



Vania A. Malagutti da Silva Fialho

HIP HOP SUL:

Um espaço televisivo de formação e
atuação musical



Dissertação de Mestrado
2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

HIP HOP SUL:
UM ESPAÇO TELEVISIVO DE FORMAÇÃO E ATUAÇÃO MUSICAL

VANIA A. MALAGUTTI DA SILVA FIALHO

Porto Alegre, abril de 2003

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

HIP HOP SUL:
UM ESPAÇO TELEVISIVO DE FORMAÇÃO E ATUAÇÃO MUSICAL

VANIA A. MALAGUTTI DA SILVA FIALHO

Dissertação submetida como
requisito parcial para obtenção
do grau de Mestre em Música.

Orientadora: Dr^a Jusamara Souza

AGRADECIMENTOS

À Jusamara Souza, pelas horas de orientação que legitimaram um trabalho em parceria e concretizaram essa dissertação. Pelas sugestões, tanto nos aspectos do conteúdo quanto nas questões de estrutura e apresentação – como a idéia do glossário em separado na versão impressa –, pelos empréstimos de livros, enfim, pela paciência, firmeza e generosidade com que me conduziu na trajetória dessa pesquisa e do mestrado.

À equipe de produção do programa *Hip Hop Sul* por me permitirem entrar no programa e pelo acolhimento carinhoso. Particularmente agradeço a Agnaldo Camargo, por sua fundamental contribuição na gravação do CD 1; a Manoel Soares, pela disposição nas entrevistas, várias feitas durante as refeições; a Rafael Cavalheiro, pelo entusiasmo com essa pesquisa.

Aos apresentadores, *DJs* e coordenador do programa *Hip Hop Sul* – Seguidor F, Aline, White Jay, *DJ* Nezo, *DJ* Gui, *DJ* Jota Pê e Guilherme Castro – por compartilharem suas experiências.

Aos grupos de rap que participaram dessa pesquisa – Arsenal de Rima, Atitude Negra, Base Negra, Calibre Ponto 50, Clã Sulista, Companhia Pesada do Improviso (CPI), Da Guedes, Dinastia Negra Absoluta (DNA), Elemento B, Jovens Conscientes, Manos de Fato, Mentalidade de Rua, Mentalidade Registrada, Profeta do Rap, Questão de Inteligência, Rimas Reais, Seguidores do Rap, Swing Vagabundo, Voto D MC's e Xico Xicano – por me mostrarem outros mundos.

À Edinho, do De Kebrada Music, pelo empenho na gravação dos CDs.

Aos funcionários da TVE, pela atenção nas gravações do *Hip Hop Sul*.

À Juciane Araldi, pela valiosa ajuda na coleta de dados, acompanhando-me em várias idas aos morros e às gravações do programa, auxiliando nas filmagens e paralelamente nas transcrições das entrevistas. Pelo fundamental apoio no final da dissertação, nas várias noites de trabalho. Pelos "serviços de secretariado". Por ouvir-me nas horas boas... e más.

Aos meus primos Hugo, Aline, pela ajuda na categorização dos dados e a Ronaldo pelo incansável auxílio na organização do material catalogado.

À Guiomar Carvalho, Magali Kleber e Silvia Ramos, por aceitarem o convite de ser minha "pré-banca", lendo, refletindo e contribuindo para uma melhor versão dessa dissertação.

À banca examinadora, Drº Mauro Costa (UERJ), Drª Analice Dutra (UFRGS) e Drª Luciana Del Ben (UFRGS), pelas sugestões e questionamentos que me levaram a olhar essa dissertação por diferentes ângulos.

Aos colegas do mestrado, Alexandre Birnfeld, Carlos Sell, Cristina Cereser, Daniela Dotto, Daniela Gerber, James Corrêa, Regiana Wille, pelos momentos de alegria durante o curso, e particularmente a Regina Santos, pelas reflexões ainda na elaboração do projeto de pesquisa e amizade no decorrer do mestrado.

Aos professores desse Programa de Pós-Graduação, por contribuírem para minha formação.

A srª Cleuza e ao srº Alencar Fialho, pelo apoio e pela confecção das sacolas (famosas!), onde coloquei a dissertação, o glossário e os dois CDs para entregar à banca examinadora.

À J. Alencar, pelo amor e sobretudo pelo apoio incondicional, sem o qual teria sido muito difícil finalizar esse mestrado. Pelas cópias dos CDs e a criação da arte gráfica, pela ajuda nas transcrições e na versão digital desse trabalho, pelas horas de doação a essa pesquisa. Também por me ensinar a viver um dia de cada vez, me aceitar como sou e compartilhar dos meus sonhos.

Ao meu pai Rodolfo, porque me ensinou o caminho da música, e à minha mãe Edineide, porque acreditou em mim. Aos dois pelo exemplo de vida, que faz de mim o que hoje sou.

Ao meu irmão Elias e a Silvana, por me lembrarem sempre que devo reservar tempo para uma vida social.

Ao meu irmão Heber, por compartilhar da paixão pela música e pelo novo. Também pelas lições de jovialidade.

Ao meu avô Vicente, pela simplicidade com que vive a vida; e à minha avó Nina, pelo exemplo de mulher guerreira.

Ao meu avô Malagutti, pelo interesse com que acompanhou esse trabalho; e à minha avó Idalina, por tudo o que foi e representa na minha vida.

Aos meus tios e primos, por serem parte do meu porto-seguro.

A todos que de alguma forma contribuíram para essa realização.

RESUMO

O presente trabalho investigou o programa televisivo *Hip Hop Sul*, veiculado pela TV Educativa do Rio Grande do Sul, e a sua relação com os músicos que dele participam, buscando entender as funções sócio-musicais e as experiências de formação e atuação musical que o programa desempenha. As técnicas utilizadas na coleta de dados foram a entrevista semi-estruturada, observações e acompanhamento da rotina de trabalho dos produtores do programa e registros em fotografias digitais e em audiovisuais da atuação dos grupos de rap e da produção do programa. A investigação foi desenvolvida na perspectiva dos estudos culturais (Wolf, 1995) e a análise dos dados foi feita com base no método de análise televisiva de Casetti e Chio (1998). O trabalho fundamenta-se na perspectiva da televisão como mediadora de conhecimentos musicais, (Fischer, 1997, 2000a, 2000b; Kraemer, 2000; Nanni, 2000 e Souza, 2000), a partir dos quais foram evidenciados os aspectos musicais formativos e atuantes presentes no *Hip Hop Sul*. Os aspectos abordados referem-se as experiências musicais dos grupos de rap como telespectadores e participantes do programa. Os resultados dessa pesquisa mostram que para esses grupos, ver a si mesmo ou sentir-se representados na televisão, significa existir, ter uma identidade e sair do anonimato. Estar na televisão é, portanto, uma experiência que modifica o ser e o fazer musical.

ABSTRACT

This work investigated the program *Hip Hop Sul* broadcast on the educational TV of Rio Grande do Sul and its relation with the musicians that participate in it. It tried to understand the socio-musical functions and the experiences of formation and musical performances involved in the program. The techniques which were used in the collection of data were the following: semi-structured interviews, observations following the producer's routine and using digital photos and audiovisual recordings of the performances of the rap artists and the production of the program. The investigation was based on cultural studies (Wolf, 1995) and an analysis of data based on method of analyzing television by Casetti and Chio (1998) was achieved. The basic perspective of this work is: television as a means of spreading musical knowledge (Fischer, 1997, 2000a, 2000b; Kraemer, 2000; Nanni, 2000 and Souza, 2000), which gave evidence of the musical aspects presenting formation and performances in *Hip Hop Sul*. The approached aspects refer to musical experiences of rap groups as spectators and participants in the program. As for these bands, the results of this research show that watching themselves or feeling that they are on TV means to exist, to have an identity, to go out of anonymity. Thus being on TV is an experience that modifies the person and the fact of making music.

*O Hip Hop Sul é um negócio assim, oh, que tu dá risada,
que tu fica sério, te revolta, te dá um ânimo, é um negócio que
tem uma cara assim,... é tipo uma novela do periférico brasileiro.
É a realidade dos manos, dos irmãos, daqueles que vão pro
colégio todo dia, daquele... (MC Pelé).*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 CULTURA HIP HOP E TELEVISÃO	20
1.1 SOBRE A CULTURA HIP HOP	20
1.1.1 O que é cultura hip hop	20
1.1.2 O hip hop no Brasil	24
1.2 SOBRE A TELEVISÃO	27
1.2.1 A televisão como agente na formação.....	27
1.2.2 A televisão e suas funções pedagógico-musicais.....	30
2 NA TELEVISÃO, NOS BECOS E NOS GUETOS: COLETA E ANÁLISE DE DADOS.....	34
2.1 COLETA DE DADOS.....	35
2.1.1 Primeiros contatos	35
2.1.2 O trabalho de campo.....	36
2.1.2.1 Sobre as observações das gravações dos programas	38
2.1.2.2 Sobre as observações da rotina de trabalho da equipe.....	41
2.1.2.3 Sobre as entrevistas.....	42
2.2 REGISTRO E ANÁLISE DOS DADOS.....	49
2.2.1 Catalogação dos dados coletados	49
2.2.2 Referencial analítico.....	51
2.2.2.1 Modelo teórico de análise televisiva	51
2.2.2.2 As funções sociais da televisão	53
3 O PROGRAMA HIP HOP SUL	55
3.1 HISTÓRICO DO PROGRAMA	55
3.2 QUEM FAZ O PROGRAMA?	61
3.2.1 A equipe <i>Hip Hop Sul</i>	61
3.2.2 Sobre cada um da equipe	63
3.3 OBJETIVOS DO <i>HIP HOP SUL</i>	68
3.4 COMO O PROGRAMA É FEITO?	70
3.4.1 As gravações do <i>Hip Hop Sul</i>	70
3.4.2 Edição do programa.....	74
3.5 AUDIÊNCIA DO PROGRAMA.....	78
3.6 A MÚSICA NO <i>HIP HOP SUL</i>	80
3.6.1 O papel da música no programa.....	80
3.6.2 Para tocar no programa.....	82

4 O RAP NA VOZ DOS RAPPERS, MCS E DJS	87
4.1 O INÍCIO DE UM GRUPO DE RAP E A MÚSICA NA VIDA DOS RAPPERS, MCS E DJS	87
4.2 A COMPOSIÇÃO DAS LETRAS DO RAP E OS MCS	92
4.3 O ACOMPANHAMENTO INSTRUMENTAL DO RAP E OS DJS	96
4.3 O ACOMPANHAMENTO INSTRUMENTAL DO RAP E OS DJS	97
4.4 OS ENSAIOS	102
4.4 OS ENSAIOS	103
4.5 AS APRESENTAÇÕES	106
5 O HIP HOP SUL E OS GRUPOS DE RAP: UMA ANÁLISE A PARTIR DAS FUNÇÕES SOCIAIS DA TELEVISÃO	110
5.1 A FUNÇÃO DE CRIAR MODELOS: A RELAÇÃO ENTRE O HIP HOP SUL E A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO MUSICAL DOS RAPPERS, MCS E DJS	110
5.1.1 Os músicos enquanto telespectadores	110
5.1.2 Os músicos enquanto participantes do programa	117
5.1.3 Os músicos após sua participação no programa	132
5.2 OUTRAS FUNÇÕES	138
5.2.1 A função de criar rituais: como e com que frequência os rappers, MCs e DJS assistem ao <i>Hip Hop Sul</i>	138
5.2.2 A função de contar histórias: o <i>Hip Hop Sul</i> no mundo imaginário dos grupos de rap e da produção do programa	141
5.3.3 A função porta-voz: o <i>Hip Hop Sul</i> na função de reforçar a identidade da cultura hip hop	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153
ANEXOS	160

LISTA DE QUADROS

1- Procedimentos da coleta de dados	37
2- Grupos entrevistados	43
3- Dados coletados	49
4- Cadernos de dados.....	50
5- Equipe do programa <i>Hip Hop Sul</i>	62

LISTA DE FIGURAS

Foto 01 - Gravação do programa na Escola Campos Verdes.....	40
Foto 02 – Gravação do programa no Bairro Areial.....	40
Foto 03 - Demonstração musical durante entrevista	45
Foto 04 - Equipe de produção / sala <i>Hip Hop Sul</i>	61
Foto 05 - Seguidor F apresentando programa em Alvorada	64
Foto 06 - <i>DJ Gui</i> – gravação do programa em Alvorada.....	65
Foto 07 -“Furgão Suíte” - Gravação em Pelotas.....	72
Foto 08 - Cabeleireiro Babú	73
Foto 09 - Grafiteiro Ice	73
Foto 10 - Rafael Cavalheiro – Edição.....	74
Foto 11 - Agnaldo Camargo – Edição.....	74
Foto 12 - Manoel Soares – Edição.....	74
Foto 13 - ensaio do Grupo Atitude Negra	96
Foto 14 - <i>DJ Rudi</i> - ensaio do grupo DNA.....	102
Foto 15 - <i>Show</i> do Grupo DNA	108
Foto 16 - Grupo Mentalidade Registrada – Gravação do programa.....	123
Foto 17 - Manoel instrui <i>rapper</i>	127
Foto 18 - White Jay entrevistando grupo	129
Foto 19 - <i>DJ Nezo</i> auxilia músico nos toca-discos.....	132

INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa o programa de televisão *Hip Hop Sul* (TV Educativa/RS) sob o ângulo da formação e atuação musical em ambientes midiáticos. Esse tema está relacionado com dois fenômenos socioculturais emergentes na contemporaneidade que são a televisão e o hip hop.

O fenômeno televisivo, iniciado em meados do século XX, tem se expandido, tornando-se hoje parte integrante, e praticamente indispensável, do cotidiano (Bucci, 2000). Sua função na vida moderna tem ultrapassado o simples entretenimento e tem se mostrado um potencializador na formação do indivíduo. Isso ocorre porque a televisão estabelece uma rede complexa com a sociedade, promovendo experiências tanto aos telespectadores quanto aos contextos diversos que se relacionam na produção de seus programas. Alguns teóricos discutem o quanto a televisão, por si só, age como meio ativo no processo de aprendizagem. Fischer (2000a, p. 113), por exemplo, afirma que “a mídia [e em especial a televisão] não apenas veicula mas constrói discursos e produz significados e sujeitos”.

É sabido que a televisão oferece uma gama de experiências e informações sonoro-musicais veiculando, dentre outras atrações, transmissão de concertos, apresentação de cantores e grupos musicais em programas de auditório, *clips* musicais e entrevistas com músicos e compositores. Além disso, a televisão apresenta uma diversidade de músicas nos filmes (Maas, 1994; 2001), novelas, noticiários, programas de auditório e desenhos animados (Schumacher, 1998).

Essas experiências musicais promovidas pela televisão permitem a apropriação e transmissão do conhecimento musical. Na área da educação musical diversos trabalhos já foram desenvolvidos buscando compreender a relação da televisão com a aprendizagem musical, entre eles destacam-se os de Bastian (1986), Jellison e Wolfe (1999), Mondani (2000) e Ramos (2002).

Nesses trabalhos, os autores refletem sobre o papel da televisão na educação musical, discutindo as atuais maneiras de ouvir música, a facilidade de acesso a diferentes estilos musicais, a tendência a um pluralismo musical facilitado pela televisão e, principalmente a apropriação de conhecimentos musicais mediados por ela, bem como os seus reflexos para a aula de música.

A cultura hip hop, por sua vez, caracteriza-se como movimento cultural juvenil. Historicamente, essa cultura nasceu no bairro do Bronx, em Nova Iorque, no final da década de 60 e atualmente é um fenômeno “presente em diferentes metrópoles mundiais” (Silva, 1999).

Essa cultura engloba quatro expressões artísticas:

- 1- Grafite¹: constitui-se na expressão plástica da cultura hip hop, sendo a arte de pintar e desenhar em espaços como muros e painéis.
- 2- Breakdance: dança característica do hip hop, também conhecida como “dança de rua”. É caracterizada por movimentos acrobáticos e/ou pantomímicos.
- 3- DJ: músico que manipula discos de vinil e/ou discos compactos, fazendo intervenções musicais por processos eletrônicos, como colagens, aceleração e desaceleração no andamento e ecos.
- 4- MC: poeta cronista, que por meio de suas rimas canta a sua história e a realidade da periferia.

A união do *DJ* e do *MC* resulta no estilo musical rap, nomenclatura que abrevia *rhythm and poetry* (ritmo e poesia).

Através de suas manifestações a cultura hip hop é ao mesmo tempo artística, política e ideológica. Ela apresenta e expressa, por meio da arte, as experiências vividas na periferia, tais como o desemprego, os conflitos nas

¹ As palavras sublinhadas ao longo do texto são explicadas no glossário – anexo 5.

relações de poder, o preconceito social e racial, as condições de moradia, saúde e educação, a falta de perspectivas para o futuro, o narcotráfico e o crime (Rose, 1997; Tella, 1999). Silva (1999, p. 24) escreve que os *hip hoppers* “promovem sobretudo a crítica à ordem social, ao racismo [e] à história oficial” através de “mecanismos culturais de intervenção” como as “práticas discursivas, musicais e estéticas”. Assim, a cultura hip hop tem se destacado como uma força política nos guetos, resultando em uma alternativa de sobrevivência na periferia. Por meio das rimas do rap, por exemplo, os MCs canalizam suas inquietações e insatisfações com as condições em que vivem, vendo outra possibilidade ao crime e às drogas.

Atualmente muitas áreas do conhecimento têm se voltado a pesquisas sobre o hip hop, enfocando aspectos como a sua relevância no sistema social, econômico, cultural e educacional. Entre os estudiosos do hip hop estão Andrade (1999); Pimentel (1999), Silva (1999), Herschmann (2000), Pires (2001), Dayrell (2002) e Kitwana (2002). Além dos estudos acadêmicos feitos sobre esse fenômeno, outros setores da sociedade têm se interessado e aberto espaço a essa cultura, dentre eles a televisão, como este trabalho procura mostrar.

O programa televisivo *Hip Hop Sul* é veiculado aos sábados, às 19h30, pela retransmissora da TV Cultura no Rio Grande do Sul – TVE/RS (TV Educativa do Rio Grande do Sul), com reprise às quintas-feiras, às 23h30, para todo o estado gaúcho. O programa está no ar desde junho de 1999 e de acordo com o informativo eletrônico da TVE/RS ele é “o programa de auditório onde grupos de rap e *hip hop*, *grafiteiros*, *b.boys* e *DJs* se encontram para apresentar o que há de novo na cultura de rua não só do Rio Grande do Sul, mas do país inteiro” (disponível em: www.TVE.com.br). O programa traz assuntos diversos, caracterizando-se pelo seu dinamismo na abordagem de temas como drogas, violência, saúde, educação, arte, literatura e política, dentro da linguagem e dos códigos próprios da cultura hip hop.

O objetivo da presente pesquisa foi compreender as funções sócio-musicais que o programa *Hip Hop Sul* desempenha e as experiências de formação e atuação musical que proporciona aos grupos de rap que dele participam. Assim, o trabalho aborda questões como: qual a proposta musical do programa *Hip Hop Sul* e suas expectativas em relação aos grupos de rap? Quais

são as expectativas que os grupos de rap têm em relação ao programa *Hip Hop Sul*? Como os grupos de rap apreendem os aspectos musicais formativos e atuantes presentes no *Hip Hop Sul*?

Na abordagem desses questionamentos não tive por meta examinar as particularidades de cada grupo de *rap* ou de cada músico participante, nem a concepção do programa *per se*, mas analisar as relações musicais que se estabelecem entre eles. Por essa razão foram investigadas as expectativas que grupos de rap têm em relação ao programa e como este responde às mesmas; qual a proposta musical do programa, que funções pedagógico-musicais ele exerce e se participa das definições da vida musical dos grupos de rap.

O interesse em compreender as funções televisivas que desencadeiam o processo de transmissão e apreensão de conhecimentos musicais vem ao encontro das preocupações atuais na área da educação musical, que tem investido na compreensão dos diferentes modos de como ocorre a aprendizagem musical em espaços não escolares. Esse interesse justifica-se no entendimento de que reconhecer e entender outras práticas pedagógico-musicais, permite ao educador musical ampliar o leque de possibilidades na reflexão e na prática pedagógica. Dentre os estudiosos que têm se voltado a essa temática estão Prass (1998), Corrêa (2000), Green (2000), Kraemer (2000), Mondani (2000), Nanni (2000), Souza (2000), Müller (2000), Candusso (2002), Ramos (2002), Souza *et al.* (2002).

Juntamente com os integrantes da equipe do *Hip Hop Sul* – dez pessoas entre produtores, *DJs*, apresentadores e coordenador – esta pesquisa teve como colaboradores dezessete grupos de rap que participaram do programa no período de abril a agosto de 2002 e três grupos de rap aos quais pertenciam membros da equipe de produção do programa. Os dados foram coletados por meio de entrevistas semi-estruturadas com a equipe de produção do programa e com os grupos de rap, acompanhamento da rotina de trabalho da equipe de produção por duas semanas, observações de dez gravações do programa e documentos em fotos digitais e imagens audiovisuais da atuação dos grupos de rap e da produção do *Hip Hop Sul*.

A dissertação está dividida em seis capítulos. O primeiro capítulo aborda a cultura hip hop e a televisão. Início apresentando a cultura hip hop, sua origem e

pressupostos e uma breve contextualização da sua situação no Brasil, apoiada em Dyson (1994), Rose (1997), Andrade (1999), Herschmann (2000), Rocha *et al.* (2001), Gorczewski (2002) e Kitwana (2002). Na seqüência discuto o papel da mídia televisiva na atualidade, tendo como foco a questão de transmissão e apreensão de aspectos musicais. Para tanto trago autores como: Ferrés (1996), Fischer (1997, 2000a, 2000b), Carvalho (1999), Del Ben (2000), Kraemer (2000), Nanni (2000).

No segundo capítulo, intitulado “Na televisão, nos becos e nos guetos: a coleta e análise de dados”, explico os procedimentos metodológicos adotados na pesquisa. Discorro sobre meus primeiros contatos com o programa *Hip Hop Sul*, abordando a experiência do trabalho de campo e a relação pesquisadora/pesquisados. Nessa parte apresento o método de investigação televisiva de Casetti e Chio (1998), que norteou a análise do programa *Hip Hop Sul* e a sua relação com os grupos de rap.

O terceiro capítulo descreve a origem do programa *Hip Hop Sul* e o trabalho da equipe de produção, analisando o papel que cada um desempenha nele. A concepção musical do *Hip Hop Sul*, e o significado da música no mesmo, é investigada, possibilitando entender a participação e atuação musical dos grupos de rap no programa.

No quarto capítulo trago as concepções, conhecimentos e significados que o rap possui na vida dos *rappers*, *MCs* e *DJs* entrevistados. A análise das falas dos músicos toma como referência os trabalhos de Contador e Ferreira (1997), Rose (1997), Andrade (1999), Azevedo e Silva (1999), Best e Kellner (1999), Tella (1999), Kellner (2001), Pires (2001) e Dayrell (2002).

O quinto capítulo trata das inter-relações entre o *Hip Hop Sul* e os grupos de rap. Aqui analiso as conexões entre o programa televisivo e os grupos musicais que dele participam com base nas quatro funções sociais da televisão propostas por Casetti e Chio (1998). A função de “criar modelos” é discutida com maior ênfase, entendendo que a mesma se relaciona mais diretamente com a questão central do trabalho.

Por fim apresento de forma concisa os resultados. Aqui procuro evidenciar objetivamente os aspectos musicais formativos e atuantes presentes no *Hip Hop Sul*, apontando possíveis desdobramentos da pesquisa.

Dentre os anexos da dissertação estão dois CDs e um glossário. No CD 1 constam músicas de dezoito grupos que participaram da pesquisa e no CD 2 músicas que são mencionadas em entrevistas ou ao longo do texto.

As citações extraídas das entrevistas mantêm a fala literal dos entrevistados, acreditando que as características da linguagem verbal dos grupos de rap, bem como da produção do programa, revelam aspectos socioculturais dos entrevistados, como costumes, tradições, tribos às quais pertencem, locais onde moram, que são importantes para a compreensão desse trabalho.

Todos os entrevistados são referenciados pelos nomes que escolheram no decorrer da coleta de dados. Alguns preferiram seus nomes artísticos, outros o de batismo. Ou seja, não foram usados pseudônimos, mas nomes pelos quais atendem. Essa escolha foi dos próprios entrevistados.

As citações diretas de fontes literárias em português do Brasil e em português de Portugal foram mantidas nos originais. Assim, a grafia, a gramática e os grifos são de seus respectivos autores. As citações cujos originais são em espanhol, italiano e inglês foram traduzidas por mim.

Cabe acrescentar que após finalização dessa dissertação algumas modificações já haviam ocorrido na equipe de produção do *Hip Hop Sul*. Dentre elas a saída de Manoel Soares, responsável pela edição final do programa e apresentador de um dos quadros do programa. Embora ele não esteja mais no programa, a escrita da dissertação no tempo verbal presente, justifica-se pelo presente histórico em que as observações foram registradas. Atualmente Manoel Soares é repórter na Rede Brasil Sul de televisão – retransmissora da Rede Globo.

1 CULTURA HIP HOP E TELEVISÃO

1.1 SOBRE A CULTURA HIP HOP

1.1.1 O que é cultura hip hop

A cultura hip hop tem seus primórdios na virada da década de 60 para a de 70 no gueto do Bronx em Nova Iorque. Ela surge como uma alternativa de vida aos jovens negros e hispânicos, vítimas do cenário pós-industrial de Nova Iorque. Segundo Rose (1997, p. 199), a pós-industrialização nova-iorquina resultou em um "impacto" negativo aos moradores dos bairros pobres da cidade de Nova Iorque, devido a "redução dos fundos federais e da oferta de habitação à preços acessíveis [que] deslocou a mão-de-obra da produção industrial para serviços corporativos e de informação, além de ter desgastado os modelos locais de comunicação". Essa realidade reverteu prejuízos para as comunidades pobres que "ficaram entregues aos 'donos das favelas', aos desenvolvimentistas, aos refúgios dos traficantes, aos centros de reabilitação de viciados, aos crimes violentos, às hipotecas e aos serviços municipais e de transportes inadequados" (Rose, 1997, p. 199). O que se viu então foi a instalação gradativa da miséria nos bairros periféricos, levando "às últimas conseqüências as já existentes formas de discriminação racial e de gênero" (Rose, 1997, p. 195).

Reagindo a essa realidade "a geração mais jovem" do Bronx começou a construir "saídas criativas e agressivas para sua expressão e identificação", o que

resultou na cultura hip hop. Segundo Rose (1997), o hip hop é a “expressão cultural da diáspora africana” e

tem se esforçado para negociar a experiência da marginalização, da oportunidade brutalmente perdida e da opressão nos imperativos culturais da história, da identidade e das comunidades afro-americanas e caribenhas (Rose, 1997, p. 192).

Segundo essa autora a base para o desenvolvimento dessa cultura foi “a tensão entre as fraturas culturais, produzidas pela opressão pós-industrial, e os compromissos com a expressividade cultural negra” (ibid. p. 192).

Herschmann (2000, p. 19), lembra que em meio a miséria do Bronx, “DJs como o jamaicano Kool-Herc e seu discípulo Grand Master Flash começaram a dar festas [...] utilizando-se de *sounds systems*, mixadores, scratch e os repentes eletrônicos que mais tarde ficaram conhecidos como raps”. Junto com as expressões sonoras, surge também nessas festas o break, o grafite e “um estilo de se vestir despojado – com calças de moletom, jaquetas, camisetas, boné, tênis, gorro, etc [e] todos esses elementos passaram a compor o chamado mundo hip hop” (ibid. p. 20). Essas festas eram comunitárias, acontecendo dentro e para os moradores do Bronx.

Rocha *et al.* (2001) escrevem que, junto com as expressões artísticas e o estilo próprio de se vestir, a cultura hip hop

seria conduzida por uma ideologia (ou pelo menos por certos parâmetros ideológicos) de autovalorização da juventude de ascendência negra, por meio da recusa consciente de certos estigmas (violência, marginalidade) associados a essa juventude, imersa em uma situação de exclusão econômica, educacional e racial. [...] por intermédio de atividades culturais e artísticas, os jovens seriam levados a refletir sobre sua realidade e a tentar transformá-la (Rocha *et al.* 2001, p. 18 - 19).

Assim as artes possibilitaram, a esses jovens, atitudes frente à realidade vivida. Eles, então, começaram a sair dos guetos e irem para o centro de Nova Iorque, transformando-o em espaços comunitários livres, conforme escreve Rose (1997, p. 193), através:

- Dos murais e *logos* grafitados em trens², caminhões e parques;
- Das danças nas esquinas das ruas, fazendo delas "teatros e centros provisórios da juventude" (Rose, 1997, p. 193);
- Das sonorizações dos *DJs*, que montavam seus equipamentos de som nas calçadas e usavam energia dos postes de luz; e
- Dos *MCs*, que junto com as demais expressões artísticas, contavam por meio de suas rimas as histórias vividas nos guetos.

Diante dessas atitudes, Rose (1997, p. 193) afirma que "o hip hop duplicou, reinterpretou a experiência da vida urbana e apropriou-se, simbolicamente, do espaço urbano por meio do *sampleado*, da postura, da dança, do estilo e dos efeitos do som". Dessa forma, essa cultura "deu voz às tensões e às contradições no cenário público urbano" e buscou "apossar-se do sinuoso terreno urbano a fim de torná-lo funcional para os desabrigados" (*ibid.* p. 193).

Nessa busca, o rap constitui-se em uma expressão sonora, tornando-se

uma válvula de escape musical para as energias criativas e, também, para fazer frente à invisibilidade do gueto na sociedade americana. O rap remitologizou o status de Nova Iorque como centro espiritual da América negra, defendendo, com ardor, a apropriação e a incorporação (não a originalidade), como as estratégias artísticas pelas quais os estilos e sensibilidades da juventude do gueto negro ganhariam influência popular. O rap desenvolveu-se como uma expressão relativamente independente de rebelião artística, masculina e negra, contra a visão de mundo negro burguês, insistindo, ao contrário, nas virtudes e vícios culturais da chamada subclasse, romantizando o gueto, como raiz fecunda da identidade e autenticidade cultural (Dyson, 1994, p. 159 - 160).

Sobre os aspectos estilísticos da cultura hip hop, Rose (1997) determina que os mesmos estão centrados em "três pontos": o de fluxo, o da estratificação e o de rupturas sucessivas. Para essa autora "no hip hop, as linhas visuais, físicas, musicais e líricas são compreendidas em movimentos interrompidos bruscamente por cortes certos e angulares, que sustentam o movimento através da circulação e da fluidez" (*ibid.* p. 207).

² Os grafiteiros pintavam os trens à noite, quando estes estavam estacionados dentro de túneis. Pela manhã eles desfilavam pelos trilhos levando a mensagem do gueto.

Especificamente sobre o rap, Rose (1997) escreve que tanto a música quanto a vocalidade “privilegiam o fluxo, a fluidez e as rupturas sucessivas. Em suas músicas os rappers falam explicitamente do fluxo, referindo-se a uma habilidade de se deslocar de maneira fácil e poderosamente através de sons complexos, assim como de circular através da música” (ibid. p. 207).

Sobre o acompanhamento instrumental, essa autora afirma que “o fluxo e o movimento das guitarras e baterias, no rap, são cortados bruscamente por arranhões (um processo que realça a forma como a fluência do ritmo básico é rompida)” (ibid. p. 207). No aspecto musicológico, Rose (1997) segue explicando que “a cadência rítmica é interrompida pela passagem de outras músicas”. E a

“gagueria” no rap, que se alterna com a aceleração de certas passagens, sempre se deslocando de acordo com a batida ou em resposta a ela, é um elemento que constantemente compõe a estrutura deste tipo de música. Aliás, quase sempre os rappers usam a música como uma parceria rítmica. Esses movimentos verbais realçam o fluxo lírico e salientam a ruptura (Rose, 1997, p. 208).

Sobre a estratificação no rap, a autora afirma que está no fato dos MCs “usarem a mesma palavra para denotar uma variedade de ações e objetos; eles pedem aos DJs para ‘colocar um som’, que se espera que seja interrompido, rompido” (Rose, 1997, p. 208).

Rose (1997) justifica esses pontos estilísticos afirmando que “os efeitos do estilo e da estética sugerem caminhos afirmativos, no quais deslocamentos e rupturas sociais profundos podem ser questionados e até mesmo contestados no terreno cultural”. Nesse sentido os *hip hoppers* “criam, sustentam, acumulam, estratificam, embelezam e transformam as narrativas” em “um projeto de resistência e afirmação social” (ibid. p. 208). Contudo eles também estão

preparados para a ruptura e até encontram prazer nela, pois de fato planejam uma ruptura social. Quando essas rupturas acontecem, eles as usam de forma criativa, como se fossem organizadores de um futuro em que, para sobreviver, é necessário executar transformações repentinas no espaço tático (Rose, 1997, p. 208).

A constante luta dos hip hoppers é também afirmada por Kitwana (2002). Ele escreve que uma das principais características da “geração hip hop³” são “as contradições na história da consciência política-intelectual negra, vêm buscando equilíbrio, em questões como as revoluções versus reformas, radicalismo versus comodismo, nacionalismo versus integralismo” (ibid. p. 149).

1.1.2 O hip hop no Brasil

De acordo com Andrade (1999), a cultura hip hop chegou ao Brasil, na capital paulista, no início da década de 80. Essa autora afirma que “foi por meio dos bailes e das lojas específicas de musicalidade negra que o hip hop passou a ser conhecido pela ‘galera’” (ibid. p. 87).

Andrade (1999), lembra que o primeiro elemento da cultura a se popularizar foi o break, saindo dos salões de baile e chegando “às ruas da capital, no pioneirismo de Nelson Triunfo”. Quase simultaneamente veio o grafite, por meio das revistas importadas. E, em meados dos anos 80, chegou o rap, que “pelo ritmo engraçado, rápido e divertido” foi apelidado de “tagarela” (ibid. p. 88).

A partir da disseminação dos elementos artísticos do hip hop em São Paulo, “os grupos de hip hoppers interessados e identificados com esse movimento juvenil, nascido na periferia e cujas forças se concentra na música de origem negra, passaram a pesquisá-lo difundindo-o no país” (Andrade, 1999, p. 88).

A importância dada a essa cultura, e o interesse em difundi-la no país, parece estar atrelada ao fato do hip hop ser um movimento social que “permite aos jovens desenvolver uma educação política e, conseqüentemente, o exercício do direito à cidadania” (Andrade, 1999, p. 89). Para essa autora “nunca, na história social do país, houve uma mobilização social tão expressiva, produzida por jovens negros”. Ela continua afirmando:

³ O autor entende por “geração hip hop”, os hip hoppers nascidos entre 1965 e 1984.

Esse movimento negro juvenil apresenta, além da educação política, uma outra vertente educativa que é desenvolvida nas posses: trata-se da ação pedagógica do grupo, ou seja, são os instrumentos utilizados pelos jovens para pleitear direitos, atingir objetivos e intervir nas relações sociais (Andrade, 1999, p. 89).

Espelhando nas práticas americanas, o Brasil foi aos poucos aperfeiçoando o fazer artístico hip hopyano, assim como divulgando a consciência social e ideológica dessa cultura. Dos meios de divulgação usados no Brasil, destacam-se:

- as rádios e televisões comunitárias;
- a mídia impressa (como a revista especializada Rap Brasil da editora Escala, matérias em jornais e os fanzines);
- os programas de televisão (como o YÔ!/ MTV e o Hip Hop Sul – TVE/RS);
- os trabalhos liderados e desenvolvidos por organizações e posses dentro das periferias, escolas e presídios, como as oficinas de hip hop; e
- sites brasileiros especializados no assunto (ver anexo 2 – sites brasileiros da cultura hip hop).

Outro fator de destaque no Brasil é os festivais organizados pelos hip hoppers, alguns com projeção nacional, como o Campeonato Brasileiro de Breakdance, a Batalha de Freestyle e o Hip Hop DJ, realizados em São Paulo. Há também eventos onde se discute temas de interesse do hip hop – dentre eles política, mercado de trabalho, elementos artísticos da cultura e a educação – como o Trocando Idéia, realizado anualmente em Porto Alegre, promovido pela comunidade hip hopper em parceria com a Prefeitura Municipal. O Prêmio Hutus, que premia os destaques do ano, também contribui para o fortalecimento do hip hop, buscando uma maior integração das classes sociais.

Para Herschmann (2000), o hip hop, ao construir

uma trajetória que caminha entre a exclusão e a integração, promove, de certo modo, através de seu estilo de vida e da experiência social que os grupos realizam, uma política que busca retrair novas fronteiras socioculturais e espaciais: a) ao ocupar espaços nobres da Cidade e abrir outros anteriormente exclusivos, aparentemente, às camadas médias; b) ao possibilitar, através de seus eventos, o encontro entre diferentes segmentos sociais; c) ao se articular à cultura institucionalizada e ao mercado (Herschmann, 2000, p. 212).

Em Porto Alegre, o início da cultura hip hop tem como destaque as rodas de break que começaram por volta de 1983, na Rua dos Andradas, mais especificamente na “esquina democrática⁴” (Gorczewski, 2002, p. 49). Atualmente essas rodas acontecem, semanalmente, na Praça da Alfândega.

Herschmann (2000) lembra que, no Brasil, as ruas e as praças constituem-se em espaços para socialização dessa manifestação cultural juvenil. Ele escreve: “os b.boys norte-americanos realizavam sua arte nos guetos de Nova York e Los Angeles e os brasileiros tendem a realizar a sua nas periferias e favelas ou nas praças dos grandes centros urbanos” (ibid. p. 186).

Paralelo à dança acontece o grafite, que em Porto Alegre é praticado por nomes conhecidos internacionalmente, como o grafiteiro Trabalho ou Trampo, que participou, em 2000, do projeto “Global Mural”, onde foram feitos setenta grafites em cinco continentes. Trampo pintou na cidade de Daesburg, na Alemanha (Mendes, 2001). Outros nomes de destaque são Gariba e Silvio Ayala, que na década de 80 grafitaram diversos muros de Porto Alegre. Hoje, dentre os grafiteiros gaúchos estão Ice – grafiteiro do programa *Hip Hop Sul* –, Queem – que grafitou a Escola de Ensino Médio Campos Verdes em Alvorada –, Roger e Bibó – que também fazem grafite sob encomenda e remunerado.

Dos elementos do hip hop, o rap é o que mais se destaca no cenário gaúcho. Isso se justifica no grande número de grupos, pois, segundo a estimativa da equipe do programa *Hip Hop Sul*, são mais de quinhentos entre Porto Alegre e Grande Porto Alegre. Entre os mais conhecidos estão o Da Guedes, grupo gaúcho conhecido nacionalmente, com dois CDs gravados e projeção em veículos midiáticos nacionais, como as revistas *Hip Hop em Movimento* (R.N, 1998, p. 32) e *Rap Brasil* (Mendes, 2001); e a La Bella Máfia, grupo feminino que concorreu ao Prêmio Hutus 2002 na categoria de melhor grupo ou artista solo feminino (Mendes, 2002).

⁴ Esquina da avenida Borges de Medeiros e Rua da Praia.

1.2 SOBRE A TELEVISÃO

1.2.1 A televisão como agente na formação

A televisão, como meio de comunicação eletrônica, ocupa um lugar de destaque no panorama atual. Na contemporaneidade ela pode ser vista como “um fenômeno social, gerador de transformações no modo de vida, nos hábitos, na maneira de pensar e de compreender” o mundo (Lurçat, 1998, p. 13). Dessa maneira, ela ultrapassa os papéis de entretenimento e comunicação, e se insere na vida cotidiana das pessoas envolvidas (produtores, participantes de programas e telespectadores) desempenhando funções sociais, culturais e formativas.

Essas funções – sociais, culturais e formativas – que a televisão assume na sociedade moderna são resultantes, em parte, do seu poder de complexidade e sedução. Pois ela se caracteriza como “uma mídia das mídias”, que “absorve e devora todas as outras mídias e formas de cultura, desde as mais artesanais, folclóricas e prosaicas até as formas mais eruditas: do cinema, jornal, documentário [...], teatro, etc” (Santaella, 1996, p. 42). Assim, a televisão é

a mais híbrida de todas as mídias, [pois] absorve e deglute todas as outras. Nessa medida, por mais que a mensagem transmitida pela TV seja banal, superficial e esquemática, sua complexidade semiótica é sempre grande. Tudo se dá ao mesmo tempo: som, verbo, imagens que podem adquirir feições as mais diversas e multifacetadas, além do ritmo dos cortes, junções, aproximações e distanciamentos que provavelmente se constituem num dos aspectos mais característicos dessa mídia (Santaella, 1996, p. 47).

Pensar na televisão como uma agente na formação está relacionado com as teorias socioculturais sobre a aquisição do conhecimento. Giroux e McLaren (1995), por exemplo, afirmam que

Existe pedagogia em qualquer lugar em que o conhecimento é produzido, em qualquer lugar em que existe a possibilidade de traduzir a experiência e construir verdades, mesmo que essas verdades pareçam irremediavelmente redundantes, superficiais e próximas ao lugar comum (Giroux e McLaren, 1995, p. 144).

