que o *rap* entrou na minha vida mesmo, que ai eu comecei a ver o sistema de formas que eu, eu ia na escola e eu via que eu era um diferente ali. Tinha uma outra visão, as crianças tinham outra visão do sistema, que era só aquela de acordo: tenha o seu sustento familiar, tem a sua família, tem que ir pra escola, tem a sua carreira. Mas eu já comecei ver, mano, o lado do sistema ali já. Quando eu ia visitar meu pai, naquela opressão que você tem para fazer uma visita, uma visita íntima, tipo, você tem que tirar sua roupa, você tem que se expor ali daquela forma. Então foi ai que o *rap* entrou na minha vida, que eu comecei a ver isso e eu escutando *rap*. Daí eu comecei, tipo, eu escrevi uns versos, comecei a ver batalha, estava nessa onda de batalha, comecei a ver batalha e falei “mano, que bagulho da hora”. E rimava só em brincadeira mesmo, com os amigos e tinha poucos amigos, sou de Pederneiras, então tem poucos amigos lá que tem essa ideia de rimar, porque lá o público é completamente sertanejo, essa é a cultura da cidade, é sertanejo e eletrônica. Então foi aí que entrou, que eu comecei a fazer uns versos pequenos, escrever poema, comecei com poema, daí eu fui querendo aprimorar a letra, pegar algumas bases no *YouTube* e isso ia só pra minha vivência mesmo, para o meu cotidiano. Ai eu escrevia, foi nisso que eu comecei a escrever mais cartas para o meu pai, mandava carta para ele nesse tempo.

**Solon:** Quantos anos você tinha quando seu pai foi preso?

**Matheus:** Eu tinha 12, 12 anos.

**Solon:** Você passou a adolescência inteira visitando ele?

**Matheus:** 12 anos, ele ficou preso quatro anos fechado, sem poder, sem a saída, porque era tráfico. Mas assim, ele foi réu primário, foi condenado a seis anos: ele cumpriu quatro e assinou dois. Dois anos assim, quer dizer, um ano, que é o quinto ano, ele teve a saidinha, semi-aberto, e depois no sexto tem que continuar assinando e foi nisso que a gente se mudou para São Paulo. Mudamos para São Paulo e lá a gente procurando emprego, porque a cidade ali acabou, esgotou mesmo, a cidade de Pederneiras. Porque você sabe que o sistema te priva de todas as formas, o sistema te isola de tudo quando você cumpriu pena. Só que é meio hipocrisia, né? Se você cumpriu pena, ou seja, já é um nome dado ao negócio, você cumpriu, você tem uma nova chance na sociedade e é isso que é reprimido na nossa sociedade, então, não tem, as grandes empresas não dão oportunidade. Hoje a gente está tendo uma diversidade maior, tanto que empresas, antigamente, tinham preconceito com homossexual, negro, preso, hoje que a gente está tendo uma diversidade maior, porque tem grandes empresas apostando nisso, mostrando isso como visão. E ao mesmo tempo tem empresas grandes querendo entrar nisso e superfaturando. Apoia a causa LGBT, mas tem o retorno, tem o retorno atrás. E ai, que nem, quando ele foi, quando a gente foi para São Paulo morar lá, a gente ficou sem emprego no começo, eu só estudando e ele procurando emprego. Ai um dia ele foi para Atibaia, a gente foi para Atibaia passear, eu fui para um lado, ele foi para outro canto encontrar com um amigo dele que estava com uma loja de moto e um lava rápido, ai chamou “ó, vem vender moto comigo”. Ai foi lá, ele começou a “trampar”, e eu comecei a trabalhar no lava rápido, eu trabalhava, ia pra escola, essa rotina. Ai mesmo assim, às vezes escrevia um pouco, tive menos tempo, comecei a ter menos tempo por causa dessa rotina que eu estava levando. Ai ele começou a sentir uns problemas com umas dores assim, no braço, na mão, foi uma complicação de saúde que ele teve. Meu pai morreu, meu pai morreu de câncer, estava com câncer no pulmão.

**Solon:** Meus pêsames.

**Matheus:** Mas antes disso ele teve trombose vasculite na mão esquerda e ele teve que amputar uns dedos assim, teve que fazer uma cirurgia de um corte na virilha e colocar a mão dentro do próprio corpo pra retornar a vida no braço. Isso foi a PUC de Campinas que fez. Ele tinha feito o pedido de vaga na PUC e na Unicamp e nisso que ele fez o pedido dessa vaga quem chamou primeiro foi a PUC, então ele foi lá e fez a cirurgia com os caras. Um braço dele ficou da finura do meu e o outro ficou do corpo dele mesmo. Tipo, aqui passava uma artéria e essa artéria era tipo conduíte mesmo de parede com várias, dava para ver isso, era perceptível mesmo. E nisso, nesse tempo que ele ficou doente, eu já comecei a entrar em contato com a minha mãe aqui em Perdeneiras de novo, para eu procurar emprego, porque ele estava vivendo só no hospital. Ele estava ficando no hospital só, porque a complicação foi muito grave. Diagnosticaram várias coisas erradas nele, tipo tendinite e artrite na mão, só que já era falta de oxigenação no sangue por conta do pulmão que estava precário já por causa do câncer. Já estava numa situação ali, estava dando água no pulmão, muita umidade no pulmão e ninguém sabia disso. Ele ficou doente na cadeia uma vez e ele tinha uma tosse, uma tosse de assim, ele sentia o escarro, mas não saia nada, catarro, fez teste de tuberculose, várias coisas, mas nada apontou. Mas eu acho que esse câncer já estava nele há muito tempo já. Então, foi nessa mais uma coisa que o sistema se mostrou pra mim, que é o descaso com o ser humano. O descaso com o ser humano na área da saúde, a gente só vê gente no corredor, aqui, em hospital assim, você vê nem um pouco de calamidade, mas vai no hospital público de São Paulo pra você vê. Você vê gente no corredor, entendeu? Você vê remédio no chão, caixa de remédio no chão, a falta de higiene, a falta de respeito com tudo que a gente paga. Então foi mais uma vez o sistema se mostrando ali para mim, todo errado e eu falei “mano, não é possível”. É algo que me chama para protestar, então essa ideia foi criada em mim por necessidade de expressão. Essa ideia de “mano, agora eu vou escrever mesmo” e ai eu comecei a escrever mais letra. Ai eu perdi o meu pai, teve essa perda ai.

**Solon: Quantos anos você tinha?**

**Matheus:** Eu tinha, foi há dois anos, eu tinha 18 anos. Já faz três anos, quase.

**Solon: E foi ai que você entrou no rap de vez?**

**Matheus:** Ai foi quando eu comecei a escrever mesmo, entrar em contato, procurar *beat*, ver as coisas. E ai eu voltei para Perdeneiras, consegui o trabalho na Paschoalloto e eu comecei a ir nas batalhas, organizaram uma batalha lá e eu fui. Na primeira batalha, eu já batalhei, batalhei com um mano lá de Jaú e ai eu fui até a final das duas, perdi na final mesmo, fui o último. E ai eu conheci o Menezes, que é o mano do meu grupo. É eu, o Menezes e o Razza. Conheci o Menezes e o Menezes falou “ou, vamos fazer um som, mano” e eu falei “demorou”. A gente escreveu um som e tal. E nisso a gente foi pegando amizade, dando rolê junto, e ele apresentou o Razza. Ai o Razza falou “mano, vamos fazer um som com nós” e ai foi RM e participação minha, real. Ai depois de um tempo que nós tivemos uma vivência, o Razza curtiu umas ideias, nós trombamos assim de ideia, de pensamento, de ideologia, ele falou “mano, vamos fechar com nós” e ai foi nisso que eu conheci os moleques e ai a gente fechou mesmo no *rap*, foi essa ideia total.

**Solon: E quanto tempo faz que você entrou no Beat Caverna?**

**Matheus:** Nossa, cara, deixa eu ver. O Razza tá aqui desde maio? Foi no mesmo tempo que o Razza entrou, acho foi desde maio, cara, já tem uns quatro ou cinco meses. Acho que têm uns seis meses, já, que o Razza já está aqui. Praticamente no começo do ano a gente recebeu o convite do Guto, ele falou “vem aqui produzir, porque o Café tá aqui, tem estrutura para aprender”, porque o Razza sempre fez o corre dele também totalmente independente. Ele mesmo correndo atrás e Ibitinga tinha menos recurso ainda, ele baixou os bagulhos no PC dele que ele tem esse negócio de produzir, eu já tenho mais o negócio de escrever só mesmo. Eu gosto de fazer um verso cantado, um negócio diferente. E ai, ele veio pra cá, logo eu vim pra cá também e ai os caras, o Café junto com o Guto, tiveram essa ideia de fazer um selo, que tá no *site* lá, tem uma explicação maior, acho que você deve ter lido. Mas o selo consiste que, tem vários caras que estão na mídia de uma forma bem colocada já, tipo 1Kilo e *Pineapple*, esses caras ai são um selo. Então assim, eles dão a oportunidade do artista com a produção e os caras entram com a letra mesmo. Então essa é a abertura, toda a produção é por conta da casa, o retorno é para casa também e você tem o retorno no teu nome. Porque eu acho que todos os MC's visam isso, ter o retorno no próprio nome. E o dinheiro é uma meritocracia que vem do teu serviço, com o reconhecimento das suas ideias. Então não é por dinheiro, essa não é a minha visão. A minha visão é passar uma ideia e se ela agregar ter um retorno. Essa é a ideia

principal, você não pode no *rap*, como “ah, oba, vou lucrar”. Mas aí você vê que você precisa disso, se você falar que você não precisa de dinheiro, você está sendo hipócrita. Então aí você começa a aplicar algumas coisas, entendeu? Tipo, a gente está “trampando” com um *marketing* mais forte, vou terminar a faculdade agora, vou ter mais tempo, vou tirar as férias e vou procurar um conteúdo a mais para expor no site. Você fez alguma pergunta antes?

**Solon:** Não, era mais sobre como que você entrou.

**Matheus:** Mas então é isso mesmo, que aí o Café fechou o selo.

**Solon:** Mas isso é muito importante, assim, essas questões dos selos são interessantes, né? Porque começou a surgir pequenas gravadoras, né?

**Matheus:** Sim, cara começou a surgir, sabe? As ideias mesmo de impulso, os gatilhos para eu começar a escrever foi algo natural. Não foi algo “nossa, eu gosto de *rap*”. Eu fui vendo muita coisa errada, muita injustiça aí, muito descaso e o pessoal fecha o olho pra isso. A sociedade fecha o olho pra isso. E tudo que eu faço, hoje em dia, é pensando no bem, no próximo, de papel de bala no chão, cara, eu vou pegar o bagulho. Se eu estiver com amigo meu é coisa mínima mesmo, que hoje eu busco mudança a qualquer custo, a qualquer momento eu estou procurando uma mudança. Porque você acorda todos os dias com a possibilidade de ser alguém melhor.

**Solon:** E você acha que essa postura está ligada diretamente ao *rap*?

**Matheus:** Sim, o *rap* é algo que anda junto com isso, tá ligado? Porém, são pessoas e o *rap*, então, tipo assim, o *rap* não entra completamente nas pessoas. Ideologias boas não entram completamente nas pessoas, entendeu? Então assim, você pode cantar uma música de amor, mas o cara não sentir o amor que você quis transpor. Algo que você quis falar “mano, você tem que pensar diferente, tá ligado?”. Você não tem que pensar no ódio, tem que pensar mais no amor, pensar mais em união, pensar mais em viver a sua vida intensamente. Porque isso aqui é um momento, isso aqui não vai voltar mais, esse momento aqui que eu estou falando com você. E cada pessoa tem uma pessoa para ensinar. Eu venho de berço evangélico, cristão. Só que hoje eu já tenho várias ideologias, só que pra mim deus é Deus pai mesmo, que é o pai de Jesus Cristo, e é isso que eu sigo. Só que eu tento não expor isso nas músicas, porque eu não quero falar de religião. Porque Jesus não era religioso, pra mim, na minha opinião, isso não é pra [incompreensível], mas para mim, Jesus não era religioso, ele era um cara que explanava as boas ações, a boa intenção, a justiça, caráter. Você ter o amor ao próximo e amar incondicionalmente. Às vezes tem cara que se priva de dar um abraço, de dar um aperto de mão, fica no receio, até com, em uma ou outra situação. Então postura, cara, tá dentro do *rap*, sim, é um impulso por isso.

**Solon:** E você acha que a religião pode ser um problema quando ela tá assim, explícita no *rap*? Porque tem muitos artistas em Bauru que falam muito de religião, né?

**Matheus:** Que falam muito de religião, né? Não, eu não acho que seja um problema. Mas acho que você limita as pessoas a pensarem da sua forma, da forma que você está querendo passar. Mas você talvez impede uma evolução que teria de ser individual, que a pessoa teria que perceber o que ela acredita, a pessoa tem que ter a noção. Porque eu tive noção disso, eu passei por tanta coisa. Falaram que tinham feito macumba pro meu pai, sabe? Eu não penso sobre isso, mano, que macumba é dessa forma. E os evangélicos... vai falar isso dentro de uma Igreja evangélica. Hoje, a Igreja que mostram na TV é a Igreja que é toda errada, é Igreja completamente errada. É uma ideia cristã sem sabedoria, sem conhecimento. É a Igreja que pede, são sete minutos falando de deus e o resto do programa falando de dinheiro, falando de prosperidade. Deus não tem que te dar mais nada, Jesus não tem que te dar mais nada, cara.

**Solon:** A Igreja virou uma entidade muito importante na periferia, assim, de disputa de poder, né? Você acha que pode ser perigoso, por causa disso, o *rap* abordar esse tema?

**Matheus:** Então, cara, eu penso que a nossa visão sobre Igreja, que está sendo passada, ela causa revolta. Tem favelado, mano, que tem a última opção ali, que é ter a fé em Deus, mas ele tá com ódio de Deus, porque ele vai na Igreja, o cara está lá pedindo, o cara não está lá pra ajudar a vida dele de uma maneira positiva, é pouco tempo falando de deus, é sempre isso. Pode ver qualquer Igreja que passa na mídia aí, esses caras falam pouco tempo de Deus, fala pouco tempo de Jesus. E não é simplesmente você pensar em Jesus, pensar em Deus, fazer uma oração que vai mudar a tua vida,

you tem que mudar a sua postura na sociedade. Não adianta você querer fazer milagre, sem fazer boas ações, sem manter isso. Então, isso que você falou referente de eu falar de Deus em músicas, eu procuro não falar muito sobre religião. É essa a ideia que eu tenho, que Jesus não era religioso, Jesus era um homem de boas ações.

**Solon:** Falando de novo sobre essas questões dos selos, por que você acha que começaram a surgir selos? Na minha pesquisa, eu coloquei que o surgimento de tecnologias mais acessíveis, como a *internet*, os *smartphones*, o computador, isso está mais próximo e mais barato, tem ajudado as pessoas a construírem mais gravadoras independentes, os artistas a se lançarem pelo YouTube e agora tem pequenos selos já surgindo através dessa mesma perspectiva. Eu queria saber se você concorda com isso, do seu envolvimento aqui, se você acha que foi fundamental essa popularização da tecnologia.

**Matheus:** O selo para mim, a ideia de selo, dessa ideia de favorecer o artista, são dois lados. Olha o tempo que o cara fica criando um *beat* aqui, quantas vezes você vai ver ele masterizar um som ao vivo, quantas vezes ele fica voltando um refrão, quantas vezes. E, às vezes, tem muito MC que não dá valor nisso. O cara vai falar “ou, vê um *beat* ai, quanto tá o valor?” ai você fala e o cara acha ruim, o cara fala que não está no preço, o cara não dá valor no seu trabalho, não dá valor na sua produção. Então, tipo assim, o selo foi uma ideia ai, pra você ver, dos caras que eu estou falando, que estão mais avançados na caminhada do *rap*, o selo favorece dois lados, porque, tipo assim, o nome do *beatmaker* e o nome do local é elevado e juntamente o do MC pela mensagem. Então assim, eu acho que é um equilíbrio e uma forma de assim, do *beatmaker*, do produtor, não ter que ficar clamando, ficar gritando, exigindo atenção. Ele simplesmente está falando “não, eu vou fazer de outra forma, já que eu estou falando e não estão dando valor no meu ‘trampo’, vou criar uma ideia nova” e foi essa ideia do selo. Eu não sei quem que iniciou a ideia de selo, quem que foi o cara que iniciou essa ideia.

**Solon:** Mas você acha que seria possível, por exemplo, que vocês se organizassem como vocês estão agora numa época sem *internet*, sem computador, sem *smartphone*? Porque agora é barato, né?

**Matheus:** Não, cara, seria possível. Só que, por exemplo, você vê os grandes nomes do *rap* antigo em evidência na cena hoje? Muito pouco, né.

**Solon:** Foram pouquíssimos que conseguiram, né?

**Matheus:** Muito pouco, tipo, os Racionais. Mano Brown era um cara que não gostava de se expor. Cara de muita ideia, teve muita dificuldade na vida dele, ele viveu muito para expor nas letras ali, tipo, para ter o reconhecimento, conseguiu coisas, o cara tirou dois caras da cadeia para ir cantar com ele, o Dexter e o Afro-X. Então o cara tirou os manos da cadeia para irem cantar com ele.

**Solon:** Ele criou o próprio selo, né?

**Matheus:** Mas isso pode ter certeza, mano, que quem fez essa liberação queria algum retorno. Eu não sei o que foi que aconteceu, se foi dinheiro, mas pode ter certeza que desde lá já tem retorno de mídia, desde essa situação sempre foi retorno de mídia. Quando se trata de artista, sempre tem retorno de mídia. Que nem você falou da situação do [imcompreensível] lá, o cara contrata um show de Luan Santana, porque essa é a cultura que eles conseguem tirar dinheiro.

**Solon:** E deixa de investir, né?

**Matheus:** Essa é a cultura. E é, deixa de investir na gente que é o “trampo” independente. Os caras aqui, todo mundo está num corre, tá ligado? Todo mundo, cara que nem o Neto, o Café, eu escuto o som dos caras faz tempo, conheço os caras faz tempo. Foi um dos primeiros caras de Bauru, depois foi o Coruja. Conheci eles, ai foi vendo uns outros manos e ter a oportunidade de estar com os caras aqui hoje, mano.

**Solon:** É até outra pergunta que eu queria te fazer, quais foram as suas influências musicais, tanto de fora, mas principalmente daqui de Bauru, quais os artistas que te inspiraram?

**Matheus:** Primeiro foi, eu acho que grande nome, foi Racionais, Facção Central. Muitos falam de Sabotage, eu achava a ideia do cara muito foda também, mas só que não foi algo que eu escutei muito. Mas Ao Cubo, mesmo por causa do lado evangélico, mesmo assim eu estava escutando umas

músicas assim, os caras fazem isso, eles fazem um *rap* falando da salvação da tua vida, caminhos que você pode tomar. Então essas foram as minhas referências iniciais, os caras mais antigos mesmo. E agora dá até um branco se você perguntar sobre o que eu escuto.

**Solon: Mas e aqui da região?**

**Matheus:** Ah, da região, depois eu troquei ideia com o Coruja, mano. Consegui falar com ele assim, falar do *rap*, falar do que eu escrevo umas letras também, ele me deu um incentivo, cara, foi da hora isso, na visão, tá ligado? Porque ele lançou aquele clipe Não Posso Murmurar e já vi ele fazendo um “trampo” e falei “mano, que da hora o som desse mano”. É vivência ali, todo mano tem uma história, tem conteúdo demais e aconteceu a situação do pai dele, também morreu, mano. Morreu, ai ele fez uma entrevista, e ai que ele criou essa ideia, criou não, né, foi ai que ele teve o impulso para começar a escrever um ritmo muito maior, que ele fala nessa reportagem, que ele fez essa entrevista ai também, tem no **YouTube**. Ele falando que não, foi ai, depois da morte do pai dele. Porque o meu pai era muito próximo assim como o pai dele era, então eu fui nessa ideia, falei “mano, eu também perdi meu pai, também tive a mesma forma de incentivo, só que o meu foi descaso do sistema mesmo”. Eu vi porque meu pai foi lá, fez cirurgia na PUC, ai a Unicamp ligou pra ele “viu, a vaga da sua cirurgia tá aberta”, ele “ah, mas eu já fiz” e eles falaram “ah, mas vem aqui pra gente ver”. Ele sentia muita dor no braço, tinha que tomar morfina, chegou lá eles falaram assim “ah, você tá sentindo dor porque essa artéria não foi bem colocada, não está passando o sangue que era para passar”. Ele falou “vocês podem mexer?” e eles “não, porque não é trabalho nosso”, foi isso o que falaram pro meu pai. Então, o que você vai pensar? Pobre, vai fazer o que? Não tem o que fazer. Só vai viver de remédio que o governo vai te fornecer na choradeira mesmo que tem até que ir assistente social provar que você está doente na sua casa, que tem até que ir assistente social na tua casa pra ver, pra provar que você está doente mesmo e falar “não, continua fornecendo o remédio lá pra ele, que ele tá precisando”. Ai as influências foram essas, Coruja, depois os manos do Origem, que eu estava vendo, ai eu comecei a ver os trabalhos da região, Igor, o Dom Black, o Betin, os caras assim.

**Solon: E como que funciona a distribuição do trabalho aqui? Você falou que você é da área de marketing, como funciona?**

**Matheus:** O Café e o Razza são os produtores, eles fazem tudo, da área de produção do *beat* até a produção de vídeo é os caras que “trampam”. E ai, eu cheguei com a ideia, eu falei assim, o Guto me deu uma ideia, ele falou assim “mano, vamos fazer um jornal Caverna?”, ai eu falei “mano, me explica essa ideia ai”, ai eu vim pra cá num final de semana pra ele me explicar. Ai ele falou assim “mano, a ideia é a seguinte, a gente vai cobrir as notícias da região sobre o *rap* e tal, tal, tal”, esse é um projeto nosso mesmo, que a gente quer colocar no nosso nome, que ninguém faz isso aqui na região, então a gente quer colocar no nosso nome essa ideia do jornal ai. Só que, no momento, a gente tá sem recurso, porque assim, o retorno financeiro tem que existir pra gente, então, a gente está tentando de todas as formas evidenciar o nome dos caras, tipo, o nome do Café, o nome do Razza. Só que pra isso tem que ter patrocínio, tem que ter criação de conteúdo, coisas que podem ser divulgadas, então eu peguei, ai o Guto falou essa ideia pra mim e ai eu me ofereci, eu falei “mano, posso fazer o *marketing* lá da Caverna?” e ele disse “não, pode sim”, porque eu vi que tava meio parado a página do site, as notícias estavam desatualizadas, os caras já tinham lançado quatro som e não tava pelo nome da Caverna ainda atualizado. Ai eu falei “mano, vou pegar isso ai pra mim fazer, pra pegar uma experiência também”, ai eu fui fazendo, coloquei todo conteúdo em dia, vou cobrando eles aqui também, mas os caras tem “trampo” pra caramba de editar som mesmo, que eles estão fazendo CD agora, tem vários lançamento ai. E agora em setembro eu vou tirar férias e vou entrar com uma pesquisa pra situação da Caverna, vou falar com um professor meu específico, pra aumentar, mas o que gera retorno é dinheiro e o dinheiro volta para o retorno, porque você vai patrocinando, vai patrocinando os seus *links*, você tem *Google Analytics*, para poder ver onde é o alcance da sua publicação, qual horário é melhor, tudo isso influencia. Essa é a ideia.

**Solon: Tem só mais dois pontos aqui. Eu cheguei a perguntar isso para eles, eles falaram que você explicaria melhor, no site tem uma área que fala sobre os conceitos que Beat Caverna trabalha...**

**Matheus:** Que são visão e valores.

**Solon: Isso, ai e eu queria saber**

**Matheus:** O *marketing* evidencia isso, cara. É a missão, visão e os valores da tua empresa.

**Solon:** E quais são esses conceitos?

**Matheus:** Porque isso daqui é uma empresa, né, mano? Isso aqui tem cadastro, tem aqui, tem em São João da Boa Vista, isso aqui a gente quer aumentar ainda mais, fazer os caras terem o nome ainda maior. Então, a nossa missão é expor o nosso trabalho da melhor forma possível, com a qualidade do mercado. E, tipo assim, a missão, visão e valores é uma coisa que eu separei no site, mas na real é uma coisa que é junta. É algo que um tem que complementar o outro. Então, a nossa missão é conseguir alavancar o “trampo” de um cara, o cara chega aqui com um sonho, porque todo MC tem um sonho, o cara não começa a criar uma letra, o cara tem um sonho, seja um MC de *funk*, um MC de *rap* ou qualquer outro artista, o cantor tem um sonho, porque o ato de cantar é uma expressão. Você está expressando ou um dom que você tem, lógico que tem cara que pensa muito no lado comercial, mas eu acho que o lado comercial do *rap* é o que menos tem, porque o que os caras querem expor é mais a ideia mesmo. Então é essa a nossa missão, o cara chegar aqui com o “trampo” dele, com a letra dele, a gente conseguir dar atenção, alavancar essa situação, mostra mesmo a nossa ideologia da Caverna, mostrar o que a gente tem, o valor pessoal de cada um e tudo isso na conversa. Os caras chegam aqui e a gente se mantém na conversa para que o cara entenda a situação que ele está. Tipo, ele está ali, ele vai ter uma estrutura. A nossa visão, poxa, deixa até eu puxar aqui para eu explicar melhor, mano, acho que é até melhor para não confundir. Dentro da missão, deixa eu falar aqui, que eu acabei esquecendo. Falar sobre o tempo vivido de cada MC, porque cada MC que vem aqui é uma vivência nova, todo dia que você vem aqui você escuta uma coisa nova. Aconteceu uma situação, que eu vim aqui, foi no final de semana retrasado, eu estava aqui, estava falando com os caras de evolução, de cada um do ser, e antes eu não dava tanta atenção pra isso, foi algo que, lembra que eu falei de religião? Limita. Você pode limitar as pessoas falando sobre religião, você não permite a evolução pessoal da pessoa, individual, a própria mente dela se evoluir. Então, por isso que eu falei. Aí eu cheguei aqui e o Café começou a falar de umas experiências que ele fez, aí chegou um cara nele e falou sobre carne vermelha, umas coisas de evolução espiritual mesmo, para você ter novas ideias, para você enxergar de outras formas, enxergar coisas que talvez você não dá tanta atenção e essa foi uma coisa que eu agreguei. Estou tentando, estou tendo uma experiência nova, estou testando. Aí eu tipo, cortei isso. Cada vez que você vem aqui é uma experiência nova, por isso que eu falo, cada mano aqui tem uma superação. Quando eu conheci a Beat Caverna era na casa do Café. Então a estrutura foi melhorando, tende a melhorar, cada vez. A visão seria mais o pessoal da Caverna, a visão é expandir o nome da Caverna, com o nosso trabalho de qualidade, com a nossa produção, com os caras produzindo. Então isso é básico, visão de crescimento em mercado, crescimento na ideologia do *rap*, crescimento em reconhecimento, que nós não entramos de comercial no bagulho, não entrou de brincadeira. Todo mundo passou por alguma coisa para estar aqui, seja o “busão” que você pegou, seja o “coiso” que você deixou de comer e estava com fome e veio pra cá. Porque nego não pensa nisso, ele pensa “ah, tudo teve oportunidade, está tudo ali para ele”, mas não, mano. Tipo, o Menezes tá tendo problema familiar pra vim pra cá, o pai dele tá passando por uns problemas. Então várias coisas, ninguém vê isso.

**Solon:** Menezes é o Gabriel?

**Matheus:** Não, Menezes é o outro, é o Ader, é o do grupo.

**Solon:** É o que estava lá fora?

**Matheus:** Não, ele não está aqui, ele não está vindo.

**Solon:** Ah, ele é do seu grupo.

**Matheus:** É, ele é do meu grupo, ele não está vindo. Então assim, o cara está tendo problema familiar, o pai dele “trampa” autônomo, então ele não está tendo a grana pra vir. E aí o nosso “trampo” do RM acaba sendo mais demorado para sair, mas é algo que a gente está passando. E essa é a vivência. E o valor, mano, quando eu falei aqui da **Caverna** já falei totalmente comercial mesmo, aí é expor a preocupação com o cliente, tipo assim, o cara chegar aqui, o cara ter uma atenção, o Café falar “não, isso daqui vai ficar melhor, tenta fazer assim, vamos ver”, isso é o relacionamento, aí já é pessoal mesmo. Essa é a visão.

**Solon:** E, última pergunta, o que você mais gosta no *Hip-hop* e na Beat Caverna?

**Matheus:** O que pode trazer para as nossas vidas. O negócio agrega muito, cara, é algo que é surreal. Você coloca uma letra para uma velha geração, que nem a minha mãe, ela não vai dar tanto valor, porque ela está acostumada a outros tipos de música, outro tempo. Quem vê o *rap* e escuta a letra, mano, sente, tá ligado? Vê o que está se passando de mensagem ali. Tanto que você consegue identificar, se o cara está tendo uma ideia, falando de uma mina, falando da vida dele, falando de amor, falando de evolução pessoal, falando da luta do seu dia a dia. Porque você correu para estar aqui, se você está, você teve o seu corre. Então o MC consegue trazer isso até falando de você. Toda a sua trajetória, seu tempo de estudo, eu consigo falar de você em uma letra, falar assim, que o cidadão, o ser humano, tem que passar por superações, sabe? Certeza que você já teve vários problemas pessoais para você estar onde está hoje, fazendo mestrado numa coisa que você almejava muito, é algo de valor, cara, então, mano, o *rap* é completo, é algo que não te falta nada.

**Solon:** Então era isso mesmo, desculpa o tempo.

## CAFÉ BEATS E GABRIEL- BEAT CAVERNA

**Solon:** E aqui são quantas pessoas agora trabalhando? No total?

**Café:** Aqui em Bauru é eu, o Gabriel, o Guto, o Neto, Tufão, Tirano, o Real, o Menezes, Tande, acha que passa de dez só aqui em Bauru de artista nosso mesmo, mais lá em São João. Lá tem mais um grupo, umas sete pessoas e mais dois, três produtores.

**Solon:** Mais de vinte pessoas no final? E que tipo de *rap*, de *Hip-hop* vocês produzem aqui? Tem alguma especificidade?

**Café:** De produção de *rap*, eu já produzi de todo tipo, desde mais contra o sistema, que chama de *gangster*, desde o mais espiritual, que a gente chama, de passar uma visão da vida mesmo, e mais especificamente assim, que a gente só trabalha com um tipo, acho que não tem não. Acho que são vários tipos de pessoas no movimento.

