

MESTRADO EM SOCIOLOGIA

Hip-hop com sotaque do Porto
Vozes de ativismo e de intervenção social

Sérgio Ribeiro

M

2021



Sérgio Valdemar da Silva Ribeiro

Hip-hop com sotaque do Porto
Vozes de ativismo e de intervenção social

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Sociologia, orientada pela Professora
Doutora Paula Guerra

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

setembro de 2021

Sérgio Valdemar da Silva Ribeiro

Hip-hop com sotaque do Porto
Vozes de ativismo e de intervenção social

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Sociologia, orientada pela Professora
Doutora Paula Guerra

Membros do Júri

Professor/a Doutor/a (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor/a Doutor/a (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor/a Doutor/a (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

Dedicatória

*Aos meus pais, Eduardo e Helena, que sempre lutaram no sentido de eu poder ter esta
oportunidade.*

À minha namorada, Gabriela, por todo o apoio.

*E a todos os meus amigos que partilham comigo a paixão pelo hip-hop e alimentam o
meu entusiasmo pelo movimento.*

*Em memória de Keith Edward Elam (1961-2010) e James Dewitt Yancey (1974-2006),
pelo seu notório contributo artístico ao hip-hop e por constituírem uma referência e
inspiração especiais para mim.*

Sumário

Declaração de honra	10
Agradecimentos	11
Resumo.....	12
Abstract	13
Índice de Figuras	14
Índice de Tabelas.....	15
Índice de Gráficos.....	16
Introdução.....	17
Capítulo 1: <i>Forças De Combate</i> . Arte ativista contemporânea	24
1.1. O “ativismo”	24
1.2. A arte urbana.....	31
Capítulo 2: <i>A Cena Toda</i> . Cenas musicais urbanas	36
2.1. Práticas musicais na cidade	36
2.2. O movimento <i>hip-hop</i>	43
Capítulo 3: <i>A Palavra É a Arma</i> . Música de intervenção.....	55
3.1. A revolução pela música.....	55
3.2. O <i>hip-hop</i> como meio de intervenção.....	58
Capítulo 4: <i>Escola dos 90</i> . O <i>hip-hop</i> português	63
4.1. A possível história do <i>hip-hop</i> em Portugal	63
4.2. As palavras e as vozes do <i>hip-hop</i> do Grande Porto	68
Capítulo 5: <i>O Nosso Nome</i> . Trajetos artísticos e histórias de vida.....	82
5.1. Memórias de ligação à música e à cena <i>hip-hop</i>	84
5.2. Projetos artístico-musicais	89
5.3. Vivências associadas ao <i>hip-hop</i>	93
Capítulo 6: <i>Marcas</i> . Caminhos traçados e futuros	97
6.1. Impacto político, artístico e social.....	97
6.2. Derivações individuais em termos de responsabilidade social.....	100
6.3. Evolução da cena e futuros possíveis.....	104
Considerações finais.....	112
Referências Bibliográficas	117
Webgrafia	123
Videografia	126

Discografia.....	126
Anexos.....	127
Anexo 1 - Guião de entrevista.....	128
Anexo 2 - Declaração de Consentimento Informado.....	131
Anexo 3 - Grelha de análise de conteúdo categorial	132

Declaração de honra

Declaro que a presente Dissertação de Mestrado é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 30 de setembro de 2021.

Sérgio Valdemar da Silva Ribeiro

Agradecimentos

Apesar de constituir um trabalho individual, foram muitas as pessoas que contribuíram, direta ou indiretamente, para a plena realização da presente Dissertação e constituíram uma ajuda essencial para mim nesta etapa. Como forma de agradecimento, esta página é dedicada a essas pessoas.

À minha orientadora, Professora Doutora Paula Guerra, por desde o início ter acreditado em mim para levar a cabo este projeto, por todo o conhecimento transmitido ao longo do último ano e por todas as atenciosas palavras de incentivo.

A André Neves, Edmundo Silva, Hugo Piteira e Nuno Carneiro, por terem aceite com entusiasmo participar no presente projeto, assim como pelo seu notório contributo artístico e pelos ensinamentos concretizados através do mesmo.

À minha família, pela excelente educação transmitida e por todo o empenho em garantir que eu seguisse o melhor caminho e conseguisse atingir os meus objetivos, sem eles não seria o que sou hoje, nem estaria aqui.

À minha namorada, por todo o apoio prestado ao longo do último ano, assim como pela inspiração.

A todos os meus amigos e colegas de faculdade, pela ajuda essencial no decorrer da realização da presente Dissertação, pela compreensão quanto a uma maior ausência minha nos últimos tempos, e em especial a todos aqueles que desde cedo partilharam comigo o entusiasmo pelo movimento *hip-hop* e ultimamente contribuíram para que eu chegasse aqui.

Por fim, a todos os artistas que constituem para mim uma referência e uma fonte de inspiração, pelas composições musicais que me elevam o estado de espírito e pelas expressões líricas que me alimentam a alma.

Resumo

Na última década, o *hip-hop* estabeleceu-se como o género musical mais ouvido em todo o mundo. Por ser um movimento artístico-cultural, especialmente atrativo para as camadas jovens da sociedade, e que dita alguns dos mais relevantes paradigmas da vivência urbana na contemporaneidade, o seu impacto social demonstra-se bastante pertinente no âmbito da investigação sociológica. O *hip-hop* de língua portuguesa, desde a sua consolidação no panorama musical português por volta da década de 1990, tornou-se bastante diversificado e influenciou diferentes gerações. O presente projeto pretende analisar o trabalho de artistas, oriundos do Grande Porto, que desde o início das suas carreiras musicais sempre adotaram um sentido de ativismo e de intervenção social através das suas obras e projetos. Pretende-se compreender o desenvolvimento da cena *hip-hop* portuense e analisar o papel desta (sub)cultura/cena como arma de comunicação, identificação e, de uma forma geral, intervenção social na sociedade portuguesa.

No panorama atual, em que muita da música *pop mainstream* banaliza e/ou massifica - globalmente - valores e atitudes, importa dar destaque a artistas que numa escala local almejam fazer a diferença, criando obras e projetos de ação e de intervenção face às problemáticas estruturantes dos quotidianos juvenis. Através de uma pesquisa de recorte predominantemente qualitativo surgem dois estudos de caso alargados e muito emblemáticos: os Mind Da Gap e os Dealema. Poucos trabalhos de pesquisa sociológica foram elaborados sobre o *hip-hop* portuense; e menos ainda sobre estas duas relevantes bandas. A presente Dissertação importa uma pesquisa teórica sobre a música como agente de mudança social e uma pesquisa empírica sobre as criações dos artistas em análise e as suas próprias conceções sobre a temática apresentada, considerando esta dialógica a estratégia de investigação mais promissora e disruptiva no panorama da sociologia das artes, da cultura e da música em Portugal na contemporaneidade.

Palavras-chave: *hip-hop*, ativismo, intervenção, música, Grande Porto.

Abstract

In the last decade, hip-hop has established itself as the most listened to music genre in the world. As an artistic-cultural movement, especially attractive to the younger strata of society, which dictates some of the most relevant paradigms of contemporary urban living, its social impact proves to be quite relevant in the context of sociological research. Portuguese-speaking hip-hop, since its consolidation in the Portuguese music scene around the 1990s, has become quite diversified and has influenced different generations. This project aims to analyze the work of artists from Greater Porto who, since the beginning of their musical careers, have always adopted a sense of activism and social intervention through their work and projects. It is intended to understand the development of the hip-hop scene in Porto and analyze the role of this (sub)culture/scene as a weapon of communication, identification and, in general, social intervention in Portuguese society.

In the current panorama, in which much mainstream pop music trivializes and/or massifies - globally - values and attitudes, it is important to highlight artists who, on a local scale, aim to make a difference, creating works and projects for action and intervention in the face of structuring problems of young people's daily lives. Through a predominantly qualitative research, two broad and very emblematic case studies emerge: Mind Da Gap and Dealema. Few sociological research works have been elaborated on Porto's hip-hop; and even less about these two relevant bands. This Dissertation entails theoretical research on music as an agent of social change and empirical research on the creations of the artists under analysis and their own conceptions on the theme presented, considering this dialogical as the most promising and disruptive research strategy in the panorama of sociology of arts, culture and music in contemporary Portugal.

Keywords: hip-hop, activism, intervention, music, Greater Porto.

Índice de Figuras

Figura 1 - Kilroy Was Here.....	26
Figura 2 - Guernica.....	26
Figura 3 - Graffiti nas ruas de Paris (1968).....	28
Figura 4 - Graffiti em carruagens em Nova Iorque (década de 1970)	32
Figura 5 - Fração de mural de Miguel Januário, no Porto (2015)	35
Figura 6 - Convite original para a festa de DJ Kool Herc	43
Figura 7 - Concerto de hip-hop com MC e DJ a partilhar o palco	46
Figura 8 - Demonstração de breakdance (com graffiti como pano de fundo)	48
Figura 9 - Capa do EP “Portukkkal”, de General D (1994).....	65
Figura 10 - Mind Da Gap	70
Figura 11 - Dealema	71

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Elementos sociográficos dos entrevistados	82
---	----

Índice de Gráficos

Gráfico 1 - Percentagem de *streams* de áudio em 2020 nos EUA, por género musical 53

Gráfico 2 - Número de menções de cada artista/grupo por parte dos entrevistados 83

Introdução

Realizada no âmbito do Mestrado em Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a presente Dissertação é subordinada ao tema da criação artística do *hip-hop* do Grande Porto como veículo de ativismo e intervenção social. O objetivo é contextualizar o movimento artístico-cultural *hip-hop* portuense como expressão artística de grande influência social. A mente humana é particularmente suscetível ao poder persuasivo das artes, que indubitavelmente carregam em si uma força emancipatória (Wilcox, 2009: 1). Nas últimas décadas do século XX a arte, e mais concretamente a arte urbana, num contexto de rápida urbanização, alcançou um *estatuto de culto*, não apenas pela sua pertinência no âmbito cultural, mas também por constituir um eficiente motor de transformação social. Neste contexto, a música ganha destaque como expressão artística capaz de proporcionar prazer e definir a identidade e sentimentos de pertença de um número infindável de pessoas, para além de constituir um prolífico meio de partilha de experiências e diferenciação social (Bennett & Peterson, 2004: 1).

O culminar da onda de movimentos contraculturais na década de 1960 teve um papel essencial desempenhado pela música, que se revelou um meio fecundo de mobilização e conscientização de massas. Num contexto de reivindicação do direito cultural e de justiça e equidade sociais, o advento da cena musical *hip-hop* na década de 1980 constituiu um passo importante para a resistência das classes dominadas, pela aglutinação inerente de culturas populares e eruditas como elemento importante do rompimento com a lógica de desigualdade social (Alves, Oliveira & Chaves, 2016: 40). Como cultura juvenil, o *hip-hop* evidencia-se como uma força ativa na vida social dos indivíduos, contribuindo para o desenvolvimento da juventude e a atenuação de vulnerabilidades sociais, ultimamente caracterizando-se como um movimento de intervenção e com notório contributo para a formação do ativismo contemporâneo (DeNora, 2011; 2003).

Com origem nos bairros nova-iorquinos na década de 1970, o *hip-hop* consolidou-se no panorama cultural português sensivelmente duas décadas depois,

transportando consigo através do Atlântico um forte sentido de crítica social, frequentemente articulado com uma visão de transformação e ativismo social (Rashid, 2016: 344). Na última década do século XX, a (sub)cultura *hip-hop* emancipou-se e atingiu o estatuto de fenómeno internacional, o que levou a uma manipulação por parte da grande indústria musical, ultimamente redirecionando as energias sociais do *hip-hop* de uma expressão de luta e resiliência para uma mensagem de materialismo, ganância e individualismo (Porfilio, Roychoudhury & Gardner, 2013: 89). O grande sucesso comercial que o *hip-hop* atualmente detém coloca em risco a manutenção dos seus valores e ideais primordiais, pela sobrevalorização do seu potencial lucrativo. Mais prevaiente na realidade norte-americana do que na portuguesa, esta conjuntura demonstra-se meritória de análise sociológica em qualquer contexto geográfico, no sentido de dar destaque a artistas locais que numa escala local almejam fazer a diferença, criando obras e projetos de ação e de intervenção face às problemáticas estruturantes dos quotidianos juvenis.

Assim surge a problemática da presente Dissertação, fruto de um interesse pessoal do investigador pelo movimento *hip-hop* e pela cultura da metrópole do Porto. Procura-se desta forma realçar a cena musical urbana portuense como palco de movimentações artísticas socialmente relevantes. A questão guia desta investigação pode ser identificada da seguinte forma:

Como é que os produtos e projetos oriundos da criação artística do *hip-hop* do Grande Porto - desde 1990 até aos nossos dias - têm marcada uma agenda de intervenção social, cívica e cidadã, ou mesmo de ativismo?

A investigação comporta, de um ponto de vista teórico, a exploração da relação da arte com o ativismo e a intervenção social - com um especial enfoque na música -, analisar cenas musicais urbanas relacionadas com o *hip-hop* e contextualizar a história do movimento artístico-cultural em Portugal e a sua pertinência sociológica. Numa perspetiva empírica interessa conhecer e analisar a origem e a história de dois grupos de *hip-hop* oriundos do Grande Porto - Mind Da Gap e Dealema -, assim como o seu impacto artístico e social desde a década de 1990 até à atualidade. Importa,

similarmente, compreender as concepções que os artistas envolvidos têm sobre o conteúdo produzido e os projetos desenvolvidos num sentido de ativismo e intervenção social. Para tal, será efetuada uma pesquisa de natureza qualitativa, baseada essencialmente em entrevistas do tipo história de vida aos artistas em questão, com captação de imagem e som para posterior criação de um documentário a ser divulgado num *website*, com o objetivo de promover o presente projeto e o trabalho dos artistas. Posto isto, apresentamos, de seguida, os objetivos gerais e específicos que norteiam esta investigação.

Portanto, o primeiro objetivo geral situa-se na realização de um mapeamento teórico-concetual atualizado dos conceitos centrais da investigação, que se desdobra nos seguintes objetivos específicos:

- Identificar as relações e nós de convergência entre arte e ativismo.
- Explorar as cenas musicais urbanas de emergência e consolidação do *hip-hop* e *rap*.
- Inferir características da intervenção social por via da música.
- Compreender a história do *hip-hop* em Portugal e a sua pertinência social, artística e política.

O segundo objetivo geral que permeia esta dissertação prende-se com a necessidade de identificar e discutir a génese, o desenvolvimento e a consolidação dos projetos artístico-musicais no Grande Porto, **tendo como casos de estudo os Mind Da Gap e os Dealema**. A partir deste objetivo geral, é possível anunciar os seguintes objetivos específicos:

- Definir e avaliar o seu impacto artístico, social e político.
- Explicar e compreender a sua consolidação na contemporaneidade, isto é, na transição do século XX para o XXI, em termos de criação artística e de audiências.
- Inferir características da intervenção social por via da música.

O terceiro objetivo geral diz respeito à tentativa de explicar e compreender as derivações individuais e coletivas desses projetos, designadamente em termos de

intervenção social, práticas de cidadania e responsabilidade social. Este materializa-se nos seguintes objetivos específicos de pesquisa:

- Identificar dinâmicas e projetos de intervenção social e urbana.
- Avaliar posturas e posicionamentos de responsabilidade cívica e de cidadania.
- Observar a emergência de práticas e intenções ativistas associadas.

Por fim, o nosso quarto e último objetivo geral diz respeito à operacionalização de uma estratégia de investigação-ação assente numa ciência pública associada ao *hip-hop*. Dentro deste, destacámos os seguintes objetivos específicos¹:

- Captação de imagem e som das entrevistas para posterior divulgação do projeto e do trabalho desenvolvido pelos artistas através de um videograma/documentário.
- Constituição de um *website* para alojar esse produto e as histórias de vida numa lógica de cocriação científica.

A partir dos objetivos suprarreferidos surgem quatro hipóteses teóricas a serem validadas ou rejeitadas aquando do término da investigação. A primeira hipótese prende-se com o facto de o *hip-hop* constituir uma (sub)cultura capaz de permear transformação social responsável pela origem de formas contemporâneas de ativismo. A segunda hipótese teórica relaciona-se com a grande atratividade que o movimento *hip-hop* detém perante os jovens e consequentemente, a forte influência que exerce nos mesmos. A terceira hipótese remete para a relação entre as razões para a entrada e/ou envolvimento na cena *hip-hop* e o tipo de conteúdo consumido e/ou produzido. A quarta e última hipótese teórica concerne a evolução recente da (sub)cultura *hip-hop*, caracterizada pela substituição ou perda de alguns dos seus valores edificantes.

Através de uma pesquisa qualitativa pretende-se alcançar um conhecimento mais profundo sobre os atores sociais, locais e realidades que formam o objeto de estudo, assim como estar envolvido nas experiências inerentes (Creswell, 2009). Assim,

¹ É de referir que estes produtos serão produzidos e disseminados até dezembro de 2021, designadamente o videograma/documentário.

as entrevistas, enquanto técnica de recolha de informação, encontram-se intimamente relacionadas numa espécie de saber fazer que, por sua vez, se alicerçam a uma espécie de empatia interativa (Kaufman, 1996). Desta feita, a aplicação de entrevistas em profundidade, ao nível das histórias de vida, nesta Dissertação, obedeceu a uma estratégia de procura dos sentidos sociais permitidos pelas narrativas destes *rappers*, no sentido em que os mesmos foram compelidos a refletirem acerca do seu passado, presente, mas também futuro. Logo, aferimos que se trata de uma técnica eficaz no que à procura de sentido por via de intermédios diz respeito. Ainda sobre este ponto devemos acrescentar as entrevistas realizadas no que usualmente se apelidam de entrevistas compreensivas, considerando os agentes sociais como depositários de um saber importante, o mais importante (Kaufman, 1996: 11-32). Paralelamente, a entrevista ao nível das histórias de vida é um meio privilegiado para apreender dados de índole subjetiva, designadamente ideias, crenças, atitudes, sentimentos, etc., proporcionando informação com algum nível de profundidade. Então, neste interstício, a realização das entrevistas permitiu-nos aceder aos universos de significação dos atores a fim de apreender as suas representações, os seus conhecimentos e as suas vivências (Sousa, 2018) sobre o *hip-hop* nos planos sincrónico e diacrónico. Por fim, importa ainda ressaltar que as entrevistas realizadas fizeram com que os sujeitos se assumissem como informantes privilegiados e, nessa senda, o trabalho sociológico surge como uma espécie de acento que é colocado na interioridade do sujeito, nomeadamente nas suas narrativas, nos seus contextos vivenciais e nas duas práticas.

No que ao processo metodológico-analítico diz respeito, isto é, os procedimentos que estiveram na base do tratamento do nosso *corpus* analítico das entrevistas, apoiamo-nos nos contributos de Isabel Guerra (2006: 9), quando a mesma refere que “para que um complexo social de micro acontecimentos possa constituir uma estrutura macro, deve estar suficientemente sedimentada para resolver/apoiar alguma função social importante, ser enunciada de forma racional e alargada pelos autores que a mobilizarão para atingir certos fins e, finalmente, possuir uma durabilidade e uma longevidade suficientes.” Então, ao perseguir modalidades de investigação que procuram conhecer os sentidos e as reflexibilidades de cada agente social inserido num

contexto de interação, estamos a fundamentar as formas de estruturação social, as modalidades de produção e de reprodução da sociedade. Na verdade, o que nos importa é compreender e explicar o significado das simbologias sociais construídas no contexto da interação humana: “estudar o social é compreendê-lo (o que não se torna possível sem o reviver); o objeto social não é uma realidade exterior - é uma construção subjetivamente vivida.” (Guerra, 2006: 15).

Numa primeira fase do projeto importa levar a cabo uma pesquisa e análise documentais, de modo a contruir um mapeamento teórico-concetual dos conceitos centrais da investigação, o estado da arte. A segunda fase comporta a realização de entrevistas do tipo história de vida. As histórias de vida mostram-se relevantes na medida em que permitem esclarecer a forma como os indivíduos se veem a si mesmos, como querem ser vistos e qual o seu lugar na ordem social das coisas. No que à música diz respeito permitem compreender o trabalho de produção social, os processos de correlação e avaliar processos e fatores estruturais de práticas e representações (Guerra, 2010). Numa terceira fase procede-se ao tratamento dos dados recolhidos nas histórias de vida e na recolha documental com recurso a uma análise de conteúdo categorial, que proporciona um tratamento de informação mais minucioso quando a complexidade dessa mesma informação assim o exige (Quivy & Campenhoudt, 1998). Uma quarta e última fase implica a produção e conclusão da Dissertação e posterior divulgação do projeto, através da criação de um *website* onde se pretende publicar um pequeno documentário produzido através das entrevistas efetuadas, com o objetivo de divulgar o projeto, o trabalho dos artistas e as suas histórias de vida, numa lógica de cocriação científica e de ciência pública.

No primeiro capítulo do presente trabalho aborda-se a relação da arte com o ativismo, desde que começou a ganhar maior preponderância até à atualidade, dando destaque à arte urbana e à manifestação de expressões artísticas que caracterizam o movimento artístico-cultural *hip-hop*.

O segundo capítulo comporta uma introdução ao termo e breve contexto histórico de desenvolvimento de cenas musicais nas últimas décadas do século XX, com aprofundamento às cenas musicais alternativas, como o *hip-hop*, numa perspetiva de

realçar o impacto do fenómeno, assim como o poder identitário, diferenciador e inovador associado.

No terceiro capítulo discute-se a música como um instrumento de ativismo capaz de promover intervenção social. Objetiva-se delinear a história da evolução da música de intervenção nas últimas décadas, com um especial enfoque no caso português e na música *rap*.

O quarto capítulo é composto por uma análise à história do *hip-hop* em Portugal e, mais especificamente no Grande Porto, desde a sua afirmação no início dos anos 1990 até à atualidade, tendo como prioridade evidenciar as características edificantes do movimento artístico-cultural ao longo dos anos, assim como as suas oscilações e diferentes vertentes. Após um foco na história dos Mind Da Gap e dos Dealema haverá também espaço para a análise do conteúdo lírico de algumas canções dos coletivos.

No quinto capítulo importa conhecer e analisar a origem e a história dos coletivos Mind Da Gap e Dealema, através da análise a uma série de entrevistas efetuadas aos artistas envolvidos nos mesmos, no sentido de compreender as razões que levaram ao desenvolvimento de um gosto pela música e em especial pelo *hip-hop*, assim como as vivências associadas à cena.

No sexto e último capítulo continua a análise do conteúdo das entrevistas, desta vez com um foco nas conceções dos artistas sobre o trabalho desenvolvido num sentido de ativismo e intervenção social, sobrando ainda pano para uma reflexão sobre o futuro, em termos pessoais e de carreira artística.

Dado o peso que o movimento *hip-hop*, e em particular as duas bandas/coletivos em análise, têm vindo a ganhar no panorama artístico e cultural português, pretende-se comprovar a importância do movimento na sociedade contemporânea e promover os artistas que justificam essa importância, através do seu trabalho socialmente significativo. Desta forma introduz-se um trabalho que se espera inovador e pertinente no campo sociológico, seguindo todas as orientações éticas presentes no Código Deontológico da Associação Portuguesa de Sociologia, assim como as diretivas neste sentido compiladas e formalizadas pela Universidade do Porto.

Capítulo 1: *Forças De Combate*². Arte ativista contemporânea

1.1. O “ativismo”

É difícil determinar uma definição objetiva para a arte, pois o conceito varia de acordo com diferentes culturas e períodos históricos - existem diferentes concepções que também se vão alterando ao longo do tempo. O termo “arte” deriva da palavra latina “ars”, que significa “talento”, ou “habilidade”. Ter uma certa habilidade, ou talento, é uma condição necessária para se produzir determinada obra de arte, pelo que uma definição possível para o conceito é a de que se trata de uma forma de expressão criativa (Guerra, 2019a: 26). Nas últimas décadas do século XVIII, com o surgimento do Romantismo, a arte começou a focar-se cada vez mais na expressão de emoções e sentimentos, imprimidos em composições artísticas subjetivas (Simões e Campos, 2016). A ideia central é a de que o produto artístico, de forma subjetiva, provoca uma reação emocional tanto no criador como no recetor. Esta teoria, ou definição, compreende a arte como uma forma de expressão e participação cultural, cuja criação comporta uma vontade de conexão com o público e de provocar no mesmo uma certa reflexão (Mazer, 2017). É neste sentido que no presente trabalho se destaca a função social da arte contemporânea.

A arte tem a capacidade de cultivar consciência e criar mudança social, característica essa que permeia o “ativismo”. O uso desta amálgama, que combina “arte” com “ativismo”, tornou-se popular no final da década de 1990, quando a onda de protestos contra a guerra e a globalização se proliferaram em todo o mundo em sintonia com a expressão artística. A definição de “ativismo” é ainda de instável consensualidade, tanto no âmbito das ciências sociais como das artes, porém é de ter em alta consideração a seguinte definição avançada por Raposo (2015: 5):

“Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão.

² Título da 15.ª faixa do álbum “A Verdade” (2000), de Mind Da Gap.

Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social visando a mudança ou a resistência. Ativismo consolida-se assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística - nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística.”

Trata-se assim de uma ligação entre a arte e a política, uma expressão de resistência e subversão às diferentes conjunturas sociais, políticas e económicas da sociedade. Desenvolveu-se no meio urbano e é também caracterizado por uma luta ao direito à cidade e à visibilidade na mesma (Guerra, 2019a: 29). É um fenómeno de discussão recente, mas cuja origem remonta a outros tempos. A arte é utilizada como meio de protesto, conscientização e reivindicação há séculos, especialmente a partir do surgimento do Romantismo, porém, a perfeita simbiose entre a arte e o ativismo, como a conhecemos atualmente, começou a ganhar forma na primeira metade do século XX. O *graffiti stencil* “Kilroy Was Here” e o quadro “Guernica”, de Pablo Picasso, são consideradas as primeiras obras de grande impacto a agregar arte e ativismo no século XX, dando o mote ao ativismo contemporâneo, que eclodiu após o final da Segunda Grande Guerra um pouco por todo o mundo, especialmente após a onda de movimentos contraculturais da década de 1960 (Simões, 2018).

O *graffiti stencil* “Kilroy Was Here” (ver figura 1) foi pintado por soldados norte-americanos durante a Segunda Guerra Mundial em qualquer lugar onde estes estivessem destacados. A inspiração veio muito provavelmente de uma ação bastante semelhante levada a cabo por soldados australianos durante a Primeira Grande Guerra. O *graffiti* consistia na imagem de um homem careca com um longo nariz a espreitar por cima de um muro juntamente com a frase “Kilroy Was Here”. Inicialmente tratava-se de uma brincadeira, que rapidamente se alastrou e acabou por garantir aos soldados norte-americanos alguma tranquilidade e esperança, no sentido em que num país estranho, com uma língua estranha, em que nenhum sinal ou inscrição era legível, o *graffiti*

representava a esperança de que um compatriota norte-americano estivesse naquele lugar e fora bem-sucedido na sua missão. A arte servia assim um propósito social.

Figura 1 - Kilroy Was Here



Fonte³: America Comes Alive.

A pintura a óleo “Guernica” (ver figura 2), do notável artista espanhol Pablo Picasso, datada de 1937, retrata a destruição causada no mesmo ano pelo ataque aéreo de bombardeiros alemães que reduziram a cinzas a cidade basca de Guernica e mataram mais de 1.600 pessoas. O quadro surgiu como um impactante manifesto contra a guerra, a violência e a ascensão do fascismo na Europa. Trata-se assim de uma obra de arte carregada com uma forte e direta mensagem política, com o principal objetivo de gerar uma maior consciencialização global sobre as graves consequências da guerra e do autoritarismo. Este que é um dos quadros mais icônicos do século XX deu início a todo um movimento ativista intrinsecamente ligado à arte na contemporaneidade, influenciando inúmeros artistas de diferentes nacionalidades e modalidades a adotarem o mesmo tipo de expressão nas suas obras.

Figura 2 - Guernica



Fonte⁴: Toda Matéria.

³ Mais informação disponível em: <https://americacomesalive.com/kilroy-story-world-war-ii/>.

⁴ Mais informação disponível em: <https://www.todamateria.com.br/guernica-de-pablo-picasso/>.

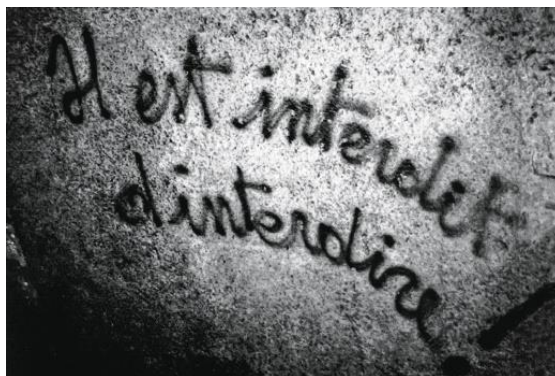
Após o fim da Segunda Guerra Mundial, muitos foram os movimentos libertários que surgiram em diversos países. Nas décadas que se seguiram ao fim da guerra houve um significativo crescimento da economia do mundo ocidental capitalista, o que fez com que as condições de vida dos trabalhadores, de uma forma geral, melhorassem (Bebiano, 2003: 26). Esta realidade fez com que um maior número de trabalhadores fosse reconhecido como legítimos agentes políticos. Desta forma, o sentido revolucionário da classe operária estendeu-se a outros estratos da população, como mulheres e jovens estudantes (Bebiano, 2003: 49). Em maio de 1968, um conjunto de greves gerais e ocupações estudantis marcaram um intenso movimento político em França que viria a influenciar o aparecimento de outros movimentos semelhantes em outros países. Na sua maioria jovens estudantes, os manifestantes reivindicavam essencialmente o fim da Guerra do Vietname, a ampliação dos direitos civis, melhores condições de trabalho e a liberação sexual, numa clara oposição a valores conservadores que ainda prevaleciam na sociedade (Bebiano, 2003: 60-64).

Os acontecimentos de maio de 1968, em França, tiveram um grande impacto em todo o mundo, em parte devido à grande cobertura televisa que receberam (Pereira e Loff, 2006). As imagens dos intensos confrontos entre polícia e manifestantes chegavam às casas das pessoas de forma vívida, algo que nunca acontecera antes de forma tão massiva. Em Portugal, no final da década de 1960, o crescimento da escolarização influenciou todo um conjunto de práticas culturais relacionadas com a assimilação de informação (Fradique, 1999; 2003). Surgiram novas bibliotecas e novas editoras, a frequência do teatro e do cinema aumentou exponencialmente e deu-se uma crescente importância aos jornais, revistas e televisão como meios de comunicação formadores de gostos e opiniões, abrindo-se uma janela para o mundo que permitia contrapor a visão salazarista com novas conceções que se faziam sentir no estrangeiro (Guerra, 2018: 197). Houve desta forma uma forte influência do movimento de maio de 1968 na sociedade portuguesa.