Bransford *et al.* (2000, p. 22) colocam que as pessoas adquirem o conhecimento através de diversas formas, classificando-as em cinco grandes grupos. Segundo esses autores a apreensão de conhecimentos pode se dar por meio da:

- 1- Aprendizagem baseada em conferências (*lecture*), que engloba a escrita, as mensagens orais, e as narrativas assistidas em vídeos;
- 2- Aprendizagem baseada na habilidade, que se refere aos treinamentos individuais e em grupos e às inspiradas em modelos;
- 3- Aprendizagem em grupo verso individual, como a auto-aprendizagem, a aprendizagem cooperativa e a aprendizagem mista;
- 4- Aprendizagem baseada em pesquisa, o que envolve investigações de casos, de problemas, de projetos e de aprendizagem por esquemas (*design*);
- 5- Aprendizagem baseada na tecnologia, que se refere a simulações (por exemplo, ensino à distância), em aparelhos eletrônicos e em sistemas de comunicação.

Essas classificações contemplam modelos que são utilizados na aprendizagem escolar e extra-escolar. Elas englobam os meios de apropriação e transmissão de conhecimentos que estão presentes na relação que o homem estabelece com a sociedade.

O leque de possibilidades de aprendizagem que Bransford *et al.* (2000) apontam contempla a televisão (aprendizagem baseada na tecnologia) como um dos ambientes de apreensão de conhecimentos. Dessa forma a televisão, que ultrapassou a função de informar e entreter, é considerada como uma agente que atua na apreensão de diversos saberes, constituindo-se em um importante meio de formação.

O aspecto formativo desse meio de comunicação é discutido por Fischer (2000a, 2000b), que defende o “dispositivo pedagógico da mídia”. A autora explica que “dispositivo pedagógico da mídia” refere-se

aos modos pelos quais os meios de comunicação, particularmente a televisão, atuam em direção a dois objetivos básicos: de um lado mostrar que a mídia é o grande lugar de informação e de “educação” das pessoas; e, por outro, captar o telespectador em sua intimidade, produzindo nele, muitas vezes, a possibilidade de se reconhecer em uma série de “verdades” veiculadas nos programas e anúncios publicitários, e até mesmo de se auto-avaliar ou auto-decifrar, a partir do constante apelo à privacidade individual que, nesse processo, torna-se público (Fischer, 2000b, p. 81).

O sentido do “pedagógico” usado pela autora está embasado em Larrosa (*apud* Fischer, 2000b), onde “a produção do sujeito pedagógico está necessariamente relacionada a ‘modos de subjetivação’, isto é, a práticas que se constituem e mediam certas relações da pessoa consigo mesma” (Fischer, 2000b, p. 66).

Fischer (2000a, 2000b), coloca que todos os produtos veiculados pela televisão possuem “uma função formadora, subjetivadora e, tal como a escola, esteja se valendo de certas técnicas de produção de sujeitos – voltadas para produzir sujeitos que ‘devem’ olhar para si mesmos, se auto-avaliar, refletir sobre seus atos, expor suas sensações, suas dores, seus erros, seus julgamentos” (Fischer, 2000a, p.117).

Essa autora acredita que: 1) “que há um ‘dispositivo pedagógico’ na mídia, o qual se constrói através da linguagem mesma de seus produtos”; 2) que nos produtos da mídia há uma “lógica discursiva” que “opera em direção à produção de sentidos e de sujeitos sociais”, e 3) que na mídia “há uma mediação, na relação complexa entre os produtores, criadores e emissores, de um lado, e os receptores e consumidores, do outro, a qual é dada particularmente pelo modo como se estruturam os ‘textos midiáticos’” (Fischer, 1997, p. 63).

Dessa maneira a televisão é entendida “não só como veiculadora mas também como produtora de saberes e formas especializadas de comunicar e de produzir sujeitos, assumindo nesse sentido uma função nitidamente pedagógica” (Fischer, 1997, p. 61).

Ao considerar o “dispositivo pedagógico” da televisão, não se pode deixar de valorizar o processo dialético que existe entre a televisão e a sociedade. Se por um lado ela fornece uma proposta de “olhar e ver o mundo”, por outro, essa proposta é alicerçada em uma demanda e em subsídios dados e solicitados pela sociedade (Fischer, 2000a, 2000b; Casetti e Chio, 1998). Nesse enfoque não satisfaz “pensar que a mídia estaria, por exemplo, se apropriando da cultura popular e a transformando em espetáculo; ou que a televisão ‘usaria’ as práticas concretas de determinados grupos para, através dos programas, impor ideologicamente um modo de ser desses mesmos grupos” (Fischer, 2000b, p. 77). O que ocorre é um processo circular entre as práticas sociais e a televisão, onde há um partilhamento de significados comuns que são constantemente recodificados e consumidos nas duas instâncias — na televisão, enquanto instituição, e na sociedade, enquanto espaço que a permite e a acolhe.

1.2.2 A televisão e suas funções pedagógico-musicais

De acordo com Kraemer (2000):

O conhecimento pedagógico-musical não se encontra exclusivamente dentro dos institutos científicos. Por causa do cruzamento singular da prática músico-educacional com a reflexão pedagógico-musical ele diz respeito a **todas** as pessoas que transmitem conhecimentos e habilidade próprios da música (Kraemer, 2000, p. 65).

Dessa forma o autor afirma que, junto com as tarefas de transmitir conhecimentos musicais, o pedagogo musical deve “compreender e interpretar, descrever e esclarecer, conscientizar e transformar” (ibid. p. 66) o contexto onde atua. Isso porque a pluralidade de situações que permitem a produção de conhecimentos musicais possibilita não só o surgimento de “decretos, diretrizes, cancionário, livros didáticos, documentos e métodos mas, também, [de]

biografias, autobiografias, registros de diários, romances, filmes de cinema e imagens" (ibid. p. 65). Olhando por esse prisma, o educador musical pode ver e entender a televisão como um dos meios de produção e transmissão de um conhecimento musical.

Assim, esse conhecimento está entendido como o resultado musical proveniente das transmissões, transformações e inovações musicais que ocorrem devido à intenção e às características próprias da televisão. Ou seja, qualquer música apresentada dentro de um contexto televisivo acaba por ser apresentada e consumida de maneira singular. Isso porque a televisão possui um estilo próprio de ser e se apresentar. Ela possui recursos que a possibilitam integrar som, imagem e movimento, ao mesmo tempo em que possui um ritmo e linguagem própria que atrai e seduz o espectador/telespectador, oportunizando experiências que acabam por ser integradas ao seu cotidiano (Ferrés, 1996; Santaella, 1996). Souza (2000) lembra que embora a vivência musical mediada pelos meios de comunicação "não seja acompanhada de reflexão, é extraordinário o potencial de uma aprendizagem musical efetiva que aí reside" (ibid. p. 176).

O educador musical Nanni (2000) observa que todas as pessoas possuem uma determinada "forma de vida" musical em função das relações que estabelece com o meio sociocultural. De acordo com o autor:

Entre as infinitas informações que a partir do nascimento adquirimos por mérito do ambiente físico e social em que vivemos, naturalmente algumas dirão respeito, em modo mais ou menos direto à música, aos músicos, aos teatros, aos discos, etc... (Nanni, 2000, p. 124).

Essa vivência, que cada indivíduo possui, fornece um "Saber Musical Possível", que é caracterizado pelos códigos e saberes musicais apreendidos sem a mediação de um educador musical, mas que ocorrem devido "a troca constante entre sujeitos e cultura-ambiente e a criação de expectativas e motivações relativas à música" (Nanni, 2000, p. 124). Esse "Saber Musical Possível" (S.M.P.) "trata-se de um processo cuja ativação ocorre, de qualquer modo, de maneira implícita, automática e involuntária" (ibid. p. 124).

Nanni (2000) divide o S.M.P. em três níveis sobrepostos: (1) Saber de referência, (2) Saber de orientação, e, (3) Saber do objeto.

No primeiro nível o indivíduo estará obtendo um referencial de determinado aspecto musical com base na sua experiência de vida. Assim, segundo o autor, nesse "saber de referência" o indivíduo estará refletindo sobre questões como: "O que é a música? Quem é o musicista? Quem se tornará músico?" (Nanni, 2000, p. 125).

O segundo nível – saber de orientação – diz respeito a conhecimentos antecédidos por questões do tipo: "O que é uma peça musical? Que tipo de sentido posso esperar escutando uma peça musical? O que é um gênero (um estilo, uma forma, etc.) musical? O que posso esperar de um gênero (estilo, forma,...) musical?" (ibid. p. 125).

O terceiro e último nível – saber do objeto – refere-se a questões musicais como: "O que me diz, que efeito exerce sobre mim, que sentido tem esta peça musical?" (ibid. p. 125).

Segundo o autor, no saber de referência, por exemplo, a televisão ocupa o primeiro lugar na elaboração do saber sobre "quem é o músico?". Pois "pela sua difusão, amplitude de visão e pelo seu poder de convicção, é capaz de distribuir uma grande quantidade de informações sobre aqueles que fazem música, sob a forma de notícias explícitas ou 'escondidas' em diferentes tipos de programa" (ibid. p. 132). Assim a televisão fornece uma gama de referenciais e dados sobre quem é o indivíduo que faz música. A informação sobre "quem é o músico" é apreendida pelo espectador/telespectador que acaba por formar um conceito próprio a esta questão.

Esse processo de formação do conceito sobre "quem é o músico" é similar a outros aspectos musicais. Além disso, "mais que estabelecer e divulgar significados e convenções musicais", a televisão contribui também para novas maneiras de "compreender e falar sobre música" (Del Ben, 2000, p. 102).

A influência da tecnologia, e em particular da televisão, na apreensão e transmissão de aspectos musicais, desencadeia "uma constante renovação na percepção do ouvinte de música", provocando "um clima de homogeneidade

estética que pode ir muito além das diferenças formais ou estruturais entre os diversos estilos musicais em que circulam no mercado" (Carvalho, 1999, p. 56).

Isso ocorre porque a televisão possui um poder de conduzir os espectadores/telespectadores, favorecendo e promovendo vivências, inclusive musicais, que se refletirão na vida privada e pública de cada indivíduo. Desse modo ela está presente na formação de senso, opinião, escolha e conceitos, contribuindo tanto para aspectos gerais – que caracterizam uma homogeneidade – quanto aspectos particulares – subjetivos – de modos de ver e entender o meio social, econômico, cultural e, evidentemente musical (Ferrés, 1996; Fischer, 2000a e 2000b; Morduchowicz, 2001; Ramos, 2002). Os aspectos particulares se dão através da relação única que cada espectador e/ou telespectador estabelece com a programação televisiva. Em partes a “experiência televisiva” de cada indivíduo constitui-se de uma forma ímpar. Isso porque a relação que cada um desenvolve com a televisão se justifica na complexa trama preestabelecida através de outros aspectos da vida cotidiana. Há uma negociação entre o conteúdo televisivo e os conteúdos internos do espectador/telespectador. As negociações entre esses dois mundos (televisivo e individual) geram significados que são incorporados na vida do espectador/telespectador. Nessa perspectiva,

A experiência televisiva é o resultado do encontro de um espectador – com sua ideologia, a sua sensibilidade, os seus sentimentos, as suas emoções e valores – e um emissor – com a sua ideologia, os seus interesses explícitos e implícitos, os seus valores e o seu sentido de estética. E tanto o espectador como o emissor estão condicionados por um contexto social e cultural (Ferrés, 1996, p. 81).

Isso porque “há uma mediação na relação complexa entre os produtores, criadores e emissores, de um lado, e os receptores e consumidores, de outro, a qual é dada particularmente pelo modo como se estruturam os ‘textos midiáticos’⁵ e da forma como os mesmos são apreendidos pelos espectadores/telespectadores (Fischer, 1997, p. 63). Assim, “tão importante quanto o que a televisão faz com o espectador é o que o espectador faz com a televisão” (Ferrés, 1996, p. 86).

⁵ Textos midiáticos: entendido aqui como sinônimo de programas televisivos.

2 NA TELEVISÃO, NOS BECOS E NOS GUETOS: COLETA E ANÁLISE DE DADOS

Essa pesquisa foi desenvolvida na perspectiva dos estudos culturais defendida por Wolf (1995). Essa escolha fundamenta-se no interesse de os estudos culturais privilegiar a "análise de uma forma específica de processo social" (ibid, p. 96). Essa análise é "relativa à atribuição de sentido à realidade, à evolução de uma cultura, de praticas sociais partilhadas, de uma área comum de significados" (ibid. p. 96). Nesse sentido essa perspectiva permite:

definir o estudo da cultura própria da sociedade contemporânea como um campo de análise conceitualmente relevante, pertinente e teoricamente fundamentado. No conceito de cultura, estão englobados quer os *significados* e *valores*, que surgem e se difundem nas classes e nos grupos sociais, quer as *práticas* efetivas através das quais esses valores e esses significados se exprimem e nas quais estão contidos (Wolf, 1995, p. 96).

Segundo Wolf (1995), essa abordagem traz duas "aplicações": (1) a análise dos meios de comunicação "enquanto sistema complexo de práticas determinantes para a elaboração da cultura e da imagem da realidade social", (Ibid. p. 97) e, (2) a análise dos meios de comunicação "enquanto espaço de negociação entre práticas comunicativas extremamente diferenciadas" (ibid. p. 97).

Nessa pesquisa foi adotada a segunda "aplicação" dessa teoria, o que possibilitou à investigação expor "a dialética que se instaura entre o sistema social, a continuidade, e as transformações do sistema cultural" (ibid. p. 96), interpretadas a partir das relações que há entre o programa televisivo *Hip Hop Sul* e os *rappers*, *MCs* e *DJs*.

2.1 COLETA DE DADOS

2.1.1 Primeiros contatos

No interesse de abranger e entender a função atuante e formativa que comumente se atribui à televisão, busquei, em um primeiro momento, um campo de pesquisa em que ela estivesse presente. Com esse intuito comecei a assistir cuidadosamente, e com um olhar crítico-investigativo, o maior número possível de programas veiculados pelos canais abertos de televisão.

Essa “garimpagem” televisiva levou-me ao programa *Hip Hop Sul*, que se destacou por ser um programa que abordava a cultura hip hop e pelos apresentadores serem jovens e na sua maioria negros. Esse aspecto chamou-me a atenção devido à raridade de negros na televisão brasileira, onde essa etnia geralmente desempenha papéis secundários (Bucci, 2000). Sendo assim, o *Hip Hop Sul* apresentou um diferencial na programação televisiva, rompendo com essa constante. Além disso, os grupos musicais que se apresentavam eram a meu ver iniciantes, dado, por exemplo, a falta de entrosamento entre os elementos do grupo.

Após assistir ao programa entrei em contato pelo telefone disponibilizado aos telespectadores do *Hip Hop Sul* e consegui agendar um encontro com a equipe de produção. A partir desse encontro foram marcados outros, e assim comecei também a ir às gravações, que permitiram entender um pouco do fazer televisivo, da cultura hip hop e a estruturar as questões de pesquisa que nortearam este trabalho.

Todo o projeto para esta investigação foi elaborado a partir da observação *in loco*. Isso possibilitou que o mesmo fosse desenvolvido o mais próximo possível da realidade que se apresentava para a pesquisa, contribuindo para a escolha das técnicas de coleta de dados, referencial metodológico e teórico, além da familiaridade com a cultura hip hop e com a televisão. Além disso, esse período caracterizou-se como um “período namoro”, que foi muito importante por abrir caminhos para a ida a campo quando comecei oficialmente a coleta.

Os primeiros encontros eram, no mínimo, estranhos. Sentia-me deslocada em meio aos *hip hoppers*, devido à maneira como me vestia, a forma como falava, o jeito como me portava. Eu era uma estrangeira naquela cultura. Os olhares que trocávamos eram curiosos, e mesmo assustados, devido ao estranhamento mútuo. Na medida em que meu “namoro” com o programa e com a cultura hip hop avançava, esse estranhamento ia sendo amenizado. Uma confiança ia se estabelecendo e essas diferenças, antes gritantes, começavam a ser vistas naturalmente. Aos poucos também ia transformando a forma de ver e entender os novos mundos que descobria. Essas descobertas revelavam muitos preconceitos a serem despidos e novos conceitos a serem formados. Esses preconceitos e conceitos relacionavam-se com as questões sociais e culturais, como a forma de se expressar verbalmente e de se vestir.

2.1.2 O trabalho de campo

Os procedimentos metodológicos da coleta de dados foram os da pesquisa qualitativa, que buscam

descrever a complexidade de determinado problema, analisar a interação de certas variáveis, compreender e classificar processos dinâmicos vividos por grupos sociais [...] e possibilitar, em maior nível de profundidade, o entendimento das particularidades do comportamento dos indivíduos (Richardson, 1985, p. 39).

Além disso, na abordagem qualitativa

o termo pesquisa ganha novo significado, passando a ser concebido como uma trajetória circular em torno do que se deseja compreender, não se preocupando única e/ou aprioristicamente com princípios, leis e generalizações, mas voltando o olhar à qualidade, aos elementos que sejam mais significativos para o observador-investigador (Guarnica, 1997, p. 111).

Foram oito meses de contatos regulares com o programa antes de iniciar oficialmente a coleta de dados, que foi desenvolvida de abril a agosto de 2002. A escolha desse período deve-se ao enquadramento da pesquisa com o calendário acadêmico do curso de pós-graduação. Dessa forma, a coleta de

dados ficou condicionada à quantidade de programas que fossem gravados no período estabelecido para o trabalho de campo e ao número de grupos de rap que participassem dos mesmos.

Na coleta de dados foram realizados:

- Observações de gravações de dez programas;
- Acompanhamento de duas semanas da rotina de trabalho da equipe de produção, englobando observações da edição dos programas, reuniões de pauta (elaboração de roteiros, locais de gravação, viabilização prática das gravações e edições, dentre outros assuntos) e gravações de matérias (externas);
- Entrevistas com vinte grupos de rap e toda a produção do programa;
- Registros fotográficos e audiovisuais da equipe de produção do programa e dos grupos de rap.

Os dados coletados por meio das entrevistas semi-estruturadas e das observações foram complementados pelo caderno de campo. Neste foram anotados os contatos iniciais, esporádicos e regulares com os entrevistados, assim como o local e os acontecimentos circunstanciais, a presença de outras pessoas, as interferências durante a entrevista – como, por exemplo, telefone para contato – enfim, as descrições e observações que foram julgadas relevantes para a pesquisa.

Quadro nº 1 – Resumos dos procedimentos da coleta de dados

Resumo dos procedimentos da coleta de dados			
Observação das gravações do programa	Observação da rotina da equipe <i>Hip Hop Sul</i>	Entrevistas com a equipe de produção do programa e com os grupos de rap	Registros fotográficos e audiovisuais da atuação da equipe do programa e dos grupos de rap

2.1.2.1 Sobre as observações das gravações dos programas

As observações das gravações do programa e da rotina de trabalho da equipe de produção foram de caráter naturalista, que é "uma forma de observação sistematizada, realizada em meio natural" (Estrela, 1999, p. 45). Esse tipo de observação tem por finalidade a compreensão do objeto observado "a partir do que o observador vê" (ibid. p. 46).

Estrela (1999) coloca que essa técnica:

- 1- "Não é uma observação seletiva – o observador procede a uma acumulação de dados, pouco seletiva, mas passível de uma análise rigorosa;
- 2- Preocupa-se, fundamentalmente, com "a precisão da situação", isto é, com a apreensão de um comportamento ou de uma atitude inseridos na situação em que se produziram, a fim de se reduzirem ao mínimo as dúvidas referentes à sua interpretação;
- 3- A continuidade é um dos princípios de base que possibilita uma observação correta: a seleção dos acontecimentos é algo de arbitrário, que se verifica apenas no laboratório, pois o processo vital é caracterizado pela ininterrupção" (Estrela, 1999, p. 46).

Essa técnica "fornece *dossiers* mais completos"; logo, o observador deve ter o cuidado em registrar tudo o que vê, mesmo que no momento lhe pareça algo sem importância (Estrela, 1999, p. 46).

Dessa forma, nas observações das gravações dos programas, registrava em fotografias e em audiovisual (filmes) o meu olhar, inclusive os momentos que não estavam sendo gravados pela equipe do programa, fazendo assim uma espécie de *making-off*. Essa técnica de registro é apoiada por Canclini, que defende que:

as representações visuais dão outra classe de informação e facilitam modos de identificação, autoconhecimento e interpretação mais diversificados. Não excluem o que se pode saber e dizer mediante a linguagem oral e escrita [...] [mas] podem dar uma visão mais polissêmica e carregada de significados heterogêneos, e também mais sintética (Canclini *apud* Achutti, 1997, p. 62).

Os registros fotográficos e audiovisuais proporcionaram uma fonte de material que ajudou na compreensão das questões de pesquisa, formando um arsenal de dados com uma linguagem própria. Para Forquin (1995, p. 290), o uso “de um material audiovisual bastante aperfeiçoado tem por única finalidade procurar compensar certas deficiências da observação tradicional”. Essa técnica de registro facilitou e complementou os relatórios de observação, já que também serviam como uma memória visual dos acontecimentos observados.

Durante o período de coleta de dados aconteceram cinco gravações. Em cada uma delas foram gravados dois programas, totalizando a gravação de material para dez programas. As gravações aconteceram em locais como escolas, campo de futebol e a própria rua, tanto em Porto Alegre – Bairro Partenon (Campo da Tuca) quanto em cidades vizinhas – Guaíba e Alvorada – e no interior do estado gaúcho – Pelotas. As gravações foram sempre aos sábados, a maioria com início às 14h00, se estendendo até às 19h00 ou 20h00.

Minhas idas às gravações eram junto com a equipe do programa. Saíamos juntos da TVE e, no percurso até o local de gravação, a produção discutia a elaboração do roteiro de gravação e o acerto dos últimos detalhes, como, por exemplo, a confirmação de potência suficiente em energia elétrica para o equipamento de som e as câmeras da TVE. Minha presença nas gravações do *Hip Hop Sul* tinha dois objetivos: (1) observar a gravação do programa, isto é os bastidores, a interação e inter-relação entre a equipe do programa e os músicos participantes, e (2) contatar os grupos de rap para as entrevistas.

Na tentativa de compreender as possíveis modificações que poderiam ocorrer no funcionamento do programa, à medida em que este recebia grupos de rap, ficava atenta aos comentários e avaliações que aconteciam no retorno de cada gravação. No percurso de volta, a equipe normalmente emitia sua opinião sobre os grupos musicais que haviam se apresentado, manifestando, implicitamente, a concepção musical do *Hip Hop Sul*. Comentavam também sobre os assédios de fãs e a aceitação ou presença do público.



Foto: Vania Malagutti Fialho

Foto 1: Gravação na Escola Campos Verdes Alvorada



Foto: Vania Malagutti Fialho

Foto 2: Gravação no Bairro Areial Pelotas

2.1.2.2 Sobre as observações da rotina de trabalho da equipe

À medida que a coleta de dados foi avançando, senti necessidade de estar mais presente na elaboração e efetivação do programa. Assim comecei a fazer "plantões" na TVE. Embora isto não estivesse previsto no meu projeto inicial de pesquisa, resolvi observar a rotina de trabalho da equipe, para elucidar questões que não ficavam claras nas entrevistas com a produção, como a concepção e a proposta musical do programa. Essa etapa seguiu os mesmos procedimentos da observação das gravações, isto é, foi registrada em audiovisual e em fotografias, além de anotações no caderno de campo.

Para esses "plantões" chegava às 9h00 da manhã, às vezes antes da equipe de produção, almoçava no restaurante da TVE e retornava para casa no momento em que a equipe deixava o trabalho, por volta das 22h00. Esse procedimento foi fundamental para o fortalecimento do vínculo com a equipe.

O estreitamento da minha relação com a equipe de produção favoreceu também a abertura para minha presença nas reuniões de pauta da equipe e nas edições do programa. Nas reuniões de pauta, onde se decidiam o roteiro e o conteúdo das gravações, ficava explícito o papel que cada membro da produção desempenhava no programa. Durante as reuniões mantinha-me silenciosamente, em uma posição de observadora. Porém com o término da mesma sempre fazia perguntas para esclarecer as decisões que foram tomadas, ou entender melhor um ou outro assunto que fora abordado. A equipe permitia-me gravar essas reuniões.

As edições do programa, que aconteciam nas noites de quintas-feiras, iniciavam por volta das 21h00 e se estendiam até as 5h00 ou 6h00 da manhã de sexta-feira.

As edições do programa caracterizavam-se em situações ímpares para a pesquisa, pois era na edição do programa que o "joio era separado do trigo", e os cortes e emendas eram feitos. As escolhas e cortes, do que ficava e do que não ficava no programa editado, revelavam a postura do programa frente, por exemplo, aos grupos musicais e às músicas. Também nas edições fazia perguntas

sobre as decisões que a produção do programa tomava durante a edição. As respostas e ações da equipe forneciam dados que ilustravam a proposta do *Hip Hop Sul*.

2.1.2.3 Sobre as entrevistas

As entrevistas com os grupos de rap e com a produção do programa foram semi-estruturadas. A escolha desse tipo de entrevista se deveu às suas vantagens, pois a mesma consiste em uma "série de perguntas abertas, feitas verbalmente em uma ordem prevista, mas na qual o entrevistador pode acrescentar perguntas de esclarecimentos" (Laville e Dionne, 1999, p.188). Dessa forma há uma flexibilidade no andamento da entrevista, que permite o aprofundamento das questões por meio de perguntas complementares. Assim as entrevistas semi-estruturadas foram desenvolvidas com base em um roteiro (ver anexo 1), onde foi listada uma seqüência de itens a serem abordados. A elaboração das questões aos entrevistados foi feita no momento da entrevista, onde as próprias falas dos entrevistados forneceram caminhos para o encadeamento dos assuntos.

Entrevistas com os grupos de rap

Como já mencionado anteriormente, foram entrevistados vinte grupos de rap. Dezesete destes fizeram parte da pesquisa por estarem participando da gravação do *Hip Hop Sul* no período em que realizei a coleta de dados. Os demais foram incluídos na pesquisa por serem grupos nos quais participava alguém da produção do programa. Nesse período todos os grupos que se apresentaram no *Hip Hop Sul* foram masculinos, em apenas dois deles havia backing vocal feminino. Foram em média duas entrevistas com cada grupo, embora alguns fossem entrevistados até quatro vezes, em função da própria disponibilidade do grupo e das peculiaridades que apresentavam, como ter participado mais de uma vez no programa.

Segue um quadro sobre os grupos participantes, de acordo com a ordem cronológica em que foram sendo entrevistados:

Quadro nº2 – Resumo dos grupos entrevistados

Grupos	Localidade	Tempo de Existência	Nº de Integrantes
Mentalidade de Rua	Guaíba	10 anos	1 MC
Questão de Inteligência	Guaíba	2 anos	3 MCs 1 DJ
Base Negra	Guaíba	3 anos	3 MCs
Calibre Ponto 50	Guaíba	5 anos	2 MCs
Clã Sulista	Guaíba	2 anos	4 MCs
Xico Xicano	Guaíba	Músico há 9 anos Solista há 1 ano	1 MC
Voto D MC's	Agronomia - POA		2 MCs
Elemento B	Humaitá - POA	2 anos	4 MCs
Rimas Reais	Morro da Cruz - POA	2 anos	2 MCs 1 DJ
Atitude Negra	Morro da Polícia - POA	5 anos	3 MCs 01 DJ
Jovens Conscientes	Morro da Polícia - POA	2 anos	3 MCs 1 DJ
Da Guedes	Partenon - POA	9 anos	3 MCs 01 DJ
Swing Vagavundo	Alvorada	10 anos (já teve várias formações)	2 MCs
Arsenal de Rima	Alvorada	3 meses	2 MCs
Mentalidade Registrada	Alvorada	3 anos	3 MCs 1 DJ
Manos de Fato	Alvorada	3 anos	2 MCs
Profeta do Rap	Alvorada	2 anos	1 MC
Companhia Pesada do Improviso (CPI)	Alvorada	4 anos	3 MCs
Dinastia Negra Absoluta (DNA)	Santa Teresa - POA	4 anos	1 backing vocal, 2 MCs, 1 rapper, 1 percussão, 1 <i>free-style</i> , 1 DJ
Seguidores do Rap	Eixo Baltazar - POA	5 anos	3 MCs

O primeiro contato com os grupos de rap era feito durante a gravação do programa. Após a apresentação do grupo dirigia-me até ele, apresentava-me, anotava o telefone e me comprometia a entrar em contato para agendar uma entrevista. O fato dos músicos me verem com a equipe do *Hip Hop Sul* facilitava esse contato, pois parecia inspirar confiança e segurança. Assim, de certa forma, era o programa quem me apresentava aos grupos.

Uma das dificuldades enfrentadas nessa etapa foi o trajeto até a baía dos músicos. Estes moravam nas periferias de Porto Alegre e da Grande Porto Alegre, em morros e bairros distantes do centro e julgados violentos. Normalmente o trajeto até a casa dos entrevistados era de aproximadamente uma hora ou mais, de transporte coletivo.

O acesso à casa dos grupos pode ser ilustrado na descrição que faço de uma dessas idas a campo:

assim que saltei do ônibus encontrei Joel que me esperava. Cumprimentou-me com um “como vai, menina Vania?”. Da parada do ônibus descemos meio quarteirão, subimos cinco degraus à direita. Um caminho estreito. De um lado mato, do outro barraco com pessoas morando. Crianças seminuas corriam e brincavam por todos os lados. Algumas tábuas no chão encobriam os esgotos sem encanamento. Joel caminhava à minha frente e eu o seguia. Não era possível irmos um ao lado do outro, tão estreita era a passagem. Caminhamos por uns cem metros e dobramos à esquerda em uma ruela cheia de buracos e com água escorrendo. Pedacos de paus colaboraram para a passagem em seco. Os barracos se amontoavam dos dois lados da estreita rua. Alguns cobertos com chapas metálicas, outros com materiais compensados. Descemos uns cinqüenta metros e viramos à esquerda novamente, onde havia um corredor entre os barracos. O terceiro barraco é a casa do Patrick, DJ do grupo Rimas Reais, onde a entrevista aconteceu (Caderno de Campo, p. 158).

O local mais comum de entrevista era a casa do líder do grupo. Porém algumas entrevistas foram feitas em praças, no jardim da TVE, em estúdios de gravação, na parada do ônibus, em associações de moradores de bairro, em espaços de oficinas de hip hop e ginásio de esportes. Os locais de entrevistas eram sugestões dos músicos, por serem acessíveis para o grupo todo e ponto de referência para encontrá-los.

Os agendamentos dependiam da disponibilidade dos grupos. Assim eram marcados encontros também à noite e nos finais de semana, quando o grupo não estava trabalhando e/ou estudando. A pontualidade nos horários das entrevistas foi notável. Praticamente todos os vinte grupos entrevistados cumpriram o horário combinado.

Antes de sair para a entrevista, entrava em contato por telefone com o grupo e confirmava endereço e o local onde nos encontraríamos. Em todas as entrevistas, sempre havia alguém me esperando na parada de ônibus. Todos os entrevistados demonstraram um cuidado em buscar-me e acompanhar-me até o ônibus, e às vezes até em casa.

O primeiro contato com cada grupo era dedicado a conhecer a trajetória do mesmo. Às vezes assistia e registrava em filme, fotografias e em *Mini-Disc* – MD – um ensaio da banda. No final desses encontros, quase sempre o grupo solicitava cópias dos registros sonoros e visuais. Essa possibilidade de troca entre os registros do grupo e a entrevista com eles permitia uma proximidade maior com os mesmos, além do agendamento da segunda entrevista. Esta era dirigida mais especificamente para a relação que o grupo tinha com o programa *Hip Hop Sul*.



Foto: Vania Malagutti Fialho

Foto 3: Demonstração musical durante entrevista – Grupo Questão de Inteligência.

O tempo de cada entrevista estava vinculado com a disponibilidade dos entrevistados. As que eram feitas em finais de semana, por exemplo, chegavam a ter duração de até três horas, incluindo fotos, filmagens, ensaios, troca de informações gerais e entrevista direcionada para a pesquisa. O vínculo que foi se formando nesses encontros permitiu que assuntos paralelos ao tema de pesquisa viessem à tona. Por exemplo, as experiências com drogas e violências vivenciadas pelos grupos. Em diversos momentos eles pediam para desligar o gravador e faziam confidências relacionadas à vida na periferia. Muitos dos conteúdos desses relatos estão refletidos diretamente na relação desses músicos com a música, bem como no fazer musical, como, por exemplo, os temas das letras, que podem ser conferidos no CD 1 em anexo.

O contato dos grupos com um equipamento sofisticado (gravador de *Mini-Disc*, câmera fotográfica digital e câmera filmadora) lhes remetia a realização de sonhos distantes da realidade em que viviam: como possuir uma gravação com qualidade e ter fotos para divulgação do grupo. Alguns encontros foram marcados apenas com essa finalidade: fazer fotos e registrar a produção sonora do grupo. Isso proporcionava uma troca prazerosa e uma precisão aos dados que iam sendo coletados, pois os *rappers*, *MCs* e *DJs* se soltavam mais nas entrevistas e colaboravam com entusiasmo, relatando detalhes sobre sua formação e atuação musical.

Não era raro apenas um ou dois integrantes estarem representando o grupo em uma entrevista. Diversas vezes entrevistei apenas um dos membros do grupo, que estava autorizado a falar por todos. Isso ocorria em função dos demais terem compromisso com o trabalho ou com os estudos, além de imprevistos. Esse fato também era comum nas apresentações; mesmo nas gravações do *Hip Hop Sul* muitos grupos iam incompletos, o que parecia não descaracterizá-los, ao contrário, tornava-se uma peculiaridade desses grupos de rap.

Era comum os grupos do mesmo bairro se comunicarem e trocarem informações sobre as entrevistas da pesquisa. Assim, normalmente um grupo sabia sobre o andamento da entrevista com outros. Algumas vezes aconteceu de estar entrevistando um grupo, com três ou mais integrantes, e outro chegar. A dificuldade maior nesses casos era “administrar” a entrevista e ouvir a todos. Essas

situações não prejudicaram a coleta de dados, uma vez que entendi ser essa a dinâmica de funcionamento desses grupos. Isto é, existe uma cumplicidade e uma união muito grande entre os grupos, e o conveniente seria procurar entender essa forma de ser dos *rappers*, *MCs* e *DJs*. Assim o procedimento adotado foi o de ouvir tantos grupos quantos surgissem, mesmo que previamente estivesse agendada apenas com um.

Sobre entrevistas em grupos, Bogdan e Biklen (1994, p. 138), escrevem que estas são “úteis para transportar o entrevistador para o mundo dos sujeitos”. Além disso, “ao refletir sobre um tópico, os sujeitos podem estimular-se uns aos outros”.

A união entre os grupos era visível nas apresentações musicais dos mesmos, onde repartiam o espaço e o tempo no palco com músicos que não estavam na programação do evento, mas que pediam para tocar e eram atendidos.

A ida às festas *black* também foi importante para a aproximação e compreensão do fazer musical dos *rappers*, *MCs* e *DJs*. Apenas em uma festa minha presença chamou a atenção dos seguranças que, na portaria, revistaram meu material de pesquisa e questionaram minha estada, o que foi logo esclarecido por um dos *MCs* que havia me convidado e que iria tocar naquela noite: “ela é sangue bom. Tá limpo. Tá comigo, deixa entrar”.

Durante as entrevistas com os grupos senti a necessidade de complementar o trabalho escrito com as gravações em áudio das músicas dos grupos de rap, para que muitos relatos que estão na dissertação pudessem ser mais bem entendidos a partir da audição dessas músicas. Essa idéia foi apoiada pelos grupos, porém, muitos não possuíam nenhuma gravação de suas músicas. Assim foi contratado um estúdio, sugerido pelos próprios músicos, onde foram gravadas e remasterizadas músicas de dezoito grupos (CD 1). Para vários deles essa foi a primeira gravação em estúdio, o que rendeu muita comemoração.

Embora sempre estivesse com o meu “kit pesquisa” (filmadora, câmera fotográfica e MD) nunca me senti ameaçada durante as entrevistas. O respeito e o cuidado que os *hip hoppers* demonstraram durante toda a pesquisa contribuiu, potencialmente, para a quebra de preconceitos mútuos e o fortalecimento de um vínculo que me permitia passe livre na periferia.

Entrevistas com a equipe de produção

Todas as entrevistas com a produção aconteceram nas dependências da TVE, com exceção de duas que foram na praça de alimentação de um shopping e outra em um ginásio de esportes. Devido a imprevistos na agenda de trabalho da produção, diversas entrevistas marcadas não aconteceram, porém muitas conversas não agendadas foram extremamente produtivas. Muitas delas ocorreram durante as refeições, no período das duas semanas em que acompanhei a rotina da produção.

Normalmente as entrevistas com a produção eram individuais. Na média as entrevistas foram duas, embora com alguns tenham sido até cinco, em função da disponibilidade e interesse em participar do trabalho.

Tal como aconteceu nas entrevistas com os grupos de rap, o vínculo estabelecido com a equipe também proporcionou a emergência de assuntos comuns aos *hip hoppers*, como o crime, o preconceito e as drogas. Esses assuntos não eram gravados, a pedido dos entrevistados, e constituíam-se em momentos de desabafos e confidências por parte dos mesmos.

A equipe responsável pela produção do programa leu parte de uma das versões finais da dissertação. Esse procedimento partiu da necessidade que senti de ter os aspectos que abordei do programa confirmados por ela. Sendo assim, alguns trechos dos capítulos três e cinco foram alterados de acordo com as colocações da equipe. Os esclarecimentos feitos pela produção foram importantes para um melhor entendimento da relação dos grupos de rap entrevistados com o programa.

Minha presença constante na TVE começou a ser vista com naturalidade até mesmo pelo pessoal da segurança e funcionários de outros programas, de modo que transitava dentro da emissora sozinha e, às vezes, sem o crachá de visitante. Algumas pessoas me perguntavam se estava trabalhando efetivamente no *Hip Hop Sul*. Essa familiaridade com a televisão permitiu acesso livre às suítes de gravação, ilhas de edição e às cópias de edições do programa. Essa imersão na televisão foi importante para o entendimento de questões relativas aos aspectos técnicos do *Hip Hop Sul*, bem como do espaço que ocupa e da relação que possui com a TVE.

2.2 REGISTRO E ANÁLISE DOS DADOS

2.2.1 Catalogação dos dados coletados

Os dados coletados durante os quatro meses em que estive efetivamente em campo resultaram em:

Quadro nº 3 – Dados coletados

Material	Quantidade	Duração	Conteúdo
Mini-Discs	25	148 minutos cada	Entrevistas e registros sonoros dos grupos de rap e da produção.
Fitas de vídeo	10	60 minutos cada	Programas editados (que foram ao "ar").
Fitas gravadas por mim	12	90 minutos cada	Imagens audiovisuais das gravações do programa e de contatos com os entrevistados.
Fotografias digitais	Aproximadamente 3.000	-	Grupos de rap, gravações e edições do programa.

As entrevistas foram transcritas de forma literal e organizadas em cadernos distintos, de acordo com o local onde aconteceram as gravações do programa. Para referenciá-los no decorrer da dissertação utilizei sigla que os identificassem, inclusive o caderno de campo, onde constam os relatos das observações e anotações gerais sobre toda a coleta de dados.

Quadro nº 4 – Cadernos de dados

Caderno	Sigla	Número de páginas⁶
Caderno Guaíba	CG	363
Caderno Campo da Tuca	CT	219
Caderno Alvorada	CA	119
Caderno Produção	CP	445
Caderno de Campo	CC	238

A transcrição literal das entrevistas é apoiada por Gattaz (1995, p. 136). Esse autor advoga que esse tipo de transcrição fornece um “corpo documental” consistente para o pesquisador. As transcrições e as entrevistas foram acontecendo paralelamente. As entrevistas foram transcritas em ordem cronológica e organizadas em cadernos, onde agrupava os documentos relacionados às coletas de cada gravação. Por exemplo, as entrevistas feitas com os grupos que participaram da gravação no Campo da Tuca ficavam todas agrupadas. O mesmo sucedia com as demais.

Esse material transcrito forneceu um documento complexo, que posteriormente foi categorizado em tópicos relacionados aos assuntos do trabalho, como: o programa, a equipe de produção, os grupos de rap, a relação e inter-relação entre o programa e os grupos de rap.

A partir desse momento foi sendo redigido o texto da dissertação, através de um diálogo-crítico entre as falas dos entrevistados e a literatura. Nessa fase procurei dar significado aos dados coletados organizando-os nos tópicos relativos às questões de pesquisa.

⁶ Os cadernos estão formatados em folha A4, fonte Century Gothic, tamanho 12 e espaçamento 1,5.

2.2.2 Referencial analítico

2.2.2.1 Modelo teórico de análise televisiva

De acordo com o modelo teórico de análise televisiva de Casetti e Chio (1998), o “texto televisivo” – aqui entendido como sinônimo do programa *Hip Hop Sul* – deve ser considerado como um “evento” que traz uma determinada “proposta” e fornece “recursos” que evidenciam funções sociais, que são incorporadas nas experiências cotidianas. Esses três elementos – “evento”, “proposta” e “recursos” – perpassam o texto televisivo no que diz respeito ao conteúdo, à forma expressiva e à função prática (*fruizione*) que envolve o contexto social e cultural que o circunda.