**Solon:** E *rap* gospel, tem? Já pegaram?

**Café:** Já! Uns irmãos ali de Agudos estão vindo aqui gravar um CD aqui com a gente, gospel, um *rap* gospel.

**Solon:** Que aqui em Bauru acho que tem o Thigor que fala muito sobre essa questão de religião.

**Café:** É, mais o Thigor mesmo.

**Solon:** Aí não sei se tem mais gente...

**Café:** Que é, vamos dizer, que intitula como *rap* gospel eu acho que é só ele mesmo. Intitulado como *rap* gospel aqui em Bauru, acho que só ele.

**Solon:** E vocês sempre foram independentes assim? Vocês nunca estiveram ligados, que eu perguntei até do movimento social, do pessoal da Casa do *Hip-hop*. Mas vocês sempre foram uma iniciativa independente?

**Café:** Sempre. Porque a gente pensa, pelo menos eu, particularmente, se você não correr, ninguém vai vir correr para você. E se você não correr, ninguém vai querer correr do seu lado, então tem que ter um ponto inicial e esse ponto inicial foi a gente querer caminhar com as nossas próprias pernas. Então já teve convite da gente trabalhar lá, fazer apresentação, ter um contato com o pessoal de lá, mas inicialmente quem resolveu fomos nós: “não, vamos fazer nós por nós”. Eu e o Neto, que é do Origem, a gente começou a gravar do nosso quarto, porque a gente andava demais, cara. A gente tinha que ir lá do outro lado da cidade para gravar, tinha dia que a gente tinha só o dinheiro da gravação e não tinha o do passe, então tinha que ir a pé, às vezes tinha para ir e não tinha para voltar, tinha que voltar a pé. Ai a gente estava trabalhando registrado, no limite: “ah, não aguento mais trabalhar para os outros”, “ah, eu também não”, “ah, vamos ser mandado embora, a gente pega o dinheiro, pega, investe, compra o microfone, placa, compra um fone mais ou menos e vamos começar a gravar o que a gente acredita” e foi a partir dai que eu, particularmente, comecei a ter o contato com ele, tive contato com o Guto, que hoje é...

**Solon:** Você pegou uma grana de rescisão e começou a montar o equipamento, então?

**Café:** Foi a ideia, minha e do meu parceiro Neto, a ideia do Origem assim, porque a gente estava com a ideia de lançar um CD, né, lançou no ano passado, Além Do Que Os Olhos Podem Ver, até o nome já bem diz, porque foi uma correria muito grande para aquele CD acontecer. Então, foi o início de tudo para nós, foi isso mesmo, de ter esse CD, a motivação de ter algo na rua assim. A gente já tinha outras músicas, porém gravadas nesse estúdio que a gente tinha que andar demais, a gente lançou um EP com umas seis músicas.

**Solon:** Onde que era esse estúdio?

**Café:** Lá no Pedrinho, lá no Vila Industrial, como que é lá? Acho que é Vila Industrial que chama. Longe de verdade, eram dois ônibus, tá ligado? Saía daqui pro Centro, do Centro pra lá. E quando não tinha passe? De a pé, filho. O bagulho é caminhada. Mas para nós era da hora! Nós

trabalhávamos a semana inteira, chegava tipo, quarta, quinta-feira, “mano, hoje é dia de gravação, demorou?”, “não, demorou”, já pulava alto, felicidade, esquecia a canseira de “trampo”. Só que foi passando o tempo, nós fomos cansando. A gente falou “mano, a gente está gastando muito dinheiro com gravação e transporte, sendo que a gente pode pegar esse dinheiro, investir, e comprar nossos bagulhos e nós mesmos aprendemos a fazer”. Ai foi onde eu meio que já estava nessa transição de sair do corre errado que eu fazia, de sair das empresas que eu trabalhava, para começar algo novo. Eu falei “então tem que ser eu aprender, gravação”...

**Solon:** Você trabalhava e fazia o *rap*?

**Café:** Não, o *rap* foi depois. Eu trabalhava, de início assim, eu trabalhava e fazia um corre. Ai comecei a fazer um *rap*, tinha que fazer os três. E foi quando eu tive que falar “bom, ou eu escolho um ou eu escolho outro”. Ai escolhi não trabalhar pra ninguém, escolhi sair da vida errada que eu levava. Ai foi onde eu falo que o *rap* me salvou nesse sentido, porque eu acreditei que aquilo ali ia me dar futuro, eu não precisava trabalhar para alguém registrado e não precisava fazer outro corre. Então foi onde eu falei “não, a partir disso eu vou ter que me sustentar”. Ai, um bom tempo que eu não sou mais, e na real nunca fui, né? Tem mãe que dá dinheiro pro filho, mas eu nunca fui de ficar pedindo dinheiro para a minha mãe não, sempre me senti incomodado, tá ligado? Porque a nossa situação nunca foi da hora. Então eu não me sentia bem de pedir dinheiro para ela, então foi onde eu fui procurando fazer outras coisas e acabei que eu trilhei caminhos que talvez nem era para eu ter trilhado, porém, continuei com a mesma ideia: “se eu não vou trabalhar, se eu não vou fazer um corre, então tenho que continuar me sustentando do mesmo jeito, então é o *rap* que ser isso pra mim”. E graças a deus, cara, está sendo. Preciso de dinheiro, eu vou, faço uns *beat* e vendo, tem uns irmãos que adere a ideia, curte a batida e vai e compra. Então é tipo 80 reais, 50 reais que já me salva, não sou de pedir 300, 400 reais em uma produção, por causa da minha condição financeira, então, eu penso, “seu eu estou assim, talvez quem está vindo esteja pior”. Está tendo esse dinheiro para vir e fazer um som que ele acredita. Então, na minha visão, eu acredito na pessoa que está vindo gravar da mesmo jeito que eu acreditava quando eu comecei, que eu sei a dificuldade que é para você juntar 50, 80 reais para fazer uma gravação, 80, 100 reais para comprar um *beat*. Ai você vai ver, são 15 faixas, coloca isso daí, vezes 15. Vamos colocar ai 80, que seja o Beat 80 vezes 15, ai tem mais a gravação, que aqui nós fazemos 80, mas em outros estúdios são outros valores e isso ai 15 faixas para um CD, quanto você não vai gastar, tá ligado? Talvez o meu preço, que a gente faz aqui hoje, eu pessoalmente, como produção, produzindo o meu *beat*, eu peço o preço que peço por pensar no corre que foi quando eu comecei. Não cheguei tendo um dinheiro para pagar *beat*, não tinha dinheiro para gravação, meio que me virava e eu penso nisso. E, graças a deus, vou falar para você, é questão de giro. Você não precisa ganhar muito, mas o que você tem que ter alto é o giro. Então o giro sendo alto de produção, trabalho, pra mim aqui, pra nós, é o importante. Se ele está vendendo por semana dois, três *beats*, está tirando o dinheiro que ele precisa, da hora, daí para melhor. O cara não precisa falar “não, mano, eu quero vender só dois, três *beats* por mês e cada *beat* é 500 conto e nós vamos ganhar mil reais no mês nós já fizemos o nosso”, nada contra quem peça esse valor, mas eu particularmente não peço, porque eu sei que quase ninguém vai ter condição. Então não adianta o bagulho ficar parado, não ter venda, eu prefiro pedir um custo acessível e o giro ser grande. Então o giro sendo grande, eu sempre vou ter dinheiro, vou estar me sustentando, vou estar fazendo o que eu gosto, não preciso trabalhar registrado para ninguém a não ser para mim mesmo e é isso.

**Solon:** E você entrou na produtora com esses equipamentos que vocês compraram com essa recisão?

**Café:** Alguns equipamentos foram, de começo. Hoje em dia nós temos dois microfones, antes era só um. Esse outro, tipo assim, foi uma ideia que eu tinha e mão de obra que eu tinha com a ideia e a mão de obra do Guto, que é o fundador. Então esses aparelhos que você está vendo aqui são dele, hoje o que nós temos aqui é a ideia e o dom de criação, vamos colocar assim. Porque para você criar um *beat* é um bagulho de horas, não é um bagulho que você chega ali, 10 minutos, desenvolveu e está pronto. E aparelho que nós temos aqui é coletivo, a ideia é que é individual, cada um tem o seu jeito de trabalhar diferente, ele tem o jeito dele de criação, eu tenho o meu, o outro produtor tem o dele e assim por diante.

**Solon:** É horizontal, né?

**Café:** É, é um coletivo, ao mesmo tempo, um coletivo independente de ideias, independente que acaba somando. Ele tem a ideia dele que soma com a minha, que soma com a do outro, que vai somando e cria o que nós chamamos de família mesmo, a gente se respeita e se chama de irmão justamente por isso, por ter esse respeito de ideia.

**Solon:** Desculpa, eu acho que eu já perguntei quantas pessoas moram aqui, mas só para eu lembrar, são quantas que estão morando aqui?

**Café:** Morando aqui, acho que...

**Gabriel:** Morando aqui tem eu, o Guto, a mulher dele e o irmão do Guto, que é o Tande, que também faz *beat*.

**Solon:** E você também?

**Café:** Eu não moro aqui, eu moro nessa mesma rua ali embaixo onde que era antes o *home studio* em casa, nessa mesma rua e aconteceu essa transição. Ele morava em outro lugar, “preciso achar uma casa, preciso achar uma casa”, “uai, mano, procura aqui pelo Mary Dota, às vezes você acha, é grande”, ai ele pá, pum nas ideias, no celular, ai ele “ô, mano, achei aqui, é rua Nilda Piccirilli Demarchi”, “ah, você está brincando comigo”, “não, mano, é essa rua, onde que é?”, ai eu falei “é a rua da minha casa, caramba”, “acha”, falei “é, mano”.

**Solon:** Você sempre morou aqui?

**Café:** Não, aqui no Mary Dota fazem uns sete ou oito anos. Eu morava no Parque Vista Alegre.

**Solon:** Mas quando você começou a se envolver com o *Hip-hop* você já estava aqui?

**Café:** Com o *rap*, já estava aqui. Ai foi onde esse coletivo tomou uma proporção maior. Era ele e quem corria com ele, e eu e quem corria comigo, a partir disso a gente se uniu, um saiu, outros chegaram, tá ligado? Eu penso hoje que quem tá, não sai, então só tende a chegar pessoas que vão acreditando na ideia e querem fazer parte do time. Já tem parte em Bauru, Ibatinga, Jaú, São João da Boa Vista e nós estamos indo, quanto mais lugares nós pudermos chegar e falar “não, sou lá do time de Bauru, lá do *beat* de ...”, essa é a ideia. A pessoa, independente do lugar, poder levar a nossa mensagem, o que nós acreditamos.

**Solon:** E vocês conhecem mais produtoras aqui em Bauru?

**Café:** Acho que eu conheço praticamente todas, cara. O [incompreensível], FBBeats, o Alison, o MoonhBeats, o irmão do Betinho, ele é o Rafael Modesto o nome dele. Monstro! Foi um dos caras que eu tive contato no começo, “estou fazendo uns *beat* ai mesmo, da hora e tal”, começamos a trocar umas ideias e ai, depois, conheci o FBBeats e o Alison. Mas o que mais me ajudou assim mesmo, de abrir a minha mente, porque quando eu comecei, eu fui muito naquilo, na neurose de aprender o bagulho, é tudo em inglês, não dá nada, tá ligado? Saía clicando, clicando, ai veio o Canela. O Canela ele é um cara que, vamos assim dizer, ele realmente abriu a minha mente: “não, isso daqui funciona desse jeito, tá? Isso é pra isso, isso é pra isso”. Ai o que eu já sabia fazer com as informações que ele me deu, eu juntei e ai que eu fui falar de fazer um *beat*. Ai eu comecei a colocar *beat* para vender e a treinar a ideia.

**Solon:** Então quem tem aqui em Bauru é FB, o Alison...

**Café:** O MoonhBeats, o Ás, o Canela já foi daqui, tem os moleques do Habitat Urbano, o Luno que também faz *beat*, do Renegados, acho que o Maiel também faz *beat*, tem mais de dez produtoras, assim, se for vasculhar mesmo. Mas de produtor, produtor conhecido assim mesmo tem mais ou menos uns cinco, uns quatro.

**Solon:** Mas que nem vocês assim, estabelecido, consegue? Ou só que trabalha em casa?

**Café:** É, é mais que trabalha em casa mesmo. Assim, que nem nós, que achou um lugar e transformou em um estúdio, em uma ideia, acho que só a PDG Records ali, né?

**Gabriel:** E o Leandro.

**Café:** E o Leandro e onde eu gravava lá, que era a casa dele só que eu acho que ele transformou acho que um andar inteiro praticamente só para estúdio.

**Solon:** Então é vocês, a PDG, eu não conheço.

**Café:** O Leandro, o Moura, que mexe mais com eletrônica, e o Pedrinho onde nós íamos lá.

**Solon:** Ele trabalha com *Hip-hop*?

**Café:** Trabalha acho que com todo gênero musical, o Pedrinho. Tanto com instrumento, como posso dizer, mais analógico, quanto com a mídia digital, a pessoa vai lá com o *beat* e tal. Vai todo tipo de trabalho lá no Pedrinho.

**Solon:** Tem mais duas aqui. Vocês falam lá no site que todo mundo que faz parte aqui, teve momento de superação e que isso meio que guia vocês assim, acho que você contou um pouco da sua parte, aí eu queria saber quais são essas histórias dessas pessoas que vocês citam no site? Quais foram esses momentos de superação que a **Beat Caverna** ajudou a superar?

**Café:** Acho que no meu caso essa transição que eu tive do mundo do crime para uma nova realidade de enxergar a vida. Para os demais, eu acho que a forma de expressão, acho que teria que ser cada um falar mesmo. Mas eu acho que a **Beat Caverna** proporciona de você ter a sua ideia e de manter ela com você, você chegar e não ter a, vamos colocar aí, a vergonha de falar sobre a sua ideia. “Ah, cara, eu penso que existe alienígena”, você não vai chegar e falar “cara, você tá chapando”, vai querer entender o porquê desse pensamento dele. “Ô, cara, eu acredito que Cristo seja negro”, “pô, da hora, cara, por que você pensa assim?”, o cara não ter vergonha de passar a ideia dele para frente. Então eu acho que o nosso momento de superação foi esse, como ser humano mesmo, entender outro ser humano, se superar a si próprio, a dificuldade que passa em casa, com família, pra abrir mão disso, pra acreditar na ideia da **Beat Caverna**. Pra mim, no meu caso, pessoalmente, é um escape dessa realidade que eu vejo, criando uma nova realidade que é o meu entorno aqui, o meu convívio.

**Solon:** E para você?

**Gabriel:** Tipo, de superação mesmo, que é o que ele falou, de fazer a pessoa superar a própria mente também.

**Solon:** Para você foi assim?

**Gabriel:** Eu consegui me superar na minha vida tudo mesmo. Meu jeito de pensar, minha forma de agir, de conversar com as pessoas, tudo. Hoje eu sou uma nova pessoa, acredito, do que eu era antes do *Hip-hop*.

**Solon:** E o que? Você tem alguma coisa específica?

**Gabriel:** Cara, específico assim, acho que não, acho que foi tudo mesmo, foi da água pro vinho mesmo essa mudança [incompreensível].

**Solon:** De tratar com mais humanidade assim?

**Gabriel:** É, também.

**Solon:** Uma coisa também que eu fiquei em dúvida é que lá vocês falam que a **Beat Caverna** trabalha com alguns conceitos. Aí eu fiquei em dúvida quais conceitos eram esses, acho que estavam os valores lá que vocês colocaram. Não sei se... é mais uma dúvida mesmo.

**Café:** Cara, essa parte de, como posso falar para você, de conceito, o que tá escrito lá, foi esse nosso parceiro o Real, que trabalha na parte do marketing digital nosso.

**Solon:** O Matheus?

**Gabriel:** É, ele saberia responder certinho sobre o site, o que está lá no site, tá ligado?

**Solon:** Eu quero combinar de conversar com ele.

**Café:** É, mas de conceito, o meu conceito, cara, é poder agregar na vida de alguém. Não sei nem se isso pode ser colocado como um conceito, mas a partir do momento que eu tenho o contato de trazer a pessoa para a **Beat Caverna**, não só ela está realizando um sonho dela de gravar uma primeira vez ou uma pessoa que está vindo para trabalhar, mas eu vejo ela como um ser humano que eu posso passar a minha ideia do jeito que eu penso da vida e ele ter o estalo, que eu falei para você, na mente de “realmente os caras estão certos do jeito que eles veem a vida”, “eu sou arrogante mesmo, deixo o meu ego falar”, tem várias pessoas que são assim e porquê nós não somos assim? Porque nós vemos isso daí como atraso. Tratar você bem, para nós, é avanço como pessoa e a partir do momento que você sair daqui, você vai falar do nosso estúdio. Então o conceito maior mesmo é conseguir mostrar a parte ser humana do corre, tá ligado? Nós chamamos de corre, esse coletivo nosso, porque realmente é um corre. Eu mesmo acordo sete horas da manhã, chego aqui sete e pouco, vejo como “trampo” mesmo. Não é porque é trabalho com música e nego “ah, trabalha com música é vagabundo, não faz nada, não quer trabalhar” e pelo contrário. Eu chego às sete e vou às onze embora. Então, eu acho que o conceito maior é de ter a visão entendida, da sua parte e da minha. Você chegar aqui e conseguir desempenhar a sua ideia com a gente e sair com uma ideia agregada na vida, não só relacionar.

**Solon:** Sim, Bauru é uma cidade muito desigual, né. É uma coisa interessante: se você olha, tem aquele ranking de desenvolvimento humano do IDH, Bauru está bem colocado, a prefeitura gosta de falar isso. Bauru é uma cidade que tem uma qualidade de vida alta, mas quando você olha a cidade de perto, mais de um terço da cidade é pobre, miserável, tem quase vinte favelas na cidade. E vocês acham que vocês têm algo a contribuir com o trabalho de vocês para isso? Contra isso, assim?

**Café:** Eu, pessoalmente, não consigo ver uma pessoa sentindo dor do meu lado e não sentir a dor, não tem como eu ver uma pessoa passando fome e não conseguir ajudar, não ter esse pensamento. Eu, particularmente, é uma ideia minha, na **Beat Caverna**, de não só passar naquele lugar ali e ver aquela pessoa necessitada e fazer nada. Mas poder, de alguma forma, não importa se é com o nosso corre, se é eu pessoalmente, particularmente, que vou ajudar aquela pessoa de alguma maneira, mas o bagulho me perturba, tá ligado? De ver a pessoa, eu já sei a necessidade que eu passo e ver a pessoa na pior que eu ainda. Não que seja justo ou injusto, mas minha visão não aceita, não entra na minha cabeça a ideia de ter pessoa que consegue ignorar a pessoa que está pedindo ajuda. Então a nossa ideia mesmo é, não importa se financeiramente ou de ideia, de ajudar essa pessoa de alguma maneira, nem que for um abraço, chegar e trocar uma ideia “ô parca, da hora? O que você está precisando?”. Eu, particularmente, antes participava de uma ação social aqui de entregar sopa, cobertor, foi o que mais abriu minha mente mesmo de escrever o que eu escrevo, justamente por isso. Tem pessoa que não faz nem noção da dor que a pessoa tá sentindo por estar ali com fome, ou está ali no sinal pedindo um dinheiro para levar para ajudar a mãe em casa. Tem muita pessoa aqui em Bauru, acho que é a maioria mesmo, é o que você falou, maioria é rico e o que acontece com os pobres? Não são vistos, não são lembrados, só resta andar aí pelas ruas jogado às traças, mendigo aqui em Bauru é mato. O cara que está aí na vida do *crack*, sem ter orientação correta, eu vejo o *crack* como uma doença e essa doença aqui em Bauru é muito forte. No próprio espaço que a gente tem ali na **Casa do Hip-hop**, à noite é um abrigo, isso aí, pra mim, eu não acho justo, mano. Se deus permitir eu chegar a ganhar um dinheiro alto, acho que a primeira coisa que eu vou fazer é isso aí, criar lugares para ajudar essas pessoas, que é um bagulho que não me deixa dormir. Pra eu dormir de boa, eu preciso ajudar essas pessoas, essa é a minha maneira de pensar.

**Solon:** Você acha que com a **Beat Caverna** você pode acabar contribuindo?

**Café:** O que a gente mais pode contribuir é com a **Beat Caverna** mesmo, porque é daí que a gente vai passar uma ideia, ou nossa ideia ir a diante, a gente começar a girar um giro muito grande de dinheiro e a partir desse dinheiro a gente poder realizar nosso sonho que é ajudar os outros. As outras pessoas para nós tem o mesmo valor que a nossa vida, nós vemos outra vida com o mesmo valor que a nossa, não é porquê o cara é um morador de rua, não é porquê o cara é viciado em *crack*, não é porquê é uma prostituta, tá ligado? É o mesmo valor que tem a vida dele, tem a minha, tem a sua, e a gente quer que, pelo menos as pessoas aqui em Bauru, entendam o nosso modo de ver, que aí pode chegar mais ajuda para nós, governamental ou não, mas até então a gente não fica esperando. No que a gente puder ajudar e contribuir, a gente vai ajudar e contribuir, porque é a nossa obrigação como ser humano e a **Beat Caverna**, nada mais, nada menos, é um monte de ser humano com uma ideia só.

**Solon:** Eram só essas perguntas, vocês têm alguma coisa a acrescentar? Que vocês acham que é importante? Porque isso daqui é uma entrevista para a pesquisa, que eu quero colocar, mas aí é mais de vocês se quiserem acrescentar alguma coisa.

**Café:** Acho que as pessoas acreditem mais na própria vida, no próprio sonho. Às vezes eu vejo a pessoa morrendo, sem nem mesmo conhecer o sentido que era para ela ter tomado, um rumo ou uma missão. Tem ser humanos que nem chega a nascer, por causa de uma situação não agradável. Só que as pessoas acreditem mesmo na vida, vida para nós é importante, que é importante que seja para todos.

**Solon:** Muito obrigado.

## **Território Subalterno Criativo *Rock***

## YOUNG LUNGS

**Guilherme:** Mesmo ano em que tudo acontecia, porque tinha muito movimento na Duque na época. Só que para o estilo, só tinha essa casa que é de uns amigos nossos, que formaram o Norman Bates, já tinha a banda Norman Bates.

**Joyce:** Ah, era deles?

**Guilherme:** Era do Fernando, Bruno Bolsoni, que é o guitarrista do [Arma Bytes], acho que o [Papa Sony] também fez parte, a Valéria gordinha e a irmã dela. Que eu lembro, mas com certeza teve outros donos. E lá eles traziam tanto bandas da América do Sul, quanto bandas de São Paulo que você não tinha outro acesso se não por essa casa. Ou você ia para São Paulo e acabava conhecendo, esbarrando nessas bandas ou o Audiogalaxy trazia. E isso era evento diferencial, porque ninguém mais trazia esse tipo de banda, nem nada.

**João:** Tinha até um tópico no Orkut, eu lembro, “qual banda você quer que venha para o **Audigalaxy?**”. Todo mundo comentava lá e eles traziam, ainda por cima, as bandas que eles comentavam, só o Bidê ou Balde que nunca veio, e o Cansei de Ser Sexy.

**Guilherme:** E por sinal...

**Joyce:** Trouxe o Cansei de Ser Sexy?

**João:** Não.

**Joyce:** Ah, tá.

**João:** Não, nunca trouxe, mas eram as bandas mais pedidas, Bidê ou Balde...

**Guilherme:** Mas o Van Der Vildner trouxe aquele, como é que chama?

**João:** Cachorro Grande até tocou lá e depois fez um *show* no Sesc.

**Keytyane:** Nossa, então era grande a casa mesmo. E por que acabou?

**Guilherme:** Ah, acho que por falta de público mesmo, assim. O público começou a ficar meio escasso, as festas de república começaram a crescer, aí foi meio que perdendo o rumo assim, da galera. E os bares na Duque **começaram tudo a fechar e foi ficando o Audiogalaxy para competir com o Jack que é vizinho. O Jack já era um negócio mais, como que fala isso?**

**Keytyane:** Maior, né?

**João:** É, médio porte, já assim.

**Guilherme:** Não, já era grande, assim, grande porte até. Hoje que decaiu completamente, mas na época que era...

**João:** É, não sei, era meio balada, né.

**Guilherme:** Era um bar de blues até, quase assim, o Jack.

**Keytyane:** O Jack? Nossa!

**Solon:** Eu lembro quando eu entrei aqui, eu cheguei em 2011, né? Aí tinha muita coisa, eu lembro muito do Fora do Eixo.

**Guilherme:** É, aí o Fora do Eixo foi retomar depois.

**Solon:** Nossa, com muita coisa legal.

**Guilherme:** O Audiogalaxy tinha acabado de fechar, 2009, talvez.

**João:** Tinha outro nome, né?

**Guilherme:** É, ai foi para outro nome e começou a ter outra proposta, virou bar de metal. Até tentavam incentivar banda autoral, só que foi perdendo muita força, ai já não tinha mais movimento a Duque de Caxias, não tinha mais nada, ficou o foco ali no **Jack** mesmo que era o único que tinha porte para sustentar a casa dentro de um “rolê” que não funcionava mais nada. Ai todas as outras casas que eram menores foram perdendo força, foram fechando e o **Audiogalaxy** foi a última.

**Joyce e Solon:** Nossa!

**Joyce:** Vinha gente da região para ir no Audiogalaxy também ou era um rolê mais focado na cidade?

**Guilherme:** Ah, vinha gente de tudo quanto é canto.

**Joyce:** Região tipo Agudos, Piratininga, Duartina, Perdeneiras.

**Guilherme:** Ah, vinha!

**João:** Porque as bandas traziam o público também, muitas vezes. Por exemplo, vinha uma banda de São Paulo, vinha uma galerinha junto. O pessoal viajava muito de van naquela época, hoje ninguém mais consegue bancar mais van para fazer essas viagens de banda autoral, não dá dinheiro.

**Joyce:** Nossa, que bosta.

**Solon:** É muito difícil, né?

**João::** (Risos)

**Solon:** Para qualquer um.

**Ent João: revistado 2:** É!

**Solon:** Deixa eu perguntar, eu vou gravar, vocês têm problema de sentar aqui com eles?

**Joyce:** Não.

**Solon:** Porque daí fica facinho, que o microfone pega.

**Solon:** Acho que 2012, 2013.

**Joyce:** 2013, acho, né, porque é de 0 a 4 anos.

**Solon:** Nossa, eu fui direto, eu ia direto nesse lugar. Você ia assistir jazz por dez reais? Sabe, o único lugar que eu vi isso.

**João:** O Audio às vezes também propunha também, os mesmo caras que tocam hoje no **Exílio**, o **Audiogalaxy** fazia, que é o ... esses caras.

**Solon:** É.

**João:** Só que ai...

**Solon:** Nossa, esses caras uma vez me deixaram muito impressionado

**Joyce:** Eles já tocaram no **Instituto** também, né?

**João:** Já, hoje em dia eles tocam no **Instituto** também.

**Solon:** Tomei um baita susto.

**Joyce:** O **Instituto** teria muito potencial, não sei porque...

**João:** É, sei lá, é falta de visão mesmo.

**Solon:** Eu queria começar primeiro explicando, me apresentar, eu só vi vocês tocando, mas eu ainda não, exceto a **Joyce**, eu não falei com nenhum de vocês. Meu nome é **Solon**, eu sou formado em Jornalismo aqui na **Unesp**, eu estou terminando o meu mestrado agora. Então estou fazendo uma pesquisa sobre Economia Criativa e o objeto da pesquisa é Território Criativo Subalterno da Música. É um termo, mas a ideia é pegar artistas que são independentes, pessoal que não depende diretamente de gravadoras, que faz parte de um fenômeno que é relativamente recente, que é a possibilidade de mais meios técnicos de fácil acesso, você poder gravar, divulgar e fazer esse tipo de coisa. Eu percebi que vocês fazem parte desse grupo, como eu estava explicando aqui, eu peguei quatro territórios da cidade, são territórios criativos, que não dependem exatamente de uma limitação geográfica, é uma coisa mais de estilos que são o do samba, o do *rock*, o do *funk* e o do *hip-hop*. Foram os que de imediato mais me chamaram atenção e que eu acabei escolhendo para me aprofundar. Na pesquisa eu estou falando sobre sociedade midiaticizada, como a mídia influencia na nossa vida e eu entrei na música como uma mídia. A estética da música traz essa possibilidade de comunicação e é por isso que eu escolhi a música. Eu queria começar ouvindo vocês, eu queria que vocês se apresentassem, um por um, se não tiver problema de estar gravando. Eu queria que vocês dissessem nome, a idade e como vocês começaram a tocar.

**Guilherme:** Começamos a tocar com a banda ou...?

**Solon:** É, pode ser os dois. Como você se envolveu com música e como vocês começaram com a banda.

**Guilherme:** Beleza.

**João:** Eu me chamo **João** Ricardo, eu sou baixista da banda e tenho 30 anos. Comecei com a música meio que sem querer, porque eu comecei a tocar e logo de repente eu estava envolvido em uns negocinhos de teatro, e comecei a ganhar dinheiro já. Mas no autoral eu levei mais tempo, porque eu tive mais dificuldade de amadurecimento musical e de me dispor a ser autoral mesmo, de colocar as minhas ideias em prática mesmo. Ai eu estudei um pouco de música, fuzei um pouco em cada instrumento. Eu caí na música, porque não resisti mesmo, tentei tirar o melhor proveito disso e fui conseguindo aos poucos.

**Solon:** Em algum momento você já trabalhou diretamente com música? Você conseguiu trabalhar com música ou tem alguma atividade paralela?

**João:** Eu trabalho com música sim, não de uma forma que é considerada realmente profissional, porque eu não ganho fortunas, aliás, nem precisa ganhar fortunas para ser profissional. Mas eu trabalho, tenho outros projetos de banda para tocar em barzinhos, faço *freelancer* como baixista, toco em banda *cover*, faço tudo isso para tentar ter uma renda através disso.