A valorização política da juventude que adveio do movimento de maio de 1968 foi de extrema importância na medida em que permitiu o estabelecimento de uma contracultura, uma força social, política e ideológica que, a partir da década de 1970, se

tornou hegemónica e preconizou toda uma revolta contra a hierarquia, autoridade e burocracia excessivas, num sentido de denunciar as características alienantes e desumanas do regime capitalista e a crescente massificação e mecanização das sociedades ocidentais (Guerra, 2018: 198-199). Para além desta realidade, o Maio de 1968 influenciou também de grande forma o mundo da arte, ao exercer influências ao nível estético-cultural que motivaram o aparecimento de inúmeros coletivos artísticos que pretendiam romper com o passado e com os valores sociais tidos como ultrapassados (Guerra, 2018: 196).

Figura 3 - Graffiti nas ruas de Paris (1968)



Fonte⁵: Veja.

A valorização política da juventude deu-se assim a par da sua valorização estética, com alguns movimentos artísticos a obterem grande proeminência nas últimas décadas do século XX (Simões, 2018: 107-8). Ao longo da própria década de 1960 começou a ganhar destaque, principalmente nos Estados Unidos da América, o movimento *hippie*, um comportamento coletivo de contracultura que celebrava a famosa máxima “paz e amor” e pregava sobre o fim da guerra e do uso de armas nucleares, a preservação da natureza e a emancipação sexual, sempre com uma forte ligação com as artes, ligação esta que se sentiu com maior magnitude no verão de 1969 com a realização do primeiro Festival de Woodstock. Com uma perda de popularidade na década de 1970, o movimento *hippie* foi-se diluindo para dar palco ao movimento *punk*, que surgiu em Nova Iorque no ano de 1974 e se reinventou nas grandes

⁵ Mais informação disponível em: <https://veja.abril.com.br/revista-veja/e-proibido-proibir/>.

metrópoles de Inglaterra na segunda metade dessa década. O movimento era contestatório nas dimensões social, económica e artística, com um forte teor ideológico (Simões, Nunes & Campos, 2005: 173). Pode ser considerado uma resposta ao movimento *hippie* na medida em que declarava que este último fracassara quanto às prometidas mudanças nos quotidianos juvenis (Guerra & Straw, 2017: 5).

Do ponto de vista social, o movimento *punk* surgiu como uma cultura suportada em certos princípios éticos e políticos, entre eles a individualidade e a independência. O movimento foi altamente influenciado por ideais anarquistas e socialistas, sendo comum os seus integrantes adotarem posições radicais contra as ações do seu governo e outros condicionantes, numa clara subversão cultural numa década em que se vivia um contexto de grande crise económica. A expressão *punk* não se cingia apenas à música, passando também pela moda, pela estética e pelo comportamento social. O niilismo e a inclusão das mulheres e dos homossexuais eram também princípios inerentes ao movimento e à cultura *punk* que romperam com valores até então vigentes. De um ponto de vista artístico o *punk* veio confrontar a postura conformada do *rock'n'roll* com o sistema e o poder da indústria musical. As modalidades de divulgação artística tradicionais foram rejeitadas, e os artistas *punk* procuravam lançar as suas obras progressivas de forma independente, garantindo uma constituição prolífica de bandas e uma grande movimentação de jovens através do *ethos do-it-yourself*⁶ (Guerra & Straw, 2017: 5-6).

Em meados da década de 1980, nos Estados Unidos da América, começa a ganhar grande destaque um emergente movimento artístico-cultural que, de forma inovadora, veio dar voz a um estrato da sociedade fortemente marginalizado, com um sentido de ativismo e intervenção social bastante apurado - o *hip-hop* (Guerra, 2019c: 213). Com origem na primeira metade da década de 1970, o movimento surgiu nos bairros sociais nova-iorquinos como forma de celebrar a música e a liberdade de expressão, por iniciativa de jovens de diferentes origens, residentes nos bairros sociais americanos (Guerra, 2019c: 206). O *hip-hop* eclodiu numa altura em que a violência entre gangues gerava grande preocupação entre os residentes das zonas mais desfavorecidas das

⁶ Prática de criar, reparar e/ou modificar coisas sem recorrer a um especialista.

grandes cidades americanas; tendo como princípios-base a paz e a união, um dos principais objetivos do movimento, na sua gênese, era acabar com a violência entre *gangs*, ao cativar os jovens para uma produção e competição artísticas assentes em diferentes modalidades (Guerra, 2019c: 203).

O *hip-hop* surgiu como um movimento bastante inovador pela sua hibridez, ao aglutinar diferentes géneros artísticos e agregar cultura popular com cultura erudita. Fruto de uma necessidade de desenvolvimento social, cultural e político por parte de uma minoria excluída e marginalizada, o movimento deu uma voz a essa minoria, uma forma de expressão para o mundo num contexto de significativo isolamento social. Essa expressão não era levada a cabo apenas através da música, mas também através da dança e da pintura *graffiti*, que constituem pilares essenciais da cultura *hip-hop* (Campos, 2010). Os indivíduos, na sua maioria jovens, que se inseriam nessa cultura, tinham a oportunidade de pertencer a um grupo e desenvolver uma identidade, assim como as suas aptidões artísticas e expressar os seus pontos de vista e problemas vividos nos seus quotidianos. Com um grande aumento de popularidade no final do século XX, o *hip-hop* ganha destaque internacional e caracteriza-se como um dos movimentos artísticos de maior índole ativista, até aos dias de hoje. Sendo o ativismo uma linguagem do século XXI altamente influenciada pela arte urbana, pelo *graffiti*, pelo situacionismo e pelo *ethos do-it-yourself* (Guerra, 2019a: 28-29), é válido afirmar que o *hip-hop* desempenhou um papel fundamental no seu desenvolvimento.

O ativismo é desta forma um neologismo que expressa uma revolução no movimento de justiça social, ao introduzir a comunicação emocional como meio essencial de endereçar certos problemas sociais, para além da comunicação cognitiva; quando o objetivo é gerar uma maior consciência social e caminhar na resolução de problemas enraizados na sociedade torna-se urgente conquistar não só a mente das pessoas mas também o coração, e a arte é precisamente a ferramenta para atingir esse objetivo (Shank, 2004: 533). Existe na arte uma força emancipatória, uma capacidade de gerar consciência individual e coletiva e contribuir para a resolução de problemas sistémicos da sociedade e da vida pessoal de cada indivíduo (Contador, 2001). Por esta razão é de extrema importância promover uma expressão artística livre para todos, pois

cada indivíduo pode ser um agente de mudança (Wilcox, 2009: 8). Esta importante participação coletiva no mundo da arte e do ativismo é hoje de grande viabilidade graças às novas tecnologias de comunicação (Rancière, 2005). As redes virtuais de comunicação permitem a realização de debates, a troca de experiências e a organização de ações conjuntas, aumentando não só a visibilidade de artistas e ativistas, mas também estabelecendo entre si redes de contactos e relações de troca que reforçam práticas e discursos entre si (Gonçalves, 2012: 182-183).

É praticamente impossível desassociar o ativismo da cidade, pois é no meio urbano onde surgem os novos movimentos sociais de luta anticapitalista e antissistema, que servem de combustível à expressão ativista. Foi possível evidenciar esta realidade na última década, quando a grave crise de 2008 e as consequentes medidas de recuperação económica geraram descontentamento entre a população e serviram de incentivo à expressão artística de protesto (Guerra, 2019a: 30). Isto foi bem visível em Portugal, com a crítica social e o ativismo político a serem componentes chave de várias obras de artistas nacionais. Grande parte destas obras são realizadas nas ruas, no espaço público, como forma de desfadear a monótona paisagem urbana e influenciar o maior número possível de pessoas a interpretar e refletir sobre o conteúdo das mesmas. A máxima de que a arte é de todos para todos está bem presente na arte urbana, pelo que esta desempenha um papel fundamental do processo criativo do ativismo contemporâneo (Pais, 2002).

1.2. A arte urbana

A arte urbana é designada como qualquer tipo de obra artística criada e/ou exposta em locais públicos citadinos. As suas origens remontam às precursoras cidades multiculturais do Império Romano, que foram palco de um grande desenvolvimento das artes através da arquitetura, da pintura, da escultura, e outras formas de expressão artística. Na primeira metade do século XX, o uso do *graffiti stencil* começou a tornar-se comum entre artistas amadores e independentes, como forma de expressão artística livre, dando o mote à arte urbana contemporânea - que se viria a desenvolver como um dos movimentos sociais de análise mais pertinente na atualidade. Na década de 1960,

na cidade de Nova Iorque, deu-se o *boom* do *graffiti*, um fenómeno que viria a tomar grandes proporções um pouco mais tarde na década de 1980, em estreita relação com o emergente movimento artístico-cultural *hip-hop*. Com origem nas ruas, é cada vez mais comum a arte urbana invadir palcos, galerias e museus, caracterizando-se como um produto de cultura popular digno de culto e socialmente relevante. Sendo uma expressão abstrata e bastante versátil, a arte urbana pode assumir variadas formas, entre elas: o *graffiti*, cartazes, *stickers*, esculturas, performances de rua e composições musicais e poéticas.

Figura 4 - *Graffiti* em carruagens em Nova Iorque (década de 1970)



Fonte⁷: WNYC News.

Na década de 1970, com uma grande centralidade nos Estados Unidos da América, o *graffiti* tornou-se instrumento de expressão comum entre diversos ativistas políticos, que muitas vezes, de forma clandestina, utilizavam muros e carruagens de comboio como tela das suas obras (Simões, 2017). Para além das mensagens socialmente relevantes, como apelos à paz e manifestações contra a guerra ou a discriminação, começaram também a surgir na cidade mensagens de ódio, como forma de injúria, vandalismo ou marcação de território, por parte de indivíduos com ideologias

⁷ Mais informação disponível em: <https://www.wnyc.org/story/photo-show-celebrates-graffiti-tagged-train-cars-1970s-new-york-city/>.

extremistas e *gangs* criminosos (Pais & Blass, 2004). Esta dimensão negativa acompanhou o desenvolvimento da arte urbana e de todo o movimento *hip-hop*, levando à consolidação de estereótipos e conotações negativas que ainda hoje perduram, o que em última instância acaba por redobrar a importância que a análise dos efeitos edificantes deste tipo de manifestações artísticas tem no campo das ciências sociais, principalmente num contexto de grande participação juvenil (Pais, 2003).

Como movimento sociocultural, a arte urbana começou a auferir uma maior relevância na década de 1980, quando deixou de ser caracterizada unicamente pelo *graffiti* e novas modalidades começaram a ganhar destaque, como é exemplo a música *hip-hop*. Estas novas expressões artísticas surgiam com um grande nível de autonomia e liberdade associadas, pois não havia grandes custos ou entraves associados à sua criação. O apadrinhamento de novos membros, a partilha de equipamento de criação artística, a transmissão de conhecimento *peer-to-peer* e a valorização do *ethos do-it-yourself* são características do movimento artístico urbano, que ultimamente se caracteriza como um canal expressivo das minorias economicamente desfavorecidas e socialmente marginalizadas, que teve uma grande adesão nas últimas décadas do século XX (Simões, 2018). Todo este efervescer de criatividade artística contribuiu para a emancipação da arte urbana, que desde as grandes cidades da costa este dos Estados Unidos da América se espalhou um pouco por todo o mundo, apresentando novas práticas expressivas e espaços de divulgação, assim como ferramentas e contextos para uma maior aprendizagem, consciencialização, construção de identidade, mobilização social e inclusão (Ferro *et al.*, 2017).

Os primeiros trabalhos de arte urbana contemporânea a alcançar sucesso e projeção são de forma unânime atribuídos a dois artistas norte-americanos: Keith Allen Haring e Jean-Michel Basquiat. O trabalho desenvolvido por estes dois artistas é de grande influência, tendo contribuído para o desenvolvimento da arte urbana como um eficaz meio de ativismo na contemporaneidade. Keith Haring, nascido em 1958 na Pensilvânia, ficou famoso na década de 1980 pelos seus *graffitis* socialmente relevantes nas carruagens do metro nova-iorquino, que endereçavam problemas emergentes na sociedade americana, como o vírus da imunodeficiência humana, o consumo de drogas

e a homofobia. Morreu precocemente aos 31 anos em 1990 devido a complicações com a SIDA, mas deixou um enorme legado que continua ainda hoje a inspirar novos artistas. Jean-Michel Basquiat nasceu em 1960 em Nova Iorque. Era um jovem desempregado e sem-abrigo quando começou a fazer *graffiti* na rua com os seus amigos. Os seus trabalhos eram, na sua maioria, de intervenção política e social; através do uso de texto e imagem expressava concepções sobre pobreza, segregação, racismo, luta de classes e estruturas de poder. O artista combatia ativamente a elitização da arte, de forma bastante irreverente, o que lhe concedeu grande destaque e influência no mundo da arte urbana e do ativismo. Faleceu em 1988, aos 27 anos de idade, por overdose de heroína.

Para além de desenvolverem um trabalho pioneiro no âmbito da arte urbana contemporânea e darem o mote a um movimento de grande relevância social e cultural, estes dois artistas contribuíram também para o início de uma nova era de divulgação artística. Isto deve-se ao facto de a arte urbana contemporânea, ao contrário da arte convencional, não ter um espaço definido para a sua composição e exibição. Se a arte convencional nasce no *atelier* ou no estúdio e é posteriormente apresentada num museu, exposição ou palco, a arte urbana é criada de forma espontânea em qualquer lugar de interesse ou conveniência na cidade, não apenas por artistas creditados, mas por qualquer indivíduo que sinta a necessidade de se exprimir artisticamente. O uso do espaço público como meio de expressão artístico é condicionado e determinado por uma variedade de fatores, como a morfologia urbana, as subculturas, a composição sociodemográfica, as condições socioeconómicas, práticas sociais de convivência, entre outros (Costa, Guerra & Neves, 2017: 10). Deste modo, a arte urbana tem a capacidade de refletir plenamente a essência da cidade e dos indivíduos que nela habitam, contribuindo também para manter a identidade urbana local viva, em tempos de grande gentrificação.

A arte urbana é hoje um grande fenómeno, com artistas a emergirem das ruas e a construírem carreiras artísticas de sucesso, como é o caso do português Miguel Januário, responsável por um dos projetos portugueses de *street art* de maior referência

nacional e internacional, o $\pm$ MaisMenos $\pm$ ⁸. É atualmente possível encontrar museus inteiramente dedicados à arte urbana⁹ (Guerra, 2019a: 26), organizações que se empenham na promoção da mesma e programas de desenvolvimento social e fomentação artística ligados ao fenómeno. Nascida a partir da vontade de expressão artística livre num mundo cada vez mais controlado pelo capital, a arte urbana contemporânea deve ser crítica e constituir uma intervenção contra certas normas ou ideais da sociedade - deve ser subversiva. Seguindo as ideias de Theodor Adorno, notável filósofo e sociólogo alemão da Escola de Frankfurt, que se dedicou ao estudo da arte contemporânea e à manipulação do capital no seu processo criativo, a arte carrega um carácter social bastante ativo, na medida em que é capaz de carregar toda uma carga emocional quanto à realidade social (Adorno, 2003). Neste sentido, a exploração económica da arte ameaça a expressão individual e coletiva do ser humano, razão pela qual a arte urbana ativista se revela tão importante nos dias de hoje, não só como meio de expressão, mas também como veículo de transmissão de consciência social e pensamento crítico.

Figura 5 - Fração de mural de Miguel Januário, no Porto (2015)



Fonte¹⁰: TSF.

⁸ Mais informação sobre o projeto no *website* oficial: <https://www.maismenos.net/>.

⁹ Alguns exemplos de museus inteiramente dedicados à arte urbana são: o Museu de Arte Urbana e Contemporânea de Cascais, em Lisboa, a Howard Griffin Gallery, em Londres, o Wunderkammern, em Roma, o Urban Spree, em Berlim e a Galerie Magda Danysz, em Paris.

¹⁰ Mais informação disponível em: <https://www.tsf.pt/multimedia/galeria/portugal/quem-es-porto-o-maior-painel-de-azulejos-da-cidade-4648757.html>.

Capítulo 2: *A Cena Toda*¹¹. Cenas musicais urbanas

2.1. Práticas musicais na cidade

O termo “cena” começou a ser utilizado por jornalistas na década de 1940 para caracterizar o estilo de vida marginal e boêmio dos indivíduos inseridos na cultura *jazz* (Bennett & Peterson, 2004: 2). Desde então, o termo tem sido utilizado para caracterizar todo um conjunto de práticas sociais, culturais e artísticas inseridas em expressões coletivas. No que à música diz respeito, o termo “cena musical” surge também como um indicador de pertença, um tipo de expressão utilizado por fãs de certos estilos musicais para se diferenciarem do panorama musical *mainstream* e se afirmarem como integrantes de expressões coletivas alternativas, ou *underground* (Bennett & Peterson, 2004: 2). Existe atualmente um grande fluxo de informação ligado à música, principalmente nas grandes cidades. Todo este fluxo é constantemente apreendido por diferentes comunidades, que se distinguem entre si pelo seu gosto musical e se organizam em espaços geográficos específicos onde prevalecem certas práticas musicais que vão de encontro aos seus interesses coletivos. A este movimento social e cultural de fruição musical dá-se o nome de cena musical; uma possível definição para o termo é avançada por Straw (1991: 9):

“Espaço cultural no qual uma gama de práticas musicais coexistem, interagindo umas com as outras através de uma diversidade de processos de diferenciação e de acordo com trajetórias amplas e variáveis de mudança e intercâmbio.”

Uma cena musical é, neste sentido, uma forma de comunicação, articulada com base em alianças e coalizões ativamente criadas e mantidas, que ultimamente contribui para a delineação de fronteiras musicais (Filho & Fernandes, 2005: 6). Este novo tipo de comunicação começou a surgir após a Segunda Guerra Mundial, ao longo da década de 1950, coincidentemente com a materialização de uma cultura juvenil nas grandes

¹¹ Título da 12.ª faixa do álbum homónimo (2003) de Dealema.

idades. O *rock'n'roll*, tido em baixa consideração pela sociedade em geral no que ao seu impacto social na juventude diz respeito, começava a emancipar-se desde os Estados Unidos da América para a Europa, nomeadamente para as cidades portuárias britânicas, onde chegava como uma lufada de ar fresco numa sociedade com uma cultura juvenil um tanto estagnada. Uns anos mais tarde, na década de 1960, num contexto de maior prosperidade económica, consolidava-se a revolução musical, acompanhada pela revolução sexual e de valores levada a cabo por jovens que se afirmavam como proeminentes atores culturais merecedores de valorização política e estética (Guerra & Quintela, 2016: 194).

Com esta emancipação do *rock'n'roll* começaram a ganhar destaque diversas subculturas juvenis, como os *teddy boys*, os *hippies*, os *punks*, entre outras (Martins, 2021). Estas subculturas, ou cenas, surgiam com um grande impacto e com uma grande adesão entre os mais jovens, que viam uma oportunidade de serem autónomos e moldarem a sua própria vida através da música; era um reconfortante sonho de liberdade e de afastamento da guerra, das condições precárias de trabalho e dos constrangimentos sexuais (Guerra & Quintela, 2016: 194). Dentro de cada cena musical existia a partilha de desejos de um mundo melhor, de uma libertação das amarras condicionantes da sociedade vigente através da música. Esta partilha de desejos e perspectivas faz com que dentro de cada cena musical viva um grande sentimento de pertença e comunidade, assim como certos conflitos, como é pertinente explicar através das noções de gosto, campo e *habitus*, seguindo as ideias de Pierre Bourdieu.

O trabalho desenvolvido pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, no que diz respeito à teoria do gosto, fornece pistas interessantes para a análise de cenas musicais e subculturas juvenis na contemporaneidade. Segundo o autor, dentro de grupos juvenis, o gosto implica a apropriação - material e/ou simbólica - de certos objetos ou práticas carregadas com poder de classificação; neste sentido, num contexto de cena musical, o gosto implica um julgamento artístico que acaba por ser político, ao levar a divisões, segregação e conflitos na fruição estética. Através de tarefas de classificação e valoração, os indivíduos posicionam-se a si e aos outros no espaço social numa procura por legitimidade (Garson, 2018: 247). Os juízos de valor de cada um exprimem os seus

gostos, e esses mesmos paradigmas de gosto são impostos socialmente através de certos atos de violência simbólica (Garson, 2018: 248); atos esses que podem representar uma discussão sobre a legitimidade de um certo artista para representar um determinado estilo musical, um manifesto sobre a maior pertinência artística ou cultural de uma expressão em detrimento de outra, entre outras situações.

Quanto ao conceito de campo, que é utilizado para compreender como a realidade se estrutura a partir de relações de poder desiguais, existem certas ligações a fazer ao conceito de cena, apesar de não diretas (Garson, 2018: 249-251). Não é possível pensar as cenas enquanto campos do social, mas ambos são locais onde é possível evidenciar uma disputa simbólica. O conceito de cena, ao contrário do de campo, implica um ligeiro afastamento da tradição e uma maior valorização da mudança constante, pois artistas e estilos musicais estão inseridos num ciclo de constante queda e ascensão, assim como dentro da própria cena os limites e as hierarquias são passíveis de mudança (Garson, 2018: 251-252). A partir do conceito de campo é então possível atingir uma maior compreensão sobre a disputa ocorrida dentro de uma cena musical, evidenciando uma assimetria de poderes e a constante (re)formulação de códigos que organizam as cenas, ao ditar quem são os artistas em ascensão ou declínio, quem tem um maior conhecimento sobre determinada expressão artística, qual a melhor editora ou festival, entre outros aspetos.

O *habitus*, como mediador entre o indivíduo e a sociedade, explica como certos constrangimentos sociais condicionam a ação do indivíduo, de forma inconsciente e internalizada. Neste sentido, as estruturas sociais tornam-se estruturas mentais (Garson, 2018: 253-254). Dentro de uma dada cena musical está constituído um *habitus* específico, que leva à existência de ações e gostos semelhantes no seu seio. Os indivíduos que participem numa determinada cena musical desenvolvem certos valores e laços sociais, porém, estes não influenciam de forma permanente a tomada de posições desses indivíduos, pois o nível de comprometimento para com uma determinada cena varia de indivíduo para indivíduo, havendo ainda a possibilidade de existir uma rutura com a cena. A consecução de autenticidade por parte de indivíduos através da incorporação de códigos legítimos numa determinada cena musical é de

grande importância, o que se traduz em capital cultural. A posse deste capital cultural é indispensável à obtenção de capital social, que corresponde à rede de relações sociais e à pertença de grupo numa determinada cena (Garson, 2018: 256-258). Todo este sentimento de comunidade e partilha de valores e ideais faz com que certos movimentos carreguem um forte sentido de ativismo, partilhado e perpetuado pelos seus membros.

Os referidos grupos juvenis, que compõem as diferentes cenas musicais, são vistos como resultado do processo de rápida urbanização vivido no século XX. E mesmo diferindo entre si quanto a uma grande variedade de aspetos estéticos, partilham a vontade de contestação às normas e valores dominantes na sociedade, num sentido de contracultura (Guerra & Quintela, 2016: 197). Este movimento contestatório ligado à expressão musical na contemporaneidade começou a ganhar forma com o *rock'n'roll* nas décadas de 1950 e 1960, emancipou-se com o *punk rock* e o *rock* psicadélico na década de 1970 e ganhou uma nova continuidade alguns anos mais tarde com o surgimento do movimento artístico-cultural *hip-hop*, expressão musical que desde o início carregou consigo uma forte vertente ativista e intervencionista, constituindo-se atualmente como um dos movimentos de maior pertinência sociológica nesse sentido. Entre as décadas de 1960 e 1980 foram produzidos inúmeros trabalhos sociológicos sobre estes grupos contraculturais e todo o conjunto distinto de normas, valores e comportamentos alternativos que os caracterizavam (Guerra & Quintela, 2016: 197). Na década de 1990 começa a ser utilizado na investigação académica o termo “cena”, como modelo para compreender a produção, a performance e a receção de música popular (Bennett & Peterson, 2004: 3).

A relação entre arte, cultura, ideologia e política tem vindo a despertar o interesse das ciências sociais desde cedo, especialmente a partir do surgimento dos movimentos contraculturais da década de 1960. Desde então, têm sido levados a cabo inúmeros estudos sobre as dimensões de protesto e resistência das subculturas urbanas, de modo a interpretar as suas particularidades, linguagens e poderosas manifestações culturais, políticas e ideológicas (Guerra & Moreira, 2015: 12). Com o crescer da importância da cidade como centro de efervescência cultural e artística no final do

século passado, termos como cena urbana e ativismo tornaram-se então frequentes na linguagem científica, de forma a descrever e interpretar as possantes dinâmicas urbanas que emergiam de certas zonas e núcleos da cidade, resultado de circuitos de sociabilidades, de consumos e de fruição cultural e musical (Costa, Guerra & Oliveira, 2015: 185).

No campo da Sociologia, o conceito de cena tem vindo igualmente a ser cada vez mais mobilizado para a discussão sobre as culturas e sociabilidades juvenis em contexto urbano, principalmente no que às práticas musicais diz respeito. É unânime, entre diversos autores do campo da análise social, que o termo “cena”, em comparação com o termo “subcultura”, demonstra-se mais pertinente, pois implica uma leitura do espaço e da sociedade urbana contemporânea mais retiforme (Guerra & Quintela, 2016: 202). O termo permite ter em conta um espaço cultural onde coexistem um conjunto de práticas musicais num processo de constante interação e diferenciação entre si. Vivemos atualmente num contexto de grande interconectividade entre atores sociais e espaços sociais, sejam eles físicos ou virtuais, e nesse sentido o conceito de cena introduz na análise desta dinâmica uma maior compreensão (Guerra & Quintela, 2016: 203).

Desde os primeiros estudos da Escola de Chicago, na década de 1920, sobre as subculturas americanas, houve uma grande evolução no estudo sociológico da realidade social e cultural das grandes cidades. Na primeira metade do século XX, nos Estados Unidos da América, predominava uma visão funcionalista das subculturas, assente no modelo ecológico de sociedade, que de uma forma determinista percecionava as manifestações culturais urbanas como resultado do processo de urbanização e epicentro de comportamentos desviantes da juventude (Guerra, 2010: 394-395). Nas décadas de 1960 e 1970, foram levados a cabo novos estudos no Reino Unido, com alguma centralidade da Escola de Birmingham, que começavam a analisar o fenómeno das subculturas urbanas como manifestações subversivas, de resistência e oposição ao contexto cultural hegemónico dominante. Mais do que um simples ato desviante, o envolvimento em subculturas passou a ser visto como uma forma de resistência e demarcação de identidades. (Guerra, 2010: 396-397) Na década de 1990, no âmbito de

estudos sobre sonoridades de locais específicos, num contexto de crescente globalização e urbanização, surge então o termo “cena”, utilizado por sociólogos para analisar e descrever espaços de produção e consumo essencialmente musical (Guerra, 2010: 441-442).

Cada cena é única, porém demonstra-se útil explicar alguns tipos diferentes que expõem características que podem ser comuns a diferentes cenas. Bennett e Peterson (2004) definem três tipos gerais de cenas: local, translocal e virtual. Uma cena local refere-se à noção original de cena, circunscrita a um espaço geográfico específico; num contexto de cena local, a música surge inserida numa cultura local enraizada, representando a identidade do espaço onde apareceu. Uma cena translocal está circunscrita a um espaço geográfico, onde surgiu, mas está ativamente conectada com outras cenas em lugares distantes; ao exercer uma forte influência, a música tem a capacidade de se emancipar, criando cenas locais para além do seu espaço geográfico de origem. Uma cena virtual é um fenómeno relativamente recente que surgiu numa estreita relação com as novas tecnologias e a *internet*; consiste na expressão artística e na troca de informação entre entusiastas de uma determinada cena, principalmente através da *internet*, criando cenas virtuais. (Bennett & Peterson, 2004: 6-12).

A *internet* teve um papel fundamental no desenvolvimento das cenas musicais urbanas nos últimos 30 anos. O grande impacto da revolução digital na década de 1980 fez com que rapidamente se desenvolvesse toda uma indústria musical *do-it-yourself*. A tecnologia facilitou durante estes anos o processo de gravação e produção musical, fazendo com que surgisse todo um conjunto de influentes criativos amadores que singram na sua área sem dependerem de grandes editoras musicais e estúdios de gravação profissionais (Bennett & Peterson, 2004: 5). Desde então, com os incessantes avanços na tecnologia, tornou-se possível não só gravar e produzir música de forma totalmente independente, mas também promover e divulgar sem custos associados, especialmente com recurso às redes sociais. A disponibilidade de material de gravação e edição musical com qualidade a baixo preço e o rápido desenvolvimento da *internet* democratizou a arte de fazer música, a sua distribuição e ainda a comunicação interna de cada cena musical (Bennett & Peterson, 2004: 6).

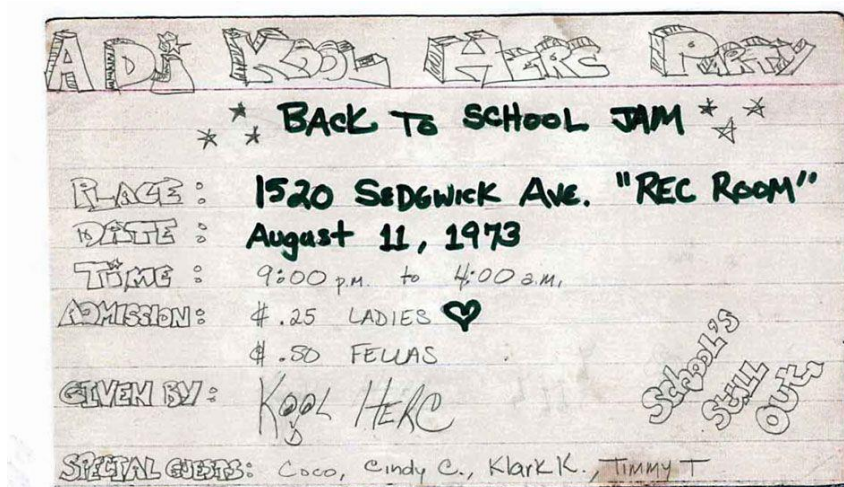
Os *media* têm o poder de destacar e até definir determinadas cenas musicais, ignorando outras que se tornam periféricas. Algumas destas cenas periféricas acabam por ter bastante sucesso, apesar da invisibilidade nos *media* com maior alcance; tal deve-se ao facto de essas cenas conseguirem sucesso popular de forma natural ao apresentar relevância social nas suas manifestações artísticas (La Barre, 2010: 161). Alguns géneros musicais são negativizados, ou mesmo marginalizados, por razões puramente estéticas ou de distinção sociocultural; isto faz com que essas manifestações sejam consideradas alternativas, ou marginais. Este rótulo que lhes é imposto, por si só, já lhes abre as portas a um nicho de público que ativamente procura por cenas alternativas de fruição musical, porém tal não é suficiente para que os artistas e os envolvidos se consigam sustentar. Esse sustento advém de uma economia paralela, fundada na produção e projeção que as novas tecnologias conseguem garantir a essas cenas musicais marginais (La Barre, 2010: 161-162). Esta distinção que os *media* e as grandes editoras musicais perpetuam, está, a um ritmo significativo, a tornar-se inútil, na medida em que as cenas marginalizadas ganham visibilidade de forma autónoma.