O programa televisivo como um “evento” que “se realiza em um tempo e em um espaço determinado”, possibilita que “qualquer coisa que aconteça de qualquer parte, em qualquer momento, com qualquer pessoa [...] entra literalmente no nosso mundo” constituindo-se em um evento que interfere na vida do destinatário⁷ (Casetti e Chio, 1998, p. 250 - 251).

Esse “evento” possui dupla face. Por um lado é resultado de um quadro histórico, geográfico, cultural e social, onde a produção, a natureza e a receptividade do texto televisivo dependem desse contexto. Por outro, esse “evento”, contribui para a [re]definição do quadro histórico, geográfico, cultural e social que o abarca.

A “proposta” do texto televisivo “manifesta a intenção que move a comunicação e se abre à interpretação por parte do destinatário” (ibid. p. 252). Já os “recursos” que o texto televisivo fornece ao destinatário sugerem diversas possibilidades, tais como um repertório de expressões e símbolos, que são integradas no cotidiano.

Ao considerar o texto televisivo com base nessas três idéias confirma-se o potencial do mesmo na criação de subjetividades, dado que os “recursos” que ele propõe são apreendidos de forma singular por cada indivíduo. Assim, na perspectiva desses autores, pode-se considerar que qualquer programa televisivo

⁷ Mantenho o termo “destinatário” por entender que o mesmo refere-se tanto ao público participante quanto ao telespectador do programa.

é um “evento” e fornece uma “proposta” que apresenta a postura do programa em relação a diversos aspectos dos assuntos abordados por ele. O destinatário recebe e interpreta a postura do programa com base nas suas próprias vivências.

Esse contato entre a “proposta” do programa e as vivências do destinatário gera uma negociação que se estabelece entre dois pólos: o texto televisivo e o destinatário. Essa negociação se dá dentro de um processo circular texto/contexto e, dessa forma, o “significado do texto [programa] [...] nasce de um confronto entre o mesmo e o seu destinatário” (Casetti e Chio, 1998, p. 256).

O significado gerado dessa negociação é envolto num sentido que é dado pelo destinatário e que, inevitavelmente, é negociado com base na sua subjetividade, ao mesmo tempo em que essa subjetividade encontra-se num processo de modificação continuada. Assim cada programa que, por exemplo, é permeado por música traz uma proposta musical própria do programa. Essa “proposta” é munida de “recursos”, ou seja, fornece vivências musicais para o destinatário. Essas vivências musicais em contato com as próprias experiências dos destinatários são negociadas e apreendidas e passam a fazer parte da sua vida.

Casetti e Chio (1998) resumem sua abordagem do texto televisivo, destacando:

- 1- A importância de “considerar o texto [televisivo] como um evento”, levando em conta a forma de sua divulgação e o efeito da sua existência;
- 2- A importância de “considerar o texto como uma proposta” que repercute no processo social de construção de senso;
- 3- A importância de “considerar o texto como um recurso, evidenciando à sua função social” e a forma como se incorpora na experiência cotidiana.

Com base na perspectiva dos autores, pode-se ponderar que o programa televisivo *Hip Hop Sul*, como um “evento”, fornece uma “proposta” que apresenta a posição do programa em relação a diversos aspectos da cultura hip hop e do mundo, dentre eles o musical. Os *hip hoppers*, por sua vez, possuem

suas próprias vivências, e que, ao receber a "proposta" do programa sobre os diversos aspectos da cultura hip hop, negociam suas subjetividades, que conseqüentemente são modificadas. A modificação das subjetividades dos hip hoppers retorna então ao programa *Hip Hop Sul*, que se modifica para atender as novas demandas do seu público, gerando um processo dialético, onde um se modifica em função do outro, resultando em uma circularidade.

2.2.2.2 As funções sociais da televisão

Para Casetti e Chio (1998) o significado que é desencadeado por meio da negociação entre o programa e o destinatário resulta em quatro funções sociais: 1) a função de criar modelos, 2) a função de contar histórias, 3) a função porta-voz e 4) a função de criar rituais.

- 1- A função de criar modelos se fundamenta na idéia de que "a televisão não se limita a espelhar os tempos e modos da interação: os retoma, os recodifica e os repropõe como modelos, restituindo-os com um valor complementar de 'etiqueta' e 'regra'" (ibid. p. 266). Assim essa função se dá "através de construção de representação simplificadas e canônicas da realidade, da qual toma emprestados valores, rituais, símbolos, formas de interação, lugares e tempos, para depois restituí-los sob forma de modelos para imitar" (ibid. p. 266 - 267). No que diz respeito a essa função foram enfocadas as implicações na formação e atuação musical dos *rappers*, *MCs* e/ou *DJs*, devido às conexões que existem entre os mesmos e o programa *Hip Hop Sul*.
- 2- A função de contar histórias refere-se ao fato da televisão estimular o imaginário do sujeito por meio das histórias que conta, reconta e propõe. A programação da televisão pode começar a habitar o mundo imaginário do destinatário, que, por sua vez, começa a estabelecer relações com a sua experiência de vida. Com base nessa função foi averiguado como o programa ocupa o "mundo imaginário"

dos *rappers*, *MCs* e/ou *DJs*, ou seja, quais são as expectativas destes em relação ao programa, o que esperam do mesmo, seus sonhos e aspirações.

- 3- A função porta-voz consiste na televisão “fazer-se mediadora de linguagens, colocar-se ao centro da cultura, no reconduzir das prioridades da vida social a valores e símbolos compartilhados pelos membros da comunidade” (Casetti e Chio, 1998, p. 265). Aqui a televisão desempenha o papel de criar e/ou reforçar “um patrimônio comum”. Nesse aspecto foi investigado como a relação entre o programa e os *rappers*, *MCs* e/ou *DJs* contribuem, para que a cultura musical da cultura hip hop seja reforçada e tenha uma identidade comum aos dois contextos.
- 4- A função de criar rituais coloca que a televisão também é relevante na dinâmica social, uma vez que modela e define a vida cotidiana (e musical), organizando o ritmo das atividades do destinatário de acordo com sua programação. Com relação a esse aspecto, o trabalho esteve atento às possíveis “modelações” e “definições” que possam ocorrer na vida musical dos *rappers*, *MCs* e/ou *DJs* em função da inter-relação que há entre o programa e os mesmos.

Durante a coleta e análise de dados estive atenta a essas quatro funções da televisão. Porém, cada uma delas foi tratada em profundidade diferenciada devido às suas particularidades e à sua relação com as questões que esta investigação se propôs a discutir. Assim, merece uma abordagem cuidadosa a “função de criar modelos”, embora entendo que todas as funções da televisão, descritas por Casetti e Chio (1998), estejam interligadas entre si.

3 O PROGRAMA HIP HOP SUL

3.1 HISTÓRICO DO PROGRAMA

O programa *Hip Hop Sul*, como já mencionado anteriormente, foi efetivado em junho de 1999, após dez anos de sua idealização. De acordo com Rafael Cavalheiro, *hip hopper* e diretor do programa, a busca por um espaço televisivo para a cultura hip hop data de 1989. Porém os primeiros passos para essa concretização foram dados em 1991, quando criaram juridicamente a Organização Cultural Movimento Hip Hop, que consistia em uma entidade com participantes de todas as posses de Porto Alegre e da Grande Porto Alegre. Atualmente, essa organização está com um domínio mais centralizado, funcionando com um pequeno número de pessoas, sendo a maioria de Porto Alegre. Hoje possui sede própria.

A Organização Cultural Movimento Hip Hop, desde a sua origem, tem desenvolvido diversos projetos sociais, como oficinas de hip hop em presídios e escolas e shows beneficentes. Dentre seus projetos estava a realização de um programa televisivo. Rafael Cavalheiro, diretor do programa, conta que o projeto do programa de televisão foi apresentado diversas vezes a diferentes Governos de Estado, até que em junho de 1999, a Organização Cultural Movimento Hip Hop, assinou um contrato com o Governo do Estado, para o programa ir ao ar. A partir de então o *Hip Hop Sul* conta com uma verba mensal de três mil reais, que viabiliza as gravações dos programas e contribui nas despesas gerais do mesmo.

De acordo com *DJ Nezo*, um dos *DJs* do programa, e o apresentador *White Jay*, para a realização do programa a Organização Cultural fez uma reunião onde membros da cultura hip hop se candidataram a possíveis funções dentro do programa, como apresentadores, *DJs* e produção. Esses candidatos foram votados e uma equipe, inicialmente, de oito pessoas foi eleita para produzir o *Hip Hop Sul*.

Embora as funções que cada um deveria desempenhar no programa estivessem definidas e organizadas, a primeira gravação foi confusa. Seguidor F, um dos apresentadores atuais, conta sua experiência no primeiro programa *Hip Hop Sul*:

eu tava ali pra fazer de tudo, sabe. Eu tava ajudando na produção, eu tava ajudando na parte técnica, de som com o pessoal ali. Até se tu assistires o primeiro programa que se tem do *Hip Hop Sul*, eu vou tar bem entre os *DJs*, e não tenho nada a vê com os *DJs*, nem sei nada de mesa de som, mas eu tô bem no meio dos *DJs* ali, e só regulando a mesa de som e tudo mais (Seguidor F, CP, p. 400).

Essa situação era decorrente da própria inexperiência da equipe, que, embora atenta às funções que cada um deveria desempenhar, teve dificuldades na prática.

Esse primeiro programa foi um piloto. Iria ser levado ao ar como um especial da TVE, e dependendo dos resultados de aceitação do público, o espaço seria oficialmente conquistado pela Organização Cultural Movimento Hip Hop.

Para esse programa a TVE cedeu o estúdio e os câmeras. Não houve nenhum apoio técnico e de produção por parte da televisão. *DJ Jota Pê*, também *DJ* do programa, menciona que a orientação que a TV lhes deu foi “você quer fazer o programa, então tá, traz o equipamento de vocês e montem ali e vamos ver o que vai dar” (*DJ Jota Pê*, CP, p. 37). Ele conta ainda que conseguiram emprestados equipamentos, como mesa de som, microfones e caixas amplificadoras, com uma empresa que os apoiou. Tiveram também, dificuldades na montagem e no uso do equipamento, pois não tinham experiência com esse material: “... na hora eu tive que fazer uma correria tive que ligar tudo, assim, fazer uma correria desgraçada, ligar todas as paradas

entendeu. Ninguém entendia porra nenhuma ali" (DJ Jota Pê, CP, p. 35). Ele ainda conta "quando chegamos aqui a gente não sabia o que era uma ilha de edição" (DJ Jota Pê, CP, p. 35).

Além das dificuldades técnicas, a equipe enfrentou problemas na atuação televisiva. White Jay, apresentador do *Hip Hop Sul*, relata:

Eu gritava, meu, eu gritava, parecia que eu tava num show.[...] Porque a gente tinha conhecimento e sabia fazer um festival, apresentar num palco, né, fazer agitação com a galera...mas não num programa de televisão (White Jay, CP, p. 85 - 86).

A inexperiência do fazer televisivo pode ser observada no trecho da entrevista com DJ Jota Pê:

Pra ti ter uma idéia, esse primeiro programa nós levamos das onze horas da manhã até as quatro da tarde, pra gravar. E depois tivemos uma segunda inteira e uma terça-feira pra montar, tentar montar um programa como o que a gente fez. A gente não entendia porra nenhuma! (DJ Jota Pê, CP, p. 37).

Segundo a equipe foram diversas as dificuldades enfrentadas no início do programa. Estas iam desde a falta de conhecimentos formais e técnicos até o preconceito e a discriminação social, cultural e racial. Alguns "brancos" não aceitavam que um negro e morador de periferia pudesse estar frente às câmeras, protagonizando. Outros, técnicos ou funcionários com funções como faxineiro ou marceneiro, que possuíam o mesmo grau de escolaridade e a mesma situação socioeconômica que a equipe do *Hip Hop Sul*, também não concordavam com um programa produzido por "negros e pobres".

Durante a coleta de dados houve uma situação em que um funcionário de um determinado setor dentro da TVE me confessou estar proibido, pelo seu chefe, de ir à sala do programa. Os argumentos para atitudes como essa eram os mais diversos e ainda permeiam o programa. Há, segundo E.⁸ pessoas que "acham que [a equipe de produção do *Hip Hop Sul*] são bandidos". Outras que insinuam ser arriscado trabalhar próximo à equipe do programa, pois "têm medo de que vai sumir alguma coisa".

Sobre esse estigma de que "negros e pobres" são bandidos, Zaluar (1992) escreve que em suas pesquisas em um bairro pobre do Rio de Janeiro percebeu

⁸ Foi preservada a identidade do entrevistado.

que “as classes sociais desfavorecidas eram apresentadas como destinadas, pela pobreza, a praticar direta ou indiretamente a criminalidade típica das áreas em que vivem”. Assim as pessoas da favela, negras e pobres eram tidas como “indignas de confiança, perigosas e potencialmente criminosas” (Zaluar, 1992, p. 20).

A discriminação e o preconceito que têm em relação à equipe ultrapassam os portões da TVE. Um dos membros da equipe relata:

*Ele*⁹: Minha idoneidade caiu muito depois que eu comecei a trabalhar no programa, sabia. Sim, as pessoas, elas começaram a me rotular de safado, de maconheiro, de vagabundo, essas coisas. Mesmo andando de terninho e gravata a polícia fez questão de me parar mais vezes na rua.

Vania: Por que você acha que isso acontece?

Ele: Acima de tudo pelo preconceito, né, cara, porque é periferia.

Além do preconceito havia também uma preocupação geral da televisão, por exemplo, com a linguagem verbal usada pelos *hip hoppers* nos programas, bem com a forma deles se vestirem.

Sobre isso, Ai-Leen (2002) escreve que, na sua pesquisa sobre “TV feita por adolescentes”, constatou que uma das “barreiras” enfrentadas pelos adolescentes que produziram programas televisivos foi a “aceitação de suas produções pelos responsáveis pela televisão”. Segundo o autor essa resistência se deve “não só por causa da natureza não-refinada de seus produtos [...] mas também pelo fato de a linguagem usada pelos adolescentes ter sido considerada coloquial demais” (ibid. p. 379). Para a autora, seria necessário “uma mudança nos chamados padrões aceitáveis para transmissão na TV” para que programas feitos com uma linguagem própria e por pessoas sem experiência anterior na televisão fossem aceitos (ibid. p. 379).

Guilherme Castro, coordenador do *Hip Hop Sul*, afirma que o rompimento com os “padrões aceitáveis” da televisão foi o que fez do programa um destaque, uma vez que “os profissionais formados em escolas aprendem a pensar de uma maneira estanque e tendem a perpetuar as mesmas maneiras de fazer e mostrar a realidade [na televisão]” (Guilherme Castro, CP, p. 115).

⁹ Foi preservada a identidade do entrevistado.

Essa mudança parece estar condicionada a uma outra concepção da produção televisiva, onde o fazer televisivo é visto como uma arte expressiva e subjetiva, não seguindo padrões preestabelecidos. Na visão de Buckingham (2002, p. 252) “a produção de mídia já [...] passou a ser vista como um meio de auto-expressão e exploração estética no mesmo nível do escrever poesia ou pintar”.

Olhando para os três anos de *Hip Hop Sul*, houve uma evolução técnica e de produção notável. Sobre isso, Guilherme Castro conta que percebe dois momentos distintos na trajetória do programa:

O primeiro momento tava muito difícil, ele [o programa] tinha muitos problemas de enfoque, uma confusão entre fazer um programa só sobre hip hop e ficar só repetindo coisas voltadas pra dentro deles. Então a gente fez uma primeira reflexão, foi a seguinte: que a gente deveria fazer um programa que fosse sobre o mundo inteiro mas, de uma perspectiva do hip hop, um olhar do hip hop sobre as coisas, e não um programa só sobre o hip hop (Guilherme Castro, CP, p. 116 -117).

Assim, segundo Guilherme Castro, houve muita “reflexão” entre ele e a equipe do *Hip Hop Sul*, quando sugeria que o programa “inventasse um novo jeito de fazer televisão”. Os aconselhava a construir “uma linguagem de televisão que fosse aproximada da linguagem de hip hop” (CP, p. 117 - 118). Essas “reflexões” deram resultado, pois “a gente conseguiu costurar melhor o programa, conseguiu amarrar melhor o programa, conseguiu problematizar melhor as questões, entender melhor o que tava fazendo”, relata Guilherme Castro (CP, p. 118).

Nessa descrição feita pelo coordenador do programa, fica implícito um “modelo de produção”, onde empiricamente parece terem sido trabalhados aspectos conceituais e operacionais sobre o fazer televisivo (Ai-Leen, 2002). A partir de “reflexões” sobre a abordagem que o programa teria, e da experiência empírica, a equipe partiria para um “jeito próprio de fazer televisão”.

A respeito do aspecto conceitual da mídia, e respectivamente do fazer televisivo, Buckingham (2002, p. 256), afirma que “só pode ser completamente desenvolvido através da experiência da produção; e que há uma diferença fundamental entre o conhecimento ‘passivo’ adquirido através da análise crítica e o conhecimento ‘ativo’ que advém da produção”. Para o autor “é possível vir

a 'entender' a continuidade da edição, por exemplo, através da análise detalhada, imagem por imagem, dos filmes; mas a compreensão obtida realmente fazendo edição é qualitativamente diferente" (ibid. p. 256). Assim, "'saber por quê' não pode ser separado de 'saber como' – pelo menos não sem o empobrecimento de ambos".

O "conhecimento 'ativo'", que une o "saber por quê" com o "saber como", exposto por Buckingham (2002) pode ser ilustrado nas palavras de Guilherme Castro. Ele afirma que o *Hip Hop Sul* é um programa "gerido, executado, realizado [e] apresentado por jovens negros de periferia [...] que não têm ensino formal" (CP, p. 114); e que mesmo sem conhecimento prévio do que era o fazer televisivo, eles, empiricamente, "aprenderam a editar, aprenderam apresentar, aprenderam fazer reportagem, aprenderam muito mais do que eles aprenderiam numa universidade" (Guilherme Castro, CP, p. 119).

Essa aprendizagem parece ter sido dentro do ritmo da equipe do *Hip Hop Sul*, onde eles puderam errar, refletir e acertar, com as experiências práticas do fazer televisivo. Assim fica implícita uma aprendizagem com a produção (Buckingham, 2002, p. 255). Sobre isso Ai-Leen (2002) escreve que em sua pesquisa também percebeu que uma das necessidades dos adolescentes era "tempo – tempo para aprender, tempo para errar, tempo para se descobrir através da experiência de fazer TV" (ibid. p. 379).

Além dos avanços técnicos a equipe tem tido "conquistas" significativas. Um exemplo é o espaço televisivo do programa. Durante os primeiros sete meses seu tempo no ar era de uma hora mensal. Depois passou a ser quinzenal e, atualmente é semanal com reprise – aos sábados às 19h30 e quintas-feiras às 23h30. O espaço físico dentro da TVE também aumentou: desde junho de 2002 a equipe do programa conseguiu uma sala, um telefone, mesas e computador para uso exclusivo. Até essa data eles dividiam espaço com um outro programa da TVE.



Foto: Vania Malogutti Fialho

Foto 4: Equipe de Produção / Sala do Hip Hop Sul

3.2 QUEM FAZ O PROGRAMA?

3.2.1 A equipe Hip Hop Sul

O programa *Hip Hop Sul* é estruturado em três blocos de aproximadamente dezoito minutos cada. Esses blocos são subdivididos em:

- Apresentações de artistas - grupos de rap, breakdance, grafite;
- Clipes musicais, basicamente *black music* – nacionais e internacionais;
- Dica de leitura, onde são sugeridos os mais variados livros e publicações periódicas;
- Agenda cultural – quadro que informa data, local, horário, e preço dos eventos que envolvem a cultura hip hop do Rio Grande do Sul, como festas e lançamentos de CD;

- Matérias em bairros e/ou campanhas – que envolvem dentre outros assuntos a divulgação de projetos sociais, de rádios comunitárias, de campanhas beneficentes e/ou preventivas (sobre assuntos como drogas, aids e dengue);
- Entrevistas – com personalidades representativas dentro da cultura, como músicos, escritores, políticos e lideranças comunitárias;
- Notícias – quadro que funciona como um telejornal do *Hip Hop Sul*, trazendo os acontecimentos recentes que envolvem a cultura.

Como já mencionado, a equipe que produz e atua efetivamente nesses quadros do *Hip Hop Sul* é composta por dez pessoas, sendo que uma exerce dupla função, como mostra o quadro abaixo:

Quadro nº 5 – Equipe do *Hip Hop Sul*

Produção do programa	DJs	Apresentadores	Coordenador
Rafael Cavalheiro Agnaldo Camargo Manoel Soares	DJ Grand Master Nezo DJ Gui DJ Jota Pê	Rafael Cavalheiro Aline Seguidor F White Jay	Guilherme Castro

Embora White Jay, Seguidor F e Aline exerçam a função de apresentadores, nenhum deles possui um certificado formal para esse papel. Da equipe, os únicos que têm registro profissional no Sindicato dos Radialistas como apresentadores são Manoel Soares e Rafael Cavalheiro.

A faixa etária da equipe é entre 10 e 36 anos. O grau de escolaridade é o ensino médio, com exceção de Rafael Cavalheiro, que está cursando Jornalismo. Oito dos nove membros da equipe são negros e todos moram na periferia de Porto Alegre e da Grande Porto Alegre.

3.2.2 Sobre cada um da equipe

Eu sou o programa 24 horas por dia, inclusive quando estou com uma mulher! (Manoel Soares, CP, p. 239).

Rafael Cavalheiro, solteiro e um dos precursores do programa, exercia a profissão de metalúrgico antes de fazer televisão. Nessa função ele trabalhou em fábricas internacionalmente reconhecidas e conceituadas, com um salário bem acima da média da população brasileira. Porém, quando viu a possibilidade de ter um programa de televisão, abandonou sua profissão e dedicou-se inteiramente a ela, mesmo sem ter nenhum retorno financeiro inicial e vivendo do seguro-desemprego. Rafael conta:

Eu larguei tudo pra vir pra TV, pra não receber nada. Porque daí eu ia viver com a minha indenização, que era um dinheiro razoável, mas que iria acabar ligeiramente. E como eu havia pedido as contas, então eu iria receber muito pouca grana. ...E com o meu seguro desemprego. Foi o que me manteve durante sete meses (Rafael Cavalheiro, CP, p. 180 -181).

Rafael Cavalheiro cursa Jornalismo em uma universidade particular e para isso complementa sua renda mensal com apresentação de eventos artísticos. No programa ele é responsável pela parte mais administrativa, como, por exemplo, as questões financeiras, o agendamento e viabilização das gravações e os contratos e contatos entre o programa e a TVE, além de eventualmente apresentar o programa.

White Jay, Seguidor F, DJ Nezo, DJ Gui e DJ Jota Pê também estão no programa desde o início e são, junto com Rafael Cavalheiro, precursores do *Hip Hop Sul*.

White Jay, casado e pai de três filhos, é um “dos apresentadores mais dinâmicos do programa”, segundo Manoel Soares (CP, p. 240), pois “tem um raciocínio rápido” e tem facilidade para se expressar. É difícil descrever sua ocupação fora da televisão, uma vez que muda freqüentemente de profissão. É integrante do grupo de rap CPI – Companhia Pesada do Improviso.

Seguidor F – nome de batismo Fábio – solteiro, começou no programa como “pau pra toda a obra, pra fazer de tudo”. Inicialmente ajudava “na

produção [do programa], na parte técnica”, e ainda “no som” (Seguidor F, CP, p. 402). Depois começou a apresentar um quadro no programa:

tive um quadro que era só meu, que era o “Se ligue nas novidades”, que eu apresentava todas as novidades que tinham, CD, disco, revista, tudo o que tinha de novidade do movimento hip hop, da cultura hip hop a nível nacional e internacional também, era eu que mostrava ali na TV pra gurizada (Seguidor F, CP, p. 401).



Foto: Vania Matagutti Fialho

Foto 5: Seguidor F apresentando programa em Alvorada

A partir do segundo semestre de 2000 Seguidor F começou a apresentar o programa. Sua ocupação fora da televisão é a de *office boy*, profissão que desempenha há 10 anos. Participa também do grupo Seguidores do Rap, como MC.

DJ Grand Master Nezo, irmão de Rafael Cavallheiro, é conhecido como um dos precursores da cultura hip hop no estado gaúcho. Pertencente ao estilo da velha escola, adquiriu seu pseudônimo por ser admirador de um ícone dessa arte na década de 60 e 70, um dos pioneiros, o DJ Grand Master Flash. Casado e pai de oito filhos, DJ Nezo trabalha também como produtor musical, além de ser funcionário público.

DJ Gui, 10 anos e filho do DJ Nezo, é um virtuose no toca-discos. Ele acompanha o programa desde o seu início e atualmente divide com o pai o espaço nas *pick-ups*.



Foto: Vania Malagutti Filho

Foto 6: DJ Gui – Gravação do programa em Alvorada

DJ Jota Pê, pai de dois filhos, possui diversas ocupações fora da televisão. Trabalha como *moto boy*, produz bases de rap, além de ter um grupo musical e fazer sonorizações em festas.

Ao contrário dos integrantes já apresentados, Manoel Soares, Agnaldo Camargo e Aline foram convidados a entrar no programa no decorrer do mesmo. Manoel Soares entrou no início de 2000, e é responsável pelo quadro "Dica de Leitura" e um dos editores do programa. "Ele é esperto, é ambicioso, tem sonhos e trabalha bem, por isso que ele está no programa", afirma Rafael Cavalheiro (CP, p. 204). Manoel foi contratado, inicialmente, para montar e desmontar o cenário do programa. Ele conta que assim que entrou na TVE e conheceu os equipamentos da ilha de edição fez uma promessa para si mesmo de que iria aprender a manusear cada botão daquele. Fez cursos, buscou informações e aprendeu a dominar a edição do programa.

A entrada de Agnaldo Camargo, nome artístico Oxy, também data do início de 2000. Freqüentador assíduo das gravações do programa, estava sempre auxiliando a equipe *Hip Hop Sul*. Segundo Rafael Cavalheiro ele se destacou “mostrando trabalho” (CP, p. 205) e, como o programa precisava contratar mais uma pessoa, foi convidado. Agnaldo Camargo lembra que inicialmente foi contratado para “atender os telefones e fazer decupagem de imagem” (CP, p. 373). Pai de dois filhos, Agnaldo Camargo é atualmente responsável pelo quadro “Agenda Cultural” e é um dos membros da equipe que mais tem ligação com os grupos de rap que participam do programa. Isso se deve, em parte, por ele ser MC e líder do grupo Dinastia Negra Absoluta (DNA), grupo que se destaca por todo o estado gaúcho, e, ser também produtor musical.

Aline foi convidada para fazer parte do programa porque a produção do programa sentiu a necessidade de terem uma mulher na equipe. Essa necessidade fundamentava-se na crença de que o público feminino teria uma identificação maior com o *Hip Hop Sul* se visse uma mulher apresentando o programa. “Tinha que ter uma mulher no programa”, afirma Rafael Cavalheiro (CP, p. 203). Sobre sua presença no programa, Aline fala: “sendo negra, pobre e mulher, pra mim é uma glória poder apresentar um programa” (Aline, CP, p. 146).

A ponte entre o programa e a emissora é feita por Guilherme Castro – assessor da direção da TVE, projetista e editor de diversos programas dessa televisão –, que assina as edições do *Hip Hop Sul*, exercendo a função de coordenador geral do programa desde março de 2000.

A “glória” de estar em um programa de televisão é compartilhada por toda a equipe. Eles entendem que o *Hip Hop Sul* constitui-se em uma vitória conquistada com muita luta, e que hoje é um espaço que representa a cultura hip hop junto aos meios de comunicação.

O *Hip Hop Sul* foi uma conquista minha, uma conquista do Rafael, enfim uma conquista do hip hop. [...] [e] quando eu tô lá eu tô representando a minha comunidade, eu tô representando Alvorada, tô representando Viamão, tô representando o hip hop (White Jay, CP, p. 75).

Além de uma “conquista”, para essa equipe o programa *Hip Hop Sul* é também a realização de um sonho. Rafael Cavalheiro conta que carregava “o sonho de ter um programa de televisão” desde criança. E, segundo ele, o programa começou a tornar-se realidade no momento em que conseguiu “plantar na cabeça de várias outras pessoas do hip hop” que eles tinham “condições de ter um programa de televisão”. Ele conta que “foi difícil plantar essa idéia na cabeça deles”, pois muitos não acreditavam que isso seria possível (Rafael Cavalheiro, CP, p. 180).

Sobre o retorno financeiro do programa, Aline relata que para estar no programa é necessário “ter muito amor, muito amor no que faz, mesmo. Porque, no caso, a gente é como se fosse voluntário”. Segundo ela, a equipe recebe uma “ajuda de custos”, que permite pagar o ônibus e “comer no restaurante mais acessível possível” (CP, p. 224). DJ Jota Pê lembra ainda que essa “ajuda de custos” não vêm todos os meses, pois “vem de acordo com as despesas do programa” (CP, p. 71).

Essa dificuldade financeira enfrentada pela equipe do programa também foi verificada na pesquisa de Ai-Leen (2002, p. 379), que afirma ser essa mais uma das “barreiras” enfrentada por programas desenvolvidos por adolescentes.

A importância do *Hip Hop Sul* para os jovens que o produzem vai além das questões relativas ao retorno financeiro. Durante a coleta de dados, Manoel Soares sofreu um acidente. Ele caiu na escada que liga o primeiro ao segundo andar da TVE, e sofreu lesões nas primeiras vértebras da coluna e em um dos pulsos. Por algum tempo ficou inconsciente e foi levado ao hospital, onde teve o pescoço imobilizado. Deveria também ter ficado sob observação, mas como era dia de editar o programa, ele recusou-se a ficar no hospital, retornou à TVE e editou o programa todo. Acompanhei essa edição e pude observar que a cada movimento ele se contorcia de dor, mas não deixou o trabalho. “Essa responsabilidade que eu carrego me acompanha dia e noite, entendeu”, justificou-se Manoel Soares (CP, p. 233).

3.3 OBJETIVOS DO HIP HOP SUL

Como toda proposta midiática, o *Hip Hop Sul* possui objetivos que se encontram explícitos e implícitos em suas edições. Dentre as metas do programa está a divulgação dos elementos artísticos da cultura hip hop, assim como a ideologia e as funções sociais da mesma.

O fato desse programa estar na TVE já indica uma vocação social e formativa, pois um dos princípios dessa televisão consiste no intuito de transmitir programas que buscam “ampliar o acesso à informação para formar cidadãos livres e independentes” (disponível em: www.geocities.com/marenostrum-br/tveind.htm).

Assim, o *Hip Hop Sul* é “um instrumento de desalienação” principalmente das camadas menos privilegiadas, dos membros e dos simpatizantes do hip hop, assegura o editor do programa Manoel Soares (CP, p. 227). E, como tal, objetiva transmitir informações gerais (saúde, artes, política, drogas, violência, literatura, esportes) dentro de uma linguagem própria da periferia.

Um dos recursos utilizados na transmissão de informações é a música: “como o programa é pra passar informação, a gente passa informação através da música” (Aline, CP, p. 167). Com esse intento, o programa atinge dois objetivos ao mesmo tempo: “valoriza a auto-estima dos músicos” (Agnaldo Camargo, CP, p. 347), divulgando e incentivando os grupos novos e difunde informações que julga relevantes para a periferia. Embora a música desempenhe no *Hip Hop Sul* a função de informar, vale lembrar Frith (1998, p. 70), para quem os programas televisivos jovens significa, em primeiro lugar, “programas musicais”.

Na tarefa de “passar informações” por meio da música, o *Hip Hop Sul* busca expor “o que a periferia tem de mais precioso”, como explica Manoel Soares: “porque é assim oh, o logo [logotipo] do *Hip Hop Sul* é ‘a Janela da Periferia’, e por ser a janela da periferia ele tem que mostrar o que a periferia tem de melhor” (CP, p. 260). Na concepção do programa mostrar “o que a periferia tem de melhor” caracteriza-se em tornar conhecidos os grupos musicais, os grafiteiros, dançarinos, além de personalidades e lideranças comunitárias que

desenvolvem trabalhos sociais. Com essa meta, o *Hip Hop Sul* abre espaço para outras manifestações que acontecem na periferia:

A gente se sentiu na necessidade de mostrar não só o hip hop, mas de mostrar a periferia em si, e a periferia em geral, a gente sabe que ali não é só o rap que impera, é a capoeira, o pessoal que curte um samba, o pessoal que curte um pagode, e até um próprio rock, um reggae, assim, é misturado sabe, todas as atividades que acontecem dentro da periferia. Então, a nossa idéia de programa é realmente essa, é mostrar uma parte da periferia, dentro da televisão (Seguidor F, CP, p. 412).

O fato de “mostrar uma parte da periferia, dentro da televisão” valoriza a comunidade, tirando-a do anonimato e lhe atribuindo um status (Pillar, 1999, p. 49). Estar no *Hip Hop Sul*, ou nele representado, motiva toda a comunidade a ver o programa com frequência, e ter nele um representante midiático direto. Assim o programa torna-se um referencial para, por exemplo, maneiras de vestir, falar e se portar. Isso contribui para a formação de identidade coletiva, que segundo Casetti e Chio (1998), está ligada a “prática concreta do consumo televisivo”.

Kellner (2001, p. 211) assegura que a mídia exerce um papel importante “na formação de identidades”. Esse autor explica que “a identidade é formada sobre um terreno de luta, no qual os indivíduos escolhem seus próprios significados culturais e seu próprio estilo, num sistema diferencial que sempre implica a afirmação de alguns emblemas identitários e a rejeição de outros”. Segundo Kellner (2001)

Cada vez mais a cultura da mídia fornece recursos apropriados à produção de significados pelo público, à criação de identidades, como quando as garotas vêem em Madona um modelo, ou os negros imitam heróis culturais negros, [...] em busca de padrões de identidade (Kellner, 2001, p. 211 - 212).

Assim, o que a televisão veicula torna-se modelo para seu público. Com essa preocupação, Aline conta que o *Hip Hop Sul* revela o que a maioria das mídias não divulga sobre a periferia, ou seja, esse programa

mostra a dona Maria fazendo sopão pra dar pras crianças carentes do morro. Mostra os grupos de rap fazendo festa beneficente pra arrecadar agasalho pra dar pras crianças, ou festas com alimento. Mostra que a favela tem um lado bom, que não é só o lado ruim, que todo lugar tem o lado bom e o lado ruim (Aline, CP, p. 156 - 157).

Nesse papel o *Hip Hop Sul* leva ao ar cenas cotidianas da periferia, valorizando-as, firmando-as e fazendo delas modelos identitários. Dessa forma, reforça a idéia de Kellner (2001, p. 212), na qual a mídia se constitui numa “vigorosa fonte de novas identidades”.

O programa preocupa-se também em encontrar soluções práticas para os problemas sociais. Um exemplo foi o caso do Nego Sandro, um MC portador de deficiência visual que estava com dificuldades para encontrar uma escola regular que o aceitasse. Depois de uma reportagem do *Hip Hop Sul* ele conseguiu começar os estudos e também receber um benefício a que tinha direito, devido a sua deficiência, segundo o depoimento de Seguidor F (CP, p. 433): “isso foi um meio onde o *Hip Hop Sul* teve o seu verdadeiro papel social”.

3.4 COMO O PROGRAMA É FEITO?

3.4.1 As gravações do *Hip Hop Sul*

Na verdade a gravação acaba se tornando uma espécie de encontro de amigos, assim... de pessoas que têm a mesma, a mesma lógica, que gostam da mesma coisa, das mesmas músicas (DJ Nezo, CP, p. 287).

Do início do programa até meados de 2001 as gravações do *Hip Hop Sul* eram feitas no estúdio da TVE, aos sábados, a partir das 14h00. Todos os membros da cultura hip hop e toda a comunidade eram convidados a estar presentes.

Atualmente as gravações do programa *Hip Hop Sul* acontecem nas periferias de Porto Alegre e de outras cidades do interior do estado. Continuam sendo aos sábados a partir das 14h00, mas ocorrem em espaços públicos como escolas, campo de futebol e a própria rua.

Essas gravações acontecem nas periferias onde o programa é convidado a ir:

Vania: Vocês procuram um lugar ou as pessoas solicitam?

Rafael: Não, as pessoas procuram a gente. As pessoas que nos procuram, e a gente vê na medida do possível onde nós podemos gravar. Porque tem vários pedidos, né. [...]

Vania: Como é feito o pedido?

Rafael: É por telefone, assim, sem *stress*. O pessoal liga, pede e a gente faz a correria. É só ligar e a gente faz a correria (Rafael Cavalheiro, CP, p. 189).

O programa recebe pedidos de gravação também por meio de fax e cartas. A simplicidade de como o pedido pode ser feito facilita o contato do programa com os *hip hoppers*. Além disso, é uma "honra para as periferias" receberem um programa televisivo que vai gravar "o que há de melhor" daquela comunidade. Assim, a demanda de gravação é maior que os recursos que o programa possui para atendê-la.

Um tempão atrás, no início do ano, a gente fez uma lista com 12 lugares. E nós estamos tentando ir nesses 12 lugares. Não, eram mais, eram 20 lugares. Nós estamos indo devagarzinho. Mas nós não vamos conseguir alcançar todos eles (Rafael Cavalheiro, CP, p. 189).

Sobre as gravações nas periferias Guilherme Castro revela que o *Hip Hop Sul* está "levando a TVE, aonde a TVE jamais chegaria e nenhuma TV jamais vai chegar. [...] E nesses lugares, que nós grava com eles da periferia, é limpeza... não acontece nada, porque tá resguardado, respeitado" (CP, p. 139). Sobre isso Manoel Soares também coloca: "quando que um programa de televisão 'tava levando câmera, lá, pra dentro da vila, fechando uma vila com barro no chão, com as casas caindo e câmeras de televisão fazendo um programa de TV? Sim, fazendo um programa de TV e buscando levar beleza, acima de tudo?" (Manoel Soares, CP, p. 253).

Em média gasta-se duas horas e meia pra gravar as cenas externas de um programa de uma hora, editado. A divulgação das gravações é feita pelo próprio programa e por meio de cartazes que são colocados em postes, escolas e estabelecimentos comerciais, informando data, horário e local. As lideranças

da cultura hip hop do local onde a gravação é feita são responsáveis por distribuir esses cartazes na comunidade e divulgar a gravação.

Os transportes para as gravações são normalmente feito em três veículos: uma perua Kombi e dois furgões, um preparado com uma suíte de gravação, e outro com equipamento de som. Este último é contratado pelo *Hip Hop Sul*, num serviço terceirizado. A TVE fornece o equipamento de gravação e o transporte da equipe quando em Porto Alegre ou cidades metropolitanas.



Foto: Vânia Malogutti Fialho

Foto 7: "Furgão Suíte" – Gravação em Pelotas

A dinâmica de gravação obedece a um planejamento, dentro de uma sistematização própria. O primeiro passo para a efetivação da mesma é a preparação dos equipamentos. Enquanto a equipe da TVE prepara as câmeras, posicionando-as nos locais que julgam melhor para captar as imagens – às vezes no telhado de uma casa, sobre a carroceria de um caminhão, no centro da arena onde vão acontecer as atrações –, o DJ prepara as pick-ups, a equipe de som cuida da instalação de microfones e do equipamento de gravação do áudio e a equipe de produção supervisiona e auxilia em todos os preparativos.

Nessas gravações também há a presença do cabeleireiro Babú, que oferece seus serviços, cortando os cabelos das crianças presentes na gravação. Nessa fase da preparação para gravar o programa, Babú também monta seu material de trabalho e organiza a fila de crianças que aguarda para o "corte de cabelo artístico". Paralelo a essa organização, o grafiteiro Ice "descola" um muro ou parede próxima à gravação para fazer sua arte.

Essa integração entre moda, grafite e a gravação do programa com os demais elementos da cultura hip hop, mostra dois aspectos importantes do *Hip Hop Sul*. O primeiro revela a preocupação com a autenticidade da cultura, viabilizando então a integração entre os elementos e o estilo hip hop. O segundo se refere à presença de Babú cortando cabelos, que demonstra o cuidado do programa em praticar trabalhos sociais. Além disso, cabe lembrar Silva (1999), que determina que

é preciso ter claro que o hip hop é um movimento integrado por práticas juvenis construídas no espaço das ruas. E, aos olhos dos jovens, não se resume a uma proposta exclusivamente estética envolvendo a dança break, o grafite e o rap, mas sobretudo, a fusão desses elementos como arte engajada (Silva, 1999, p. 23).



Foto: Vania Malagutti Fialho

Foto 8: Cabeleireiro Babú – gravação em Alvorada



Foto: Vania Malagutti Fialho

Foto 9: Grafiteiro Ice – gravação Pelotas

Durante a preparação para gravação vão chegando as pessoas, os convidados, os músicos. Em seguida o apresentador do programa apresenta-se e dá início à gravação, com um “começa mais um programa *Hip Hop Sul*”. Inicia-se a passagem de som do primeiro grupo. A partir desse momento segue-se a gravação de cada bloco, que se constitui em apresentações de grupos musicais e chamadas dos demais quadros do programa. A gravação do programa continua na TVE, onde são gravados os quadros “Dica de Leitura” e “Agenda Cultural”, além da inserção da intérprete de libras e colocação dos offs.

Para a gravação do programa a equipe *Hip Hop Sul* é quem subsidia as despesas com ligação de eletricidade, combustível do carro, aluguel do equipamento de som e despesas na divulgação da mesma.