**Solon:** É a sua atividade principal?

**João:** É, atualmente sim.

**Guilherme:** Guilherme, 29 anos, eu toco guitarra e canto na banda. Bom, comecei a tocar com 13 anos, por acaso também. Já gostava de música, do que tocava na MTV, essas coisas, principalmente internacional, por sei lá, birra do meu pai que só gostava de coisa nacional e por isso que as músicas são em inglês, eu acho. Enfim, teve um belo dia lá, que estava eu e mais dois amigos e a gente decidiu o que cada um ia tocar para começar uma banda. Falei “ah, vou tocar guitarra” e deu certo assim. E foi assim que comecei a tocar, mas com influências completamente diferentes das de hoje em dia. Logo quando eu comprei a guitarra, com uns dois meses, eu já compunha coisas, bem básicas assim, mas eu vi que já sabia compor. Eu tocava músicas dos outros, sempre, muito Blink 182 e Red Hot, mas eu também já conseguia brincar fazendo coisas próprias também. Mas até fazer uma música interia que eu pensasse “nossa, esse daqui é da hora”, demorou bastante tempo. Uns quatro ou cinco anos tocando para eu fazer uma música que eu achava que era apresentável. Mas o meu problema... não, não sei se é problema, mas por fazer música autoral eu sempre quis focar nessas músicas, eu acabei fechando a cabeça para viver de música, mergulhar de cabeça na música, então, não sei explicar direito mas é uma coisa que ficava. Já tive várias, já toquei com várias pessoas tentando fazer a banda com essas mesmas músicas, até que um belo dia eu conheci o João e demorou para amadurecer a ideia de a gente gravar um negócio, por culpa minha, e ai esse ano a gente conheceu a Joyce também e essa é a nossa formação atual.

**Solon:** E você trabalha em outro trabalho ou música é?

**Guilherme:** Não, música é o outro trabalho meu. Eu tenho outro emprego em um escritório de contabilidade.

**Solon:** Você é formado nessa área?

**Guilherme:** Sou formado em Ciências Contábeis e, na verdade, eu queria um dia tentar viver de música, não precisa ser fortuna, mas é utopia. Enfim, enquanto isso eu uso o escritório para ganhar dinheiro para comprar equipamentos musicais e é isso aí.

**Solon:** E você tem uma outra formação também?

**João:** Na verdade, as minhas formações são quase... não chega a ser autodidata, porque eu estudava com a minha mãe. Estudava não, eu aprendi com a minha mãe, ela me ensinava no violãozinho e aí eu estudei música empenhado mesmo. Eu não tive formação, mas eu estudei *design* e eu estudei uns cursos técnicos aí, mas nada que eu me formei.

**Solon:** Você fez *design* em universidade mesmo?

**João:** Sim, na Unesp, aqui em Bauru.

**Solon:** E você fez onde?

**Guilherme:** Fiz na Anhanguera, um semi presencial, na verdade. Aqui em Bauru também.

**Solon:** Vocês são daqui de Bauru mesmo?

**João e Guilherme:** Sim.

**Solon:** Desde criança?

**Guilherme:** É, eu não nasci aqui só, meu eu sou Bauru desde criança, eu nasci em Campinas.

**João:** Mas eu nasci aqui e moro na mesma casa até hoje.

**Solon:** E qual é o bairro que vocês moram?

**João:** Eu moro no Bela Vista, até a Joyce já morou lá também e o Gui mora...

**Guilherme:** Eu moro lá no Estoril, perto do Pão de Açúcar lá. Como é que chama aquela avenida lá?

**João:** Comendador.

**Guilherme:** Isso, Comendador José da Silva Marques. É, ele falou do jeito que ele aprendeu, que ele é autodidata, praticamente, mas eu não, eu tive que fazer aulas, guitarra principalmente.

**João:** É, mas eu fiz aula também. Mas é que antes de fazer aula eu fuzei um pouquinho.

**Guilherme:** Entendi. Fiz um ano de aula, meio ano em cada escola, mas depois que eu fiz um ano eu vi que escola era uma coisa que já me "broxava" um pouco assim. Mas eu me arrependo, porque eu nunca me dediquei à teoria e hoje eu vejo que faz falta, hoje eu tenho outra visão, na época que eu queria pegar a guitarra e tocar música. Hoje eu vejo que o estudo é importante, que eu me arrependo de ter largado cedo isso, mas talvez se eu tivesse estudado muito não teria feito bastante música também. Então fica no meio termo.

**João:** Mas hoje também que as escolas de música estão melhores, porque na época era um negócio muito sistemático. No fundo você se disponha a ir lá aprender e você saía de lá igual todo mundo, você não tinha aquela coisa. Era uma escola padronizada, né, só para você aprender a mexer no negócio lá, sem incentivar a criatividade, nem nada. Eu mesmo tive a sorte de estudar com um amigo meu, quando eu fui estudar foi com um amigo meu que já estudava em Conservatório fora daqui aí eu consegui ter uma noção bem legal. Mas fora isso escola era um negócio muito difícil naquela época.

**Joyce:** Sou a Joyce, tenho 20 anos, eu comecei a tocar bem cedo. O primeiro instrumento que eu aprendi foi o violão, que eu comecei bem cedo, com uns seis anos de idade. A minha mãe toca também, então foi ela quem me ensinou a ler cifras, esse tipo de coisa. Depois, com uns 10, 11 anos eu comecei a tocar bateria, comecei a aprender porquê o meu irmão queria aprender, aí ele comprou uma bateria, mas ele não mexia, então eu ficava mexendo. Então eu comecei a bem cedo mexer com música e eu cresci pensando que eu isso o que eu queria fazer para o resto da vida, fazer música. Comecei a compor também com uns 12, 13anos, que era quando eu já entendia mais de inglês, também nunca consegui compor em português, nunca achei legal para compor em português, comecei a compor melhor também. E também aprendi sozinha, sozinha assim, minha mãe me ensinou, mas nunca fiz aula. Já cheguei a tentar fazer aula, mas não consegui por ter tido uma formação autodidata, quando você chega na aula é muito difícil você começar a seguir um método sendo que você sempre criou o seu métodos e você começa a aprender coisas que você já sabe com um método diferente. Acho que fica muito difícil para quem aprende sozinho e depois tenta fazer aula, pelo menos para mim foi. E também concordo com eles, com a parte da teoria é muito importante, porque hoje eu “peno” muito por não ter teoria musical nos instrumentos que eu aprendi. Eu fiz até um tempo de aula só de teoria, que o professor falou, olha “fala o que você quer aprender dentro da área de música, porque tocar você já sabe. Você quer aprender produção, teoria?”, aí eu falei “ah, vou focar na teoria, porque não é o que eu entendo”. Mas também não consegui continuar, achei muito difícil de tentar entrar na minha cabeça, acabei desistindo no meio do caminho. Atualmente não vivo de música, mas eu vivo de alguma forma dentro do mundo da música, seja produzindo evento pra banda ou seja tocando agora também.

**Solon:** Como assim de alguma forma? Você não tem um retorno suficiente?

**Joyce:** Não, eu não vivo só tocando numa banda, mas eu vivo dentro do meio da música de alguma forma. Atualmente é mais produzindo eventos com bandas, tentando dar espaço para bandas. Mas eu tocando e ganhando dinheiro com isso, ainda não aconteceu. Eu espero que aconteça, porque sempre foi o que eu quis fazer, mas ainda não rolou. E eu conheci a Young Lungs em 2014, que acho que foi quando vocês começaram a fazer *show*, né?

**Guilherme:** Ém, 2014 foi o ano que a gente lançou o nosso primeiro EP no **YouTube**, com uma formação completamente diferente que deixou, apesar do **João Ricardo** já estar envolvido com a produção do EP, mas ele não estava na formação dos primeiros três *shows* que tiveram em 2014. Aí em 2015 a gente fez um *show* só, que estava com o **João Ricardo**, mas era outro baterista. Mas durante 2015 inteiro e 2016 a gente ficou gravando o nosso primeiro álbum, então a gente meio que abandonou apresentação ao vivo, essas coisas. Depois eu não sei o que aconteceu, a gente passou meio ano de 2016 ainda parado assim, sem fazer nada, 2016 a gente não fez nenhum *show* e aí em Janeiro desse ano a gente retomou, falou com a **Joyce**, retomamos os ensaios e fizemos o primeiro *show* agora em Julho. A gente já fez quatro *shows* agora em Julho, dois em Agosto e agora temos uns projetos de gravação, de continuar fazendo *show*, essas coisas.

**Solon:** E antes desse EP, como vocês tinha começado?

**João:** Ah, o Gui tem as músicas faz muito tempo já, essas músicas do EP e do primeiro disco, essa leva de músicas desde 2006 e isso foi ficando meio hibernado, ele foi memorizando tudo aquilo, processando tudo isso e aí só depois de 10 anos que ele conseguiu, não conseguiu, é que é difícil mesmo.

**Guilherme:** Foi acumulando, né. Não, pode terminar.

**João:** Não, é que a gente se encontrou eu na época tava querendo fuçar os negócios de gravação, ele tava louco querendo registrar os negócios e a gente falou “ah, vamos fazer isso aí” e foi quando ele teve o primeiro acesso a um arranjo, a uma formação completa de tudo aquilo que ele já tinha feito. Porque ele já tentou outras vezes montar a banda, mas de uma forma mais esporádica, assim, não sei.

**Guilherme:** É complicado explicar essas coisas. As músicas existem desde quando eu tinha 13 anos, em 2001, aí eu acho que em 2005 eu fiz a primeira música que eu achei decente e em 2006 eu fiz uma porrada de músicas. Tem umas 14 músicas no primeiro CD e acho que umas 12 são de 2006, uma de 2007 e uma de 2005, uma média assim. E agora a gente está tocando uma média de 14 músicas novas e são músicas de 2007 assim, tem uma ou outra, tem uma de 2014 que eu quis

colocar, porque eu achei que combinava assim, mas tudo daquela época ainda. E enfim, fui acumulando essas músicas, mas na verdade eu nunca soube como trabalhar nisso, assim, em grupo. Eu não sabia, sempre fui muito ruim de procurar membro de banda, procurava coisa errada eu acho. Mas fica difícil, porque tem que juntar gosto musical igual, tem que juntar comprometimento, tem que juntar técnica pra tocar as músicas. E você está vendo que as bandas são escassas em Bauru, ou seja, tem pouquíssimos membros para se procurar, assim em Bauru mesmo. E acho que isso também sempre dificultou. Mas teve uma época que teve uma pausa entre 2009 e 2012, por conta de problema de saúde assim, de ansiedade super generalizada, aí eu parei até de ir atrás, com tudo mesmo. Aí eu voltei em 2013 mesmo, conheci o **João Ricardo**, a gente se encontrou no bar da Rosa e eu ficava enchendo o saco dele, muito sem noção, achava que o cara estava disponível para mim 24 horas.

**Solon:** Como vocês fizeram para produzir as músicas?

**João:** Tanto o EP, como o disco, a gente usou o mesmo processo. Depois a gente foi conseguindo alguma qualidade, ainda não é profissional, de estúdio, a gente fez tudo em casa. Eu e o Gui fizemos o EP e o CD também, só que o CD a gente teve a participação Zé, que era o antigo baterista. Ele ajudou a compor algumas coisas e compôs a maior parte das baterias naquele momento. E aí, a gente fez tudo em casa com equipamento pirateado, tipo, eu tinha um microfone bem sem vergonha, guitarra, baixo, programa de computador, a gente fez a bateria no computador, tentou deixar o mais próximo do que seria a bateria real, até uns errinhos, a gente se empenhou mesmo para o negócio ficar meio tosco, à nossa altura.

**Solon:** Que programa que era?

**João:** Eu usei o **Webtoom Live**, que é um programa de produção mais tosco, não quero falar essa palavra {risos}, mas é o mais usado. Tem muita gente que usa, tem muita gente que lança disco, auestounomo gravado só nele, faz todo o arranjo, através de aparatos eletrônicos só nele, com **Sampler**, e a gente, na época, achava que “vamos destruir, fazer um baita disco”. Não ficou ruim, tanto que a gente teve retorno, não retorno generalizado como as pessoas acham, de dinheiro e essas coisa, mas a gente teve visibilidade, a gente tocou em webrádio, tocou em outros países, teve contato com outras pessoas assim e foi bem visível. E por ser um EP de quatro músicas feito de uma forma bem imatura, em casa, bem sem vergonha.

**Solon:** Vocês têm um EP e um álbum?

**João:** Isso, aí o álbum ficou um pouquinho melhor, mas ainda assim, não é igual estúdio, né?

**Guilherme:** Mas é que eu acho que nós dois, acho que tem muita gente que acha bom, na verdade, mas nós dois que fizemos o negócio, nós sempre vamos ter essa coisa de “nossa, não está tão legal, podia estar melhor”, mas a gente talvez seja tão autocrítico, mais do que as pessoas que escutam.

**João:** É, eu nem quero dizer que ficou ruim, porque eu acho que a gente atingiu um nível legal com o que a gente tinha acesso, é só diferenciar assim, da onde a gente chegou até onde a gente consegue chegar ainda.

**Solon:** Eu ouvi o disco no Bandcamp, eu achei muito bom! Se eu puder dar parabéns, gostei muito, assim como eu gostei muito da apresentação aqui. Eu não sei se foi a última vez que vocês tocaram, mas estava...

**Joyce:** Foi a primeira!

**Solon:** Foi a primeira, é verdade.

**Joyce:** Com essa formação foi a primeira.

**Solon:** Então você não participou de nenhuma dessas gravações?

**Joyce:** Não, desses processos antigos de gravação, não. Eu entrei no começo desse ano e já tinha lançado o álbum e o EP. E eu acho que entrei justamente porque já estava tudo pronto e não tinha formação para tocar, e aí acabou acontecendo da gente se conhecer e aí eu entrei. Eu conheci a banda em 2014, quando eles lançaram o primeiro EP eu conheci a banda e aí eu achei que, para

mim, era a melhor de Bauru, justamente por conta de todo esse processo autoral que teve para eles fazerem o EP e dois anos depois que eu nem ouvia mais falar da banda, eu vi que eles lançaram o álbum, fui atrás para ver também e acabou da gente tocar junto.

**Solon:** Vocês têm projetos de novas gravações agora?

**João:** Tem, agora a gente tem mais 14 músicas que a gente tem produzidas, em trio mesmo, só em arranjo com o trio, a banda, baixo, guitarra, bateria e um pouco de voz. A voz principal assim, mas a gente não tem sentado para produzir, isso ainda, só produziu o bruto, que eu esqueci como é o nome, mas é isso aí o bruto do arranjo musical e aí a gente vai lançar um EP com quatro músicas. A gente quer fazer isso agora, temos até a possibilidade de um estúdio, um amigo nosso que produz que quer criar um selo em Bauru, que eu acho até muito legal, porque falta isso, ele convidou a gente, a gente vai fazer com ele, aí a gente vai fazer mais quatro músicas nesse instante.

**Solon:** Um selo de *rock*?

**João:** É, de música em geral. Ele trabalha em um estúdio grande e dentro desse estúdio ele acesso a um pouco dos recursos desse estúdio e aí ele quer criar um selo dentro dessa coisa que ele tem, de espaço de fundir, de gravar, de divulgar, colocar em **Spotify**, essas coisas, produzir foto, produzir tudo.

**Solon:** Onde ele trabalha?

**João:** No estúdio **Valetes**, do Emil Chayeb, esse amigo nosso é o José, que trampa com música aí na noite também, trampa como técnico de som.

**Solon:** É em Bauru esse estúdio?

**João:** É em Bauru. É que é um estúdio muito bom, acho que dentro de Bauru é um dos mais profissionais que eu já vi, só que justamente por isso acaba ficando difícil o acesso, porque é um equipamento, a manutenção de tudo aquilo, não adianta você querer chegar lá e fazer um trabalho barato. Qualquer coisa que acontecer lá dentro, o cara não pode ter prejuízo. Ele tem um equipamento de ponta de linha e aí, para ter acesso, é fica difícil.

**Solon:** Onde que vocês costumam tocar? Vocês falaram que voltaram a se apresentar agora, depois de um bom tempo. Onde vocês costumam ser acolhidos?

**Guilherme:** Onde que a gente costuma tocar, apresentar você diz?

**João:** Então, é assim, como antes, a gente estava conversando sobre o **Audiogalaxy**, que era um bar em Bauru que dava muito espaço para esse tipo de trabalho. Aí hoje em dia não tem mais. Teve o **Exílio** que durou até agora, mas eles já estão com projeto de fechamento do bar, porque o público está cada vez mais escasso e a gente tem espaços como a **Alunte**, que é a casa onde a **Joyce** mora, que incentiva isso, que tenta trazer o público também, acaba sendo acessível. Foi legal pra caramba ter tocado aqui, porque além do público do evento, que a casa já costuma ter, a gente conseguiu trazer gente nova também. E aí a gente toca onde aparecer, onde o pessoal valorizar. Já tocamos na **Unesp**, em um projetinho que eles têm lá de colocar um palco no intervalo entre as aulas, tocamos no **Ateliê**, onde abre para a **Feira Livre**, onde o pessoal vai lá e vende artesanato e eles estavam abrindo para banda também, autoral. Em Agudos, no projeto do Juninho, que ele faz na periferia de Agudos, que ele coloca um monte de gente para tocar lá, a gente vai pegando isso, por enquanto, até a gente ter um material para conseguir expandir um pouco o nosso território.

**Solon:** Não dá para não reparar que as letras são em inglês e eu queria saber o porquê dessa opção.

**Guilherme:** É, acho que foi aquilo que eu meio que expliquei na apresentação. Inglês, na verdade, quando eu era criança, adolescente, era a única matéria que eu ia bem na escola, era a única coisa que eu não precisava estudar. Então eu sempre tive o domínio do inglês mesmo, muito por causa das músicas eu escutava também, que nem, as minhas bandas preferidas, eu gostava de bandas nacionais, mas 90% era banda que tocava em inglês mesmo, não tinha como, então eu acabei partindo pra esse lado, sem pensar na verdade, eu compus sem pensar na verdade. Na época eu não estava pensando que eu ia ter uma banda e não sei o que, eram só rascunhos mesmo, era tudo em inglês e é basicamente por isso mesmo.

**Solon:** Não tem nenhum motivo especial? Você só tinha facilidade?

**Guilherme:** É, porque o português também acho que, como eu sou muito tímido, muito introvertido, se eu cantar o negócio na frente das pessoas eu vou ficar com vergonha de mim mesmo. Sei lá, não me sinto à vontade. Para mim já é difícil expressar, cantando em português eu acho que seria mais difícil ainda.

**João:** Acho que tem um quê de sonoridade, também. Porque a nossa referência sempre foi, desde pequeno, mais em inglês, tem música em português também, mas como o mercado acessível na época era muita música ruim, de massa, então a gente ficou com uma impressão meio errada assim, eu pelo menos falo por mim. Fica com aquela impressão “ah, vou cantar em português vai ficar um negócio meio cafona assim”, porque foi enfiado isso na cabeça desde pequeno. E aí, acaba que, não digo que é um apelo, mas é uma forma musical também de trabalhar, você usa a linguagem até nessa hora, você pega o idioma como algo sonoro também. O que fica legal também.

**Solon:** Você também faz músicas ou ouve também só artistas estrangeiros?

**Joyce:** No começo eu ouvia muita MPB, mas depois quando eu fui formando o meu gosto musical, eu ouvia muita música internacional, e hoje também. E eu acho que esse negócio da sonoridade faz muito sentido principalmente dentro do estilo que a banda tem, que é o *indie rock*, *rock* de garagem, falta referência de bandas brasileiras dentro dessa sonoridade. Porque assim, *rock* no Brasil foi nos anos 80 e teve Legião Urbana, Paralamas, Titãs, foram as mais conhecidas, mas eu acho que ficou muito fechado só nisso, aqui no Brasil, o *rock* especificamente. E aí, lá fora, o *rock* começou dos anos 50 e foi indo, evoluindo, até hoje e dando outras sonoridades também que aqui no Brasil você não ouvia tanto e você acaba tendo muita referência lá fora e pouca referência aqui dentro, o que te influenciava a seguir mais o padrão lá de fora, que eram as músicas em inglês. Eu acho que pela sonoridade também, a gente está mais acostumada a ouvir um *indie rock* com uma sonoridade em inglês do que português, então acho que a questão de usar o inglês para compor, principalmente pelo estilo, é muito pela sonoridade, pelo costume, igual o **João** falou.

**Solon:** E vocês conseguem citar bandas que influenciaram mais vocês?

**Guilherme:** Essa pergunta é a pergunta mais difícil que existe. Bom, para começar a tocar guitarra mesmo, eu comecei muito por causa do John Frusciante, do **Red Hot**, se não fosse ele, não sei se eu teria começado a tocar. Mas acho muito difícil chegar nesse nível dentro da música que a gente faz, por mais que sejam guitarristas com projetos solos *indie*, o projeto principal dele que foi o **Red Hot**, foi uma coisa mais, é alternativo, mas não é para ser *indie rock* assim. Bom, vou ter que fazer um resumo genérico, né? Como até que um belo dia eu cheguei **Strokes** e aí mudou a minha forma de tocar guitarra, porque é uma coisa bem mais, você tinha que fazer solos mesmo, eu desistia no meio da música, às vezes falava “não, não consigo tocar essa música inteira”. Aí **Strokes** eu já gostei de cara e aquelas músicas com a guitarra bonita, mas simples de tocar também. E depois disso, não sei, tem muita banda que é pouco conhecida, mas que eu pego muita coisa assim, [**The One Hundred**], por exemplo, hoje em dia tem uma banda que é o [**Protomarty**], que eu escuto bastante. Tem uma banda também que eu venero, que é pouco conhecida, que chama **Los Campesinos**, que eu aprendi muita coisa de compor letra com mais, que você consegue imaginar mais as coisas, que isso falta no primeiro CD. Hoje as letras das próximas músicas eu acho que são bem mais maduras, com mais significado e menos genéricas. Eu acho que dessa banda eu vi também que era legal colocar sintetizadores, orquestradores, piano, violino, tudo assim no meio, que a gente usou bastante isso também, que até então era aquela ideia de só do baixo, guitarra e bateria assim. E não sei o que mais, sempre tem as coisas que todo mundo fala que parece, **Pavement**, **Sonic Youth**, **Joy Division**, falam **Strokes** bastante também. E é estranho porque essas bandas antigas eu não escuto tanto, eu não tinha costume de escutar muito e várias pessoas falavam que parecia isso, eu achava engraçado. Eu falava, “nossa, mas eu nunca escutei isso não”, mas acho que é por aí mesmo.

**João:** Eu acho que tem uma coisa que é referência e uma coisa que é similaridade, não sei, eu costumo distinguir isso. A referência a gente tem, a gente até zoa assim, tem música que a gente fala “isso tá **Flávio Vinturini**”, sei lá. Mas como os três, a gente tem o epicentro das ideias, mas os três têm gostos distintos assim. A gente tem um gosto similar dentro de uma coisa mais popularzona, assim, mas cada um tem o seu gosto e ele vai dando essas cores assim. Então eu acho assim, soa como uma coisa, mas a referência vem de cada lugar que é difícil até falar.

**Solon:** Você consegue definir assim, as coisas que você mais ouve e o que mais te influenciou na hora de tocar?

**Joyce:** Olha, depende, porque na bateria, por exemplo, que é o que eu toco na banda, o que mais me influenciou com certeza foi **Artic Monkeys**, que foi o que me fez querer tocar bateria, mas em outros aspectos não teve nenhuma influência direta. Para compor, por exemplo, eu nunca tive muita influência direta assim, de **Artic Monkeys**, para tocar guitarra também não. Então depende muito esse negócio da referência, para o que eu acho que eu gostaria de fazer como músico, eu prefiro muito mais coisas mais experimentais, **Radiohead** é uma “puta” influência e sempre vai ser, **Fiona Apple** também uma enorme influência, eu descobri depois de muito tempo **Björk**, mas eu acho que eu separo muito essa coisa da influência dependendo do que eu vou fazer com a música. Por exemplo, tocando [...], **Artic Monkeys** é uma grande influência, porque foi uma banda que eu ouvi durante muito tempo, que me fez querer tocar bateria também. **Sonic Youth**, que o **Guilherme** não ouvia, mas eu também quando ouvi pela primeira vez **Young Lungs** achei muito parecida. Uma coisa que eu carrego, assim, como referência, para trabalhar dentro da banda é **Strokes** também e esses *indies* também, às vezes até **White Stripes** acho como uma influência para trabalhar dentro da banda. Mas esse negócio de falar de influência eu acho muito difícil, porque pelo menos para mim também eu separo muito em categorias, tipo a música brasileira às vezes me influencia de tal forma, o experimental me influencia de outra, música clássica me influencia de outra, então não consigo definir exatamente o que é uma influência para mim. Tem coisas que eu sigo muito, que são coisas que me inspiram, mas não sei se seriam influências diretas porque as vezes, sei lá, eu ouço um negócio da - **PJ Harvey** também é uma grande influência, depois que eu descobri tipo, acho que ela é uma das maiores influências justamente porque ela também não se prendeu a um estilo, cada coisa que ouvi dela é totalmente diferente da outra. Mas às vezes eu ouço um negócio da **PJ Harvey** que me inspira a fazer um negócio totalmente parecido com **Björk** ou sei lá, uns negócios **Radiohead** que me inspira a fazer um negócio parecido com **White Stripes**, por exemplo. Então eu costumo separar bem as influências dentro da banda, especificamente falando [**incompreensível**] acho que seriam grandes influências pro meu papel dentro da banda.

**Solon:** E de Bauru assim, vocês têm bandas que conhecem?

**João:** Tem a [**incompreensível**] que atualmente não tem tocado mais. Mas são uns caras bacanas aí, é uma banda diferente do que a gente estava acostumado, porque Bauru teve uma cena muito grande de *hardcore* e metal. Eu gosto muito das bandas, mas só que começou a ficar tudo uma mesmice assim. São bandas boas, não é desprezando o trabalho dos caras não. Mas é que começou a ficar tudo muito parecido, justamente pela proposta do *hardcore* que é o faz você mesmo, mete o som aí, não precisa aprender a tocar, não precisa aprender nada, só sai tocando. Ai ficou um negócio meio parecido as bandas assim. Mas tem banda que é na linha de *hardcore*, mas já é mais trabalhada, tipo a **Homero** em Bauru é boa, do Samuel. Tem a do Martir Braga, **Sociopata**, que é uma banda legal pra caramba, que tem essa pegada mais “paulera”, mas só que tem também umas coisas melódicas, umas coisas bonitas. O [**incompreensível**], que até a Joyce tocou com o Haram também, que é um cara que tá há muito tempo correndo atrás de um som, tem a loja de discos, faz sessão de cinema e tal e tem a banda que ele corre pra tudo que é canto com a banda. **Norman Bates** é uma banda que assim teve sua época também, foi uma banda de boa referência - eu toquei na **Norman Bates**. Então eu, assim, eu defendo, não defendo, mas coloco a **Norman Bates** num lugar de alguma importância assim também. Acho importante falar deles.

**Guilherme:** Acho que a **Norman Bates** era a mais famosa na época que eu não era muito ligado na cena autoral. Era a banda que eu mais escutava falar era Norman Bates. Assim, uns 10 anos atrás, por exemplo.

**Joyce:** E até hoje é muito famosa.

**João:** E pra Bauru assim tem um nome. Toca uma vez por ano, faz reunião e tudo mais, porque a banda foi legal pra esse pessoal de Bauru que tá meio cansado do que sempre toca por aí. Então é uma banda autoral de Bauru que consegue reunir gente até hoje. Tem quase um feriado **Norman Bates** em Bauru.

**Guilherme:** É engraçado que, tem duas bandas que me chamaram a atenção na verdade para o autoral. Uma é a **Fantástica**, que não existe mais, do João Paulo Daibem. Na verdade meio que existe, que chama **Venda de Continental**, ele toca as músicas da época da **Fantástica**. E assim, foi

o primeiro CD que eu ganhei - ganhei não, ganhei da própria banda, CD autoral. Eu fiquei assim - eu li o encarte de onde foi gravado, essas coisas, e ficava assim viajando. Da hora, né. Dá pra fazer, existe a possibilidade de fazer, gravar um projeto autoral um dia.

**Solon:** Como vocês veem essa cena aqui em Bauru? Quais bandas continuam na ativa e se vocês veem que há um movimento mesmo?

**Joyce:** Eu sinceramente não vejo. Acho que a maioria de banda que tem é de bandas que já estavam há muito tempo. A última banda que eu ouvi de nova foi a **[incompreensível]**, uma banda de uma galera da **Unesp** que quando eu vi fiquei de cara. É foi uma das melhores bandas que já ouvi em Bauru, completamente experimental. E acabou tão rápido quanto surgiu. E teve a **Irmandade Eletroorgânica** que acho que surgiu em 2014 talvez também. Eu conheci a **Irmandade** na época que conheci a **Young Lungs**, que também acabou. Hoje acho que em Bauru especificamente, a **Young Lungs** é a mais nova nesse nicho do independente, do autoral e tal. Porque de resto é muito difícil surgir e quando surge também é muito rápido pra acabar. Eu não sei se é falta de incentivo que existe dentro da cidade, pela falta de público ou por problemas internos de banda. Ou talvez porque surge muita banda em âmbito universitário e acaba - quando todo mundo se forma - acaba indo embora e a banda acaba conseqüentemente. Mas em cena assim específico, sei lá, parece que está parada no passado. Não tem a sensação de algo se rejuvenescendo e eu acho que a **Young Lungs** é uma das mais recentes e nem é tão recente porque é de 2014. A ideia da banda já existe desde 2006, mas existe desde 2014. Eu não vejo rejuvenescer, não sei o que acontece.

**Guilherme:** Os espaços assim tão cada vez menores, a casa que estava existindo aí esses tempos que era o **Exílio** já anunciou a “saideira” assim, a gente até tem talvez - talvez a gente toque lá antes de acabar o bar, mas ele não vai existir mais. Porém tem um grupo em Bauru que chama **Três Quatro**, que é um pessoal de música eletrônica, e eles são abertos a ideias híbridas de repente unir pessoal de banda com eles, e eles estão se virando bem. Só que eles são do eletrônico ainda, não surgiu o evento em si ou algo em si que aconteça. Mas de conversar com eles eu já percebi que talvez haja uma tendência de começar a procurar espaços na cidades, se preocupar menos com casas e tal e vendo a praça ali. Pessoal de Agudos já faz isso na periferia, a Joyce da **Lunch** abre o espaço também. Mas é - e aí ir atrás de banda, onde tiver, conversar com quem tiver. Que nem eles trazem DJ, porque o projeto deles é de eletrônico, Mas de repente a gente fazer uma união, conversar, falar “vamos trazer tal banda”. Porque o festival no Brasil tá voltando, em Sorocaba. Aliás lá tinha festival mas agora tá valorizando a coisa local. Então Sorocaba tá tendo festival, no Paraná, em Minas, em Goiás, o negócio tá ficando maior, tá ficando mais forte. Então é uma chance de repente de trazer isso pra cara bauruense, para cara da região. De repente trazendo essas bandas de fora, trazendo essas referências, o pessoal que tá começando a dar as paletadas já começa não aprender, sabe, despertar, ter aquela coisa tipo “nossa eu posso fazer, vou fazer”. Não ficar aquela coisa desinteressada de ah não tem espaço. Tem que fazer, mesmo não tendo espaço, vamos atrás. É legal realizar as coisas. Então quem sabe trazendo gente de fora não vai despertando o pessoal dentro também.