O *hip-hop* é um bom exemplo do sucesso que uma cena musical marginalizada pela indústria *mainstream* pode alcançar. Nos seus primórdios, a cena *hip-hop* foi fortemente marginalizada por constituir uma expressão maioritariamente afro-americana de forte índole reivindicativa e/ou intervencionista, porém, independentemente desse condicionante, conseguiu emancipar-se e transformar-se num dos géneros musicais que mais dinheiro movimenta na indústria musical global. Como cena musical fortemente urbanizada, o *hip-hop* obteve sucesso devido à sua versatilidade artística, irreverência e inovação, num contexto de crescente globalização e desenvolvimento tecnológico. Nos últimos anos do século passado, a convergência entre economia e cultura tornou-se cada vez mais importante na gestão política de grandes centros urbanos, pelo que a arte e a cultura invadiram as cidades, transformando-as em grandes salas de espetáculos e recuperando cenas musicais até então marginalizadas como valores estéticos estabelecidos (Guerra, 2010: 462). Este novo movimento motivou o grande desenvolvimento de cenas musicais urbanas e arte urbana no geral, gerando também novas problemáticas no mundo das artes.

2.2. O movimento *hip-hop*

No dia 11 de agosto de 1973, Clive Campbell, posteriormente reconhecido como DJ Kool Herc, organizou juntamente com a sua irmã uma festa na sala comum do seu apartamento no Bronx, em Nova Iorque, que viria a ser uma das mais importantes manifestações a dar origem ao movimento artístico-cultural *hip-hop*. Natural da Jamaica, Kool Herc emigrou para os Estados Unidos da América com a sua família aos 12 anos de idade, tendo levado com ele o entusiasmo pelas festas populares organizadas nos bairros de Kingston, na Jamaica (Terp, 2006: 4-5). A tradição jamaicana de organizar festas de dança e performance musical e vocal inspirou não só a vontade de expressão artística do jovem Herc no Bronx, como também influenciou o surgimento de um dos maiores movimentos artísticos e culturais da atualidade.

Figura 6 - Convite original para a festa de DJ Kool Herc



Fonte¹²: BBC.

Kool Herc, enquanto jovem estudante que acabara de chegar a um novo país, começou desde cedo a interiorizar a cultura urbana de Nova Iorque na década de 1960, fazendo amizades e inserindo-se na cena *graffiti*. Inspirado pelas suas raízes, começou a misturar música e a promover festas, dando os primeiros passos na sua carreira como *disc jockey* (Terp, 2006: 2-3). Herc desenvolveu nestes primeiros anos um estilo de

¹² Mais informação disponível em: <https://www.bbc.com/culture/article/20130809-the-party-where-hip-hop-was-born>.

misturar música - chamado *break* - que consiste no corte de segmentos curtos e altamente percussivos de músicas de modo a criar um *loop* energético e facilmente dançável (Terp, 2006: 3-4) - estilo que viria a constituir parte do *modus operandi* da produção de música *hip-hop*. Aos jovens que dançavam nas suas festas Herc deu-lhes o nome de “b-boys” e “b-girls”, apelidando o tipo de dança como “breaking” - que mais tarde viria a ser identificado como *breakdance* pelos *media*, termo que perdurou. Herc contribuiu ainda para o desenvolvimento do discurso rimático que é o *rap*¹³, ao entoar cânticos e frases em estilo de rima durante as suas performances de DJ (Terp, 2006: 5). Pelos seus contributos no delinear de toda a (sub)cultura *hip-hop*, Kool Herc é considerado parte integral da génese do movimento, tendo influenciado notáveis artistas responsáveis pela emancipação do mesmo nos anos que se seguiram, como Grandmaster Flash, Afrika Bambaataa e o grupo The Sugarhill Gang.

O *hip-hop* surgiu como uma expressão artística altamente aglutinadora, formando-se com base em diferentes influências. A fundação e a consolidação do movimento estão ligadas à comunidade negra juvenil a viver nos Estados Unidos da América, que entre 1910 e 1970 migrou em massa das zonas rurais para as grandes cidades dos Estados Unidos da América - jovens oriundos do continente africano, da Jamaica e da América Latina (Imani, 2020: 44-47). Desta forma, a sonoridade *hip-hop* desenvolveu-se a partir de diferentes géneros musicais, como o *reggae*, o *funk*, o *soul*, o *disco* e o *jazz*. Uma das maiores características da produção musical de *hip-hop* é o *sampling*, que consiste na extração de melodias ou vozes de discos para reutilizar em músicas originais, de forma a acompanhar as batidas. O grande precursor do *sampling* foi o DJ norte-americano Marley Marl, que começou a obter proeminência na (sub)cultura no início da década de 1980 (Chang, 2005: 278). Este estilo cunhou no seio do *hip-hop* uma riqueza cultural caracterizada pelo recorrente uso de influentes sonoridades anteriores à existência da música *hip-hop*.

Até meados da década de 1980 o *hip-hop* era comumente percecionado como uma forma de os jovens residentes dos bairros sociais da costa este dos Estados Unidos da América passarem o tempo e se divertirem - um movimento essencialmente

¹³ Vertente vocal e melódica do *hip-hop*.

recreativo de exploração artística, com a organização de variadas *block parties* nos espaços comuns dos bairros sociais onde os jovens iam, de forma espontânea, dando desenvolvimento à (sub)cultura e às suas diferentes expressões (Chang, 2005: 115-117). Durante estes anos as diferentes modalidades associadas à (sub)cultura *hip-hop* foram se desenvolvendo e sendo interiorizadas, sendo possível destacar quatro principais modalidades que se sedimentaram na (sub)cultura e a caracterizam até aos dias de hoje: o *mcing*, o *djing*, o *breakdance* e o *graffiti*.

Antes de avançar para a explanação das diferentes modalidades da (sub)cultura *hip-hop*, vale referir Lance Taylor, mais conhecido pelo seu nome artístico Afrika Bambaataa - supramencionado como artista pioneiro do movimento influenciado por DJ Kool Herc - que contribuiu para fundação dos valores e ideais inerentes à (sub)cultura *hip-hop*. Ainda no início da década de 1970, Afrika Bambaataa funda a *Zulu Nation* - um grupo com o principal objetivo de acabar com a violência nos bairros sociais do Bronx e a tensão entre *gangs*, através da canalização da energia dos jovens para uma competição artística fundada no emergente movimento *hip-hop* (Leão & Lupati, 2018: 1). Homem de grande carisma, Bambaataa difundiu com sucesso a ideia de que a afiliação a *gangs* e a violência entre membros da comunidade negra americana ia de acordo ao plano do poder instituído de criar discórdia, promover ódio e, ultimamente, exterminar indiretamente essa comunidade, como havia acontecido em países colonizados no continente africano (Leão & Lupati, 2018: 2). O grupo promovia desta forma união contra o projeto capitalista de limpeza social para um progresso político e económico (Leão & Lupati, 2018: 3).

A *Zulu Nation* ajudou também no desenvolvimento das diferentes modalidades do *hip-hop*, com um papel crucial na sua vertente de competição artística e intervenção social. Os quatro elementos do *hip-hop* são, no seio do grupo, pregados religiosamente aos mais jovens; um quinto elemento destacado por Bambaataa é o conhecimento, fundado num sentido de fomentação de consciência social e pensamento crítico, fundamental na consecução do objetivo de construir um futuro melhor para os jovens marginalizados dos bairros sociais americanos (Leão & Lupati, 2018: 3-4). A *Zulu Nation* cresceu ao longo dos anos e internacionalizou-se, chegando a países como Canadá,

Reino Unido, Japão, França e África do Sul. Mais tarde viria a chegar também ao Brasil e a Portugal, onde contribuiu para a realização de vários projetos sociais. Até aos dias de hoje inúmeros influentes artistas têm-se juntado à *Zulu Nation* e ajudado a difundir os seus valores, de paz, amor, união e diversão para todas as raças, religiões, nações e civilizações - que permeiam também a (sub)cultura *hip-hop* (Leão & Lupati, 2018: 7).

Retomando a temática dos quatro principais elementos da (sub)cultura *hip-hop*, o *mcing* e o *djing* formam em conjunto o *rap* - a vertente musical do *hip-hop*. O MC (mestre de cerimónias), também apelidado de *rapper*, é o artista que escreve rimas e as entoia sobre a forma de discurso rítmico por cima dos *beats*¹⁴. A origem deste tipo de manifestação precede a (sub)cultura *hip-hop* por largos anos; acredita-se que terá origem em tradições africanas de narrativa poética, tendo-se estendido a certos estilos vocais característicos do *blues* e do *jazz* até chegar ao *hip-hop* na década de 1970 (Contador & Ferreira 39-41). O DJ, responsável por reproduzir e mixar a música, tinha também a responsabilidade de presidir a cerimónia, ao entoar certos cânticos e frases entre as músicas e ao longo das mesmas, de forma a incentivar o público a dançar ou a disfrutar mais do espetáculo, como era hábito DJ Kool Herc fazer; este papel acaba por se desdobrar com o tempo, tornando-se mais comum a presença de um MC junto do DJ, com o papel de entoar rimas em sintonia com o instrumental e estimular o público.

Figura 7 - Concerto de *hip-hop* com MC e DJ a partilhar o palco



Fonte: last.fm.

¹⁴ Termo recorrentemente utilizado para descrever a música instrumental do *hip-hop*.

O precursor deste desdobramento da performance musical do *hip-hop* foi o DJ Grandmaster Flash, que no final da década de 1970 decidiu organizar uma festa e convidar dois amigos para acompanharem a sua performance instrumental com rimas improvisadas, nascendo assim o papel orador do *rapper* (Contador & Ferreira, 1997: 38-39). Desde então, o *hip-hop* - como (sub)cultura e como género musical - evoluiu rapidamente. O DJ deixou de se focar única e exclusivamente nas performances ao vivo e começou também a investir o seu tempo na produção musical, pois os artistas de *hip-hop* começavam a procurar gravar e divulgar a sua música; novas técnicas de manipulação de som surgiam, como o *back spinning*¹⁵ e o *scratching*¹⁶, que consistem em manipular manualmente discos de vinil enquanto giram na mesa de mistura, criando sons distorcidos percussivos e rítmicos - uma imagem de marca do *hip-hop* (Contador & Ferreira, 1997: 34). O papel do MC também se emancipou - a palavra ganhou uma grande importância no seio da (sub)cultura, tornando-se comum as letras ricas em conteúdo pertinente, descritivas da realidade social do artista, por vezes em modo *storytelling*¹⁷, e de forma bastante recorrente com um forte teor intervencionista e ativista (Contador & Ferreira, 1997: 41-42).

Após os primeiros anos do movimento, sensivelmente até ao fim da década de 1970, o *hip-hop* sedimentava-se no panorama artístico e cultural americano. Nos primeiros anos da década de 1980 viveu-se um período de grande efervescência artística, durante o qual surgiram os primeiros registos musicais do estilo e uma nova onda de artistas emergentes na cena (Chang, 2005). Em 1983, “Rapture”, dos Blondie, foi o primeiro *single* com vocais *rap*, pela voz da própria vocalista Deborah Harry, a alcançar o primeiro lugar das tabelas americanas. Nestes anos foram muitos os jovens que se inseriram na (sub)cultura, não só como DJ ou MC, mas também como *b-boys/b-girls* e *writers/graffiters*, tendo em conta que os quatro elementos estavam já bem definidos. O *breakdance* surgiu como uma dança característica com diferentes

¹⁵ Técnica que consiste em manualmente forçar um disco vinil a girar ao contrário na mesa de mistura, voltando a uma parte anterior da música.

¹⁶ Técnica que consiste em manualmente forçar um disco vinil a girar para a frente e para trás na mesa de mistura repetidas vezes.

¹⁷ Estilo utilizado por *rappers* que consiste na construção de uma letra à volta de um acontecimento da sua vida, contando assim uma história musicada.

influências, desde danças tradicionais africanas até artes marciais asiáticas e brasileiras. É um tipo de dança atlética, em que o artista faz movimentos altamente rotativos, muitas vezes no solo apoiado apenas nos membros superiores. O objetivo é impressionar o público com movimentos imprevistos e fisicamente desafiantes - manifestação energética que combina bem com a sonoridade *hip-hop* e os característicos *breaks* (Contador & Ferreira, 1997: 44-47).

Figura 8 - Demonstração de *breakdance* (com *graffiti* como pano de fundo)



Fonte: Sábado.

O *graffiti* começou a ganhar destaque na cultura urbana americana em meados da década de 1960, 10 anos antes do aparecimento do *hip-hop*; por esta razão é a modalidade mais controversa do movimento, pois notáveis artistas pioneiros do *graffiti* não o consideraram um elemento do *hip-hop*, por se ter desenvolvido anos antes inserido num outro contexto artístico. Porém, o *graffiti* sofreu um grande desenvolvimento a par do movimento *hip-hop* e é hoje praticamente indissociável do mesmo. O uso de latas de tinta aerossol para pintar os muros e as carruagens da cidade tornou-se comum entre indivíduos inseridos na cena *hip-hop* (Contador & Ferreira, 1997: 48). Nos primeiros anos da década de 1980 Nova Iorque enchia-se de *tags*¹⁸, com vários nomes a surgirem na

¹⁸ Tipo de *graffiti* que consiste numa assinatura do artista que o realiza. É bastante comum os *graffiters* iniciantes procurarem espalhar o seu nome artístico pelas ruas, como forma de marcar território e procurar conquistar reconhecimento na cena.

cena *graffiti*. Surgiam também outras manifestações de desenho livre, que muitas vezes carregavam mensagens políticas e/ou sociais, continuando o legado intervencionista que o *graffiti* sempre teve desde a sua génese (Contador & Ferreira, 1997: 49-51). Hoje em dia o *graffiti* é uma das manifestações mais pertinentes da arte urbana contemporânea, mobilizando variadas exposições e projetos sociais.

É então possível concluir que os principais quatro elementos artísticos da (sub)cultura *hip-hop* são: a poesia, a música, a dança e a pintura; constituindo-se desta forma uma manifestação artística e cultural híbrida, que aglutina diferentes géneros artísticos e combina cultura popular com cultura erudita, fruto da necessidade de uma comunidade socialmente excluída e marginalizada exprimir a sua cultura e se desenvolver em variados aspetos. Mais do que o conjunto dos quatro elementos suprarreferidos, ou qualquer outro adicional que possa ser disputado, a (sub)cultura *hip-hop* é um estilo de vida - é uma atitude, uma forma de linguagem e comunicação, e uma manifestação visual e estética. Esta conceção tornou-se mais evidente em meados da década de 1980, quando o *hip-hop* atingiu o estatuto de fenómeno global, definindo de um ponto de vista sociológico alguns dos mais pertinentes paradigmas da vida urbana.

Na primeira metade da década de 1980 houve, no *hip-hop*, uma grande diversidade de estilos a surgir, e a tecnologia desempenhou um papel crucial, ao ajudar artistas a produzir música com uma maior facilidade e qualidade. A caixa de ritmos, instrumento musical eletrónico que imita os mais variados sons de instrumentos musicais de percussão tornou-se essencial na produção de *hip-hop*, sendo apenas um exemplo do quanto a revolução tecnológica no final do século XX impulsionou a (sub)cultura (Chang, 2005: 251). As diferentes modalidades do *hip-hop* emanciparam-se rapidamente através das tecnologias de comunicação e informação, sendo que em meados da década de 1980 era já possível identificar influências do movimento no Brasil e em Portugal. No ano de 1984, passa no canal MTV o primeiro *videoclip* de *hip-hop* - a “Rock Box” dos Run-D.M.C.; dois anos mais tarde, o álbum “Licensed To Ill”, dos Beastie Boys, é o primeiro álbum de *rap* a chegar ao primeiro lugar nas tabelas da revista americana *Billboard*.

Desde então, e até ao final do século XX, foi um longo período de grande diversidade, qualidade, inovação e influência no *hip-hop*. Ao longo destes anos foram editados os álbuns mais aclamados pela crítica e pelo público, desenvolveu-se uma grande diversidade de novos estilos, emergiu uma grande quantidade de novas cenas em diferentes localizações geográficas e surgiram novos artistas que ajudaram a definir a (sub)cultura e são até aos dias de hoje considerados os mais prolíficos da história do movimento. O *hip-hop* ganhou destaque no mundo da moda, com o uso de roupas largas, sapatilhas e boné a tornar-se uma tendência; a competição artística eclodiu, com a recorrente realização de batalhas em todas as modalidades - rituais muito importantes na obtenção de reconhecimento por parte de artistas emergentes; vive, de forma geral, no seio da (sub)cultura, um grande interesse coletivo em apreender e pregar os valores primordiais da mesma; e o afrocentrismo e a política em geral tornam-se temas bastante abordados nas músicas e nos *graffitis* - caracterizando o *hip-hop* como poderosa arma de ativismo e intervenção social (Chang, 2005). Foram anos de grande efervescência artística, que por sua vez captaram a atenção de todo o mundo para a influência e impacto do movimento.

No início deste período, em meados da década de 1980, começou a ganhar destaque a nova cena *hip-hop* na costa oeste dos Estados Unidos da América, com significativa centralidade no Estado da Califórnia. Com o aparecimento de novos artistas naturais da costa oeste a obter grande sucesso comercial, numa era em que a (sub)cultura *hip-hop* já se encontrava espalhada por todo o mundo, deu-se início a uma rivalidade artística entre a cena oeste e a cena este (Contador & Ferreira, 1997: 91-93). Esta rivalidade, que ainda hoje perdura, nem sempre foi saudável, implicando por vezes o envolvimento de atividades criminosas e *gangs*. Na segunda metade da década de 1980 surge com grande impacto um novo subgénero de *hip-hop* - o *gangsta rap*. Este subgénero é caracterizado por sonoridades agressivas e mensagens impactantes sobre crime, drogas, sexo e violência (Contador & Ferreira, 1997: 97-100). Schoolly D e Ice-T são dois artistas pioneiros do subgénero, tendo pouco depois surgido o grupo N.W.A., com grande influência. O objetivo primordial deste subgénero era expor, de forma explícita, as contradições da cultura americana e educar os jovens sobre o que se passa

nos bairros sociais e no mundo, prevenindo comportamentos de risco nas novas gerações, porém, alguns artistas, mesmo que de forma inconsciente, glorificam atividades criminosas e comportamentos desviantes nas suas músicas, adotando uma personalidade forte que faz sucesso e influencia os jovens de forma negativa (Contador & Ferreira, 1997: 104-107).

Concomitantemente a esta fase de grande ebulição no *hip-hop* ganha também destaque um outro importante subgênero - o *hip-hop* político/consciente, que vem redobrar a importância dos valores e ideais originais da (sub)cultura e representar uma notória força musical opositora, ao desafiar prontamente normas culturais, políticas e económicas dominantes, para além de abordar problemas e conflitos sociais (Perry, 2004). No verão de 1989 é lançado o influente *single* “Fight The Power”, de Public Enemy, que apela à luta contra o poder instituído e incorpora ideais do movimento *Black Power*¹⁹, marcando sensivelmente o início de uma era de ativismo no *hip-hop*. Os efeitos devastadores das políticas sociais de renovação urbana para as comunidades negras e hispânicas desfavorecidas nos Estados Unidos da América, sob a administração do Presidente Richard Nixon, acompanharam o nascimento do *hip-hop* e plantaram a semente para a eclosão de um forte movimento contestatário no seio da (sub)cultura anos mais tarde, num novo contexto de pobreza, opressão, brutalidade policial e apatia política, sob a administração do Presidente Ronald Reagan (Chang, 2005).

Na década de 1990 muito aconteceu no mundo do *hip-hop*. Nos primeiros anos da década desenvolve-se em pleno o *rap* português, com a devida incorporação de todas as modalidades relacionadas, constituindo-se um ponto de viragem na arte e cultura urbanas do país. Fruto da grande diversidade e inovação que caracterizam esta fase, surgem novas expressões artísticas e estilos musicais, como é notório exemplo o *R&B* contemporâneo, que se desenvolve com uma forte influência da cena *hip-hop*, assim como em estreita relação com a mesma. As mulheres e a população LGBTQI+ conquistam uma maior representação no *hip-hop*, com um maior número de artistas a surgir e a obter sucesso, contribuindo para um ambiente mais inclusivo na (sub)cultura,

¹⁹ Movimento político e social das décadas de 1960 e 1970 que reivindica orgulho racial, autossuficiência e igualdade para todos os indivíduos negros ou de descendência africana.

que vinha sendo rotulada pelo sexismo e pela homofobia (Mazer, Gelain & Guerra, 2018: 5). Num universo de artistas maioritariamente afrodescendentes quebraram-se também na década de 1990 barreiras raciais no *hip-hop*, com uma maior aceitação de *rappers* caucasianos na indústria musical, em parte graças ao enorme sucesso que o artista Eminem alcançou nesta década, assim como respeito na cena.

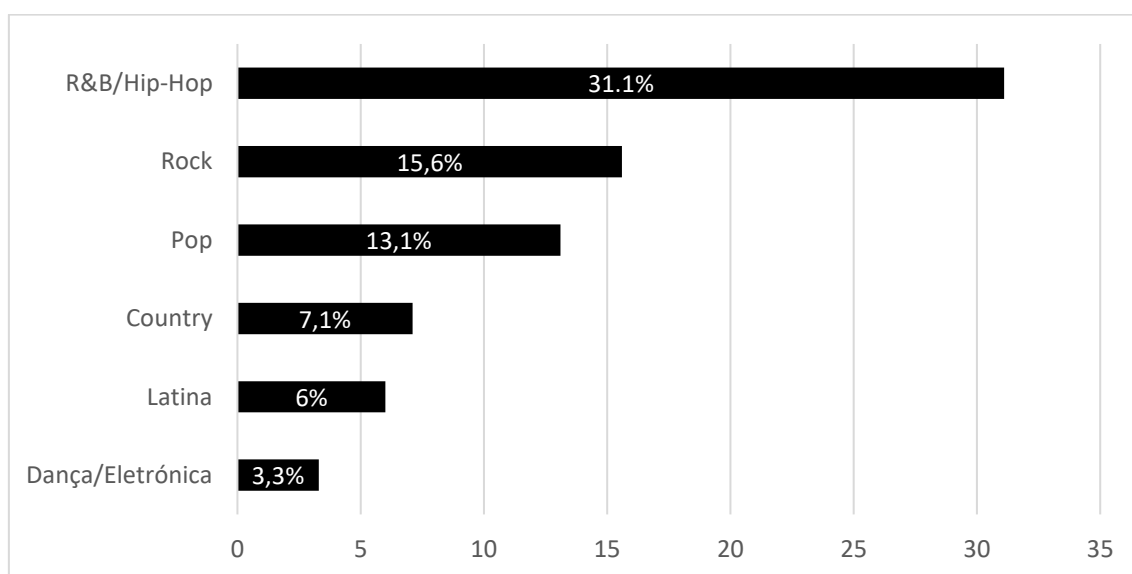
Os últimos anos do século XX ficaram marcados por uma intensificação da rivalidade entre a costa oeste e a costa este na cena *hip-hop*, em parte graças ao grande talento e incomparável sucesso comercial de 2Pac e The Notorious B.I.G., dois dos mais influentes artistas da história do *hip-hop*, naturais da Califórnia e de Nova Iorque, respetivamente. Ambos os artistas acabariam por ser assassinados; primeiro 2Pac em setembro de 1996, com 25 anos, e B.I.G. em março de 1997, com 24 anos. Envolto em mistério, os dois casos continuam por resolver até aos dias de hoje, mas vale retirar dos mesmos a importância em manter uma rivalidade e competição saudáveis e pacíficas, contribuindo para a manutenção dos valores e ideais que fizeram o *hip-hop* emergir. Nas palavras do pioneiro DJ Kool Herc, convidado a escrever a introdução da obra de Chang (2005: 11), fica bem explícito o que o *hip-hop* deve representar:

“Para mim, o *hip-hop* diz: ‘vem como és.’ Nós somos uma família. Não se trata de segurança. Não se trata de ostentação. Não se trata de quantas balas a tua arma consegue disparar. Não se trata de sapatilhas de 200 dólares. Não se trata de eu ser melhor do que tu ou tu seres melhor do que eu. Trata-se de nos conectarmos. É por isso que tem uma atração universal. Tem representando para os jovens uma forma de perceberem o seu mundo, sejam eles dos subúrbios, da cidade, ou seja, de onde for.”

Desde o final da década de 1990 até aos dias hoje o *hip-hop* cresceu exponencialmente. O *graffiti* tornou-se um fenómeno da arte urbana em todo o mundo, o *breakdance* tornou-se modalidade nos Jogos Olímpicos, a estreiar-se em 2024 em Paris, e a música *hip-hop* é hoje um dos estilos musicais mais ouvidos em todo o mundo, caracterizado pela sua crescente versatilidade e predominância de subgéneros. Atualmente, grande parte do consumo musical é feito *online*, através das diferentes

plataformas de *stream* disponíveis na *internet*, como o *Spotify* e a *Apple Music*. Neste panorama, o *hip-hop* reina, sendo atualmente, por uma grande margem, o género musical mais ouvido nos Estados Unidos da América (ver gráfico 1) e em grande parte do resto do mundo. Com um maior sucesso e comercialização, a música *hip-hop* tem também um maior impacto social. Nos últimos 20 anos a indústria musical tem investido muito na música *hip-hop*, garantindo projeção e sucesso comercial a artistas que produzam conteúdo que corresponda à demanda do mercado.

Gráfico 1 - Percentagem de *streams* de áudio em 2020 nos EUA, por género musical



Fonte²⁰: MRC Data e Billboard.

Atualmente a música é feita para agradar o público, e não para formar um. Vivemos uma cultura de massas, em que o poder económico determina a produção cultural - algo que não acontece só com o *hip-hop*, mas com grande parte das manifestações culturais. A liberdade de produção que outrora existia é agora suprimida pelas grandes empresas, que apenas fornecem verbas e garantem projeção mediática a artistas que concordem em produzir dentro de certos parâmetros, que sejam do agrado do público maioritário e resultem num aumento de receitas. Numa sociedade cada vez mais caracterizada pela individualidade, pelo conformismo e pela sobrevalorização da

²⁰ Mais informação disponível em: <https://www.billboard.com/p/u-s-music-year-end-report-2020/>.

usufruição, um tipo de música *hip-hop* energético, despido de conteúdo pertinente mas eficaz em elevar o estado de espírito do ouvinte, é significativamente mais consumido. Seguindo as ideias da Escola de Frankfurt, os jovens são os produtores e os consumidores alienados desta (sub)cultura. Num estado avançado do capitalismo com uma grande centralização de poder de edição musical, em que os jovens participam ativamente na cultura através da *internet* e das redes sociais, as grandes editoras apostam na produção do que mais agrada ao público-alvo, o que cria uma influência mútua entre a indústria e o consumidor em geral. Neste sentido, a arte, como um todo, deixa de ser uma manifestação cultural pura para passar a ser uma mercadoria, um valor de troca meramente comercial, o que ultimamente ameaça a expressão individual e coletiva do ser humano (Adorno, 2003).

No seio da (sub)cultura *hip-hop* há lugar para todo o tipo de manifestações - mais focadas em suscitar reflexão/introspeção ou mais focadas no puro entretenimento. Porém, a força da indústria musical em explorar economicamente um tipo de manifestação mais rentável, mesmo que tenha menor relevância ou exerça uma influência negativa, retira ao *hip-hop* a sua aspiração original de mudar o mundo, como aconteceu com a Sociologia enquanto ciência, que perdeu essa aura pela importância excessiva dada às carreiras académicas, seguindo as conceções de Michael Burawoy (Guerra, 2019c: 209). Posto isto, de um ponto de vista sociológico, demonstra-se essencial analisar e destacar artistas que, impulsionados por motivos de gratificação criativa e estética, num gesto de auto-empoderamento, ajuda mútua e envolvimento social, procuram fazer a diferença através de uma criação de ação e intervenção face aos problemas estruturantes da sociedade - de modo a desafiar conceções negativas sobre o movimento *hip-hop* e realçar o que de positivo este tem para oferecer.

Capítulo 3: *A Palavra É a Arma*²¹. Música de intervenção

3.1. A revolução pela música

A música de intervenção tem uma longa história. É difícil determinar a sua origem com precisão histórica, mas é certo que existe desde que as pessoas começaram a demonstrar aversão ao *status quo* e a canalizar essa aversão para uma expressão musical lírica, de intervenção. A música de intervenção é um movimento de mudança social, cultural e política, com o objetivo de provocar nas pessoas uma certa reflexão e/ou ação. Nos Estados Unidos da América, na década de 1960, os movimentos contraculturais antiguerra e de luta pelos direitos civis dos negros desenvolveram-se a par de uma crescente expressão artística livre, que influenciou todo o mundo numa altura de grande emancipação da cultura americana - o uso da música como forma de intervenção popularizou-se ao longo destes anos. Esta expressão musical, política e social fez-se sentir na América Latina com a *nueva canción* e a *nueva trova*, no Brasil com o tropicalismo, em Espanha com as *voces libres* e em França com a *nouvelle chanson* (Guerra & Januário, 2016: 204). Em Portugal, a música de intervenção, ou canção de protesto, definiu-se numa estreita relação com a oposição ao regime fascista do Estado Novo (Guerra, 2019b: 1).

O início da guerra colonial em 1961 e o movimento estudantil de Coimbra no ano a seguir marcaram o início de uma onda de protestos e expressão artística de intervenção no país, que culminou no ano de 1969, após o afastamento de Salazar do Governo e num contexto de crise académica (Guerra, 2019b: 1). A canção de protesto portuguesa foi assim ganhando uma maior popularidade entre os últimos anos da década de 1960 e os primeiros da década de 1970, durante os quais algumas canções eram transmitidas na rádio e na televisão, dependendo sempre da aprovação dos órgãos de censura do regime ditatorial. Num ambiente estudantil de revolta perante a guerra colonial e a situação política do país, destacaram-se alguns músicos como Adriano Correia de Oliveira, José Mário Branco e José Afonso, assim como o poeta Manuel

²¹ Título da 6.ª faixa do álbum “Alvorada da Alma” (2013), de Dealema.

Alegre, cujos poemas eram interpretados musicalmente pelos artistas mencionados (Guerra & Januário, 2016: 204). Estes artistas imprimiam nas suas músicas sentimentos de resistência, de revolução e de consciência social (Guerra, 2019b: 2), músicas que viriam a servir de banda sonora à Revolução de 25 de Abril poucos anos mais tarde, em 1974.