A cabine de controle de áudio fica no furgão, de uma empresa especializada que presta serviços ao programa, onde um membro da produção, juntamente com um técnico, regula e supervisiona a equalização e a qualidade sonora do programa. É nesse caminhão que se tem noção do áudio que sairá na televisão.

3.4.2 Edição do programa

A edição do programa caracteriza-se como um momento onde a equipe de produção reflete sobre o que, efetivamente, vai ao ar. A edição acontece na noite de quinta-feira, se estendendo até o início da manhã de sexta. Manoel Soares é quem fica responsável pela montagem final do programa e pela edição da gravação dos grupos de rap, assim como da vinheta do programa. Agnaldo Camargo edita a agenda cultural e a Rafael Cavalheiro cabe a edição das suas próprias matérias (entrevistas, trabalhos sociais, campanhas). Os três ficam trabalhando no mesmo horário, cada um em uma sala. À medida que vão terminando seu trabalho, cedem auxílio ao outro.



Foto: Vania Malagutti Filho

Foto 10: Edição - Rafael Cavalheiro



Foto: Vania Malagutti Filho

Foto 11: Edição – Agnaldo Camargo

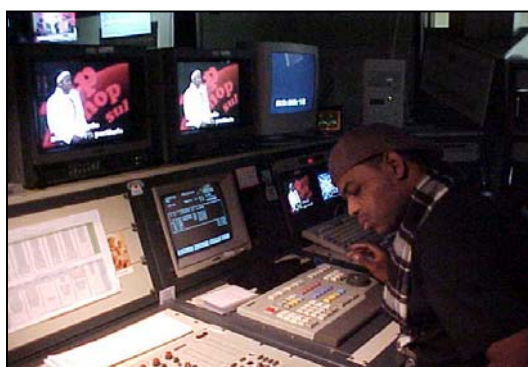


Foto: Vania Malagutti Filho

Foto 12: Edição Final – Manoel Soares

As decisões de que fundo musical usar, ou que clipe colocar, são tomadas por quem cabe editar aquela parte. Dificilmente há uma discussão prévia sobre esses aspectos. Porém, quando alguém da equipe não concorda com a decisão tomada, o que é raro, esta é discutida ainda na edição. Em alguns casos acontece de um ou outro membro da equipe de produção ficar sabendo de um conteúdo do programa somente quando este já está no ar.

Decisões como a de “cortar” uma música, colocar mosaico ou desfoque em uma cena de um clipe, por exemplo, são tomadas no momento da edição, sem consulta anterior aos demais membros da produção do programa.

No período da coleta de dados, foi lançado no programa o clipe “Dr. Destino” do grupo Da Guedes (ver faixa 2 no CD 1, em anexo). Esse clipe apresentava cenas de sexo e de uso de drogas que a equipe da TVE julgava não apropriadas para o programa. A princípio a direção da TVE não permitiu que esse clipe fosse levado ao ar, mas Manoel Soares conseguiu convencê-la do contrário colocando um mosaico nas cenas “pesadas”. “A idéia foi do Manoel. A gente não iria rolar o clipe pra evitar estresse com a TVE. A princípio não iria rolar. Só rolamos porque o Manoel insistiu com o diretor geral e foi até o fim”, conta Rafael Cavalheiro (CP, p. 197). Para a colocação do mosaico Manoel Soares relata que entrou em contato com o grupo pedindo a autorização para fazer essa alteração: “liguei pro grupo onze horas da noite, pedi um fax às onze horas da noite, me deram autorização, eu alterei o clipe e foi pro ar”. Manoel Soares justifica essa preocupação com as cenas do clipe “o programa é assistido por muitas pessoas, tem crianças, tem velhos, tem de todas as idades. Tem que se ter um cuidado” (CP, p. 264).

Quando o caso é a apresentação de um grupo de rap, a equipe *Hip Hop Sul* é unânime em afirmar que letra é o principal aspecto a ser considerado antes de ir ao ar. DJ Jota Pê assegura que o programa precisa observar o “conteúdo do que tá falando nas rimas” (CP, p. 48). Manoel Soares ressalta que o programa tem que levar ao ar músicas que trazem uma ideologia:

O que eu preciso, o que eu pre-ci-so [ênfatisa] como pobre, preto, eu não digo nem como produtor de programa, o que eu preciso como ser humano, como parte de um grupo marginalizado é de ideologia, entendeu? (Manoel Soares, CP, p. 120).

Assim, o “conteúdo das letras” é fundamental para a música “rolar”. Se, por exemplo, “a letra faz apologia à droga, a gente não rola”, afirma Rafael Cavalheiro (CP, p.195). Outro exemplo: se a letra traz apenas uma temática amorosa, também não vai ao ar, como relatou Manoel Soares a respeito de uma situação recente:

Esses dias eu tive até atrito com uma menina, aí, que me veio, de um grupo de charme. Eu ouvi as letras dela. Meu Deus do céu: que coisa maravilhosa as vozes das meninas!!! Mas o refrão delas era “você me deixou/ você me deixou/ me deixou, me deixou sozinha” [canta]. Bem legal cara, mas eu não preciso disso. Pagode faz isso, tem um monte de rádio que vai fazer isso pra ela, tem um monte de programa de TV que vai fazer isso pra ela (Manoel Soares, CP, p. 120).

Essa citação exemplifica a concepção músico-ideológica do programa, revelando a linha que o *Hip Hop Sul* se propõe a seguir. Ou seja, há uma preocupação em levar ao ar apenas músicas com conteúdos que desempenham uma função sócio-política. Assim o que vai ao ar, na maioria das vezes, são os raps que tratam das questões vivenciadas pela periferia. Nesse sentido o rap torna-se um “componente fundamental do que pode ser o gesto político e cultural mais forte” dos excluídos (McLaren, 2000, p. 168).

Durante a coleta de dados um grupo gravou quatro músicas e apenas uma ficou no programa editado. Essa decisão foi assim justificada:

As músicas foram cortadas porque as letras deles não falavam nada com nada, era só uma gritaria. E também o tempo do programa já estava estourando e não tinha nada que se aproveitasse ali. Era só barulhada. Mas eles foram respeitados, a gente rolou uma música, dividindo o tempo com outros grupos (Rafael Cavalheiro, CP, p. 193).

O respeito ao grupo e a inclusão de uma música no programa, embora a mesma não se encaixasse na concepção musical adotada pelo *Hip Hop Sul*, é explicada por Manoel Soares:

É um grupo de periferia e é um grupo que faz trabalhos sociais, só não consegue retratar isso nas suas letras, pelo menos não de forma tão clara. E a minha obrigação como editor é expor o que ele tem de melhor e não só expor o que ele tem (Manoel Soares, CP, p. 260).

Evidentemente, essa postura de “expor o que ele tem de melhor” está dentro de uma concepção própria do editor do programa. Sobre isso Manoel Soares declara: “é meio complicado porque você tem que bancar o juiz da coisa, entendeu. Mas é pensando muito no público, é pensando muito no público. E do mesmo jeito que eu acerto um monte de coisa eu posso errar, é natural” (Manoel Soares, CP, p. 226).

O fato de “pensar no público” no momento da edição contribui para que a seleção do que vai ao ar seja o mais criteriosa possível. Isso vai ao encontro do que Bourdieu (2001, p. 34), afirma: “as escolhas que se produzem na televisão são de alguma maneira escolhas sem sujeitos”.

Por outro lado, as decisões tomadas “pensando no público”, também refletem “diferentes estratégias comunicativas de formar e simultaneamente informar” (Fischer, 1997, p. 61) o público. Para Fischer (1997) todo e qualquer conteúdo que vai ao ar leva consigo uma “materialidade discursiva” e concretiza-se em um “gerador e veiculador de discursos” e, conseqüentemente, em um “constituído de sujeitos sociais” (ibid. p. 61).

Além da preocupação com o conteúdo das letras, e com a conduta do grupo na sua comunidade, o programa também se sente na obrigação de “cortar” as músicas “que desvalorizam o intérprete”. Na fala de Manoel Soares, a música não vai ao ar, “por exemplo, quando eu vejo que o intérprete se embananou na letra, eu tiro. Isso pra não queimar o filme do artista” (Manoel Soares, CP, p. 232). Há claramente um cuidado com a *performance* e a interpretação da música. Isso porque o programa entende que é necessária uma “qualidade musical”.

Vania: E o que vem a ser essa qualidade musical?

DJ Jota Pê: Ah...Qualidade...É tipo assim, a gente não botar um cara no ar: com uma base pulando... Uma [base] instrumental que pula, que ele não consiga cantar. Que ele cante atravessado na música, não tem o ritmo, entendeu. Ou sei lá, o cara faz AAA [agudo e prolongado] uma coisa assim que não tem muito a ver com o que ele ta fazendo, tipo assim... O programa, ele tem uma qualidade (*DJ Jota Pê, CP, p. 20*).

Nessa fala ficam explícitos alguns critérios que o programa leva em consideração ao colocar uma música no ar. Ficam claros também os conhecimentos musicais que o programa valoriza em um grupo, destacando a

percepção rítmica e a qualidade da emissão vocal como quesitos básicos para a “qualidade musical” prezada no programa.

3.5 AUDIÊNCIA DO PROGRAMA

Através da correspondência postal e eletrônica, bem como de um número de telefone, a equipe de produção do programa estabelece um contato direto com o público, recebendo um retorno dos telespectadores e do público participante. Dentre esses retornos estão as inúmeras cartas que o programa recebe, proveniente de todo o Estado. Muitas são escritas por jovens que se encontram detidos em presídios e penitenciárias, instituições que “param” para assistir ao programa.

A identificação desses jovens com o *Hip Hop Sul* pode ser ilustrada nos trechos de cartas abaixo¹⁰, que revelam o alcance e a importância do programa:

curtimos todo o sábado o programa. No momento estamos privadas da nossa liberdade. Mas estamos por dentro de tudo que está rolando sobre o hip hop. [...] Estamos desligadas da sociedade mas totalmente ligadas no Hip Hop Sul. [...] O Hip Hop Sul está passando para nós uma mensagem positiva. Não às drogas, não à violência e sim ao divertimento saudável. Também agradecemos a oportunidade que o Hip Hop Sul está dando para os manos mostrarem seu talento nas oficinas que estão rolando por ai (trecho da carta de S.C. – detenta no Presídio Madre Pelletier).

Assisto sempre todos os sábados. Adoro o ritmo, o jeito que os guris dançam e cantam é tri a fú, o jeito que eles se vestem é muito tri. [...] se eu pude-se eu assistiria todos os dias pois é muito legal e divertido, o jeito que todos falam eu acho manero (trecho da carta de E. B. C. – Viamão – RS).

As ligações telefônicas também são muitas, assim como os contatos via fax, com informações de festas, lançamentos de CD e *shows*, que são divulgados no quadro Agenda Cultural.

A importância e alcance do programa também podem ser retratados nas falas dos grupos de rap. Rafael, *rapper*, afirma que “não é maloqueragem que

¹⁰ Foram mantidas a grafia e a gramática original.

assiste o programa"; segundo ele são "pessoas idosas, pais de famílias, pessoas de 30, 40, 50, 80 anos assim, todo mundo assiste ao programa" (CG, p. 186, 187).

Esse sucesso se deve, de acordo com Guilherme Castro, pelo programa estar sendo feito "do jeito deles", pois "os guris do hip hop estão sempre a nossa frente. [...] Eles estão propondo coisas que a gente ainda não entendeu. Sempre saem fazendo na frente" (CP, p. 119). Essa iniciativa da equipe *Hip Hop Sul*, aliada ao dinamismo e à persistência, tem chamado, atenção de produtores de televisão de outros estados, como São Paulo e Rio de Janeiro. Segundo Guilherme Castro, "existe uma curiosidade nacional com relação ao programa". Esses profissionais querem saber como funciona esse programa e "ficam impressionados em ver como ele está sendo dirigido, e em verificar que é um programa deles mesmos. Porque quem dirige mesmo são eles. Eu assino pela TV", afirma (Guilherme Castro, CP, p. 132).

Atualmente os produtores "deram um salto, hoje eles estão fazendo vôo livre e com muita autonomia" (Guilherme Castro, CP, p.118). Na opinião de Guilherme Castro "esse é o programa mais interessante da casa [TVE]" e o de maior audiência, e isso é percebido por todos, "é uma unanimidade", afirma (CP, p. 118). Esse resultado é conseqüência, segundo o coordenador geral, da originalidade do programa, da forma como é produzido e principalmente por ser um espaço televisivo que está "fazendo cultura, [...] apologia contra as drogas [e] contra a violência" (Guilherme Castro, CP, p. 123).

Não há dúvidas de que essa equipe de jovens *hip hoppers* apropriaram-se, empiricamente, da linguagem televisiva desenvolvendo um imbricamento entre televisão e cultura hip hop. Assim, o *Hip Hop Sul* possui uma linguagem ímpar na televisão brasileira, onde a estética, a apresentação, a edição, a programação e efetivação do programa obedecem à negociação da televisão com a cultura hip hop, e os temas abordados pelo programa são feitos sob a ótica do hip hop.

3.6 A MÚSICA NO HIP HOP SUL

3.6.1 O papel da música no programa

*A presença do rap é essencial no programa
(DJ Jota Pê, CP, p. 13).*

A música parece ser o “carro-chefe” do programa. Há uma preocupação da equipe com relação à qualidade da mesma. Isso é visível na gravação, na edição e transmissão do programa. Esse cuidado se revela, por exemplo, durante a passagem de som, onde é verificada a qualidade de áudio (equalização do instrumental, equilíbrio das vozes), e *performance* do grupo quanto à movimentação no palco, forma de segurar o microfone e olhar para as câmeras. É evidente, também, na edição do programa, como já mencionado, onde é decidido o que “fica” e o que é “cortado”.

Como já visto essa preocupação é maior no que se refere às letras das músicas. Essas precisam ser compreendidas com clareza, para que as informações contidas nas mesmas sejam apreendidas. Assim, a edição do áudio é feita com cuidado, para que as pessoas ouçam nitidamente as palavras. Além disso, toda a letra é traduzida por uma intérprete de libras, visando abranger também os portadores de deficiência auditiva¹¹.

A importância dada à letra da música se justifica no seu uso como instrumento na conscientização dos manos sobre assuntos polêmicos como drogas, violência e política. Segundo Manoel Soares, temas como esses devem ser tratados por meio de uma linguagem comum à população periférica. Ele defende:

Não me adianta chegar pros moleques e falar sobre esses assuntos como eu tô falando pra você. Eles vão dizer que isso é discurso barato. Então eu tenho que usar todas as linguagens necessárias. E uma delas é a música. A minha música, por exemplo, se eu chegar pra eles e cantar “Gente humilde”¹² do Chico Buarque, no violão, eles podem achar que é bonitinho. Mas se eu chego pra eles e toco “Um homem na estrada”¹³ [Racionais MC’s], no violão, ah... eles vão achar do caralho! (Manoel Soares, CP, p. 210).

¹¹ O *Hip Hop Sul* possui dados que revelam que dez por cento dos portadores de deficiência auditiva do estado gaúcho assistem ao programa regularmente.

¹² Faixa 1 do CD 2, em anexo.

¹³ Faixa 2 do CD 2, em anexo.

Nesse sentido, dentro do programa a música adquire uma função social específica, que é a de passar a informação para a periferia por meio de uma música que faz parte da identidade musical da periferia, e que está sendo veiculada pela televisão. Nessa tarefa, a televisão age reforçando a identidade coletiva da comunidade (Casetti e Chio, 1998) ao mesmo tempo que é reforçada por ela.

Não cabe, na concepção do programa, “colocar uma atividade cultural, simplesmente de música, com um monte de preto dançando, um monte de gente rebolando, fazendo esse tipo de coisa que a gente tá acostumado a ver em qualquer outro canal” (Seguidor F, CP, p. 411). Para a equipe do programa, tem que ser uma música com conteúdos informativos e formativos dentro da ideologia da cultura, ou seja, que haja uma identificação direta com as vivências das comunidades periféricas. Com isso o *Hip Hop Sul* busca diferenciar-se de outros programas televisivos, transmitindo informações por meio de linguagens artísticas como através do rap.

O rap serve pra passar todo tipo de informação, que a gente tem dentro da periferia. [...] Ele fala a respeito de drogas... de diversos assuntos, sabe, polícia, política também, sobre sexo, tudo isso. Por isso a música rap é de tamanha importância, ela passa todo esse tipo de informação pro povo (Seguidor F, CP, p. 411 - 412).

Ainda sobre o papel do rap no programa, DJ Nezo declara que “o importante não é a base [instrumental]” mas “sim a mensagem”. Esta precisa “ter o objetivo de fazer as pessoas refletirem”, e não importa “se ela vai fazer isso usando somente um bumbo com uma marcação rítmica, ou palmas, ou estalos de dedo, ou se é só uma... [o acompanhamento, o instrumental] é meramente um elemento de condução da rima”. DJ Nezo afirma que “o dia que o instrumental for mais importante que a mensagem, acabou o rap, acabou o hip hop” (DJ Nezo, CP, p. 331).

Essa afirmação é defendida por Duarte (1999, p. 18), que afirma que no rap “em primeiro lugar, destaca-se a força que tem a *palavra*, a *letra*, o *poema*”, pois o objetivo dessa música é “debater e discutir” temas sociais que fazem parte do cotidiano da periferia. Nesse sentido, no programa, o rap constitui-se em um meio de “informação e comunicação”, construindo “significados que atuam decisivamente na formação dos sujeitos sociais” (Fischer, 1997, p. 60).

3.6.2 Para tocar no programa

No início do programa, a seleção dos grupos que se candidatavam a participar do mesmo era feita por meio da audição de fitas cassete ou CDs enviados pelos grupos. A produção ouvia e escolhia os que julgava prontos pra "irem pra TV". Os que não atingiam o padrão de qualidade musical que o programa estabelecia recebiam orientação, para poderem se apresentar num futuro próximo.

Uma das dificuldades encontradas nessa forma de seleção era a qualidade de gravação. Muitas vezes esta não permitia uma boa avaliação, pois diversos grupos registravam suas produções sonoras em gravações caseiras, com equipamentos pouco sofisticados. Isso dificultava a audição e o julgamento da produção musical.

Em 2000, o programa *Hip Hop Sul* começou a ouvir os grupos "ao vivo". Para isso reservou as segundas-feiras para receber os grupos que tinham interesse em participar do programa. Os encontros aconteciam na Associação dos Moradores do Morro Santa Tereza. Lá os grupos recebiam incentivo, dicas de atuação, sugestões musicais e "aulas" sobre a cultura hip hop. Sobre esses encontros o Seguidor F conta que os grupos recebiam "uns toques". Sobre a atuação, postura, gestos, nas palavras dele: "ó meu, quando tu cantar, tu se direciona pra câmera, vai lá, gesticula, tu entende, pra ficar uma posição correta. Não vira as costas pra câmera porque se não fica chato" (CP, p. 411). De acordo com Seguidor F "alguns grupos até melhoraram [...] a gente deu uma certa força, sabe?" (CP, p. 411).

DJ Nezo recorda que nessas reuniões muitos MCs mostravam letras e pediam sugestões. Além disso, esses encontros funcionavam como um espaço para "discussão em relação à cultura hip hop mundial, nacional, regional; e principalmente a *performance* que eles [os grupos] tinham dentro da cultura, como agentes de inserção social" (DJ Nezo, CP, p. 326).

Em uma entrevista com o Voto D MCs, o grupo descreve as instruções que recebeu de Agnaldo Camargo nesses encontros na Associação do Morro Santa Tereza:

Satiro: Bah, o Oxy [Agnaldo Camargo] é um cara tri legal, e ele procura sempre... a idéia dele, ele procura passar pros outros assim... até coisa que ele tá aprendendo, ele já tá passando, já tá ensinando. É bem legal. A primeira vez que a gente foi lá, eu pelo menos, a primeira pessoa que eu falei foi com ele, ah... gostei bastante da pessoa dele e até hoje gosto. Ele gosta de ensinar, passar o que ele sabe.

Vania: E o que ele já passou pra vocês?

Satiro: Ah, bastante coisa. Pra gente ter noção de palco, pra... pra produção de batida, ele saca um pouco ... pouco?... saca bastante.

Vania: O que ele deu de toque nas músicas de vocês?

Satiro: Bastante coisa. Ele ensinou a gente...tom de voz, ele também falou alguma coisa... [silêncio]

Vania: Lembra o quê?

Satiro: Tipo...pra controlar, assim, falar sempre no mesmo tom, assim, ah...não mudar, e tentar ser o mais natural, assim...é ...na hora que tá falando, cantando...na hora que tá rolando a batida, que não tá fazendo nada...

Douglas: Fazer só o necessário...

Vania: Sobre a voz... O que exatamente ele falou?

Satiro: Con-tro-lar o tim-bre da voz [fala devagar, separando sílaba, por sílaba].

Vania: E o que você entende por isso?

Satiro: Eu não entendo muito, por isso que eu falei de tom, ali [rí]...tipo ...bah...o timbre da voz ...

Douglas: Ele fala "oh meu, tu procura sempre falar naquele tom, assim...não gritar na hora do refrão, assim..." Ah, esses negócios aí...

Satiro: Nem muito baixo e nem muito alto, normal.

Douglas: Melhor ser tranquilo (Grupo Voto D MCs, CG, p. 356 - 357).

Nessa citação há exemplos claros da equipe do programa atuando diretamente na formação musical do grupo. Além das dicas de palco, e sobre a base instrumental, Agnaldo Camargo parece ter sido cuidadoso com relação à emissão vocal. Sobre isso houve, inclusive, uma preocupação em sugerir o "controle do timbre", querendo dizer da necessidade de buscar uma qualidade na emissão do som.

A respeito da atuação para gravar no programa, o grupo relata que recebeu instruções para “ser natural, não fazer muita coisa em vão, tipo se balançar, coisa sem necessidade, ou então não ficar parado” (Voto D MCs, CG, p. 357). Essa citação revela a posição do programa sobre a forma como os grupos devem se apresentar, além de simplificar a maneira típica dos *rappers* e MCs cantarem.

Segundo DJ Nezo, esses encontros no Santa Tereza duraram quase um ano. Eles foram interrompidos devido à falta de tempo da equipe do *Hip Hop Sul*. Pois todos na equipe dependem de outras atividades profissionais, uma vez que a verba que o programa dispõe não é suficiente para que a equipe tenha um retorno financeiro suficiente para o próprio custo de vida.

Assim, a partir do momento que o *Hip Hop Sul* começou a gravar seus programas junto às comunidades, indo para a periferia, a escolha de quem canta no programa foi modificada. Passou para as lideranças da cultura hip hop da comunidade onde o programa iria gravar, ou os grupos de rap que se destacam naquela região, escolher os grupos que participariam da gravação.

DJ Nezo (CP, p. 329) explica que, dessa forma, o programa permite aos grupos “se autogerenciarem e se definirem quem deve participar ou não”. Esse procedimento se deve pelo programa entender que as pessoas da comunidade possuem um conhecimento maior da “realidade musical ou cultural da região”.

Embora a escolha do grupo seja feita pelas lideranças locais, existem critérios para que um grupo seja levado “ao ar” pelo programa. Para se apresentar no programa o grupo precisa “cantar no ritmo e na batida”, e a letra tem que “levar uma mensagem... Não adianta pegar uma letra que não leve mensagem, tem que levar alguma coisa” (Rafael Cavalheiro, CP, p. 192). Além disso, White Jay lembra que os grupos precisam “botar menos palavrão na letra”, assim como cuidar da gramática da língua portuguesa, “o singular, o plural”, e ainda “usar menos gíria na música” (CP, p. 92). Isso porque ele acredita que o programa é assistido por um público eclético, onde a faixa etária e a condição social e cultural são heterogêneas. Assim, esses cuidados na letra da música tornam-se importantes, uma vez que procuram se comunicar dentro de uma linguagem com códigos e significados aceitos por um número maior de pessoas.

Sobre a atuação, é importante que o músico demonstre “uma desenvoltura de show”, pois “o grupo que fica parado, sem se mexer, não tem graça... E a letra lenta, então daí não tem graça. Não consegue levar uma mensagem pro pessoal” (Rafael Cavalheiro, CP, p.193).

Para que essa “mensagem” seja ouvida e entendida não basta o MC “pegar papel e caneta e rimar”. Além disso, o rap “precisa ter conteúdo, tem que ter alma, tem que ter espírito”, afirma Agnaldo Camargo, acrescentando que “tem que ser ardente, tem que soar bem” (CP, p. 445). Essa fala revela que o programa possui uma consciência de que música é mais que técnica.

Como já dito anteriormente, a letra do rap é o principal aspecto observado pelo programa *Hip Hop Sul*, e todos os demais elementos que envolvem as atuações musicais giram em torno dela. Isso revela que há uma preocupação do programa com o lado sociopolítico. Esse lado é uma das funções explícitas do rap, onde o excluído passa a ter voz por meio da música, independente da sua habilidade técnico-musical (Dayrell, 2002).

A síntese do que seria um bom rap, um que poderia ser levado ao ar pelo programa, é dada por DJ Jota Pê:

A música tem que expressar a realidade que acontece na periferia, né, por exemplo, tu não tem que rebolar, tu não tem que ah...tu tem que te expressar sério, falar sério o que tá acontecendo, não dando risada, não...entendeu. [...] Tu tem que tá com o microfone na mão, o microfone na mão é uma arma, cada palavra que tu atira, cada palavra que tu pensa tu engatilha, e quando tu saltas pra ela, tu tá disparando. Pra mim a música, o rap, ela tem que ter uma boa base, uma boa instrumental e principalmente um bom conteúdo (DJ Jota Pê, CP, p. 50).

O papel que o grupo de rap desempenha dentro da sua *quebrada* aparece como um outro aspecto importante a ser considerado no momento de colocar um grupo musical no *Hip Hop Sul*. É necessário que os integrantes do grupo tenham “responsabilidade dentro do hip hop daquela região”. Ou seja, os grupos que participam do programa precisam estar “sempre fazendo trabalho comunitário, fazendo oficina, fazendo coisas de arrecadação de alimentos, agasalhos” (DJ Nezo, CP, p. 330). Essa posição do programa está diretamente relacionada com a concepção de cultura hip hop que a equipe do *Hip Hop Sul*

possui. Ou seja, para o programa a conduta do *hip hopper* dentro da sua comunidade tem valor igual ou superior à sua performance artística/musical.

Como a gente costuma dizer, por ser [o programa] a “Janela da Periferia” a gente costuma abrir essa janela, nem sempre pro cara que canta melhor, ou que tem a melhor roupa, melhor instrumental, melhor *DJ*, melhor disco. Não. Mas pro cara que é mais importante em termos comunitários (*DJ Nezo, CP, p. 330*).

Essa citação sintetiza parte da concepção musical do *Hip Hop Sul*, afirmando que o programa leva em consideração aspectos que vão além dos musicais, considerando o contexto e a conduta dos músicos. Além disso, cabe lembrar que para o programa a estética musical é importante, porém a mesma é secundária ao conteúdo da letra, ou seja, a mensagem da música.

4 O RAP NA VOZ DOS RAPPERS, MCs E DJs

Vania: E o que é o rap?

MC Satiro: É compromisso. Rap é a linguagem da favela. Sei lá, o rap é a revolução, o futuro do pobre (CG, p. 298).

Ao tratar dos músicos que fazem rap cabe esclarecer uma distinção que entre *MC* e *rapper*. O termo *MC* é empregado para definir o músico que canta suas próprias composições, e *rapper* para o que canta a composição de um colega do grupo, o que não escreve letras. Essa distinção não foi encontrada na literatura, porém é corrente entre os *hip hoppers* entrevistados.

Saliento que o rap nesse capítulo é abordado na perspectiva dos grupos entrevistados. Ressalto que nessa abordagem não tenho por meta comparar o rap com outros estilos musicais e tão pouco afirmar que as características aqui expostas são exclusividades do rap, mas apresentar os dados encontrados nessa pesquisa, dialogando-os com a literatura.

4.1 O INÍCIO DE UM GRUPO DE RAP E A MÚSICA NA VIDA DOS RAPPERS, MCs E DJs

O início de um grupo de rap é aparentemente muito simples. Não há burocracia, os componentes decidem montar um grupo, começam a compor músicas, e o grupo está formado.

Luiz: Conheci o Adilson e daí convidei "vamos fazer um grupo, meu?". Eu vi que o cara gostava de rap, eu já tava um tempão na correria. Daí foi. Desses três meses em diante a gente começou a correr atrás a levantar grana...

Adilson: Foi assim, nós sentemos, peguemos a caneta e começamos a escrever...

Luiz: Foi nesse sofá aí. Em questão de meia hora, a gente pegou e “vamos escrever uma música?”, e o cara “vamo”, daí a gente pegou e foi onde surgiu essa música que a gente tocou no programa e tudo (Grupo Arsenal de Rima, CA, p. 4 - 5).

Alguns grupos declaram que começaram a cantar de uma forma desprezenciosa: “a gente começou brincando, meu! Uma brincadeira que a gente, nem na época, levava a sério, assim, a gente escutava umas coisas assim, nacionais, que eram feitas aqui né, tipo, Racionais, Thaíde, e se identificou” (DJ Deeley, CT, p. 189).

Em todos os grupos de rap entrevistados fica evidente que antes de produzir rap eles eram consumidores. Esse dado também foi constatado nas pesquisas de Dayrell (2002, p. 128), onde o autor verificou que os jovens primeiro “aderem ao estilo como consumidores do gênero musical”, para posteriormente tornarem-se compositores e produtores desse estilo.

Alguns dos músicos entrevistados contam que enfrentavam a família para ouvir rap, como é o caso do MC FP, que saiu de casa porque o som era do padrasto e este não lhe permitia usá-lo para ouvir músicas.

Ele não queria que eu escutasse som, aí foi um dos maiores problemas, porque, pô, brincadeira, eu sempre gostei, né. Daí eu saí de casa e fui morar na casa do Patrick [DJ Pê], ele tinha um som. Minha mãe já tinha vendido o dela pra comprar comida e drogas pra ela (MC FP, CT, p. 114).

Logo depois de sair de casa FP foi morar com a namorada, “tava com 14 pra 15 anos” (CT, p. 114). Nessa época também se envolveu com drogas e quando seu primeiro filho nasceu ele buscou no rap o apoio pra deixar o vício, porém teve problemas com sua namorada, que não gostava dessa música:

Eu comecei a me dedicar ao rap de novo, a escrever minhas músicas, mas daí a minha namorada começou me criticar, a dizer que isso era música de louco, que não ia dar em nada. Daí eu comecei a perder o sentimento que eu tinha por ela, porque ela não me apoiava. Ela não acreditou no meu potencial, ela sempre duvidou e isso me fez deixar ela e ir pro rap (MC FP, CT, p. 117).

O papel que a música ocupa na vida dos *rappers*, *MCs* e *DJs* vai muito além do significado comumente atribuído a ela, como, por exemplo, o de entretenimento. MC PDC declara “eu carrego o rap como a minha vida, sem ele eu acho que eu não vivo” (CA, p. 48).

À medida que os *hip hoppers* vão passando, gradativamente, de consumidores para produtores dessa música, há uma transformação significativa em suas vidas. Muitos contam que antes de estarem na cultura hip hop, fazendo rap, eram usuários de drogas. Outros praticavam crimes, como assaltos à mão armada e narcotráfico. Nessa realidade o rap surgiu como uma alternativa, onde foi possível deixarem as drogas e o crime trocando-os pela música, e conquistando ou mantendo um *status* e reconhecimento dentro da sua comunidade. Eles atribuem ao rap o seu desligamento “das coisas negativas”, como contou MC Oxy (Agnaldo Camargo), um dos produtores do programa e líder do grupo Dinastia Negra Absoluta:

O rap naquela época me deu suporte, era a única coisa que tinha naquele momento pra me segurar. Ou me segurava nele ou não tinha mais nada pra mim. Se eu não me segurasse nele dali pra frente ia ser o que Deus quiser, eu não tinha mais nada a perder, entendeu. O rap foi... eu me segurei nele, era a única coisa que tinha de real naquele momento (MC Oxy – nome artístico de Agnaldo Camargo, um dos produtores do *Hip Hop Sul* e que no meio musical prefere usar o pseudônimo, CP, p. 391).

A importância da música para os *rappers*, *MCs* e *DJs* é de tal forma que alguns desses jovens chegam a trocar a estabilidade financeira de um trabalho fixo para dedicarem-se ao rap. MC Oxy é um exemplo disso. Ele conta que trabalhava como segurança no maior *shopping* de Porto Alegre e tinha uma renda que permitia uma tranquilidade financeira. Porém sua dedicação à música e sua insatisfação com o trabalho resultaram em falhas e atrasos no emprego, o que desencadeou sua demissão: “eu comecei a dar mais valor pra música, pros *shows* da noite do que pro serviço de manhã, entendeu. ‘Não, eu vou tocar hoje. Amanhã, é outro dia entendeu’. Bah, daí não deu outra, eu acabei saindo fora, fui posto pra fora da empresa, entendeu. Fui despedido” (MC Oxy, CP, p. 379).

Embora seja visível a escolha pela música, em detrimento dos trabalhos em outras áreas, a grande maioria dos músicos pesquisados desenvolve alguma atividade paralela à música. Todos são unânimes em afirmar que é impossível viver só do rap, embora alimentem expectativas de o conseguir no futuro. Mesmo o Da Guedes, que é um grupo profissional, afirma que cada um dos seus quatro integrantes “faz uma correria” à parte:

Baze: Eu faço uma parada com som, também, instalação de equipamento de som e tal. As paradas que, que eu gosto. O Deeley faz discotecagem...

DJ Deeley: Toco o som aí, na noite.

Baze: O Gibs trabalha também – numa firma. E o X [Negro-X] organiza festas. Ele é envolvido nessa parte de festa, de música. [...] É difícil viver só de rap, por enquanto, é difícil. Bem difícil (Grupo Da Guedes, CT, p. 199).

Esse grupo afirma que não se pode confundir a qualidade musical e o reconhecimento que o grupo possui dentro do circuito artístico com o retorno financeiro: “as pessoas te vêem, tu aparece num lugar... [e isso] não quer dizer que tu estejas com dinheiro no bolso, que tu estejas podendo viver da parada” (Baze, CT, p. 200). Para esses músicos, ser profissional não significa viver da música que produz enquanto artista, mas sim ser conhecido e reconhecido principalmente dentro da cultura hip hop, tendo trabalhos gravados, militando a favor da ideologia hip hoppiana, bem como “tu ter qualidade, tu ter uma boa atuação de palco, conseguir produzir uma batida legal e ter um tom de voz legal, um ritmo legal na tua música. É isso” (MC Satiro, CG, p. 341). O sonho de ser profissional é comum: “o nosso pensamento é querer se profissionalizar, ser reconhecido dentro do hip hop” (MC Vitor, CG, p. 161).

A escolha desse estilo musical por esses jovens é justificada por Dayrell (2002, p.127), como sendo devido ao “lugar social que [os rappers, MCs e DJs] ocupam e aos poucos pré-requisitos do rap para produção cultural, à identidade com o ritmo e à temática abordada pelo estilo, dentre outros”. Assim, para esse autor “a escolha e a adesão ao estilo são frutos de uma complexa trama na qual estão presentes os determinantes sociais, mas também a expressão da subjetividade” (Dayrell, 2002, p. 127).

Não há dúvida de que o rap se constitui em uma forma de expressão subjetiva, onde os músicos manifestam sua realidade por meio das letras que compõem. São raros os que cantam músicas de outro grupo. Eles interpretam sua própria composição e se expressam com base na sua vivência, ou seja, contam e transmitem a experiência que abstraem de seu cotidiano. MC FP conta que a música "Estrela sem Brilho" (faixa 14 do CD 1, em anexo), fala da realidade do morro onde mora e do amigo que perdeu para as drogas "eu comecei a fazer ela baseado na convivência que eu tive com ele [o amigo Evem] na infância" (MC FP, CT, p. 111). Seguidor F também relata que nas suas composições fala dos fatos da região onde mora:

a gente tá falando toda a realidade que acontece na zona norte. Naquela música, que o nome é "Bum, bem"¹⁴ a gente fala assim no refrão: "Bum, bem, tiro vai tiro vem, se liga malandro não tem pra ninguém/ Bum bem, tiro vai tiro vem, aqui não importa se deve alguém/ Bum bem, tiro vai tiro vem, a polícia chegou, atirou, eu tremo/ Bum, bem, tiro vai tiro vem, que no perigo a bala vem nós se abaixemos" (Seguidor F, CP, p. 427).

Sobre isso Silva (1999, p. 31) escreve que "no rap a mensagem é sempre pessoal¹⁵, por isso os rappers [e MCs] se recusam a cantar músicas de outros rappers, mesmo que tenham alcançado destaque na indústria fonográfica". Esse autor complementa que "a atitude *cover* é na visão dos rappers um indicativo da incapacidade em construir uma mensagem própria". Assim, "para os integrantes do *hip hop* o fundamental é elaborar uma mensagem pessoal" (Silva, 1999, p. 31).

Para Dayrell (2002, p. 127), o fato de só cantarem músicas próprias envolve "um exercício da criatividade", onde a realidade é transformada em poesia para suas músicas. Essa colocação pode ser conferida em diversas músicas nos CDs, em anexo.

¹⁴ Ver faixa 3 do CD 2, em anexo.

¹⁵ "Pessoal" é usado aqui com o sentido de "próprio".

4.2 A COMPOSIÇÃO DAS LETRAS DO RAP E OS MCs

Rap é a letra que fala da periferia, fala dos governadores que são sacanas, né. Então rap é diferente. Rap é assim, oh, é um cartaz da periferia: você relata o que você vê (MC Nego Moura, CT, p. 69).

Todos os grupos entrevistados possuem um ou mais MCs, que compõe as "rimas", por meio das quais relatam, poeticamente, a condição social em que vivem, e retratam suas experiências cotidianas.

Dayrell (2002, p. 127), escreve que "a estrutura das letras, a fidelidade ao território e a explicitação de uma temática social são elementos identificadores do rap em qualquer lugar, seja no Brasil ou nos Estados Unidos". Esses "elementos identificadores" tendem a ser adaptados à realidade concreta de cada MC.

Nessa realidade estão refletidos os problemas que vivem, como: as drogas, a violência, os crimes, a política, a pobreza, o preconceito, a discriminação, a falta de perspectiva no futuro, a relação com a polícia. Falam também da amizade, do espaço físico da quebrada onde moram e da esperança de um mundo melhor, da paz.

A abordagem de tais temas faz do rap uma expressão polêmica e o constitui como um estilo provocador. Para Contador e Ferreira (1997, p. 68) "o rap é provocação. É provocação quando fala do gueto, é provocação quando fala da polícia, é provocação quando fala de racismo, é provocação quando fala de discriminação sexual". Segundo esses autores essa música é "a voz das minorias que não se cala às diferentes discriminações a que estão sujeitas", tornando-se "uma voz importante na forma de expressão de uma juventude essencialmente urbana" (ibid. p. 133).

Para Shusterman (1998, p. 153), o rap "se situa orgulhosamente como uma 'música de gueto'", e ocupa essa posição porque "trata de temas universais como a injustiça e a opressão". As entrevistas com os grupos confirmam essa temática:

JJ: A gente pede paz, assim nas letras que a gente canta, fala também sobre os problemas sociais: fome, pobreza, miséria que o povo passa. A gente toca muito nesse assunto e pede sempre bastante paz.

Thiago: Paz, direitos iguais, consciência, atitude não só de uma pessoa, mas de todos também, porque um povo é que faz a nação, e é isso que a gente procura (Grupo Elemento B, CG, p. 71).

Para MC Oxy o MC é o “cronista da periferia”, que canta a sua história e a realidade da comunidade onde vive. Isso pode ser verificado na fala do Mano A: “nossas letras falam de nós mesmos, da nossa vivência aqui no Partenon. Outras da noite do Partenon, porque tu tá na rua e tu tá tendo uma visão de tudo, ampla. Da nossa fé, que nós temos, e da periferia” (MC Mano A, CT, p. 142).

Escrever sobre o que acontece nas ruas é uma constante no rap. O MC Baze declara que suas letras falam “de coisa que acontece com a rapaziada na rua”, além de críticas sociais e políticas. Ele complementa: “só não escrevi sobre amor ainda, o resto já sobre tudo” (MC Baze, CT, p. 208 - 209). Temáticas envolvendo romances e amor são raras. Isso porque o objetivo principal do rap é conscientizar e informar a periferia da sua realidade e do espaço que ocupa na sociedade, assim como fornecer dados para que seus moradores possam reverter situações com as quais não estão satisfeitos.

Muitos MCs vêem o seu papel dentro da comunidade como uma missão, cujo compromisso é aumentar a estima da comunidade, as perspectivas para o futuro, a conscientização e alternativas de sobrevivência por meio do rap. “A gente tem compromisso de fazer isso daí, né. No momento que a gente se propõe a fazer esse tipo de música, a gente se propõe ensinar”, afirma MC Bronx (CG, p. 7).

Sobre a função social do rap Dayrell (2002, p. 128), afirma que um dos elementos que caracterizam esse estilo musical é justamente o fato de os músicos atribuírem “a si mesmos o papel de ‘porta-vozes’ da periferia”. Sendo assim a clareza, objetividade e sinceridade nas letras parece ser um aspecto importante: “Não escrevo rap por escrever. Porque se você fizer uma letra, você tem que saber o que você vai falar, e qual é o objetivo de você mandar essa letra” (MC Nego Moura, CT, p. 68).