**Solon:** Os bares aqui costumam apresentar bandas cover principalmente.

**João:** Hoje em dia a maioria...

**Joyce:** A cultura de cover aqui é muito forte.

**Solon:** Mais no *rock*, né.

**Joyce:** Depende.

**João:** Tem de tudo né. O *hip-hop*... não tem porque um artista cover de *hip-hop*. E o pessoal do *hip-hop* é outro pessoal aqui em Bauru que tem uma organização bem legal. Eles fazem a semana do *hip-hop* e tal. Traz uns caras de porte grande.

**Joyce:** Acho que atualmente é a cena mais forte, musicalmente falando, em Bauru, que mais prolifera assim.

**João:** Mas é, pra *rock*, pra música popular assim, até música brasileira. Tem os músicos, os caras bons, pessoal da antiga que toca pra caramba e talz. Aí vai e pega e fica naquela re roupagem das coisas, até esses caras que tem dificuldade de apresentar o que eles mesmos tão dispostos a fazer,

que é aquele pessoal do *jazz*, é muito difícil espaço e tal. Genericamente, Bauru se tornou um ambiente de música cover. O negócio tá difícil, não tem espaço.

**Solon:** E onde vocês costumam ensaiar?

**Joyce e João:** Aqui.

**Solon:** Aqui? Vocês não pagam estúdio?

**Guilherme:** com essa formação nunca foi necessário. Mas só quando é muito necessário mesmo, um negócio de última hora, tá tudo uma bagunça e a gente não consegue organizar, aí a gente acaba indo em um estúdio mais barato que tiver.

**Solon:** Bauru tem uma lei de incentivo a cultura, então todo ano tem um edital aberto, mas geralmente vai pra projetos físicos, que tenham outro tipo de atividade, mas não impede que isso aconteça. E queria saber se vocês já pensaram nisso, e se vocês acham que a presença do poder público poderia incentivar que pessoas possam viver de música em Bauru.

**João:** Eu acho assim que deveria. Tá mais do que na hora do governo, da prefeitura, incentivar o que é feito aqui artisticamente no Brasil em geral, não só em Bauru. Porque já tá difícil pra qualquer ramo de trabalho. E o artista nesse meio no que tá acontecendo no país vai ficar, vai ser a borra do negócio, vai ser jogado no lixo, não vai ter o que fazer. Quem trabalha com meios convencionais tá tendo dificuldade, então o artista - tipo, se esse pessoal não incentivar mesmo, vai ser, o negócio vai entrar em colapso, acaba. Ninguém faz mais nada. Vai ser só pra quem tem muita oportunidade, não vai dar atenção para o público, que é o público brasileiro, que não tem referência, é o que a gente já até tem discutido, não tem referência dentro da cultura de massa, das mídias de massa e tal. Então esses artistas que têm condição vão buscar onde vão ser valorizados, então eles vão sair daqui, ou ficar nesses meios aí. A gente está sob uma nova gestão em Bauru, então, sei lá, espero que seja dada a devida atenção. Eu acho muito legal ter o edital, é que e você falou, não sei usar os termos que você falou porque eu sou um completo ignorante em terminologia. Mas por exemplo, no caso de bandas, poderia ter um edital, sei lá, incentivar. "Ah, vamos gravar cinco bandas" esse ano e pega cinco bandas e falar vamos trabalhar. Não só chegar e fazer "ah, que tá com tudo pronto vamos chegar e disponibilizar". Não, tem que dar o pontapé inicial. Tem uma galera aí que faz música, mas eles não têm uma noção do que acontece dentro de um estúdio. Então liberar esse tipo de conteúdo e falar "meu, a gente vai trazer gente pra ensinar, vai por vocês dentro do estúdio, vai gravar o material de vocês". Sei lá, ir fazendo aos poucos. Ninguém aqui quer um milagre. É difícil dar atenção a isso em meio a essa confusão que tem tido, pra onde o dinheiro vai e etc.

**Joyce:** Mas eu acho que o grande problema do edital é que na verdade existem editais de fomento a bandas, mas ninguém fica sabendo. Primeiro porque eles não fazem muita questão de divulgar pra quem precisa, quem sabe do edital é quem é produtor musical, quem trabalha com isso há muito tempo. Agora pra quem realmente precisa alcançar, não tá sabendo, e quando tá sabendo, são muitos processos burocráticos que a pessoa acaba ficando perdida e desanimada de tentar o edital. Porque se você pegar um edital pra qualquer coisa, um edital simples, nem falo de Proab ou Lei Rouanet, aqui em Bauru. Você tem que ter um portfólio, sei lá quantos anos de atividade, aí você tem que reunir, tem que reunir justificativas, tem que reunir o porquê você tá fazendo o projeto, como você vai fazer o projeto, tem que orçar o projeto sem nem saber qual recurso você vai ter pra fazer isso. Então, eu acho que eles dificultam completamente para você ter acesso a isso. O edital é importante, mas o fácil acesso ao edital também é importante. Não adiante ter um edital só pra quem já sabe que ele existe, geralmente sempre são pessoas desse meio, produtores culturais.

**João:** E acaba virando um negócio repetitivo [**incompreensível**] aquele projeto, aquela coisa.

**Joyce:** Exatamente.

**João:** E aquela coisa, acaba caindo na mesma coisa. Sei lá.

**Keytyane:** Acaba que banda continua fazendo o seu, porque dependendo de edital acaba não tendo nem instrução pra ter um edital. Às vezes você tem todo o material pronto pra conseguir passar no edital, mas não consegue organizar esse material sabe. Então o produtor cultural ou produtor de uma banda faz muita falta.

**Solon:** Sobra mais pra uma organização auestounoma, organização entre os artistas.

**Joyce:** É, entre os artistas, como são poucos, já fica escasso. Como são poucos, todos independentes, sem ter alguém que saiba disso, que saiba guiar todos esses artistas independentes. Então acaba cada um ficando na sua, fazendo o seu.

**Joyce:** Quando dá, junta. Tipo o negócio de Agudos. Então o pessoal consegue juntar porque tá há muito tempo lá. É quase a nossa turma. A gente fica feliz que vai o público e tal. O negócio não tá visível, não tá... sei lá.

**Solon:** Uma última pergunta. Queria saber quais são as plataformas que vocês usam pra divulgação.

**Joyce:** A gente usa o **Bandcamp**, o **Soundcloud** e o **Youtube**. Que é justamente pra ter acesso ao **Spotify**, essas coisas, tá cada vez mais restrito a qualidade do som. O **Spotify** baixou o volume da compressão, agora tem uma compressão -14db então essas burocracias sonoras também acho legal porque ouvido não é pra tomar pedrada. Mas como a gente está fazendo um negócio meio as próprias custas, a gente usa os meios mais públicos mesmo. Então **Bandcamp**, o **Soundcloud** e o **Youtube**, que divulga pro **Facebook**, essas coisas. A gente tem a intenção de entrar no **Spotify** e tal, só que aí a gente vai começar a partir daqui uma nova empreitada. É isso.

**Solon:** Vocês querem adicionar alguma coisa que acham importante?

**Guilherme:** É isso aí. Paz e amor.

## ARAN CARIEL - AUTOBONECO

**Solon** – Peraí que o programa deu pau. Certo... Então, deixa eu te explicar só sobre o que é o trabalho. Meu nome é Solon, sou formado em jornalismo ali na UNESP e eu entrei no mestrado em seguida. Meu TCC e minha iniciação foram sobre a cidade, né.

**Aran** – Aham...

**Solon** – Falando sobre música independente e economia criativa, principalmente. E aí eu estou fazendo a mesma coisa no mestrado né, de uma forma mais aprofundada teoricamente e agora estou fazendo umas entrevistas. O meu tema é o território criativo subalterno, que é como a gente chama no grupo de estudos que eu trabalho, e a gente fala sobre economia criativa né. Economia criativa seria trabalho cuja matéria-prima é a criatividade.

**Aran** – Certo.

**Solon** – Que é o caso da música principalmente, acho que é o exemplo mais forte que tem né?

**Aran** – É! Até o da loja é, e na música muito mais.

**Solon** – Isso. Então, é com o que eu tenho trabalhado, assim, eu acredito que é uma área que tem crescido muito. E que tem mais oportunidades hoje por causa da tecnologia.

**Aran** – Certo.

**Solon** – E aí eu quero observar principalmente esse território criativo subalterno. Que são os artistas independentes, que não dependem de grandes gravadoras ou que não estão inseridas, vamos dizer, no *mainstream* né. Que é como a gente pode chamar. E aí eu peguei o *Rock*, o *Hip-hop*, o Samba e o *Funk*. É... Pra tentar observar né, e mostrar que isso é real...

**Aran** – Isso é daqui de Bauru?

**Solon** – Isso!

**Aran** – Pra conseguir fazer um recorte aí...

**Solon** – Isso. A ideia é essa. Entende, na real a pesquisa ela fala de um forma maior né. Vamos dizer assim, teoricamente. Aí pra pegar como exemplo eu to usando Bauru porque tem aqui, né, e porque é algo que eu posso deixar pra cidade né. Pra deixar pros artistas daqui, né. Fazer as entrevistas e tentar mostrar que é uma possibilidade. Minha intenção mesmo é que isso possa virar política pública né.

**Aran** – Uhum.

**Solon** – Por exemplo para que o município possa ter um edital maior sabe, para grupos independentes. Porque eu sei que aqui se produz muita música.

**Aran** – Certo.

**Solon** – Em todos esses ritmos né. Então é... É isso né, a ideia. Eu acredito que essa é uma das poucas formas de impedir o massacre dos pobres. Seria investir nessas profissões porque elas são as profissões do futuro.

**Aran** – Uhum.

**Solon** – Está tudo sendo automatizado. A gente vai ficar só de criatividade agora. Enfim... E pra isso eu queria que você só se apresentasse no começo, falasse o seu nome, idade e qual que é a sua profissão.

**Aran** – Certo. Sou o Aran Carriel, tenho trinta e nove anos. Sou jornalista por formação e artista multimídia, trabalho com vários formatos. Mantenho também a Extinção, que é o empório contra cultural e uma sala de cinema, cine Extinção.

**Solon** – E sobre como artista da banda Autoboneco, eu queria que você falasse um pouco sobre isso. Como que começou e há quanto tempo. Eu sei que tem vinte e três anos, não são?

**Aran** – É, fez... Vai fazer vinte e cinco anos agora.

**Solon** – Vinte e cinco?

**Aran** – É de noventa e três. É.

**Solon** – Certo.

**Aran** – Eu criei em dezoito de março de noventa e três. Era uma coisa bem adolescente mesmo da época. A formação mudou muitas vezes. A formação original durou só uns três anos. A formação é cambiável mesmo assim, pra gravação, pra show. É essencialmente uma banda experimental tanto no conteúdo quanto nos formatos. Trabalhando principalmente com música, mas muito com vídeo também, artes visuais. O texto também tem um papel muito forte. É tudo integrado, eu faço a grande maioria do material, principalmente como editor. Por que a criação é coletiva, de música, e muita coisa eu faço também. Tem duas formas de trabalhar: muita coisa é feita em grupo, coletivo sobre improvisação e eu edito tudo, dando mais formato musical, tal. Fechando com letra, tal. E a outra parte eu faço bastante sozinho também, num formato bem *Folk*, bastante rústico, feito em casa também. Eu produzo quase tudo que eu gravo.

**Solon** – Eu ouvi bastante as músicas, elas são... São realmente experimentais né.

**Aran** – Uhum.

**Solon** - Inclusive os shows, vocês fazem projeção, tem todo um... Quer dizer, você tenta criar um clima né. Eu queria saber qual que é a intenção, assim, estética com isso?

**Aran** – Não tem nenhuma intenção direta esteticamente declarada, nada. Por ser uma coisa, como eu falei, adolescente até. Foi conservado muita coisa dessa gema inicial, assim, de improvisação bruta sem dialogar diretamente com nenhuma escola, com nada assim. E assim não se propõe a nada direto que vá com algum contexto fora da banda, sabe?

**Solon** – Uhum.

**Aran** – Então ela é muito pessoal e ao mesmo tempo muito lírica. Tanto na publicidade, na divulgação quanto na temática, na estrutura das músicas. Então não tem uma...

**Solon** – É essencialmente artístico.

**Aran** – É, é essencialmente artístico. Não tem nada declaradamente, diretamente político, nada. Nada mais político do que a arte por si, política.

**Solon** – E vocês provavelmente fazem parte de um cenário né? Tanto tempo na cidade deve ter influenciado muita gente.

**Aran** – É, mudou muita coisa, influencia até hoje e isso é legal também pra mim porque não influencia só como banda, não seria só uma banda de *rock*. Daí você vê que tem um salve de não ter esse peso estilístico tão grande assim, sabe? Então seria uma influência mais de espírito, tal, de motivar outras pessoas e uma coisa de falar sempre de si mesmo. A voz do indivíduo diante ao coletivo, diante ao abstrato. E a gente nunca fez muito parte de uma cena fechada, assim, de um som que fosse do mesmo tipo, tal. Ou um grupo social do mesmo tipo... Em essência sempre preferimos trabalhar com coisa gratuita, beneficente, tal. Que isso tem mais a ver com nossa realidade social também. Mas como arte assim, é bem livre, bem à parte de um cenário fechado ou determinado em alguma coisa.

**Solon** – Os membros do grupo, assim, geralmente são da periferia? Você está falando que tem a ver mais com a sua realidade social...

**Aran** – Não, essa relação mais social eu digo da minha própria vivência mesmo. De como eu sempre cresci dialogando com todo mundo na rua, tal. Não foi uma coisa muito fechado clube, de nada assim. E uma diversidade grande de pessoas que passaram pela banda também. Não pra taxar também nada aí, um perfil fechado social sabe, ou intelectual...

**Solon** – Uhum.

**Aran** – E nem mesmo cultural. Muitas vezes a influência de referência que eu tenho pras músicas, aí sim um pouco de estilo, não tem a ver com o que as outras pessoas que estão tocando na banda eventualmente gostam também, sabe? Isso é muito à parte, assim...

**Solon** – E quais são essas influências?

**Aran** – Da minha parte é música experimental por essência, assim, o *pós-punk*, o universo *pós-punk* muito grande. Desde o *Folk* até a música eletrônica. Tudo na improvisação em todas essas áreas, desde a improvisação mais clássica também do *free jazz* por exemplo, fixou muito a banda no começo também. Então é principalmente essa referência maior que eu tenho é de experimentalismo dentro do *pós-punk* e a improvisação em geral. Tanto pra vídeo, pra texto, escrita automática também.

**Solon** – E daqui de Bauru?

**Aran** – O quê?

**Solon** – Tem algumas bandas ou grupos da região que te influenciaram?

**Aran** – Não, não me sinto influenciado por nada. Quando eu comecei aqui também eu não conhecia quase nada, tinha acabado de mudar para Bauru, eu vim de Santos pra cá em noventa e três. Então foi uma coisa bem genuína por ser uma coisa de garagem, a primeira banda de cada um que tava tocando. Uma coisa de molecada de treze anos, catorze anos de idade mesmo.

**Solon** – Onde que vocês tocavam, assim, onde que era essa garagem?

**Aran** – Na Vila Cardia, aqui.

**Solon** – Bacana. E todo mundo era de lá? Seus colegas...

**Aran** – É, isso. No começo era sim. A primeira formação era da Vila Cardia.

**Solon** – Eram quantas pessoas?

**Aran** – Eram quatro pessoas, no total.

**Solon** – E manteve essa média de pessoas na formação?

**Aran** – Manteve, essa primeira durou três anos, mas aí até hoje tem o... Hoje, principalmente, a banda é uma dupla. Sou eu e mais um cara. São vozes e cordas só. violão e guitarra. E programação eletrônica. Aí um tempo atrás a gente fez também com quatro pessoas fazendo um *revival* dos dez primeiros anos. Então varia bastante mesmo, é que agora fixo somos em dois, fazem uns três anos já. Isso é muito mais prático pra usar o aparato eletrônico também. Pra fazer as músicas eletrônicas que a gente tem nos discos, poder fazer ao vivo também. E esse formato mais enxuto é mais interessante em organização, em economia e às vezes até em economia criativa.

**Solon** – Uhum.

**Aran** – Porque a gente tem uma resposta mais direta, é criar um negócio, fazendo direto. Não tem que passar para outra pessoa, passar para pessoa. Sem o fato de depender de horário também que é horrível, não aguentava mais também tocar com tanta gente.

**Solon** – E, vocês têm muitos discos né. Produziram muita coisa. Como vocês fizeram para produzir isso?

**Aran** – Varia bastante onde foi gravado. Mas o que tem em comum é que a gravação é quase sempre ao vivo. Tem um monte de excertos depois, não overdub, excerto mesmo. Tem um elemento a mais que outra pessoa que já tocou, está gravando...

**Solon** – Ao vivo isso tudo?

**Aran** – É, ao vivo em estúdio, ao vivo em casa. Eu gravo muito em casa, sempre. E a grande maioria fui que gravei, assim, ao vivo. Muita coisa gravada em um canal. A gente grava com qualidade legal assim, porque principalmente no formato *Folk* que é mais fácil de aprender o som, assim... Não tem coisa barulhenta de bateria tal, essas coisas. Dá pra segurar o volume mais e eu gravo muita coisa digital com qualidade boa. Tascam, assim...

**Solon** – Uhum.

**Aran** – E coisas gravadas em estúdio também, a gente tem uma parceira legal com o Caffeine Sound Studio, da praça da árvore em São Paulo. A gente acabou de gravar um vinil também, lançar um vinil. Foi o primeiro disco de vinil que a gente saiu, foi agora em maio. Gravamos lá no Caffeine também, gravado depois de uma turnê. Lá é um estúdio parceiro assim, a gente não costuma visitar vários estúdios assim. Nunca tivemos essa cultura de estúdio mesmo. Fomos umas três, quatro vezes em estúdio só.

**Solon** – E em Bauru, tem estúdios que gravem bandas de *rock* como a de vocês?

**Aran** – Não tem ninguém que eu conheça assim, que manje do som né. O que eu gosto muito da Caffeine é que o pessoal conhece nosso som desde os anos noventa, já antes de ser amigo, tal. Então fica muito mais natural né, e mais autêntico assim. Pelos caras saberem além de ter uma referência, desde a coisa mais musical básica, tipo timbragem, coisa assim sabe? Até o modo de trabalhar, de gravar ao vivo, gravar em um *take* só sabe? Aqui em Bauru eu não conheço quem tenha esse *know how* assim, sabe? De banda de garagem experimental assim. Conheço mais bastante gente técnica aqui em Bauru ou de *rock 'n' roll* mais ortodoxo assim né. Conheço estúdios, tem bastante estúdio bom aqui também, equipamento legal assim, mas não conheço quem manja assim.

**Solon** – Quem faz isso?

**Aran** – A gente gravou, eu gravei o Aberração, que é uma banda nova de *noise core*. Gravei no Chimbal estúdio, que é um espaço normal, não conheço como que é o trabalho do dono do estúdio em si né. Em Agudos, aqui do lado, tem o RMS estúdio que é um cara que já tocou no Autoboneco também. Então ele manja mais de som assim, ele é um cara bom também pra gravar também assim. Aí eu digo no geral já, analisando qualidade como eu falei: não específico pro Autoboneco sabe? Em geral de som próprio, de banda de som legal, banda pesada de *rock*, tal. Então, tem o Reinaldo, é um cara que eu lembro mais, que é um cara que manja assim. Aqui tem outros produtores também, mas como eu não acompanho no dia a dia eu não sei se tá.

**Solon** – Então tem poucos estúdios na cidade de Bauru?

**Aran** – Não, acho que tem bastante estúdio. Mas eu não conheço, é... Não é muito conhecido, eu não conheço, a gente não ouve falar muito de produtores "x" sabe? Gente que grava, que manja disso aí assim. Bastante estúdio pra ensaiar, assim...

**Solon** – E selos, assim...

**Aran** – É, selo eu acho que tem selo meu pro Autonica música, desde noventa e cinco que a gente lança. E é uma gravação conjunta com as bandas super simples. Eu só formalizo umas coisas assim, tipo ajudar a fazer uma capinha, tal, passar medidas. Um superset que eu tenho já sabe? De capa, coisa assim que eu ajudo nas bandas e faço a divulgação conjunta com as coisas do Autoboneco. E divulgo na Extinção também, trago pra vender aqui, levo nos shows. É quase que uma curadoria, sabe? A parceria que eu faço com selo assim. E as bandas decidem tudo por elas assim. Eu só ajudo com o formato, o conteúdo é todo delas.

**Solon** – Tem muitas bandas de *rock* aqui em Bauru?

**Aran** – Tem. Tem bastante banda aqui. É difícil a gente ligar uma coisa com a outra, conhecer... Tem muita gente que não conhece, tem gente que toca aqui, som próprio faz tempo e não conhece a outra banda, tal. Mas tem banda variada aqui, tem banda de *surfing music*, banda de *noise core*, banda *pós-punk*, *guitar band*...

**Solon** – Sempre teve né. Bauru tem uma cena muito variada.

**Aran** – Sempre teve! Sempre teve. É... Hoje eu acho até melhor de recorte recente mesmo, assim. Porque desde que eu mudei pra cá eu lembro de matéria grande tipo na Folha de São Paulo, sabe? Fazendo até um, claro que algumas coisas são puro clichê, exagero de mídia né, de momento só ali, pontual. Tipo *Seattle* brasileira, falar coisa assim sabe? Era Santos e Bauru no começo dos anos noventa. Porque nas duas cidades chovia muito e tinha muita banda de som próprio, banda de garagem assim. Então tem essa certa notoriedade pra alguns assim, que acompanharam mídia aí e nunca parou de ter banda de som próprio. Mas infelizmente não tem muita continuidade, não tem ninguém pra você falar: pô, cinco anos atrás, nem cinco sabe? Um tempo pequeno. Já há cinco anos atrás banda tal fez a turnê tal e lançou tal, lançou tal... Não tem esses ganchos assim.

**Solon** – E bandas que são velhas como a sua? Tem alguma?

**Aran** – Acho que... Pô, eu não sei te... velhona assim não. Mas que pelo menos teve alguma longevidade de gravar, assim, que deu continuidade tem as bandas que lançam CD. O Allmight Devildogs de *surf music* lançou... ou vai lançar agora. Apesar de não tocar muito, produz umas coisas sabe? A gente que tá ligada com o negócio, assim. Tem a D.O.S. que hoje mesmo tem um show de vinte anos da banda já, sabe? Não são, que eu saiba, muito produtivos assim, em discos e essas coisas sabe? Mas também nunca parou de tocar, muda a formação mas toca e toca bem, sempre foi música própria. Um *Death Metal* bem técnico...

**Solon** – Tem onde tocar?

**Aran** – Lugar principalmente pra banda assim, pra você chegar fácil de tocar a qualquer hora é no Exílio mesmo. No Exílio na duque de caxias né.

**Solon** – Uhum.

**Aran** – Aí tem outras casas que a gente toca também, tipo o Jack assim, os outros lugares mais *mainstream* também assim. Que volta e meia não tem nenhuma restrição assim, sabe? Coisa de chegar.

**Solon** – No Armazém?

**Aran** – No Armazém já tocamos, lá é o mais difícil porque é muito tradicional né. Então é pra quem gosta. Eles têm um público bem fechado assim. Mas como eu falei, não tem uma restrição, nada assim. Eu mesmo não frequento porque é essencialmente *cover* né, e bem clássico também. Eu não gosto das duas coisas, eu não ligo pra *cover* e *rock* clássico. Não sei...

**Solon** – Tem muita banda independente aqui em Bauru então né?

**Aran** – Tem.

**Solon** – Você poderia citar quais são as principais hoje assim que trabalham além do Allmight Devildogs?

**Aran** – Olha... O Allmight Devildogs que tá nessa... Que eu falei né? Vai lançar disco mas não toca muito ao vivo também. Tem o Sociopata e a Revel, que são duas bandas que o guitarrista da Autoboneco toca também. E... Romero, né, é uma banda de *punk rock* recente aí.

**Solon** – Romero...

**Aran** – Tinha também a Bad Mind Temper, que é uma banda que eu gosto muito também que eu lancei no protonica music. Que é *garage band* com órgão assim, sabe? Bem *garage* tipo anos sessenta e setenta sabe? Gravado em casa, eles gravaram, molecada gravando bem, assim sabe. E... Bom, tem mais coisa que eu não lembro assim, tem coisa também que não tá no *rock 'n' roll* aí.

Mas assim é o mesmo rolê, tipo os bagulho eletrônico que são legais aqui, o *Redchild* e o *Akaka* também faz assim uma produção legal com... Você olha no *Bandcamp* tem bastante coisa, sabe? Então tem bastante gente também que lança umas coisas em casa, grava assim e hoje usa bem o... Fazer uma ponte com o que você falou da... Dos meios mais fáceis hoje de fazer, a tecnologia de um jeito fácil de postar *online* e tal assim.

**Solon** – Isso que eu queria perguntar. Você passou por uma transição tecnológica assim, de uma época que era mais analógico que digital. Apesar de o analógico e digital já estar nas grandes gravadoras, não estava para as pessoas ainda né.

**Aran** – Aham, aham. Certo.

**Solon** – Nos anos noventa, né. Eu queria saber se mudou muita coisa pra você? Pra divulgar, pra gravar?

**Aran** – Me facilitou tudo né. Até hoje facilita, cada... Apesar de eu trabalhar com uma estrutura bem primitiva até assim sabe? Quase arcaica de... Artesanal. Artesanal mesmo em essência de gravar, tal. Até de divulgar, tal. Facilitou tudo. Em grana facilitou demais. É a facilidade pra você gravar, aquela coisa de você apertar um *rec* e tal. Produzir legal, ouvindo com o fone mais ou menos e já soltar até *online*, sabe? A gente lança quase tudo antes *online*, depois em CD assim. E muito CD nosso é sob demanda também. O cara encomenda, daí eu imprimo, eu faço.

**Solon** – Que barato! E aí então, vamos dizer assim, essa tecnologia realmente mudou muita coisa. Porque é uma das partes que é mais importante pra mim, que é confirmar isso com as pessoas que trabalham com música né. Porque eu tenho, vamos dizer, essa hipótese né. Que está se confirmando bastante. De que a tecnologia, ela mudou muita coisa e as pessoas agora elas podem colocar *online*, alcançar mais público e só se... (inaudível)

**Aran** – É bem real isso, é uma questão bem de observação, não é nada de opinião mesmo, assim. Você pode ver que é prático, pode não servir pra um, porque ele não se deu com aquilo. Mas o meio né, como que é aberto a todos aí, assim. Facilita muito.

**Solon** – E dá pra competir com as gravadoras?

**Aran** – Não, não tem nenhum objetivo de estar nem parecido. Não tem, não estou correndo atrás de nada. Isso é um alívio também, que dá bastante né. O principal da minha produção é fazer as pessoas ouvirem, não bastante pessoas ouvirem. Fazer os indivíduos ouvirem. Então funciona muito mais, a gente ter que mandar coisa por correio, tal. É coisa simples, sabe? Pra dar um gancho assim, você tinha que mandar num semestre e você tinha que repetir uma correspondência pra algum lugar pra você ter um *link* ainda lá, sabe? Assim, presente da sua banda tá relevante fazendo alguma coisa ali, atualizando. Agora toda semana você pode soltar o negócio, mesmo que seja como boletim, você tá no mapa e você tem coisa nova. Você continua renovando, tal, assim. É... Ah, não tem um... Não tem nenhuma dificuldade cara, eu acho que melhorou pra caramba pelo meio, assim sabe?

**Solon** – Mas o *rock* aqui em Bauru é principalmente independente?

**Aran** – Principalmente independente, tem as coisas mais... Eu não conheço nada que esteja em gravadora, eu não conheço, eu tenho... Tipo, muita coisa assim que tá numa linha de frente, alguma coisa... Essas coisas são bem... Sei lá, coisa de fenômeno assim, eu não consigo acompanhar, assim sabe? Reter nada desse tipo de informação. Então pra onde eu vejo, assim só de coisa própria que caminha já com outras coisa também na cidade. Outras artes, teatro, poesia, tal. Estão sempre dialogando legal então eu acho que isso é o mais importante, tipo a cidade que tem essa área até pequena disso aí, de artes integradas. Então acho que fica super independente, sabe, de quem tá mais com gravadora, tal, que é mais comercial. Acaba ficando bem dividido sabe? Então uma coisa não atrapalha a outra, assim. Dá pra você... É bom que num, tira até a idéia de quem é mais novo de: “ai, como eu vou entrar nesse mercado?”, sabe? Muda o nome primeiro, sabe? Não mercado, sabe? Não é porque você vai ganhar dinheiro que é um mercado, sabe? Eu não tenho nada contra ganhar dinheiro também, trabalho bem pra isso, assim. Mas também não tem nenhuma *vibe*, nenhum princípio comercial. Então nunca procurei uma gravadora, sabe?

**Solon** – E você consegue viver da música? Consegue viver disso?

**Aran** – Eu vivo um pouco de cada coisa, assim. Eu tenho um grande prazer de viver na música pelo menos todo dia assim. Isso é uma soma pra mim, engraçado que uma banda, apesar de ser velha, de produtiva. É uma banda pequena, claro. E é uma soma, o que eu faço com a loja, com o cinema, com o jornalismo até. Eu junto com a banda, assim é bom que eu não preciso seccionar minha vida nisso aí, sabe? Já tá tudo integrado, assim uma coisa retroalimenta a outra.

**Solon** – Qual que é, assim, o seu objetivo? O que é que te alimenta na música?

**Aran** – É eu vou continuar provavelmente isso aí a vida toda, assim. Como eu comecei muito novo eu não tenho um questionamento sobre isso, sabe? É... Quando você acorda no dia você quer acordar bem e fechar o dia bem também. Basicamente o que eu faço com a minha banda também. O... Venda, assim, é legal pra hoje vender assim, eu vendo camiseta, vendo CD, disco... Zine também, voltei a fazer bastante zine de papel também. Então tudo são fontes pequenas, assim, como o gasto também já é pequeno, contido, sabe? Já foi muito mais louco, muito mais caótico, sabe? Era parte do desenvolvimento, quando eu não parei, só posso melhorar o negócio.