Estas manifestações artísticas, de música popular, atuam como meio e objeto de intervenção social, manifestando-se em diversas configurações sociais de crítica, descontentamento, mudança política, resistência, ação e luta (Guerra, 2019b: 2). É neste sentido que a música desempenhou um papel fundamental no contexto revolucionário português. A geração que viveu a Revolução de 25 de Abril experienciou grandes mudanças políticas e sociais, e em tempos de menor liberdade a música serviu como canal de esperança e empoderamento, caracterizando uma geração de portugueses socialmente e politicamente conscientes, capazes de conquistar espaço cultural, de manifestação e luta contra a opressão (Filho, 2005: 143). As novas gerações, apesar de viverem num contexto mais favorável do que gerações anteriores, enfrentam ainda assim grandes mudanças políticas e sociais, que têm vindo a ocorrer nas últimas décadas. E neste sentido, a música demonstra-se crucial em dois aspetos fundamentais: como potencial motor de mobilização política e como indicador de mudanças e reconstruções na identidade dos jovens na contemporaneidade (Guerra *et al.*, 2019: 6; Guerra & Silva, 2015).

Até à Revolução de 25 Abril, grande parte das produções musicais nacionais a carregar uma vertente intervencionista eram constituídas por música popular portuguesa. A oposição ao regime ditatorial e à guerra colonial fez-se ouvir através de cânticos tradicionais, de forma comum acompanhados pela guitarra portuguesa. Poucos anos mais tarde começaram a ganhar destaque no panorama musical nacional algumas bandas de *rock* com conteúdo politizado. Estes grupos de *rock*, que obtiveram maior proeminência na década de 1980 num contexto político democrático, cantavam sobre outros problemas de novos tempos. Com inspiração da já consolidada cena *rock'n'roll* americana, os temas abordados passavam pelo autoritarismo, opressão, racismo, crise económica e sexualidade (Filho, 2005: 148). Através destes novos movimentos culturais

juvenis de índole intervencionista e contestatória, a música em Portugal atingiu um novo estatuto de campo de conhecimento para os jovens se expressarem e lutarem pelas suas subjetividades individuais e identidades coletivas (Guerra *et al.*, 2019: 7).

Desde o fado e a música tradicional no geral, passando pelos anos primordiais do *rock* politizado, a música de intervenção em Portugal sofreu uma grande evolução nas últimas décadas do século XX, com o aparecimento de novos géneros a perpetuar essa vertente, como o *punk rock*, o *indie rock*, o *electronic pop* e o *hip-hop* (Guerra *et al.*, 2019: 8), que se desenvolveram como uma forma não convencional de participação política, em torno de questões humanitárias, de cidadania, de políticas culturais e de identidade. Num contexto de capitalismo acelerado, essas expressões artísticas visavam questões políticas económicas que intensificam a exploração dos trabalhadores, aumentam as desigualdades sociais e diminuem liberdades, adotando uma posição neoliberalista. Dada a crescente globalização do final do século XX, os governos nacionais deixaram de ser os principais alvos da onda contestatória, para darem lugar a instituições da globalização cultural e económica e grandes corporações transnacionais (Filho, 2005: 152). Os avanços tecnológicos na área da comunicação também tiveram um grande impacto na música de intervenção, gerando novas modalidades de consumo e facilitando a organização e divulgação de ações coletivas de intervenção no espaço físico real (Filho, 2005: 153).

Ao longo das décadas de 1980 e 1990 emerge das grandes cidades portuguesas a prefiguração de uma sociedade livre e solidária, baseada na revitalização do espaço público como lugar de interação entre cidadãos conscientes e participativos (Filho, 2005: 155). Esta consciência e participação, levadas a cabo através do diálogo e da expressão artística, dependem do sentimento de pertença ao espaço circunscrito, neste caso a cidade. A par da linguagem popular, a música desempenha assim um papel fundamental no delinear de uma identidade nacional, coletiva e local. As letras das músicas comportam narrativas que expressam emoções e crenças, ajudando indivíduos a construírem uma identidade a partir da ligação entre um tipo específico de música e um episódio marcante da sua vida. De um ponto de vista coletivo, a música proporciona também a construção de identidades coletivas e diferenciação pessoal, ao contribuir

para a reunião de indivíduos com gostos e práticas culturais semelhantes (Guerra, 2019b: 2). Deste modo, vale referir que a música de intervenção não é única e exclusivamente contestatória ou política, podendo constituir um fecundo meio de integração e edificação social.

O *hip-hop* atinge proeminência no panorama musical português no início da década de 1990 e desde logo começa a demonstrar uma grande propensão a ser classificado como emergente estilo musical de intervenção. O *rap* português, seguindo religiosamente os valores e ideais da sub(cultura) norte-americana fundada num sentido de conscientização e reabilitação social dos jovens marginalizados, demarca-se como rica expressão artística definida pela contestação e revolta perante a realidade social (Guerra & Januário, 2016: 205), denunciando problemas sociais vividos nos bairros sociais das grandes metrópoles de Lisboa e do Porto. Por esta altura, o *hip-hop* já se encontrava plenamente emancipado, constituindo um fenómeno global, acessível a todos pela importância inerente do *ethos do-it-yourself* e com uma base de membros bastante jovem. Pelo seu crescente sucesso e popularização, a música *rap* constitui um importante veículo imaginativo para os jovens se expressarem culturalmente e promoverem mudança social, para além de representar um excelente meio para estudar a juventude como motor de transformação na sociedade contemporânea.

3.2. O *hip-hop* como meio de intervenção

O *hip-hop*, como movimento artístico-cultural, tem, desde a sua génese, um forte carácter político e social. Como já foi referido, o trabalho de Afrika Bambaataa, com a fundação da *Zulu Nation*, traçou um caminho de intervenção no seio da então emergente (sub)cultura *hip-hop*, que perdura até aos dias de hoje. O movimento *hip-hop*, através da expressão das suas diferentes modalidades, construiu desde a década de 1970 uma ética e uma estética inovadoras como alternativa aos estilos de vida dos jovens, como valorização da cultura popular e como meio de aceitação de diferenças étnico-raciais. Num contexto de grande violência entre *gangs*, o *hip-hop* surgiu com a nobre responsabilidade de reduzir os conflitos através da expressão artística,

canalizando a energia dos jovens para algo positivo e construtivo para as suas vidas no futuro. Travava-se uma luta contra a pobreza, a violência, o racismo, o tráfico de drogas e a carência de acesso a bens e serviços - problemas que afetavam milhares de pessoas residentes nos guetos norte-americanos (Costa & Menezes, 2009: 200).

Para além desta missão de melhoria da qualidade de vida da comunidade, o *hip-hop* surgiu também com o intuito de preservar a história e os ensinamentos dos antepassados e de construir uma nova cultura urbana. Ora, a preservação da história dos antepassados está, neste caso, diretamente relacionada com a procura por uma conexão dos jovens com as lutas por direitos civis travadas pelo povo afro-americano nas décadas anteriores à génese da (sub)cultura. Objetivava-se uma tomada de consciência por parte da comunidade juvenil das desigualdades sociais, no sentido de promover uma continuidade do protesto e da luta contra a discriminação através de uma ação comunitária (Costa & Menezes, 2009: 200), ficando desta forma definitivamente imprimida na (sub)cultura uma índole intervencionista. Estes sujeitos, ao ocuparem o espaço público citadino com as suas expressões artísticas, acendem também a discussão sobre a relação periferia-centro na cidade, ao expor as relações de poder implícitas nessa polaridade, que não se cingem apenas à ocupação de território, mas também passam pelo acesso diferenciado a bens materiais e simbólicos (Costa & Menezes, 2009: 201).

A relação periferia-centro nas grandes cidades tornou-se significativamente mais complexa na segunda metade do século XX, dada à migração em massa da população das zonas rurais para os grandes centros urbanos (Costa & Menezes, 2009: 201). Num contexto de grande desigualdade, os indivíduos marginalizados residentes nas periferias aspiravam uma maior participação social, política e cultural, assim como uma melhoria da sua deplorável condição financeira. Neste sentido, o *hip-hop* surgiu como ferramenta capaz de suprir essas necessidades. Recorrendo à perspetiva teórica do sociólogo francês Pierre Bourdieu, a cultura, como uma espécie de capital, é apropriada de diversas formas por diferentes indivíduos e outras entidades. Indivíduos em situação de pobreza ou exclusão têm a capacidade de aumentar o seu capital cultural através do *hip-hop*, que proporciona a participação em modalidades culturais eruditas, como a

poesia e a pintura, em estreita relação com modalidades culturais populares, como a música e a dança. A diferenciação hierárquica entre cultura popular e cultura erudita é desta forma contestada no seio do *hip-hop*, afirmando-se um tipo de intervenção circunscrita à importância da cultura como elemento relevante no projeto de transformação social e como significado de resistência junto das classes desfavorecidas (Alves, Oliveira & Chaves, 2016: 40).

A cultura é um direito social básico, e é também um espaço de conflito, resistência e negociação, determinado pelas estruturas de poder e divisões de classe. Neste sentido, o *hip-hop* destaca-se como prática interventiva na procura por direito cultural, justiça e equidade social (Alves, Oliveira & Chaves, 2016: 40). A procura por um aumento de capital cultural leva então de forma direta a uma maior participação social e política e, eventualmente, uma recompensação económica por uma possível carreira artística conquistada. Como um meio caracterizado pela sua eficaz mobilização e conscientização, o *hip-hop* demonstra-se especialmente pertinente na luta contra a vulnerabilidade social da juventude, que aliada a uma situação económica desfavorável fomenta o aumento da violência e da criminalidade. Com um forte carácter sociopolítico, o *hip-hop* capacita os jovens com a perceção de uma realidade de opressão e desigualdade social, mantendo-nos envolvidos e eticamente comprometidos com a transformação, numa ótica de ação coletiva e promoção do sentimento de pertença social e de construção de identidade (Alves, Oliveira & Chaves, 2016: 41-42).

O *hip-hop*, como meio de intervenção, é desta forma uma manifestação artística contestatória e de carácter educativo/sociocultural (Alves, Oliveira & Chaves, 2016: 42). Retomando a perspetiva teórica de Bourdieu quando ao capital cultural, vale referir que, inserido num dado espaço social, um indivíduo está, desde que tem consciência, em contacto com formas específicas de capital cultural, que são incorporadas, em forma de *habitus*, e continuamente relacionadas com novo capital cultural interiorizado a partir dos seus pares e de certos objetos. No seio da (sub)cultura *hip-hop* é dada grande importância ao conhecimento transmitido pessoalmente, ao 'passa-a-palavra' e ao apadrinhamento de novos membros. Aqueles que estão inseridos na (sub)cultura e possuem conhecimento sobre a mesma devem procurar passar esse conhecimento,

ensinando os princípios culturais e o *modus operandi* dos diferentes objetos e manifestações inerentes. A promoção desta prática está estritamente relacionada com a noção de cultura *do-it-yourself*, na medida em que os novos membros inseridos na (sub)cultura *hip-hop* são categoricamente motivados a explorarem e desenvolverem a sua própria expressão artística de forma autónoma e espontânea, o que invariavelmente imprime no movimento *hip-hop* um *ethos* de resistência à indústria da música *mainstream* e à fomentação de uma produção cultural alternativa (Bennett & Guerra, 2012: 1).

A partir da década de 1990, o capital cultural institucionalizado começou a ganhar preponderância no seio da indústria musical e do *rap*. Grandes empresas e investidores privados procuravam tirar proveito económico do crescente sucesso que o emergente género musical estava a alcançar. As editoras musicais começaram então a interpretar o papel de impulsionar carreiras artísticas, oferecendo contratos aluciantes que preveem algum controlo pela produção musical e, por vezes, até pelo conteúdo lírico, retirando ao artista alguma autonomia e espontaneidade. Neste contexto, os valores e ideais primordiais do *hip-hop* demonstram-se mais uma vez pertinentes do ponto de vista interventivo, na medida em que implicam a oferta dos elementos de identificação e formação necessários para os jovens investirem na resistência à ideologia dominante, discriminatória e mercadológica da indústria cultural (Alves, Oliveira & Chaves, 2016: 42). O *hip-hop underground* surge como resistência à manipulação da indústria musical do movimento e consequente exploração económica.

A par de um maior sucesso comercial do *hip-hop* na década de 1990, e consequente intervenção e manipulação da indústria por interesse económico, desenvolveu-se na (sub)cultura uma reação por parte de artistas que procuravam contrariar esta realidade que ameaçava a manutenção dos valores e ideais inerentes ao movimento. Desenvolve-se assim em pleno a cena *underground* do *hip-hop*, caracterizada por uma produção e divulgação inteiramente independentes e pela predominância de expressões de teor político e de promoção de consciência. A cultura *do-it-yourself* e a produção e divulgação artísticas independentes manifestaram-se neste contexto não apenas no que à música *rap* diz respeito, mas também no *graffiti* e

no *breakdance*. Formou-se assim um amplo movimento de resistência à intervenção da grande indústria na (sub)cultura, desenvolvendo-se paralelamente uma ação transformadora de conscientização e intervenção com o intuito de promover uma maior qualidade de vida no geral para as minorias marginalizadas, perpetuada através de mensagens transmitidas através da música, do *graffiti* e de outras intervenções (Alves, Oliveira & Chaves, 2016: 50).

Vários artistas e grupos obtiveram sucesso na década de 1990 através de uma expressão artística denunciadora de problemas sociais, como o racismo, a brutalidade policial, a pobreza, a exclusão, entre muitos outros. Começaram a surgir também alguns movimentos que almejaram acabar com a violência nos bairros sociais, entre comunidades afro-americanas, e no seio da (sub)cultura *hip-hop* - como é notório exemplo o *Stop The Violence Movement*, da autoria do *rapper* e produtor K.R.S. One. A agenda ativista do movimento ficou desde então bem consolidada, expandindo-se com a ajuda das novas tecnologias de comunicação e informação, que realçaram também o poder educativo das diferentes modalidades do *hip-hop*, sendo assim possível caracterizá-lo como um dos mais importantes meios de intervenção artística da contemporaneidade. Sendo a música *hip-hop* a mais consumida globalmente na atualidade, torna-se igualmente pertinente evidenciar o seu ativo comprometimento com a sociedade e a cidade, numa missão de denúncia, de intervenção e de ação no sentido de permitir que as pessoas, enquanto atores políticos, abandonem a periferia do discurso político, demonstrando-se cidadãs e cidadãos críticos e participativos, preocupados em mudar a sociedade (Sitoe & Guerra, 2019; Guerra, 2020).

Tia DeNora (2011; 2003) tem sido uma das principais autoras a abordar e a revitalizar o estudo sociológico da música, no sentido em que a mesma enfatiza a relação entre a música e a sociedade, não as entendendo como entidades separadas e opostas. Ao mencionarmos que o *hip-hop* se assume como a nova canção de protesto, estamos, paulatinamente, a evidenciar este género musical como sendo uma força ativa na vida social dos indivíduos. Desta feita, estas artes tidas como urbanas vêm expor locais inusitados, bem como visam a criação de um diálogo democrático entre a arte e o público, dando origem às formas contemporâneas de ativismo.

Capítulo 4: *Escola dos 90*²². O *hip-hop* português

4.1. A possível história do *hip-hop* em Portugal

Não é possível definir com grande precisão histórica o momento em que o *hip-hop* chegou a Portugal, mas terá sido com certeza em meados da década de 1980, quando, após a independência das colónias e a adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia, começou a chegar a Lisboa a primeira onda de imigrantes oriundos de países africanos de língua oficial portuguesa, em busca de melhores condições de vida. Com uma grande dificuldade em conseguir habitação acessível no centro da cidade, estes imigrantes viram-se obrigados a instalar-se nas áreas suburbanas, onde o estigma da degradação, da criminalidade e da insegurança imperou. Esta comunidade vivia uma reclamação das suas pertenças e detinha um discurso em torno de pós-memórias relacionado com as suas experiências de diáspora, o que imprimiu nas gerações descendentes uma vontade de se inserirem no meio cultural nacional (Simões, 2019: 190-191). Mas de qualquer forma, segundo Belanciano (2020: 31):

“O surgimento do rap em Portugal nos anos 1990 constituiu um dos mais fascinantes fenómenos da cultura popular do contexto pós-colonial. Pela dimensão artística, mas não só. Também pela forma como o estilo musical funcionou como instrumento de construção efetiva do espaço cultural, das relações e representações sociais que emergiam da nova condição histórica da sociedade portuguesa.”

O primeiro contacto com o *hip-hop* em Portugal aconteceu no início da década de 1980 com o *breakdance*, que chegou através do cinema e de alguns concursos de dança televisivos. A nova forma de dança, irreverente e inovadora, desde logo conquistou adeptos - jovens de etnias e localizações distintas. Poucos anos mais tarde, chegam a Portugal as primeiras influências do *rap* norte-americano, com cópias de cassetes de artistas como Public Enemy ou Run-D.M.C. a circularem entre os jovens residentes nas periferias lisboetas (Contador & Ferreira, 1997: 162). Militares

²² Título da 12.ª faixa do álbum “V Império” (2008), de Dealema.

portugueses destacados na base das Lajes, na Ilha Terceira, nos Açores, foram responsáveis pela chegada de algumas destas primeiras cassetes de *rap* americano a Portugal, que estavam disponíveis na loja da base militar, a gosto dos jovens soldados norte-americanos (Abreu, 2019). As músicas que tocavam nos sistemas de som e nos leitores de cassetes portáteis entoavam apelos de resistência social e de afrocentrismo, o que acabou por atrair a atenção dos jovens luso-africanos residentes nas áreas suburbanas lisboetas para a emergente expressão artística, que lhes prometia a tão desejada reclamação das suas pertenças e obtenção de capital cultural. Nascia assim o *hip-hop* português, com berço na Margem Sul, abrindo portas à construção de novas identidades juvenis baseadas na apropriação do espaço urbano - agora palco de multiculturalismo e pluralismo (Abreu, 2019; Siteo & Guerra, 2019).

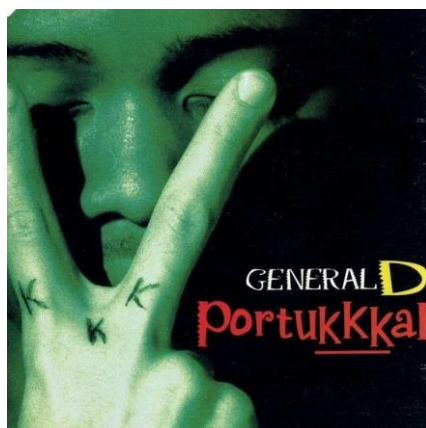
Na segunda metade da década de 1980 a (sub)cultura *hip-hop* começa a ter impacto nos portugueses. O *breakdance* reúne bastantes adeptos, o *rap* circula cada vez mais entre os jovens de diferentes localizações, e a cena *graffiti* desenvolve-se intensamente, com o aparecimento de variadas *tags* e murais nos grandes centros urbanos (Abreu, 2019). Concomitantemente a este contexto de efervescência artística e cultural, vive-se no país uma profunda discriminação institucional, caracterizada por uma integração apressada dos imigrantes das ex-colónias portuguesas. De costas voltadas para África, o Portugal da segunda metade da década de 1980 pode ser caracterizado por uma governação patologicamente obcecada em acompanhar a onda de progresso da comunidade europeia, esquecendo os graves problemas sociais vividos pelos imigrantes nas periferias das grandes cidades do país. A par desta realidade cresce entre os portugueses a falsa ideia de que a delinquência juvenil e a criminalidade associada a *gangs* tem um rosto negro, com epicentro nas zonas periféricas de Lisboa, o que motiva, a sul do Tejo, um movimento de contestação com forte influência do emergente movimento *hip-hop* (Contador & Ferreira, 1997: 164).

Em 1986 estreia o programa de rádio *Mercado Negro*, com antena aberta apenas em Lisboa, transmitido na já extinta *Correio da Manhã Rádio*, da autoria do radialista João Vaz. Foi o primeiro programa radiofónico a transmitir *rap* em Portugal, e apesar da sua curta duração - terminou apenas um ano depois da sua estreia - contribuiu

diretamente para o crescimento da (sub)cultura *hip-hop* nacional (Simões, 2019: 192). Nos anos que se seguiram aumentou significativamente a troca de experiências comuns relacionadas com as diferentes modalidades do *hip-hop* nas ruas. Em 1992 surge o primeiro programa de rádio inteiramente dedicado ao *rap* em Portugal - o *Novo RAP Jovem*, da autoria de José Mariño e transmitido na *Rádio Energia* para todo o país até 1993. Um ano mais tarde José Mariño começa um novo projeto radiofónico - o *Repto*, transmitido na *Antena 3* - programa que viria a constituir um dos maiores focos de divulgação da música *rap* nacional na década de 1990 (Contador & Ferreira, 1997: 166).

Em 1994, Sérgio Matsinhe, mais conhecido pelo seu nome artístico General D, lança o primeiro EP de *rap* português - o “Portukkkal” (ver figura 9). General D, de origem moçambicana, mas a residir em Lisboa desde os seus dois anos, já havia organizado um pequeno festival de música *hip-hop* no ano de 1990 em Almada, mais concretamente na Incrível Almadense, onde tocou o grupo Black Company - do qual ele fazia parte e era um dos membros fundadores. Até 1993 tinha também já gravado algumas faixas em colaboração com outros emergentes artistas nacionais na cena. Por estes feitos, General D é considerado um pioneiro do *rap* e um dos principais precursores do movimento artístico-cultural *hip-hop* em Portugal. O EP “Portukkkal”, composto por três faixas, não obteve grande sucesso, mas o seu conteúdo mostrou-se especialmente pertinente no contexto social e político vivido aquando da sua edição, como expressão de denúncia de um país altamente institucionalizado, onde os negros e os pobres sofrem de perseguição policial e são ignorados pela classe governativa (Contador & Ferreira, 1997: 165-167).

Figura 9 - Capa do EP “Portukkkal”, de General D (1994)



Fonte: Discogs.

Com alguma cobertura mediática, a (sub)cultura *hip-hop* começa finalmente a fazer correr tinta em Portugal. Desde a alvorada dos anos 1980 que a cultura *hip-hop*, e algumas das suas extensões, como o *rap*, o *breakdance* ou o *graffiti*, eram conhecidos por algumas franjas em Portugal, mas a presença mediática do fenómeno era praticamente nula nessa década. O que não significa que não existissem pequenos focos de atenção em relação ao que se passava nos Estados Unidos desde o final dos anos 1970. Os primeiros ecos do *rap* americano chegam a Portugal, acima de tudo, através de cassetes enviadas dos Estados Unidos, mas também de França, onde o género sempre teve grande expressão, e da Holanda, onde existia uma grande comunidade de imigrantes de países africanos de língua oficial portuguesa. “Ouvíamos aquela música através de cassetes que alguns de nós recebíamos de familiares a viver na Europa ou nos Estados Unidos”, haveria de recordar, em Londres, General D (Belanciano, 2020: 31).

Ainda no ano de 1994, intensifica-se a ebulição do *hip-hop* em Portugal. O grupo Da Weasel edita o seu primeiro EP; o trio Mind Da Gap, oriundo do distrito do Porto, grava a sua primeira maquete e assina contrato com a emergente editora NorteSul para editar o seu EP de estreia, afirmando-se como uma das primeiras manifestações de *hip-hop* a norte de Portugal; o Bomberjack, DJ de *hip-hop* português, lança a sua primeira *mixtape* de forma independente, dando o mote à importância do circuito *underground* e independente no seio da (sub)cultura. Com todo este movimento o interesse dos *media* pelo rap intensifica-se, sendo retratada de forma errónea um modo de vida marginal ao invés dos princípios genéricos do fundamento da (sub)cultura *hip-hop* (Contador & Ferreira, 1997: 169). Com a abertura da possibilidade de exploração comercial do emergente movimento, a *Sony Music* edita e promove ainda em 1994 a compilação “Rapública”, composta por 14 faixas de vários artistas e grupos emergentes na cena *rap* nacional. O projeto demonstrou-se um êxito, ao vender 15 mil unidades até 1995, em grande parte graças ao sucesso da faixa “Nadar”, dos Black Company, que ainda hoje é reconhecida como o primeiro grande *hit* do *rap* português.

Até ao final da década de 1990 o *rap* nacional diversifica-se. Em 1996 o quinteto portuense Dealema lança a sua primeira maquete e começa a traçar um prolífico caminho assente na independência artística, alcançando mais tarde o estatuto de banda

de culto; no mesmo ano surge na cena Sam The Kid, *rapper* e produtor, oriundo de Lisboa, que viria a demarcar a importância cultural de uma produção virtuosa no seio do *hip-hop* nacional; ainda em 1996, Allen Halloween, lisboeta de origem guineense, começa o seu percurso artístico, ao longo do qual trouxe novas sonoridades ao *hip-hop* português, caracterizadas por instrumentais sombrios e vocais melancólicos e misteriosos com temáticas obscuras (Gravato, 2017: 91); em 1997 começa a sua carreira artística o *rapper* lisboeta de origem santomense Valete, que traçaria no começo da década de 2000 uma carreira de forte índole política e intervencionista, abordando temas como o racismo, a indústria musical, o sistema prisional, doenças sexualmente transmissíveis, questões sociais, entre outros (Gravato, 2017: 90); nesse mesmo ano surgem com maior visibilidade na cena dois grupos compostos integralmente por artistas do sexo feminino e maioritariamente afrodescendentes - Djamal e Divine. Estes dois grupos, apesar de não terem obtido grande sucesso comercial ou cobertura mediática, demarcaram uma posição no seio da (sub)cultura de oposição à misoginia, ao sexismo, à objetificação da mulher e às desigualdades de género, desafiando o domínio masculino na emergente indústria *hip-hop* (Simões, 2019: 195-197).

A década de 2000 significou uma maior maturidade dos artistas que emergiram na década de 1990, fazendo-os mostrar evoluções das suas primeiras versões (Gravato, 2017: 92). Fruto de um maior impacto que a música *rap* tinha no público, especialmente nas camadas jovens da sociedade, naturalmente surgiram expressões socialmente relevantes e de ativismo, realçando o poder intervencionista do *hip-hop* na sociedade portuguesa. Viu-se cada vez mais fusões entre o *rap* e outros géneros musicais, com alguns MCs a colaborar com artistas portugueses já estabelecidos, o que invariavelmente concedeu ao *hip-hop* uma maior musicalidade, perdendo aos poucos o estatuto monocórdico (Gravato, 2017: 92-93). Também o *breakdance* e o *graffiti* tornaram-se práticas comuns no país. A dança *hip-hop* invadiu as academias e os ginásios e, mais especificamente, o *breakdance* disseminou-se nas ruas das grandes cidades e nos bairros sociais, oferecendo carreiras profissionais e internacionais a muitos jovens em situações desfavorecidas. O *graffiti* ocupou muros e fachadas um pouco por todo o país, com expressões variadíssimas de afirmação artística e de

intervenção. Alguns *writers* portugueses construíram prolíficas carreiras e atingiram fama mundial.

Ainda na década de 2000, começaram a surgir com um maior impacto algumas manifestações associadas ao *gangsta rap*, com o objetivo de denunciar as dificuldades vividas pelas franjas mais marginalizadas da sociedade em Portugal, assim como as contradições do contexto cultural, social e político português. Em relação com este novo tipo de expressão, o *rap* crioulo ganhou também espaço no movimento português nos anos 2000, representando uma afirmação identitária das jovens comunidades de origem africana a residir em Portugal (Gravato, 2017: 93). No virar para a década de 2010, a *internet* impactou profundamente o movimento em Portugal, ao estabelecer a possibilidade de os artistas aumentarem a sua visibilidade e ao abrir as portas à democratização da informação e espaço relacionado ao *rap* e *hip-hop* nacionais no geral (Gravato, 2017: 95), assim como aumentando significativamente o impacto do mesmo. O *rap* é hoje um dos géneros musicais mais consumidos em Portugal, ocupando o topo das tabelas de vendas, de *streaming* e de espetáculos (Abreu, 2019). A *internet* aumentou também a influência norte-americana na (sub)cultura portuguesa, contribuindo para o aparecimento de novos subgéneros, sonoridades e expressões no *hip-hop* português (Belanciano, 2020). Caracterizado assim por uma grande variedade de expressões artísticas e um sentido de inovação ímpar, o *hip-hop* português continua, de forma geral, a representar os valores e ideais primordiais da (sub)cultura, com artistas da velha guarda ainda no ativo e com vários artistas da nova escola a receber o testemunho e a continuar o legado mais de 30 anos depois.

4.2. As palavras e as vozes do *hip-hop* do Grande Porto

A (sub)cultura apareceu no Porto com maior impacto no final da década de 1980, poucos anos depois do começo da movimentação experimental à volta das diferentes modalidades do *hip-hop* na capital. À semelhança do que aconteceu em Lisboa, o primeiro contacto dos portuenses com o *hip-hop* aconteceu através da televisão, do cinema e da rádio, assim como da troca de cassetes e revistas, que chegavam de vários países, e da troca de experiências relacionadas com as diferentes modalidades do então

emergente movimento em Portugal (David & Noronha, 2017). Nos últimos anos da década de 1980, começava-se a ver nas ruas jovens a dar os primeiros passos de *breakdance*, a treinar o *graffiti* nas diversas paredes e muros em branco e a organizar sessões espontâneas de experimentação musical, como reprodução e mixagem de música ou improvisação vocal poética (Pinheiro, 2019). Alguns locais de referência nestes anos são: a Rua de Cedofeita e a circundante zona antiga da cidade do Porto; as várias ruas entre as freguesias de Santa Marinha e Mafamude em Vila Nova de Gaia; e a zona central de Matosinhos junto à Câmara Municipal (Gomes, 2017).

Um dos principais impulsionadores do movimento *hip-hop* na cidade do Porto foi Nuno Carneiro, músico de nome artístico Ace. Depois de emergir na cena *breakdance* em meados da década de 1980, Ace começou a escrever umas rimas e a desenvolver um maior interesse pelo *rap* durante os primeiros anos da década de 1990, quando não conhecia ninguém que partilhasse consigo a mesma medida de entusiasmo pelo emergente movimento. Entretanto, descobriu o General D através de um artigo num jornal e conseguiu entrar em contacto com o *rapper* lisboeta, que por sua vez o convidou a entrar no *videoclip* da sua música “Norte Sul”. Nessa viagem a Miratejo para a participação no vídeo, Ace ficou espantado com o nível de desenvolvimento da cena *hip-hop* em Lisboa no que diz respeito à música *rap*, ao *graffiti*, ao *breakdance* e ao vestuário, tendo regressado ao Porto, mais concretamente a Vila Nova de Gaia, onde residia, com um nível ainda maior de entusiasmo (David & Noronha, 2017).

No ano de 1993, num concerto da banda inglesa de *new wave* Depeche Mode no antigo Estádio das Antas, cuja primeira parte foi feita por um grupo de *hip-hop* de origem irlandesa de nome Marxman, Ace conheceu Hugo Piteira e alguns dos seus amigos oriundos de Matosinhos, após se identificarem mutuamente como entusiastas de *rap* pelo vestuário (Rios, 2010). Desde logo, surgiu uma amizade entre Ace e Hugo marcada pela partilha de discos e revistas de *hip-hop*. Os amigos de Hugo seguiram o seu caminho com um grupo de *hip-hop* chamado Reunion Of Races, enquanto Ace e Hugo investiram em conjunto no seu próprio projeto, tendo Hugo adotado o nome artístico de Presto. Rolando Sá - amigo de Presto que regressara recentemente de Londres e trazia consigo uma bagagem de conhecimentos de produção de *hip-hop* juntou-se ao projeto sob o

nome de DJ Serial; os três formaram os Da Wreckaz e editaram o single “Piu Piu Piu”, que obteve sucesso no programa *Repto* de José Mariño e impulsionou uma carreira artística para o grupo, que em 1995 edita o primeiro EP sob um outro nome - Mind Da Gap (David & Noronha, 2017).