O que o MC busca, "além do entretenimento, é fazer um discurso com uma linguagem acessível para informar e tentar ampliar a consciência de uma parcela da juventude negra" (Tella, 1999, p. 63). Nesse intuito muitas vezes os MCs utilizam recursos como analogias, na tentativa de facilitarem e aproximarem sua mensagem da realidade do seu público alvo. Isso pode ser exemplificado na descrição que Mano LS fez de uma de suas músicas (faixa 3 do CD 1, em anexo) enquanto a ouvimos, durante uma entrevista:

Essa música aí, né, não sei se tu tá por dentro, tem uma droga aí que tá em destaque, que é o craque mesmo. E é o seguinte, através dessa música a gente tá tentando mostrar que o rap pode te dar um baque bem maior do que essa droga aí. Se tu te encarnar e te mostrar mesmo e ter força de vontade, tu podes conseguir um efeito, um ibope bem maior do que pela droga (Mano LS, CA, p. 28).

Além da preocupação para que todos apreendam sua mensagem, os MCs também se preocupam em transmitir informações de fontes seguras. Assim, eles lêem e pesquisam para compor suas letras. Aline, apresentadora do *Hip Hop Sul*, conta:

O Fábio [Seguidor F] quis fazer uma música pros 500 anos, [do Descobrimento do Brasil] [...] ele teve que estudar muito pra não falar besteira. Quis fazer um rap do João Cândido, também teve que comprar um livro e estudar mais a fundo pra poder escrever a letra, porque não é só rimar. É falar realmente a verdade. Então teve que estudar muito pra falar a verdade. E através da música que ele fez, falando do João Cândido, muitas pessoas que nunca tinham ouvido falar... começaram a conhecer mais a história do João Cândido (Aline, CP, p.159).

O cuidado com as letras do rap reforça o seu papel – ou o que lhe atribuem – de informar, debater, discutir, reivindicar e denunciar os temas que lhe são pertinentes. Isso, segundo Duarte (1999, p. 19), faz com que essa música desempenhe "funções que a literatura tem nas sociedades letradas, e o faz sem demarcar espaços de separação entre o produtor 'autorizado' do texto literário e o consumidor deste". Para essa autora, o MC "torna-se o *literato*, no sentido exato da palavra, conquistando o direito de se exprimir pela palavra" (ibid. p. 19).

Para Kitawana (2002a), os *rappers* ocupam, hoje, os espaços dos intelectuais negros, que segundo ele não tiveram sucesso ao tentar explicar as manifestações artísticas e sociopolíticas da “juventude negra atual”. De acordo com o autor, esses intelectuais “fracassaram ao tentar criar um diálogo que levasse em conta teorias plausíveis para abranger a psique coletiva da comunidade”.

A posição que esses músicos ocupam atualmente pode ser entendida com base nas análises de Rose (1997). Essa autora explica que em um primeiro momento os temas do rap eram “articulados em manifestações livres e para um público incontido”. Com o amadurecimento dessa música e da própria cultura hip hop, as abordagens temáticas começaram a produzir diálogos “internos e externos que afirmaram as experiências e identidades dos participantes ao mesmo tempo em que [a música] oferecia uma crítica social mais abrangente, dirigida tanto a comunidade hip hop como à sociedade em geral” (ibid. p. 211).

Dayrell (2002, p. 127) lembra que em todos os grupos sempre há o MC [ou os MCs] que “tende a compor as ‘rimas’, através das quais desenvolvem uma interpretação poética de si mesmos e da condição social em que vivem”.

Na presente pesquisa a maioria dos grupos possui mais de um MC. Assim a responsabilidade em compor letras que promovam um diálogo entre os *hip hoppers* e a sociedade em geral, interpretando a realidade social em que vivem, é muitas vezes de dois, três, quatro ou mais MCs. Dessa forma, muitas músicas são feitas em conjunto, ou cada um faz uma parte, o que não impede que algumas rimas sejam criadas por apenas um dos integrantes do grupo e que outras recebam contribuições de todo o grupo.

Vania: Quem do grupo escreve?

Israel: Todo mundo escreve. Eu escrevo, o Vitor escreve, o Batista, o Felipe também. [...] Então todo mundo escreve, todo mundo tem o... Só eu escrever também não dá, né. Tipo assim, eu escrevo a minha parte, né...Tipo o refrão já tá bolado, aí o Vitor pega e escreve a dele, né cara, mas não fugindo assim, do assunto, né.

Vitor: Cada um que escreve a sua parte daí mostra um pro outro, pra vê, bah, se vai colar, “o que vocês acham?”, “vamos troca isso aqui, vamos fazer outra coisa” e assim vai, né (Grupo Clã Sulista, CG, p. 154).

A prática de cada um escrever a sua parte na música permite que os integrantes coloquem individualmente sua subjetividade na letra, ao mesmo tempo em que há uma objetividade grupal, ou seja, um objetivo comum em falar sobre determinado assunto. Exemplos dessa prática podem ser conferidos nas faixas 1, 2, 6 e 9 do CD 1, em anexo.

Sobre essa “natureza coletiva” dos grupos de rap, Kellner (2001) escreve:

A natureza coletiva dos grupos de rap, por um lado, descentra o individualismo em favor da identidade grupal, mas muitas vezes afirma ambas as coisas, visto que muitos rappers chamam a atenção para si, individualmente, como uma voz distinta, voltando depois a submergir no grupo (Kellner, 2001, p. 233).



Foto: Vania Malagutti Fialho

Foto 13: Ensaio do Grupo Atitude Negra

4.3 O ACOMPANHAMENTO INSTRUMENTAL DO RAP E OS DJs

A [base] instrumental é os pés do rap, tá ligada, é os pés do rap, os pés da música. Se tu não tens uma instrumental boa, a tua música não fica de pé (MC LS, CA, p. 24).

Quando esses jovens começam produzir rap, o fazem por uma necessidade de expressão, além de um desejo de serem vistos e ouvidos como pessoas pela sociedade. Sem muitos recursos financeiros para a compra de equipamentos (como pick-ups e/ou outros instrumentos musicais) muitos começam compondo e ensaiando na sala de casa usando uma base gravada, em CD ou fitas cassete, para fazer suas rimas. Muitas dessas bases são compradas pelos hip hoppers nos chamados “*shoppings chão*”, que são os pontos de vendas de CDs piratas que ficam nas calçadas das grandes metrópoles, oferecendo-os a custo reduzido.

Um dos problemas na utilização dessas bases compradas é que um grupo corre o risco de apresentar uma música com a mesma base da música de outro grupo. Isso resulta em uma falta de originalidade da composição, pois apenas a letra é diferente, mas o acompanhamento instrumental é o mesmo: “tu acaba vendo um cara tocando com a mesma base que tu tá fazendo, daí tu não tem um trabalho exclusivo. Tu acabas caindo na mesmice, né, [...] só muda a letra” (MC Bronx, CG, p. 9).

Encontrar dois grupos com a mesma base em uma festa é comum. Isso gera um desconforto aos grupos. O MC Mano A conta um pouco mais sobre essa dificuldade em usar bases compradas:

Nós tínhamos bases que nós comprava no centro, 15 bases [15 faixas em um CD]. Daí quando a gente ia se apresentar tinha outro grupo com a mesma base, tinha comprado as mesmas. Daí ficava aquilo de “vamos mudar as bases, vamos cantar outra música, vamos mudar todo o *show*” (MC Mano A, CT, p. 142).

Conforme os grupos vão sendo convidados, ou se oferecem, para apresentações dentro da comunidade (em bingos, rádios comunitárias, festas escolares e sociais) e recebem um retorno positivo da mesma, eles começam a produzir suas próprias bases. Normalmente esse processo se inicia com as bases lupadas, que significa ampliar um trecho musical, ou seja, repeti-lo diversas vezes. Sobre suas bases o Grupo Clã Sulista responde:

Israel: Ah, é tudo lupada.

Vania: Lupada?

Israel: Lupada, é tudo lupada. Nós peguemo, tipo assim, um CD de um americano, peguemo o espaço que tem livre [que não há voz, apenas instrumentação], dez segundos e vamos no Canoa [estúdio], lá em Porto Alegre e lupemos as bases. Vamos montando ela, parte por parte, assim, fizemos três minutos, quatro minutos, assim que fizemos a montagem dela. E todo mundo escolhe as base, pra vê um estilo, né. Tipo assim, nós usemos um instrumental bem pesado, né. Nós gostemos daquelas base bem violenta, nojenta... (Grupo Clã Sulista, CG, p. 153 - 154).

O termo *lupada* é utilizado também como sinônimo de sampleada: "sampler é tu pegar uma base pronta já e samplear ela" (DJ Jota Pê). Essa técnica de montagem de base possui regra clara, conforme explica o DJ Jota Pê:

Por lei tu podes usar só oito segundos, de qualquer grupo. Tipo, eu posso pegar oito segundos de qualquer grupo e posso usar sem ser processado [...]. Tu podes repetir aqueles oito segundos durante duas horas, entendeu. Mas tu só podes usar oito segundos, em uma base, né. Pra ti não ser processado. Daí tu vai juntando aquilo dali e vai montando. Isso daí é sampler. Tu vai repetindo aquilo dali. Agora mixar é tu pegar, no caso, é juntar. Tipo eu pego um sampler e mixo alguma coisa em cima (DJ Jota Pê, CP, p. 62).

A base mixada também é bastante utilizada pelos grupos. A opção por essa técnica é principalmente justificada pelo custo. Produzir uma base onde os músicos, o estúdio e a gravação são pagos, sai em torno de R\$100,00, o que é muito caro para os grupos: "eu considero o nosso rap bom, mas a gente não pode fazer ele melhor ainda por que a gente não tem dinheiro pra fazer as bases do jeito que a gente quer" (MC Tuca, CG, p. 341).

A maior parte dos grupos entrevistados não possui um *DJ* que tenha o toca-discos para manipular os discos criando novas composições a partir de recortes, colagens e *scratches*, dentre outras técnicas. Porém em diversos grupos o papel do *DJ* – que pode ou não ser desenvolvido por um músico em particular, ou por um *MC* que também assume essa função na falta do *DJ* – é de *selector* de bases para serem *mixadas* e/ou *sampleadas* em estúdios. Nesse papel faz parte da tarefa “a garimpagem dos discos, [e] a busca de novidades e exclusividades” de material sonoro para as composições musicais (Pires, 2001, p. 92). Assim, ao *DJ* cabe a tarefa de “descobrir e encontrar” discos, sendo esse objetivo “parte de seu trabalho diário” (Pires, 2001, p. 92).

Os *DJs* preferem os discos das décadas de 60 e 70 para a composição das bases. Azevedo e Silva (1999) lembram que “os sons utilizados nas colagens dos *DJs* vêm geralmente de artistas negros americanos dos anos 70 ou brasileiros identificados com o *soul*. Entre eles, Tim Maia, Jorge Bem Jor, Cassiano, Beбето, Banda Black Rio, Hyldon e Gérson ‘King’ Combo” (ibid. p. 77). Segundo esses autores “a geração do rap herdou, de certa forma, esse repertório musical, ressignificando os sons do tempo do *soul*, e os transformou em rap” (ibid. p. 77).

O uso de colagens no rap não faz dele um plágio musical, mas, conforme fundamentado em Rose (1997, p. 210), em “transformações e hibridizações”. Ela escreve que as “transformações e hibridizações refletem o espírito inicial do rap e hip hop como espaços coletivos e experimentais, onde questões contemporâneas e forças ancestrais são simultaneamente trabalhadas”.

Devido ao uso constante de *sampler*, recortes e colagens além de sofisticadas técnicas de mixagem a partir de músicas gravadas, Best e Kellner (1999) consideram o rap como uma forma de *technoculture*. Estilisticamente, esses autores o colocam como uma manifestação musical entre o moderno e o pós-moderno, explicando que ele possui “voz, estilo e mensagens” dentro de um estilo moderno, e estratégias de expressão tecnológicas que o enquadram entre o moderno e o pós-moderno, devido à forma com que se apropria e utiliza das músicas prontas e dos equipamentos eletrônicos (Best e Kellner, 1999, p. 7).

Rose (*apud* McLaren, 2000) argumenta que o rap deve ser considerado como uma “segunda oralidade”, que está incutido na atual realidade mediada eletronicamente. Essa autora observa que

Músicos de rap não são os únicos a pressionar os limites das invenções *high-tech*. Ainda assim, as decisões que eles tomaram e as direções que seus impulsos criativos tomaram fazem eco a prioridades musicais diaspóricas. A produção do rap se afina com as prioridades culturais negras, na era da reprodução digital (Rose, *apud* McLaren, 2000, p. 161).

Para McLaren (2000, p. 161), “o rap é um amálgama impressionante de formações complexas”, onde há influências do “funk de James Brown, do bebop e do jazz rítmico”.

O importante papel dos equipamentos eletrônicos nessa música leva os grupos a irem em busca de condições financeiras para melhor elaborarem suas *performances*. Assim, à medida que os grupos vão conquistando uma projeção, e conseguindo receber cachês em suas apresentações, eles vão adquirindo equipamentos e condições que lhes permitem compor suas próprias instrumentações, bem como pagar estúdios para que as mesmas sejam produzidas e gravadas. MC Bronx explica:

Eu costumo ir a estúdio e construir ela. Eu tenho essa coisa assim que eu sou um pouco compositor, né. Até eu tenho um teclado em casa. Geralmente eu busco alguma coisa, por exemplo, eu pego um timbre de baixo, vejo, escolho um timbre de baixo que eu quero, eu gosto de uma marcação boa pra colocar naquela música. Ah, a batida da bateria, geralmente, eu pego e crio também no teclado, eu já levo mais ou menos mastigado pro estúdio. Aí o operador de mesa, no caso, eu pego, geralmente mais o computador, né. Daí ele pega e busca o programa com teclado e “olha eu quero um baixo assim, um *string* assim”. Daí eu boto sino, boto piano, uma flauta, um violino, e assim por diante, né. Eu mesmo gosto de criar pra ficar assim... pra diferenciar (MC Bronx, CG, p. 9).

A elaboração de um instrumental em estúdio não dispensa ou substitui de forma alguma a presença de um *DJ* no grupo ou nas apresentações. O *DJ* é o músico que com o uso de um toca-discos, um mixer, e a gravação de uma música, cria uma outra composição (Hein, 2001). De acordo com Contador e Ferreira (1997, p. 30), o *DJ* está sempre buscando efeitos rítmico-sonoros fazendo “verdadeiras alterações [...] por processos eletrônicos”.

Para Bronx, “o *DJ* é uma peça bem fundamental na música rap, porque o tempero todo da música rap é dado com o *DJ*”. Segundo ele, “sem o *DJ* a música rap não flui naturalmente como ela tem que fluir” (CG, pp. 20, 21).

Sobre o papel do *DJ* na música rap, Rose (1997) explica que os MCs “pedem aos *DJs* para ‘colocar um som’, que se espera que seja interrompido, rompido. Os *DJs* colocam, literalmente, os sons uns em cima dos outros, criando um diálogo entre palavras e sons sampleados” (Rose, 1997, p. 208). Pires (2001) analisa:

O modo particular de confecção da música que daí decorre advém de uma forma de utilização de aparatos técnicos criados por eles. Subvertendo o uso comum dos toca-discos, os *DJs* deram a este aparelho uma nova dimensão. Ao invés de somente reproduzir músicas já finalizadas, em suas mãos, os toca-discos passam a ser tratados como um instrumento para a produção de efeitos sonoros totalmente novos. Através da prática da discotecagem, também os discos deixam de ser apenas ouvidos para serem, literalmente, tocados. Opera-se uma espécie de desconstrução da música gravada, que, a partir de sua reutilização é transformada e recriada (Pires, 2001, p. 91).

Essa reutilização e recriação a partir da desconstrução da música gravada é também descrita por Andrade (1999). Ela escreve que os *DJs*

montam as estruturas rítmicas e harmônicas por meio da técnica de bricolagens sonoras, combinando baterias eletrônicas e trechos instrumentais de músicas já gravadas por outros artistas. Estas são reelaboradas e ganham uma nova configuração, que, às vezes, as tornam irreconhecíveis, se confrontadas com as originais (Andrade, 1999, p. 78)

Ainda sobre a prática dos *DJs*, Pires (2001), afirma que esses músicos têm como “características fundamentais” do seu trabalho a tecnologia e a “formação musical popular”. A tecnologia porque os *DJs* a “utilizam em todas etapas de sua produção, aprendendo a mexer com os equipamentos pelo próprio uso”. A “formação musical popular” porque é a “música popular mundial” que constitui a “matéria-prima” desses músicos, uma vez que “seu som provém da manipulação direta daquilo que ouvem” (ibid. p. 86).

No uso da “tecnologia” e da “formação musical popular”, os *DJs* utilizam diversas técnicas para obter os sons desejados. Dentre elas estão o *scratch* – que consiste em encontrar o pulso, ou um padrão rítmico da música e repeti-lo “para

frente e para trás, no tempo ou no contratempo" (Contador e Ferreira, 1997, p. 34) – e o backspin. Este último se caracteriza

em fazer repetir vezes sem conta a mesma frase, o mesmo beat, retrocedendo de forma brusca o normal andamento do disco, criando desta forma, o efeito antecipatório de gaguez controlada levando a assistência a um estado de ansiedade expectante e finalmente ao rubro, quando por fim o ritmo retoma o seu percurso, agora, mais agitado e contagiante (Contador e Ferreira, 1997, p. 34).

Hein (2001, p. 10) lembra que, devido ao uso de equipamento e às técnicas que o *DJ* utiliza, ele torna-se ao mesmo tempo "músico e compositor".



Foto: Vania Malagutti Fialho

Foto 14: DJ Rudi – Ensaio Grupo DNA

4.4 OS ENSAIOS

A gente se reunia quase todo dia, antes. Às vezes até a mãe até ficava meio assim “bah, tu fazes mais rap do que estudas e não sei o quê” (MC Nego Sid, CA, p. 70).

Não há um consenso no tempo e na frequência com que os grupos entrevistados ensaiam. São múltiplos os fatores que envolvem esse momento, contribuindo ou não para a sua realização: trabalho, espaço físico, equipamentos, falta de dinheiro para deslocar-se até o ensaio ou pagar um local para que ele aconteça.

A maioria dos grupos entrevistados ensaia na sala de casa ou no próprio quarto, em um espaço físico reduzido que não permite sequer a gesticulação e movimentação, usam um *micro-system*, a base em CD e muitos sem microfone. Alguns grupos tomam emprestado o aparelho de som e o microfone para o ensaio.

Vania: Onde vocês ensaiam?

Mano J: Às vezes a gente faz aqui, ou às vezes na casa do Mano Pedra, lá embaixo. A gente ensaia lá. Se reunimos, buscamos o aparelho de um, de outro, o microfone e tal. Daí a gente ensaia lá mesmo. Ficamos umas duas, três horas ensaiando.

Vania: E os equipamentos?

Mano J: A gente tem um pessoal que a gente pega os aparelhos emprestados. O pessoal empresta pra nós, e nós ensaiamos. A gente não tem, mesmo. A gente não tem porque... devido verbas, mesmo, né (Grupo Jovens Conscientes, CT, p. 5).

Esse trecho evidencia a integração que há entre os grupos de rap. Eles se ajudam mutuamente, como no empréstimo de equipamentos, declarado por Mano J.

Mesmo os grupos que possuem uma projeção na cena do rap gaúcho, iniciaram sua carreira cantando e ensaiando na sala de casa ou no próprio quarto, usando fitas cassete e CDs com instrumental gravada, como contou o rapper Max:

começamos ensaiando num toca-fitas velho, radinho assim a pilha. Aí depois o Aginaldo [Oxy] ganhou um “três-em-um” do irmão dele que mora em Viamão, aí a gente passou a ensaiar na casa dele, sem microfone, sem nada, sem recurso nenhum. Depois a gente foi pra estúdio montar base, gravar. Daí depois a gente já passou a estruturar, começamos a ensaiar com equipamento de som grande, né, com microfone, depois a gente começou em estúdio e hoje em dia a gente só trabalha em estúdio (*rapper Max, CP, p. 355*).

Os locais de ensaios podem ser pagos ou gratuitos, ou seja, em estúdios ou na casa de um dos integrantes do grupo. Esse dado é similar ao encontrado na pesquisa desenvolvida por Hentschke *et al.* (2002) com bandas de *rock*, onde, das três bandas investigadas, uma ensaiava em estúdios pagos e duas em locais gratuitos “proporcionados por familiares que apóiam a prática musical das bandas” (*ibid.* p. 388).

Dos grupos entrevistados são poucos os que ensaiam em estúdios, apenas três dos vinte grupos que participaram dessa pesquisa. E os que têm essa possibilidade o fazem no máximo uma vez por semana, com uma duração média de três horas. Ainda assim eles optam por horários mais baratos – em torno de dez reais a hora – que são os do período da madrugada e os das segundas-feiras. Os custos dos ensaios em estúdios, normalmente, são divididos pelo número de integrantes do grupo, resultando entre cinco e dez reais para cada um, dependendo do número de integrantes.

Em uma pesquisa realizada em Brasília, com grupos musicais de diversos estilos, Pinto (2002) constatou que a divisão das despesas com os ensaios é um fator comum e atribui esse aspecto “à valorização dos vínculos de companherismo” existente entre os integrantes (*ibid.* p. 4).

Ter um lugar gratuito e amplo para ensaiar é privilégio de poucos. Um desses lugares é, por exemplo, a garagem, embora poucos grupos disponham de uma, ela é um dos espaços eleitos pelos jovens. Nesse espaço é comum a presença de vizinhos para assistirem ao grupo. Isso é tido como um ponto positivo, pois o repertório começa a tornar-se familiar às pessoas da comunidade, contribuindo para que as mesmas ouçam e peçam as músicas nas rádios comunitárias do bairro.

O pessoal [os vizinhos] vê barulho e vai ver o que é, né... Tem uns que ficam até o final do ensaio, olhando, não tem nada o que fazer e o pessoal fica ali. E é uma coisa boa, né, já que tá na comunidade o pessoal vai se identificando com o som da gente, já vai ficando conhecido, vai conhecendo, né. Às vezes o pessoal pergunta se pode participar do ensaio e os guris deixam o pessoal entrar tranqüilo (MC Bronx, CG, p. 58).

Os ensaios feitos na sala de casa também contam com a presença dos vizinhos e amigos, embora em menor quantidade, devido ao espaço restrito. Há uma veneração com os cantores da comunidade, onde todos os têm como modelos e vêem neles o reflexo de seus sonhos e esperanças. O fato de tornarem-se artistas possibilita a abertura de novos espaços, onde eles se posicionam como criadores e músicos, isto é, como pessoas valorizadas no seu contexto, saindo da condição de anônimos e tendo a oportunidade de serem reconhecidos e ocuparem espaços além do arcaçouço familiar (Dayrell, 2002, p. 128).

Os ensaios acontecem geralmente uma vez por semana. São poucos os grupos que se encontram mais vezes, a não ser quando há shows e apresentações agendadas. A fala do MC Vitor, de Guaíba, pode exemplificar os motivos que os levam a ensaiar com essa freqüência, embora pareça haver um desejo de encontros mais regulares.

Vania: Com que freqüência vocês ensaiam?

Vitor: Assim, oh, eu trabalho, né, só tem os domingos. E agora, o Congue, que é do nosso grupo, tá servindo [Exército Brasileiro], e o Batista tá morando em Porto Alegre. Então fica mais difícil pra gente poder se encontrar, aí, bem dizê a gente ensaia uma vez por semana, por aí. A gente não tem condições de marcar três vezes por semana, três vezes, ir pra Porto Alegre e voltar, ensaiar e voltar. A gente tenta marcar um dia que todo mundo tenha um horário legal, aí vai lá ou ele vem aqui, e a gente faz um ensaio legal (Grupo Clã Sulista, CG, p. 153).

Mesmo com dificuldades, esses ensaios tendem a se intensificar quando há apresentações agendadas. Outros, no entanto, mantém os ensaios de rotina: “nós temos uma rotina de ensaios e uma agenda de shows e tal” (Mano A, CT, p. 184).

Essa frequência de ensaios parece ser comum aos grupos musicais de jovens, pois Hentschke *et al.* (2002) escrevem que nas bandas de *rock*

A frequência dos ensaios em geral é de uma ou duas vezes por semana, sendo que varia de acordo com a agenda do grupo e com a maior ou menor necessidade de ensaios. Algumas bandas ensaiam todas as semanas, independente de haver ou não apresentações. Outras intensificam seus ensaios nos períodos em que participam de festivais escolares ou ainda quando realizam algum show (Hentschke *et al.*, 2002, p. 388).

4.5 AS APRESENTAÇÕES

As apresentações constituem-se em um momento especial para os grupos. Nelas eles se sentem verdadeiramente músicos e queridos, além de ser o momento onde culminam seus esforços, ensaios e todo investimento. São ídolos e ficam rodeados de fãs. MC Zangado conta a experiência de uma das apresentações: "Bah, era aquela multidão! Bah! Eles agarrando nós, puxando camisa e gritando! Quando vê nós entrou pra Kombi e eles bateram, assim, na Kombi e sacudiram a Kombi" (MC Zangado, CT, p. 138 - 139).

A frequência de apresentações varia de acordo com a projeção que o grupo possui. Assim, alguns têm um número limitado de apresentações, e restritas ao bairro. Outros, no entanto, se apresentam com regularidade em eventos e festas promovidas por danceterias e casas de *show* noturnas.

Sobre as apresentações em casas noturnas, Guimarães (1999) escreve que apesar do rap

ter sido descoberto pelo "circuito *fashion*", ou seja, pelas casas noturnas dos bairros nobres da cidade e adotado como "moda" pelos jovens dessas classes, um pouco atrasado, a música rap torna-se um "bem cultural desejável", ou seja, passa a ter valor "de mercado", por fazer sucesso e formar um público consumidor desse estilo musical que vai além das fronteiras da periferia (Guimarães, 1999, p. 44).

Essas apresentações "fora da periferia" possuem aspectos que vão além da apresentação em si, ou de uma apresentação visando a um retorno financeiro, elas possuem uma carga sociopolítica, que buscam tornar público e chamar atenção para a realidade da periferia.

A transposição das fronteiras entre a periferia e o centro, tendo como mediação o rap, não ocorre de forma fácil para nenhum dos dois lados. Porém, o fato de tocarem em clubes de classe média e alta desse "circuito *fashion*" não garante a diminuição da discriminação sofrida pelo seu grupo produtor, os excluídos, já que quando o rap se diz um "som negro", ele amplia essa categoria para abarcar também todos os excluídos da periferia, em que negro passa a ser também sinônimo de excluído e não apenas uma identificação racial (Guimarães, 1999, p. 44).

A colocação de Guimarães (1999) coincide com os depoimentos dos grupos entrevistados. Eles afirmam que o fato de se apresentarem em espaços fora da periferia não significa que são bem aceitos, nesses espaços, como pessoas. Muitos relatam que "os brancos" gostam da música rap, mas não de quem a canta.

As apresentações dentro da própria comunidade, na maioria das vezes, não têm retorno financeiro. Servem como entretenimento aos moradores, uma forma de transmitir "informações" por meio da música, além de serem um trampolim para apresentações em espaços mais cobiçados e para experiência e conhecimento do grupo.

Ainda a respeito das apresentações dos grupos de rap, Guimarães escreve que elas apresentam "um aspecto político e ético" onde

se apresentar na periferia é mais do que fazer um show, é estabelecer um diálogo com os excluídos, ao mesmo tempo que tocar em outro "território" é tornar-se porta-voz dessa periferia e ganhar um dinheiro que possibilite continuar tocando na e para periferia (Guimarães, 1999, p. 45).



Foto: Vania Malagutti Filho

Foto 15: Show do Grupo DNA na Usina do Gasômetro – POA

Embora aconteçam apresentações com cachês, raramente eles são em valor significativo, cobrindo, na maioria das vezes, apenas a manutenção do grupo. RM lembra que “tem muita gente que pensa que cantar rap ganha dinheiro, e isso não é verdade. [...] Então o único retorno mesmo é tu gostar do que tu faz. Então pra mim foi isso: eu sempre gostei de hip hop, sempre batalhei e tô aí até hoje, né” (MC RM, CG, p. 168).

Essa posição é compartilhada por todos os grupos entrevistados. Muitos declaram que estão “desembolsando para cantar” (MC JJ, CG, p. 98). Além disso, poucos são os espaços em que são convidados para se apresentarem. Existem eventos em que declaradamente não há shows de rap: “não é todo lugar que pode tocar. Um rap não vai ser tocado na feira do livro¹⁶, que vai tá um monte de crianças, essas coisas, não. Agora vai outra coisa, um rock, outra coisa ali e toca. É isso que dificulta. Tem certos lugares, assim, que o rap não entra” (RM, CG, p. 143).

Nas apresentações há uma união dos grupos, o que oportuniza a participação e a estréia de músicos iniciantes que sequer estavam inscritos no evento. Um exemplo disso é relatado por MC Mano LS, cujo grupo não conseguiu se inscrever em uma festa de rap e, no momento das apresentações um outro

¹⁶ Feira anual de livros que acontece em Porto Alegre, nos meses de outubro/novembro.

grupo lhes cedeu espaço. MC Mano LS narra o diálogo entre ele e o outro grupo: "tá com a tua música aí? Está com a instrumental?" 'Tô'. 'Então faz assim, oh, são duas músicas pra cada um, nós vamos dar uma música pra vocês e vamos cantar a outra'. Daí a gente subiu no palco e cantou". Essa solidariedade entre os grupos é bastante comum, e que revela vínculo de amizade forte tanto dentro dos grupos, quanto entre os grupos. Green (2000) atribui o vínculo de amizade entre os músicos a dois aspectos:

O primeiro tem a ver com o fato de a música que tocam ser produto do grupo e das negociações ente os seus elementos, toda a actividade e produção da banda se baseia num gosto comum consensual e na tolerância pelos diferentes gostos de cada um, bem como a capacidade de colaboração e a responsabilidade de chegar [n]a hora a ensaios e concertos com o material em ordem [...] O outro aspecto é o facto de a amizade, a cooperação e a capacidade de ser sensível aos outros afectar a natureza da música produzida e tocada e o *feel*. (Green, 2000, p. 76).

Além dos pontos levantados por Green (2000), essa ligação entre os músicos de rap se deve também pela vivência comum que eles possuem dentro das periferias. Os dados dessa pesquisa mostram que, na realidade em que os músicos entrevistados vivem, a amizade e a música são alternativas de sobrevivência.

5 O HIP HOP SUL E OS GRUPOS DE RAP: UMA ANÁLISE A PARTIR DAS FUNÇÕES SOCIAIS DA TELEVISÃO

5.1 A FUNÇÃO DE CRIAR MODELOS: A RELAÇÃO ENTRE O HIP HOP SUL E A FORMAÇÃO E ATUAÇÃO MUSICAL DOS RAPPERS, MCs E DJs

Sobre as implicações do programa *Hip Hop Sul* na prática musical dos grupos que dele participam, serão abordadas as possíveis modificações que ocorrem a partir do momento em que os *rappers*, *MCs* e *DJs* assistem ao programa. Assim nessa etapa serão tratados três momentos distintos da relação entre os músicos e o programa: 1) os músicos enquanto telespectadores; 2) os músicos enquanto participantes do programa; e, 3) os músicos após sua participação no programa.

5.1.1 Os músicos enquanto telespectadores

O ato de assistir à televisão, ou participar como espectador de um evento televisivo em um auditório, possibilita ver música, além de escutá-la. 'Ver música' está relacionado às novas dimensões que os avanços tecnológicos, e principalmente a televisão, proporcionam ao homem na sua experiência sonoro-musical.

Sobre isso Ramos (2002, p.112) lembra que “música na televisão é movimento e canto”, e salienta que “a televisão proporciona a visão do movimento fazendo com que a música seja ouvida e também vista. Algo comum para a nova geração que está sendo formada em primeiro ver para depois ouvir”.

Além disso, atualmente “a música não está associada somente a imagens, mas a cenas, enredos, emoções, faixas etárias, movimento físico/corporal e eventos específicos, entre outros. É como se a música, ao invés de se desenrolar somente no tempo, se concretizasse também no espaço” (Del Ben, 2000, p. 103).

E observando o espaço que a música ocupa, é que os MCs e DJs, afirmam que é possível “pegar coisas de música” vendo o *Hip Hop Sul*. DJ Prego conta que consegue adquirir novas técnicas para sua atuação assistindo ao programa, e explica:

DJ Prego: Ah, tem gente que pega de olho, né, tem gente que pega, tipo na audição, né.

Vania: E você?

DJ Prego: Eu pego na visão mesmo, na visão eu pego.

Vania: Como?

DJ Prego: É olhando aonde ele coloca a mão, o tempo que ele passa de um canal pro outro...[pausa] (CT, p. 52).

O DJ Delley concorda com DJ Prego, e relata que presta muita atenção na performance dos músicos, pois “às vezes no programa se apresenta DJs que são de São Paulo. Eles têm outras técnicas, outras coisas, e tu procura dar uma olhada assim, como é que ele ta fazendo aquilo ali, aí tu já tem a noção, e tu ‘pá!, legal aquele efeito que ele fez’ e aí tu tenta criar o teu”(DJ Delley, CT, p. 205).

Além de apreender novas técnicas por meio da visão, assistir a atuação de outro DJ contribui para a criação de uma performance própria, inspirada na produção vista/ouvida. E nesse olhar deve-se ter o cuidado de “não copiar porque, tipo assim, tu não precisa copiar, tem que te inspirar”, explica DJ Jotapê (CP, p. 22).

Para compor suas rimas, os MCs também buscam inspiração no programa. MC Nego Sid conta que presta atenção nas letras dos grupos “pra saber o que eles passam [na mensagem da letra], e dali que eu tiro as minhas idéias pra bolar as minhas letras, entende”. E explica como acontece, citando um exemplo: “eles falam sobre aids, e falam de um jeito, né. Daí eu falo ‘não, eu penso assim’, e começo a escrever sobre como eu penso, entendeu. [...] de repente é a mesma idéia, mas com pensamento diferente” (MC Nego Sid, CT, p. 83).

Nessas falas destaca-se a importância da compreensão da letra da música, mesmo que não a aprenda cantar. Esta constatação é confirmada por Ramos (2002), que escreve que na música veiculada pela televisão “mais importante do que cantar talvez seja o entendimento do conteúdo da música” (ibid. p. 116).

Sobre a composição das letras, MC Mano LS também conta do seu processo de compor:

eu olho assim, sabe, se eu vejo que a letra do cara é consciente, que a letra do cara é boa, eu vou tentar me inspirar e tirar uma base do estilo que ele fez, sabe, tirar uma base e ver assim, oh, o que eu posso mudar na minha letra, ou no meu pensamento, quem sabe até, né (MC Mano LS, CA, p. 9).

Além da inspiração para a letra da música, o programa também contribui para a definição do estilo que o grupo pode adotar: “é que daí a gente olhando, vai olhando e analisando como os outros fazem, mas não imitando eles, daí a gente adota um próprio estilo pra gente”, esclarece o MC PDC (CA, p. 57).

O termo estilo também é entendido e denominado como levada: “gosto de ver as levadas e tal, o jeito que o cara leva a rima. Porque como o rap é meio falado né, então tu tens que saber falar de uma maneira diferente pra não fica igual ao outro grupo” (MC Baze, CT, p. 207). Olhando o programa e observando a levada dos grupos, o MC Baze afirma que é mais fácil encontrar um estilo próprio de fazer sua música: “um gingado de falar, um gingado de rimar, pra parada ficar legal”. Baze ainda assegura que não gosta de “ficar vendo rima quadrada e tal”, ou seja, “rimar, ra com a, ão com não, i com î, sabe, essas coisa assim quadradinha, ba, ba, ba” (MC Baze, CT, p. 207).

O conhecimento e a análise do que é uma “rima quadrada” evidencia o senso crítico que esses músicos possuem em relação ao que assistem. Isso denota que o ato de ver o programa desencadeia um processo mental complexo, onde o espectador articula um raciocínio analítico e crítico em relação ao que está vendo/ouvindo. Esse processo mental possibilita a formação de conhecimentos que são constituídos a partir da negociação entre os conteúdos internos do telespectador e o conteúdo televisivo (Casetti e Chio, 1998; Nanni, 2000).

Sobre a atuação no palco, há evidências de que ver música contribui para o entendimento das mensagens musicais e na forma de expressá-las. O entendimento da mensagem e da maneira de transmiti-la pode, mais tarde, integrar-se na prática musical do telespectador. Almeida (1994, p. 15), afirma que as “imagens-sons nos distanciam do saber-fazer, colocam-nos no saber-ver-entender passivo e também nos remetem ao saber-pensar ativo”.

Para MC Pelé ver música na televisão ajuda entender as “idéias dos caras né, as vezes um gesto que eles fazem com as mãos, e tu já vê o que eles tão falando”. Assim, os gestos são muito importantes porque “às vezes a palavra dele não chega, mas o gesto, o gesto que eles expressam em cima do palco!...” (MC Pelé, CG, p. 235). A maneira como se apresentam, se gesticulam e se expressam constitui-se em um modelo, que nem sempre é fácil de ser explicado em palavras: “não é que eu imite entendeu, não é que eu imite, mas tu vê todos os *rappers*, quando eles sobem no palco eles se gesticulam, tudo e tal, bom me ajuda em... bom, assim, não sei o que eu posso te dizer, mas me ajuda assim...” (MC Pelé, CG, p. 235).

Os grupos de rap entendem que a performance de palco ideal é aquela em que os músicos conseguem expressar o conteúdo da letra chamando e mantendo a atenção do público por meio de seus gestos: “tu tentar chamar a atenção, entendeu, do público, que é a performance de palco, chamar a atenção para que eles ouçam” (MC Thiago, CG, p. 100).

Os gestos vistos no programa servem de modelos para os grupos. Lazar (1999), fala que uma forma de apreender os conteúdos transmitidos pela televisão é através da imitação, por exemplo, os músicos podem imitar os gestos e a movimentação no palco que estão de acordo com os modelos pessoais já aceitos por eles (Lazar, 1999). Assim essa imitação pode não ser direta, mas uma

negociação entre os modelos subjetivos dos grupos com os propostos pelo *Hip Hop Sul* (Wolf, 1995; Casetti e Chio, 1998).

Na citação de Thiago também se evidencia também a necessidade de ser ouvido pelo telespectador. Kellner (2001, p. 233), escreve que “os *rappers* freqüentemente chamam a atenção para si e usam essa forma musical para afirmar sua própria identidade”. Assim, os *rappers* e *MCs* fazem do rap “um veículo de expressão de vozes bem específicas, que ficaram fora da cultura prevaiente, a preocupação de seus praticantes é dizer quem são, de onde vêm e o que têm em mente” (ibid. p. 233). Nesse sentido o programa *Hip Hop Sul* torna-se uma “janela” que permite a expressão musical desses jovens.

Apreender os aspectos musicais presentes no programa *Hip Hop Sul*, requer dos *rappers*, *MCs* e *DJs* um acompanhamento regular do programa. Alguns dos músicos pesquisados assistem ao programa com o grupo e até em conjunto com outros grupos de rap: “às vezes a gente se reúne tudo, quinta-feira, é união de todos os guris. Os guris do QI [Questão de Inteligência], alí, o Clã [Clã Sulista], os guris do Clã também ‘tão colando, um pouco, nós aqui se unimos, aí ficamos assistindo o *Hip Hop Sul*” (MC Pelé, CG, p. 228). MC Pelé conta que enquanto assistem ao programa fazendo observações sobre os grupos que estão se apresentando, e discutem e apreendem os modelos musicais que estão assistindo coletivamente.

O fato de estarem juntos pode salientar uma homogeneização em diversos aspectos da formação e da atuação musical desses músicos. Wortman (2000) afirma que “os jovens contemporâneos têm sido socializados junto da televisão, têm tecido suas experiências com os objetos através dela” (ibid. p. 129).

Alguns grupos marcam seus ensaios no horário do programa, o que facilita a apreensão de conteúdos musicais televisionados através do processo olhar-fazer. Ou seja, na medida em que os grupos vão observando o que a televisão traz já vão assimilando, modificando e reproduzindo os aspectos que lhes interessa em sua prática, e descartando os modelos que naquele momento não lhes servem.

Esses procedimentos podem ser melhor entendidos com que Ramos (2002) escreve sobre a "importância dos amigos para a aprendizagem". Ela escreve "o que se evidencia é a necessidade de uma parceria entre o meio de comunicação e os pares. O que acontece a partir dessa relação é a criação, entre eles, de procedimentos que venham a auxiliar o aprendiz" (ibid. p. 125).

Os grupos que possuem o hábito de gravar as edições do programa em fitas VHS as assistem diversas vezes, caracterizando-se em uma apreensão de conhecimentos via repetição. A fita VHS constitui-se em um recurso complementar que facilita a aprendizagem. Sobre a necessidade de complementar as vivências musicais televisivas, Ramos (2002) relata que na sua pesquisa, percebeu que com as crianças o uso de "recursos midiáticos, como fita cassete contendo uma coletânea de músicas dos programas televisivos, são usados paralelamente à audiência de rádio e televisão, como uma possibilidade a mais para aprender música" (ibid. p. 122).