**Solon** – Mas e em interesse aos seus sentimentos, assim, você consegue definir porque que você faz arte, porque que você está ali?

**Aran** – Não, não tenho um sentimento claro não, é... Acho que tem até essa independência de um sentido aí, sabe? [...] Tão grande assim, mas é do modo mais etérico, posso falar, seria minha missão mesmo, assim.

**Solon** – Entendi.

**Aran** – Esse meu trampo aí, sei lá, o pedreiro faz a casa e eu faço o Autoboneco. (risos)

**Solon** – (risos) Bacana. Tem um disco de vocês, acho que chama Niilismo Romântico, é isso?

**Aran** – É!

**Solon** – Tem alguma coisa a ver com o Nilismo essa... É uma fonte filosófica pra você?

**Aran** – Não, tem... Esse aí é meu *background* de filosofia, psicologia... Eu gosto de bastante coisa mas também nada como uma escola definida, nada assim, sabe? Niilismo geral assim, mas principalmente que a maioria dessas coisas que tem até um princípio científico ou de outra cultura é meio que o respiro disso na arte, sabe? Tudo me inspira, nada é tão a fundo assim. Eu conheço muita coisa dessas partes, mas sou um puta conhecedor de rodapé assim, sabe? Me inspira aquilo lá, me valeu como *tag* sabe? O que seria uma tese gigante às vezes em uma *tag* que me inspira na... subjetivo na música. Niilismo, niilismo romântico, romantismo aí...

**Solon** – É isso que eu achei interessante, ter uma posição aí...

**Aran** – É meio que você entrar um pouco nos discos, você vai vendo que uma coisa *linka* a outra, tal, sabe? Às vezes até em tudo assim no visor né, tipo no *imagery* da banda assim. Aí que tem uma unidade, assim, é bem estranha, tal. No mínimo difusa assim...

**Solon** – Nesse tempo que você está nesse trabalho o poder público ajudou de alguma forma? Com editais ou com políticas públicas pra cultura e pra música aqui em Bauru?

**Aran** – Eu observo, assim, é... Raramente dialogo com o poder público. É... Não sou muito afeito a grandes políticas culturais específicas, sabe? Mas gerais, por exemplo, que a prefeitura se quiser contribuir em algo, que ela dê a liberdade da pessoa conseguir fazer um evento, tal. E que tenha polícia, tenha segurança, sabe? Segurança médica, também por perto. Ter essa "infra" assim, isso aí eu concordo. Mas política mais, destinar verba para isso, esse programa dessa arte ... Isso eu acho horrível e acaba engessando mais ainda o cidadão, eu acho. Porque seria um ímpeto próprio que ele teria que ter, sabe? Muitas vezes quem não conhece acaba já esperando alguma coisa pronta disso aí. Eu sempre fui muito mais pró-ativo, sabe?

**Solon** – Uhum.

**Aran** – Nessa independência, talvez porque quando eu comecei muito novo também, tinha que fazer coisa nova, eu faço as coisas minhas desde catorze, quinze anos. Fazer show, sabe? Tanto o material da banda, fazer coisa artesanal, sabe? A gente nunca teve muito esse pensamento assim, sabe? E no geral o que eu vejo aqui é ajuda, o pessoal batalha por isso aí tal, consegue umas coisas bem pontuais. É importante pra mim, só a dependência que é bem triste na real assim. Participei de um edital pra um livro, uma vez lancei um livro infanto-juvenil em dois mil e catorze, e daí era um chamamento pra livro só mesmo, sabe? Daí foi massa, tal que... É uma loteria né, você manda lá, tem pouco proponente e acaba entrando, assim. Deu certo, achei legal, é importante, tem que ter essa verba, blá, blá, blá. Só que ela não pode ser tão norte pra arte assim, sabe? Acho que tem que ser muito mais independente do que isso.

**Solon** – O pessoal do samba, do *hip-hop* e do *funk*, os artistas que trabalham lá eles costumam migrar de um ritmo pro outro assim com muita frequência. Eu queria saber se isso acontece aqui também nessa cena independente de *rock*, se é comum por exemplo, um cara do *hip-hop* aparecer aqui ou vice-versa?

**Aran** – Só em troca assim, tipo de...

**Solon** – É, às vezes um toca um dia com o outro? Faz uma parceria ou ajuda com instrumento, arruma um local?

**Aran** – É, eu sempre me relacionei bem, é. Vai do... Vai da *vibe*, é muito... Acho que não dá pra traçar um perfilzão disso aí geral, sabe? Acho que é muito individual, porque eu mesmo sempre me relacionei muito com *hip-hop*, tal. Sempre tive uma convivência boa né, inclusive a loja que abriu aqui do lado agora aqui, são amigos, tipo muito antigos que vai lá, sabe? Então é até uma parte legal que falando que você gosta de política pública, muitas vezes tem mais a ver porque tem um trabalho social mais direto né. Agora muitas vezes eu estou falando do meu umbigo, não vou esperar ter um suporte pra isso, não dá pra... Isso que eu quis dizer, sabe? Enfatizando mais a independência de política pública, tal. Com a iniciativa própria dentro da arte, sabe? Mas esses outros meios assim, eles dialogam bastante com prefeitura, tal e tem que dialogar mesmo. Isso é bom porque tem aberto uns lugares também.

**Solon** – E com vocês também?

**Aran** – Com a gente também, com... Na questão de fazer show junto não rola muito porque a gente tem feito mais nos últimos anos aqui em Bauru mesmo, tipo no Exílio, em casas de show mais né. Mas tem um evento na minha casa que eu faço também, que chama *underground mental*, agora dia nove de setembro vai ser a décima quinta edição. E eu já chamei o origem *rap* também, que é um grupo grande legal, grande agora assim, é insipiente ainda, assim, de *rap* aqui. Nos primeiros shows eles foram na minha casa mesmo, sabe? Então sempre chamei porque a gente é do rolê, sabe, a gente quis estar no mesmo... Aí que eu vejo um tom meio comum, sabe, você tá no mesmo rolê, é um rolê barato, tal. Que um monte de gente faz suas próprias coisas, sabe? Ninguém tá escondido atrás de uma grande marca, nada assim. Isso é muito importante pra mim também, sabe? Você não vê um...

**Solon** – Mas acabam gerando a própria cadeia produtiva né.

**Aran** – É, bem isso, não tem nada... E por isso que é bom de depender de um monte de coisa. Minha ação direta é muito direta mesmo assim, eu também não faço nenhuma grande parceria pra depender de um outro pessoal. Eu adoro fazer parceria eventual “ah, vamos fazer isso aqui, esse show... Ah, posso vender cerveja no seu show? Vamos”. Aí no próximo é outra pessoa, tal, sabe? Não ficar preso a nada pra ninguém depender de mim também.

**Solon** – Mas você que essa cena independente, ela pode ser mantida ou ampliada se tivesse mais atenção da secretaria de cultura? Porque ela ajuda as pessoas assim... Vamos dizer, primeiro que é uma característica cultural da cidade, né, e segundo que é uma fonte de bem-estar né, pra essas pessoas que querem fazer isso.

**Aran** – Totalmente, total. Agora a secretaria em si não, acho que seria nisso aí, ter mais... Deixar fazer as coisas, recularizar umas coisas na questão de ponte assim, sabe? Na questão de agilizar assim o... Pra legalizar mesmo, por exmplo, a gente vai fazer um evento igual vai ter na Machado de

Mello... Não, na Praça das Cerejeiras. A próxima visita tecno, que é o pessoal da “três, quatro” que faz, que tem aqueles artista que eu te falei, Redchild e o Akaka. Vai ser na...

**Solon** - “Três, quatro” é um selo?

**Aran** – É, “três, quatro” é tipo um selo, uma produtora de música eletrônica independente, de Bauru também. Fez bastante evento, já traz gente de fora pra tocar, bastante evento pequeno também. Grande no conteúdo, mas pequeno no formato, em público, tal. Eles fizeram primeiro na Rui Barbosa aqui, gratuito, lotado assim, a cidade, a praça. E aí o que é que tá a secretaria, a secretaria dá o... Como fala? Libera lá o alvará pra fazer. Polícia, o corpo policial é o normal de sempre olhando a praça. Limpeza os próprios organizadores fazem, sabe? Acabou o evento não tinha uma latinha no chão. Os caras fazem o lixo porque é fácil fazer isso. Eu sempre dou esse exemplo também, da iniciativa pública. O pessoal fala pra mim: “meu, mas e o cine extinção e lançar os discos, tal”. É fácil, se não fosse fácil eu não fazia. Eu faço porque é fácil, assim, tá na mão. Você tem que se esforçar, mas tem que se esforçar pra tudo, né?

**Solon** – Uhum.

**Aran** – Então eu acho que muitas vezes a secretaria pode ajudar em uma par de coisa mas o que falta pra mim pra dar esse enfoque maior das próprias pessoas, sabe? É as próprias pessoas em continuidade cara, continuidade é muito importante. Às vezes você tem uma sensação, estudante que muitas vezes comenta comigo isso aí, que Bauru é muito flutuante a população né. Tem gente que vem pra cá, fica quatro anos e às vezes não dá nada pra cidade e nem aproveita nada, sabe? Fica os quatro anos entre o campus e a república só. Eu sei bem disso aí, é comum isso. Sempre acompanhei muito assim, o povo universitário também. Sempre frequentei festa, sempre tive amigo, bastante. Então eu acho que é mais uma continuidade, ter num semestre que tá acontecendo várias coisas, no outro semestre tem também, tal. E daí cara, a mídia acaba sendo importante de novo. Você vê necessidade de novo da mídia por não ter uma continuidade de cobertura também, coisas falando sobre isso. Tem que esperar que vá sair no Jornal da Cidade, sabe? Tem que veículo *online* de novo, coisa pequena assim, trabalho que não seja só trabalho do câmpus tal, sabe? Blog, qualquer coisa, fale daqui. Tipo o Persona que tem lá da Unesp. É do câmpus tal, quer dizer, sai do câmpus ali, só que é um bagulho pra fora né, público assim né. Vamos dizer, tipo, regulação pública. Então, tenho visto umas resenhas boas lá, sabe? De show e tal.

**Solon** – Lá tem mesmo.

**Aran** – Isso que dá um respaldo mais pro público, tal, aqui o público se confunde muito com o produtor aqui né. Volta e meia a gente tem público que tá vendendo coisa nas festas, vendendo poesia tal, o que é bom pra caralho. Pra não ficar uma coisa utópica, pequeninha só assim, é continuidade.

**Solon** – Você tem uma noção, assim, de quantas pessoas passaram pela banda no total?

**Aran** – Em dois mil e catorze, numa madrugada em Buenos Aires lá comecei a escrever num jornal velho o nome de todo mundo, assim. Tipo comecei, sabe... Porque naquele ano já tinham passado nove pessoas, só naquele ano. Mas passado mesmo, assim. Eu trouxe o Gipsy Rufina, o italiano, pra tocar aqui uma vez, a gente gravou disco juntos então já conta também, sabe? Gravou um disco, tá lá, tá no Bandcamp lá. Mas tocando, que pelo menos ensaiaram pra fazer um show acho que foram umas vinte pessoas.

**Solon** – Nossa, bastante gente.

**Aran** – É bastante gente.

**Solon** – E todas focadas na música né? Porque você tem arte, tem...

**Aran** – Na música. Teve gente que passou também fazia trabalho de foto e fez umas capas assim, sabe? Mas essencialmente na música. Hoje também, a baixista desse vinil que saiu agora ela faz um pôster lá que ela faz um visu, ela faz um poster quem compra disco em São Paulo tem o pôster com ela. Cada edição é diferente, né. Então acho que uma extensão mais de arte seria isso daí, o exemplo dela, recente.

**Solon** – Era isso. Não sei se você tem algo a acrescentar...

**Aran** – Não meu. Se quiser anunciar o... Não sei como você vai colocar lá o Bandcamp, sabe? Os contatos, essas coisas...

**Solon** – Vou, vou colocar sim.

**FELIPE LEONARDO COSTA PONTES - FELIPE CHIMBAL**

**Solon** – Primeiro eu queria só que você se apresentasse, para que eu possa registrar. Seu nome e sua idade. Nome completo.

**Felipe** – Meu nome é Felipe Leonardo Costa Pontes, idade 37.

**Solon** – Onde que você mora aqui em Bauru?

**Felipe** – Eu moro aqui próximo ao estúdio, aqui no higienópolis.

**Solon** – Você sempre morou aqui em Bauru?

**Felipe** – Já morei em outras cidades também. Morei em Birigui, Ilha Solteira e Presidente Epitácio.

**Solon** – Mas aí você veio pra cá criança ainda?

**Felipe** – Vim pra cá em noventa e três. Vim com treze anos.

**Solon** – Então você já está aqui faz um tempão né?

**Felipe** – Faz bastante tempo.

**Solon** – E como... Você já tocou em vários grupos né?

**Felipe** – Aham.

**Solon** – Qual foi o primeiro grupo que você tocou?

**Felipe** – Cara, eu vou falar pra você assim, se eu lembro direito qual foi o primeiro grupo que eu comecei com música aos cinco anos. Primeira... Minha primeira banda aos oito e de lá pra cá eu toquei com bastante gente. E sempre toquei, também apoiando outras pessoas também. Primeiro grupo assim cara. Nossa, não consigo nem lembrar cara. Você diz uma banda, assim... Uma banda que tocou na noite? Ou só tocou... com a primeira banda assim? Primeira banda *cover* de Nirvana.

**Solon** – E as outras?

**Felipe** – *Cover* de Nirvana... Outras bandas depois tocando *rock* clássico. Fucking Heads, Flamejantes, Adios amigos... Várias bandas. Sempre tocando.

**Solon** – E quando que você entrou assim, vamos dizer, pra virar músico, trabalhar dentro dessa área?

**Felipe** – Pra trabalhar dentro dessa área, cara. Foi mais ou menos nos anos dois mil. Montei uma banda pra gente começar na noite, tocando na noite. Aí disso daí eu não parei mais.

**Solon** – E deu certo assim no começo?

**Felipe** – Cara, no começo sempre muita diversão assim né. Mais pra estar tocando e diversão. Mas posso dizer assim que deu certo sim. Que sempre me senti feliz tocando né.

**Solon** – E o que te atraiu na música? Porque que você resolveu começar a tocar?

**Felipe** – Cara, paixão pela música, pelo instrumento. Eu sempre achei legal assim, você ver alguém que começou com um instrumento. Achei... Isso daí pra mim foi um... Me senti diferente, assim. Uma pessoa diferente, mais completa. Porque quem toca um instrumento nunca tá sozinho né. Sempre tá... Nunca fica sozinho. Então paixão assim mesmo é a música, assim. É tá fazendo um som.

**Solon** – Em quais instrumentos você começou?

**Felipe** – Eu comecei tocando guitarra. Eu ganhei do meu pai uma guitarra, mas quando eu ia pras aulas de guitarra tinha um contrabaixo na sala, aí eu ficava tocando baixo. Então assim, eu desenvolvi o baixo... Em um ou dois anos eu desenvolvi muito bem o baixo. Fazendo aulas de guitarra mas desenvolvendo o baixo. Mas como... E já tava tocando baixo em algumas bandas né. Mas como eu tinha o instrumento, a guitarra e não tinha o contrabaixo. Acabei desenvolvendo, comecei a desenvolver a guitarra e parti pra guitarra. Aí foi de... Foco de vez, assim né.

**Solon** – Uhum.

**Felipe** – Aí... Mas sempre assim, batucando, fazendo barulho com lata, com panela né, de tudo. Sempre gostei do formato de banda assim, guitarra, baixo, bateria. E sempre fazendo isso aí. Às vezes até cantando também. Mas com... Mas o estudo focado na guitarra. Guitarra durante muito tempo. Depois eu resovi... Consegui ter uma paixão pelo instrumento percussivo, bateria e parti pra bateria. Eu já estou, assim mais ou menos com uns quinze anos tocando bateria.

**Solon** – Quinze anos?

**Felipe** – Uns quinze anos.

**Solon** – E aí você tocou como baterista em um monte de bandas também?

**Felipe** – Um monte de bandas e estou tocando também. Eu vejo assim... O meu foco assim não é a banda em si. Hoje né, hoje. Hoje eu penso assim em estar sendo um músico independente. Curti o que eu estou fazendo, da bateria. Tocando a bateria, independente da banda. Se a pessoa chamar “ó, estou com um projeto armado aqui, vem tocar”, eu vou. Se eu ver que é interessante eu vou e toco.

**Solon** – Uhum.

**Felipe** – Mas assim... Banda assim, pra mim hoje em dia assim... Não é mais o meu foco. O foco é estar tocando em banda mas não eu... Se eu faço parte de banda A, B ou C pra mim não interessa. O meu divertimento cara, a paixão pela música fica como eu sendo uma pessoa, assim, independente.

**Solon** – Que é o mais importante.

**Felipe** – Porque pra mim assim né. Pra mim fica como aquela paixão desde o começo do instrumento assim. Aquela paixão de criança, de estar tocando né. Não estar preocupado com a parte administrativa, como a banda vai suportar né. Como a banda vai, vai... Vamos dizer assim, parte de *marketing*, esse tipo de coisa assim. Então eu foco só no instrumento, então pra mim é como se eu tivesse criança ainda. Me divertindo né.

**Solon** – Você toca em alguma banda agora?

**Felipe** – Estou tocando numa banda de anos oitenta, *rock* nacional. Tem um Black Sabbath *cover*, que a gente tá tocando. E estou montando um outro projeto de Deep Purple e tem um autoral que a gente tá trabalhando também.

**Solon** – E sempre no *rock* assim...

**Felipe** – Sempre o foco no *rock* e blues. *Rock* e blues.

**Solon** – E quais são... Você consegue citar, assim, umas influências musicais mais fortes pra você?

**Felipe** – Influências musicais? Você fala em artista ou estilo?

**Solon** – Artistas.

**Felipe** – Artistas cara? Cara, Jimi Hendrix sempre foi muito influência. Não tem como né? Da época de guitarra assim. Quando eu tava muito focado na guitarra o Jimi Hendrix pra mim era o ídolo máximo, assim né. Depois outras bandas também, da minha geração assim, anos noventa. Nirvana,

Alice in Chains, Soundgarden, mais moderno. [...] Do Bonamassa. Metal também, muitas bandas, o Metallica, Iron Maiden, Pantera, poderia dizer mais assim... Atual assim cara, bandas dois mil e dezesseis dois mil e dezessete né cara. Vocation, é... Nile, vários estilos assim. Não tem estilo definido não. Bandas assim, várias cara, Red Hot (Chilli Peppers)... Muitas bandas assim, não tem...

**Solon** – E música nacional assim, também?

**Felipe** – Música nacional Engenheiros (do Hawaii) pra mim é banda predileta. Engenheiros, Titãs, com certeza, os dois ali. Paralamas (do Sucesso)... O que mais, assim, poderia dizer assim, nacional... Ira... Essas bandas aí. Capital Inicial, Legião (Urbana)...

**Solon** – No seu tempo aqui em Bauru teve bandas que te influenciaram daqui, por exemplo?

**Felipe** – De Bauru?

**Solon** – É.

**Felipe** - Cara, gostava muito do Sun Walk, época antiga...

**Solon** – Como que chama?

**Felipe** – Sun Walk and The Dog Brothers quando vim a Bauru, no começo né. Bem no comecinho. Assim, sempre me inspirou assim, a tocar. Que não é de Bauru né, seria de Ribeirão Preto mas tava sempre tocando em Bauru assim. Então, eu considero até daqui também né.

**Solon** – Uhum.

**Felipe** – Região né. Bauru... Cavalo Morto, banda assim, lendária aqui em Bauru né.

**Solon** – O que eles tocavam? Eles tocam ainda?

**Felipe** – Eles tocam do hard *rock* ao metal. Eu não sei se estão tocando ainda, mas sempre a banda bem interessante de ver cara. Acho que de Bauru assim, essas duas aí.

**Solon** – Qual que é o estilo deles? Dessa Cavalo Morto.

**Felipe** – Cavalo Morto... Hard *rock*, metal, clássico *rock* né.

**Solon** – Era autoral ou eles pegavam mais *cover*?

**Felipe** – *Cover*. Banda *cover*.

**Solon** – Mas muito bom também.

**Felipe** – Muito bom. Muito bom. Esses daí.

**Solon** – É... Onde que você costumava tocar aqui por exemplo? Os bares dão oportunidade pra esse tipo de coisa ou as casas de show dão oportunidade? Já foi melhor?

**Felipe** – Já foi melhor. Época dos anos noventa assim foi melhor porque tinha muitos bares né. Em Bauru. E você tinha a oportunidade de estar tocando assim, em vários lugares em diferentes dias da semana né. Hoje você vai ter oportunidade assim, abertura boa mesmo é o Exílio. O Exílio dá essa oportunidade pra bandas não só *cover* como independente. Pra mim assim é o lugar aqui em Bauru que dá o espaço mesmo. Que dá o espaço né. Esses daí assim você... Não tem como você falar mal, do lugar que dá o espaço. Armazém, Armazém Bar... Exílio. Já falei né? E o Jack (Music Pub). Essas são as casas porque não tem outras casas em Bauru de...

**Solon** – Hoje né?

**Felipe** – É. Pra *rock 'n' roll* né. Falando de *rock* né. Outros estilos tem outros lugares.

**Solon** – Você acha que diminuiu a quantidade de lugares pra poder tocar assim? Que apresentam *rock*.

**Felipe** – Diminuiu. Diminuiu bem.

**Solon** – Porque você acha que isso aconteceu?

**Felipe** – Cara, introdução assim de... do som acústico. Do som acústico né, em lugares menores, em pubs, em buteco né. E também som pop, música pop né.

**Solon** – Você acha que tem menos interesse por *rock* hoje em dia?

**Felipe** – Acaba tendo menos interesse pro dono do bar, né. Porque ele pega um outro tipo de público que costuma gastar mais né. Então ele acaba focando mais nesse lance do empreendimento né, mais no negócio dele do que nas bandas em si assim. Eles não se importam muito com a música. Eles não estão nem aí na verdade né. O que importa pra eles é dinheiro no bolso. E com isso a música fica em segundo plano. Então assim, pra não deixar de ter música ao vivo cara, eles preferem assim ter dois caras. Um fazendo cajón e o violão do que ter uma banda de *rock*. Não tem... E é cultural nosso aqui né. Não tem cultura de ter música né. O Brasileir... O Brasil assim não tem uma cultura forte de *rock 'n' roll*. Tem cultura forte de outros estilos né. Então tudo isso aí acaba somando né cara. Acaba somando. O desinteresse do jovem estudar música né. Ter que comprar um instrumento e estudar. Isso aí só né.

**Solon** – E aqui, o estúdio, quando que você abriu ele?

**Felipe** – Estou aqui no estúdio desde dois mil e oito.

**Solon** – Por que você resolveu abrir um estúdio?

**Felipe** – Cara, eu precisava... E estava numa fase assim da minha vida em que eu não estava estudando, só que ao mesmo tempo eu precisava fazer uma coisa pra ter uma grana né. Aí eu vi uma oportunidade de comprar aqui, aqui na duque, o cara tava vendendo. Aí eu peguei e abracei a idéia. Aí estou na luta, né.

**Solon** – E tá sempre aqui... Não teve uma vez que eu vim aqui por exemplo que estava vazio.

**Felipe** – Sempre tem gente, cara. Sempre tem gente, o espaço é bom né. Então assim, as pessoas tocam pra se divertir e outras pessoas tocam como profissão também né. Então você vai ter sempre a rotatividade né. Teve muita banda. Muitas bandas aqui em Bauru passaram aqui cara. É difícil dizer uma que toca na noite que não passou assim, ou pelo menos um músico integrante de uma banda. Quase todo mundo assim, noventa por cento passou aqui cara.

**Solon** – Você tem mais como um ganha pão assim ou tá envolvido com a sua paixão pela música?

**Felipe** – Tá envolvido com a paixão. Isso daí não... O foco é esse, principal. Estar tocando, conhecendo gente né, e vendo as bandas se desenvolverem assim. Esse é meu foco. Claro que eu não vou mentir pra você e dizer que o dinheiro não é importante né. Ele é muito importante, mas o foco principal é a paixão da música. Poderia estar fazendo outra coisa.

**Solon** – E as bandas que passam por aqui, a maioria é autoral? Como que funciona?

**Felipe** – Hoje eu posso dizer pra você que tá num... Hoje, dois mil e dezessete, tem um equilíbrio entre bandas que tocam *cover* e autoral. Mesmo você não tendo espaço pra apresentação de bandas de som autoral, tá nivelado.

**Solon** – Esse pessoal divulga como? Pela internet?

**Felipe** – O meio de comunicação sempre mídia social né, facebook. Sempre facebook. Esse é o meio principal, não tem outro.

**Solon** – Mas aí é, bandas menores né?

**Felipe** – Bandas menores. Por exemplo, rádio não dá força nenhuma pra autoral cara, não tem. Aqui em Bauru assim, não tem. Não tem.

**Solon** – Eu acho interessante porque tem algumas rádios aqui em Bauru né, e elas não tocam o som daqui

**Felipe** – Não tocam o som autoral daqui. Você vê assim, rádio em Bauru, tem é som pop, pop *rock*, sertanejo, outras coisas né. Mas assim, som autoral assim, de bandas... Estou falando de bandas né, que é o meu foco, assim. Não vejo força nenhuma não cara. Então assim, o meio de divulgação acaba sendo só... só o facebook. Não tem outro

**Solon** – E você sabe outros estilos aqui?

**Felipe** – Como é um lugar cara, pra você fazer música, aqui tá aberto a qualquer estilo. Qualquer estilo tá... A casa é aberta aqui. A pessoa pode vir aqui cara, e fazer música. Você vai ter assim... Já passou aqui cara, bandas de pagode, sertanejo, *rap*, música eletrônica, *rock*, heavy metal, punk *rock*, hardcore, *funk*, é... Gospel, qualquer estilo cara, death metal... Tá aberto pra todo mundo.

**Solon** – Mas a maioria é de *rock* aqui?

**Felipe** – A porcentagem maior de *rock*. Mas no começo do estúdio a porcentagem muito grande de som sertanejo e pagode né. Hoje já não vejo esse pagode na cidade também, é um gênero assim que diminuiu muito também, eu não dizer pra você o porque né. Mas que a... Que você não vê mais né. Mas a porcentagem muito maior de *rock*, com certeza.

**Solon** – Esse pessoal que você conhece aqui, eles se sustentam com música?

**Felipe** – Muito, muito... Muito poucas pessoas se sustentam com música. A maior parte tem um trabalho à parte. Tem pessoas que se sustentam com música mas com um trabalho à parte, outras só por *hobby* e...

**Solon** – Mas a maioria não, né?

**Felipe** – A maioria não. A maioria sempre tem um trabalho agregado com a música né. Que tem um emprego né, junto com a música. A maior parte.

**Solon** – Mas, provavelmente daqui saíram várias bandas que acabaram se profissionalizando né?

**Felipe** – Você vai ter muitos músicos profissionais cara, que tão sempre passando né. Tocando não só por diversão como com bandas de apoio né. Mas eu procuro ajudar assim, os mais jovens, as pessoas que são mais jovens assim, a estar tocando certo né cara. Ajudar elas a, não só assim como se comportar no volume né cara, do som. A manter os instrumentos certos né. Dar umas idéias boas...

**Solon** – É uma coisa que você gosta de fazer.

**Felipe** – É. É o que eu gosto assim, de estar ajudando. Gosto de trabalhar com um pessoal mais jovem assim pra auxiliar eles né cara. Então, um caminho diferente do que as outras pessoas seguiram né.

**Solon** – E tem outros estúdios assim como esse?

**Felipe** – Cara, em Bauru tem sim. Deve ter pelo menos aí uns, cinco ou seis estúdios né. Meu foco aqui é só o estúdio assim. Que eu vejo assim, tem bastante gente que tem o estúdio no fundo de casa né. Tá muito comum assim, hoje em dia né. O cara acaba abrindo esse espaço aí pra trazer gente pra dentro da casa dele né, pra ter o som né cara. Mas eu não sei se isso daí chega a ser profissional né cara. Seria assim um, mais um... Uma maneira assim de ganhar um... ganhar uma

grana né. Vamos dizer assim... Eu não sei se é profissional ser dessa forma aí né cara. Mas o meu foco é cem por cento estúdio aqui. As pessoas vêem é o estúdio.

**Solon** – Tem estúdio profissional que nem o seu assim?

**Felipe** – Tem, cara. Deve ter uns... Tem gente sim. Tem uns três ou quatro estúdios.

**Solon** – Você consegue... Você pode citar alguns pra mim, por favor?

**Felipe** – Cara, vai ter Valetes Records que é um estúdio muito bom assim, acredito que em equipamento assim, inclusive né. Muita coisa investida assim, um estúdio *top* de linha, bem no alto. Vai ter o G3, estúdio forte também em Bauru. Eu posso citar pra você esses dois aí. Estúdios bem, bem profissionais.

**Solon** – É... Deixa eu ver o que mais... Você tem uma noção assim de quantas bandas tocam aqui agora?

**Felipe** – Em Bauru?

**Solon** – Não, aqui principalmente né. Não sei se você conhece...

**Felipe** – Cara, aqui passa tanta gente. Passa todo dia bandas. Bandas e bandas. Muitas bandas cara, não consigo nem citar pra você assim o número. Toda hora é uma banda diferente né. Mas eu acredito que em Bauru assim cara, você vai ter uma... Bandas de *rock 'n' roll*... Ah, dá pra falar aí cara, ó... Bandas assim, ativas, mais de trinta bandas. Com certeza. Tem muita gente. Falta espaço, cara. Tá faltando espaço, incentivo. A prefeitura de Bauru não incentiva, não tem incentivo cultural nenhum.

**Solon** – Tem um edital né? Todo ano.

**Felipe** – Tem um edital cara, mas eu não vejo essas banda aí. Quando eu vejo, vejo sempre as mesmas pessoas, não sei porque. Tem o edital, ele abre, ele inclusive... Ele paga essas bandas pra tocar, mas é sempre as mesmas, os mesmos projetos. O mesmo... Da mesma forma. São as mesmas pessoas, se não for essas pessoas, são essas pessoas com outro nome. Com... Com elas mesmas assim, sempre elas. Não tem mais abertura assim pra essas bandas novas, não tem não. Não sei o que acontece.