Figura 10 - Mind Da Gap



Da esquerda para a direita: Ace, Presto e Serial.

Fonte: Made In Portugal.

Ainda nestes primeiros anos, fruto de uma vontade de ouvir mais do que aquilo que passa nas estações de rádio, Ace e Serial começam a organizar festas de *hip-hop* no extinto bar Comix, na rua de Cedofeita, no Porto. Essas sessões tornaram-se palco central do desenvolvimento da cena *rap* portuense, tendo nos próximos anos surgido uma nova onda de entusiastas de *hip-hop* em todo o distrito do Porto (Gomes, 2017). Em Vila Nova de Gaia, a estação ferroviária General Torres tornou-se um local de reunião onde os jovens interagiam e desenvolviam a sua prática nas diferentes modalidades do *hip-hop* (Pinheiro, 2019: 51). O mesmo acontece no concelho da Maia e no de Matosinhos, onde são organizados alguns eventos de *rap* no bar/discoteca Cais 447 - neste último. A emergente cena *hip-hop* mostrava estar a desenvolver-se a passos largos não só no concelho do Porto, mas também nas suas periferias (Palmeira, 2017). Ace, que morava junto à estação ferroviária General Torres na rua de Antero de Quental, conhece - neste contexto temporal - o seu vizinho da rua 14 de Outubro - Edmundo Silva, que viria igualmente a desempenhar um papel importante no desenvolvimento da cena *rap* portuguesa.

Edmundo, que mais tarde viria a adotar o nome artístico Mundo Segundo, inseriu-se na (sub)cultura *hip-hop* através do *breakdance*, tendo depois surgido o interesse pelo *rap*, assim como aconteceu com Ace e muitos outros jovens da mesma geração. Ávido estudioso das raízes e influências do *hip-hop*, foi absorvendo a cultura dos diferentes elementos que o compõem. Formou juntamente com um amigo de escola o grupo Factor X , que por sua vez se interessava pelo *djing*, e adotou o nome artístico DJ Guze. Apadrinhado por Ace, que lhe transmitiu alguns conhecimentos, Mundo investiu em equipamento e fez da música uma obsessão, montando um estúdio em casa - o 2º Piso (David & Noronha, 2017). Durante sessões de experimentação musical criou amizade com Nuno Teixeira e Rui Pina, oriundos do Porto, que tinham o seu próprio projeto intitulado Fullashit, sob os nomes artísticos Fuse e Expeão, respetivamente. Fruto da sinergia entre os membros dos Factor X e dos Fullashit nasce de forma natural a vontade de criação artística conjunta, à qual se junta o quinto elemento André Neves - amigo em comum - sob o nome artístico Maze. Desta forma nasce Dealema, que viria a ser um dos grupos mais influentes do *rap* português, caracterizado por uma mística *underground* e um forte sentido interventivo. No ano de 1996 lançam o seu primeiro trabalho conjunto - o EP “Expresso do Submundo” (David & Noronha, 2017).

Figura 11 - Dealema



Da esquerda para a direita: Mundo, Guze, Maze, Fuse e Expeão.

Fonte: Mais Superior.

Nos anos que se seguiram, o clube Hard Club, que entre 1997 e 2006 funcionou em Vila Nova de Gaia junto à margem do rio Douro, até se mudar em 2008 para o Mercado Ferreira Borges na zona histórica do Porto, foi palco de vários concertos de *hip-hop* que deram a conhecer novos artistas emergentes na cena portuense. Como promotor de festas, Mundo Segundo organizou, neste espaço, as *Nova Gaia Sessions*, que durante anos deram a conhecer ao público o *rap* do Porto e trouxeram pela primeira vez aos palcos nortenhos os principais nomes do género em Portugal no virar do milénio, como Sam The Kid, Micro e Chullage (Pinheiro, 2019: 52). Na década de 2000, destacaram-se na cena *hip-hop* portuense influentes nomes como Rato 54, que já havia sido pioneiro no *graffiti* na cidade, Barrako 27, Deau, Keso e Capicua.

Ao longo dos últimos 20 anos, o *hip-hop* portuense sofreu um grande desenvolvimento e, para além da fértil criação artística de forte impacto, surgiu associado a alguns projetos relacionados com a (sub)cultura que realçam o seu papel interventivo na sociedade. No ano de 2009 foi criado um dos projetos mais significativos inerentes à (sub)cultura *hip-hop* portuguesa, o “Ser Humano - Hip-Hop por uma causa”. Por iniciativa de empresários e artistas envolvidos na (sub)cultura, sobretudo oriundos do Porto e de Vila Nova de Gaia, assomou com o objetivo de angariar fundos, através da organização de concertos solidários e venda de compilações áudio e *merchandising*, para ajudar pessoas necessitadas em situações desfavorecidas. Até 2017, quando o projeto foi extinto, foram ajudadas várias pessoas, incluindo crianças com graves doenças e limitações que conseguiram obter o tratamento adequado e equipamentos de mobilidade graças aos fundos arrecadados pela iniciativa (Ferreira, 2013).

A Câmara Municipal do Porto tem também vindo a desenvolver vários projetos de promoção de arte urbana e *hip-hop* nos últimos anos. Vários artistas portugueses de renome, como Vhills e Mr. Dheo, foram convidados a pintar murais no centro da cidade e em bairros sociais de propriedade camarária, como forma de embelezar o meio urbano e torná-lo menos monótono, ao mesmo tempo que se exalta a sua cultura local. Em 2014, foi criado o projeto “OUPA!”, no âmbito da iniciativa Cultura em Expansão, com o objetivo de projetar e potenciar artisticamente os jovens desses bairros, principalmente no que à música *hip-hop* diz respeito. Até à data foram feitas intervenções nos bairros

do Cerco do Porto, de Ramalde e de Lordelo do Ouro, que resultaram na edição de álbuns musicais e num maior nível de desenvolvimento social destes jovens, muitas vezes marginalizados (Ferreira, 2018; Sousa, 2018).

No passado ano de 2020 foi dinamizado o projeto municipal “Desporto no Bairro”, com a participação do grupo de *breakdance* portuense *Momentum Crew*, que detém o título de campeão mundial. O objetivo é recrutar e mobilizar jovens interessados e formá-los para, potencialmente, participarem em competições da modalidade que se irá estreiar no Programa Olímpico português em 2024. A promoção do desporto, e desta iniciativa em particular, são vistos como um fator de inclusão que pode mudar a vida de jovens que vivem em condições desfavorecidas nos bairros da cidade. O projeto incide em oito bairros sociais: Aldoar, Fonte da Moura, Viso, Ramalde, Pasteleira, Pinheiro Torres, Lagarteiro e Cerco do Porto. Outros projetos poderiam ser referidos, mas fica bem assente a ideia de que o *hip-hop* surgiu no Porto pela iniciativa e entusiasmo de um grupo de jovens que - nesses primeiros anos da década de 1990 - não sonhavam sequer sobre o impacto positivo que o movimento poderia vir a ter na vida de tantas pessoas (Brandão, 2021).

Passados 30 anos, os Mind Da Gap e os Dealema caracterizam-se como bandas de culto de forte influência em diferentes gerações e como pioneiros na sua arte no contexto nacional, surgindo pelo *amor ao movimento*, numa altura em que praticamente não existia uma indústria ou um mercado de *hip-hop* em Portugal. O grupo Mind Da Gap, uma das primeiras bandas de *rap* nacional, fundada em 1993, extinguiu-se em 2016, deixando um legado de seis álbuns editados e inúmeros *singles* e colaborações. Desde 1996, os Dealema continuam ativos, e contam com quatro álbuns editados, dois EPs e várias colaborações. Os dois coletivos representam o traçar de um caminho que levou à consolidação do *rap* na cidade do Porto e em Portugal, tendo alcançado grande respeito e notoriedade no panorama musical português (David & Noronha, 2017). Numa altura em que grande parte dos pioneiros da (sub)cultura *hip-hop* em Portugal ainda se encontram no ativo e contribuem para a manutenção dos seus valores, vale a pena recordar e analisar o contributo deste conjunto de artistas que ajudaram a definir um movimento local de língua característica, enriquecido pelas

expressões e calções próprios da região, debitados sem filtro e com incomensurável entusiasmo e paixão. Sobretudo, analisamos aqui uma movimentação que também existiu na Área Metropolitana de Lisboa com o dealbar da contemporaneidade, mas que a norte - no Grande Porto - apresenta similitudes, e sobretudo, muitas singularidades sócio-históricas. Para tal, invoca-se uma investigação empírica mais profunda, não perdendo de vista que, segundo Belanciano (2020: 158):

“Na atualidade há cada vez mais gente a expor novas bricolagens, sotaques, modos de ser e sentir, alguns difíceis de apreender no todo, porque ainda em construção, mas introduzindo uma saudável desarrumação num país, e num continente europeu, a precisar de ser abanado das suas velhas certezas. Ao mesmo tempo que existe a perceção das potencialidades da miscigenação e da criouliização, também se vão criando novas incompreensões e tensões. A celebração, o conflito e a esperança situam-se na mesma linha de horizonte. Mas a dinâmica encetada parece imparável. Já não dá para ficar parado.”

Mind Da Gap e Dealema foram dois coletivos pioneiros no desenvolver da (sub)cultura *hip-hop* em Portugal, e em especial no Grande Porto, caracterizando-se como bandas de culto pautadas pela inovação e pelo rompimento com valores sociais tidos como ultrapassados, com uma relevância intemporal. Avançando na presente Dissertação, o objetivo é analisar em maior profundidade o trabalho artístico dos dois coletivos de *hip-hop* oriundos do Grande Porto (Mind Da Gap e Dealema), assim como as conceções individuais dos artistas envolvidos no que à temática do presente trabalho e outras derivações diz respeito. Para tal, foram arregimentados para a realização de uma série de entrevistas individuais em profundidade do tipo biografia quatro artistas dos dois coletivos: André Neves (*aka* Maze) e Edmundo Silva (*aka* Mundo Segundo), integrantes dos Dealema, e Hugo Piteira (*aka* Presto) e Nuno Carneiro (*aka* Ace), integrantes dos Mind Da Gap. Por uma questão de simplicidade e facilidade de identificação, daqui em diante irei-me referir a cada artista pelo seu nome artístico.

Para além do objetivo principal, que se prende a evidenciar características de ativismo e intervenção social no trabalho dos artistas, os mesmos foram também convidados a falar um pouco sobre a sua história de vida e vivências associadas à cena *hip-hop*, assim como partilhar a sua opinião sobre a recente evolução e o estado atual

da arte e cultura urbanas em Portugal. As entrevistas foram efetuadas de forma individual a cada um dos artistas, via *online*, através da plataforma Zoom e implicaram a leitura e assinatura de um consentimento formal prévio, de forma a se proceder à captação de imagem e som das entrevistas com a devida autorização dos participantes. Nos anexos encontram-se o guião de entrevista (**Anexo 1**), o modelo de Declaração de Consentimento Informado (**Anexo 2**) e a grelha de análise de conteúdo categorial das entrevistas (**Anexo 3**).

De forma a explorar o trabalho artístico dos dois coletivos e evidenciar características de ativismo e/ou intervenção social nas suas obras, nada melhor do que invocar algumas músicas e proceder a uma análise do seu conteúdo lírico. Aquando da investigação empírica foi pedido aos participantes que destacassem algumas faixas do seu coletivo pela sua pertinência de análise de conteúdo. Maze e Mundo Segundo, dos Dealema, destacaram em comum duas faixas: “Sala 101”, do álbum “V Império” (2008), e “Nada Dura Para Sempre”, do álbum “A Grande Tribulação” (2011).

Comecemos pela “Sala 101”. É uma canção que fala sobre a perversão do ser humano, referindo vários exemplos de violência, drama e deturpação mental que pairam sobre a humanidade. O título é uma referência a um espaço de tortura e de incitação ao medo e à submissão por parte de um estado totalitário, presente no livro de ficção científica distópica “1984”, de George Orwell.

*Alerta! O ser humano é básico, trágico
Contra a própria raça é sádico
Um bebé abandonado num saco de plástico
Adolescente apanha a SIDA com o padrasto
[...]
Um videojogo que acaba em assassinato
A religião eleva a fé do bombista fanático
Um acidente na estrada pode acabar num “obrigado”
Ou então com a frase “eu mato-te!”.*

A canção principia com a projeção da ideia de que o ser humano pode demonstrar uma completa falta de compaixão para com o próximo, seguindo-se uma

série de casos de barbaridade e de condicionamentos morais e mentais que assombram a sociedade na contemporaneidade.

*Ignorância gera violência
Nela nunca procurei abrigo
Cultivo a paz pela subsistência
Da existência deste universo onde resido
Se estás a um passo do abismo pensa bem
Será que vale mesmo a pena ir mais além?
A consequência do ato torna-te refém
Não queiras para os outros o que não queres para ti também.*

O refrão invoca a educação como última arma de combate à violência e à promoção de paz, apelando à consciência sobre as consequências dos nossos atos e à clemência em qualquer interação com o outro. Desta canção retira-se um sentimento imbuído de sensibilização para a importância do amor próprio, da dissipação do ódio e do amor ao próximo, num ato de resistência a condicionamentos exteriores.

Passando a “Nada Dura Para Sempre”: uma canção que alerta para a efemeridade da vida, procurando cultivar nos ouvintes uma vontade de tirar o máximo proveito da mesma de um modo construtivo para si e para os outros.

*Nada dura eternamente
Somos como estrelas cadentes
Por isso diz o que sentes
E vive sem medo
Ama os teus parentes
Nunca percas tempo
Aproveita toda a inocência da infância
Vive a irreverência da adolescência
Usufriui da maturidade da idade adulta
Partilha a sapiência que da velhice resulta
Luta pela tua felicidade
Cria agora a tua realidade.*

Nestes versos é transmitida a ideia de que a vida é passageira e que, por essa razão, deve ser aproveitada ao máximo. O ouvinte é incentivado a refletir sobre a

importância de falar o que se sente e procurar demonstrar amor por aqueles que o retribuem. Aproveitar o que a vida nos dá, sem medos, é exaltado como meio fecundo para alcançar a felicidade, assim como para a criação da nossa própria realidade. O amor é citado como sentimento indispensável para uma vida plena, sendo também referido como a única coisa que não finda, pelo que se transmite a mensagem que nunca, em circunstância alguma, deve ser retraído.

*Nada dura para sempre
E todo o corpo decai
E só o amor se perpetua
Através de quem não retrai.*

Uma outra faixa destacada por Mundo Segundo foi “Escola dos 90”, do álbum “V Império”, de 2008. Esta música representa a afirmação de que os Dealema constituem uma expressão artística pertinente e plenamente consolidada, tanto na cena *hip-hop* como no panorama musical português.

*Vimos da escola dos 90, onde tudo era em câmara lenta
Tu não precisas de mais promoção
Mano, tu precisas de uma sebenta
Metade do hip-hop de hoje em dia
Depende da imagem ou da fachada
Muitas bases orelhudas, mas com letras cheias de nada
Porque esses putos são fantoches na mão de grandes empresários
Que os exploram noite e dia
Na busca de montantes extraordinários.*

Neste que é o refrão da música, começamos por ficar com a ideia de que o coletivo guarda valores de outros tempos, primordiais, em que o processo de fazer arte deve ser natural, sem apressuramentos. Segue-se uma crítica à prevalência de expressões artísticas banais e desprovidas de conteúdo no *hip-hop* atual, fruto da pressão e manipulação exercida pela grande indústria musical nos pretendentes jovens artistas. Os versos que se seguem imprimem a ideia de que o público não deve subestimar o estatuto do coletivo Dealema, que se afirma como grupo maduro e

pertinente, com direito a lugar na história da música portuguesa - conquistado com mérito próprio.

*Já não somos putos, somos gajos adultos
Na indústria musical provocamos tumultos
Nós somos músicos, não nos tomes por meninos
Somos Jorge Palmas, somos Sérgio Godinhos.*

Muitas outras canções de Dealema são passíveis de análise pertinente. Por constituírem uma referência especial na vida do investigador, destacamos “O Olho que Vê Tudo”, do álbum “A Grande Tribulação”, de 2011, e “Mergulha na Felicidade”, do álbum homónimo de 2003. A primeira motiva uma reflexão sobre o poder instituído e a influência que o mesmo exerce nas nossas concepções através dos diferentes meios ao seu dispor, compondo uma mística de rebelião organizada contra o sistema corrupto. A segunda canção constitui um apelo ao amor próprio e à esperança de que, mesmo nos piores momentos, temos sempre a capacidade de superação necessária para ultrapassarmos qualquer adversidade, se acreditarmos.

Passando para o contributo artístico do coletivo Mind Da Gap, destacamos por Presto a canção “O Jardim”, do álbum “Regresso ao Futuro”, de 2012, e “Todos Gordos”, do álbum “A Verdade”, de 2000, por Ace.

“O Jardim” representa uma sátira, em tom animado, aos costumes e tradições que os portugueses, de forma geral, mantêm desde o passado, sem desenvolverem a consciência coletiva de que são prejudiciais.

*Vem visitar este canteiro encantado chamado Portugal
Que apesar de pequeno, tem cá de tudo
Tem autoestima em falta e fervor nacionalista:
Uma das contradições compiladas nesta lista
Este país não é para velhos, nem novos
Há quem diga que é para corruptos e preguiçosos.*

Nestes primeiros versos é exposta uma das várias contradições da cultura portuguesa, assim como é construída a ideia de que Portugal é um país de fraco desenvolvimento por culpa da prevalente corrupção e apatia e comodismo do povo.

*Os pátios são feitos para manter o status quo nos pratos certos
Cai sempre! É o capital à frente, os financeiros interesses
Que se lixe a gente, que se lixe o povo, que se lixem esses!
Esses proxenetas finos, armados até aos dentes
Com esquemas e alíneas, roubam tanto, tu nem entendes.*

Numa crítica aos governantes do país, estas linhas servem de apelo à conscientização de que o governo pouco ou nada faz para melhorar a qualidade de vida do comum cidadão, quando os interesses económicos prevalecem e invariavelmente conduzem a uma proteção daqueles que perpetuam a corrupção.

“Todos Gordos” é uma faixa que essencialmente fala de companheirismo e da importância de um sentimento de entreajuda no seio da (sub)cultura *hip-hop*.

*Fazer o que apetecer, continuar, sonhar, manter
Umas rimas e umas batidas só pelo real prazer
Todos os que nos acompanham ajudam
E nos guardam o seu respeito, é bilateral como esperavam.*

O ato de produção musical é retratado aqui como algo espontâneo e conduzido pelo prazer de criação, pelo amor ao movimento, que é perpetuado pelas relações advindas do mesmo, num sentido de manutenção de entreajuda e respeito.

*Cartão de visita da invicta cidade
Não é igual a todos nas equações da nossa realidade
Litoral ou interior, norte sul e insular
Eu e os meus gunas vamos estar a doutrina a espalhar
Não damos tiros, dou suspiros nos hotéis e retiros
Banais bacanaís ideais com outras tribos
Quando há crise é pra todos
Quando há fome é pra todos
Quando como há pra todos
Ficamos todos gordos.*

Nestes versos é exultada a união entre pares mesmo quando existem grandes diferenças entre os mesmos. Retrata-se a ideia de que a vontade de espalhar a doutrina do *hip-hop* e o companheirismo que daí advém prevalecem, seja em que contexto for.

Segundo o próprio Ace, os últimos dois versos constituem um provérbio de generosidade e honra, assim como de apadrinhamento.

Uma outra canção destacada por Ace é “Invicta”, do álbum “Suspeitos do Costume”, de 2002. Trata-se de uma homenagem à cidade do Porto, invocando-a como fonte de inspiração e terapia - com um forte sentimento de pertença.

*Na memória, trago fragmentos de ti
Foste a primeira inspiração da ação deste MC
Sofri, mas marquei-te para sempre no meu corpo
Senti, nunca me separo de ti - nem morto.*

A cidade é invocada como um lugar repleto de memórias - memórias de outros tempos de juventude e também de sofrimento. Realçada como fonte de inspiração, a ligação com a cidade é descrita como sendo inseparável.

*Dedicamos-te este poema, este tema (invicta)
És a personificação extrema
Da amizade, humildade, lealdade
Juro fidelidade para toda eternidade
Quando partir, toquem no ódio e no amor
Queimem a bandeira do Porto, eu parto sem dor.*

Através da música, e em forma de dedicação, é exaltado o amor pela cidade do Porto, por todos os valores que foram apreendidos como se pela própria cidade fossem pregados. O sentimento de amor pela cidade é descrito como sendo eterno, ultimamente realçando a importância dos vários lugares gravados na memória pelas experiências, convivências e feitos associados.

“Dedicatória” e “Nortesul”, do álbum “Sem Cerimónias”, de 1997, são outras duas canções do coletivo que representam uma referência especial para o investigador. A primeira faixa é uma dedicatória ao *rap*, e ao *hip-hop*. Os primeiros versos passam por uma breve explicação do que é o *rap* e o *hip-hop*, referindo as particularidades da sua chegada a Portugal, onde se demorou a entranhar. A (sub)cultura é então exaltada como um estilo de vida e profissão, fruto de um amor que surgiu através da influência da cena este norte-americana. A segunda canção é uma ode à confraternidade entre as cenas

hip-hop do Norte e de Sul de Portugal - um apelo ao fim da rivalidade entre as duas zonas centrais do país, e à união dos seus representantes no seio da (sub)cultura, ideal destacado desde já no título da faixa. O fim da rivalidade e do preconceito e a promoção de um maior respeito são conseguidas através de uma colaboração com PacMan e Virgul, membros do grupo Da Weasel, naturais de Lisboa. Destas palavras, podemos aferir algumas das causas e valores subjacentes a esta cena nortenha: proximidade, solidariedade, denúncia de injustiças, informalidade, condições de vida e de habitabilidade adversas, precariedade laboral e futuros incertos. Regularidades e singularidades, portanto. Como reiteram Guerra e Januário (2016: 207):

“Quando pensamos numa música, imediatamente pensamos na sua letra, no que significa, etc. Sendo assim, existem duas formas de analisar estes textos: primeiro, analisá-los separadamente da música, como uma criação artística; segundo, como uma parte indissociável da performance artística [...]. E o que se ouve numa música? Palavras, a uma retórica e vozes, que em muitos casos são analisadas como representantes da personalidade de quem canta. Isto não deixa de implicar que o significado da música pop, o valor que lhe atribuem – seja artístico, social ou político –, remete sempre para as letras.”

Capítulo 5: *O Nosso Nome*²³. Trajetos artísticos e histórias de vida

Neste capítulo pretendemos, com recurso ao material recolhido através das entrevistas, dar a conhecer os quatro artistas que participaram no presente projeto, no sentido de enfatizar a história de como desenvolveram um interesse pela música, e em especial pelo *hip-hop*, de como surgiu a vontade de fazer música, que levou à formação de uma carreira artística, e que vivências associadas ao *hip-hop* são destacadas pelos mesmos, ultimamente construindo uma análise que contribua para a validação ou revogação das hipóteses teóricas construídas na introdução da presente Dissertação. Tratando-se de entrevistas do tipo história de vida, focadas em motivar um discurso de introspeção, tornou-se pertinente recolher alguns dados sociodemográficos, de modo a caracterizar com maior facilidade os intervenientes.

No decorrer das entrevistas optamos por dedicar um pequeno intervalo de tempo, no início das mesmas, a dar a conhecer o projeto e o investigador, e também a auferir alguns dados pessoais dos entrevistados, de modo a conhecê-los melhor e construir uma breve caracterização sociodemográfica, que nos permitiu elaborar uma tabela de identificação dos entrevistados, onde destacamos o nome, a idade, a escolaridade, a profissão e o local de residência atual.

Tabela 1 - Elementos sociográficos dos entrevistados

Nome ²⁴	Idade	Escolaridade	Profissão	Concelho de residência
Ace	48 anos	Licenciatura	Artista/músico	Vila Nova de Gaia
Maze	42 anos	12.º ano	Artista/músico	Lisboa
Mundo Segundo	42 anos	9.º ano	Artista/músico	Vila Nova de Gaia
Presto	44 anos	Licenciatura	Gerente de serviço	Porto

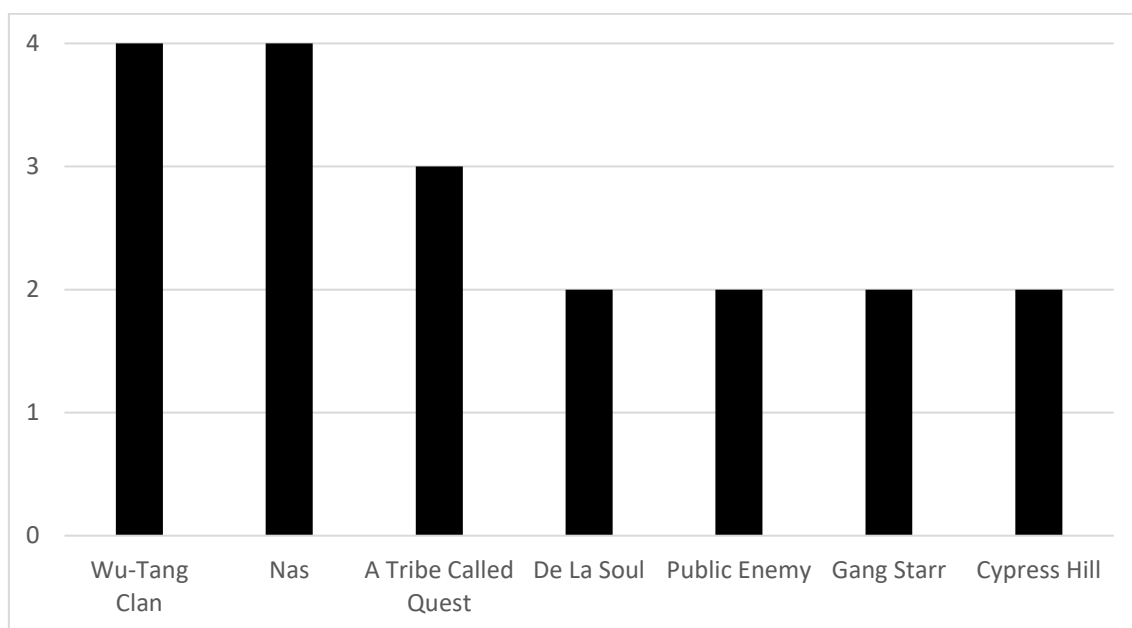
Fonte: *Elaboração própria.*

²³ Título da 3.ª faixa do álbum “A Verdade” (2000), de Mind Da Gap.

²⁴ Identificamos os entrevistados pelos seus nomes artísticos de acordo com o consentimento informado que obtivemos aquando da realização das entrevistas. Este procedimento segue as determinações éticas da Universidade do Porto, da Associação Portuguesa de Sociologia e da American Sociological Association.

Tendo em conta que um dos objetivos das entrevistas é perceber a ligação dos artistas entrevistados à (sub)cultura *hip-hop* e o que os levou a inserirem-se ativamente na cena, demonstrou-se pertinente, para além dos dados sociodemográficos, recolher também alguns nomes ligados ao *hip-hop* que representam uma influência especial para os entrevistados. Foi pedido a cada um dos quatro entrevistados que referisse alguns artistas/grupos de *hip-hop* que constituíssem uma referência especial para si. As respostas foram muitas, e ficou no ar a impressão de que poderiam ter sido muito mais, caso houvesse tempo para uma reflexão mais atenta e cuidada. No entanto, foi possível auferir algumas das maiores influências dos quatro músicos e construir um gráfico onde apresentamos os nomes que foram mencionados pelo menos por dois dos quatro entrevistados.

Gráfico 2 - Número de menções de cada artista/grupo por parte dos entrevistados



Fonte: *Elaboração própria.*

Todos os nomes apresentados são de artistas ou grupos norte-americanos que obtiveram sucesso e um estatuto de maior influência na cena *hip-hop* nas décadas de 1980 e 1990. À exceção de Cypress Hill, grupo de *hip-hop* latino com origem na Califórnia, todos os outros nomes são originários da costa este dos Estados Unidos da América, com centralidade em Nova Iorque, o que confirma o peso que o *hip-hop* deste

contexto geográfico e temporal teve na génese da (sub)cultura em Portugal e na formação dos dois grupos de *hip-hop* portugueses aqui em análise. De uma forma geral, todos os nomes mencionados no gráfico 2 constituem expressões artísticas socialmente relevantes, responsáveis por algumas das músicas de maior influência da história do *hip-hop*. As influências exercidas nos jovens que viriam a formar os Mind Da Gap e os Dealema são facilmente denotáveis e encaixam perfeitamente no estilo desenvolvido pelos dois grupos: as letras explícitas e a sonoridade agressiva e rugosa de Wu-Tang Clan, as narrativas eloquentes das vivências suburbanas de Nas, o conteúdo inovador e a promoção de inclusão, paz e união de De La Soul e A Tribe Called Quest, o estilo reivindicativo, político e promotor de conscientização de Public Enemy e Gang Starr e a irreverência capaz de quebrar valores e desconstruir preconceitos de Cypress Hill. Todas estas características acabaram por se imbuir no estilo de fazer música de Mind Da Gap e Dealema, tanto na arte de produzir instrumentais como na arte da poesia rítmica.

5.1. Memórias de ligação à música e à cena *hip-hop*

Neste primeiro subcapítulo iremos dar início à análise do conteúdo do corpo das entrevistas, começando pela ligação que os entrevistados (Ace, Maze, Mundo Segundo e Presto) desenvolveram com a música e com o *hip-hop* numa fase preliminar das suas vidas. Neste sentido, demonstra-se pertinente conhecer todo o contexto de desenvolvimento dessa ligação, pelo que se invoca a infância e a adolescência como fase primária desse desenvolvimento.

...cresci com a sorte de poder ser daqueles putos que saem da escola, vão fazer os deveres, e depois vão para a rua jogar futebol basicamente, ou andar de bicicleta. Portanto, a minha vida foi... o meu crescimento foi passado na rua. [...]. Depois a adolescência acabou por ser a mesma coisa mas noutra tipo de situações de rua, não é? Já não a jogar à bola ou... depois já era a fazer asneiras maiores. [...]. Tive a sorte de passar uma infância e uma adolescência muito preenchidas de momentos na rua, e de vivências com amigos e com companheiros de brincadeiras e tudo isso. (Nuno aka Ace, 48 anos, licenciatura, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

Ace relembra uma infância e uma adolescência passadas maioritariamente na rua, entre brincadeiras e asneiras, com um grande nível de independência, algo que considera que as crianças e os adolescentes não experienciam hoje em dia na mesma medida, em parte devido a um menor nível de segurança. Ace destaca ainda as vivências e as amizades que este estilo de vida lhe proporcionou durante esses anos, para além de capacidades de resolução de problemas e modos de ver a vida que leva consigo até hoje.