Também é comum os músicos entrevistados nesse pesquisa fazerem comparações de sua produção musical com a dos grupos que estão vindo na televisão. "É errado, mas é mania nossa de comparar o nosso trabalho com os dos outros, né, pra ver o que é melhor, pra ver o que é ruim" (Nego Sid, CA, p. 84). Nessa comparação a televisão, normalmente, atua como uma instância avaliadora, onde a música do grupo que está no programa é tida como um padrão de qualidade musical ideal. O MC Bronx demorou em aprovar a sua própria música em relação as que via no *Hip Hop Sul*:

Eu achava que faltavam alguns detalhes em termos de qualidade musical. O que vem a ser qualidade musical? Eu achava que o arranjo não tava ainda bem bom pra colocar, porque os grupos bons que eu via, os bons mesmo que eu via, o pessoal tava com uma musicalidade. Uns arranjos bem bons, né, então depois eu dei uma melhoradinha nos arranjos da minha música. E aí eu cheguei a conclusão: "agora é o momento, o meu som tá com qualidade, já da pra colocar ele na rua" (MC Bronx, CG, p. 32).

A musicalidade parece ser entendida como aspectos melódicos e harmônicos, além da instrumentação com diversos instrumentos. A idéia referente a melodia também é constatada na pesquisa de Corrêa (2000), que investigou sobre a aprendizagem do violão sem professor. Esse autor constatou que o

conceito de musicalidade entre os adolescentes entrevistados relacionava-se “com uma linha melódica” (Corrêa, 2000, p. 48).

Sobre a apreensão de modelos musicais pela televisão Lurçat (1999), determina que eles ocorrem [também] por meio da impregnação. Para essa autora a impregnação seria uma “forma de aprendizagem caracterizada pelo facto de a pessoa aprender sem saber que está a aprender e, conseqüentemente, sem saber o que aprende” (ibid. p. 120). Nesse processo evidenciam-se também as colocações de Nanni (2000), de que a televisão fornece um Saber Musical Possível. Ou seja, de que a televisão proporciona vivências musicais que fornecem códigos e saberes que são agrupados à formação e atuação musical de quem a assiste, nesse caso, os grupos entrevistados.

Além dos modelos musicais que os grupos apreendem como telespectadores do programa, há as instruções musicais que alguns recebem em encontros com a equipe de produção fora da televisão. A citação do grupo Elemento B conta como foi um desses encontros com Agnaldo Camargo, um dos produtores do programa:

Guilherme: Foi na casa do amigo dele.

Thiago: O DJ Rudi. Nós tivemos na casa do DJ Rudi e nós mostramos uma palhinha¹⁷.

Guilherme: É, mostramos uma palhinha.

Thiago: É, ele queria ver uma palhinha da letra.

Guilherme: Ele queria ver como é que a gente era na música. [...] Daí ele achou nossa música tri, e conversou com a gente sobre qual era o tema e a gente não sabia qual era o tema. A gente cantava umas músicas e nem sabia, daí ele falou que pra gente poder cantar aquela música, e mostrar pra todo mundo, a gente tem que saber o significado, a questão daquela música, entendeu? [...] e a gente era mais ou menos envergonhados. A primeira vez a gente ficamos tímidos. Cantamos tudo baixo, mas depois ele falou que era pra *largar a voz* e seguir em frente.

Thiago: Ele ajudou numa letra. Que a gente cantava um refrão que era só “guerra, guerra/ guerra da favela ao mundo”, entendeu. Era só isso. [...] E ele sugeriu que a gente fizesse alguma coisa do tipo: “tem que acabar [a guerra]”. [...] Lá eles também disseram pra não dizer palavrões. Assim, “se vocês querem conseguir, ter um objetivo de seguir em frente, não fale palavrões” (Grupo Elemento B, CG, p. 91).

¹⁷ Apresentação de um pequeno trecho de uma música.

Instruções e “dicas” musicais são comuns nos encontros entre a equipe e os grupos de rap. O MC RM relata os conselhos recebidos do DJ Nezo num encontro na Rua dos Andradas, em uma roda de *break*:

o Nezo pegou e falou pra mim “oh, negão, é o seguinte, oh, tu pega, vai nessas lojas de vinil antigo aí, oh cara, pega aí um James Brown, pega esses *funk* antigo, da antiga aí, cara, bota num *sampler* e tu vai fazendo cara”... tudo batida antiga, vai *sampleando* e vai montando, tudo isso daí. Ele dá uns *toques* (MC RM, CG, p. 156).

5.1.2 Os músicos enquanto participantes do programa

A preparação para tocar no programa

O ritual para tocar no programa começa no momento em que os grupos recebem o convite, ou a confirmação de que sua solicitação de participar do *Hip Hop Sul* foi aceita. Receber a notícia de que irão estar cantando no programa é um misto de surpresa, alegria e incredulidade: “eu até fiquei meio assim ‘ah, capaz!?’ ‘não, sério mesmo. Eles vão vir aqui e vai ser tal hora’. Daí eu liguei pros guris e eles ‘bah, negão tá mentindo!’, ninguém acreditou, né” (MC Nego Sid, CA, p. 65). A fala do MC Profeta do Rap declara seu sentimento nesse momento: “bah, eu fiquei bem feliz, né, porque o meu sonho era cantar no *Hip Hop Sul*” (CA, p. 103).

Após a resposta positiva de participar do programa, os grupos de rap, iniciam a preparação pois para “cantar na televisão tem que tar bem preparado, né”, salienta MC Profeta do Rap (CA, p. 110). Nas palavras do MC Buda a preparação do seu grupo “foi da hora. A gente contava nos dedos, ‘bah vai sábado, vai ser sábado’, aí tá... daí chegou o dia” (CA, p. 41). Ele conta:

ensaiamos todos os dias, quase. Todos os dias quase. Até a gente tava meio precário, naquela época a gente não tinha muito aparelho como a gente tem agora, caixa e as coisas. Nós ensaiava num três em um, num sonzinho normal de CD, assim. [...] E todo o dia, todo dia daí. Até eu tava de férias do serviço, eu tirei o pé quente de bem naquela época eu tar de férias do serviço. E daí todo dia à tarde nós ia pra lá e ensaio, ensaio, ensaio toda hora pra chegar lá e não dar nada errado, né. Porque imagina a responso, né, do cara de tar na televisão, várias pessoas olhando, né. Não é pra uma pessoa só... (MC Buda, CA, p. 41 – 42).

Cantar para um grande número de pessoas parece ser o fator principal para que os grupos se preparem e “façam bonito”. Há uma crença de que milhares de pessoas os estarão assistindo. Essa expectativa pode ser entendida com Bourdieu (2001, p. 18), que afirma que a televisão é “um instrumento que, teoricamente, possibilita atingir todo mundo”.

Dessa forma os grupos entendem que estar na televisão é uma oportunidade que pode ou não lhes projetar como músicos dentro da cultura hip hop. Tudo depende do desempenho no programa. O MC Nego Sid lembra de um determinado grupo que conseguiu reconhecimento após uma participação bem sucedida no programa: “foi aquele som, aquela apresentação deles no *Hip Hop Sul* que deixou eles num espaço legal dentro do rap em Porto Alegre. Abriu todos os caminhos” (CA, p. 74).

O sucesso da apresentação depende também de que música o grupo vai cantar. Essa escolha nem sempre é fácil, e muitas vezes é feita momentos antes da gravação. MC Nego Moura narra a indecisão de que música escolher: “esse daqui [o MC FP] ‘vamos cantar a *Estrela sem Brilho*’. E eu ‘cara vamos falar de paz, cara o trabalho deles ali é pedir paz’, naquele local e coisa e tal, na área deles ali ‘vamos cantar *Precisamos de Paz*’. E daí depois ‘vamos cantar *Ele não teve Chance*’” (CT, p. 126).

Um dos principais critérios nessa escolha é a coerência da letra com o local onde está acontecendo a gravação do programa. Isso pode ser conferido na fala de MC Mano J, que explica que a música que seu grupo cantou na gravação, no Campo da Tuca, se deve pelo tema da mesma ser sobre drogas e “como ali no Campo da Tuca, é um lugar onde a droga rola solta mesmo, né, é normal, então...” (MC Mano J, CT, p. 32).

A grande maioria conhece os critérios do *Hip Hop Sul*, e são conscientes de que o conteúdo da letra é um aspecto relevante. Dessa forma eles a analisam no tocante a mensagem e aos “palavrões”.

MC Bronx: Bom, a primeira coisa [a analisar] não é bem a parte musical, mas a letra. Ver se a letra tem condições de ir ao ar, né. Eles analisam bem a letra, depois que eles passam pra parte musical. Eles não podem colocar uma música que possa ofender alguém ou conter palavrão, né, porque vai ao ar, e pode manchar a imagem do programa e até da emissora. Então eles analisam, avaliam bem como são as letras. Se a letra for boa vai ao ar. A parte da música pode até não ser muito boa, mas se a letra convencer eles, eles colocam no ar (*Grupo Mentalidade de Rua, CG, p. 36*).

Além do desejo de se projetar como artista, estar no *Hip Hop Sul* também é sinônimo de representar sua comunidade. Os grupos convidam amigos e vizinhos para estarem na gravação: “chamemos um monte de crianças, um monte de jovens também, tinha até senhoras. Bah, a gente fizemos um movimento legal. Representando a nossa cidade aqui, né, e a nossa comunidade” (*Buda, CA, p. 50*).

O dia da gravação

“Bah! Bah!” *Eu fiquei pensando de sexta pra sábado “e agora? Amanhã tem gravação, como será que vai ser? Bom, o cara assistindo é uma coisa, agora como será o cara cantando?”*
(*MC Mano LS, CA, p.12*).

Parece que os principais sentimentos que permeiam o dia da gravação do programa são ansiedade, expectativa e até medo. Muitos não conseguem ter uma noite tranqüila: “suei a noite toda, acordei com a camisa molhada” (*MC Profeta do Rap, CA, p. 116*). Além de não dormir bem há ainda o nervosismo:

Profeta: Bah, oh, eu tava bem nervoso, sabe. Medo de errar, né, principalmente de errar.

Vania: Errar?

Profeta: Errar a letra, ou, sabe, sei lá, ou minha base pular, porque teve lá algumas bases que pularam (*CA, p.101*).

O medo de errar a música é unânime. Também é comum a preocupação com a estética e a performance na televisão. MC Nego Sid explica o receio de: “sei lá, da voz sair feia na TV, tu aparecer diferente, sabe. Tu não passar aquela imagem que tu gosta de passar pras pessoas, sabe”. E continua:

Assim, de tu ensaiar uma coisa e sair outra na televisão, né. Porque tu nunca apareceu cantando na televisão. De repente tu gostas do teu ensaio, tu gostas do teu som no CD, né, daí aparece na TV de outro jeito e o pessoal não gosta, de repente. Daí a gente tinha esse medo aí e tal. Daí a gente...ah ficou pensando “vamos fazer o que a gente sabe, vamos canta e vamos gravar normal”. E ficou bem legal, depois eu ‘tava olhando em casa e ficou bem legal (MC Nego Sid, CA, p. 66).

A fala do MC Nego Sid exemplifica o medo do desconhecido. Ou seja, como será que a voz, os gestos, enfim a música vai ficar *dentro* da televisão? Os grupos de rap reconhecem que a música televisionada adquire uma dimensão específica, e que até vê-la no ar há uma expectativa por parte dos músicos, ao mesmo tempo em que está nas mãos dos editores do programa o resultado final.

A ansiedade do dia da gravação contribui para que os grupos cheguem cedo para a mesma, esperando horas pelo momento de cantar, pois além de estarem adiantados o *Hip Hop Sul* sempre atrasa, quase nunca cumprindo o horário combinado. A espera, aliada aos sentimentos comuns desse dia, resulta nas variantes que os grupos enfrentam para estarem na televisão. Um trecho de uma das entrevistas com o grupo Rimas Reais retrata como os músicos podem estar no momento em que finalmente entram na arena de gravação, justificando, segundo eles, as falhas no seu desempenho musical:

Nego Moura: Peraí, o bagulho começou as duas. Já eram quase seis ou sete horas da noite...

MC FP: Já era umas sete e meia, né.

Nego Moura: Mourinha de camiseta curta...

MC FP: Tava frio, Vania.

Nego Moura: De calção, sem meia, com fome, com frio, nervoso... tu queria o que?

MC FP: É verdade! Isso daí é verdade mesmo.

Nego Moura: Bah, nós chegamos cedo ali. Se nós soubesse que ia começar lá por umas sete a gente tinha ido em casa tomado café, ensaiado e voltado. Bah, ta louco!

MC FP: É verdade. O pior é que o Joel [MC Nego Moura] lembrou bem mesmo.

Nego Moura: Bah! Um trimilique nervoso, com fome, cansado...

FP: Isso todo mundo, né.

DJ Pê: É, eu também (*Grupo Rimas Reais, CT, p. 124 – 125*).

Além da fome, do frio, do cansaço, da ansiedade, do medo, do nervosismo e de diversos outros agravantes os grupos ainda lidam com a inexperiência de gravar para televisão: “a gente não tinha noção, tudo foi novo pra nós, foi tudo de hora, foi como a gente disse né, a apreensão era muito antes da gente entrar e começa a cantar” (*MC FP, CT, p. 95*).

Além dos grupos previamente agendados, o programa *Hip Hop Sul* permite que nas gravações se apresentem grupos de rap que não estavam inscritos. Isso ocorre devido à informalidade e liberdade entre a relação grupos de rap/equipe de produção. *MC Batista* relata que o pessoal do *Hip Hop Sul* “são legal mesmo”, e conta:

Batista: Eu pedi pra eles pra tocar na hora. Nós chegamos lá, eu e os guris, e “oh, não dá pra gente fazer um som, aí?”

Vania: Vocês não estavam inscritos?

Batista: Não estávamos inscritos. Não estávamos inscritos. É que eu já conhecia o Rafael, conhecia o pessoal lá, de quando a gente se apresentou aqui em Guáíba... (*CG, p. 178*).

Esse grupo nunca havia se apresentado no programa, mas por serem músicos que a produção já conhecia o trabalho, participou do programa mesmo não estando agendado. Casos como esse não são raros, pois a produção faz o possível para atender aos grupos iniciantes, pois entendem que os mesmos possuem pouca chance de participar em outros programas televisivos naquele momento.

Atenção: gravando!

A gravação constitui-se em um momento mágico. Muitos relatam que “não tem como explicar” as sensações e emoções sentidas na primeira vez que participam do programa. Não há dúvidas de que estar no *Hip Hop Sul* faz parte da meta desses grupos de rap. O empenho e até o sacrifício para alcançar esse objetivo pode ser exemplificado no depoimento de *MC Profeta do Rap*.

Ele conta que há anos esperava pela oportunidade de cantar no programa. Porém quando finalmente recebeu o convite, tinha sofrido um acidente no trabalho e lesado o tornozelo. MC Profeta do Rap relata que estava “com uma tala até o joelho”. Contudo não pensou “duas vezes”, e decidiu: “ah, eu vou tirar a tala e vou assim mesmo”. E segue, “esperei até o último momento de nós ir. Eu falei ‘vou esperar, vou ficar com a tala até o último momento’. Fui, tirei. Tá me doendo até hoje meu pé” (CA, p. 102). Mesmo tendo ficado com seqüelas, ele afirma: “mas foi bom, foi bom. Eu tirei e não me arrependo de ter tirado, valeu a pena”. MC Profeta do Rap revela que “até podia ir de tala, mas sei lá, eu gosto de mexer bastante, sabe, eu com aquela tala ali, sabe... eu podia até cantar, mas eu não ia cantar do meu jeito, que eu gosto, né” (CA, p. 102).

O depoimento desse músico continua com um relato emocionado de como foi a gravação:

A passagem de som, quando eu fui fazer, bah, eu tava com o coração lá na boca, né, eu tava... bah, eu tava super nervoso mesmo. [...] Mas quando eu voltei, eu voltei aliviado. Cantei, não vi ninguém na minha volta. Sabe o que é tu cantar e não ver ninguém? Só vi os câmeras na minha frente, só, e escutava a minha base, e o DJ fazendo *scratch*. As pessoas que tavam na minha volta, eu não vi ninguém. Não senti dor, não vi ninguém na minha volta. Sabe, parecia que eu 'tava sozinho ali. Sabe, eu não podia errar, não tem como errar! Eu sei que podia gravar de novo, mas eu não podia perder aquele, sabe, aquele baque assim, que tu entra, né, eu não podia perder aquilo dali. No momento que tu entra... depois tu já fica assim, mais... sabe, já viram, então... eles [os espectadores] vendo pela primeira vez, eles ficam olhando, prestando atenção. Mas e não vi ninguém na minha volta. Não vi eles, [a família] não vi ninguém, só fui ver no final (MC Profeta do Rap, CA, p. 116 – 117).

São poucos os grupos entrevistados que já participaram do *Hip Hop Sul* mais de uma vez. Sobre a experiência de voltar ao programa eles contam de uma forma mais analítica e racional, centrando o relato na própria *performance*.

Vania: Como foi a última apresentação de vocês no programa? Teve diferença das primeiras vezes?

MC PDC: Bah! Totalmente! Totalmente. Foi, até foi bem mais comunicado, bem mais trabalhado, assim, entre os componentes do grupo. Foi bem mais fácil, assim, de interpretar a letra da música. E também como se expressar na frente da câmera, sabe, ficou bem melhor que a primeira e a segunda vez (CA, p. 57).

A análise comparativa que eles fazem da primeira apresentação em relação às demais também demonstra os conhecimentos musicais que possuem e a maneira que percebem seu próprio amadurecimento enquanto músicos. Além disso, ainda explicita suas exigências estéticas e seus aprimoramentos musicais.

Vania: Quais são as diferenças entre a primeira vez e a última?

Buda: Ah, a *performance* em cima do palco, o jeito de cantar, o tom da tua voz, até o tom da tua voz muda. Porque há três anos atrás, o cara cantando não tinha voz *a full*, de vez em quando desafinava, saía cantando automaticamente. Agora não, tem a *levada* e o cara pega a *levada* e leva sempre aquela *levada*, e não foge dela, sabe. Antes o cara não tinha essa manha aí. Agora, bah, se olhar [a gravação da primeira apresentação], Deus me livre, não diz! “bah, eram eles? Não, não era!” Até se nós cantasse a *Balada* mesmo, que foi a primeira música que nós cantamos... Nós já produzimos toda ela. Das faixas, assim, da mais produzida, uma das melhores que tá é ela, assim, de voz e coisa. E pra nós ainda não tá perfeita. A gente quer arrumar mais uns negocinhos nela ainda, porque pra nós não tá legal. Mas todo mundo que curte diz que, bah, tá *show* (Grupo Mentalidade Registrada, CA, p. 53 – 54).



Foto: Vania Malagutti Filho

Foto 16: Grupo Mentalidade Registrada – Gravação em Alvorada

A participação da produção no momento da gravação

É comum a equipe de produção instruir os grupos de rap no momento da gravação, principalmente os grupos estreantes. Estes recebem cuidados especiais no que refere a atuação no palco, afinação e projeção de voz, equalização da instrumentação e da voz, além de esclarecimentos sobre como deve ser as rimas – sem “palavrões” e com “conteúdos conscientes”. As sugestões e instruções acontecem no momento da passagem de som, minutos antes da gravação do grupo.

a) Sobre a atuação no palco

A atuação no palco parece ser o aspecto que a produção mais orienta os grupos. Isso porque a grande maioria é inexperiente com relação a apresentar-se frente às câmeras, em programa televisivo. São três as dicas que mais são frisadas:

- 1) *Movimentar-se enquanto cantam.* “O Rafael, ele falou pra mim me mexer bastante ‘te mexa bastante’ e eu ‘não te preocupes, porque isso daí, é a minha parte que eu gosto bastante’” (Profeta do Rap, CA, p. 108). Esse “te mexa bastante”, significa movimentar-se dentro de uma estética já apropriada pelo hip hop, que significa mover-se com leveza no ritmo da música e movimentar os braços semi-estendidos a frente do corpo. Isso, além de caracterizar o cantor de rap, ainda proporciona uma dinamicidade ao programa. Junto a essa dança, há também a movimentação no palco. Os grupos são orientados a deslocarem-se no espaço, “pra câmera não fica centrada num lugar só, sabe, pra ficar passando pra lá, passando pra cá” (MC Nego Sid, CA, p. 69).
- 2) *Olhar para a câmera que está gravando.* “Se a luzinha estiver vermelha é porque ela tá te gravando” explica Rafael Cavaleiro aos músicos (CP, p. 195). Essa dica é fundamental, pois normalmente há duas ou três câmeras

e é importante que os músicos procurem a que os está focando, o que facilita o trabalho dos câmeras, além de permitir uma firmeza maior no olhar e na expressão dos músicos, logo que estão conscientes de qual máquina os está filmando. Essa instrução está diretamente relacionada com a que vem a seguir.

- 3) *Cantar para quem está em casa.* “Gravar pras câmeras, não ficar pensando muito no pessoal que tava do lado e tal, era pra olhar pro pessoal que ‘tava em casa. Eles tavam dando bastante essa recomendação”(MC Nego Sid, CA, p. 69). Tanto as preocupações anteriores quanto essa, são específicas do cantar na televisão, que adquire peculiaridades próprias em função da proposta e dos equipamentos utilizados. Isto é, objetiva-se mostrar o evento televisivo aos telespectadores dentro de uma linguagem própria do programa, e para isso utilizam-se de materiais que permite alcançar a meta, como câmeras.

Sobre a atuação na televisão MC Thiago sintetiza o que aprendeu cantando no programa: “tu tem que olhar pra câmera. Porque se tu quer dizer pro mundo tu olhas pra câmera, se tu quer dizer pra meia dúzia tu te esquivas, fica com vergonha” (CG, p. 100).

b) Sobre a afinação e projeção de voz

Principalmente nas músicas que possuem refrão o programa demonstra um cuidado em relação à afinação. Essa afinação é entendida aqui no sentido mesmo de ajuste entre a voz cantada, a harmonia instrumental e contornos melódicos precisos. Sobre isso ocorreu uma situação na gravação de Campos Verdes, Alvorada, que ilustra bem a intervenção da produção do *Hip Hop Sul*.

Um grupo, estruturado com um MC e um *backing vocal*, estava passando o som. Este último cantava o refrão e não conseguia atingir a altura que precisava na melodia da música, desafinando claramente. Agnaldo Camargo, que estava na cabine de som, equalizando e orientando sobre o áudio que sairia

na gravação, notou a dificuldade do *backing* e veio até a arena de gravação onde o instruiu a fazer uma modificação na melodia para obter uma melhor qualidade de afinação.

Tão logo Agnaldo Camargo retornou à cabine de áudio o acompanhei e já obtive seu depoimento sobre as instruções que deu ao músico:

É que tinha um dos meninos ali que faz *backing vocal*, né, que é a função dele no grupo. Só que daí quando ele queria subir uma nota a mais, ou descer uma nota, automaticamente ele tava semitonando direto, desafinando direto, né. Daí o que eu pedi pra ele foi pra não tentar fazer aquilo que ele ainda não ta sabendo fazer, entendeu [...] Eu falei: "oh, cara, eu tava lá dentro e ouvi tudo, tudo. A tua voz e a música é muito legal, mas no momento que tu tentas subir uma nota acima já é problema. Então vou te dar um toque - porque eu também canto, porque um dia eu também já tentei cantar *backing vocal*, e não consegui - então eu te dou uma balada de que se tu tentares fazer isso daí tu podes te prejudicar e depois no momento que tu tiveres te assistindo tu não vais gostar, entendeu". Daí ele, automaticamente, ele captou legal, recebeu o toque legal assim [...] e automaticamente não comprometeu o trabalho deles, né (Agnaldo Camargo, CC, p. 198).

Dias depois, em uma entrevista com o grupo, perguntei sobre esse fato e um dos integrantes contou que a instrução foi para que cantasse mais "na manha e mais devagar", além de não rebuscar, ou seja, *brincar* ou variar muito a melodia. Segundo o grupo, Agnaldo Camargo explicou que "aqueles arranjos vocais" não iriam ficar bem na gravação, e que portanto era para "fazer só o refrão direitinho", sem contornos melódicos tão altos e audaciosos (Agnaldo Camargo, CA, p. 68).

Sobre a projeção de voz, a equipe utiliza o termo "cantar pra fora", indicando que o grupo deve soltar, projetar e dar volume à voz. Quando um músico tem dificuldade em "cantar pra fora", a pessoa que está na cabine de áudio "dá um ganho" na voz. Isto é, aumenta o volume do microfone de modo que haja um equilíbrio entre a mesma e a instrumental, tornando audível as palavras. Além disso, o músico recebe orientação sobre a distância que deve manter o microfone da boca e a importância do mesmo para cantar rap. Ou seja, o microfone caracteriza-se como elemento fundamental e indispensável na atuação de um cantor de rap. Isso porque ele, o microfone, segundo Contador e Ferreira (1997):

É a versão personificada ou a representação iconográfica do rapper evidenciada quer pela sua instrumentalidade prática de amplificação da voz – sem a qual a força das letras e das mensagens subjacentemente veiculadas não tinham tanto impacto – como pela sua expressividade física e identitária, autónoma, em certa medida, da figura do próprio rapper (Contador e Ferreira, 1997, p. 41).

De acordo com esses autores o microfone constitui-se como um terceiro elemento no conjunto do MC e do DJ, elementos cruciais das “linhas estruturais que definem o rap” (ibid. p. 41).



Foto 17: Manoel Soares instrui rapper sobre distância do microfone

Além das orientações sobre o uso do microfone, a produção também sugere exercícios respiratórios, postura e vocalizes para ter um desempenho melhor. Essas dicas são transmitidas rapidamente durante a passagem de som, e nem sempre tem um resultado eficiente. Embora a boa vontade da produção em instruir os cantores seja uma constante, os vocalizes que indicam nem sempre vão ao encontro das necessidades dos músicos. Por exemplo, já houve caso do músico receber instruções de projetar a voz por meio de um exercício indicado para a melhor articulação das palavras. Essa incoerência entre o objetivo e a estratégia acaba por não obter o resultado desejável, e é justificado pela própria falta de conhecimentos da produção.

Mesmo que situações assim ocorram, a grande parte das estratégias usadas dão resultado, pois a busca empírica e intuitiva da equipe acaba por auxiliar e contribuir na execução vocal dos grupos. Talvez o fato de a produção estar ao lado dos músicos já favorece uma tranqüilidade e segurança aos mesmos, facilitando seu desempenho.

Cabe lembrar que nem a equipe de produção e tampouco os grupos de rap que participaram dessa pesquisa possuem uma formação musical formal, bem como não tocam instrumentos musicais convencionais. Para Azevedo e Silva (1999), esses aspectos são "revolucionários", pois abolem "a noção tradicional de que só faz música quem tem formação e toca instrumentos musicais [convencionais]" (ibid. p. 77). Essa idéia já é corrente na área da educação musical, que entende que "saber música não é só saber ler e escrever" (Souza, 2001, p. 215), pois se percebe que "muitas práticas musicais contemporâneas entre jovens e crianças são aprendidas oralmente, como é comum na tradição da música popular ou na nova oralidade que os meios de comunicação apresentam" (Souza, *et al.* 2002, p. 343 – 344).

c) Sobre a entrevista no programa

Após a apresentação musical dos grupos, o apresentador do programa os entrevista. Normalmente as perguntas são sobre a trajetória, o estilo, os trabalhos sociais que o grupo desempenha, além de pedir uma síntese da mensagem da letra que cantou.

As perguntas já vêm ao natural, porque a gente pergunta o que eles tão, realmente, passando com aquela letra. Assim, qual é a intenção daquela letra que eles tão passando [...] daí então a gente já faz uma pergunta em cima da música mesmo, que é pra poder ficar mais explicado pro pessoal. Aí já aproveita pra perguntar, quanto tempo de grupo, há quanto tempo tá na correria, se faz algum trabalho social... E isso tudo é muito interessante, até pro próprio grupo e tal, pra fazer uma certa divulgação também, do grupo (Seguidor F, CP, p. 209).

Para esse momento também há uma preparação, os músicos são instruídos a ficarem calmos e falar com naturalidade:

Thiago: Ele [apoio técnico] disse pra gente ser natural, na hora de ser entrevistado, na hora de cantar...

JJ: Não enrolar muito.

Guilherme: Ser a gente mesmo, não...tipo assim, por exemplo, falar...

JJ: ...Morô. Gírias, sabe.

Thiago: Falar coisa que a gente não é, ser o que a gente não é...

Guilherme: Não ser, tipo assim...

Thiago: Não ir com nada preparado, falar na hora. Natural. (Grupo Elemento B, CG, p. 83).

Muitos grupos declaram que preferem cantar a serem entrevistados, pois se sentem mais à vontade. Eles contam que tem receio das perguntas que virão e nem sempre sabem o que responder.



Foto: Vania Malagutti Fialho

Foto 18: White Jay entrevistando Grupo Arsenal de Rima Gravação em Alvorada

d) *Sobre a performance do DJ e o instrumental*

A atuação nas *pick-ups* também é alvo de cuidados e instruções por parte da equipe de produção do *Hip Hop Sul*. DJ Nezo fica atento ao manuseio do equipamento mesmo quando o DJ é de um grupo já experiente.

Nos intervalos de gravação, entre um bloco e outro, DJ Nezo dá aulas para outros DJs ou futuros DJs. Ele conta que faz questão dessa prática porque entende e defende que a produção do programa é, e precisa ser, “agentes de propagação da cultura” (DJ Nezo, CP, p. 288). Segundo ele inúmeros músicos já foram instruídos no decorrer do programa, alguns “nem fazendo parte de grupos, às vezes só pra se desenvolverem e depois entrarem em grupos. E outros, DJs de grupos também, que vem pra pegar mais técnicas, para o próprio trabalho do grupo e também técnica solo”. Para concluir DJ Nezo assegura: “nós não temos nenhum problema de transmitir informação”, explicando que estas são passadas com prazer (DJ Nezo, CP, p. 289).

Vindo ao encontro das colocações do DJ Nezo e exemplificando sua fala, JJ conta de uma dessas conversas na gravação.

Eu conversei com ele [DJ Nezo] por uns 20 minutos, meia hora, eu fiquei conversando com ele. Gente fina, assim, falou de coisa pra usar, basicamente o que seria na aparelhagem, tudo assim. [...] Ele mostrava pra que servia os botões, é que eu nem lembro muito mais, mas ele mostrou como é que era, como é que fazia, que tinha que ter um encaixe na hora da música pra chegar no mesmo, pra sair a música, rolar junto, né. Eu prestei bem atenção no que ele falou pra mim, tudo, pra que servia, falando da aparelhagem dele, e que esse botão serve pra isso, esse aqui pra isso, esse aqui é o mixer, esse serve pra dar som, volume, essas coisas assim (MC JJ, CG, p. 104).

Além das orientações do manuseio dos toca-discos, DJ Nezo também instrui e emite opinião sobre a coerência ou não do instrumental do grupo em relação à letra da música. Ou seja, se há um equilíbrio entre ambos. Sobre isso recorda de uma fala com um grupo após sua apresentação: “olha, muito boa a letra, só que a base que vocês escolheram, ela não tinha muito a ver com a letra, uma base muito alegrinha pra uma letra contestadora” (CP, p. 304). De acordo com DJ Nezo após sua conversa com os músicos, estes “começaram a pesquisar melhor, começaram a desenvolver os instrumentais na hora de

produzir, e depois eles retornaram, retornaram a cantar conosco, já com um suporte musical diferenciado" (CP, p. 304). *DJ Nezo* analisa o crescimento do grupo a partir da atuação do mesmo no programa:

era como se eles quisessem meramente gravar e mais nada, em cima de qualquer coisa que tivesse, desde que eles mandassem a mensagem. Num segundo momento, eles já preocuparam já, nessa associação entre a qualidade da base que eles fossem coloca, em relação à letra que eles fossem dispor sobre aquela base. E já nesse último momento agora, eles foram além, eles fizeram a composição da letra e se preocuparam em criar uma base que tivesse identidade com aquele diferencial de letra que eles estavam produzindo. Então que dizer? Eles cresceram em termos de educação musical, na concepção musical final da base que eles resolveram utilizar nessas últimas composições deles (*DJ Nezo, CP, p. 305*).

Segundo *DJ Nezo* o crescimento musical de um grupo depende, basicamente, de pesquisa. É necessário que os músicos ouçam muitas músicas, experimentem instrumentais e componham letras e acompanhamentos harmoniosos entre si.

Percebe-se aqui uma preocupação com a formação musical do grupo. Nesse depoimento do *DJ Nezo*, é evidente as dicas para que os músicos reflitam criticamente sobre suas músicas, buscando equilíbrio entre letra e acompanhamento instrumental, ficando explícito o incentivo para a busca de estratégias que possibilite o crescimento musical.

Juntamente com as dicas de atuação e formação musical, o programa também apresenta os modelos em que os músicos devem estar dispostos no palco e o papel de cada um do grupo. Os grupos que possuem um *DJ* que ainda não domina os toca-discos, ou seja, que desempenha a função de colocar o instrumental gravado para acompanhar os cantores, recebe orientação para ocupar o espaço que cabe ao *DJ*: "eu falo 'faça a sua figuração, aqui na frente do equipamento tu és o maestro do pessoal. Mesmo que tu não toque, tu tens que representar, nem que tu fiques ali, batendo palma, dançando, mas na posição, como *DJ*'", conta *DJ Nezo* (CP, p. 320).

Todas as dicas, sugestões e instruções que a produção disponibiliza aos músicos são motivadas pela própria inexperiência dos grupos no fazer televisivo, bem como das especificidades de cada edição do programa. Assim a

produção se esforça em encontrar meios de orientar os músicos, o que resulta em uma dinâmica circular, onde há uma demanda que movimenta a equipe, e esse movimento modifica a atuação do grupo. A cada apresentação surge novas necessidades e peculiaridades que movem, tanto os grupos musicais quanto a produção do *Hip Hop Sul*, a buscar diferentes meios e estratégias para um desenvolvimento musical mútuo.



Foto: Vania Malagutti Filho

Foto 19: DJ Nezo auxilia músico nos tocas-discos
Gravação em Alvorada

5.1.3 Os músicos após sua participação no programa

*Meu pai que fala: "quero ver minha gurizada tocar,
aparecer na TV" (Mano Som, CT, p. 40).*

Após a gravação os músicos começam a ter novas expectativas e ficam ansiosos, agora para verem-se na televisão. A espera é sempre compartilhada pelo grupo todo, além dos familiares e amigos. Todos na comunidade são informados para assistirem ao programa e verem o grupo que representou

aquele bairro. A inquietação para ver o resultado da gravação é retratada por MC Buda, que declara:

Eu não agüento mais, tô atucanado pra ver o programa. Tô louco pra ver. Bah, to afim até de ir lá na TV e pedir pra ver como ficou, "deixa eu ver? Deixa eu ver?" Bah, não aquento mais. Uma angústia, assim, louca, pra ver como o cara saiu (MC Buda, CA, p. 52).

Ver-se na televisão é um momento muito importante. Para um grande número de pessoas isso se reúne, prepara fita VHS para gravar, alguns tomam emprestado o videocassete, fazem festa. O trecho abaixo pode ilustrar o momento do grupo Rimas Reais assistindo ao seu programa.

Vania: Como foi assistir vocês na televisão?

DJ Pê: Muita emoção. Teve gente que até chorou. Tinha nego chorando no quarto. Assistimos tudo junto, lá em casa.

MC FP: Foi bacana! Bah, não tem nem explicação. [...]

DJ Pê: Se sentemos tudo lá no chão. Tudo no chão pra olhar. Sentado, quieto, rindo, né.

MC FP: Pô, a gente só riu, né. A gente mais riu do que... nós rimos de nós mesmo assim. Dos erros, do nervosismo da hora.

DJ Pê: A minha irmãzinha, quando viu nós na TV, desandou a chorar.

MC FP: A tua sogra também.

DJ Pê: A minha sogra...

MC FP: Ela chorou quando viu nós.

DJ Pê: Eu também, meio escondido [ri], eu meio escondido. É muita emoção (Grupo Rimas Reais, CT, p. 121 – 122).

A emoção descrita pelo grupo é similar na grande maioria dos entrevistados. Não há dúvidas de que se ver na televisão é um acontecimento a ser festejado, depois de tempo de espera e preparação para esse momento.

Ver-se na televisão e auto-avaliar-se

Junto com a carga emotiva de ver-se *dentro* da televisão, os músicos também analisam, comparam e criticam seu desempenho musical no programa. Essa possibilidade de assistir a uma atuação desempenhada em um tempo

passado, e que foi congelada pela gravação, concretiza-se em um registro que pode servir de referência para modificações na *performance* de apresentação e na própria música: “se não fosse o programa a gente não teria evoluído, porque a gente só se evolui quando a gente se vê. [...]é essa história, só evolui quando tu se vê na TV, e ‘bah! eu posso melhorar, eu posso fazer melhor que isso’. Daí, se evolui.” (MC RM, CG, p. 209). Sobre isso MC Nego Sid conta que modificou, inclusive, a letra da sua música: “trocamos umas palavras que quando eu olhei, olhando ali eu falava muito rápido, e parecia que não dava pra entender as palavras, e daí nós trocamos umas palavras por outra”. E ele explica:

tinha uma parte que eu falei de “tempo de votar” e tal, eu falei assim, meio que gaguejei, entende, daí eu notei que aquilo dali é normal, sempre quando eu falo aquela palavra ali eu dou uma gaguejada, e daí nós trocamos aquelas palavras por outras, pra não ter aquilo dali. Na TV, a gente olhando na fita dá pra notar bem que o cara gagueja e tal. [...] Daí troquei “tempo de votar” por “tempo de votar consciente”, entende. Daí nós trocamos as palavras pra poder ficar tudo bem nítido, entende. Pra poder entender tudo com clareza. [...] Porque eu olhava a fita e “bah, eu errei aquela parte”, sabe, eu ficava olhando assim “gaguejei” e dá pra notar bem, né. Daí eu pensei “não, vou mudar essa parte”, daí mostrei pro pessoal “não, ta certo, se vai ficar melhor pra ti então muda”, daí mudei (MC Nego Sid, CA, p. 80).

Modificações como essa são comuns. Alguns fazem alterações no instrumental, outros na disposição do grupo no momento de cantar, ou simplesmente percebem que precisam ensaiar mais e melhorar um ou outro trecho da música. Esses músicos entendem que “ver-se” na televisão é fundamental para seu crescimento musical.

Nada melhor pra um compositor, seja qual for o tipo de música, sabe, tu cantar assim, numa televisão [...] e depois tu poder te olhar e depois tu ver o que tu precisa modificar, se houve erros, sabe... Eu acho que fica bem mais fácil, né (MC PDC, CA, p. 45).

O fato de o programa ser reprisado também contribui para os grupos que não têm a possibilidade de gravá-lo em vídeo assistirem duas vezes, o que lhes permite analisar sua atuação e refletir sobre as falhas da apresentação, identificando os erros e descobrindo a causa dos mesmos.

Nego Moura: Na nossa apresentação foi pena que o pretinho deu umas *rateadas*, lá.

Vania: Que *rateada*?

Nego Moura: Ah, no refrão eu abaixei pra baixo.

DJ Pê: Abaixei pra baixo!?! Saiu do ritmo.

MC FP: Não, mas na verdade, assim, eu digo que foi um erro em conjunto. Porque eu cantei rápido demais, o nervosismo... [...] pra quem não conhece a música, né Vania, não sabe. A vantagem nossa, nessas primeiras apresentações é que ninguém conhece. Mas a gente sabe que a gente errou. Eu cantei a música rápida demais, afobado. E daí o Joel [Nego Moura] também foi no meu ritmo. Foi aí que foi o erro. Eu acelerei a letra, o Joel [Nego Moura] entrou naquele ritmo mais acelerado também e se perdeu, saiu do ritmo. E daí no segundo refrão eu pensei "bah, ele vai errar de novo", daí eu fui acompanhando ele assim sabe, pra ele entrar no ritmo e ele entrou. Depois também ele não houve mais erro (Grupo Rimas Reais, CT, p. 123).

A auto-avaliação e a análise ao ver-se na televisão, é também uma prática comum na equipe de produção. É assistindo ao programa que eles melhoram a atuação de apresentador do programa, roteiro e edição. Seguidor F, apresentador do programa explica como faz para evoluir no seu papel dentro do *Hip Hop Sul*: "tu pegas e grava, depois assiste e vê tudo o que, olha tudo o que tu errou. Tu tens que chegar na outra gravação e tentar melhorar" (CP, p. 407). Foi utilizando principalmente esse procedimento que a produção do programa conseguiu, empiricamente, evoluir no seu fazer televisivo.

Além das alterações que os participantes do programa fazem em função da sua atuação na televisão, é visível a afirmação da identidade e das características peculiares de cada grupo, além do estímulo para o aumento e qualidade da produção musical.

A gravação foi num sábado e daí apareceu no outro sábado. Daí tipo, na mesma hora já uma menina me ligou "ah gostei de vocês cantando, ah eu vi vocês..." e eu "bah, é aquilo, né". Já descí na casa dele (Tuca) e, empolgado: "oh meu, temos que cantar mais. Temos que fazer novas músicas e tal" (MC Satiro, CG, p. 297).

Além de firmarem com mais facilidade a trajetória profissional, devido à divulgação do trabalho. A motivação para não faltar, e até intensificarem, os ensaios do grupo é comum.