**Solon** – Mas você acha assim, que com o apoio do poder público ajuda?

**Felipe** – Não ajuda. Era pra ter em Bauru, cara, um porte de uma cidade como Bauru, era para ter evento semanal. Com esse do edital aí você vai ter um a cada três meses. Às vezes uma vez por ano ou um a cada seis meses. O apoio seria um apoio assim, semanal, cara. Você ter um lugar assim que é pra música. Como tem em outras cidades né, de menor porte. E economia mais fraca. Um centro de música. E ter toda semana, ter isso daí cara. Porque o dinheiro é muito pouco cara. Precisa comprar umas caixas de som ali e pôr uma banda pra tocar cara. Pôr uma pessoa pra organizar né. E o mínimo de segurança né. Fazendo isso daí você ia ter muito mais banda cara. Muito mais gente querendo tocar também. Exposição é muito pouca. Você também não vê assim, artistas do Brasil vindo pra Bauru. Você vai ter um apoio assim só do SESC. Você não vê a cidade assim, trazendo artistas né? Direto assim né. Não tem. Quando fala que vai trazer alguém cara, traz alguém do pop que não tem nada a ver com aquilo que a molecada quer estar escutando né. Então, assim, a molecada tá escutando música americana cara. *Rock* inglês entendeu? Aí o cara vem aqui e fala que a cultura aqui ajuda trazendo um cantor de música sertaneja pra cantar no aniversário da cidade? Não tem lógica né. Ou uma banda assim cara, uma banda [...] que ninguém escuta mais né. Então não sei cara, pra mim não te apoio nenhum não. Bem radical assim, não tem apoio.

**Solon** – Mas transformaria né?

**Felipe** – Com certeza transformaria cara. Porque as pessoas... O pessoal mais jovem ia ver os seus ídolos tocando aqui na cidade cara, ia incentivar. A musicalidade começa a crescer né. Todo mundo fica com vontade né.

**Solon** – Fora o pessoal que está começando né? Ia ajudar eles.

**Felipe** – Isso movimenta, cara. Acaba movimentando os bares né cara. Acaba movimentando as lojas de equipamento, instrumento musical, os estúdios também cara. Mais gente querendo gravar, mais gente querendo ensaiar. O mercado muda, com certeza. Muda sim.

**Solon** – Ia ajudar muito as pessoas né?

**Felipe** – Uhum.

**Solon** – Uma das coisas que eu estou colocando na pesquisa é essa possibilidade né, de política pública e... Enfim, o que você acha que muda assim, ser músico. Você acha que é uma profissão que, ou estar envolvido com isso, te traz mais inspiração? Ou algum tipo de...

**Felipe** – Não entendi sua pergunta.

**Solon** – É que assim, por exemplo, falam muito que o profissional criativo ele geralmente é mais feliz. Isso é estatística né. Ele é mais feliz, ele costuma às vezes ganhar melhor e tal. E eu queria ouvir da sua opinião assim, como que é. Como que você se sente nessa área, você acha que tem alguma inspiração diferente?

**Felipe** – Eu acho que a pessoa que é envolvida com música assim cara, vai estar sempre... Vai sempre se sentir bem né. A pessoa vai estar sempre assim, vai realizar seu trabalho profissional também à parte com mais criatividade né. Vai se sentir feliz né. Qual que você perguntou mesmo?

**Solon** – É isso mesmo. Assim, se você acha que o incentivo à isto por exemplo, poderia ajudar muita gente a se sentir melhor né. A ter mais oportunidade...

**Felipe** – Muita gente ia se sentir melhor cara. Muita gente gosta de tocar assim, cara. Todo mundo gosta de tocar um instrumento né. Eu acho até que o instrumento cara, deveria ser uma matéria na escola assim que fosse necessária assim, pra você completar o curso também né. Se for pra ter educação física, você ter um curso de música também né. Como é nos Estados Unidos né. No Estados Unidos cara, é obrigatório o estudante completar o curso dele dominando um instrumento né. Então eu acho que tinha que ter sim cara. Tinha que ter um apoio maior sim.

**Solon** – São só mais duas. Eu queria que você falasse, citasse bandas que você conhece daqui. Se você puder falar assim. As que são bandas independentes que estão tocando agora?

**Felipe** – Posso sim cara.

**Solon** – Se você acha que estão tocando mais...

**Felipe** – Bandas que são boas. O pessoal aí ó, Os Cretinos, autoral né. O Young Lungs. É... Poderia falar também, Cidade Cinza. Você vai ter NéfliN. Você vai ter Fudge King. Você vai ter, bandas autorais, você vai ter Mártir. *Rock* independente, D.O.S., INRI. Tem muitas bandas, agora não consigo recordar nome. Você vai ter metal também, tem Trator BR, você tem Overthrash. Você tem muitas bandas cara. A cena autoral, musical, Bauru autoral é forte. Bastante banda. Falta incentivo e festival... Tá faltando festival né, festival de música. Apoio da prefeitura. Ter, dar esses festivais aí. Tem bastante gente fazendo.

**Solon** – Tem festivais aqui ainda né? O Vitória *Rock* por exemplo.

**Felipe** – O Vitória *Rock* é como eu falei pra você lá cara. Ele acontece muito esporadicamente. Você não tem assim uma definição de quanto tempo é um evento pro outro né. E quando ele tem, ele favorece sempre as mesmas pessoas. Ele não dá abertura pras pessoas... Pras outras bandas. Essas bandas que já tocaram, tocam uma ou duas vezes. Sempre vai tocar uma ou duas vezes cara, no ano. Quando tem um evento é sempre os mesmos, ou se não for os mesmos é os mesmos com os caras do mesmo movimento com outro nome. Mas oportunidade... Todas essas bandas que eu citei pra você assim, eu não sei se eles já tocaram. Às vezes sim, uma já tocou ou outra, mas assim

uma rotatividade de gente nova não tem não. E as pessoas... E esse, o *underground* aí os caras comentam a mesma coisa cara. Vão lá, se inscrevem no edital, fazem tudo que pedem e não são chamados cara. Mas esses mesmos estão lá, não sei porque. Vou dizer pra você... Tá sempre lá.

**Solon** – Não tem outro festival né?

**Felipe** – Bauru não. De música... Com a prefeitura... Não tem. Já tentaram fazer movimento assim, pra se organizar né, pra ter mais evento aí mas não acontece não. Não acontece.

**Solon** – Aí, por último...

**Felipe** – A verba... Eu acredito assim ó, por exemplo, eles guardam essa... Não sei como é feita a verba né. Mas eles guardam e de repente eles soltam pra um evento e assim trazendo um artista nada a ver, cara. Com um cantor de uma coisa assim que a molecada não escuta, cara. Vai muita gente porque está envolvido muita propaganda né. Vai muita gente, cara. Mas não fortalece a parte de bandas assim não. Não fortalece.

**Solon** – E aí...

**Felipe** – Eles já tão saindo lá...

**Solon** – Tá. Você quer falar agora ou você quer subir lá? É uma pergunta só.

**Felipe** – Pode perguntar.

**Solon** – É uma coisa mais pessoal né. Eu queria saber o que você mais gosta na música, no *rock*...

**Felipe** – Hoje em dia a parte técnica. O que me deixa assim, com mais vontade de estar tocando assim, é a parte técnica assim, a dificuldade técnica.

**Solon** – E avançar mais...

**Felipe** – De avançar cara. Avançar. Ver a habilidade de corpo e mente sobre um instrumento né. O domínio do instrumento. Essa parte assim, pra mim que é o mais... Que me deixa assim com muita vontade de sempre estar tocando.

**Solon** – É isso que te dá paixão?

**Felipe** – Dá paixão cara. Hoje em dia é a parte técnica. Vou falar pra você assim, pra mim a parte técnica está acima da emoção. A emoção só vem com a realização da parte técnica.

**Solon** – Bom, é isso. Se você quiser falar mais alguma coisa...

**Felipe** – Não. Pra mim é isso daí. Poderia falar aqui o dia inteiro né, de música. Confesso pra você que gravador assim, deixa um pouco...

**Solon** – É, eu imagino.

**Felipe** – Se fosse uma conversa assim, mais franca assim eu falaria bem mais coisas. Gravador dá uma...

**Solon** – Uma segurada né?

**Felipe** – Dá uma segurada. É diferente né, pra quem está acostumado...

## **Território Subalterno Criativo Samba**

## ROQUE JOSÉ FERREIRA

**Solon Neto:** *Não sei se você conseguiu ver sobre o que é minha pesquisa. É sobre economia criativa. A gente está discutindo um conceito que chama território criativo subalterno. Que além do território criativo, tem o território criativo da classe trabalhadora, de grupos independentes. E eu fiz uma iniciação científica sobre isso e falei sobre as escolas de samba, principalmente, além do rock, hip-hop e do funk, na cidade de Bauru. Aí eu comecei esse trabalho, estou prestes a entregar, em outubro. Então eu queria pegar algumas pessoas que estão envolvidas com esses territórios, como é o seu caso, e identificar para colocar no texto com as opiniões. Eu queria que você falasse sua idade e como que você se envolveu com o samba em Bauru.*

**Roque Ferreira:** Meu nome é Roque José Ferreira, tenho 62 anos de idade, vim para Bauru com um ano de idade e como eu sou filho de ferroviário, os ferroviários tanto os que construíram a ferrovia, tanto os que vieram a trabalhar, nós tivemos um contingente de negros muito grande. Tanto na Sorocabana, no Noroeste, quanto na Paulista. E esses negros trouxeram suas culturas, trouxeram o samba. Eu passei a me envolver muito com o samba de maneira mais direta a partir de 1970, quando a gente morava na Vila Nova Esperança e lá tinha muito sambista, a gente fazia muito samba, e também aqui na Bela Vista que é um bairro que eu morei muitos anos. Aqui também tinha os sambistas mais tradicionais porque Bauru não era muito grande, você tinha Bela Vista, Vila Bela, então foi por aqui mesmo que começou a surgir o samba, que se expressava também nas escolas de samba, que tinha uma estrutura bem diferente do que existe agora.

**Solon Neto:** *Como era diferente?*

**Roque Ferreira:** Então, basicamente você tinha o carnaval de rua, os corsos, que majoritariamente era composto pela classe média alta da cidade, majoritariamente branca, obviamente. E as escolas de samba, como a Pereira de Campos, a Voz do Morro, a Escola de Samba do Caré, depois a Vai Vai, que eram as escolas de samba mais tradicionais, era onde se concentrava a massa dos sambistas negros.

Depois, quando houve uma mudança mais estrutural no carnaval do Rio de Janeiro, a partir de meados da década de 70, isso também impactou aqui em Bauru. Aí começaram a surgir outras escolas que, aos poucos, foram assumindo as mudanças que se efetivavam do carnaval do Rio de Janeiro, que era um carnaval mais para espetáculo de televisão. E isso se assentou bastante depois que foi feito o que se chama de sambódromo. Apesar de que a concepção inicial era outra, ali virou a passarela do samba e aí mudou radicalmente a estrutura das escolas do Rio de Janeiro, que passaram a receber muito recurso financeiro da contravenção, dos bicheiros.

A televisão, a Rede Globo, teve um impacto muito grande nisso e a escola então sai do chão e sobe através das alegorias, porque se já tinha lá uma arquibancada, um sambódromo, os camarotes. De certa forma, o sambista autêntico e original ele é excluído das escolas. Hoje se fala muito da comunidade das Escolas, mas tem muito pouco. Muito pouca representação, por exemplo, da população da Mangueira na Mangueira. Da Vila Isabel na Vila Isabel. Porque se tornou um produto vendável. E as escolas de samba também, como uma forma de se autofinanciar, manter essa estrutura hollywoodiana, passaram a realizar enredos de encomenda.

Enfim, isso também impactou as escolas aqui em Bauru a partir da década de 76/77. Então isso gerou várias escolas que passaram a ter esse elemento aqui em Bauru. Por exemplo, você pega aqui mesmo na Bela Vista a Camisa 10, que foi uma escola que um certo setor da sociedade de classe média alta se voltou para dentro. A escola passou a ter a cara deles, foi campeã duas vezes. Depois esse setor migrou para a Imperatriz, na Bela Vista, só que eles deixavam uma política de terra arrasada. Eles entravam nas escolas, saíam, e havia uma política de terra arrasada. Então aquilo que era construído coletivamente, e aí independente de você analisar o que era bom gosto ou não, passou a ser coordenado e construído por um pequeno grupo que impunha a sua vontade para atender o interesse da classe que eles representavam dentro da escola. Então escolas tradicionais deixaram de existir, como a Camisa 10, a Voz do Morro, a Escola do Caré, e foram surgindo outras.

Esse fenômeno também aconteceu com a Mocidade Independente, ali da Vila Falcão, mas nós tivemos um período muito rico da história do carnaval. Que foi de meados de 78 até 91. O carnaval de Bauru foi um Carnaval que cresceu muito, mesmo com as dificuldades. E nós temos várias escolas aqui. Por exemplo, no bairro que eu morei muitos anos, a Nova Esperança. A comunidade do

Jardim Prudência, do Jaraguá, e a Nova Esperança, nós constituímos uma escola, o Império da Vila. Só que a império tinha uma característica diferente das outras escolas. Ela não era só uma escola de samba, era uma escola de vivências. Então a gente se reunia ali para fazer de tudo, tudo era feito em torno da escola. Lá a gente tinha escola de formação profissional, a gente tinha escola de música, de dança, de teatro, e tudo era feito coletivamente pelos moradores do bairro.

Nós mantivemos essa estrutura durante anos, aí quando suspendeu o carnaval de rua de Bauru para fazer o sambódromo, nós tivemos uma posição contrária porque era só construir um equipamento público que não tinha finalidade, era só para as escolas irem lá e desfilar. A gente já fazia essa discussão. E a império tinha uma característica né, a império trabalhava muito com a sátira, com a crítica e com o bom humor. Porque é essa a essência do carnaval. Nós nunca fizemos enredo de saudação, exaltação, enfim. É uma escola que marcou muito o carnaval de Bauru, então existe o carnaval de Bauru antes da Império e depois da Império.

O carnaval se retoma agora, mas se retoma com uma estrutura que eu fico preocupado. Porque você retoma o carnaval de rua com os mesmos problemas que levaram ele a acabar. Muito pouco apoio do poder público, e apoio não é dinheiro. As escolas também precisam se enraizar. E nós estamos observando um fenômeno novo. Como elas são muito institucionalizadas e dá muito trabalho você fazer uma escola, implica em muito recurso, a opção que os sambistas encontraram, e sambista que gosta de samba mesmo, foi constituir os blocos de enredo, como nós estamos vendo hoje aqui o “Cantinho dos Farofeiros”. São sambistas com mais de 50, 60 anos de samba em Bauru, você tem instrumentista, ritmista, compositor, cantor, você tem elaboradores de enredo. Isso em qualquer escola faria diferença, mas eles optaram por estar aqui, em uma comunidade mais apartada dessa disputa, mais geral, e construir o bloco Cantinho dos Farofeiros. Esses farofeiros que comem junto, viajam junto, a gente viaja para a praia, para vários locais, e vão desfilar na rua por consequência de uma convivência que você faz durante o ano inteiro. Então essa tendência dos blocos de enredo ela vem se consolidando em Bauru. Na minha opinião provoca um esvaziamento nas escolas.

**Solon Neto:** *E quantos blocos existem? Como esses que ficaram apartados pela estrutura, existem outros?*

**Roque Ferreira:** Há vários blocos. Existem vários blocos em Bauru. Você tem o Tibiriçá, Só vai quem bebe, o Pé de Varsa... então todos esses blocos você tem sambistas que optam por estar ali, mas não vão mais em escola de samba, porque o trabalho aqui é mais leve, menos impositivo, mais criativo. As relações são mais próximas. Essa é uma tendência, não quer dizer que acabam as escolas de samba, mas vai fragilizando porque quem vai fazendo não pode dar continuidade.

**Solon Neto:** *Que tipo de apoio o poder público pode dar, além de financeiro?*

**Roque Ferreira:** Acho que o poder público, se ele quer uma festa institucional no carnaval, um desfile na rua, ele tinha que começar a discutir com escolas e blocos. Por exemplo, se você tem uma escola em um bairro, que ela tem uma identidade ali no bairro, por exemplo, a tradição da Zona Leste, que fica lá no Mary Dota, independente de quem dirige a escola, discutir lá, criar condições, ter uma área física para que se discutam projetos de natureza cultural, educacional, de lazer. Ter a escola como referência de inserção da comunidade. Aí entra um pouco a responsabilidade dos dirigentes das escolas de construir essa inserção diariamente.

Agora, institucionalmente, eu tenho posições que são polêmicas. Veja, as escolas trabalham muito para fazer o desfile de carnaval e levar um bom espetáculo para quem vai lá ao sambódromo. Agora, tudo isso custa. Os recursos da prefeitura são poucos. Você não monta um carnaval em uma escola de samba com essa estrutura e com esses recursos financeiros.

Agora, muita gente ganha com o carnaval. Seja em dinheiro, seja em projeção política. E se a prefeitura e o prefeito institucionalmente impedem de fazer o carnaval de graça, então o público tem que ir lá e não pagar, alguém tem que pagar por isso. A prefeitura tem que pagar. E ela pode pagar de diversas formas, ela pode fechar o sambódromo e cobrar ingresso. Você tem hoje vários veículos de comunicação - rádio, jornais, televisão, blogueiros, empresas de comunicação que no dia do desfile estão lá transmitindo ao vivo. A escola tem que receber direito de Arena, porque o desfile ali no sambódromo é um ato institucional, é um grande negócio. Só que nesse negócio o sambista só leva prejuízo. Porque as pessoas cobram, exigem que você apresente um carnaval de acordo com o

que eles imaginam que deva ser, só que isso tem custo. Quem banca? Você não bancar uma escola do porte da Mocidade, da Cartola, fazendo churrasquinho o ano inteiro.

Eu acho que você tem maneiras de fazer isso e, necessariamente, isso se traduz em retorno para o município. Você gera, pelo menos uns quatro meses antes do carnaval, você vê muita gente trabalhando em favor da escola, de construir a escola, o pessoal que mexe com alegoria, fantasia, bateria. Enfim, e essas pessoas conseguem sobreviver. Alguns são voluntários, mas outros recebem para trabalhar. De certa forma, estabelece uma rede de economia nessa situação. Agora, não dá para viver de improviso com isso.

**Solon Neto:** *Precisa de uma profissionalização?*

**Roque Ferreira:** Ah, sim. Você fala "ah, o cara está cobrando para cantar". Oras, se todo mundo ganha, o intérprete também tem que ganhar, se tudo virou um negócio. Você pega um sambista, o ritmista, todo mundo se diverte na escola. Mas quem carrega a escola é o ritmista. Quando a escola ganha prêmio, ganha títulos nessas grandes festas e eventos, você não vê ninguém - principalmente as diretorias das escolas de samba - você não vê esse povo. Você não vê a maioria dos estilistas, você não vê a maioria dos passistas, você não vê a maioria dos cabrochas. Eu acho que se virou um grande negócio o ritmista pode virar e falar "eu toco, mas quanto você paga para eu tocar?".

**Solon Neto:** *Com essa estrutura, poderia gerar emprego.*

**Roque Ferreira:** Sim, gerar renda. Agora, eu acho que isso deveria ser adotado como uma política que tenha começo, meio e fim. Não pode ser só uma política pública de ocasião e que favoreça uma ou outra legenda partidária, uma ou outra artista de natureza política, um ou outro oportunista político.

**Solon Neto:** *O samba, provavelmente, é um dos ritmos que está mais enraizado na cidade. Está em todos os bairros, todas as regiões da cidade tem grandes escolas.*

**Roque Ferreira:** Sim, todas. Você tem as escolas, mas o samba ultrapassa as escolas. No fundo, no fundo, os grandes sambistas não saem em escola de samba. A maioria deles não sai.

**Solon Neto:** *Mas mesmo assim são poucos os grupos que participam, como aqui, e se apresentam em bares. São poucos os grupos que conseguem sobreviver disso.*

**Roque Ferreira:** Ah sim, a maioria não consegue. Aqui nós estamos vendo o grupo que quem coordena é o Silvío, que é o grupo Elite. O grupo Elite tem mais de 25 anos aqui em Bauru. E as pessoas precisam trabalhar para sobreviver, não vivem da música. Então é muito difícil você sobreviver da música.

Muita gente vinha atrás dos sambistas, eu falo isso com a maior tranquilidade, às vezes procuravam a gente na escola de samba durante o ano para os sambistas irem fazer roda de samba em festa, em condomínios, e a proposta era a seguinte: "a gente leva vocês e dá a comida e a bebida". E a escola nunca foi, porque a gente não estava morrendo de fome. A gente queria receber em dinheiro. Nós vamos lá tocar, por exemplo, das 22h às 3h da manhã, e o preço é tanto. Além do que as pessoas também tem o direito a alimentação, ao couvert artístico deles lá. E também não podia por em mesa separada no fundo do salão né. Ou coloca na mesa no mesmo lugar onde os outros iam, ou eu não iria.

Aí as pessoas começavam a me atacar, dizendo que a Império era muito conservadora, que nós éramos mercenários. Poxa, o cara quer que eu toque me pagando com comida? Eu não estou morrendo de fome, tem que pagar em dinheiro. Então nós fomos acabando com isso, depois os outros grupos também não iam mais. Porque a pessoa tocava uma noite, de uma sexta para o sábado ou do sábado para o domingo, ela levantava uma grana. O esquema era o seguinte: 70% para o ritmista ou pra quem ia, às vezes cantor, às vezes intérprete, e 30% para a escola.

**Solon Neto:** *Você chegou a ganhar dinheiro com o samba?*

**Roque Ferreira:** Não, eu não. Foi o contrário. Não tem como você ganhar dinheiro.

**Solon Neto:** *É pouco investimento né?*

**Roque Ferreira:** Sim, e os recursos que a prefeitura passa é muito pouco. Agora, na Nova Esperança a gente tem uma estrutura um pouco diferente. A gente é que faz tudo lá, a gente nunca pagou nada. Nós mesmos tínhamos os artistas plásticos, aprendia com o ensaio e com o erro.

**Solon Neto:** *Mas lugares para se apresentar acabam ficando neste circuito de bairros de periferia, não é? Porque os bares ficam principalmente na região central da cidade.*

**Roque Ferreira:** Tem um ou outro, tem alguns bares aqui em Bauru que tem a tradição de levar sambistas a esses locais.

**Solon Neto:** *Quais bares fazem isso?*

**Roque Ferreira:** São muito poucos. Você conta nos dedos, tem uns 4 ou 5 aqui em Bauru. A maioria do pessoal toca, às vezes, em festas. E aí não tem aquela história de "você é meu amigo, dá uma palhinha na minha festa". Não tem isso. A mesma coisa seria pedir para um advogado pegar uma causa sua porque vocês são amigos, ou o dono do jornal falar "Solon, nós somos amigos, escreve de graça para mim".

É esse o problema. Isso revela também uma posição preconceituosa em relação ao sambista, que o sambista você pode fazer qualquer coisa, dar qualquer coisa a ele, que está bom. Isso está errado. Os sambistas são pessoas que se dedicam, são profissionais que estudam, que preparam um bom repertório.

**Solon Neto:** *Essa visão ela vem da classe média alta, ou ela está presente entre os sambistas também? Porque essa é uma visão que foi construída no Brasil principalmente em relação ao negro. Teve a proibição do samba, a ideia de que era coisa de vagabundo.*

**Roque Ferreira:** Olha, nenhum extrato da população está imune aos valores culturais que são impostos. Agora o sambista, como em sua maioria, é negro, o negro teve que aprender jogando capoeira, ir em uma roda autêntica e mais original, como a roda de samba que estamos fazendo aqui, ele teve que aprender a sobreviver. Agora, essa visão preconceituosa ela tem sempre um canal. E o canal é de cima para baixo. Obviamente, você pode ter a reprodução disso nos setores populares. Mas é o que a gente chama de reprodução, porque não é algo ideológico, construído.

**Solon Neto:** *Qual a sua opinião sobre a importância dessa manifestação para a cidade de Bauru? Principalmente para o povo trabalhador da cidade.*

**Roque Ferreira:** Eu acho que é uma expressão cultural, a roda de samba é mais do que uma roda de samba. O samba é mais que um ritmo musical, o samba é uma cultura de vida. Através do samba você pode expressar diversas formas culturais, de certa forma ele agrega pessoas, como você está vendo aqui, independente de cor e às vezes de condição social, porque aqui, nessa roda, não se faz distinção. Fortalece os laços de afetividade, de amizade.

Esse lugar aqui que estamos agora ele é meio sagrado porque aqui ensaiava uma das escolas de samba mais tradicionais de Bauru, a Camisa 10, e que tinha as melhores baterias de Bauru. A marca da Camisa 10 era essa. Ela tirava zero em tudo e 10 na bateria (risos). Então a gente conversava ali há pouco com o Zé Roberto e o Zuza, e o Zuza veio falar que estava emocionado em estar nesse lugar. Porque esse era o lugar do samba autêntico, original.

**José Roberto dos Santos, o “Pelezinho”:**

**Solon:** Essa pesquisa de mestrado é minha, estou fazendo sobre a música em Bauru. É o que a gente chama de criativo de território criativo subalterno. Seria a música feita pelos bairros de periferia e pela classe trabalhadora, que não é da elite e nem está ligada, a grandes centros ou grandes gravadoras, assim como é o caso do samba como é o caso de outros ritmos que eu estou falando, como o *rock*, o *hip-hop* e o *funk*.

**José Roberto:** No meu caso, eu não conheço tanto a música. Eu fui mestre de bateria, então vou falar mais de bateria.

**Solon:** A ideia é essa, é o senhor falar mais sobre o samba, que é a área que o senhor viveu aqui, ainda vive. E eu estou tentando conversar com algumas pessoas de cada área para falar sobre isso.

**José Roberto:** Você pergunta e eu respondo.

**Solon:** Então eu queria que você começasse falando seu nome completo e a sua idade.

**José Roberto:** Meu nome é José Roberto dos Santos, Pelezinho. Idade 65 anos. Nascido e criado em Bauru.

**Solon:** Qual é a profissão do senhor?

**José Roberto:** Sou topógrafo.

**Solon:** O senhor trabalha na prefeitura?

**José Roberto:** Prefeitura Municipal de Bauru.

**Solon:** Como e quando o senhor se envolveu com o samba aqui na cidade?

**José Roberto:** Olha eu estou desde os 10 anos ligado ao samba. Sai em várias escolas, passista, aí você vai para bateria, aí eu cheguei a mestre, fundando uma escola de samba, o Camisa 10. Eu fui um dos mestres da bateria, o mestre principal da bateria do Camisa. Daí foi uma das melhores baterias que eu já vi aqui em Bauru.

**Solon:** Eu ouvi falar. E por quanto tempo senhor foi mestre de bateria aqui?

**José Roberto:** Ah vai ser difícil falar, viu. A partir do início do Camisa 10 até quase que no final. O primeiro ano foi o mestre Landinho. Aí ele deixou o Camisa e já foi para o cartola, aí eu assumi a bateria. Ah mas foi do começo ao final do Camisa 10, viu? Eu não lembro ano de início agora de cabeça. Foi por volta de... Nossa senhora, vai ser difícil, mas eu fiquei bem uns 15 anos na frente da bateria do camisa.

**Solon:** 15 anos?

**José Roberto:** 15 anos na frente da bateria do camisa..

**Solon:** E eu conversei aqui com o Zotino também. E ele falou que você chegou a sair com mil e quinhentos, mil e seiscentas pessoas?

**José Roberto:** Sim, a escola era muito forte. Inclusive o Zotino fez parte da camisa 10. Eu pude desfilar. Depois de eu desfilar, ele fundou uma escola, a Imperatriz. Eu fui mestre da Imperatriz também. E onde se sagrou campeão, naquele primeiro ano que eles desfilaram. O Zotino foi um grande Presidente. Ele juntamente com o nosso saudoso Mair Faria.

**Solon:** E como era o trabalho de mestre de bateria? Você tinha que ensinar muita gente?

**José Roberto:** Não. Ensinar, a bem dizer, não precisava porque o pessoal que desfilava com a gente já eram pessoal carimbando, já eram do samba mesmo. O que eu tinha que fazer mesmo era organizar a formação da bateria. Porque a bateria todo mundo sabia. Posicionar os instrumentos... E o resto vem atrás, o resto era fácil.

**Solon:** E como que você se envolveu com o samba?

**José Roberto:** Ah, samba vem na veia, né. Samba vem na veia. Samba não tem jeito. Então desde meus 10 anos eu já estava desfilando em escola de samba em Bauru. Sempre gostei de samba. E nós fundamos o Camisa 10. Fui eu, meu irmão Pelézão, mais uma série de amigos aqui do Bela Vista. Aqui neste local que nós estamos era onde era mantida os ensaios da escola. Mas desde criança, vem do sangue. Não tem nem como falar como eu comecei no samba.

**Solon:** E a sua família ela faz parte do samba, né? Eu vi que sua mãe foi homenageada e seu irmão.

**José Roberto:** Então, a bagunça era na casa da minha mãe, certo? E se bem que nós era tudo solteiro na época, tudo molecada, né. E ela, além de ter uma equipe que confeccionava as fantasias, também participava da ala das baianas. Ela era uma das baianas do Camisa 10.

**Solon:** Além de coordenar e de fazer a fantasia?

**José Roberto:** Além de fazer a fantasia. Era ela, la minha tia, irmã dela e tinha os pessoal que também eram da família. E aqueles que tava mais próximo de nós que ajudava a confeccionar também.

**Solon:** O que que faz o senhor gostar tanto do Samba?

**José Roberto:** Ah não tem explicação. Não tem explicação. O samba é samba. Samba é samba e nunca vai parar. Não tem explicação. O samba mora no coração da gente não tem como não tem como explicar o que é.

**Solon:** Eu queria perguntar sobre a importância do carnaval em Bauru. Aqui quase todo bairro tem uma roda, tem um bloco. Todas as regiões da cidade tem escola de samba. Eu queria saber como você vê a importância do samba para Cidade e para o cidadão bauruense.