...a minha infância e a minha adolescência são passadas mesmo no meio da cidade, e entre os blocos de cimento. Na infância um bocadinho mais resguardado e... uma vida um bocado mais familiar, e entre amigos e escola. E de repente, a partir da adolescência, a viver mesmo a cidade de outra forma, com outro tipo de vivência, um pouco mais abrangente. [...]. Eu via-me um pouco quase como um sociólogo, então eu... o meu trabalho de campo era mesmo estar com as pessoas, de todos os estratos sociais e de todas as realidades, então... gostava dessa partilha e procurava esses espaços, mesmo que não fossem o meu, mas para ter um entendimento do que é que era o Porto, o que é que eram as pessoas que viviam no Porto. (André aka Maze, 42 anos, 12.º ano, artista/músico, Lisboa).

Maze recorda uma infância e uma adolescência passadas num meio altamente urbanizado, lembrando-se de referir a grande conexão que atualmente sente com a natureza e que esteve, de certa forma, reprimida ou escondida nestes primeiros anos da sua vida. A sua infância foi um pouco mais resguardada no seio da família e amigos, sem um contacto muito profundo com a rua, algo que mudou significativamente na adolescência, quando lembra que, no fundo, desempenhava um trabalho sociológico de análise de pessoas e de vivências inseridas em determinados espaços. Análises que influenciaram o seu crescimento como pessoa e como artista, invocando o stress e a frustração do ritmo citadino como influências da sua criatividade artística.

Era um grupo de rapazes... para aí 20 e tal rapazes... miúdos de brincar na rua, jogar à bola, peão, carrinhos, sameira, berlindes... ou seja, foi uma infância muito aquilo que o pessoal hoje em dia chama o old school, não é? [...]. Foi uma coisa muito passada na rua, andávamos muito de skate, jogávamos muito à bola, e basicamente a minha infância foi passada com essas pessoas nessas aventuras de rua, digamos assim. [...]. Grande parte da minha adolescência... infância e adolescência foi

passada na rua entre desporto e brincadeira de miúdos. (Edmundo aka Mundo Segundo, 42 anos, 9.º ano, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

Mundo Segundo realça também uma infância de brincadeiras na rua, invocando uma série de amigos e ruas onde passou grande parte da infância. Enumera uma série de brincadeiras e atividades desportivas que faziam parte das suas diferentes rotinas e que são hoje memórias de outros tempos. Relembra, ainda, uma fase de mudança, durante a sua adolescência, quando começaram a surgir as primeiras consolas e os primeiros videojogos, que não fizeram parte da sua infância, mas cujos avanços tecnológicos que representam fizeram parte da sua adolescência, no que à prática de fazer música diz respeito.

...eu brincava muito na rua com miúdos de várias classes sociais, desde os miúdos que moravam na ilha ao lado, ou que vinham do túnel, até outros miúdos que eram uma classe, sei lá, média, ou talvez um bocadinho superior. Mas isso foi bom para conhecer pessoas de todos os estratos sociais, poder... ter essa oportunidade de brincar na rua. [...] ...fui para a escola Francisco Torrinha, no ciclo preparatório, ainda na zona da Foz, comecei a notar uma coisa que não notava, que era um ambiente de crispação e choque entre as classes sociais, entre os miúdos que eram ricos e pobres. [...]. Quando vim para Matosinhos, o ambiente era muito melhor, era tudo muito mais relaxado, e depois o ambiente lá do liceu era interessante porque havia uma zona mais artística de pessoal mais ligado às artes... (Hugo aka Presto, 44 anos, licenciatura, gerente de serviço, Porto).

Presto rememora uma infância tranquila e - um quanto - privilegiada, com a possibilidade de brincar na rua e conhecer crianças de vários estratos sociais. Narra, ainda, as mudanças que viveu na infância, experienciando um ambiente de crispação entre miúdos pobres e ricos, algo que se dissolveu quando se mudou para Matosinhos e viveu um ambiente mais ligado às artes, conhecendo entusiastas de várias cenas musicais, altura em que desenvolveu um maior interesse pelo *hip-hop*.

Entre a infância e a adolescência emergiu nos artistas envolvidos o interesse pela música e pelo *hip-hop*, fruto das vivências de rua, de tradições familiares, entre outras fontes de influência. A vivência suburbana e o contacto com diferentes pessoas de diferentes realidades motivam a descoberta de mundos artísticos, sendo esta a

premissa que explica a importância de uma primeira fase da vida em contacto com a rua e toda a sua diversidade no desenvolvimento de um especial interesse pela música e pelas diferentes cenas musicais. A seguir analisaremos a origem desse interesse.

...o meu pai tinha um ouvido excecional, e os meus primeiros momentos musicais que eu tenho na minha memória são todos ligados ao meu pai... ao vê-lo tocar órgão... [...]. E a minha infância e o meu crescimento também foi sempre recheado de música, por causa disso. [...] ...adorava sapateado, mas gostei sempre muito de dançar, e o hip-hop acabou por entrar na minha vida através da dança... [...] O primeiro elemento da cultura que eu pratiquei, e mesmo sem saber que era elemento da cultura, foi o breakdance. (Nuno aka Ace, 48 anos, licenciatura, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

Quando questionado sobre o contexto de um despertar de interesse pela música, Ace recorda os seus tempos de infância e os seus primeiros momentos musicais, quando ouvia o pai a tocar órgão. A vocação para a música é, portanto, descrita como sendo *genética*, uma herança do entusiasmo do seu pai pela mesma. Com uma infância recheada de música, Ace confessa que fortaleceu, desde cedo, um especial interesse por sapateado e pela dança em geral, o que o fez mais tarde começar a experimentar o *breakdance*, que constituiu o seu primeiro contacto com o *hip-hop*, ainda antes de saber que era um elemento da (sub)cultura. Entretanto, no final da década de 1980, começou a surgir um maior interesse pelo *rap*, fruto também de uma maior exposição do estilo em Portugal. A música, muito importante na sua vida, é vista como uma forma de terapia, uma ajuda diária para aguentar os traumas passados.

Eu lembro-me de ouvir... de ter vinil em casa. Tinha um gira-discos e os meus pais tinham alguns vinis, e o meu gosto pelo vinil se calhar surge daí, de ter essa referência visual e estar a picar discos e estar a ouvi-los repetidamente. Mas os meus pais não eram melómanos, não compravam música regularmente, iam comprando, iam ouvindo, tinham uma ligação assim muito desligada, não aprofundavam muito. [...]. Então eu fui crescendo a ouvir música, tinha um primo que ouvia bastante coisas e que me ia passando as coisas que ia ouvindo... [...]. Eu acho que o meu amor pela música vem mesmo quando eu ouço rap na rádio, muito cedo. [...] ...eu revi-me logo naquela linguagem, com aquele tipo de linguagem e isso mexeu comigo. (André aka Maze, 42 anos, 12.º ano, artista/músico, Lisboa).

Maze memora que os seus pais, apesar de terem alguns discos vinil e ouvirem regularmente música, não tinham uma ligação muito profunda com a mesma, pelo que não imprimiram em si, pelo menos de forma direta, o gosto ou entusiasmo que hoje detém pela música; porém, o facto de ter crescido com discos ao seu alcance influenciou o despertar de um interesse precoce. Maze revela que tinha por costume explorar intensamente os discos que tinha em casa e outros que o seu primo lhe ia passando, amplificando, dessa forma, um maior interesse pela música. O *hip-hop* surgiu na sua vida ainda na infância, quando o ouviu pela primeira vez na rádio e rapidamente se identificou com o tipo de linguagem pregado, o que o levou a aprofundar o *rap* e todas as suas particularidades na adolescência.

Neste caso a minha mãe cantava fado, de forma amadora. O meu irmão é também músico, de música popular portuguesa, é guitarrista e vocalista. Mas eu nunca fui muito ligado à música. Só na altura, para aí pelos meus 14 anos, que foi na altura em que o meu pai faleceu, é que eu senti assim um... digamos um chamamento para a música e para a cultura hip-hop em si... [...]. Vi ali... no hip-hop, neste caso, e na música uma forma de canalizar aquilo que me ia no pensamento. E naturalmente sou apresentado ao hip-hop, através de alguns amigos. Comecei por fazer breakdance, depois conheço a produção e as rimas... (Edmundo aka Mundo Segundo, 42 anos, 9.º ano, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

Mundo Segundo cresceu numa família de músicos, referindo como paradigmáticos o entusiasmo da sua mãe pelo fado e a carreira do seu irmão como vocalista e guitarrista numa banda de música popular portuguesa. Apesar desta exposição ao mundo da música, afirma que nunca estabeleceu uma ligação muito forte com a mesma, pelo menos nos seus tempos de infância. No início da adolescência, quando perde o seu pai, sente um chamamento para a música, mais precisamente para o *hip-hop*, que lhe foi apresentado por amigos. Em contacto com a (sub)cultura, começou por fazer *breakdance*, e pouco tempo depois desenvolveu-se um maior interesse pelo *rap*, que se demonstrou para Mundo um canal de grande expressividade, que o ajudou a canalizar os seus pensamentos e a tirar proveito da sua introspecção.

Nos tempos do liceu entrei cada vez mais na cena hip-hop, e rap. Eu já tinha esta tendência muito novinho porque quando apareceu a moda do breakdance eu estava

para aí na quarta classe, e eu já queria... já tinha ido ver o filme e já queria dançar break, e tentava dançar break em casa. [...]. No liceu comecei a entrar cada vez mais, em termos de aparência, de sapatilhas de basquete, de calças largas, de andar sempre de boné, e não sei quê... [...]. O que me chamou... eu acho que foi um conjunto de coisas isso, foi gostar de música, gostar do som, gostar da cena de ser um género de música não conformista, rebelde, não é? (Hugo aka Presto, 44 anos, licenciatura, gerente de serviço, Porto).

Presto invoca os seus tempos de infância e adolescência, quando andava na escola em contacto com diferentes expressões e cenas musicais, como contexto de desenvolvimento de um maior interesse pelo *hip-hop*. A música esteve continuamente presente na sua vida, pois os seus tios eram músicos e compartilhavam consigo discos de vários estilos musicais, incluindo *rap*. O primeiro contacto que teve com o *hip-hop* foi na infância, através do *breakdance*, e mais tarde começou a inserir-se cada vez mais na cena como um todo, através do uso de vestuário característico e da partilha de experiências associadas com outros jovens. O que mais o cativou no *hip-hop* e o fez começar a explorar a cena e a fazer música foi a atitude rebelde e não conformista que permeia a (sub)cultura.

De uma forma geral, a forte ligação e envolvimento com a música dos quatro artistas é descrita como sendo fruto de influências familiares, de processos de pesquisa e descoberta espontânea e também de experiências de rua, com amigos. Este último aspeto é particularmente importante no desenvolver de um interesse pela cena *hip-hop*, pois permite estabelecer um contacto direto com as suas diferentes modalidades e apreender conhecimento diretamente de outros pares, ao mesmo tempo que se desenvolvem amizades e um forte sentimento de pertença. Estes posicionamentos vão, outrossim, ao encontro de outras investigações acerca do *indie rock* ou do *punk* (Guerra, 2010, 2019b; Guerra & Moreira, 2015).

5.2. Projetos artístico-musicais

Este subcapítulo pretende, a partir dos testemunhos dos entrevistados, conhecer a génese dos seus projetos artístico-musicais, mais concretamente os coletivos Mind Da

Gap e os Dealema, no sentido não só de compreender o contexto em que surgiram e se desenvolveram, mas também quais os objetivos primários da sua criação. Depreender o propósito que levou à formação dos dois coletivos fornece pistas interessantes sobre as motivações inerentes à prática de fazer *hip-hop* num contexto bastante primordial da (sub)cultura, permitindo ainda fazer uma pertinente comparação com um contexto contemporâneo, que implica novas motivações.

Conheci o Presto, tivemos um projeto telefónico em que a gente falava em fazer rimas... [...] ...acabámos por conhecer o Serial porque o Serial era namorado de uma amiga da mãe do Presto e combinámos encontrar-nos um dia, encontramos-nos e nasceram assim os Mind Da Gap. [...]. Compramos a nossa primeira caixa de ritmos, compramos um gravador de pistas, de cassetes, gravamos a primeira maquete, mandamos para o Repto, e o resto é história. [...]. Depois a vida levou-nos a cruzarmos caminhos com pessoas que nos foram de certa forma apontando na direção certa. (Nuno aka Ace, 48 anos, licenciatura, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

Ace recorda o momento em que conheceu Presto: emergiu, de imediato, uma conexão entre os dois, fruto de uma vontade mútua em descobrir e experimentar o *hip-hop*. Entre os dois surgiu de forma natural a vontade de fazer música, apenas por divertimento, a quem se juntou um terceiro elemento, Serial - amigo em comum. Ace relembra os desafios que sentiram no início quanto à produção musical, devido à falta de meios. Porém, realça que a vontade de representar a cultura, criar música e colocá-la nas ruas era maior, o que os fez investir tempo e dinheiro nessa missão, que em pouco tempo seria bem-sucedida. Desde que foi gravada a primeira maquete, o objetivo do trio era promover o seu trabalho, dar concertos e gravar o primeiro disco. Rapidamente isso se tornou realidade e o projeto tornou-se mais sério, mas sempre de forma natural.

Eu conhecia amigos comuns que conheciam o Mundo e o Guze, então ia parar a Gaia de vez em quando, fomos apresentados... [...]. Surgiu uma amizade de adolescentes e foi crescendo um projeto musical que se foi tornando mais sério, e que as pessoas à nossa volta foram alimentando. [...]. Os principais desafios posso dizer já que foram a falta de meios, porque nenhum de nós tinha dinheiro para investir naquele ponto da nossa vida, éramos adolescentes... [...]. os principais objetivos, no fundo, era fazer discos, era fazer música e não havia um mercado, não

havia uma indústria propriamente dita no início, então era passar a música na rádio, mandá-la para a rádio, pô-la a rodar na rua e eventualmente dar uns quantos concertos em algumas salas. (André aka Maze, 42 anos, 12.º ano, artista/músico, Lisboa).

O percurso de Maze no mundo do *hip-hop* tornou-se mais sério quando conheceu aqueles que viriam a formar consigo os Dealema. Numa altura em que já ouvia *rap* português e brasileiro, começou a escrever umas rimas e desde logo sentiu um chamamento para criar *hip-hop*. Invoca as dificuldades que o grupo sentiu para produzir música nos primeiros tempos, devido à falta de meios e possibilidades para os adquirir. No fundo, a vontade dos cinco elementos do coletivo em criar música e o apoio das pessoas à sua volta foi fazendo com que o projeto se desenvolvesse. Os principais objetivos nos primeiros anos eram essencialmente fazer música e conseguir fazer com que a mesma passasse na rádio e, quem sabe, dar uns concertos. Tendo em conta que não havia ainda um mercado para o *hip-hop*, não era um objetivo definido criar uma carreira e fazer disso vida, era tudo feito por paixão e entusiasmo pela emergente (sub)cultura.

O objetivo era reunirmo-nos e fazermos aquilo que gostávamos mais que era hip-hop, basicamente. Não tínhamos um objetivo de criar um grupo, por exemplo, foi uma coisa natural. [...]. Quando começamos ali a fazer as primeiras músicas, decidimos: 'Epá, temos aqui uma maquete fixe, vamos fazer umas cassetes e vamos marcar uns concertos e vamos às casas tentar arranjar concertos.' [...]. Inicialmente, como qualquer banda que começa, os principais desafios eram os meios. [...] Ainda não havia muitas casas a quererem abrir as portas ao hip-hop, para tu poderes dar concertos e dar a conhecer a tua música... [...]. Em 2003, quando nós fazemos o primeiro álbum de estúdio dos Dealema, percebemos que estava na altura de nos profissionalizarmos, digamos assim. (Edmundo aka Mundo Segundo, 42 anos, 9.º ano, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

Mundo Segundo revela que aquando da formação dos Dealema não considera que houvessem quaisquer objetivos definidos. Era a seu ver um grupo de jovens que partilhavam o entusiasmo pelo *hip-hop* e, de forma natural, começaram a experimentar produzir música e fazer uns *raps*, assim como outros adolescentes jogavam à bola para se entreter. Quando o coletivo começou a mostrar resultados e era unânime que os

mesmos eram positivos, surgiram os primeiros objetivos de gravar algumas músicas e conseguir fazer uns concertos. Para além da falta de meios que condicionou a produção musical nos seus tempos primordiais, Mundo realça ainda que as promotoras de eventos ainda não davam muita importância ao *hip-hop*, pelo que era mais difícil conseguir tocar ao vivo e dar a conhecer a música do coletivo, porém, com o tempo as coisas foram acontecendo de forma natural. O ano de 2003, marcado pela edição do primeiro disco de Dealema, constitui para Mundo Segundo um ponto de viragem em que os membros do coletivo decidiram dar o salto de confiança e deixar os seus empregos para se dedicarem a cem por cento à música e se profissionalizarem no meio.

Os objetivos foram sendo sempre assim muito pragmáticos. Primeiro, testar, fazer umas rimas com uns instrumentais. Segundo, juntar algum dinheiro para conseguir comprar o mínimo de material para fazermos uma maquete. Terceiro, fazer a maquete. Mostrar a maquete, para tentar chamar a atenção, para dar mais alguns concertos, e talvez, quem sabe, conseguir o disco. E foi. [...] ...os Mind Da Gap eram o que nós queríamos fazer, era mostrar que havia uma cena hip-hop a acontecer no Porto. [...] ...queríamos ser levados muito a sério, porque na altura não se levava a cena hip-hop muito a sério, era tudo considerado uma brincadeira de miúdos. [...]. A cena hip-hop, na altura, era uma cena muito nova e as pessoas ainda não a compreendiam muito bem, e passámos assim uma primeira fase um bocadinho difícil, mas... usamos isso como uma força motivadora para fazer ainda mais música. (Hugo aka Presto, 44 anos, licenciatura, gerente de serviço, Porto).

Presto considera que os objetivos do coletivo Mind Da Gap sempre foram bastante pragmáticos. Sente que foram dando um passo de cada vez, sempre de forma natural e sem grande pressão ou expectativa. Aos poucos foram conseguindo o material necessário e conseguiram produzir música, para promover, e mais tarde produzir um primeiro disco. O principal objetivo, na ótica de Presto, era representar não só a cultura *hip-hop* em Portugal, mas também a cidade do Porto, era mostrar que também se fazia bom *rap* a norte do país. Numa altura em que a (sub)cultura não era levada a sério no país, o coletivo pretendia provar que o *hip-hop* era mais do que uma brincadeira de miúdos, era uma expressão artística relevante e pertinente. Essa vontade em provar às mentes mais fechadas que estavam erradas serviu de combustível para uma vontade cada vez maior de singrar no meio, o que acabou por acontecer em pouco tempo.

Segundo os testemunhos recolhidos, os dois coletivos surgiram da vontade de um grupo de jovens de se expressar artística e intelectualmente, sem nunca esmorecer por meio de dificuldades de acesso a meios ou por falta de reconhecimento no panorama musical português. A resiliência e a união de grupo demonstraram-se qualidades fundamentais, permitindo que ambos os coletivos atingissem os objetivos que, de forma pragmática, foram definindo ao longo das primeiras etapas no mundo da música. Todo este processo de luta e conquista imprime também invariavelmente um cunho no conteúdo produzido pelos artistas, dando-lhe um teor particularmente pertinente, de influência positiva para os futuros discípulos.

5.3. Vivências associadas ao *hip-hop*

Neste último subcapítulo pretende-se analisar as vivências relacionadas com a cena *hip-hop* de cada artista. Objetiva-se compreender o quão atrativa foi a cena *rap* para os jovens envolvidos e o quão importante foi nas suas vidas, no seu desenvolvimento pessoal. Importa neste sentido destacar histórias e lembranças relacionadas com a imersão na (sub)cultura, desde a criação de amizades, significados inerentes, reação e apoio familiar, entre outros aspetos.

Não sei precisar muito bem, mas em 91/92 foi quando eu comecei a escrever, a tentar fazer uns rapzitos. [...]. Antes dos Mind Da Gap, eu já rimava sozinho em casa. E tentava fazer coisas das maneiras mais rudimentares possíveis. Tinha raps gravados em cassetes, meus, com beats meus, feitos comigo a tocar baquetas numa caixa de sapatos... [...]. Quando sai de casa dos meus pais, durante algum tempo os Mind Da Gap estavam muito bem, foi no período alto da carreira. E aí o meu pai começou a relaxar. [...] ...acho que para a minha filha vai ser muito mais importante viver com um pai que se sente realizado do que poder ter os brinquedos todos que quer ou poder ter tudo o que quer com um pai que é infeliz. (Nuno aka Ace, 48 anos, licenciatura, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

O entusiasmo de Ace pelo *hip-hop* surgiu bem cedo, o que fez dele um pioneiro da (sub)cultura em Portugal. O fascínio pelo *breakdance* e pelo *rap* fê-lo querer descobrir mais e imergir profundamente na cena, tendo-o levado inclusive a Lisboa no início da década de 1990 para participar num videoclip de General D, experiência que

aguçou ainda mais o seu entusiasmo e o fez retornar ao Porto com uma grande vontade de criar e conhecer pares que partilhassem consigo essa mesma vontade. A falta de meios não o dissuadiu e buscava criar com o pouco que tinha. Recapitula que os pais não viram com agrado a sua imersão na cena e a vontade em fazer disso vida, por todos os riscos que isso implicava, porém, relata com agrado a progressiva mudança de perspectiva que o sucesso dos Mind Da Gap lhes imprimiu. Essa reflexão faz com que perceba as intenções dos seus pais, de proteção, principalmente agora que é pai. Quanto à dificuldade em atualmente viver da música, reflete que mais importante do que o dinheiro é a felicidade e a realização pessoal, algo que deve em grande medida ao *hip-hop*.

A partir do momento em que começo a viver hip-hop, na adolescência, aí sim, aí começo a aprofundar o rap, e do rap vem um filão gigante, que é toda a música que é samplada para fazer músicas de rap. [...]. E então vou conhecer o funk, vou conhecer jazz, o soul, música jamaicana, o, sei lá... tudo, o blues. [...]. Os meus pais sempre foram bastante liberais, e sempre me deram muito espaço para eu ser quem sou. [...]. Durante muito tempo eles viram-me a investir em algo que não me trazia propriamente... lucro e que me impossibilitava de ter uma vida tranquila, livre de preocupações e sinto que isso lhes pesou durante muito tempo... e sempre tiveram aí um equilíbrio secalhar, de pensarem e sentirem isso, mas também me darem espaço para eu aprender por mim e tomar as minhas decisões. (André aka Maze, 42 anos, 12.º ano, artista/músico, Lisboa).

A partir do momento em que começou a viver intensamente o *hip-hop*, na sua adolescência, Maze começou desde logo a tirar todo o proveito enriquecedor dessa experiência. A prática do *sample*, associada ao *rap*, permitiu que a exploração da música *hip-hop* lhe abrisse as portas para uma grande variedade de géneros musicais, contribuindo diretamente para a descoberta de novas sonoridades e produtos culturais, que significam um grande enriquecimento pessoal. Maze recorda que o seu entusiasmo pela cena e a vontade de fazer *rap* sempre foi apoiada pelos seus pais, que apesar de sempre estarem cientes da instabilidade que a procura por uma carreira musical em Portugal, naquele género, significava, sempre optaram por apoiar o filho e dar-lhe espaço para almejar a sua independência, algo que decerto leva para a vida.

Quando mergulho numa coisa vou até ao fundo, então no hip-hop não foi diferente, na música, e agarrei-me com unhas e dentes e pronto, ainda aqui estou passado este tempo todo. [...]. A minha mãe foi, desde o início, aquela pessoa que acreditava, que dizia: ‘vais fazer uma coisa boa, vais ver, tu és muito dedicado, de certeza que isto vai dar frutos’. Ela já sabia que eu era muito obstinado em tudo o que fazia, então que eventualmente aquilo ia resultar numa coisa séria. E naturalmente resultou, por isso sempre tive de certa forma o apoio da minha família. [...]. Eu costumo dizer que o hip-hop, como entrou na minha vida na altura em que perdi o meu pai, acabou por ser... eu através do hip-hop tive vários pais. Foi a minha figura paternal. (Edmundo aka Mundo Segundo, 42 anos, 9.º ano, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

Mundo Segundo destaca a sua resiliência como fator decisivo para alcançar sucesso na sua carreira como músico. Discorre que durante os seus anos de adolescência passava os dias dentro de casa a explorar música e a experimentar a produção, quase como um eremita. Esse sentido de sacrifício, de priorizar certas atividades enriquecedoras e frutíferas em deterioramento de outras prazerosas, mas efémeras, fez com que conseguisse singrar no mundo da música e atualmente viver de uma carreira artística bem consolidada. Mundo destaca também o apoio que sempre recebeu por parte da família, que sempre acreditou nas suas capacidades. No fundo, o *hip-hop* representa um pai que perdeu cedo na vida, tendo interiorizado os ensinamentos de vários artistas que tem em especial consideração, que lhe passaram os devidos valores e representaram uma figura paternal.

Havia pessoas que me diziam: ‘Ah, tu gostas de rap? Porque é que gostas de rap? Isso é música de pretos, não devias estar a ouvir isso.’ Também havia coisas deste género, racistas. E também, na altura, fazia skate com um amigo meu que era o Zé, que era negro, e também passámos situações desagradáveis por ele ser negro. [...]. Grande parte da minha vida foram os Mind Da Gap, não é? Profissionalmente. [...]. A cena hip-hop fez-me ter uma visão do mundo diferente daquela que eu teria se não ouvisse hip-hop. Fiquei mais atento a questões sociais, como o racismo, aprendi muito sobre os Estados Unidos, sobre como é que a sociedade funciona, como é que coisas que acontecem em várias classes sociais, como é que se organizam. [...]. Em relação à minha família, sempre tive apoio total, porque eram pessoas muito ligadas à música. (Hugo aka Presto, 44 anos, licenciatura, gerente de serviço, Porto).

Aquando da sua imersão na cena *hip-hop*, Presto recorda que foi alvo de alguns comentários desagradáveis, pois as pessoas ainda não estavam habituadas a ver um

certo estilo de indumentária ou expressão artística, ainda era algo muito alienígena para o comum cidadão português. Memora, além disso, que presenciou ataques xenófobos e racistas, deixando a ideia de que a sociedade portuguesa continua a ter muito que evoluir nos dias de hoje. Contando com o apoio incondicional da família, que sempre teve uma grande conexão com a música, relembra os bons momentos que viveu e as amizades que teve a oportunidade de desenvolver ao longo da sua vida, em que grande parte foi dedicada aos Mind Da Gap. No que aos ensinamentos que a cena *hip-hop* lhe proporcionou, destaca a visão mais atenta e preocupada que desenvolveu do mundo, que teria com certeza sido diferente de outra forma.

Torna-se claro que o *hip-hop* é muito importante na vida dos artistas envolvidos, por todos os momentos proporcionados, por todas as amizades desenvolvidas, e principalmente por lhes ter proporcionado uma voz e um grande desenvolvimento pessoal, no sentido de promoção de resiliência, consciência e sentimento de comunidade e pertença.

Capítulo 6: *Marcas*²⁵. Caminhos traçados e futuros

Neste último capítulo, avançamos com uma continuação da análise do conteúdo das entrevistas efetuadas aos quatro artistas envolvidos, e intentamos analisar o impacto que as criações artísticas do *hip-hop* do Grande Porto representam em termos de valor, assim como, almejamos entender as concepções dos artistas sobre o trabalho desenvolvido num sentido de ativismo e intervenção social. Adicionalmente, aferimos as representações que os atores sociais têm acerca da evolução e do estado atual da (sub)cultura *hip-hop* e ainda sobre o futuro - num sentido de reflexão sobre a cena, a carreira artística e a vida pessoal.

6.1. Impacto político, artístico e social

Os dois coletivos aqui em análise têm um impacto inegável na sociedade portuguesa. Primeiramente, impacto artístico, na justa medida em que representam dois dos grupos de *hip-hop* de maior influência no panorama musical português, com vários álbuns editados, inúmeros concertos realizados e uma legião de fãs que continua a crescer e a atravessar gerações. Para além do impacto artístico, é de notar que os artistas envolvidos representam, através do seu trabalho nos coletivos e a solo, uma força social e política, de conscientização e sensibilização para alguns dos problemas que mais afetam a sociedade contemporânea. Neste sentido, o presente subcapítulo tenciona dar a conhecer a opinião dos artistas sobre esta característica inerente ao seu trabalho.

Eu ter levado com os Public Enemy e ter ficado com uma ideia acerca do rap para lutar e politizado, anti status-quo e poder estabelecido, são tudo coisas que eu adoro, que fazem parte da pessoa que eu sou... [...]. Para mim, o rap funciona um bocado por momentos. Se tu tiveres alegre tens rap para ouvir para te pôr alegre, ou para te manter alegre, se tiveres triste tens música para alimentar a tristeza ou tens música para te levantar o espírito, tens música com um teor político mais forte... [...]. Há momentos em que eu não me importo de estar a ouvir uma letra que não me enriquece nada, desde que eu não sinta que me está a empobrecer intelectualmente,

²⁵ Título da 13.ª faixa do álbum “A Essência” (2010), de Mind Da Gap.

ou energeticamente, como quiseses. (Nuno aka Ace, 48 anos, licenciatura, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

Ace começa por dizer que, na sua conceção, o *rap* é um movimento musical incrível por ser multifacetado, por englobar uma série de diferentes expressões. As suas influências no mundo do *hip-hop* fizeram-no desenvolver uma certa forma de pensar crítica, politizada e de luta contra o poder instituído, que acabou por influir na sua música. Apesar desta tendência, Ace defende que no *rap* há lugar para praticamente todo o tipo de manifestações, que devem corresponder a todo o tipo de estados de espírito. Neste sentido, o entrevistado assevera que, em certos momentos, não se importa de ouvir uma música com uma letra que não o enriquece em nada, mas ressalta que é muito importante que essa mesma letra não o empobreça intelectual ou energeticamente. Fica, assim, a ideia de que no *rap* há lugar para todas as manifestações, mas que quando se tem a oportunidade de atingir e influenciar um grande número de pessoas deve-se assumir um sentido de responsabilidade cívica.

Um dos principais marcos foi termos sido um dos primeiros grupos independentes underground a mostrar que é possível fazer... construir algo do nada, e ter um impacto social forte sem ceder e sem entrar na máquina numa forma mais pop e conseguirmos furar um circuito com música, com mensagem, e pesada... [...]. E depois outro marco, esse cruzamento geracional e essa evolução em que de repente já tens pais e filhos a ouvirem a nossa música. [...]. Então a mensagem aí tem... é a principal força do rap. [...]. Eu não acho que toda a gente tenha que fazer rap político, porque é uma expressão artística... [...]. Podes ter a vontade de querer passar as tuas posições políticas, e a forma como tu te posicionas no mundo. E se o quiseses fazer é uma ótima ferramenta. (André aka Maze, 42 anos, 12.º ano, artista/músico, Lisboa).