DJ Pê: Depois de lá a gente se dedicou bem mais.

MC FP: Depois do programa a gente, assim, oh, eu não vou mentir pra ti, a gente não faltou uma quarta, nem um sábado e nem um domingo. Direto! [...] a gente tá cada vez mais infiltrado, envolvido (Grupo Rimas Reais, CT, p. 129).

“Te vi na TV”: o retorno por ter participado do programa

No colégio foi assim: o pessoal chegou e daí “ah, te vi na televisão, e tal. Dá um autógrafo?” E eu “bah!!!” (MC Mano J, CT, p. 57).

A televisão é, sem dúvida, um dos meios de comunicação que abrange muitas pessoas atualmente. Praticamente todos os lares possuem pelo menos uma e, além disso, há as televisões em espaços públicos como aeroportos, rodoviárias, praças, praças de alimentação, ônibus e metrô. A divulgação e o imediatismo da mídia televisiva hoje é uma constante, o que faz com que os músicos que participam do *Hip Hop Sul* fiquem conhecidos, e tenham um retorno rápido da sua participação no programa.

Esse retorno se concretiza principalmente no reconhecimento enquanto artistas e músicos. São comuns relatos de receberem telefonemas ainda durante a exibição do programa, no momento em que divulgam o número de contato do grupo. As ligações são dos mais variados lugares e interesses: há convites para shows, cumprimentos e contatos de amigos e familiares, inclusive dos que há muito não se falavam:

Ontem, por exemplo, quando eu dei o meu número lá na TV, o telefone tocou. Eu atendi “pô, meu, é a gurizada do rap?”, e eu “sou eu, cara!”, [era um amigo] “ah, meu, eu vi você na TV [...] Adivinha de onde eu tou falando?”, daí eu falei, “de onde tu tá falando meu?” “bah, ‘to falando de Charqueadas [RS], tô aqui no presídio” (MC RM, CG, p. 171).

Contato de pessoas que querem contribuir e ajudar os grupos, de alguma forma e por algum motivo, também é comum, conforme um exemplo que registrei no caderno de campo:

MC FP (Rimas Reais) me ligou hoje. Confirmamos o horário e o local para próxima entrevista. Ao telefone ele me contou que assim que eles passaram no programa, sábado, um senhor lhes ligou para cumprimentar pelo trabalho e disse que faz *home page* e que gostaria de ajudá-los com um *site* para o grupo. Falou que a música deles é praticamente uma biografia sua, pois é um ex-viciado e ficou mobilizado com a letra da composição. Eles marcaram um encontro (CC, p. 120).

O interesse desse senhor por esse grupo se deu em função da letra da música que cantaram, pois ao vê-la na televisão identificou-se com a mesma, encontrando nela sua própria história. A partir disso o grupo conquistou um aliado, que abriu sua casa para ensaios e investiu em programas de computador e equipamentos eletrônicos para composição e gravação de novos instrumentais e músicas.

O MC Bronx conta que ficou surpreso com o retorno rápido da sua apresentação na televisão. Imediatamente após ter ido ao ar, uma gravadora o convidou para fazer um CD e sua música começou a ser solicitada na rádio comunitária da FEBEM¹⁸ de Porto Alegre. Automaticamente saiu do anonimato e em poucos meses, ainda antes dessa pesquisa ser finalizada, estava com o seu CD.

Tu vê só o que é a proporção da coisa, assim, de um produto, de um fato, acontecimento ir pra televisão. A coisa toma um... tem um retorno rápido. Até bem rápido. Até bem além do que eu tava imaginando. Achei que, bah, ia custar um pouco, que ia parecer só um ou outro "bah, eu te vi na televisão", sabe, mas não, sabe, a coisa começou a tomar uma proporção bem rápida (MC Bronx, CG, p. 56).

Ser convidado para tocar em festas e ainda ser reconhecido como o grupo que estava na televisão, também faz parte do retorno de ter estado no *Hip Hop Sul*:

As coisas mudam, na semana passada a gente já tocou em Canoas [RS]. Então assim, chegamos lá e todo mundo "ah, vocês tiveram no *Hip Hop Sul* na semana passada?!" e daí nós só

¹⁸ Fundação do Bem Estar do Menor

relembramos e tal e "é cantamos e tal e foi legal". E o pessoal anunciava "eles que cantaram no *Hip Hop Sul* e tal", e o pessoal, assim quando eles anunciavam... Bah!!! foi bem legal!!! (MC Nego Sid, CA, p. 75).

Esses "retornos" que os músicos declaram podem ser explicados por Shusterman (1998), que escreve sobre o papel que a mídia desempenha para que o rap seja conhecido e reconhecido além do seu território comunitário:

Tanto pelo rádio como pela televisão, como pela indústria de discos, de fitas e de cds, o rap tem sido capaz de atingir um público mais vasto do que o original do gueto, conquistando uma platéia real para sua música e sua mensagem, mesmo na América branca e na Europa (Shusterman, 1998, p. 155).

A esse respeito Walcott (1997), em seu artigo sobre a educação musical e a pedagogia do rap, escreve sobre uma experiência com um grupo que se destacou após ter apresentado um show na televisão. Ele coloca: "o grupo já era bem popular antes do show na TV, mas tornou-se ainda mais após a apresentação no programa" (ibid. p. 182).

5.2 OUTRAS FUNÇÕES

5.2.1 A função de criar rituais: como e com que freqüência os *rappers*, *MCs* e *DJs* assistem ao *Hip Hop Sul*

Vania: Com que freqüência vocês assistem ao programa?

MC FP: O Hip Hop Sul a gente assiste direto!

DJ Pê: Todo sábado. Direto. Dá até briga por causa da novela

(Grupo Rimas Reais, CT, p. 73).

A grande parte dos grupos de rap entrevistados acompanha o programa desde o seu início e a maioria deles soube de sua existência através da própria televisão. Alguns tiveram as primeiras notícias do programa por meio de outros membros do hip hop, como relata MC Batista:

Eu fiquei sabendo *pelas* rodas de *break* que tinha lá na Andradas [...] Alguns pessoal do *Hip Hop Sul* já apareciam lá na roda, o Seguidor F, alguns que tão lá, iam se apresentar, fazer roda de *break*...[...] Daí eu fiquei sabendo através deles que ia rolar um programa. E daí quando eu vi começou a rolar mesmo, sério (MC Batista, CG, p. 178).

Todos os entrevistados são unânimes em afirmar que tão logo souberam do *Hip Hop Sul* tornaram-se seus telespectadores fiéis, assistindo à programação semanalmente, "sem falhar". Profeta do Rap afirma ver "todos os sábados, todo sábado. Quando eu não vejo sábado, eu vejo na quinta" (CA, p. 90). Os que possuem videocassete, gravam as edições para poder revê-las em outros momentos, como é o caso do MC Nego Sid: "eu gravo sempre também. Sempre gravo o programa". E ele ressalta que faz isso porque: "a televisão, hoje em dia tá horrível de olhar, não tem nada que passe de legal, né, e o único programa que é tri, que eu gosto de assistir é o *Hip Hop Sul*". MC Nego Sid complementa: "quando não tem nada pra assistir eu volto à fita e repriso tudo, e vai e vem, eu assisto toda a hora a fita" (CA, p. 83). Os que não têm a possibilidade de gravar, às vezes, assistem as duas veiculações semanais do programa, como faz MC Mano LS: "eu assisto todos os sábados e as reprises também" (CA, p. 8).

O desejo de ver à um mesmo programa, diversas vezes, ou até todos os dias é compartilhado por vários músicos. MC Pelé, afirma que gostaria que o programa fosse diário, pois o programa "é 10", ele é "uma novela de *rappers*, entendeu, uma novela de *rappers*, um negócio bem bolado!" (CG, p. 254).

Alguns enfrentam dificuldades para assistirem ao *Hip Hop Sul*, como é o caso do MC Rafael, na sua casa a TVE "não pega direito". No entanto ele não deixa de ver ao programa, "na casa de um amigo" (CG, p. 147).

A justificativa para assistirem ao *Hip Hop Sul* assiduamente se deve ao programa ser um dos únicos na televisão brasileira que vai ao encontro das comunidades "expressando o que as pessoas da periferia passam e sentem", mostrando facetas que a maioria das mídias não revelam (MC Mano A, CT, p. 179).

Há assim uma identificação direta com os conteúdos do programa. Pode-se afirmar que esses jovens se reconhecem no *Hip Hop Sul*. Isso acontece possivelmente porque esse programa é gerido com uma linguagem própria, onde a subjetividade da cultura hip hop fica em evidência.

Wortman (2000, p. 129) escreve que atualmente “não só a televisão tem modificado suas formas de fazer programas mas também tem se modificado a relação das pessoas com a televisão”. Segundo essa autora “são os jovens quem mais tem incorporado essas modificações” (ibid. p. 129). Essa afirmação pode ser conferida com o *Hip Hop Sul*, onde equipe de produção e os grupos de rap formam um conjunto que produzem uma nova maneira de fazer televisão e se relacionar com ela.

Outra declaração dos grupos entrevistados é que por meio do programa eles ficam informados “do que tá rolando” dentro do hip hop na capital gaúcha, para que possam também se “posicionar nas mesmas condições que está a Grande Porto Alegre” (DJ Dezinho, CG, p. 219).

Dessa forma, assistir ao programa com regularidade se justifica na idéia de que vendo o *Hip Hop Sul* é possível estar atualizado dentro da cultura hip hop. MC Profeta do Rap assegura que “quem quiser entrar no hip hop, ou quem tá começando, tem que começar vendo o *Hip Hop Sul*. Porque pensar em entrar no hip hop e não olhar o *Hip Hop Sul*, vai se perder”. A visão do programa como uma escola da filosofia, ideologia e elementos artísticos da cultura hip hop é comum. Assim a grande maioria não pode deixar de assistir “nenhum programa, porque tem que estar sempre informado, né, tem que sempre buscar informação, além do que a gente já sabe”. Assim “vale a pena” assistir semanalmente “porque cada vez que tu vê tu aprendes uma coisa diferente, né. Porque cada vez que tu vê tem um grupo diferente. Tem estilos diferentes” (MC Profeta do Rap, CA, pp. 89, 90).

Esse depoimento coloca o programa *Hip Hop Sul* com uma função explicitamente formadora, onde MC Profeta do Rap o vê como uma “instituição pedagógica” responsável pela construção de elementos que capacite o telespectador a ser um *hip hopper*. Nesse sentido o programa atua como um “produtor de saber” (Fischer, 1997).

Na fala de MC Profeta do Rap também está implícita a atualização de novas tendências do rap. Ramos (2002), em sua pesquisa sobre o que as crianças aprendem de música pela televisão, constatou que na aprendizagem mediada pela televisão “a frequência semanal na audiência dos programas pode ser um aspecto facilitador, pois permite também acompanhar pela televisão os shows e lançamentos dos novos CDs, por exemplo, proporcionando a atualização do repertório dos grupos e cantores preferidos” (Ramos, 2002, p. 115). Além disso, a televisão, torna-se “um elo de ligação entre as pessoas e os fatos atuais na sociedade” (ibid. p. 95), e no caso dessa pesquisa, com o hip hop.

A importância da televisão, e nesse caso do *Hip Hop Sul* para os hip hoppers – pode ser entendida com Pillar (2001, p. 13) que escreve: “é difícil, quase impossível, neste final de século, pensar como seria nossa compreensão, nossa percepção do mundo, nossa subjetividade sem o poderoso meio de comunicação que é a televisão”. Isso porque a televisão “opera como uma espécie de processador daquilo que ocorre no tecido social, de tal forma que ‘tudo’ deve passar por ela, ‘tudo’ deve ser narrado, mostrado, significado por ela” (Fischer, 2001, p. 16). Assim ela acaba por constituir-se em “um lugar privilegiado de aprendizagens diversas” (Fischer, 2001, p. 16).

5.2.2 A função de contar histórias: o *Hip Hop Sul* no mundo imaginário dos grupos de rap e da produção do programa

...O sonho mesmo era cantar no programa. Tipo, eu cantei lá e fiquei meio realizado. Foi muito bom, eu gostei muito
(MC Profeta do Rap, CA, p. 110).

Uma das questões feitas durante as entrevistas com os grupos de rap refere-se ao grau de importância que os *rappers*, *MCs* e *DJs* atribuem ao programa *Hip Hop Sul*. A intenção é compreender que espaço esse programa ocupa nas suas vidas e qual a relação estabelecida com ele. Assim busquei em um primeiro momento entender como o programa ocupa o “mundo imaginário” dos grupos de rap. Ou seja, quais são as expectativas, o que esperam, os sonhos e aspirações que possuem em relação a ele.

Nessa pesquisa não foi surpresa constatar que praticamente todos os grupos de rap entrevistados tinham o sonho de cantar no *Hip Hop Sul*. Esse sonho é claramente refletido nas falas dos *rappers*, *MCs* e *DJs*. MC Nego Sid conta: “logo que eu comecei eu tinha um sonho de cantar no *Hip Hop Sul* de... Bah! Desde que eu comecei a entrar no hip hop. A gente trabalhava pra cantar no *Hip Hop Sul*” (MC Nego Sid, CA, p. 64). MC Mano J relata que tão logo soube e assistiu ao *Hip Hop Sul* disse pra si mesmo: “ah, um dia eu vou cantar aí. Não sei como, mas eu vou” (CT, p. 10).

Os grupos alimentam o sonho de cantar no programa, e o fazem buscando melhorar sua *performance* e atingir o patamar que acreditam ser necessário para conseguir esse objetivo. A televisão, assim, atua como uma estimuladora de sonhos e desejos, habitando a imaginação dos telespectadores. Isso resulta em um reflexo concreto na vida dessas pessoas, que começam a formular estratégias para chegar a ela, ou pelo menos a espelhar-lá em suas ações.

MC Mano J justifica o desejo de cantar na televisão explicando que

Esse sonho de tar cantando [no programa] não é pela televisão, mais sim por passar informação. Porque a televisão é um ibope, entendeu, muita gente ta vendo. Então, ali é bom porque tu passa uma informação e todo mundo vai ta vendo, entendeu. Muita gente vai ta escutando e vai ta vendo (MC Mano J, CT, p. 10).

Sua justificativa vai ao encontro de uma máxima do *Hip Hop Sul*, que é transmitir informações, inclusive por meio da música. Isso denota a sintonia que há entre o programa e os grupos de rap, em buscar o mesmo objetivo. Nessa busca os grupos ainda esperam que os espectadores de suas músicas utilizem as mensagens que passaram em seu cotidiano:

Mano J: O meu sonho foi aquilo dali, fizemos e vamos ver o que as pessoas vão achar ai. Tomara que elas tirem como exemplo àquilo que a gente falou, né.

Mano Som: Usem o que a gente falou na música pra vida delas, né (Grupo Jovens Conscientes, CT, p. 10 – 11).

Além das informações que buscam transmitir, a meta dos grupos em estar no *Hip Hop Sul* também está relacionada com a necessidade de ser e ter seu trabalho artístico-musical conhecido. Isso pode ser exemplificado na fala do MC

Profeta do Rap que diz: “eu já queria há muito tempo, né, cantar no *Hip Hop Sul*. Porque o *Hip Hop Sul* é que nem eles falam, ‘a Janela da Periferia’, a gente cantando ali muita gente vai conhecer a gente” (MC Profeta do Rap, CA, p. 96). MC Mano LS complementa que “99% do movimento [hip hop] é voltado todo pro *Hip Hop Sul*. E daí é o seguinte, se ninguém nunca viu o grupo na vida, que nem nós né, eu tô esperando que com essa gravação aí o grupo já vai se divulgar bem mais” (MC Mano LS, CA, p.11).

Esses trechos de entrevistas mostram que a importância de estar na televisão é “sobretudo para se fazer ver e ser visto” (Bourdieu, 2001, p. 16). Como a televisão é uma mídia que abrange um grande número de pessoas ao mesmo tempo, os grupos de rap vêm nela a possibilidade de ficarem famosos e realizarem o sonho de “viver do rap”.

Tipo assim, de repente tem um cara aí olhando, que já olha o programa pra isso, “bah, vou olhar porque ...” de repente é um caçador de talentos, “ah, vou olhar pra ver se eu consigo algum grupo aí”. De repente olha e se agrada da música do cara, do som do cara e liga pro cara e dá um apoio pro cara. E é o que o cara precisa, né. O cara tendo um apoio!... Nós temos, assim, oh, se nós tivesse um apoio nós botava até um CD duplo, se ratear. Porque o que nós temos de música! (MC Buda, CA, p. 56).

O desejo de que algum produtor se interesse por gravar o trabalho do grupo é compartilhado por todos que ainda não possuem um CD gravado. A idéia de que com a gravação de um CD o grupo poderá se projetar é corrente.

Sobre o lado comercial dessa música, Negus (1999, p. 83) escreve que o “rap é negócio nos Estados Unidos”, onde a indústria fonográfica já o percebeu como uma fonte de lucros. Esse autor advoga que “os rappers que tem sido identificados como ‘da rua’, são também executivos” (ibid. p. 83). No Brasil poucos grupos tem tido êxito financeiro, dentre eles estão Racionais MC’s – grupo paulista que mais tem se destacado em vendas de discos, sem a divulgação na grande imprensa – e MV Bill – carioca que tem se destacado pelo uso de instrumentos acústicos em suas músicas (faixa 4 do CD 2 em anexo). Dos grupos dessa pesquisa, como já mencionado, nenhum vive da música, todos possui uma profissão paralela. Outra expectativa dos grupos entrevistados em cantar no programa é que surjam convites para apresentações, festas, shows.

No programa os MCs também fazem apelos à comunidade, de acordo com suas necessidades, esperando que elas sejam supridas. MC Bronx, por exemplo, deixou registrado no programa um convite para DJ, ele está atuando sozinho e acredita que sua música pode ficar ser melhor se estiver atuando em conjunto com um outro: “quero ver se aparece um DJ pra que venha somar o meu trabalho, né” (MC Bronx, CG, p. 20). Nesses casos também a televisão está cumprindo um papel social e há uma crença de que os apelos, convites e dicas mediados por ela serão atendidos.

Aqui os músicos atribuem um poder à televisão, onde ela tem a capacidade de resolver os problemas. Bucci (2000, p. 18) afirma que “televisão no Brasil é uma questão de poder [...] e é poder porque ela se confunde com o próprio poder”. Nesse sentido estar no *Hip Hop Sul*, pode significar suprir as solicitações feitas no ar, como no caso de MC Bronx.

A esperança, as expectativas e os sonhos desencadeados pelo *Hip Hop Sul* e que habitam o “mundo imaginário” dos *rappers*, MCs e DJs refletem diretamente no dia a dia deles, servindo como um incentivo para enfrentar e transpor as dificuldades comuns de sua realidade.

A equipe de produção do *Hip Hop Sul* possui consciência de que os grupos de rap sonham em cantar no programa.

Do mesmo jeito que um dia eu assisti ao programa e disse que um dia poderia vir pra esse programa e fazer algo de bom, de diferente, de melhor, as pessoas também têm esses sonhos. Aqui não é um Jô Soares, aliás, tem um abismo entre o *Hip Hop Sul* e o Jô, mas as pessoas sonham em vir aqui também (Manoel Soares, CP, p. 264 – 265).

O relato de Manoel Soares revela o desejo que acalentava de trabalhar no programa, o que o faz presumir que os grupos de rap também possuem os sonhos de um dia estar lá. Não há dúvidas de que esse sonho aparenta ser mais fácil e próximo de ser realizado, do que cantar, por exemplo, no Programa do Jô (TV Globo). Isso porque o *Hip Hop Sul* possui em seus objetivos oportunizar espaço para os *hip hoppers* e a comunidade da periferia em geral.

Além da equipe de produção ter consciência da importância dos grupos participarem do programa, ela também cultiva expectativas com relação aos grupos de rap: “a expectativa é sempre aquela, né, rezar, e dizer assim: ‘tomara

que eles façam uma boa apresentação, porque tão aí representando nós e a nossa cultura, num todo, num geral'" (Seguidor F, CP, p. 414). Manoel Soares complementa que realmente espera "o melhor dos grupos", que significa, segundo ele "uma boa qualidade musical, um trabalho sério" (CP, p. 242).

5.3.3 A função porta-voz: o *Hip Hop Sul* na função de reforçar a identidade da cultura hip hop

Outro aspecto abordado nas entrevistas foi referente à relação entre o programa e os grupos de rap no sentido de compreender a função da televisão, enquanto uma mediadora de linguagens comuns, contribuindo para que a cultura musical hip hop seja reforçada e tenha uma identidade similar na sociedade e na televisão.

Qualquer programa televisivo é um evento complexo que abrange e transmite desde formas de se vestir, falar e gesticular até atitudes, comportamentos e filosofia de vida. Com o *Hip Hop Sul* não é diferente, ele constitui-se em uma escola onde os *hip hoppers* gaúchos apreendem e se atualizam de todas as particularidades de sua cultura. Isso ocorre porque o programa divulga o "patrimônio comum" da cultura hip hop e, ao fazê-lo, torna-se um mediador de valores e símbolos compartilhados pelos membros da mesma. Esse "patrimônio comum" pode ser identificado na luta contra o racismo e a discriminação, no reconhecimento do rap e das demais manifestações artísticas do hip hop, no uso da música como uma ferramenta na transmissão de informações, na articulação da arte e cultura, entre outros.

Há, assim, uma parceria entre os interesses da comunidade e as propostas do *Hip Hop Sul*. Essa parceria resulta em uma inter-relação entre esses dois pólos, onde o programa colhe os interesses da comunidade, os traduz para o imbricamento de linguagem televisiva versus linguagem hip hop e concretiza-se em um intérprete entre os dois contextos, tornando-se um porta-voz para toda uma sociedade (Casetti e Chio, 1998).

Isso pode ser entendido nas ações da equipe *Hip Hop Sul*, quando ele faz alterações e sugestões às produções musicais dos grupos de rap, e mesmo

veiculando a produção musical de um grupo. O ato de apresentar um grupo musical para a sociedade desencadeia em muitos a inspiração e o desejo de também estar no programa cantando daquela forma. Isso faz da televisão uma porta-voz da sociedade ao mesmo tempo em que apóia e incentiva novas iniciativas de formação de grupos musicais, por exemplo. O *Hip Hop Sul*, nesse caso, atua como um fator multiplicador da cultura hip hop. O MC RM conta que depois do seu grupo cantar no programa muitos grupos se formaram, inspirados na apresentação televisionada: "na época tinha três grupo, e depois da nossa apresentação, agora tem uns 10 grupos em Guaíba, de rap, inspirado em nós assim, que vê que o troço aqui vai pra frente" (MC RM, CG, p. 206).

Esse papel multiplicador e homogeneizador do programa podem ser mais bem entendidos com as colocações de Herschmann (2000) a respeito da mídia, e respectivamente da televisão. Ele escreve que

É através dela [da televisão], de modo geral, que se adquire visibilidade e que se constroem os sentidos de grande parte das práticas culturais. Além disso, a mídia, por um lado, reconhecidamente, pode operar no sentido da integração sociocultural de caráter heterogêneo, na qual culturas minoritárias ou locais consigam espaço significativo de expressão, bem como no sentido da homogeneização transnacionalizada (Herschmann, 2000, p. 88).

Sobre isso Wortman (2000, p. 130) também afirma que a televisão atua na constituição de "identidades sociais", nutrindo-as de "valores, representações e práticas inerentes à sociedade no qual esse processo se produz". Por outro lado, Kellner (2001, p. 214) afirma que a mídia, e então a televisão, "fornece as modernas fábulas morais que mostram qual é o comportamento certo e o errado, o que deve ou não ser feito, o que é ou não 'a coisa certa'".

Com os *hip hoppers* entrevistados não há dúvidas de que o *Hip Hop Sul* funciona como uma instância que fornece parâmetros para suas atuações. Ou seja, determina o que é ou não "certo" dentro do rap. Musicalmente aqui fica claro o Saber Musical Possível fornecido pela televisão, conforme determina Nanni (2000). E, nesse sentido, é evidente o uso da tecnologia, isto é, da televisão, como uma ferramenta que interfere diretamente no saber e no fazer musical dos músicos entrevistados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ah, o Hip Hop Sul? Ele é o coração do hip hop aqui no Sul (MC Profeta do Rap, CP, p. 88).

O objetivo central deste estudo foi compreender as funções sócio-musicais que o programa *Hip Hop Sul* desempenha e as experiências de formação e atuação musical que proporciona aos grupos de rap que dele participam. Para esse objetivo foi necessário investigar outras questões: qual a proposta musical do programa *Hip Hop Sul* e suas expectativas em relação aos grupos de rap? Quais são as expectativas que os grupos de rap têm em relação ao programa *Hip Hop Sul*? Como os grupos de rap apreendem os aspectos musicais formativos e atuantes presentes no *Hip Hop Sul*?

A pesquisa lidou com dois fenômenos contemporâneos, a cultura hip hop e a televisão. Com relação à cultura hip hop, o trabalho abordou os aspectos relativos à sua origem e princípios, bem como uma síntese da sua situação no Brasil, particularmente em Porto Alegre.

Já a televisão foi vista como um espaço de transmissão e apreensão de conhecimentos, inclusive musicais. Além disso, ela foi analisada como uma potencializadora de elementos que favorecem o fazer musical, tais como o estímulo, o sonho de estar na televisão, as competências necessárias para a atuação, como emocional e social. Essa posição está embasada em autores que escrevem sobre os meios de comunicação e a aprendizagem extra-escolar, como Ferrés (1996), Fischer (1997, 2000a, 2000b), e Bransford *et al.* (2000) e em autores que vêem na televisão um “dispositivo pedagógico”, que promove experiências formativas também no campo musical, como Kraemer (2000) e Nanni (2000).

Todo o estudo fundamentou-se na perspectiva da televisão como uma mediadora de conhecimentos musicais (Del Ben, 2000; Souza, 2000; Ramos, 2002), tanto para seus telespectadores quanto para os músicos participantes de seus programas. Dessa forma o programa televisivo *Hip Hop Sul* pôde ser visto como um espaço de formação e atuação musical.

A pesquisa foi norteada pela perspectiva dos estudos culturais, trazida por Wolf (1995) e o método de análise televisiva de Casetti e Chio (1998) alicerçou a análise de dados. Esse método parte do entendimento de que o programa televisivo é um evento, e como tal concretiza-se em um fato que envolve e é envolvido pelo destinatário. Com base nessa visão, tomei as quatro funções sociais da televisão propostas por esses autores – a função de criar modelos, a função de contar histórias, a função porta-voz e a função de criar rituais – para analisar quais são e de que forma ocorrem as experiências musicais formativas e de atuação no programa *Hip Hop Sul*. A função de criar modelos foi a mais discutida no trabalho, entendendo que esta estava diretamente relacionada à questão principal da investigação.

As técnicas utilizadas na coleta de dados foram entrevistas semi-estruturadas, observações naturalistas e acompanhamento da rotina de trabalho dos produtores do programa. Também foram feitos registros fotográficos e em audiovisuais da equipe de produção do programa e dos grupos de rap atuantes no período do trabalho de campo – de abril a agosto de 2002. Esses procedimentos permitiram entender quais são os conteúdos musicais e as competências sócio-musicais que o programa proporciona, bem como a forma com que eles são transmitidos e apreendidos pelos músicos.

Nas gravações do programa pude observar a dinâmica interna do *Hip Hop Sul*. Verifiquei que a interação grupos de rap/equipe de produção se dava de forma peculiar. A equipe de produção e os músicos participantes ocupavam o mesmo patamar, o mesmo grau de importância. Os músicos ficavam junto ao público, de onde eram chamados a se apresentarem. Eles ocupavam, assim, a mesma posição que o público participante. A hierarquia e o *status* de todos os participantes (equipe de produção, artistas e público) não ficava demarcada nas roupas que usavam ou na forma com que se expressavam, havendo uma

homogeneidade entre eles. Essa característica se deve ao fato do programa ser feito por *hip hoppers*, “do jeito deles”.

O *Hip Hop Sul* não é um programa educativo no sentido mais restrito do termo. Contudo esse programa desempenha funções sócio-educativas que lhe são inerentes, dado que suas características o envolvem e o identificam com a comunidade hip hop, uma vez que é ela quem o produz. Assim, a cultura hip hop é representada na televisão pela própria cultura hip hop.

Os resultados desta pesquisa indicam que o *Hip Hop Sul* faz parte da trajetória musical dos grupos de rap entrevistados. Eles são telespectadores assíduos, organizam-se para assistirem ao programa, e o vêem como fundamental na sua conduta de *hip hoppers* e músicos. Sonham estar no programa e criam expectativas com relação ao mesmo. Além disso, o programa funciona como um estimulador e multiplicador da cultura hip hop e de grupos de rap.

Tocar no *Hip Hop Sul* requer uma preparação, e para muitos, há uma intensificação nos ensaios para esse momento, onde os músicos alteram suas rotinas para poderem estudar sua apresentação. Nesse momento há um crescimento musical no grupo, pois há uma preocupação com a qualidade, já que estar na televisão implica em “muitas pessoas” verem o trabalho desses músicos.

O programa também desempenha a função de modelo, tanto para os grupos telespectadores quanto os participantes, onde os músicos *hip hoppers* apreendem questões relacionadas à música, como técnicas de *DJs*, estilos de rap e *performance* de palco.

A gravação do programa é para muitos um momento muito esperado, constituindo-se na realização de um sonho. A passagem de som, que antecede à gravação, é uma ocasião que ajuda a controlar a emoção de estar “dentro” da televisão, e é também o momento em que a equipe de produção sugere dicas para uma melhor *performance*.

Essas dicas referem-se tanto a elementos estritamente musicais quanto a sugestões de atuação no palco, como: movimentar-se enquanto cantam, olhar para câmera que está gravando, cantar para quem está em casa, disposição

dos músicos no palco, uso do microfone, afinação e projeção de voz, equilíbrio entre as vozes, instrumental e o uso dos toca-discos. As sugestões e modelos que o programa disponibiliza aos músicos passam a fazer parte da vida deles, integrando-se à prática musical cotidiana.

O papel da televisão na vida desses músicos tem início na experiência enquanto telespectadores, caminha para a gravação do programa – onde os músicos estão no *Hip Hop Sul* – e continua no “ver-se” na televisão e na repercussão da apresentação, quando levada ao ar.

Ver-se na televisão também significa auto-avaliar-se. Para muitos, o fato de ter uma apresentação gravada e assisti-la na televisão, possibilita a análise crítica de seu trabalho. É nesse momento que a música e mesmo o estilo do grupo podem ser modificados. Diversos grupos gravam o programa, de modo que o assistem diversas vezes analisando o que podem melhorar.

Outro fator importante é o reconhecimento do público. Após ir ao ar muitos grupos conseguem se projetar na cena do rap gaúcho, e então são convidados para tocar em festas, têm a música solicitada nas rádios comunitárias e conseguem apoio para produzir suas bases e músicas.

O retorno da gravação também pode ser conferido na motivação dos grupos para ensaios e investimentos na música. Isso se dá, principalmente, pelo grupo estar sendo conhecido e reconhecido por um público além da família e amigos próximos.

O retorno de “ir para televisão” também foi experimentado pela própria pesquisa, que, no decorrer da coleta de dados, foi contemplada pelo *Hip Hop Sul* em três programas. Nesses foram expostos os objetivos da investigação, bem como seus procedimentos e cronograma de trabalho. Aqui a televisão atuou como uma comunicadora da investigação acadêmica, desencadeando inclusive debates por meio de telefonemas, onde diversos telespectadores – entre eles pesquisadores, *hip hoppers* e professores do ensino fundamental e médio – entraram em contato para conversar mais sobre a televisão e a cultura hip hop.

A gravação do CD 1 também recebeu a cobertura do programa *Hip Hop Sul*, registrando a atuação dos grupos e colhendo depoimentos dos mesmos sobre essa pesquisa. Isso foi bastante significativo, pois revelou a integração entre a pesquisa, os músicos e o programa, fruto de um vínculo construído ao longo da investigação. Além disso, a pesquisa proporcionou que alguns grupos novamente aparecessem na televisão, em função da gravação do CD.

O resultado final desse CD trouxe novas perspectivas para alguns grupos, que a partir de então puderam levar sua música para “rolar” nas rádios comunitárias da sua *quebrada*. Outro fator importante foi o proprietário do estúdio, onde o CD foi gravado, oferecer-se para produzir um dos grupos. Segundo ele há muito tempo o estúdio estava “garimpando” músicos que fossem “originais na forma de compor e cantar suas músicas”. As gravações para a produção desse grupo já se encontram em andamento.

Outro fato relevante foi a sugestão da equipe do *Hip Hop Sul* em fazer um evento para divulgação do CD, com a intenção de fazer dessa divulgação um programa. Assim os grupos participantes dessa pesquisa tiveram mais uma oportunidade de “irem pro ar”. A gravação desse CD e sua repercussão permitiram que essa investigação retornasse aos músicos um pouco das contribuições recebidas para o desenvolvimento dessa pesquisa.

O interesse da equipe do programa e dos grupos de rap pelos resultados da pesquisa contribuiu para que os mesmos circulassem em espaços não familiares a eles. Um exemplo disso foi a presença dos *hip hoppers* na apresentação de um pôster desse trabalho no II Fórum Mundial de Educação realizado em Porto Alegre em janeiro de 2003. Isso foi importante, pois permitiu a divulgação dos resultados parciais da pesquisa aos próprios pesquisados. Foi particularmente significativo presenciar os *hip hoppers* se identificando no e com o trabalho.

Durante a pesquisa também se evidenciaram as dificuldades enfrentadas pela equipe para manter o programa no ar. No final da coleta de dados o contrato entre a Organização Cultural Movimento Hip Hop e a TVE-RS para a veiculação do programa venceu. Para a renovação desse contrato era necessário que a equipe de produção redigisse um documento sobre a importância do programa, destacando sua relevância social. A situação que se

seguiu foi conflitante e no mínimo angustiante para a equipe, que me participou o que estava acontecendo e me pediu que escrevesse os resultados parciais dessa investigação para serem encaminhados à presidência da TVE-RS.

Após muita negociação o programa conseguiu assinar um novo contrato. Entre os acordos da negociação o *Hip Hop Sul* se comprometeu a providenciar o registro de todos os apresentadores no Sindicato dos Radialistas.

Ressalto também que a saída de Manoel Soares do *Hip Hop Sul* alterou significativamente o programa, que teve que se mobilizar para cobrir as funções antes desenvolvidas por ele – como a edição final do programa – e manter o ritmo de trabalho.

Paralelo às modificações na equipe do *Hip Hop Sul*, muitos grupos de rap também tiveram alterações, muitas delas relacionadas à entrada ou saída de membros do grupo, outras à mudança de nome do grupo e dos pseudônimos de seus integrantes, como foi o caso do grupo Jovens Conscientes, que mudou para Anti-Genocídio, e dois de seus membros – Mano J e Mano Som – que passaram a chamar-se VJ e DR, respectivamente.

Essa investigação procurou compreender a relação, no âmbito musical, que os grupos de rap tem com o *Hip Hop Sul*, o que implicou no entendimento dos valores próprios que esses jovens possuem. Não há dúvidas que para esses grupos, ver a si mesmo ou sentir-se representados na televisão, significa existir, ter uma identidade e sair do anonimato. Estar na televisão é, portanto, uma experiência que modifica o ser e o fazer musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AI-LEEN, Lin .(2002). TV Feita por adolescentes, para adolescentes. In: FEILITZEN, Cecília von; CARLSSON, Ulla. *A criança e a mídia: imagem, educação, participação*. São Paulo, Cortez.

ALMEIDA, Milton José de. (1994). *Imagens e Sons: a nova cultura oral*. São Paulo, Cortez.

ANDRADE, Elaine Nunes. (1999). *Rap e educação – Rap é educação*. São Paulo, Summus.

AZEVEDO, Amailton Magno G.; SILVA, Salloma Salomão Jovino. (1999). Os sons que vêm das ruas. In: ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e educação – Rap é educação*. São Paulo, Summus, p. 65 – 81.

BASTIAN, Hans Günther. (1986). *Musik im Fernsehen*. Wilhelmshaven, Noetzel, Heinrichshofen-Bücher.

BEST, Steven; KELLNER, Douglas. (1999). Rap, black rage, and Racial Difference. In: *Enculturation*, v. 2, n. 2. www.uta.edu/huma/enculturation/2_2/best-kellner.html

BOURDIEU, Pierre. (1997). *Sobre a Televisão*. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

BOGDAN, Robert e BIKLEN, Sari. (1994). *Investigação qualitativa em educação: Uma introdução à teoria e aos métodos*. Portugal, Porto.

BRANSFORD, John; BROWN, Ann L.; COCKING, Rodney R. (orgs). (2000). *How people Learn – Brain, mind, experience, and school*. Washington, D.C., National Academia.

BUCCI, Eugênio. (2000). *Brasil em tempo de TV*. São Paulo, Jinkings.

BUCKINGHAM, David. (2002). A posição da produção: A educação para a mídia e a produção de mídia pelos jovens no Reino Unido. In: FEILITZEN, Cecília von; CARLSSON, Ulla. *A criança e a mídia: imagem, educação, participação*. São Paulo, Cortez.

ACHUTTI, Luiz Eduardo. (1997). *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre, Palmarinca.

CANDUSSO, Flavia. (2002). *O sistema de ensino e aprendizagem da Banda Lactomia: um estudo de caso*. In: Anais do XI Encontro Anual da ABEM. Natal, ABEM, p. 218 – 228.

CASETTI, Francesco e CHIO, Federico di. (1998). *Analisi della televisione*. Milano, Strumenti Bompiani.

CARVALLHO, José Jorge de. (1999). Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Horizontes Antropológicos: música e sociedade*. Programa de Pós graduação em Antropologia Social, v. 1, nº 1. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 53 - 91.

CONTADOR, António Concorde e FERREIRA, Emanuel Lemos. (1997). *Ritmo & Poesia – os caminhos do rap*. Lisboa, Assírio & Alvim.

CORRÊA, Marcos Kroning. (2000). *Violão sem professor: um estudo sobre processos de auto-aprendizagem Musical com adolescentes*. Dissertação de Mestrado em Música – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

DAYRELL, Juarez. (2002). O rap e o funk na socialização da juventude. In: *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v. 28, n.1, p. 117 – 136.

DEL BEN, Luciana. (2000). Ouvir-ver música: novos modos de vivenciar e falar sobre a música. In: SOUZA, Jusamara. *Música, cotidiano e educação*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio grande do Sul, p. 91 – 104.

DUARTE, Geni Rosa. (1999). A arte na (da) periferia: sobre ... vivências. In: ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e educação – Rap é educação*. São Paulo, Summus, p. 13 – 22.

DYSON, Michael. (1994). The plitics of Black Masculinity and the Ghetto in Black Film. In: BECKER, Carol. *The subsersive Imagination: Artists, Society and Social Responsibility*. London, Routledge, p. 159 - 160.

ESTRELA, Albano. (1999). *Teoria e prática de observação de classes: uma estratégia de formação de professores*. 4ª ed., Lisboa, Porto.

FERRÉS, Joan. (1996): *Televisão e Educação*. Trad. Beatriz Affonso Neves. Porto Alegre, Artmed.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. (1997). O estatuto pedagógico da Mídia: questão de análise. In: *Cultura, Mídia e Educação*. v. 22, nº 2. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 59 – 79.

_____. (2000a). 'Técnicas de si' na TV: a mídia se faz pedagógica. In: *Educação Unisinos*. V. 4, nº 7, São Leopoldo, Unisinos, p. 111 – 139.

_____. (2000b). Mídia, estratégias de linguagem e produção de sujeitos. In: *Linguagens, espaços e tempos de aprender*. Rio de Janeiro, DP&A, p. 75 – 88.

_____. (2001). *Televisão e educação: Fruir e pensar a TV*. Belo Horizonte, Autêntica.

FRITH, Simon. (1998). Youth/music/television. In: FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew; GROSSBERG, Lawrence (Ed.). *Sound e vision: the music video reader*. New York, Routledge.

FORQUIN, Jean Claude. (1995). *Sociologia da Educação: dez anos de pesquisa*. (Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira) Petrópolis, Vozes.

GATTAZ, André Castanheira. (1996). Lapidando a fala bruta: a textualização em história oral. In: MEIHY, José Carlos S. Bom (org.)(Re)Introduzindo a história oral no Brasil. São Paulo, Xamã, p. 135 – 140.

GORCZEVSKI, Deisimer. (2002). *Hip Hop e a (in)visibilidade no cenário midiático*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, Porto Alegre.

GIROUX, Henry A. e McLAREN, Peter. (1995). Por uma pedagogia crítica da representação. In: SILVA, T. T. e MOREIRA, A. F. (Orgs.). *Territórios contestados: o currículo e os mapas políticos e culturais*, Petrópolis, Vozes, p. 144 – 158.

GREEN, Lucy. (2000). Poderão os professores aprender com os músicos populares? In: *Revista Música, Psicologia e Educação*. Escola Superior de Educação do Porto, Instituto Politécnico do Porto, p. 65 – 79.

GUARNICA, A. V. M. (1997): Algumas notas sobre Pesquisa Qualitativa e Fenomenológica. *Interface – Comunicação, Saúde, Educação*, v.1, n.1, Botucatu, UNESP, p. 109 –122.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. (1999). Rap: transpondo as fronteiras da periferia. In: ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e educação – Rap é educação*. São Paulo, Summus, p. 39 – 54.