**José Roberto:** Então, a importância do samba para Bauru ela é grande, mas só que falta uma coisa. As escolas de samba, se bem que hoje eu já não faço mais parte, precisam de um apoio maior. Por que é isso aí traz muito turista para Bauru, como trazia muitos artistas que desfilaram em escolas de samba de Bauru. O pessoal tinha que levar um pouquinho mais com seriedade. O pessoal acha que escola de samba é bagunça, e não é. Então os nossos superiores em Bauru tinham que olhar um pouquinho mais com carinho para esse lado. Porque aqui o carnaval é bom para quem gosta do carnaval e para o comércio também e traz muita gente de fora como sempre trouxe.

**Solon:** Você acha que o carnaval leva chance de gerar trabalho e emprego?

**José Roberto:** Com certeza e gera bastante. Olha, para as escolas, no barracão, sempre tá gerando emprego. Para o pessoal que faz carros, para os soldados, para as costureiras. Todo mundo tira proveita disso, então traz emprego do pessoal. Mas se a gente não olhar com bons olhos, as escolas vão sair de qualquer jeito. Aí põe o chinelo havaiana no pé vai de bermuda, mas o carnaval não é isso. O carnaval um pouquinho mais sério.

**Solon:** Você tem algum grupo de samba além do carnaval nesses blocos?

**José Roberto:** Não, não tem nada. Hoje em dia só quero ver. A minha parte eu já contribui. Agora, se o pessoal precisar de uma força, uma ideia igual o grupo aqui os farofeiros já me pediram para mim dar um apoio para eles, o que eu puder ajudar eu vou ajudar. São todos meus amigos que estão aqui. Só que eu não me envolvo mais com diretoria, dirigindo uma bateria, porque o tempo passa pra todo mundo. Então a gente já você tem que deixar para essa meninada que tá vindo agora. Mas se precisar do meu apoio, eu estou apoiando tranquilo.

**Solon:** O Zotino falou que os mais jovens têm uma dificuldade de passar, talvez não tenha tanto interesse. Você acha isso também.

**José Roberto:** Então o que eu falo carnaval em Bauru tá parado há muito tempo. Eu era solteiro no tempo [que parou]. Hoje meu filho mais novo tem 24 anos. O mais velho tem 33 anos. Se o carnaval não tivesse parado em Bauru, ou então tem aquela sequência. Eles foram ver carnaval em Bauru depois de grande. Então não tem estímulo nenhum para continuar. Porque se existe o carnaval, ele

vinha crescendo com aquela vontade de dar para continuação. Hoje não, os mais jovens não querem mais nada. Quer dizer, ficou muito tempo parado. Agora que tão pegando. E tem muita gente que também que pensa que é o rei e não é nada. Aí abandona, acaba abandonando o carnaval.

**Solon:** Era só isso mesmo. O senhor quer falar alguma coisa? Algo que sobre o carnaval sobre o samba que você acha que é importante?

**José Roberto:** Eu só queria dizer que esse pessoal que tá vindo agora pra abraçar o carnaval com mais carinho, que é bastante importante. É só isso daí.

### José Carlos Zotino, o “Zotino”.

**Solon:** Eu estou fazendo uma pesquisa de mestrado e eu estou conversando com o pessoal do Samba e de outros ritmos da cidade porque a ideia que eu consiga pensar políticas públicas para tipo de manifestação ainda exista né porque não tem muito apoio.

**Zotino:** Já tivemos um hiato ali entre uma pá de anos no carnaval e nós perdemos essa geraçãozinha que vinha vindo. Perdemos muito para o pagode perdemos pra *funk*, não sei o que. Então não conseguimos formar novos personagens para participar de bateria, de escola, hoje nós estamos lutando aí é para ensinar molecada, mas não tem muita vontade. Aqui é bundinha no chão, aquelas coisas lá... É difícil.

**Solon:** Você pode falar o seu nome completo e a sua idade?

**Zotino:** Meu nome é José Carlos Zotino. Hoje eu estou com 70 anos. Não parece não, mas eu estou com 70 anos firminho ainda no carnaval.

**Solon:** Eu queria saber por que você se envolveu e quando.

**Zotino:** Isso foi por volta de 1974 e 75, quando eu recebi o convite do Netão da Auriverde para assumir a presidência da Camisa 10 aqui da Bela Vista. Eu morava aqui, já trabalhava na Globo nessa época e eu sempre gostei de samba e acabei me envolvendo, gostei. Fiquei por 3 anos na camisa, sa, e montamos a Imperatriz. No segundo ano ela já foi campeã, já destronou a Cartola, Mocidade que vinham sempre ganhando. Nós ganhamos, desfilamos com 1600 e 80 poucas pessoas, o desfile foi no na Nações. Ainda não tinha Sambódromo. Tinha arquibancada lá, ficou um lugar bonito... o único inconveniente foi a chuva no primeiro dia. A água passava no meio da canela da gente descendo ali, mas como desfilava há dois dias no segundo dia que foi uma terça-feira a gente e conseguiu uma nota excelente fomos campeão.

**Solon:** Quanto tempo o senhor viveu no samba aqui?

**Zotino:** De 74 até 83 participando, depois eu parei por uma questão profissional. Eu voltei uns três ou quatro anos depois, mas daí eu só fui ajudar. Fui parceiro de outras escolas, ajudar a fundar outras escolas, ensinar a fazer alegoria, ensinar a fazer chapéu, enfim quase todas as escolas aí. Com exceção da Cartola, todas elas teve dedo meu porque eu ajudei.

**Solon:** O senhor chegou a viver de música em algum momento?

**Zotino:** Não de samba, mas eu teve uma época que eu montei um grupo chamado “Doce Mel” que fez sucesso no Brasil inteiro. Aí eu viajava com o grupo de segunda a segunda. Era o mesmo empresário do João Paulo e Daniel que vendia a gente, então era exposição aqui era 2, 3 shows num dia. Era uma loucura.

**Solon:** Shows de que?

**Zotino:** Musical era infantil. Na época que o Balão Mágico fez sucesso. As crianças também fizeram o mesmo sucesso... Fomos patrocinados com exclusividade pela Brahma, as crianças tinham que subir no palco para tomar Sukita, que era o refrigerante da moda da época. Aí nós fizemos o Brasil inteiro, a única cidade que nós não fizemos foi Bauru, porque santo de casa não faz milagre. Então aqui a gente não conseguiu vender shows, mas de fora a fora no Brasil inteiro. Disco gravado, participação na Xuxa, passando todos os programas que tinha de televisão. Aí acabou porque as crianças cresceram, acabou modismo também de infantil. Tudo passa. Também passou essa fase. Hoje eu estou com um grupo que é recém-formado, apesar de já tá dois anos treinando, chama Batuque Eletrônico, é o samba com DJ tocando música eletrônica e a gente toca junto. Já começamos a fechar contrato, já temos quatro datas.

**Solon:** Onde vocês vão tocar?

**Zotino:** Nós vamos tocar Mancha Verde dia 11 de novembro, a única data que eu lembro. Mancha Verde em São Paulo. Depois nós vamos tocar em Rio Claro, em Agudos e outra cidade, não lembro, que está na mão da empresária. Ela me passou todo o calendário... mas aí vai embora, aí já não para mais.

**Solon:** É com esse pessoal que já estava no samba muito tempo?

**Zotino:** Não. É tudo alguém do samba, no samba há 2, 3 anos. Mas a maioria são músicos que tocavam em pagode, que eu acabei arrebatando para o carnaval. Nós somos de oito, mais o DJ, nove pessoas. Tem surdo, tem caixa, carola, reco-reco, ganzá, tudo tem o samba tem com a gente. A única diferença é que eles tocam em cima de música que estão bombando nas boates e tal, eletrônicas, *funk* e sertanejo. O povo vai fazer muito show também. Posição ele se preocupa com sertanejo que é uma fatia do mercado. Então tem sertanejo, *funk* com eletrônica, tem a música que tá na moda agora que é sofrência, a gente toca tudo.

**Solon:** Durante muito tempo da sua vida o senhor trabalhou com música?

**Zotino:** Muito tempo. Desde que eu me entendo por gente eu fui músico. Toquei num conjunto no tempo da Jovem Guarda e tal, depois o menino que tocava comigo que é o risonho, ele foi para um grupo que era Os Incríveis. Houve um acidente com a nossa perua. Faleceu o tecladista, eu fiquei chateado, parei, aí entrei em televisão trabalhava em São Paulo, na Tupi. Da tupi vim pra TV Paulista que depois a Globo comprou e aí eu vim para cá e aqui eu fiquei.

**Solon:** Queria que o senhor comentasse qual a importância da existência de manifestações como o samba aqui na cidade de Bauru. Por que é um ritmo que tem roda de samba em quase todo o bairro, tem escolas também em todas as regiões da cidade...

**Zotino:** Bauru já teve 12 escolas de samba de alto nível. Era difícil você definir qual era a melhor. Ganhava por questão de quesito, às vezes uma errava uma coisa, perdia um ponto era por aí a disputa. Secretário de Cultura do Estado de São Paulo na época que era o... Ah, não vou conseguir lembrar o nome. Ele teve aqui presente no desfile. Foi o Rossi [Secretário de Cultura], acho que foi em 76 ou 78 não me ligo muito em data não. Ele veio assistir o carnaval aqui em Bauru, ele ficou tão impressionado que ele baixou o decreto como Bauru cidade turística do carnaval e ninguém usou esse prestígio. Esse decreto que estava previsto, tem uma verba específica para isso que ninguém se interessou em buscar em de São Paulo. Ele disse que nosso carnaval, qualquer escola de samba que fosse desfilar que fosse em São Paulo, seria melhor do que qualquer escola de São Paulo. Com a parada que deu aqui, você vê, São Paulo evoluiu e nós regredimos. Hoje está com cinco seis escolas e não conseguimos mais de no máximo 300 400 pessoas trazendo gente de fora, não é pessoa só de Bauru. A Cartola vai buscar a gente em um monte de cidadezinha e as outras escolas também seguem esse padrão. Porque se for colocar só gente de Bauru hoje não tem para montar duas escolas. Para você ver como que mudou, as escolas desfilavam em média com 1200, 1300, 1500 pessoas cada uma hoje para você chegar em 1.000 na escola campeã. Ninguém gosta de estar no time que está perdendo, então vai para aquela que está ganhando então por isso tio um pouco mais de gente, mas é por aí.

**Solon:** Qual é a relação com o poder público da cidade? Vocês receberam apoio?

**Zotino:** No tempo do Sbeghen<sup>42</sup> a gente recebia, depois não. Aí depois entrou os outros prefeitos e foi uma catástrofe para o Carnaval de Bauru. O carnaval de Bauru era o carnaval. De forma geral ela gera um monte de benefícios para a população e para o próprio município, porque traz gente pra cá, o turismo esse pessoal vinha gastava em restaurante, gastava em hotel, gastava em mercado, gerava empregos temporários para serralheiro, carpinteiro, para costureira, para pintores, enfim você tinha uma gama de empregos agregado à escola. São 12 escolas, então imagina, serralheiro, pedreiro, pintor carpinteiro, letrista, músico... que acabava gerando com esse pessoal e que ficava na cidade. Hoje não, hoje é problema, hoje não tem verba suficiente para fazer a altura. Falta gente, as escolas partiram por uma coisa que eu acho totalmente errada. Eles compram fantasias de outra cidade, aí você perde mão de obra local da costureira, você perde mão de obra de artista que faz um porteiro, que faz a cabeça, que faz um enfeite da fantasia, você perde a mão de obra de serralheiro, você perde obra de monte de coisa. Então, na verdade, o dinheiro que pega aqui paga em outra cidade eles saem e boa. Eu acho que isso é um grande erro que Bauru tá cometendo, porque não tá gerando mais interesse do pessoal empreender. A costureira não tem interesse, ela não sabe nem fazer uma fantasia. Hoje, gente para fazer uma cabeça, uma decoração, que a gente chama de Chapeleiro, não existe mais. Então eu acho que Bauru perdeu com a parada do carnaval e o culpado disso foi um cidadão chamado Nilson Costa, depois o Tuga Angerami, depois aí tem um monte de

<sup>42</sup> Osvaldo Sbeghen foi membro do partido ARENA e governou a cidade entre 1977 e 1983.

prefeitos que não se interessaram. Muita gente fala “eu sou contra o carnaval, dar dinheiro ao carnaval”. Não, o dinheiro que vem para o carnaval é uma verba específica da cultura. Se a cultura não gastar, ela tem que gastar internamente ou devolver esse dinheiro para prefeitura. Então não pode tirar o dinheiro da cultura e aplicar por ele educação ou na saúde. São verbas específicas, se fizer isso prefeito vai preso. Então, diante disso, tem uma série de coisas que muita gente às vezes não sabe e critica o carnaval. Na verdade, é uma alegria para o povo. Você vê quantas mil pessoas não vai lá assistir vai 20 30 mil pessoas assistir. Não vai mais porque é longe, fizeram o sambódromo meio fora de mão. Mas, mesmo assim, traz muita gente de fora. Ainda traz gente de fora, mas assim, sei lá, o carnaval tá assim nesse pé. Eu espero que ele evolua mas se ficar nessa de eu pegar dinheiro para comprar fantasia, colocar pra desfilas sem nenhuma proibição, vai ficar isso aí.

**Solon:** O que o senhor mais gosta no samba?

**Zotino:** Olha, era o contato com o povo, porque ali você encontrava o que você está vendo aqui. Aqui a gente encontra gente de todos os cantos como pobre, como rico, todo mundo aqui é igual. No carnaval era uma grande família porque o pessoal que diz que desfilava que vinha com filho, os próprios elementos da escola tomava conta deles. Era um negócio engraçado, era uma agregação tão sincera que é uma grande família. Aqui não tinha discriminação porque era preto, preta, branco, negra, pobre, japonês o carnaval não tem isso. Então essa é a grande diferença e outra diferença... eu vou te fazer uma pergunta: você já desfilou alguma vez?

**Solon:** Já, já.

**Zotino:** Você sabe qual é a sensação quando você entra na avenida. Ali a gente fala que é o teatro ao ar livre, porque ali passa todas as cenas de uma história que você está contando. É uma grande exibição. Ali é o pagamento de quem trabalhou. O cara que fez, que pregou um botão em uma camisa, não sei o que... ali ele vai se ver, então ele está vendo que ele está sendo homenageado pelo povo. Então, é uma troca de energia. Muita gente que nunca fez isso não sabe a sensação. “Ah não sei porque vocês ficam que nem tonto desfilando”, porque nunca desfilou. Porque o dia que desfilas a primeira vez não fala mais isso. Essa é a grande questão. E outra grande questão é que nós perdemos muita gente para os evangélicos, a maioria do pessoal que eu conheci no carnaval hoje é evangélico. Não sou contra, muito pelo contrário, mas eu acho que a gente acabou perdendo um pouco de espaço.

**Solon:** Mas sai do samba por causa disso?

**Zotino:** Sai do samba. É proibido, então eles deixam. Embora eu conheço um que agora é pastor em Santos e o cara é apaixonado. Até hoje me liga e fala “mas tenta pegar o fulano, ensina fulano, bota uma escola lá na vila onde eu estava mas eu não posso aparecer porque agora eu sou pastor”, então você vê não tem nada. Não existe pecado em ser feliz.

**Solon:** É verdade eu não tinha pensado nisso. Isso é de uns tempos para cá?

**Zotino:** Isso é de uns tempos para cá. Isso foi de 86, 87 para cá que nós perdemos muito, demais. Essa carência que nós temos aqui de transferência do conhecimento dos mais velhos por mais jovem não existe porque muitos velhos já estão do lado de lá, como evangélicos. Muitos jovens não participavam no carnaval porque não tão partindo para outro lado: é *funk*, pagode, é outro tipo de música. É difícil, você tem que formar agora com essas escolas desse ano formar nova geração do carnaval. O carnaval, eu creio que vai ficar bom daqui uns 5, 6 anos. aí o Carnaval vai começar evoluir como era lá atrás.

**Solon:** O senhor quer acrescentar alguma coisa?

**Zotino:** Não, fica de história. A não ser que você queira perguntar alguma coisa típica do carnaval. Por exemplo, nós tínhamos a única escola em Bauru que desfilava muito gay. Na época, era um preconceito danado. A maioria dos gays que desfilavam com a gente moravam, por exemplo, em Paris, faziam um trabalho fora do Brasil. Quando chegava nessa época, eles vinham para cá para desfilas. Tinha transexual, tinha travesti tinha de tudo. Eu lembro do parceiro nosso que era locutor, Flávio Pedroso que ele ficou encantado estou com uma menina que liga no carro. “Nossa Onde você arrumou tanta mulher bonita, não sei o que”. Era tudo destaque, as fantasias dos caras eram impecáveis. Tinha material de fora, aí foi lá. “Qual que é aquela loira lá?”. Aí eu não lembro o nome, acho que era Bianca ou qualquer coisa assim. Falou “Pô, eu quero entrevistar ela”. “Não, a hora que

chegar lá na a gente apresenta". Aí ele chegou lá e falou "Você que a Bianca e tal? Da onde você vem? Você vem da França?" e tal. Aí ela vem e "Como que é seu nome?", aí ela "A todo mundo me chama de Bianca", com a voz fina né. Aí ela engrossou a voz e falou "Pode me chamar de Nestor". Aí ele "O loco", levou um susto. Mas era assim, então era a escola que agregava todo mundo. Ela não tinha preconceito, nunca tivemos preconceitos. Minha casa sempre foi frequentada por todos eles, era negro, era travesti era branco, pobre. Era até engraçado porque se olhava, estava sempre cheia de gente e eu gostava disso porque era movimento, né. Então de repente, se recorda tudo isso você sente falta de alguma coisa, não sabe o que é mas aí você percebe que era o carnaval.

### Roberto Aparecido de Oliveira, “Testinha”

**Roberto:** Sou da Mocidade. Nasci no carnaval, inicialmente na Escola de Samba do Noroeste e depois formou-se o Camisa 10, junto com todo esse pessoal: o Zé Roberto, o Pelezinho, o Pelezão. E depois viemos para cá. Aí quando foi 1976, nós fundamos a Mocidade. Estava eu, Tobias, o Brás, o Binda, e mais cinco ou seis amigos, o BCC, e aí formamos a Mocidade.

**Solon Neto:** O que você faz na Mocidade?

**Roberto:** Hoje eu sou um colaborador da Mocidade. Porque essa Mocidade aqui é nova. A primeira Mocidade que se formou foi a Mocidade Independente, talvez você nem teve a oportunidade de conhecer. Nós ganhamos muito, ganhamos tudo no carnaval de Bauru, e aí por problemas de diretoria e um monte de coisa, de repente a Mocidade sumiu do cenário. Há 3 anos nós juntamos um pessoal que era da Mocidade e fundou a Mocidade Unida da Vila Falcão, que hoje ela tem uma quadra ali na Elias Miguel Maluf e está funcionando lá. Então está lá o Jair, o Dria, o Ademir, o Caejo, um monte de pessoal que era da outra Mocidade, o Breno, o Carlão...

**Solon Neto:** Quando o senhor começou a trabalhar com o carnaval?

**Roberto:** O Carnaval eu comecei em 1973, na Escola de Samba do Noroeste, mas para participar, não trabalhar. Trabalhar mesmo foi à partir da fundação da Mocidade, em 1976. E aí começamos a trabalhar em cima do carnaval. Ali eu ocupei vários cargos de diretoria, e a gente abraçou a comunidade e formamos essa escola.

**Solon Neto:** E como você se envolveu? Foi coisa de família ou coisa do bairro?

**Roberto:** Ah, foi os amigos. Sabe como são os amigos, tudo vem em função do futebol. O futebol você joga ali, joga ali, e os amigos no futebol. Então era um jogo, um samba daqui, um samba dali, teve todo esse envolvimento e fomos crescendo. Porque o carnaval de Bauru até então tinha as escolas de samba, na época do Pedro Campos, época do Caré. Aí pensamos “vamos fazer um negócio diferente”. O negócio diferente foi a Camisa 10. Teve o Noroeste, que o Sô Nogueira veio do Rio pra cá, montou o Noroeste, e aí depois do Sô Nogueira formou-se a Camisa 10. A Camisa 10 era um time de futebol, um pessoal que jogava e fazia um samba no fim do jogo.

**Solon Neto:** Vocês jogavam aqui?

**Roberto:** Jogamos aqui, jogamos em tudo quanto é lugar, na Vila Falcão. Estava todo mundo junto naquela época.

**Solon Neto:** Tem bloco de carnaval em quase todo bairro, todas as regiões tem escola de samba. Eu queria saber do senhor qual a importância do samba para o bauruense.

**Roberto:** Olha, é uma questão de cultura. Isso aí é muito bom, é uma integração familiar. Porque as pessoas, eu posso falar meus filhos e os filhos dos meus amigos, todos cresceram no meio de cenário. É gratificante o que estamos vendo aqui hoje. Nosso passado está sendo revivido porque todos nós fomos criados no samba, junto com todo esse povo. Então essa é a importância do samba para a cultura de Bauru.

**Solon Neto:** Você acha que o samba tem capacidade de gerar trabalho e emprego?

**Roberto:** Ah sim, com certeza. E muito! Felizmente a gente viu um monte de gente que começou bem devagarzinho e depois foram se aperfeiçoando e criando coisas, trabalhando com outras escolas. Isso é super importante.

**Solon Neto:** Nesse tempo que você trabalhou, vocês receberam apoio do poder público?

**Roberto:** Olha, o poder público dá apoio sim. Hoje, até então, a gente recebe uma verba para isso. Não é muito, mas é o suficiente para que mexa com alguma coisa. Mas não é tudo, a gente tem que trabalhar muito para chegar nesse ponto.

**Solon Neto:** O que o senhor mais gosta do samba? O que mais te toca?

**Roberto:** A coisa mais importante que tem aí chama-se amizade. Não tem coisa mais importante que existe dentro do samba. É que nem o futebol. A gente joga futebol, joga aqui, joga ali. É os amigos que fazem tudo isso. É o legado que a gente trás. Os amigos. Independente dos concorrentes, que nem, apareceu Cartola, apareceu Imperatriz, Coroa Imperial... vai aparecendo um monte de escolas de samba, mas nós somos amigos. No meio da passarela, da avenida, aí é diferente, você quer defender o seu brasão, o seu pavilhão. Só que independente disso nós somos amigos. Essa é a coisa mais importante que existe.

**Solon Neto:** O senhor quer acrescentar mais alguma coisa?

**Roberto:** Olha, eu só tenho a agradecer. Acho que o trabalho que vocês estão fazendo é gratificante para que a gente divulgue mais. Infelizmente, as coisas em Bauru vão parando, a gente vê que só vivemos um momento, o momento do carnaval. E não é isso. O samba tem que viver o ano inteiro, não só janeiro e fevereiro. O ano inteiro nós temos que nos aplicar, criar coisas novas o para as pessoas começar a usufruir disso daí.

### Joelma Moura – Balaio de Sinhá

**Jô Moura:** [...] alguns espaços do samba aqui em Bauru, que são os espaços da escola de samba, que são os espaços das escolas de samba se manifestam mais ali no final do segundo semestre até chegar fevereiro, no carnaval, é onde mais se articula e onde mais a gente vê falar né. Essas comunidades começam a gerar renda, fazendo feijoada, promovendo festas e coisas e tal para poder gerar renda para o carnaval. E aí é onde vêm as comunidades de outros lugares, começa a encher de gente, começa a movimentar, e o som começa a rolar. Aí começa a rolar tanto o samba enredo, que é a proposta para poder sair na avenida, quanto os sambas normais, roda de samba, entre amigos... o pagode. E a roda de samba e o pagode também estão em outros espaços, que são os bares, né, esquema de contratação, esquema comercial mesmo, eles abrem esses espaços para faturar naquele esquema de capitalismo mesmo. Então tem samba, e também tem outros espaços para pagode, o que também movimenta muito aqui a cidade. Mas para samba são bem poucos os espaços. Porque daí existe essa diferença entre o samba e pagode. O pagode está mais ligado, atrelado a uma juventude. Além da juventude, uma abordagem mais romântica, uma coisa assim sem muita filosofia de vida, sabe? O samba já promove assim uma leitura da filosofia de vida mesmo negro, sabe? É claro que daí se expandiu e hoje se sobre tantas outras coisas dentro do samba, mas o princípio, o dito samba de raiz, dos nossos mestres que vêm desde o começo, o Donga, Cartola, aquela galera bem antiga, lá de cem anos atrás, é uma galera que cita a vida dentro da música. Cita a realidade da sua vida de ser pobre de ser negro, de amar e tal, a questão poética da música, a melodia. O samba de raiz tem muito a ver com o que se vive, a sua realidade, o seu dia-a-dia, o que se vive. E o pagode já não, o pagode está atrelado à alegria, à curtição, então por isso que existem essas duas diferenças. A musicalização é a mesma, a instrumentação é a mesma, o que muda é só a questão de filosofia mesmo. E tem os sambas de terreiro, que na verdade, assim, se a gente for levar ao pé da letra, o samba de terreiro, ele vem de dentro dos terreiros de candomblé, lá atrás, cem anos atrás, muitos anos atrás, sei lá quanto tempo atrás, eu não sei te explicar certinho, mas é o que hoje são as escolas de samba, hoje as escolas de samba são assim. Mas antigamente era o samba de terreiro, essa galera do terreiro, de dentro do candomblé, faziam o samba lá dentro do candomblé mesmo, depois da parte sagrada ia para o espaço profano, faziam o seu samba, faziam a musicalização durante o ano. Aí se chegava a fevereiro, no carnaval eles saíam para a rua, para levar isso. Todos os terreiros saíam para a rua para poder se mostrar, sabe? E daí foi entrando a questão capitalista, a questão do comércio, tudo junto, que virou esse carnaval que nós vivemos hoje. Tão importante quanto, é cultura, mas o carnaval que a gente vive hoje tem essa história, que ficou apagada, que ninguém sabe que partiu de dentro dos terreiros de candomblé. E hoje virou carnaval, então hoje o samba de terreiro, a gente pode denominar que é o que o Balaio de Sinhá faz. Que é trazer o que se fala, a parte cultural do sagrado para o espaço público, para o profano. Fora do terreiro a gente fala sobre orixá, sobre toda a cultura e a origem das coisas que acontecem dentro, da doutrina do candomblé e das questões africanas mesmo, que vindas para cá, que chegaram ao Brasil, que se difundiu, com toda a cultura, com toda a riqueza que Brasil tem. Então a gente fala que é um samba de terreiro que mostra a parte cultural da religião, e não a parte fundamental. Porque existe essa diferença do fundamento, que é o sagrado que acontece lá dentro [do terreiro de candomblé], isso a gente respeita e não põe, mas a gente leva a parte cultural, a cultura, a gente fala da culinária, a gente fala da louvação ao orixá e a gente explica o que é o orixá através de uma canção, é... e faz algumas releituras à natureza. Então também faz parte de uma filosofia também. Só que existe a diferença entre todas essas outras é a instrumentação, a gente coloca tambores, xequerê, agogô, vários outros instrumentos que normalmente não são tão ressaltados no samba de carnaval, no samba de pagode, ou em uma roda de samba né. O samba de terreiro ele valoriza e dá prioridade para a questão percussiva afro, a musicalização afro. E também é gerado, tipo assim aí a galera... samba de terreiro é mais difícil ainda de entrar no mercado, né? Porque o de carnaval ele está nas comunidades, ele vem dali, ele está ali, e ali ele faz o papel dele. Roda de samba e pagode estão dentro dos bares. E o samba de terreiro ele tem que gerar espaço, ele tem que criar espaço. Porque ele não está inserido em nenhum desses espaços. Então assim, ele cria. Dentro do próprio terreiro, inserido em uma festa, ou promove festas, ou promove espaços, ou está ligado à cultura, né, a secretaria de cultura... é, é aí. E fica transitando por si mesmo. O que acontece também com os afoxés. Nós não temos afoxé aqui em Bauru, ainda, mas o afoxé ele é isso, ele faz parte do mesmo mecanismo que o samba de terreiro tem. Que é criar espaços, ir para a rua, criar espaço para poder se apresentar, se mostrar, se manter. É mais ou menos assim. Expliquei legal? [Joelma ri].

**Solon Neto:** Nas conversas do grupo [NeoCriativa], a gente chegou a perceber que eram três circuitos aqui. Esse das escolas, das periferias, e o dos bares. Eu não sei se você concorda

**com isso, se você acha que tem mais. Dá para perceber também que esses artistas transitam em todos esses setores, o pessoal passa pelo carnaval, passam pelo...**

**Jô Moura:** Transitam, transitam! As pessoas sim. Os músicos, os artistas sim. Eles estão em todos os espaços. Por exemplo, eu faço parte de um bloco carnavalesco, então eu estou lá....

**Solon Neto:** Qual é o bloco?

**Jô Moura:** É o bloco Pérola Negra. Acho que ele vai para o seu terceiro ano, ele é novinho. Então no bloco Pérola Negra, onde eu me apresento, eu sou intérprete do bloco, estou nos bares, como Jô Moura, e estou no espaço desses né, do samba de terreiro com o Balaio de Sinhá. Então eu transito em todos esses meios. Eu não transito no pagode né... eu vou... pagode e roda de samba é a mesma coisa, vamos dizer que são a mesma coisa. Então eu só não estou ainda nessa questão das rodas de samba. Aquilo que eu te apresentei aquele dia né, que é a proposta <sup>43</sup>de estar também. Então assim, muito outros artistas transitam nesses mesmos... sabe? Eles fazem tudo isso, mas o contexto, o samba em si, ele não sai. Por exemplo, o Carnaval, as escolas de samba. Elas não se movimentam durante o ano assim. Fazem uma coisinha ou outra para poder manter ali, e tudo, mas não leva informação até as pessoas, elas estão ali, fazendo as coisinhas delas, para gerar e tal, mas ela não sai de dentro do barracão dela, ela não é itinerante, ela fica ali parada, sabe? As rodas de samba, elas também acontecem sempre nos mesmos lugares, ali parado, mas não transita. E o samba de terreiro... o samba de terreiro ele já vai, ele já transita, ele cria. Então, é isso, os músicos transitam, os artistas transitam, mas o que está ali não se mistura, por exemplo, essas três coisas elas acabam não se misturando, sabe? É uma coisa, uma coisa, outra coisa, outra coisa e outra coisa, outra coisa. A gente consegue dividir bem assim, saber a diferença entre um e outro e cada um no seu espaço. E nisso, os artistas transitam nessa...

**Solon Neto:** Existem muitos grupos como o Balaio de Sinhá de samba de terreiro aqui em Bauru?

**Jô Moura:** Aqui em Bauru não. Aqui em Bauru não tem. Eu não sei te dizer se o Maracatu ele entra como uma musicalidade assim, né? Não é samba, mas ele também faz o... ele utiliza do mesmo mecanismo que o samba de terreiro usa, que o Balaio utiliza.