O facto de os Dealema terem sido um dos primeiros grupos totalmente independentes, pelo facto de terem construído uma carreira de sucesso a partir do nada num reportório *underground* - sem nunca alterar a sua identidade, é destacado por Maze, constituindo um excelente exemplo do impacto artístico do coletivo. Ainda relacionado com este impacto artístico, é de ressaltar a influência multigeracional que o coletivo conquistou, prova de que o conteúdo abordado pelos artistas envolvidos nas

músicas é intemporal e mantém-se relevante anos após o seu lançamento. Maze deixa a ideia de que a mensagem é a principal força do *rap*, mas que nem todo o *rap* tem de ter um conteúdo politizado, porque é uma forma de expressão artística, e nesse sentido é livre. Como usa a palavra de forma política, por vontade própria, considera o *rap* uma excelente ferramenta para o fazer.

A palavra leva-te a viajar, mas também tem um impacto profundo na alma. [...]. Eu acho importante que o hip-hop beba um pouco de tudo, não vejo por exemplo... às vezes o pessoal diz que a música de intervenção é uma cena contestatária e não sei quê... eu não acho. Eu acho que cada intervenção pode ser muito mais do que isso. [...]. E para mim a intervenção é tudo aquilo que leva a pessoa a pensar, ao que leva a pessoa a sentir, para mim isso é intervenção. Acho que a intervenção mais importante é essa, aquela que é mais ampla, e pode ir desde a política à intervenção na alma, à intervenção mental, à intervenção intelectual, à intervenção na sociedade de múltiplas formas, não só políticas. (Edmundo aka Mundo Segundo, 42 anos, 9.º ano, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

Mundo Segundo enfatiza o poder da palavra e o impacto que esta pode ter na alma. Realça igualmente a ideia de que é importante que existam vários tipos de manifestações no seio do *hip-hop*, e que a música de intervenção não é necessariamente algo político ou contestatório. A ideia principal deixada é a de que a intervenção pode ser muito mais do que uma posição política; no fundo, é tudo aquilo que leva a uma reflexão e a uma elevação espiritual ou intelectual. Mundo fala ainda sobre o impacto positivo que o *hip-hop* pode ter nos jovens. Para além do impacto direto exercido pelo conteúdo lírico das músicas, pelos ensinamentos e pela difusão de valores, o artista vê o *hip-hop* como uma prática altamente atrativa para os jovens, capaz de incutir nos mesmos um grande sentido de autodisciplina, pois é composta por várias modalidades que exigem um grande nível de envolvimento e empenho, virtudes que podem mais tarde ser transportadas para outras instâncias da vida.

Uma coisa que eu sempre achei é que, por exemplo, em termos de mensagens cada um tem que decidir, porque eu acho que o hip-hop vive muito da experiência própria. [...]. Acho que sim, que deve haver uma opinião política, nós também tivemos músicas políticas, mas acho que não deve ser forçado. [...]. Nós sempre tivemos músicas em que falamos do nosso estado de espírito, em alturas em que estamos em

baixo e sobre formas como superar momentos difíceis, e como ter uma atitude positiva na vida e como há coisas que só dependem de nós e temos que fazer um esforço para conseguir melhorar, e para conseguir trabalhar e conseguirmos assegurar nós próprios. Em todos os álbuns tínhamos sempre duas ou três músicas assim, mais pessoais, e foram boas. Foram boas para as pessoas, para os fãs. (Hugo aka Presto, 44 anos, licenciatura, gerente de serviço, Porto).

À semelhança das representações analisadas anteriormente, Presto defende a ideia de que deve haver lugar para todo o tipo de expressões no *hip-hop*, pois na sua opinião, este vive muito da experiência própria. Considera que é importante que haja uma opinião política impressa em algumas obras do género, assim como fez com os *Mind Da Gap*, mas que não deve ser algo forçado. Para além dessa vertente política, de conscientização, Presto destaca ainda outros tipos de intervenção que levou a cabo com o coletivo e que são igualmente pertinentes. A seu ver, o *hip-hop* deve representar também um meio fecundo para elevação do estado de espírito, para superação de momentos difíceis e para cultivo de uma atitude positiva nas pessoas.

Torna-se evidente que o *hip-hop* é uma influente ferramenta de ativismo e de intervenção social, especialmente pertinente por constituir um movimento artístico-cultural predominantemente juvenil. É atinente retirar da análise aqui levada a cabo que, para além de utilizar uma voz com projeção para espalhar os valores e ideais corretos e contribuir para a edificação da juventude e da sociedade como um todo, através de uma expressão artística com impacto social e político, torna-se igualmente importante promover tolerância por diferentes tipos de manifestações. E isto porque o *hip-hop* não representa apenas um meio de intervenção e de expressão política, mas também uma esfera de paz, de união e de divertimento.

6.2. Derivações individuais em termos de responsabilidade social

Neste subcapítulo, desejámos analisar as conceções que cada artista tem sobre a sua própria responsabilidade social, derivada de um maior sucesso comercial e impacto artístico ao longo dos anos. O objetivo é compreender até que ponto a música dos dois coletivos é criada a pensar no impacto que vai ter no seu público-alvo, assim como

recolher testemunhos de momentos de realização pessoal quanto a esse mesmo impacto.

Eu só comecei a sentir isso de as pessoas me darem feedback, e o feedback ser normalmente positivo, felizmente, depois de já começarmos a ter alguma notoriedade. [...]. Mais ou menos no 'A Verdade' começamos a sentir que as pessoas vinham ter connosco na rua e que nos diziam esse tipo de coisas. "A Verdade" também é um disco muito profundo, muito denso. Os temas são pesados, são temas que a gente ainda não tinha abordado muito até aí, e que se calhar bateram mais a nível emocional ou espiritual nas pessoas. [...] ...acho que foi aí que eu comecei a sentir que estava a fazer bem o meu trabalho, no fundo. E é das melhores coisas que há. [...]. Posso não morrer milionário, mas morro muito rico nesse aspeto. (Nuno aka Ace, 48 anos, licenciatura, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

Ace rememora que começou a sentir que a sua música tinha um retorno positivo aquando da edição do segundo álbum dos Mind Da Gap, e que invariavelmente esse retorno fez com que sentisse uma maior responsabilidade, pois percebeu pela primeira vez que as suas criações exerciam uma influência nas pessoas. Esse segundo disco é, segundo Ace, um trabalho mais profundo e introspetivo, pelo que se justifica que tenha tido um maior impacto emocional no público e nos fãs. O *feedback* recebido acabou por imprimir no coletivo uma vontade em continuar esse reportório, pois revelou-se muito prazeroso para os artistas. Ace conclui que são esses momentos de retorno positivo que o motivam e que o fazem perceber que está a fazer um bom trabalho, valorizando esse sentimento sobre qualquer riqueza material.

Eu acho que com o crescimento, quando começamos a perceber que éramos ouvidos por mais pessoas, naturalmente houve uma preocupação e um cuidado maior sobre o que é que estávamos a dizer e como é que estávamos a dizer. Não muito pensado, veio de forma natural... [...]. E as nossas próprias vidas começaram a mudar, e começamos a ter filhos e a termos uma consciência diferente do que é que queríamos passar, para eles e para toda a gente. [...]. Mas nunca mudámos, nunca forçamos essa mudança da nossa identidade. [...]. apelar ao pensamento único, ao autoconhecimento, e lançar esse repto, lançar esse apelo para que cada um pense pela sua própria cabeça e que não siga as massas. Acho que essa é a principal mensagem que nós tentamos passar. (André aka Maze, 42 anos, 12.º ano, artista/músico, Lisboa).

Maze declara que com um maior sucesso e impacto do coletivo Dealema surgiu uma maior preocupação sobre o conteúdo lírico - sobre o que se estava a dizer e como se estava a dizê-lo. Todavia, Maze enfatiza que foi algo natural, e que nada foi forçado ou orquestrado com um objetivo comercial - a identidade do grupo manteve-se intacta. Essa preocupação surge de uma maior maturidade dos membros do coletivo, cujas vidas começavam também a mudar, com alguns a entrarem na paternidade, por exemplo. Maze dá grande importância à educação como cerne da transformação social e humana, pelo que quando começou a ser convidado para falar sobre o seu trabalho na academia, mesmo não tendo ingressado na vida académica, percebeu que estava a fazer as coisas da forma correta, e que uma das suas grandes missões era reeducar através da música - transmitir a uma mensagem positiva.

Eu sinto que os temas vão mudando à medida que tu vais crescendo e vais aprendendo coisas... [...]. A forma de olhar o mundo torna-se diferente, e a forma de olhares para ti, a forma de olhares os outros. Por isso é normal, e ainda bem, que cada artista vai evoluindo dentro de si próprio, e que se note, como ouvinte... [...]. Quando as pessoas vêm ter contigo e te dizem que a tua música as ajudou a passar uma certa fase, ou que mudou o paradigma da vida deles por alguma razão, ou porque estavam a atravessar uma fase menos boa e ouviram aquela música... lá está, a tal intervenção que acontece de forma natural. Esse é o maior prémio que tu podes ter, é a maior gratificação de todas. (Edmundo aka Mundo Segundo, 42 anos, 9.º ano, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

À semelhança de Maze, Mundo Segundo destaca a evolução natural que sofreu como pessoa e a influência que essa evolução exerceu na sua música. Com uma maior maturidade, a nossa perspetiva muda e isso reflete-se na criação artística, é esta a principal ideia transmitida. Mundo argumenta que normalmente um jovem MC é mais explosivo e rebelde, mas sem causa, precisando de atingir uma certa maturidade para encontrar a sua causa e tornar-se mais assertivo. Essa assertividade faz com que o artista deixe de simplesmente apontar problemas ou críticas para começar a apresentar também possíveis soluções, tornando-se relevante. É segundo o artista um processo

natural, que leva a um maior nível de intervenção no público e a uma influência positiva nos fãs - que é a maior gratificação que um criador pode receber.

Havia muitas pessoas que depois dos concertos, pessoas que conhecemos que nos vêm dizer: 'Epá, estive a ouvir aquela música vossa, e ajudou-me muito a passar um momento difícil que estava a viver e agradeço-vos por isso.' Isto para nós era muito bom, não é? Sentir que tocamos alguém particularmente. [...]. Quando estamos a fazer a música somos um pouco egoístas, estamos fechados no nosso casulo a pensar nos nossos problemas e na nossa música, e a escrever aquilo que queremos deitar cá para fora, e depois quando nos apercebemos que aquilo chega a alguém, e que toca a alguém, muitas vezes é uma surpresa... [...]. Mas é muito bom ter esse feedback, de quem nos ouve. (Hugo aka Presto, 44 anos, licenciatura, gerente de serviço, Porto).

Presto recorda os momentos após os concertos de Mind Da Gap quando os amigos e fãs o abordavam para reconhecerem o quão importante a sua música era para eles, designadamente por constituir uma ajuda em momentos difíceis. Presto perfilha que esse reconhecimento é muito bom e que lhe dava um sentimento de plena realização. Revelou que, por vezes, esse reconhecimento chegava com alguma surpresa, pois no momento da criação existe ali algum egoísmo, na medida em que quando criava estava focado nos seus problemas e na autoexpressão, sem grande consciência de que aquela música poderia vir a ter um grande impacto na vida de outras pessoas. Com o tempo esse impacto foi-se tornando evidente, e a sua própria consciência quanto ao mesmo também se manifestou com maior regularidade.

É unânime, entre os artistas, que a identidade dos dois coletivos se manteve inalterada desde a sua génese, pois nunca houve uma mudança radical quanto ao conteúdo produzido após um maior sucesso comercial ou maturidade coletiva; simultaneamente, é também consensual que o sucesso e um maior impacto no mundo da música contribuíram, de modo natural, para um maior cuidado com o que se diz e como se diz nas letras das músicas, dada a consciência de que existe um grande número de pessoas, especialmente jovens, que são influenciadas por esse conteúdo. Neste sentido, todos acordam que não existe maior gratificação para um artista do que perceber que a sua arte tem um impacto positivo nas pessoas, mostrando claramente

que “a música ao ser social e individualmente significativa, possui a capacidade de promover identidades sociais moldáveis e adaptáveis às realidades, indo além dos condicionalismos de classe social, de género, de idade, de raça e de naturalidade” (Guerra *et al.*, 2021: 300).

6.3. Evolução da cena e futuros possíveis

Este último subcapítulo pretende, essencialmente, dar a conhecer as conceções que os quatro artistas têm sobre a evolução e a o estado atual da (sub)cultura *hip-hop*. Neste sentido, por estarem ativamente inseridos na cena desde a sua génese em Portugal, os seus testemunhos são especialmente pertinentes. Importa perceber de que forma os artistas vêem o processo evolutivo da (sub)cultura num sentido de perda ou manutenção dos seus valores primordiais edificantes, assim como recolher algumas perspetivas sobre o futuro.

Hoje em dia há rappers em Portugal que são ricos por fazerem rap, não fazem mais nada da vida. E isso a mim deixa-me feliz, porque sei que há uma geração de pessoas que consegue ser feliz, estar confortável, sem dificuldades, com uma cena que eu ajudei a instituir. [...]. Vejo muito positivo o estado e a evolução do hip-hop, há muita variedade, tens rap nacional hoje em dia para todos os estados de espírito, para todos os momentos da tua vida, acho isso super interessante, super positivo. Ao mesmo tempo, o que eu acho super negativo? As fórmulas. Porque a maior parte dos artistas que têm muitas visualizações, os mais mainstream, estão sempre a fazer a mesma música. O beat é sempre igual, o tema é sempre o mesmo. Isso acho super negativo, porque eu não me acredito que essas pessoas sejam unidimensionais e que sejam só aquilo. (Nuno aka Ace, 48 anos, licenciatura, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

Ace reitera com felicidade que hoje em dia é mais fácil para um *rapper* construir uma carreira sólida através do *hip-hop* e viver confortavelmente, ou até tornar-se rico, com a mesma em Portugal, algo que é possível graças ao trabalho desenvolvido pelos pioneiros, como são notório exemplo os Mind Da Gap. Ace lembra que durante anos, fruto de uma grande dificuldade em se profissionalizar no meio, travou uma luta com a indústria musical para dar o devido reconhecimento ao *hip-hop* em Portugal, que

contribuiu para que atualmente o rap passe nas rádios sem discriminação e para que *rappers* sejam cabeça de cartaz em variados festivais de música. O artista vê com muita positividade a evolução e o estado atual do *hip-hop*, pelo reconhecimento, variedade inerente e impacto positivo da cultura, porém, relata que vê com bastante negatividade as fórmulas utilizadas por muitos artistas *mainstream* de *rap* atualmente, que na busca por um maior sucesso e proveito económico procuram corresponder à demanda das massas, e acabam por inutilizar a sua criatividade e pertinência artística para produzir o que público quer ouvir.

Apesar de haver todas as ferramentas possíveis e imaginárias para que os músicos sejam independentes e que não tenham que prestar declarações a ninguém, não tenham que pedir licença a ninguém para dizerem o que quiserem, há um peso excessivo da indústria musical, das editoras, que arranjam estratégias para serem elas a ditar os paradigmas e a ditar as direções. [...]. Há um interesse de alimentar as pessoas com porcaria para as pessoas não terem critério, porque se as pessoas não têm critério na hora da música que ouvem, também não têm critério na hora de ir votar, também não têm critério na hora de escolher o que é que vão comer ao jantar... [...]. Quando o poder tem o controlo da cultura, o mundo está a chegar aos últimos dias, é tão simples quanto isto. Porque a cultura é suposta ser subversiva. A cultura não tem de ser toda anti o poder, mas tem que ser subversiva. (Nuno aka Ace, 48 anos, licenciatura, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

Seguindo a sua ordem de ideias, Ace reitera que, apesar de as novas tecnologias representarem um meio extremamente fértil para que músicos alcancem independência, existe uma influência excessiva da indústria musical, que tem o poder de ditar o rumo de muitos artistas e garantir que apenas os que seguem as suas fórmulas conseguem obter sucesso comercial, tirando também proveito económico disso. Ace argumenta que existe um interesse óbvio do poder instituído para que as pessoas não tenham critério e não desenvolvam pensamento crítico, e promover música com mensagens vazias e conteúdo negativo é um dos meios para atingir esse objetivo. Na sua ótica, esta realidade faz com que jovens artistas alterem a sua identidade para obter sucesso comercial, e no fundo contribui para um mundo cada vez mais individualista e focado na imagem e no material. Tendo isso em conta, Ace defende que a arte e a

cultura precisam de ser mais subversivas, e que nessa missão o *hip-hop* demonstra-se bastante pertinente.

De repente, quando a televisão e a indústria começaram a perceber que era um filão gigante, começou a transformar o hip-hop em pop ganhou uma dimensão mundial, e é irreversível. [...]. Tem muito destaque e é transversal e toda a gente sabe o que é que é rap e toda a gente tem mais facilidade em entender o estilo de uso de palavra... [...]. Então aí eu acho que está num... tem visibilidade, chega às pessoas. Depois há vários estilos que são mais difíceis ou mais fáceis, então esses têm mais destaque ou menos destaque consoante o que as pessoas vão querendo. Às vezes a grande maioria das pessoas prefere coisas mais ligeiras e mais... que lhes permitam uma maior alienação, não tanto estarem preocupadas e pensarem em assuntos importantes. (André aka Maze, 42 anos, 12.º ano, artista/músico, Lisboa).

Maze defende que o sucesso que o *hip-hop* atualmente detém deve-se, em grande parte, ao envolvimento da indústria musical no género, que veio também deturpar alguns dos seus valores. Apesar disto, argumenta que o grande destaque que o *rap* tem nos dias hoje contribui também para que as pessoas interpretem com uma maior facilidade a mensagem que está a ser transmitida, mesmo que não sejam ávidos consumidores do género, o que se revela positivo na medida em que o *hip-hop* ganha grande destaque num panorama cultural. No que à predominância de uma influência mais positiva ou mais negativa no seio do *hip-hop*, Maze antemura que o destaque que cada estilo tem depende diretamente do que as pessoas - o público em geral - vai querendo, e normalmente a maioria das pessoas prefere um tipo de conteúdo mais ligeiro que lhes permita uma maior alienação, ao invés de um estilo mais subversivo.

Qualquer pessoa pode procurar e pode chegar lá porque está disponível na internet... tudo, temos o espectro todo. Do mais pop sem mensagem, ao mais underground com mensagem profunda e política e social. Temos este leque grande a acontecer, e Portugal não foge à regra. [...]. Quando comesas a ter essas subdivisões e essas várias vertentes e os vários posicionamentos, e comesas a ter uma parte mais materialista, mais egocêntrica, mais misógina, mais criminoso... então a influência é obviamente negativa, e o rap mais pop faz precisamente apelos mais nocivos, a ostentação, o consumo de drogas, sexo gratuito, objetificação da mulher, isso está presente, está sempre presente e aliás, é um dos clichés do que o rap é para as pessoas que não são da comunidade, vêm sempre... e é um estigma

que acompanha qualquer MC desde sempre. [...]. Às vezes é difícil furar com coisas mais conscientes nesses circuitos, mas é continuar nessa tentativa e nessa luta para mostrar que há outras coisas a serem feitas. (André aka Maze, 42 anos, 12.º ano, artista/músico, Lisboa).

Continuando o seu raciocínio, Maze lembra que no presente todas as pessoas têm à sua disposição, graças à *internet*, todo o tipo de estilos de arte e cultura, podendo consumir conteúdos mais alienantes ou subversivos, consoante a sua vontade. Contudo, argumenta que a indústria tem o poder de dar grande destaque e projeção aos conteúdos que pretende promover, acabando por expor as pessoas a um tipo de conteúdo menos edificante, pautado por expressões de influência negativa, como se evidencia no *rap* através de apelos nocivos de ostentação, misoginia, crime, entre muitos outros. Esta influência da indústria deturpa os valores e ideais primordiais da (sub)cultura *hip-hop* e contribui para a manutenção do estigma, entre pessoas que não pertencem à comunidade, de que o *hip-hop* constitui uma má influência para os mais jovens. Neste sentido, Maze defende que no futuro, apesar de por vezes ser mais difícil, deve-se procurar furar com conteúdos que promovam uma maior conscientização.

Acho que o hip-hop ganhou com o devido mérito o seu espaço na sociedade, seja o espaço musical ou o espaço da intervenção da arte, da arte urbana e o espaço da dança. Todos nós ganhamos espaço com mérito devido, foi uma batalha de muitos anos, e acho que finalmente está a entranhar na sociedade. [...]. O hip-hop não dava nada a ninguém, mas nós vivíamos apaixonados por ele como se fosse a mulher da nossa vida. E os miúdos hoje em dia podem gostar da música, mas também não escutam essa parte de construir uma carreira, muito porque vivemos numa sociedade onde conta muito a imagem, e o aparecer e ser falado. [...]. Mas o estado no geral é muito bom, porque como é óbvio, se nós trabalhamos para desbravar caminho e o caminho está aberto é porque o trabalho foi bem feito e as coisas têm é que andar para a frente. E o hip-hop a caminhar como está só pode trazer bons resultados. (Edmundo aka Mundo Segundo, 42 anos, 9.º ano, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

Mundo Segundo começa por repetir, com orgulho, que considera que o *hip-hop*, como arte e como meio de intervenção, conquistou o mérito devido na sociedade. Destaca, ainda, a luta, na qual foi interveniente, travada durante anos para que a

(sub)cultura tivesse o devido reconhecimento. Quando começou a sua carreira musical não existia um mercado para o *rap* em Portugal, pelo que era movido única e exclusivamente pelo amor ao movimento, assim como os seus pares. Mundo considera que essa é uma das principais diferenças que denota na evolução do *hip-hop*, pois apesar de existirem atualmente jovens que são movidos por essa mesma paixão, a procura por uma carreira, por sucesso comercial, por reconhecimento e por projeção são bastante prevalecentes, dada a importância da imagem na sociedade atual. Não obstante, Mundo observa que a sua geração abriu o caminho para o desenvolvimento do *hip-hop* em Portugal, e que esse trabalho foi bem conseguido, na medida em que o estado geral da (sub)cultura se encontra muito bom, prevendo bons resultados no futuro.

No hip-hop há muita gente que pratica, ou que prega ostentação e essas coisas todas, não é? E o luxo, a vida extravagante e não sei quê, mas isso é como tudo. Em todas as áreas existe sempre um ponto negativo. Cabe a ti como ser humano fazeres essa filtragem. E teres o teu autoconhecimento para perceberes o que é que é bom para ti e o que é queres e o que não queres. [...]. Essencialmente o que o hip-hop ensina é teres autodisciplina, acho que isso é importante. Porque para seres um bom MC tens que ter conhecimento. Para seres um bom produtor tens que passar muitas horas dedicado em frente aos instrumentos. Para seres um bom pintor tens que gastar muito dinheiro a comprar latas e pintar muitas vezes. E tudo isso leva a que tu tenhas regras e disciplina. E isso só pode ser positivo para uma pessoa, porque depois tu transportas isso para todas as outras coisas da vida. (Edmundo aka Mundo Segundo, 42 anos, 9.º ano, artista/músico, Vila Nova de Gaia).

Quanto à influência negativa que o *hip-hop* pode representar pelas expressões inerentes que promovem, por exemplo, estilos de vida irreais, Mundo argumenta que é natural e que é algo que acontece em todas as áreas. Nesse sentido, advoga que depende de cada pessoa fazer a filtragem do que é bom ou não para si, invocando a importância do autoconhecimento neste aspeto. No que diz respeito às características edificantes do movimento, Mundo destaca a autodisciplina que advém do envolvimento com as diferentes modalidades da (sub)cultura *hip-hop*, pois desenvolver aptidões que garantam destaque no *mc'ing*, no *djing*, no *graffiti* ou no *breakdance* requer uma grande dedicação e sentido de disciplina, qualidades que podem então ser transportadas para outras instâncias da vida, contribuindo para a autorrealização.

Eu acho que o hip-hop já não é o movimento e o género musical tão excitante como era há uns anos atrás. Porque já está numa fase adulta, já não está a explorar, já não está a explodir, já não é tão irreverente, já não é... já passou aquela fase da adolescência mais extrovertida e fora e arriscada, não é? [...]. Ao fim dos anos 90 a cena hip-hop tornou-se uma cena estabelecida, uma cena já completamente absorvida pela indústria em que já havia os Puff Daddy's a fazer milhões, e a ambição de músicos que estavam a aparecer mudou. Muitos já só queriam fazer música porque sabiam que iam ganhar muito dinheiro. [...]. Acho que para mim, o hip-hop já passou a fase mais emocionante, na sua vida como género musical. Não quer dizer que não haja músicos muito bons, rappers muito bons, muita gente a fazer boa música e muita gente original, que para mim é o mais importante na cena. (Hugo aka Presto, 44 anos, licenciatura, gerente de serviço, Porto).

Presto começa por revelar que para si o *hip-hop* hoje não é tão excitante como outrora foi. Por ter vivido a sua génese, um momento que descreve como explosivo e recheado de irreverência, julga que atualmente o *hip-hop*, como movimento e género musical, se encontra um pouco estagnado, o que considera natural, visto que todas as expressões têm um ciclo de vida, após o qual se torna mais difícil ser tão entusiasmante ou emocionante, a seu ver. Refere conjuntamente a maior comercialização do género, no final da década de 1990, como um ponto de mudança na (sub)cultura, marcado pelo surgimento de artistas que eram movidos por interesses económicos, contrariando diretamente alguns dos valores inerentes. Tendo isto em conta, Presto defende que na sua perspetiva, o *hip-hop* já passou a sua fase mais emocionante, mas repete que existem músicos muito bons a fazer bom *rap* e com originalidade, que é para si um dos aspetos mais importantes na cena.

Acho que não podemos culpar a música pela forma que as pessoas agem, pela sociedade... acho que é o contrário. A música é sempre um reflexo do que está a acontecer na sociedade. Podes ouvir o gangsta rap mais hardcore, mais agressivo, mais sexista... e se tiveres uma situação estável em casa, se tiveres apoio quando tiveres a crescer como criança, provavelmente esta música não te vai influenciar negativamente, vais conseguir perceber que aquilo pode ser uma realidade, e é muitas vezes, e vais conseguir perceber que aquela realidade está lá e que existe - e é muito bom saberes que existem outras realidades diferentes da tua - e vais conseguir perceber que aquilo não é uma forma de vida correta. [...]. Acho que temos que perceber que as pessoas não se tornam criminosas, por exemplo, por ouvirem

uma música que fala sobre crime. As pessoas tornam-se criminosas porque não têm outras saídas, porque não têm outra hipótese, não têm oportunidades, e é isto. (Hugo aka Presto, 44 anos, licenciatura, gerente de serviço, Porto).

No concernente ao impacto negativo que a música *hip-hop* pode ter, Presto aquilata que não é a própria música que exerce essa influência, pois essa é sempre um reflexo do que se passa na sociedade. Por esta ordem de ideias, Presto argumenta que, no caso da música *rap*, mesmo que existam expressões de glorificação de comportamentos desviantes e atividades criminosas, é sempre uma descrição da realidade de uma certa sociedade, e que o impacto negativo desse tipo de expressões nas pessoas depende diretamente da sua educação e do contexto em que se inserem. Neste sentido, preconiza que apreender esse tipo de expressões pode ter diferentes efeitos em diferentes pessoas, usando-se como exemplo, pois sempre gostou de ouvir *gangsta rap* e nunca adotou um estilo de vida similar com o que muitas vezes é pregado nesse tipo de subgénero, pois teve uma boa educação e sempre contou com o apoio da família, olhando para esse tipo de expressões como uma janela para outras realidades diferentes da sua, que no fundo tiveram em si um efeito construtivo.

Em suma, os quatro artistas olham para a evolução e o estado atual do *hip-hop* com bons olhos, realçando a grande diversidade e efervescência que pautam a cena, assim como o reconhecimento que detém como movimento artístico-cultural em Portugal, que como pioneiros ajudaram a sedimentar ao longo dos anos através de expressões artísticas relevantes e posições de resistência face às pressões da sociedade e da indústria musical. No que a estas pressões diz respeito, há o sentimento em comum que contribui diretamente para a deturpação dos valores da (sub)cultura, tão pertinentes nos dias de hoje, porém, fica também clara a vontade de continuar a lutar contra esses condicionamentos através da expressão individual e coletiva, na busca por uma constante elevação do *hip-hop* e de tudo o que este tem para oferecer à sociedade. Portanto, em síntese, e, não obstante alguns destes artistas reconhecerem a massificação do *hip-hop*, existe um reconhecimento de que na contemporaneidade a “música e os seus criadores possuem o poder de reconfigurar os retratos imaginativos dos sentimentos das populações. [...] Fazem com que se criem novas apetências, novos

discursos e diferentes modos de estar e de viver que, conseqüentemente, irão fazer com que os indivíduos se movam através dos contextos sociais, históricos e políticos que lhes são apresentados. Na verdade, criam-se novas formas de resistir [...] e de subverter a norma instalada e opressiva [...].” (Guerra *et al.*, 2021b: 272).

Considerações finais

O ativismo, como meio de comunicação essencialmente cognitivo-expressivo, caracteriza-se como um ato militante de defesa, de ação e de manifestação - em contumaz associação com movimentos de justiça social. A arte revela-se um meio de comunicação emocional, detentora de uma força emancipatória pela propensão em gerar consciência individual e coletiva. Da relação de convergência entre o carácter panfletário do ativismo e do carácter sensibilizador da arte, surge o “ativismo”, fundado numa abordagem intelectual e emotiva, que representa uma revolução no movimento de justiça social, na contemporaneidade, pela eficácia em contribuir diretamente para uma maior conscientização, que indubitavelmente leva à resolução de problemas sistémicos da sociedade e da vida pessoal de cada indivíduo. Num contexto temporal de acelerada globalização e fraturas urbanas e sociais, esta relação de convergência manifesta-se oportunamente através das artes urbanas, em que destacamos a cena musical urbana do *hip-hop* pelo seu desenvolvimento como expressão artística inovadora e plurifacetada de intervenção social, assente na palavra.

O *hip-hop*, como importante veículo imaginativo para os jovens se expressarem culturalmente e promoverem mudança social, detém grande preponderância nas vivências urbanas em Portugal nas últimas três décadas. O mapeamento teórico destes conceitos permitiu-nos caminhar em direção a uma maior compreensão sobre o papel da música *hip-hop* como prolífico vetor de vozes de ativismo e de intervenção social, sobretudo a partir de 2011. Desta forma, através de uma análise da génese, do desenvolvimento e da consolidação da (sub)cultura *hip-hop* em Portugal, assim como, numa escala local, da cena portuense, com um especial enfoque no conteúdo produzido pelos coletivos Mind Da Gap e Dealema e nos testemunhos dos artistas envolvidos no que concerne a práticas de cidadania e responsabilidade social, cumprimos todos os objetivos definidos para a presente Dissertação, sendo possível destacar que os produtos e projetos oriundos da criação artística do *hip-hop* do Grande Porto - desde 1990 até aos nossos dias - têm, de facto, marcada uma agenda de intervenção social,

cívica e cidadã, e de ativismo, através das suas diferentes manifestações artísticas e das representações dos seus protagonistas.

A (sub)cultura *hip-hop* surgiu, como explanamos atrás, em resposta à necessidade de promover união entre as franjas mais desfavorecidas da sociedade norte-americana na década de 1970, contra o projeto capitalista de limpeza social para um progresso político e económico. Nesta época, em que as comunidades negras a residir nos bairros nova-iorquinos periféricos eram fortemente marginalizadas, muitos jovens dessas comunidades desenvolviam comportamentos desviantes e entravam no mundo do crime, afiliando-se a *gangs* e promovendo ódio e discórdia entre si - encetando trajetórias de desvio. As diferentes modalidades do *hip-hop*, que se desenvolveram neste contexto, assumiram-se como forma de canalizar a energia dos jovens para a emergente expressão artística, pelo que se considera que o *hip-hop* constituiu, indubitavelmente, uma (sub)cultura capaz de permear transformação social, como argumentado por Leão e Lupati (2018). Para além de meio de intervenção social, o *hip-hop* assume-se hoje como uma nova canção de protesto, compondo uma força ativa na vida social dos indivíduos e um canal de diálogo democrático entre a arte e o público, dando origem às formas contemporâneas de ativismo, como defendido por Tia DeNora (2011; 2003) e Guerra (2019a). Tendo estes contributos em conta, valida-se a primeira linha hipotética da presente Dissertação.

Aquando da sua origem, o *hip-hop* era um movimento artístico-cultural essencialmente juvenil, marcado, nos primeiros anos, por uma adesão em massa de jovens a residir nos grandes centros urbanos. Quatro décadas depois, o *hip-hop* é um movimento intergeracional, reunindo entusiastas das mais variadas faixas etárias. Apesar disto, na contemporaneidade, a cena *hip-hop* continua a destacar-se como um fenómeno social dotado de grande atratividade para a juventude, assim como potencial agente de mudança social. Como argumentado por Costa e Menezes (2009), a (sub)cultura *hip-hop* detém, desde a sua génese, uma forte ligação com o movimento de conexão dos jovens com as lutas por direitos civis travadas pelo povo afro-americano. Segundo Alves, Oliveira e Chaves (2016), o *hip-hop* educa os jovens sobre a realidade da opressão e da desigualdade social, influenciando uma ação coletiva com vista à

transformação, que por sua vez leva a um sentimento de pertença social e a uma construção de identidade. Ultimamente, corroborando-se a segunda hipótese teórica, o *hip-hop* atinge, na contemporaneidade, um estatuto de campo de conhecimento para os jovens se expressarem e lutarem pelas suas subjetividades individuais e identidades coletivas (Guerra, 2019b).

Existem uma série de razões que levam um ator social a inserir-se na cena *hip-hop*, assim como uma grande variedade de conteúdo produzido no seu seio. A terceira hipótese teórica remete para a existência de uma relação entre as razões para a entrada e/ou envolvimento na cena *hip-hop* e o tipo de conteúdo consumido e/ou produzido. Como argumentado por Porfilio, Roychoudhury e Gardner (2013), desde que a (sub)cultura *hip-hop* atingiu o estatuto de fenómeno internacional, em meados da década de 1990, deu-se início a uma manipulação do conteúdo produzido por parte da indústria musical, que, em última análise, contribuiu diretamente para que se desse, de forma geral, um redireccionamento das energias sociais do *hip-hop*. A comercialização em massa do *hip-hop* introduziu a busca de compensação económica como forte fator de entrada para a cena, dando consequentemente origem a uma nova onda de manifestações alienantes, de correspondência à demanda. Comprovando-se a relação, destacámos ainda, em forma de consolidação da mesma, a emancipação da cena *hip-hop* underground como ação transformadora de conscientização e intervenção de resposta à comercialização do género, como exposto por Alves, Oliveira e Chaves (2016) e Guerra (2019c).

Se nos seus anos primordiais a música *hip-hop* tornou-se numa plataforma de crítica social, frequentemente articulada com uma visão de transformação e ativismo social, como argumentado por Rashid (2016), aquando de uma maior comercialização do género, e recorrendo novamente ao contributo suprarreferido de Porfilio, Roychoudhury e Gardner (2013), o *hip-hop* sofreu, de forma geral, uma transição de uma ótica de luta e resiliência para um enfoque em materialismo, ganância e individualismo. Considerando isto, pode-se concluir que a evolução da (sub)cultura *hip-hop* é marcada pela substituição ou perda de alguns dos seus valores edificantes dominantes. Para além de um movimento de edificação social e de fruição artística e

cultural, o *hip-hop* e o *rap* são hoje também um mercado de exploração económica e interesses individuais. Apesar desta tendência de corrupção dos ideais e valores primordiais da cultura pela força do *mainstream* e da procura incessante pelo lucro da indústria musical, vale lembrar que a parte não faz todo, e foi possível destacar inúmeras expressões relevantes por parte dos nossos protagonistas, capazes de corresponder às diferentes necessidades intelectuais, sociais e emocionais dos indivíduos, como pudemos comprovar através do trabalho desenvolvido pelos artistas convidados a participar na presente Dissertação, assim como através dos seus testemunhos.

Em perspetiva para o futuro, e no que à conclusão da presente Dissertação diz respeito, importa em primeiro lugar operacionalizar uma estratégia de investigação-ação assente numa ciência pública associada ao *hip-hop*, através da criação do previsto videograma/documentário de divulgação do trabalho desenvolvido pelos artistas envolvidos no presente projeto e suas conceções, numa lógica de cocriação científica, pela importância de promover uma relação de diálogo entre sociólogos e públicos com o intuito de combater a exclusão intelectual daqueles marginalizados e exilados da arena política e académica (Burawoy, 2006). O videograma/documentário em questão, intitulado “Hip-hop à Porto - origens e afirmações”, comportará uma breve contextualização teórico-concetual da temática da presente Dissertação, no que concerne à utilização de expressões artísticas do *hip-hop* como meios de intervenção social e ativismo, com um maior desenvolvimento quanto à origem e ao desenvolvimento da cena no Grande Porto. Esta contextualização será apresentada sob a forma de narrativa, que por sua vez será acompanhada de imagens, com o objetivo de suscitar no espetador uma maior imersão na realidade retratada. Essa narrativa será oportunamente intercalada com os testemunhos dos artistas envolvidos, recolhidos das entrevistas realizadas, assumindo-se desta forma o objetivo de, com a realização deste videograma/documentário, promover a presente Dissertação e o trabalho e conceções dos artistas que compõem os coletivos Dealema e Mind Da Gap - tidos como importantes impulsionadores da cena *hip-hop* em Portugal e no Grande Porto.

Numa perspetiva mais ampla, e tendo em conta o interesse do investigador pelo movimento artístico-cultural, importa, numa ótica de investigação sociológica, trazer

para a nossa arena novos estudos sobre o *hip-hop* nacional como meio de transformação social, invocando artistas independentes e *underground* como potenciadores de canais alternativos de produção e divulgação artística - uma temática que se revela especialmente pertinente num contexto de grande impacto das medidas restritivas contra a pandemia Covid-19 no campo da arte e da cultura em Portugal no último ano e meio, a par de um contexto de grande desenvolvimento de meios de criação e divulgação artística *online do-it-yourself*, nomeadamente a *internet* e as redes sociais. As medidas de mitigação da pandemia Covid-19 tiveram um efeito devastador na indústria da cultura, com inúmeros eventos cancelados e instituições culturais encerradas, o que ultimamente contribuiu para que muitos artistas e criativos se vissem impossibilitados de divulgar a sua arte. Em resposta aos efeitos deste impacto surgiram soluções criativas, nomeadamente iniciativas digitais, com o uso de plataformas *online* como meio de divulgação cultural e artística, o que ultimamente afirmou a resiliência destas comunidades. No que à cena *hip-hop* diz respeito, almeja-se perceber de que forma os artistas independentes responderam a esses condicionantes e, num quadro geral, que motivações detêm e caminhos traçam na missão de dar continuidade ao legado da (sub)cultura *hip-hop* na sociedade portuguesa.

Referências Bibliográficas

- Adorno, T. W. (2003). *Sobre a indústria da cultura*. Coimbra: Angelus Novus.
- Alves, H. C.; Oliveira, N. P. & Chaves, A. D. (2016). “A gente quer mostrar a nossa cara, mano”: hip hop na construção de identidade, conscientização e participação social de jovens em situação de vulnerabilidade social. *Cadernos de Terapia Ocupacional*, 24 (1), 39-52.
- Bebiano, R. (2003). *O Poder da Imaginação: Juventude, Rebeldia e Resistência nos Anos 60*. Coimbra: Angelus Novus.
- Belanciano, V. (2020). *Não dá para ficar parado – Música afro-portuguesa. Celebração, conflito e esperança*. Porto: Edições Afrontamento.
- Bennett, A. & Guerra, P. (2012). Repensar a cultura DIY num contexto pós-industrial e global. In: Guerra P. (org.). *Keep it simple, make it fast! Prolegómenos e cenas punk, um caminho para a contemporaneidade portuguesa (1977-2012)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Bennett, A. & Peterson, R. (2004). *Music Scenes. Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Burawoy, M. (2006). Por Uma Sociologia Pública. *Revista de Ciências Sociais*, 25, 9-50.
- Campos, R. (2010). *Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti*. Lisboa: Fim de Século.
- Chang, J. (2005). *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. Nova Iorque: Ebury Publishing.
- Contador, A. C. (2001). A música e o processo de identificação dos jovens negros portugueses. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 36, 109-120.
- Contador, A. C. & Ferreira, E. (1997). *Ritmo e Poesia - Os Caminhos do Rap*. Lisboa: Assírio e Alvim.

- Costa, P.; Guerra, P. & Oliveira A. (2015). Território(s) e territorialidade(s) das cenas musicais alternativas em Lisboa: uma aproximação através de alguns lugares de referência. In: Guerra, P. (org.), *More Than Loud. Os mundos dentro de cada som*. Porto: Edições Afrontamento, 178-193.
- Costa, P.; Guerra, P. & Neves, P. (2017). *Urban intervention, street art and public space*. Lisboa: Urban Creativity.
- Costa, M. R. & Menezes, J. A. (2009). Os Territórios de Ação Política de Jovens do Movimento Hip-Hop. *Revista Em Pauta*, 6 (24), 199-215.
- Creswell, J. W. (2009). *Research Design - Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*. SAGE Publications. ISBN 978-1-4129-6557-6.
- DeNora, T. (2003). Music sociology: getting the music into the action. *British Journal of Music Education*, 20 (2), 165–177.
- DeNora, T. (2011). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ferreira, J. (2013). *Inovação Social Criativa - Ser Humano - Hip Hop Por Uma Causa*. Porto: Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.
- Ferreira, R. (2018). *OUPA que não temos medo do medo! O fortalecimento das culturas juvenis através do hip-hop e do rap*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Ferro, L. et al. (2017). *ETHNOARTS - Ethnographic Explorations of the Arts and Education*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras. Instituto de Sociologia.
- Fradique, T. (1999). Nas margens do rio: retóricas e performances do rap em Portugal. In: Velho, G. (org.). *Antropologia Urbana. Cultura e Sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 121-140.
- Fradique, T. (2003). *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- Filho, J. F. (2005). Das subculturas às pós-subculturas juvenis: música, estilo e ativismo político. *Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura*, 3 (1), 138-166.
- Filho, J. F. & Fernandes, F. (2005). Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões Sobre o Conceito de Cena Musical. In: Freire Filho, J. e Janotti Júnior, J. (org.). *Comunicação e Música Popular Massiva*. Salvador: EDUFBA, 25-40.
- Garson, M. (2018). Bourdieu e as cenas musicais: limites e barreiras. *Rumores*, 12 (23), 242-261.
- Gonçalves, F. (2012). Arte, ativismo e tecnologias de comunicação nas práticas políticas contemporâneas. *Contemporânea*, 10 (2), 179-193.
- Gravato, D. M. (2017). *Rap em Portugal: comunidades online, lógicas de comunicação e posicionamentos identitários na internet*. Braga: Universidade do Minho. Instituto de Ciências Sociais.
- Guerra, I. (2006). *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo. Sentido e formas de uso*. Estoril: Principia Editora.
- Guerra, P. (2010). *A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal - Volume 1*. Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras.
- Guerra, P. (2018). E nada mais foi como dantes: Fragmentos contraculturais e seus estilhaços no pós-abril de 1974 em Portugal. *Teoria e Cultura. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF*, 13 (1), 195-214.
- Guerra, P. (2019a). Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário ±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, 28 (55), 19-49.
- Guerra, P. (2019b). *The Song Is Still a 'Weapon': The Portuguese Identity in Times of Crises*. *YOUNG*, 28 (1), 14-31.
- Guerra, P. (2019c). Verdade e consequência no *hip-hop* português contemporâneo: o caso de Capicua. In: Siteo, T. & Guerra, P. (orgs.). *Reinventar o discurso e o palco*.

O rap, entre saberes locais e saberes globais. Porto: Universidade do Porto - Faculdade de Letras.

Guerra, P. (2020). *Cidade, pedagogia e rap.* São Paulo: Quaestio, 22 (2), 431-453.

Guerra, P. et al. (2019). *Introduction: Songs That Sing the Crisis: Music, Words, Youth Narratives and Identities in Late Modernity.* YOUNG, 28 (1), 5-13.

Guerra, P.; Hoefel, G.; Sousa, S. & Severo, D. (2021b). “Tu é machista”. Música, ativismo estético-político e (re)configuração social e política nos tempos presentes. *Revista NAVA*, 6 (1-2), 267-297.

Guerra, P. & Januário, S. (2016). Um espelho é mais do que um espelho. *Revista NAVA*, 1 (2), 202-239.

Guerra, P. & Moreira, T. (2015). *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes - Volume 1.* Porto: Universidade do Porto. Faculdade de Letras.

Guerra, P. & Quintela, P. (2016). Culturas urbanas e sociabilidades juvenis contemporâneas: um (breve) roteiro teórico. *Revista de Ciências Sociais*, 47 (1), 193-217.

Guerra, P. & Silva, A. S. (2015). Music and more than music: The approach to difference and identity in the Portuguese punk. *European Journal of Cultural Studies*, 18 (2), 207-223.

Guerra, P.; Sousa, S. & Lima, J. C. (2021a). Viagens feitas de Sons. Contributos para uma (re)escrita de diásporas de mulheres imigrantes de leste em Portugal. *Revista NAVA*, 6 (1-2), 298-323.

Guerra, P. & Straw, W. (2017). I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 6 (1), 05-16.

Imani, B. (2020). *Making Our Way Home: The Great Migration and the Black American Dream.* Nova Iorque: Clarkson Potter/Ten Speed.

- Kaufmann, J. C. (1996). *L'Entretien Compréhensif*. Paris: Éditions Nathan.
- La Barre, J. de (2010). Música, cidade, etnicidade: explorando cenas musicais em Lisboa. *Revista Migrações - Número Temático Música e Migração*, 7, 147-166.
- Leão, M. & Lupati, F. (2018). O hip-hop e as Políticas Culturais: os Contributos da Zulu Nation no Brasil e em Portugal. In: Calabre, L.; Domingues, A. e Cabral, E. (orgs.). *Anais do IX Seminário Internacional de Políticas Culturais. Fundação Casa de Rui Barbosa*, 427-437.
- Martins, A. (2021). *Sexo, Drogas e Rock n' Roll. Um percurso com paragens na sociedade portuguesa contemporânea (1960-2015)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Mazer, D. (2017). *Racionalidades do consumo musical: práticas culturais juvenis na cena rap porto-alegrense*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Mazer, D.; Gelain, G. & Guerra, P. (2018). Eu Sou MC: Participação Coletiva e Plural de Mulheres em Cenas Musicais Rap. *II Seminário Internacional de Pesquisas em Mediatização e Processos Sociais*, 1-18.
- Pais, J. M. (2002). Praxes, *graffiti's*, hip-hop. In: Feixa, C.; Costa, C. & Pallarés, J. (orgs.). *Movimientos juveniles en la Península. Graffitis, griofas, okupas*. Barcelona: Ariel Social.
- Pais, J. M. (2003). *Culturas juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Pais, J. M. & Blass, L. (2004). *Tribos urbanas. Produção artística de identidades*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Pereira, M. & Loff, M. (2006). *Portugal: 30 Anos de Democracia (1974-2004)*. Porto: Editora da Universidade do Porto.
- Perry, I. (2004). *Prophets of the hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Nova Iorque: Duke University Press.

- Pinheiro, L. (2019). *4400 - Nova Gaia. O hip hop e a consolidação das cenas culturais juvenis em Portugal*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Porfilio, B.; Roychoudhury, D. & Gardner, L. (2013). *Ending the 'War Against Youth': Social Media and Hip-Hop Culture as Sites of Resistance, Transformation and (Re) Conceptualization*. *Journal for Critical Education Policy Studies*, 11 (4), 85-105.
- Quivy, R. & Campenhoudt, L. (1998). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Gradiva.
- Rancière, J. (2005). *A Partilha do Sensível. Estética e Política*. São Paulo: Editora 34.
- Raposo, P. (2015). "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4 (2), 3-12.
- Rashid, K. (2016). "Start the Revolution": Hip Hop and Social Justice Education. *Africology: The Journal of Pan African Studies*, 9 (4), 341-363.
- Shank, M. (2004). Redefining the Movement: Art Activism. *Seattle Journal for Social Justice*, 3 (2), 531-559.
- Simões, J. A. & Campos, R. (2016). Juventude, movimentos sociais e redes digitais de protesto em época de crise. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, 13 (38), 130-150.
- Simões, J. A.; Nunes P. B. & Campos R. (2005). Entre subculturas e neotribos: propostas de análise dos circuitos culturais juvenis. O caso da música rap e do hip-hop em Portugal. *Fórum Sociológico*, 13/14, 171-189.
- Simões, S. (2017). *RAPublicar. A micro-história que fez história numa Lisboa adiada (1986-1996)*. Lisboa: Editora Caleidoscópio.
- Simões, S. (2018). Fixar o (in)visível: papéis e reportórios de luta dos dois primeiros grupos de RAP femininos a gravar em Portugal (1989 - 1998). *Cadernos de Arte e de Antropologia*, 7 (1), 97-114.

- Simões, S. (2019). Para uma história e teoria crítica do RAP em Portugal. In: Simões, S. (org.). *Fixar o (in)visível: os primeiros passos do RAP em Portugal (1986-1998)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA.
- Sitoe, T. & Guerra, P. (2019). *Reinventar o Discurso e o Palco: O rap, entre saberes locais e olhares globais*. Porto: Faculdade de Letra da Universidade do Porto.
- Sousa, S. (2018). *O Cerco é a minha casa! Apropriações e identidades face ao espaço habitado*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. *Cultural Studies*, 5 (3), 361-375.
- Terp, L. (2006). *George Washington of Hip Hop: A biography of DJ Kool Herc*. Biography of a hip-hop pioneer. Nova Iorque: Anth 3980.
- Wilcox, E. (2009). *An Investigation of the Intersection between Art and Activism*. Honors College Capstone Experience/Thesis Projects. Paper 275.

Webgrafia

- Abreu, R. M. (2019, abril 7). Como nasceu o hip-hop em Portugal. Os pioneiros e os heróis do som que nasceu nos bairros e se impôs no país inteiro. *Blitz*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <https://blitz.pt/principal/update/2019-04-07-Como-nasceu-o-hip-hop-em-Portugal.-Os-pioneiros-e-os-herois-do-som-que-nasceu-nos-bairros-e-se-impos-no-pais-inteiro>.
- Aidar, L. (2019, agosto 23). Guernica de Pablo Picasso. *Toda Matéria*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <https://www.todamateria.com.br/guernica-de-pablo-picasso/>.
- Brandão, C. (2021, maio 21). Desporto no Bairro vai levar breaking, skate e surf a 14 bairros do Porto. *Porto. Desporto*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em

<https://www.porto.pt/pt/noticia/desporto-no-bairro-vai-levar-breaking-skate-e-surf-a-14-bairros-do-porto>.

Costa, S. (2019, abril 28). Dealema: os cinco magníficos do Hip Hop Tuga. *Mais Superior*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <https://maissuperior.com/2019/04/28/dealema-os-cinco-magnificos-do-hip-hop-tuga/>.

Discogs (2021). *General D - Portukkkal*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <https://www.discogs.com/General-D-PortuKKal/release/2889330>.

Fonseca, R. (2015, junho 27). “Quem és, Porto?” - O maior painel de azulejos da cidade. *TSF*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <https://www.tsf.pt/multimedia/galeria/portugal/quem-es-porto-o-maior-painel-de-azulejos-da-cidade-4648757.html>.

Gama, R. (2018, janeiro 31). “É Proibido Proibir”. *Veja*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <https://veja.abril.com.br/revista-veja/e-proibido-proibir/>.

Gomes, N. R. (2017, novembro 19). Porque o rap também conta a história do Porto. *Público*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/11/19/p3/noticia/porque-o-rap-tambem-counta-a-historia-do-porto-1828907>.

Kelly, K. (2016). “Kilroy Was Here” - A Story from World War II. *America Comes Alive!*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <https://americacomesalive.com/kilroy-story-world-war-ii/>.

Last.fm (2020). *Gang Starr Photos*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <https://www.last.fm/music/Gang+Starr/+images/21c631cf7f00b7c6842849cc16c55ead>.

Laurence, R. (2014, outubro 21). 40 years on from the party where hip hop was born. *BBC*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em

<https://www.bbc.com/culture/article/20130809-the-party-where-hip-hop-was-born>.

Lewis, D. (2019, setembro 27). Photo Show Celebrates Graffiti-Tagged Train Cars of 1970s New York City. *WNYC News*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <https://www.wnyc.org/story/photo-show-celebrates-graffiti-tagged-train-cars-1970s-new-york-city/>.

Lusa (2019, fevereiro 22). Breaking vive “momento único” com presença nos Jogos Olímpicos. *Sábado*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <https://www.sabado.pt/ultima-hora/detalhe/breaking-vive-momento-unico-com-presenca-nos-jogos-olimpicos>.

Made In Portugal (2021). *Biografia | Mind Da Gap*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <https://madeinportugalmusica.pt/biografia-mind-da-gap/>.

Maismenos (2021). *Maismenos*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <http://maismenos.net/index.php>.

MRC Data & Billboard (2020). *Year-End Report - U.S. 2020*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <https://www.billboard.com/p/u-s-music-year-end-report-2020/>.

Palmeira, L. (2017, fevereiro 6). História e histórias do rap do Porto em documentário. *Público*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <https://www.publico.pt/2017/02/06/p3/noticia/historia-e-historias-do-rap-do-porto-em-documentario-1827692>.

Rios, P. (2010, abril 22). Brancos por fora, negros por dentro. *Público*. Consultado em 25 set. 2021. Disponível em <https://www.publico.pt/2010/04/22/culturaipsilon/noticia/brancos-por-fora-negros-por-dentro-255164>.

Videografia

David, C. & Noronha, F. (realizadores). (2017). *Não Consegues Criar o Mundo Duas Vezes* [Blu-ray]. Portugal: A Bunch Of Kids.

Discografia

Mind Da Gap. (1997). *Sem Cerimónias* [CD]. Portugal: NorteSul.

Mind Da Gap. (2000). *A Verdade* [CD]. Portugal: NorteSul.

Mind Da Gap. (2002). *Suspeitos do Costume* [CD]. Portugal: NorteSul.

Dealema. (2003). *Dealema* [CD]. Portugal: NorteSul.

Dealema. (2008). *V Império* [CD]. Portugal: Banzé.

Mind Da Gap. (2010). *A Essência* [CD]. Portugal: Meifumado.

Dealema. (2011). *A Grande Tribulação* [CD]. Portugal: Banzé.

Mind Da Gap. (2012). *Regresso ao Futuro* [CD]. Portugal: Meifumado.

Dealema. (2013). *A Alvorada da Alma* [CD]. Portugal: 2.º Piso.

Anexos

Anexo 1 - Guião de entrevista

Entrevistador (E)	Sérgio Ribeiro
Entrevistado (e)	
Dados da entrevista	
Tipo de entrevista	História de vida
Data	
Hora	
Local	
Duração	
Código	
Observações	

Caracterização sociodemográfica:

Idade	
Sexo	
Profissão (próprio) Pai Mãe	
Escolaridade (próprio) Pai Mãe	
Percurso escolar	
Percurso profissional	
Percurso musical	
Percurso residencial	
Local de nascimento	
Local de residência	
Estado civil	
Composição do grupo doméstico	
Lugar de classe	
Lugar de classe de família	
Classificação Portuguesa das Profissões	
Projetos	
Contato	

Gostos e pertencças:

Nomes de referência no <i>hip-hop</i>	
Discos de <i>hip-hop</i>	

I - Ligação à cena *hip-hop* e à música.

De que forma recordas a tua vivência urbana na infância e na adolescência?
Existe alguma tradição ligada à música na tua família que te influenciou?
Como se despertou o teu interesse pela música?
Como se deu o teu primeiro contacto com o *hip-hop*?
O que mais te cativou na cena *hip-hop*?
O facto de o *hip-hop* ser uma cena foi relevante na tua entrada? Porquê?
Qual foi a receptividade por parte da tua família quanto à tua entrada na cena?
O quão importante foi o *hip-hop* na tua juventude? E atualmente?

II - Génese, desenvolvimento e consolidação dos projetos artístico-musicais.

Como surgiu o coletivo?
Quem foram os fundadores? Como se conheceram?
Quais eram os objetivos primários?
Porquê o nome Dealema/Mind Da Gap?
Quando te apercebeste que poderia surgir uma carreira artística?
Quais foram os principais desafios à produção artística nos primeiros anos?
Como se deu a vossa consolidação no panorama musical português?
O que mudou desde o início até à edição do primeiro disco?
Como é que o coletivo te ajudou na tua carreira a solo?
Passados 20 anos, que marcos determinantes do coletivo realças? Na tua vida e na sociedade portuguesa.

III - Impacto artístico, político e social dos projetos.

Som ou letra? Qual o mais importante para ti? E porquê?
Quando percebeste que a tua música tinha impacto na cena *hip-hop*?
Pensas que o *hip-hop* tem o devido reconhecimento no panorama musical?
Que adjetivos escolherias para definir a vossa influência artística?
Após o sucesso e a maturidade os temas abordados nas músicas mudaram?
Achas que o *hip-hop* deve carregar mensagens políticas? Porquê?
Consideras o teu trabalho artístico político? Desde quando? E porquê?
Sentes que com o sucesso artístico carregas uma maior responsabilidade social?
Quais foram os momentos de maior realização quanto à vossa influência social?
Destacas alguma história sobre a forma como a vossa música ajudou alguém?
Olhando para trás, em relação ao vosso impacto no geral, farias algo de forma diferente?
Como medes o impacto da tua carreira? E do coletivo? São diferentes? Porquê?

IV - Derivações individuais e coletivas em termos de responsabilidade social.

Quando é que percebeste que a arte que crias tinha um propósito maior?
O que mudou para ti o peso de uma maior responsabilidade social com a fama?
Coletivamente, houve um ponto de viragem em que, devido a um maior sucesso artístico, começaram a cuidar mais os temas e as ideias abordados nas músicas?
Quando é que te apercebeste que muitos jovens vos seguiam?
Das várias mensagens que tentam passar aos mais jovens, qual destacas?
Que 5 músicas, do coletivo ou a solo, destacas pela sua índole interventiva e/ou ativista?
Que projeto, musical ou solidário, em que participaste destacas? E porquê?
Qual foi o momento em que te sentiste mais realizado artisticamente?

V - Histórias de vida e vivências associadas à cena musical *hip-hop*.

De que forma o *hip-hop* moldou ou mudou a tua vida? E porquê?
De que forma o coletivo mudou a tua vida? E porquê?
Como te defines em termos profissionais?
Como defines a tua carreira? Que papéis desempenhas?
Que influência a tua carreira artística teve em ti como pessoa? E na transição para a vida adulta.
Quais as memórias mais marcantes sobre um momento que o *hip-hop* te proporcionou? E porquê?
Qual a tua opinião sobre a evolução e o estado atual do *hip-hop*? Internacional e nacionalmente.
De uma forma geral, pensas que o *hip-hop* tem vindo a ser importante na inclusão os jovens?
Pensas que o *hip-hop* também pode ter uma influência negativa?
Consideras que essa influência negativa pode ser combatida? Como?
O que guardas para o futuro? Em termos pessoais e de carreira artística.

Anexo 2 - Declaração de Consentimento Informado

Eu, _____, concordo em contribuir para o estudo de âmbito sociológico subordinado ao tema **“Hip-Hop com sotaque do Porto. Vozes de ativismo e de intervenção social”**, através da participação numa entrevista. O referido estudo insere-se no Mestrado de Sociologia da Universidade do Porto e desenvolve-se no ano letivo de 2020/2021.

Com este trabalho pretende-se:

Conhecer histórias de vida e perceber o ingresso dos artistas na cena hip-hop e a origem e o desenvolvimento dos coletivos e das carreiras artísticas, assim como o seu impacto artístico, social e político ao longo dos anos e as derivações individuais e coletivas quanto ao conteúdo produzido, e projetos desenvolvidos, num sentido de intervenção social e ativismo.

Considero que:

Compreendi que tenho o direito de colocar, agora ou durante o desenvolvimento do estudo, qualquer questão acerca do mesmo;

Fui informado acerca da gravação de vídeo e áudio da entrevista para efeitos de divulgação e transcrição e permito que assim seja;

Aceito que as minhas perspetivas sejam incorporadas nos resultados do estudo e possam ser publicadas ou apresentadas pelo responsável pela investigação para fins académicos;

Permito que a referência ao projeto/cargo que incorporo e/ou outros detalhes identificativos, sejam divulgados para fins de análise investigativa;

Depreendi que este documento será conservado de forma segura pelo responsável pela investigação e será eliminado no final do estudo.

Assinatura do entrevistado: _____ **Data:** __/__/2021

Assinatura do investigador: _____ **Data:** __/__/2021

Anexo 3 - Grelha de análise de conteúdo categorial

Categorias de análise	Síntese	Excertos das entrevistas
Caracterização sociodemográfica • Idade • Sexo • Profissão • Escolaridade • Local de nascimento • Local de residência • Estado civil • Composição do grupo doméstico		
Ligação à música e à cena <i>hip-hop</i> • Vivência urbana na infância e adolescência • Tradição familiar ligada à música • Despertar do interesse pela música e pelo <i>hip-hop</i> • Recetividade familiar quanto à entrada na cena		
Projetos artístico-musicais • Origem do coletivo e objetivos primários • Desafios à produção artística nos primeiros anos • Consolidação no panorama musical português • Marcos determinantes		
Impacto político, artístico e social • Importância do som e da letra		

• Mensagens políticas no <i>hip-hop</i> • Momentos de realização quanto a influência social		
Derivações individuais em termos de responsabilidade social • O sucesso artístico e a responsabilidade social • Cuidado com temas e ideias abordadas • Influência nos mais jovens		
Histórias de vida e vivências associadas ao <i>hip-hop</i> • Influência pessoal do <i>hip-hop</i> e carreira artística • A evolução e o estado atual do <i>hip-hop</i> • O <i>hip-hop</i> como fator de inclusão dos mais jovens • Influência negativa		