**Solon Neto:** Mas o Maracatu tem só um aqui né.

**Jô Moura:** Só um, que é o Abayomi. O Balaio também é o único, o que a gente tem, são as percussões de Curimba, que é formada de dentro de terreiros mesmo. É só os atabaques assim. Mas isso também só fica transitando dentro dos terreiros, ele não põe no espaço profano, sabe? Ele é só no sagrado, tipo terreiro com terreiro, mas, para uma militância, uma questão cultural para mostrar as questões afro religiosas, é o Balaio de Sinhá mesmo. Ele faz um trabalho assim, muito bacana porque, existe uma... uma... eu não sei se é paradigma a palavra certa, mas nem todos os músicos estão preparados para tocar no Balaio de Sinhá. Porque existe essa questão religiosa envolvida. O que a pessoa precisa entender é que não é a religião, a gente não está falando da religião, a gente está falando de religiosidade, né? Existe toda essa diferença. Então assim, é difícil, sabe. É difícil criar o espaço, sobreviver e estar ali, porque ele não está inserido. O lugar do Balaio, por exemplo, seria estar transitando dentro dos terreiros mesmo. Mas para a gente não é interessante, porque dentro do terreiro já existe, já existe a musicalidade lá dentro né. Então a questão cultural é o que nos traz para fora, é o que nos faz criar espaços aqui. E assim, como o Balaio de Sinhá aqui não tem nenhum outro e nem semelhante. Não tem, aqui em Bauru não tem. Em São Paulo nós temos, indo para outras regiões, Norte e Nordeste nós já temos.

**Solon Neto:** Bauru tem muitos terreiros...

**Jô Moura:** Tem!

---

<sup>43</sup> Joelma se refere aqui a um projeto que ela tenta desenvolver com apoio da deputada do PCdoB, Leci Brandão de integrar o circuito paulista de rodas de samba. Dessa forma Bauru participaria de uma política pública de incentivo à cultura do Estado de São Paulo. Joelma é uma das entrevistadas mais politicamente ativas que encontramos.

**Solon Neto: Na verdade é uma das cidades que mais tem terreiros proporcionalmente no Brasil. Já ouvi esse dado de pessoas que são dos terreiros daqui. Por que você acha que só tem o Balaio de Sinhá e o samba fica mais nas escolas de samba ou em outros circuitos?**

**Jô Moura:** [Jô ri] Que boa pergunta você me fez agora. Olha, existe branquitude que nos impede de atuar. Essa é a minha visão, bem particular mesmo. Há uma branquitude que nos impede de atuar, porque mesmo as pessoas sendo negras, nós estamos com uma visão branca, de que o que é bom é só aquilo que está bacana, que não está falando daquilo que é do preto. Vou te dar um exemplo muito nítido. As escolas de samba este ano ganharam, os blocos, que tiveram temas que falavam de Bauru, com o tema falando sobre a cidade. E o bloco Pérola Negra, que fez uma homenagem a Jovelina Pérola Negra, uma grande sambista, partideira e que tem um legado maravilhoso para a cultura negra, não foi relevante. Eles nem sabiam quem era Jovelina. A gente fica nessa, sabe? Eu não sei como é o sistema, eu não sei quem é que comanda, que faz a coisa ficar assim e ninguém faz um movimento contrário, mas a gente está assim, por exemplo, nas escolas de samba para a promoção de feijoadas, arrecadação de dinheiro, geração de renda, eles põem sertanejo. “Ah, vai ter a noite da massa!”, vamos pôr sertanejo, põe sertanejo lá para tocar. É, vamos ter os bares. “Ah, vamos fazer uma roda de samba”, põe uma roda de samba só de brancos. Já ouviu falar de um grupo chamado Blá, Blá? É um grupo aqui de Bauru chamado Blá Blá. É um grupo que para mim é de pagode, não é samba, é pagode, embora ele toque músicas do samba também, mas o contexto dele é de pagode. E ele só tem brancos, não tem uma pessoa negra no grupo e ele ocupa todos os espaços, assim, predominantes dos bares. Então assim, o negro fica sempre à margem, o negro, a cultura em si, o direito de expandir, de fazer a coisa acontecer e movimentar e aumentar unir...

**Solon Neto: Quem gira mais dinheiro são o bares, né?**

**Jô Moura:** Os bares, com certeza.

**Solon Neto: Quais que contratam mais aqui os músicos de samba?**

**Jô Moura:** Então, a gente [Balaio de Sinhá] está com um grande problema este ano. Mas ano passado nós tínhamos o Napoleão Bar, que fazia samba todos os sábados, o Fried Fish Vilarejo, que também fazia samba. Eu fiz samba lá. Agora tem a Servus, que é um espaço muito bem frequentado de pessoas classe A e B, que eles estão colocando samba lá dentro com esses rapazes brancos. É uma cervejaria, e ali só frequenta gente A e B, e ali faz esse Blá Blá. Eu já mandei como Jô Moura, que também ocupa espaços de bares, já mandei meu material para lá e nunca fui chamada. Nunca fui cogitada. Então assim, outras coisas que eu vejo: cantoras. Vou falar das cantoras. Aqui em Bauru uma cantora negra e sambista só tem eu. Aí nós temos agora a Denise Amaral, que é uma mulher branca, bonita, tem muitos anos de carreira dentro e fora da cidade, mas é uma mulher branca que ocupa os espaços de samba aqui em Bauru. Mas ela canta tudo, ela não canta só samba, ela não é sambista, ela é cantora de MPB.

**Solon Neto: E ela canta nesses bares?**

**Jô Moura:** Ela canta nesses bares.

**Solon Neto: Os espaços de periferia e escola de samba são mais negros, né?**

**Jô Moura:** São mais negros. Aí sim eles são mais negros. Eles estão fazendo mais os barzinhos aí de vila. Aí a gente tem o Elite, que faz samba acho que há quase 30 anos aqui em Bauru. Ele transita no bar, ele faz ali no bar do Meia, todo sábado ele tem o espaço deles e já tocaram em outros bares. É que os bares aqui são muito rotativos, tem muita rotatividade, eles abrem e fecham, abrem e fecham outro. E assim vai, por isso eu estou falando para você que este ano está bem complicado, a gente está sem bares aqui, a gente está sem espaço para poder tocar. Por conta de uma lei que exige que a gente não pode aumentar o volume acima de 68 decibéis. É uma lei municipal essa, que foi implantada por um vereador evangélico. Então assim, no ano passado quando eu estava tocando no Napoleão, todo sábado tinha polícia lá. Todos os sábados. Iam lá e encravavam. Um absurdo. Eu tenho uma informação, não sei se é verdadeira, outros músicos me passaram, é que se fecharam 13 bares que não conseguiram se sustentar sem a música.

**Solon Neto: Esses bares tocam só samba e pagode?**

**Jô Moura:** Tocam tudo, tocam tudo. Mas por exemplo, os bares que ainda estão abertos são os bares que ainda têm *rock*, que ainda têm sertanejo. Os bares que fecharam tinham samba. É uma observação engraçada essa. Então a gente não sabe onde está o xis da questão. Tudo bem que o samba é um som mais alto do que qualquer outro, ele tem uma característica alta mesmo. Mas cara, o *rock* também, o *rock* está aí firme e forte. Na cidade de Bauru predomina nos bares, Sampa, na Servus mesmo, na Joker, no Grão 3. A gente tem alguns lugares aí, fora os outros menores que aí já nem sei os nomes. E na parte periférica a gente tem os grupos de pagode. Que é onde eles mais vão, porque aí carrega o grande público. O pagode ele carrega um grande público. Leva com ele. Então onde tem o pagode, leva gente que vai estar consumindo, que vai estar bebendo, que vai estar gastando, que vai estar gerando dinheiro para o bar. Então tem vários grupinhos de pagode, só que assim, a conduta do pessoal do pagode, é uma galera jovem, claro, eles são mais jovens assim, e é algo meio despretensioso, sabe? É algo assim que não tem a pretensão de preservar o samba. Eles não têm a pretensão de preservar o samba como uma questão histórica, cultural. Não têm. Por isso que assim, até na musicalidade mesmo, até na fala da música, não cita isso. A gente tem uma canção do Arlindo [Machado]: “O meu lugar é caminho de Ogum, lansã. Lá tem samba até de manhã, uma ginga em cada andar”, ele está falando da comunidade dele. E a maioria dos sambas é assim. Por mais que se esteja falando de amor ele vai falar da preta dele, vai falar do que aconteceu naquele momento, naquela coisa de uma realidade que ele vive. Então ele, a todo momento, está afirmando o quão ele é negro, qual é a realidade dele: “Malandro que sou, eu não vou vacilar, sou o que sou, ninguém vai me mudar e quem tentou teve que rebolar sem conseguir”. Ele está falando da realidade dele, o tempo todo, o tempo todo o samba faz isso, sabe? O pagode já não faz. Ele vai falar do amor, do lancinho, vai falar das coisas da modernidade que a gente vive, do romance, da modernidade, da juventude que está agora meio descabeçada assim. Meio sem nada na cabeça assim para falar. E é esse samba que está transitando nos bares da periferia. Nada contra, eu sou muito a favor da musicalidade, ela tem que estar lá, mas a nossa história ela está sendo esquecida. O samba mesmo, que fala da nossa realidade, que tem toda a nossa história está sendo esquecida. Essa é a minha observação. Eu sei que todos os sambistas pensam como eu, aqui de Bauru, a maioria. O samba, esse samba que eu estou te falando, ele gera público também, mas eu não sei te explicar o porquê de ele estar morrendo. Eu não sei te dizer por que ele não está funcionando dentro da cidade. O problema pode estar no próprio artista, que não está investindo nele, ou parte do público, que não tem mais interesse. O que eu acredito que não. Porque o público quer sambar, quer se divertir, quer um espaço para ele extravasar os problemas da semana, sabe? Trabalhou, brigou, se estressou e o samba proporciona esse extravaso para ele. Eu acredito que o problema não está na população. O problema está no artista que está deixando a cultura morrer por conta do capitalismo. “Ah, eu sou sambista de raiz”, mas aparece um trampo para você ganhar 200 reais lá na Servus, “opa, eu vou”, e deixa a história, e deixa todo o contexto para poder começar a tocar lá. E aí as coisas começam a acontecer lá gerando o dinheiro que ele tanto precisa e ele acaba esquecendo de carregar aquilo, porque dentro desses lugares não entra. Porque dentro desses lugares o povo não quer ouvir. O povo não quer ouvir Cartola, Martinho da Vila, João Nogueira, Clara Nunes. O povo quer ouvir Exaltasamba, Revelação, essas coisas de azaração, uma coisa que te envolva em um ambiente de paquera, algo mais social para você interagir corpo a corpo. Então é isso, é isso que os bares vendem dentro de Bauru. Eu estive esses dias na Capital e estive em rodas de samba nas comunidades, fiquei encantada, porque lá acontece uma verdadeira roda de samba, falando sobre o samba, falando sobre a história do samba, tocando tudo que se preza, que se tem de riqueza dentro da comunidade. E todo mundo curtindo junto. No dia que eu estava lá devia ter umas mil pessoas. E tinha pouco, porque me parece que chega a cinco mil pessoas naquela comunidade curtindo aquele samba.

#### **Solon Neto: E aqui em Bauru não tem um circuito assim?**

**Jô Moura:** Não. É o que eu estou tentando implementar agora. Tem o Coletivo Samba, que faz o encontro dos sambistas aqui em Bauru. Esse ano acho que teve só uma vez no SESC, depois não teve mais. O encontro dos sambistas ele faz essa leitura, ele faz essa inteiração, de trazer as pessoas para perto, para baterem na palma da mão, para curtir, para sentir, mas não valoriza o artista. E principalmente o artista negro e principalmente artista mulher. [Joelma ri] Então ele não agrega. Ele agrega, mas não agrega. Ele agrega pessoas, a valorização de tudo aquilo, da história, da questão histórica, mas não é empreendedor. Não tem a visão de as mulheres tem que estar, os negros tem que estar.

**Poder Público – Secretaria de Cultura de Bauru**

## Secretario de Cultura

**Solon:** Sou jornalista formado na Unesp e também sou pesquisador. Estou terminando agora o meu mestrado lá. E a minha pesquisa de mestrado está ligada diretamente com a cultura da cidade de Bauru. Estou falando sobre movimentos musicais na área da economia criativa. Eu queria te fazer umas perguntas neste sentido. Eu entrevistei artistas e organização aqui do Hip Hop, do funk, do samba e do rock independente. Eu estou tentando conversar com eles no sentido de ver os movimentos que o município tem feito em relação a eles e também quais possibilidades eles podem vir a ter. A minha ideia, além disso, era apresentar a você um pouco desse trabalho e fazer algumas perguntas, que vão para a pesquisa.

A economia criativa tem crescido muito no Brasil e no mundo e tem se mostrado uma ótima via para a construção de uma cidade sustentável, que tenha menos desigualdade social, isso aconteceu em Barcelona, em outras cidades de pequeno, médio e grande porte. A gente tem um projeto na Unesp que chama Neocriativa, eu trabalho lá desde 2012, e eu fiz uma pesquisa de iniciação científica muito parecida, e agora no mestrado. Eu gostaria de saber que políticas públicas que o município tem voltadas à área de economia criativa.

**Secretario de Cultura:** O novo governo que estamos assumindo agora é um governo que veio com algumas estruturas diferentes, que o foco são as pessoas. Eu trabalho para melhorar a qualidade de vida das pessoas, de alguma forma. Uma das nossas secretarias, que eu acho importante até que você converse com ela, é a SEDECOM - Secretaria de Desenvolvimento Econômico, que a Aline Fogolin é a secretária, e eles trabalham muito forte com a questão de economia criativa. Eu acho que é isso mesmo. A gente vive um mundo de crises. E o Brasil está enfrentando uma das maiores há nos últimos anos. Eu já passei por várias e essa realmente está sendo muito difícil. O caminho realmente é economia criativa, é tornar o mundo mais sustentável, é tornar uma forma mais viável de vida, de sobrevivência. Eu te confesso que saber se existe alguma coisa muito específica, uma lei, um plano, eu diria que eu não sei. Mas a nível de desenvolvimento, de vontade e algumas ações importantes, tanto a cultura [Secretaria] quanto à SEDECOM estão unidas nesse processo, que é fazer movimentar, fazer as pessoas entenderem a há necessidade disso, de trabalhar a sustentabilidade. Da nossa parte da cultura, além de enxergar o todo, nós enxergamos, por exemplo, o carnaval. Por exemplo, o carnaval tem que se tornar auto-sustentável em alguns anos. Ele não pode ficar dependendo de uma estrutura política. Ele tem que se tornar sustentável. Uma hora pode dar algum problema. E a economia criativa passa para ajudar toda essa organização. A gente tem esses objetivos. Te confesso que eu ainda não tenho a noção, não tenho regras estabelecidas. Eu tenho vontade de fazer e sou executor daquilo que acho certo, que tá dentro do programa de sustentabilidade e de ajudar pessoas. Não sei se isso se caracteriza como política mesmo. Mas para a gente está sendo. Mas eu acho que caberia conversar com a Aline porque ela tem uma visão parecida com a minha, mas com um pouco mais de subsídio talvez.

**Solon:** Que tipo de política pública então a secretaria de cultura tem? Eu sei que ela lança um edital todos os anos com uma quantidade de dinheiro que varia de acordo o orçamento.

**Secretario de Cultura:** Para?

**Solon:** Para a cultura. É um edital de cultura que sai todo ano.

**Secretario de Cultura:** Edital de cultura não tem. O que nós temos é assim: a Secretaria de Cultura tem um orçamento pré-estabelecido da receita do município e dentro do nosso orçamento existem várias ações. Uma delas são subsídios para eventos que estão no calendário da própria cidade, como o aniversário de Bauru, entre tantos outros. Existe a lei de incentivo a cultura e esse sim, temos uma verba destinada a estimular projetos de cultura. É esse que você se refere?

**Solon:** Sim.

**Secretario de Cultura:** Então nós temos sim. Esse ano investimos 150 mil reais em alguns projetos que são classificados. Eles tem toda uma regra de julgamento, avaliação, ver se se encaixam nos contextos. Tem uma série de conceitos que são levantados por um júri à parte, com pessoas de fora da secretaria, que pegam todos os projetos e dão ok nos vencedores, um número X que chega até o

valor de 150 mil. Empresas é 20 mil e pessoas físicas, 10 mil. Essa lei existe com essa finalidade, essa cultura. Lei de estímulo. Temos uma verba anual de 150 mil.

**Solon: E qual que é o orçamento da pasta agora?**

**Secretario de Cultura:** Hoje, a pasta tem um orçamento de 10 milhões, sendo que 75% está em encargos, folhas e encargos. E o restante está voltado para eventos e manutenção da própria estrutura. Porque todo mundo quando fala em cultura, pensa em festas. E eu não tem só festas. Eu tenho um departamento de ensino às artes, que atende 1200 crianças por mês, eu tenha uma banda, uma orquestra, uma companhia de dança, que tem 150 pessoas, e eu tenho as bibliotecas abertas que estão espalhadas em Bauru que atendem mensalmente de 1000 a 1200 crianças por mês. Nos períodos contrários às aulas. Então se os alunos estudam de manhã eles ficam com a gente a tarde e vice e versa. Não são creches. A biblioteca está aberta para oferecer à comunidade, às crianças e até os adultos, algumas atividades diferentes. Alguma coisa que eles possam executar ou aprender, seja música, violão, flauta, violino, teatro, crochê, tricô, artesanato... são escolinhas que ficam dentro das bibliotecas. Eu atendo mais ou menos 1800 crianças todos os meses, então eu tenho que manter tudo isso de alguma forma. Esse dinheiro que tem sobra para fazer a manutenção dos eventos de Bauru e das estruturas das atividades que a gente tem.

**Solon: Dessas atividades, além da orquestra, tem mais alguma que está relacionada à música?**

**Secretario de Cultura:** Eu tenho a banda, tenho a orquestra, aí tenho o DEA – Departamento de ensino às artes, onde eu tenho escola de violão, violino, violoncelo, tem algumas coisas de formação individual. A banda e a orquestra são de formação coletiva, mas são jovens também. Só que na banda e orquestra, anualmente tem entrada de novas pessoas e sempre alguém sai, mas não é uma coisa que entra muita gente porque vai adaptando. É tipo “tem vaga, entra”. Então é uma coisa mais elitizada, porque fica mais tempo segurando. Quando eu falo elitizada, pelo amor de deus, não leve no sentido de dinheiro. Não é isso. As pessoas que estão lá são pessoas que precisam, pessoas da comunidade, pessoas muitas vezes de baixa renda. Quando eu falo elitizadas eu falo no sentido de manter a estrutura para eles. Eles são remunerados. Eles tem bolsa, tanto o pessoal de banda, tanto o pessoal da orquestra. Eles recebem um valor por mês para tocar, é um status diferente. O resto não, o resto aprende a tocar. Ou violão, ou violino, ou música, ou jazz, ou ballet. Ou artes circenses, também tem. Ou arte, design. Nós temos vários instrutores e o total de vagas de instrutores é 1200.

**Solon: E quais os maiores gastos que vocês tem, além dos encargos?**

**Secretario de Cultura:** Além dos encargos são eventos, que puxa bem, e essa estrutura. Eu não diria pra você que existe algum que puxa mais. Eu acho equilibrado.

**Solon: Mesmo o carnaval?**

**Secretario de Cultura:** Ah, o carnaval é um pouquinho fora da curva mesmo hoje. Mas eu não gosto de falar que é um empecilho, eu acho que é uma cultura que está enraizada na vida de todos nós brasileiros, ver o samba, o carnaval. Existe uma corrente contrária ao carnaval, existe uma corrente a favor do carnaval. Eu acho que a gente tem que manter o carnaval. O custo é alto? É alto, não é baixo. A gente sabe disso, mas é um movimento que vale a pena investir. Mas também tem outras coisas que acontecem. No final da história, do tempo, tudo se equilibra. Eu acho que hoje eu gasto mais aqui [carnaval], aí durante o ano eu vou gastando outras coisas que às vezes até ultrapassa. É que aqui [carnaval] é uma pancada só, entra um valor único. E ali vai entrando aos pouquinhos, que no final, até ultrapassa. Ou mesmo estrutura de ideia, estrutura das Bibliotecas a Mais, também tem um acumulativo que vai subindo. Porque eu tenho transporte, tenho alimentação, não é só o espaço. Então não vejo isso [carnaval] sendo maior, não. Eu acho que ele se equilibra no ano. O carnaval é pontual, é um volume alto naquele momento. Mas nos outros 10 ou 11 meses as coisas vão acontecendo aqui também. E quando junta, equilibra ou passa, às vezes.

**Solon: Então não existe risco de tirar essa verba do carnaval?**

**Secretario de Cultura:** Não, o que a gente acha é que a verba do carnaval, como qualquer verba, a gente não tem receita. Tem o orçamento. Então hoje eu digo que a gente tem que fazer o carnaval. Mas será que ano passado vai dar? Será que daqui dois anos vai dar? Eu não sei. Porque depende da arrecadação. Nós não temos alguém que fala assim “ano passado você gastou 10, ano que vem você pode gastar 12, e no outro 14”. Não existe isso. Depende da arrecadação que vier, é outro nível

que poder ir ou não, entende? Então é o seguinte, se o ano que vem, hipoteticamente falando, se eu tiver menos que eu tive esse ano, alguma coisa tem que ser cortada? Concorda comigo? Folha de pagamento eu não posso cortar. É o resto que vai ser cortado, de alguma forma. Seja um evento, seja uma viagem, alguma coisa eu vou ter que fazer. Vou ter que me adaptar pra cair em uma realidade nova. O que eu acho assim, que eu venho falando há muito tempo sobre o carnaval, o pessoal do NeoCriativa sabe disso, a gente já conversou, teremos até um encontro agora juntos, a gente tem que convencer o pessoal das escolas tem a se organizarem. Nos próximos anos ter uma liga, ter uma fundação para que a gente possa buscar os recursos fora. Para que elas possam durante o ano, através da economia criativa e tal, ter condições de abocanhar um recurso a mais para presidir suas escolas. Pode acontecer em um momento de a gente não ter mais carnaval. E eu falei na reunião, até é bom conversar com você também, na reunião que nós tivemos há uns meses na Unesp eu falei isso. 92 cidades do Estado de São Paulo cancelaram o carnaval em 2017. Por que cancelou? Porque não tinha dinheiro. Por que não tem dinheiro? Porque as arrecadações caíram. Então se 92 declinaram, alguma coisa está errada. Faltou dinheiro. Ontem eu estive com um secretário de outra cidade do interior. Ele não tem um carnaval e ele gostaria de ter um carnaval. Conversando comigo ele desistiu porque ele não tem como fazer um carnaval nas condições que os carnavalescos queriam. Que é subsídio. Então olha as dificuldades que o poder público tem. A gente tem que bolar umas estruturas que nos dê condições de todo ano falar com certeza “vai ter carnaval, claro que vai. Vai ter a viagem das meninas, vai ter o instrutor que dá aula de hip hop”. Enfim, a gente tem que ter essa garantia, e para ter essa garantia precisa de receita, de alguma forma. E o único caminho que a gente acha são as escolas. Nós não podemos. As escolas bem organizadas durante o ano podem ter uma boa receita. Pode ajudá-las e nos ajudar a fazer uma venda delas para o mercado. Se você é empresário e vai investir no carnaval, você só vai investir quando tiver a confiança que o carnaval é nota 10, que vai ter um retorno importante. Se o cara olha e vê a bagunça que nós somos, ele não vai investir. Então a gente tem que ser organizado e mostrar que somos organizados. Não estou falando que é uma bagunça hoje, mas ninguém vende essa imagem para o empresário. Então a gente tem que vender uma imagem de “eu sou bom, meu carnaval é lindo, eu sou muito organizado. Me ajuda”, e começar a fomentar outros recursos para colaborar com o carnaval. E aumentar a receita deles né, melhorar cada vez mais os carros alegóricos, fantasias, adereços. A ideia é melhorar sempre, e não regredir. Então eu acho que por aí passa uma reorganização, passa pela economia criativa, pela conscientização de um todo, para que a gente possa garantir que sempre tenha as coisas acontecendo. Porque hoje eu não tenho garantia de nada. Ano que vem eu só vou saber daqui uns dois meses se eu vou ter verba. Olha como as coisas são.

**Solon: Mas seria uma posição da secretaria pela manutenção...?**

**Secretario de Cultura:** Claro, claro que sim. Eu estou falando só dos riscos, riscos existem. Mas a manutenção é clara, não só do carnaval, mas todo o resto que a gente faz, que é muita coisa. É manter o que está bom, melhorar o que dá para melhorar, e trazer coisas novas para que a gente possa agregar um pouco mais de valor. É a minha filosofia. Minha e do Gazzeta, com certeza.

**Solon: Eu conversei com músicos de todos esses ritmos. O samba mesmo envolve milhares de pessoas por ano, está na cidade inteira. É o caso do hip hop também, que é atendido por uma política do município, a Lei da Semana do Hip Hop. É o caso de outros ritmos, como é o caso do funk e até mesmo do rock independente, que acaba atendendo pessoas que querem viver disso mas não conseguem. A maioria das pessoas que eu vi só criou um lugar para poder gravar, ou para se desenvolver. ou aprender melhor o que está tentando fazer. Ela acaba tendo outros empregos. Não especificamente para um ritmo ou outro, mas eu queria saber se vocês tem um Plano, ou um cadastro, com esse tipo de profissional criativo. Se na secretaria vocês tem uma pesquisa com esses profissionais cadastrados.**

**Secretario de Cultura:** Não. O que nós temos aqui é o seguinte: existe uma coisa chamada chamamento para eventos, que abre em novembro agora. Nesse chamamento, todos os artistas podem se cadastrar. À medida que durante o ano eu vou precisando de algum grupo para tocar, ou no aniversário da cidade, ou em algum evento específico, eu vou lá nesse chamamento e falo assim “Solon tem sua banda, vem comigo? O valor é baixo, o valor hoje é 2600. Você não quer se apresentar no aniversário de Bauru? Você vai ganhar visibilidade, tal, te pago 2600 que é o que eu posso te pagar por lei”. Geralmente as pessoas vem porque é um valor que ajuda e dá visibilidade. Isso eu tenho, agora um cadastro de artistas em Bauru eu não tenho. O que eu tenho é assim, a Jô samba, ela tem um projeto aqui. Então sei da Jô, eu conheço vários sambistas, hip hop eu conheço a

maioria. Conheço uma galera do funk também. Mas eu não tenho o cadastro deles, e nem vejo porque tê-los.

**Solon: Não seria bom, por exemplo, ter uma visão de quantos profissionais dessa área?**

**Secretario de Cultura:** Acho que aí é outra coisa. É estatística de arte em Bauru, isso a gente está começando a fazer. Mas aí não é lista de ninguém, é estatística. É pesquisa.

**Solon: Como são feitas essas pesquisas?**

**Secretario de Cultura:** Nós vamos começar ainda. Na verdade, já estamos começando. É que assim, eu quero fazer um trabalho de descentralização da arte. Não quero deixar a arte só aqui no teatro, no centro cultural. Eu quero levar nos bairros. Então eu tenho um caminhão-palco e quero aproveitá-lo. Aí eu vou lá no Mary Dota e chego lá com por exemplo, música clássica, um pouco de circo e um pouco de jazz. O Mary Dota quer isso? Eu já tive problema em alguns bairros de todo mundo virar as costas e ir embora, porque aquele ritmo não agradou, aquele espetáculo não agradou. Então a gente está começando a levantar o que cada região gosta. Tem região que gosta de samba, região que gosta muito de hip hop, tem região que gosta de música clássica. Aí você percebe que já é para outro lado. Quando fala funk, funk e hip hop estão muito próximos. O povo coloca isso muito próximo, os dois. Quando eles pedem a diferença de um para o outro é muito pequena. Enfim, isso a gente está começando a fazer. A gente vai para os bairros com algumas atividades e faz uma pesquisa com quem está lá, por amostragem mesmo. A gente está começando a fazer esse trabalho, faz uns dois meses, ainda está engatinhando, tem alguns dados, mas não são confiáveis ainda. Mas não tenho cadastrado por categoria, não. Se eu fizer isso será infinito, o número é estrondoso. E eu acho que a gente tem que ter sim por tipo de coisa, por tipo de ação, de movimento, de tipo de vontade, trabalho. Ah, filosofia hip hop, funk, samba, axé, música clássica... tem que ter esses nichos, que são os grandes nomes, grandes números. E aí encaixar embaixo de cada um deles o que cada um pertence. Aí sim há um chamamento específico, você se inscreve e a gente te chama para colocar no espaço quando precisar. O MC Dentão, você conhece? É uma figura, adoro ele. Então a gente vai colocar no próximo chamamento, porque é importante que a gente tenha. O povo gosta muito dele, pede muito ele, mas eu não posso remunerá-lo. Não posso pagá-lo por fora, não tem condições disso, então tem que estar no chamamento para que possa fazer com que ele se apresente, ganhe um dinheirinho e fique bem em exposição.

**Solon: Tem uma intenção da Secretaria de buscar dados sobre a cidade?**

**Secretario de Cultura:** Mapeamento. Sim, vamos usar muito o NeoCriativa para isso, a gente já conversou a respeito. É um trabalho lento, não tem como ser diferente, até por ser uma política nova, minha. Mapeamento é muito mais meu, por achar necessário ter essa visão por um todo. Mas tem. Daqui um tempinho a gente começa a ter dados mais consolidados.

**Solon: E a ideia é priorizar as periferias?**

**Secretario de Cultura:** Sim, sempre. Eu acho que periferia além de não ter muito acesso à arte, à cultura de forma mais rotineira, ela tem grandes talentos escondidos. Eu acho que em uma dessas visitas, podemos encontrar alguns talentos adormecidos, querendo aparecer e não consegue. Eu acho que a gente tem a condição de fazer um trabalho casado. Então a gente leva alguma coisa, e de repente, descubro alguém, mudo a vida de alguém. Esse é o meu grande sonho, na realidade, que eu pudesse encontrar 40, 50 pessoas diferentes em cada bairro, com capacidades diferentes, que pudessem mudar suas vidas. Que seja com a música, que seja com o circo, seja com a dança. A gente tem que descobrir esses talentos, esse é meu grande objetivo. Espero, torço e peço a Deus que me ajude a chegar nesse objetivo.