HEIN, Christoph. (2001). Der Turntable als Musikinstrument. *PopScriptum*. Berlin, FPM, vol. 7. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/htm>

HENTSCHKE, Liane; CUNHA, Eliza; SOUZA, Jusamara e BOZZETO, Adriana. (2002). Bandas de rock: qual repertório? Como tocar? – um estudo multi-casos com adolescentes. In: *Anais do XI Encontro Anual da ABEM*. Natal, ABEM, p. 386 – 392.

HERSCHMANN, Micael. (2000). *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro, UFRJ.

JELLISON, Judith A. e WOLFE, David E. (1999). Video Songs from *Sesame Street*: a comparison of fifth graders' d adults' opinions regarding messages preschool children. In: *Journal of Research in Music Education*. V. 47, nº 1, Music Educators National Conference – MENC.

KELLNER, Douglas. (2001). *A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru, EDUSC.

KITWANA, Bakari (2002a). A geração hip hop. In: PERES, Marcos Flamínio. *Folha de São Paulo, Caderno Mais*, 18/08/2002, p. 4 – 9.

_____. (2002b). *The Hip Hop generation*. New York, Basic Civitas Books.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. (2000). Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Trad. Jusamara Souza. In: *Em Pauta*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 50 – 73.

LAVILLE, Christian e DIONNE, Jean. (1999). *A construção do saber: manual de metodologia de pesquisa em Ciências Humanas*. Porto Alegre, Artes Médicas.

LAZAR, J. (1999). *Escola, comunicação, televisão*. Trad. Zélia Faria. Porto, RÉ.S.

LUÇART, Liliane. (1998). *Tempos Cativos: As crianças e a TV*. Lisboa, Edições 70.

MAAS, Georg. (1994). *Musik und Film – Filmmusik*. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis. Mainz, Schott.

MAAS, Georg. (2001). *Thema Musik – Filmmusik*. Leipzig, Klett.

McLAREN, Peter. (2000). *Multiculturalismo Revolucionário [Pedagogia Gangsta e Guetocentrismo: a nação hip hop como uma esfera contrapública]*. Porto Alegre, Artmed.

MENDES, Rodrigo. (2001). Sangue B. In: *Revista Rap Brasil*. Ano I, nº 5. São Paulo, Escala, s/n.

_____. (2002). Da Guedes. In: *Revista Rap Brasil*. Ano II, nº 13. São Paulo, Escala, p. 22 - 23.

MONDANI, Alicia, M. (2000). El Canto Espontáneo del Niño y su Relación con la Televisión. In: *Quaderni della SIEM*. Nº 16, v. 2., Bologna, SIEM, p. 219 – 224.

MORDUCHOWICZ, R. (2001). *A mí la tele me enseña muchas cosas*. La educación en medios para alumnos de sectores populares. Buenos Aires, Piados.

MÜLLER, Vânia. (2000). "A música é, o bem dizê, a vida da gente": um estudo com crianças e adolescentes em situação de rua na Escola Municipal Porto Alegre – EPA. Dissertação de Mestrado em Música – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

NANNI, Franco. (2000). *Mass media e socialização musical*. Trad. Maria Cristina Lucas. In: *Em Pauta*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 110 – 143.

NEGUS, Keith. (1999). *Music, Genres and Corporate Cultures*. New York, Routledge.

PENHA, Juliana. (2002). Prêmio Hutus. *Revista Rap Brasil*, ano II, nº 14, p. 26 – 27.

PILLAR, Analice Dutra. (1999). Percursos do olhar na educação. In: *Anais do Seminário Nacional de Arte Educação*. Montenegro, FUNDARTE.

PILLAR, Analice Dutra. (2001). *Criança e Televisão*. Porto Alegre, Mediação.

PIMENTEL, Spensy. (1999). *Hip Hop como utopia*. In: ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e educação – Rap é educação*. São Paulo, Summus.

PINTO, Mercia. (2002). Ouidos para o mundo: aprendizado informal de música em grupos do distrito federal. In: *Revista OPUS*, ano 9, n. 8, ANPPOM.

PIRES, Maria Cecília Cunha Morais. (2001). Criação e cultura de massa: algumas considerações a partir da música dos DJ's. In: *Psicologia Clínica. Psicologia e Cultura: desafios contemporâneos*. PUC – Rio de Janeiro, v.12, nº 2.

RAMOS, Silvia N. (2002). *Música da televisão no cotidiano de crianças*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

R.N. (1998). Lançamentos, Da Guedes. *Revistas Hip Hop em Movimento*, nº 1, São Paulo, Escala, p. 32.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. (2001). *Hip Hop – a periferia grita*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo.

RICHARDSON, Roberto Jarry. (1995). *Pesquisa Social: métodos e técnicas*. São Paulo, Atlas.

ROSE, Tricia. (1994). *Black Noise: rap music and back culture in contemporary América*. Hanover, Wesleyan University Press.

_____. (1997). Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop. In: HERSCHMANN, Micael. *Abalando os anos 90 – funk e hip hop*. Rio de Janeiro, Rocco, p. 191 – 213.

SANTAELLA, Lúcia. (1996). *Cultura das mídias*. São Paulo, Experimento.

SANTOS, Sandra. (1999). Alunos, estes desconhecidos. ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e educação – Rap é educação*. São Paulo, Summus.

SCHUMACHER, Gerlinde. (1998). Magazine und Zeichentrick – beliebte Programmgenres der Kinder. In: APPELHOFF, Mechthild et. all. (orgs). *Debate Kinderfernsehen*. Garz bei Berlin, Vistas, p. 47 – 52.

SHUSTERMAN, Richard. (1998). *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo, Editora 34.

SILVA, José Carlos Gomes da. (1999). Arte e Educação: a experiência do movimento Hip Hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e educação – Rap é educação*. São Paulo, Summus, p. 23 – 38.

SOUZA, Jusamara. (2000). Caminhos para a construção de uma outra didática da música. In: SOUZA, Jusamara (Org.). *Música, Cotidiano e Educação*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 173 – 185.

_____. (2001). Sobre as múltiplas formas de ler e escrever música. In: NEVES, Iara Conceição B. SOUZA, Jusamara; SCHÄFFER, Neiva Otero; GUEDES, Paulo Coimbra; KLÜSENER, Renita. *Ler e Escrever: compromisso de todas as áreas*. 4ª ed. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p. 207 – 216.

SOUZA, Jusamara; HENTSCHKE, Liane; BOZZETO, Adriana; CUNHA, Eliza. (2002). Leitura e teoria musical nas práticas das bandas de rock. In: XI encontro anual da ABEM – Anais. Natal, ABEM, p. 343 – 349.

STEIN, Marília Raquel Alborno. (1998). *Oficinas de música: uma etnografia de processos de ensino e aprendizagem musical em bairros populares de Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado em Música – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

TELLA, Marco Aurélio Paz. (1999). Rap, memória e identidade. In: ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e educação – Rap é educação*. São Paulo, Summus, p. 55 - 63.

WALCOTT, Rinaldo. (1997). Post Modern Sociology: Music Education and the Pedagogy of Rap. In: RIDEOUT, Roger. (1997). *On the sociology of Music Education*. Norman, The University of Oklahoma, School of Music, p. 180 - 190.

WOLF, Mauro. (1995). *Teorias da Comunicação – 'Mass media': contextos e paradigmas; novas tendências; efeitos a longo prazo; O 'newsmaking'*. 4ª ed., Lisboa, Presença.

WORTMAN, Ana. (2000). Televisión e Imaginarios sociales: los programas juveniles. In: MARGULIS, Mario. (editor). *La Juventud es más que una palabra*. Buenos Aires, Biblos, p. 103 – 132.

ZALUAR, Alba. (1992). Nem líderes nem heróis: a verdade da história oral. In: ZALUAR, Alba (org). *Violência e educação*. São Paulo, Cortez, p. 19 – 36.

Internet

O hip hop com a participação da comunidade. Disponível em: www.TVE.com.br
- acessado em 11/01/03.

TVE. Disponível em: www.geocities.com/marenostrum-br/tveind.htm - acessado em 15/02/03.

ANEXOS

ANEXO 1

ROTEIRO DE ENTREVISTA COM OS RAPPERS, MCs E DJs

1- Contextualização dos *rappers*, *MCs* e *DJs*

Dados pessoais:

- Nome;
- Identidade como artista;
- Idade;
- Naturalidade;
- Escolaridade;
- Estado civil;
- Filhos;
- Desenvolve alguma outra atividade.

Da relação com o movimento hip hop:

- Onde e como iniciou seu contato com o hip hop / rap?
- Iniciou os contatos em grupo ou sozinho? se em grupo, como iniciou? há quanto tempo? participa de outros grupos?
- Como você analisa seu papel dentro do movimento hip hop?
- Encontra-se com a comunidade do movimento fora da TV?

2- O programa e os *rappers*, *MCs* e *DJs*

Formação musical/profissional:

- Quando iniciou a cantar/tocar? de que forma? Onde?
- Escreve letras?
- Utiliza acompanhamento/instrumentação? de que forma?
- Utiliza instrumentos próprios, emprestados, alugados?
- Onde ensaia? descreva um ensaio ou o que ocorre durante os ensaios;
- Possui trabalho gravado? comente-os?
- O que costuma ouvir? Como? com que frequência?

Da relação com o programa:

- Como conheceu o programa?
- Com que frequência o assiste?

- Com que frequência participa das gravações do programa?
- Quando assistiu a gravação pela primeira vez; comente?
- Assistir ao programa (gravação / programa editado) influencia na sua atuação musical?

Das apresentações no programa:

- Como foi o primeiro contato com programa *Hip Hop Sul*?
- Quantas vezes já se apresentou no programa? como foi cada uma delas?
- Fale sobre a primeira vez que se apresentou no programa;
- Como foi o contato com o programa para cada apresentação?

Das expectativas:

- Quais eram (ou são) suas expectativas em relação ao programa?
- Como pensa que o programa pode ajudá-lo como *rapper*, *MC* ou *DJ*?
- Que sonhos ele lhe inspira?
- Quais eram ou são suas imaginações em relação a ele?
- Acha que o programa pode ajuda-lo musicalmente? Como?

Do papel do programa na formação e atuação musical:

- Como acontece a seleção das músicas a serem apresentadas no programa?
- Quais as implicações diretas na sua atuação após sua apresentação no programa?
- Houve comentários da produção do programa em relação a sua atuação musical? quais foram? em relação a que?
- Houve sugestões da produção do programa em relação a sua atuação musical? quais foram? em relação a que?
- O programa contribui para a profissionalização (convites para apresentações com cachês, convites para gravações, trabalhos remunerados...)? como?

ROTEIRO DE ENTREVISTA COM A PRODUÇÃO DO PROGRAMA

1- Contextualização geral da equipe de produção

Dados pessoais da equipe de produção:

- Nome;
- Identidade como artista;
- Idade;
- Naturalidade;
- Escolaridade;
- Estado civil;
- Filhos;
- Desenvolve alguma outra atividade.

Da relação com o movimento hip hop:

- Onde e como iniciou seu contato com o hip hop / rap?
- Iniciou os contatos em grupo ou sozinho? se em grupo, como iniciou?
há quanto tempo? participa de outros grupos?
- Como você analisa seu papel dentro do movimento hip hop?
- Que estilo musical costuma ouvir? com que frequência?

Da relação com a televisão:

- Como começou a trabalhar na TV?
- Participa de cursos sobre apresentação de tv, edição, direção?
- Com que frequência vê televisão? quais programas costuma assistir?

2- Dados gerais sobre o programa:

- Histórico;
- Objetivos;
- Comente programa no contexto da TVE;
- Fale sobre os aspectos técnicos/produção.

Do papel do programa:

- Quais os objetivos do programa?
- Como vê a relação do Hip Hop Sul e a comunidade?
- Como pensa o papel do programa na vida das pessoas?

3- O programa e os grupos de rap

O rap e o programa:

- Qual a proposta musical do programa?
- Comente sobre o papel do *rap* dentro do programa;
- Qual a importância do programa para o *rap*?

Das apresentações no programa:

- Como é o primeiro contato do programa *Hip Hop Sul* com um grupo de rap?
- Normalmente com que frequência um grupo de rap se apresenta no programa, quantas vezes em média eles voltam (ou são convidados....)?
- Como é o contato com os grupos de rap para cada apresentação?
- Quais são os critérios para selecionar /convidar um grupo de rap para se apresentar no programa?
- Os critérios são divulgados? Como?
- Como se dá a seleção de músicas a serem apresentadas no programa?

Da expectativa

- Quais as expectativas do programa em relação aos grupos de rap?
- Quais são as expectativas em relação aos grupos de rap após a apresentação dos mesmos no programa?
- Qual o papel do programa para o trabalho remunerado e reconhecido dos grupos de rap?
- Fale sobre contribuições do programa para o futuro do *rap*;
- Que sonhos, imaginações e motivações os grupos de rap lhes inspiram?

Do papel do programa na formação e atuação musical:

- Qual a participação do programa para o aperfeiçoamento musical dos grupos de rap?
- Quais as implicações diretas na atuação de um grupo de rap após a apresentação do mesmo no programa?
- Há comentários dos grupos de rap em relação a proposta musical do programa? Em que sentido?
- O programa faz sugestões em relação a atuação musical?

ANEXO 2

Alguns Sites Brasileiros da cultura hip hop

www.bocadaforte.com.br

www.creamhiphop.com.br

www.culturaderua.cjb.net

www.culturadorap.cjb.net

www.fazerhiphop.blogspot.com.br

www.hiphopativo.com.br

www.hiphopbr.com.br

www.manuscrito.com.br

www.mundodarua.com.br

www.mundonegro.com.br

www.pretobamba.com.br

www.realhiphop.com.br

www.revistahiphop.com.br

www.rimaforte.cjb.net

www.vivafavela.com.br

www.tvhiphop.com.br

www.wrappers.cjb.net

ANEXO 3

Cartas

É aí galera que faz o programa Hip-Hop Sul. Aqui quem está mandando tudo, são as mães que se encontram todas na Madre Puleira. Curtimos todo o sábado a procura. No momento estamos privadas da nossa liberdade, mas estamos por dentro de tudo que está rolando sobre o Hip-Hop. Dentro de Porto Alegre e na grande Porto Alegre. Estamos desligadas da sociedade mas totalmente ligadas no Hip-Hop Sul.

Gostaríamos de mandar um ato para todas as mães que estão atrás das grades. O Hip-Hop Sul está passando para nós uma mensagem positiva. Não as drogas, não a violência e sim ao divertimento saudável. Também agradecemos a oportunidade que o Hip-Hop Sul está dando para as mães mostrarem seu talento nas oficinas que estão rolando por aí. Esta é uma boa ideia para de ajudar todas que se encontram na malandragem a manixar e sair dessa, pra uma mulher. Principalmente as mães da Fubem.

Gostaríamos também que vocês deem uma oportunidade, para as mães que estão presas, mostrarem seu talento. É isso aí, galera do Hip-Hop Sul. Valeu a oportunidade de nós podermos nos expor.

Valeu mesmo. Por favor queríamos que liam esta carta no ar. Admiramos o programa Hip-Hop Sul e adorávamos ouvir esse ato. Manda pra um ato pra o pessoal da Safra e de Cámeras. E apesar de não termos nos esquecido aqui nesse lugar.

Olá pessoal do programa Lip Hop Sul
eu queria dizer a vocês o quanto eu amo
esse programa, assisto sempre todos
os Sábado. Adoro o ritmo, o jeito que
os guiris dançam e cantam e tri afii,
o jeito que eles se vestem é muito tri.
só que eu gostaria muito de saber
quando custa pra assistir o programa.
Eu gostaria muito de ir assistir o progra-
ma, adoro dt, os danças que vão
ai dançar e cantar, adoro o lip
hop sul e' dt. Se eu pudesse eu assis-
tia todos os dias pois é muito legal
e divertido, o jeito que todos falam
eu acho maneiro. E os guiris das do
lip hop são uns galos, a maioria
deles que vão cantar, são Bonetinhos.
Vocês poderiam me mandar uma
cartão correspondendo a mim, e
me dizer o preço do ingresso, gostaria
muito de conhecer o programa que
gravam o lip hop sul. ficar no
plateia curtindo o som maneiro do
lip hop. adoro você dt, afii.
O ritmo lip hop fascina a gente
O ritmo é legal. vocês são
tri legais, o programa de vocês é
bem traduzido e Bem realizado.
note mil pra vocês todos do
programa lip hop sul, tomara que
a cada dia vocês melhorem mais
e fiquem com deus.

E AI MANOS DO PROGRAMA HIP-HOP?

NÓS AQUI DO SISTEMA TORCEMOS PELO PROGRAMA DE VOCÊS, NÃO PERDEMOS UM PROGRAMA NOS SÁBADOS, E TAMBÉM ASSISTIMOS AS REPRIZES AS QUINTAS.

MAS VOU FALAR O QUE ME LEVOU A ESCREVER PARA VOCÊS, A MAIOR PARTE DO NOSSO TEMPO, A GENTE PASSA CURTINDO UNS REP MAS NÓS SÓ TEMOS 2 FITAS ~~QUE~~ QUE FORAM GRAVADAS, ENTÃO ATRAVÉS DESTA CARTA, VIEMOS PEDIR UM APOIO, PARA MANDAR UMAS FITAS DE REP PARA NÓS.

DESDE JÁ AGRADECEMOS, E SEMPRE TORCENDO PELO PROGRAMA HIP-HOP SUL, PORQUE ESSE PROGRAMA É NOSSO, E DÁ O MAIOR APOIO PARA OS MANOS AI DE FORA,

MODULO DE APOIO ESPECIAL B 3

REINTECARRIA MODULADA DE CHARQUEADAS
CHARQUEADAS B/S

ANEXO 4

Revista Rap Rima – ano 1, nº 4. São Paulo, Escala.

O Hip Hop se desenvolve no Sul

58% / 0=772588

por Alexandre De Maio e Rodrigo Mendes

Os manos do grupo Consciência de Rua vieram de Porto Alegre para divulgar o seu trampo, e também trocamos umas idéias sobre o programa "Hip-Hop Sul", que eles mantêm na TV Cultura de lá.

Como vocês conseguiram que a TV abrisse esse espaço para vocês fazerem HIP HOP ao vivo?

Consciência de Rua: O projeto do programa já existe há sete anos; primeiro começou com um projeto de rádio através do Rafael Cavalheiro, que é o presidente da "Organização Cultural Movimento HIP HOP". Depois fizemos um projeto junto com o movimento HIP-HOP, o sonho cresceu e escolhemos tudo, quem iria participar, numa conferência que fizemos. Chegamos na TV e já existi-



B.Boy Minduin (Speed Man crew)



MV Bill com a galera na Alvorada

Quais grupos você já levou para o programa fora de Porto Alegre?

Consciência de Rua: O XIS, Thaíde, Ndee Naldinho, MV Bil, Pavilhão Nove, Tribunal MCs, muitos grupos do interior do estado do Rio Grande do Sul.

Vocês vieram para São Paulo divulgar o CD?

Consciência de Rua: Viemos para divulgar nosso CD e ver se a gente consegue uma gravadora, uma produtora para dar uma força pra nós porque lá no Sul não existe gravadora que trabalhe com RAP.

Fale sobre o trampo.

Consciência de Rua: Gravamos duas músicas "Minha Gangue" que fala sobre conscientização contra a violência, "Alvorada" fala da molecada, da rua, a nossa realidade, nosso dia-a-dia. Essa música já está em segundo lugar nas rádios em Porto Alegre. Conseguimos uma verba da prefeitura de Alvorada de 3 mil reais pra gente investir no trabalho e di-



White Jay apresentando o programa "Hip Hop Sul" (1999)

am muitos outros projetos de RAP. Como o nosso foi muito mais elaborado e foi colocado como uma entidade organizada, deram preferência pra gente. O governador Olívio Dutra também deu uma força para nós através de uma carta compromisso que fizemos ele assinar para ajudar o HIP-HOP.

Como vocês mantêm o programa?

Consciência de Rua: Na verdade a gente não tem patrocínio de ninguém, a nossa força vem direto da

periferia com os grupos que trabalham junto com a gente e eles conseguem às vezes até pagar cinegrafista. Os grupos pedem apoio de toda a comunidade. Também recebemos uma verba da TV que é para manter o programa, comprar material para fazerem os Graffitis dentro do programa e outras coisas que precisamos. É difícil manter o programa com essa verba, pois a gente grava quatro programas com a verba de dois.

vulgar mais nosso trampo.

Como você vê a atuação da prefeitura do PT lá no Sul?

Consciência de Rua: A prefeitura de Alvorada deu vida pra cidade, transformou a cidade tanto culturalmente como nos esportes. Conseguimos fazer a primeira conferência de Hip-Hop, e no estado do Sul foi uma das maiores. A prefeitura esta reconstruindo a cidade, antes não havia nada, era só morte e violência, hoje você escuta falar de Hip-Hop, de teatro, de capoeira.

Qual a formação do grupo?

Consciência de Rua: Na verdade o grupo é formado por dez integrantes: DMC (vocal), White J (vocal), Nego Jack (vocal), JLO (vocal), Da Rua MC (vocal), DJ JP, B BOY Rodrigo, B BOY Amendoim, Graffiteiro Mano, Bige Lee, que faz a parte da produção gráfica.

Quem apresenta o programa?

Consciência de Rua: Eu, o Rafael Cavalheiro, o Seguidor S do grupo "Seguidores do RAP", o MC Pedrão do grupo "Ideologia Social", o Grand Master Nes que é DJ, o JP que é DJ e o Manuel que faz a parte da pro-

dução.

Fale alguns grupos de lá que o pessoal daqui não conhece e vão estourar.

Consciência de Rua: Os grupos: "Comando Preto", "Seguidores do RAP", "Irmãos de Sangue", "DNA", "As Minas na Rima", "Consequência RAP", "Roots RAP", "Atitude Negra", "Os Manos da Area", "Revolução", "Mano Radocs"; tem vários grupos chegando na moral e vão estourar.

Programa:	Hip Hop Sul
Cidade:	Porto Alegre
Canal:	TVE
Horário:	19:30 as 18:30
Reprise:	13:00 as 14:00
	(11) 3237-2497/3101-7892
	(51)9698-9270/ 230-1520/230-1500



ANEXO 5



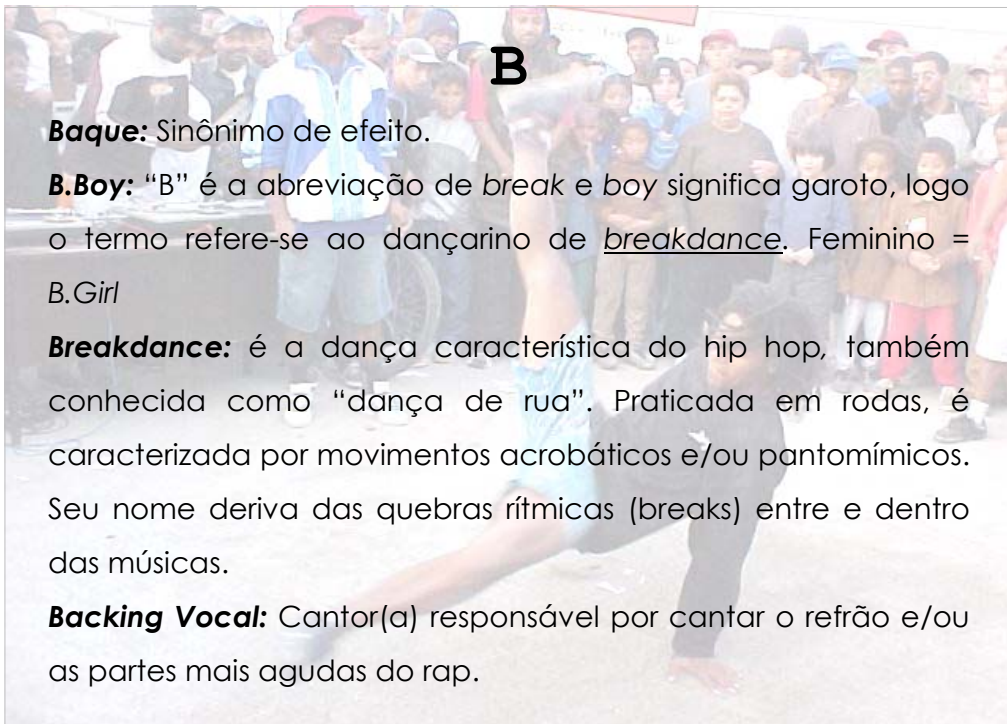
GLOSSÁRIO



A

A fú: Gíria com precedente na língua inglesa. Significa "muito bom", "fantástico".

A full: Mesmo que "a fú".



B

Baque: Sinônimo de efeito.

B.Boy: "B" é a abreviação de *break* e *boy* significa garoto, logo o termo refere-se ao dançarino de breakdance. Feminino = *B.Girl*

Breakdance: é a dança característica do hip hop, também conhecida como "dança de rua". Praticada em rodas, é caracterizada por movimentos acrobáticos e/ou pantomímicos. Seu nome deriva das quebras rítmicas (*breaks*) entre e dentro das músicas.

Backing Vocal: Cantor(a) responsável por cantar o refrão e/ou as partes mais agudas do rap.



B

Backspin: Técnica utilizada pelos *DJs*, que consiste em repetir diversas vezes a mesma frase da música ou o mesmo *beat*, sendo que a cada repetição a volta é feita bruscamente. Essa técnica tem um efeito similar a uma gagueira controlada, que na seqüência retoma o ritmo normal da música.

Base de rap: Instrumentação que acompanha a letra no rap.

Base Mixada: É quando há sobreposição de duas bases, ou uma base pronta é modificada a partir da gravação sobreposta da performance de um DJ ou de trechos de uma música já pronta.



B

Base Comprada: fundo instrumental gravado em CD e vendido em lojas especializadas de *black music* e/ou em camelôs. Esse tipo de base tem um custo menor e é utilizado principalmente por grupos iniciantes para acompanhar a letra do rap.

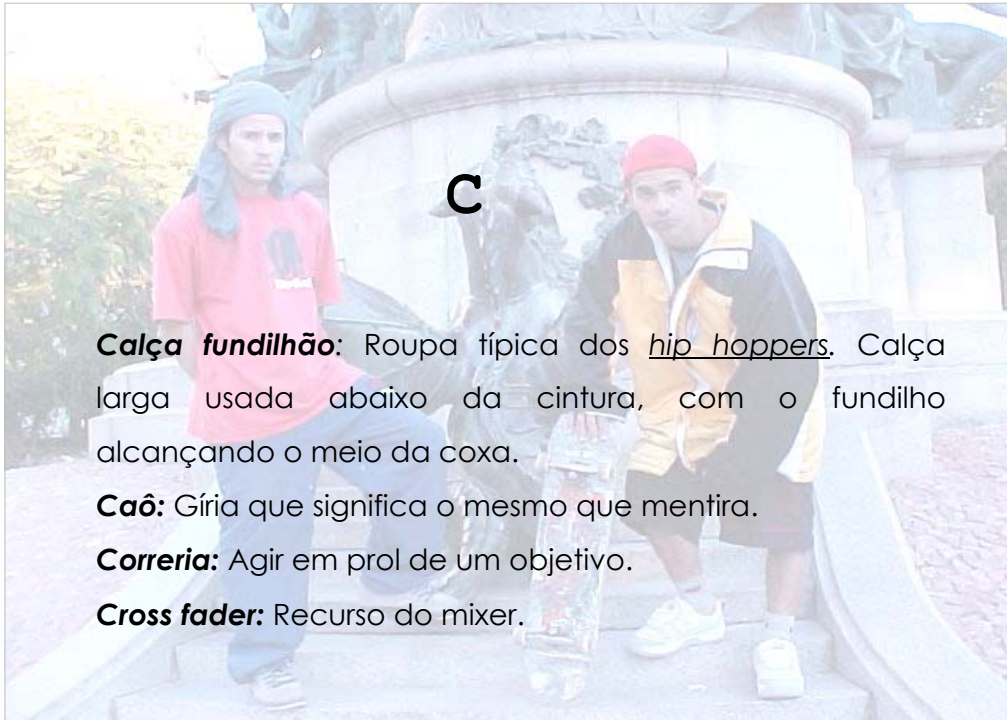
Base Lupada: Base produzida a partir da repetição de um trecho instrumental de uma música pronta.

Base pronta: Mesmo que base comprada.

Base Sampleada: Mesmo que base lupada.

Beat: Batida da percussão e/ou pulso da música.

Beat-boxing: Imitação com a boca dos sons da bateria e/ou da performance do DJ.



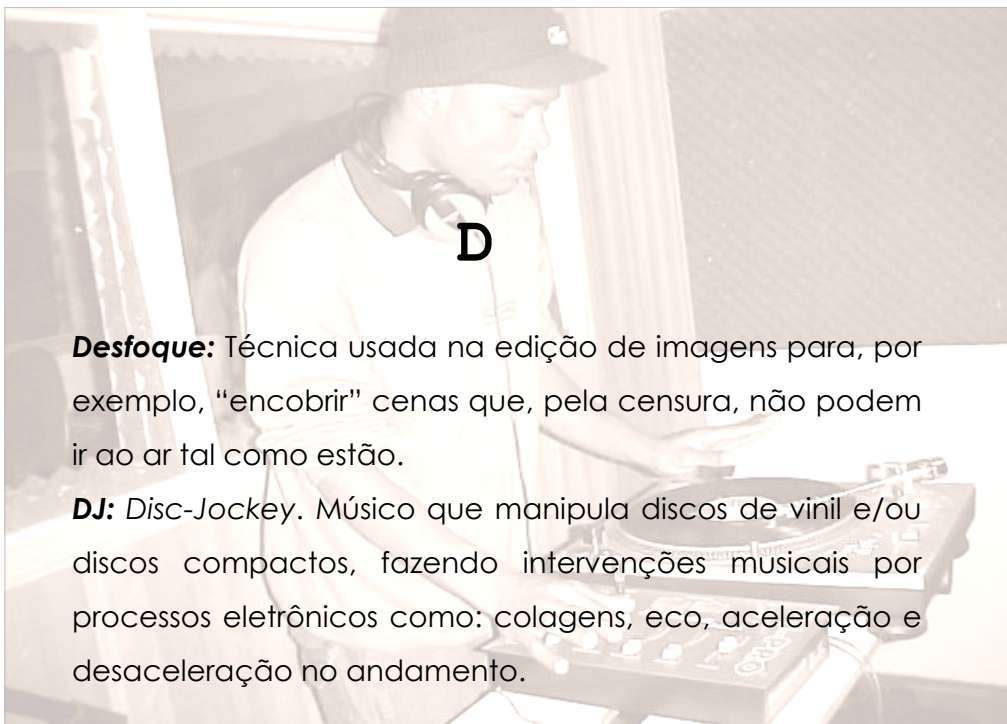
C

Calça fundilhão: Roupas típicas dos hip hoppers. Calça larga usada abaixo da cintura, com o fundilho alcançando o meio da coxa.

Caô: Gíria que significa o mesmo que mentira.

Correia: Agir em prol de um objetivo.

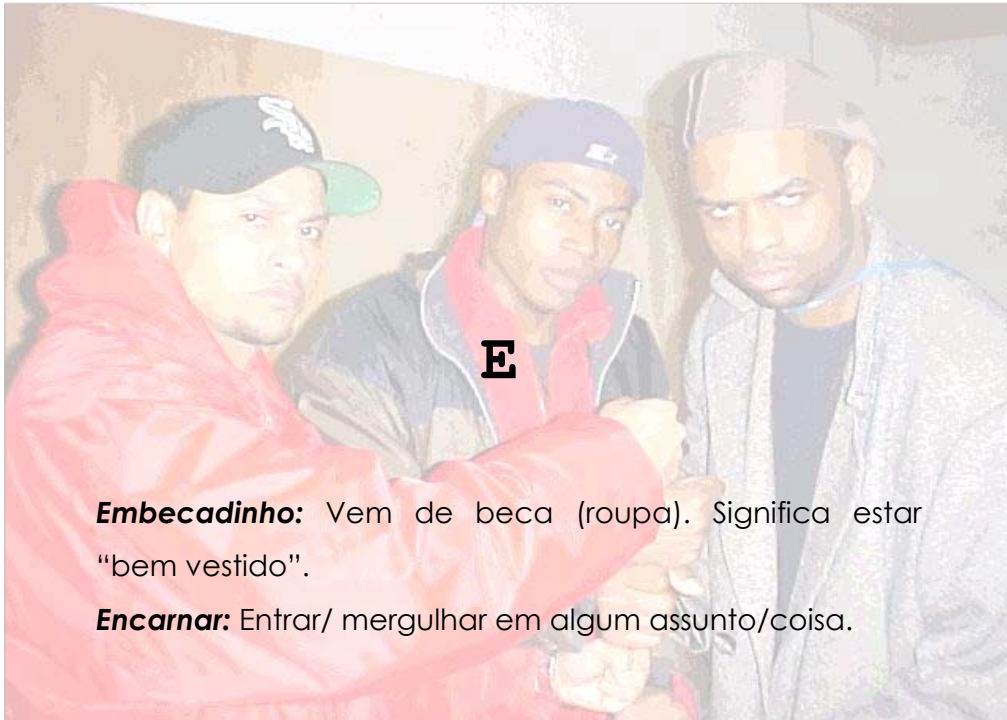
Cross fader: Recurso do mixer.



D

Desfoque: Técnica usada na edição de imagens para, por exemplo, “encobrir” cenas que, pela censura, não podem ir ao ar tal como estão.

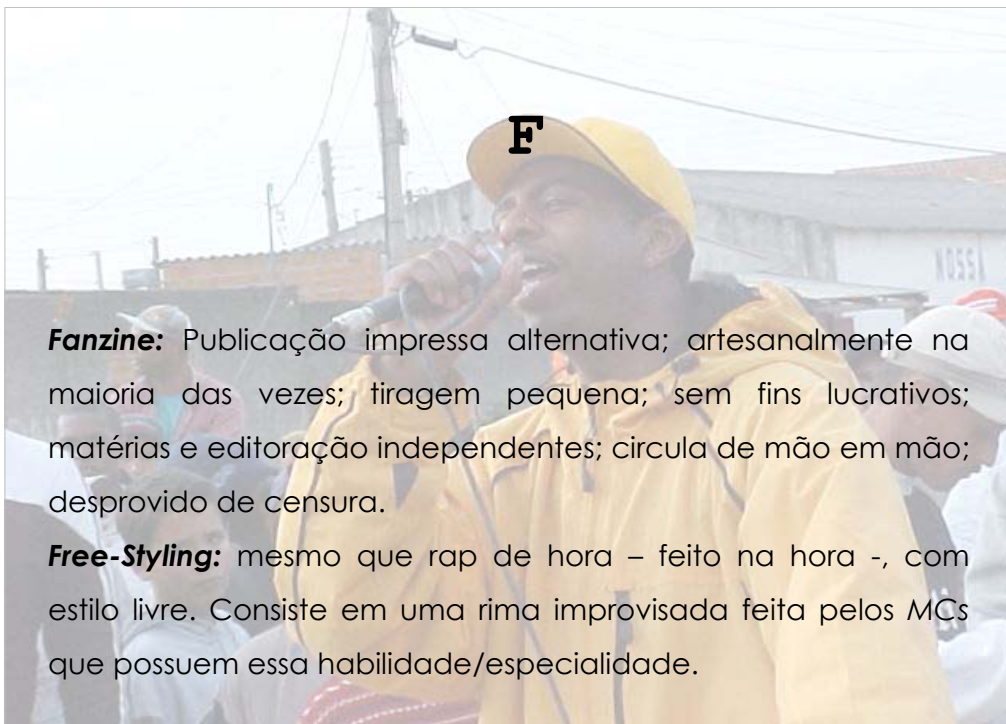
DJ: Disc-Jockey. Músico que manipula discos de vinil e/ou discos compactos, fazendo intervenções musicais por processos eletrônicos como: colagens, eco, aceleração e desaceleração no andamento.



E

Embecadinho: Vem de beca (roupa). Significa estar "bem vestido".

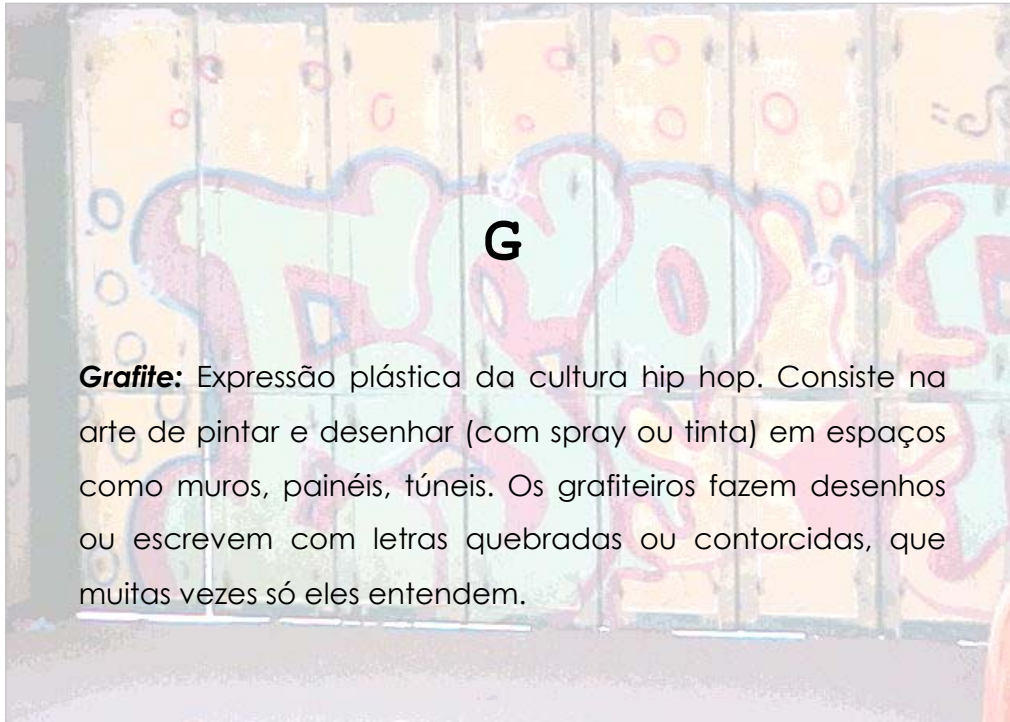
Encarnar: Entrar/ mergulhar em algum assunto/coisa.



F

Fanzine: Publicação impressa alternativa; artesanalmente na maioria das vezes; tiragem pequena; sem fins lucrativos; matérias e editoração independentes; circula de mão em mão; desprovido de censura.

Free-Styling: mesmo que rap de hora – feito na hora -, com estilo livre. Consiste em uma rima improvisada feita pelos MCs que possuem essa habilidade/especialidade.



G

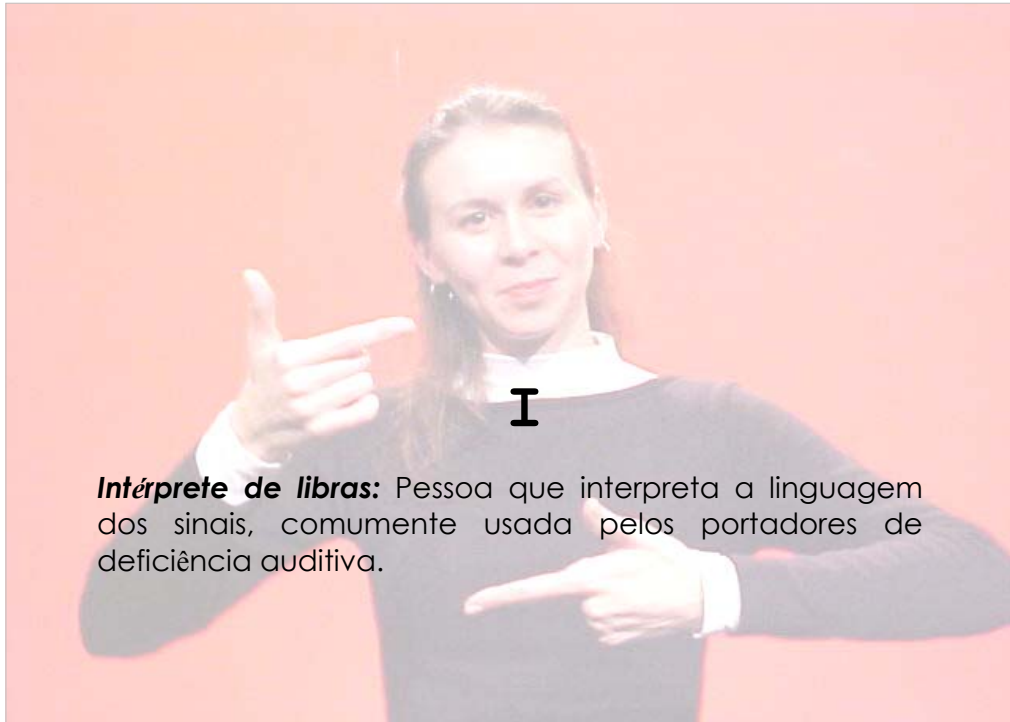
Graffiti: Expressão plástica da cultura hip hop. Consiste na arte de pintar e desenhar (com spray ou tinta) em espaços como muros, painéis, túneis. Os grafiteiros fazem desenhos ou escrevem com letras quebradas ou contorcidas, que muitas vezes só eles entendem.



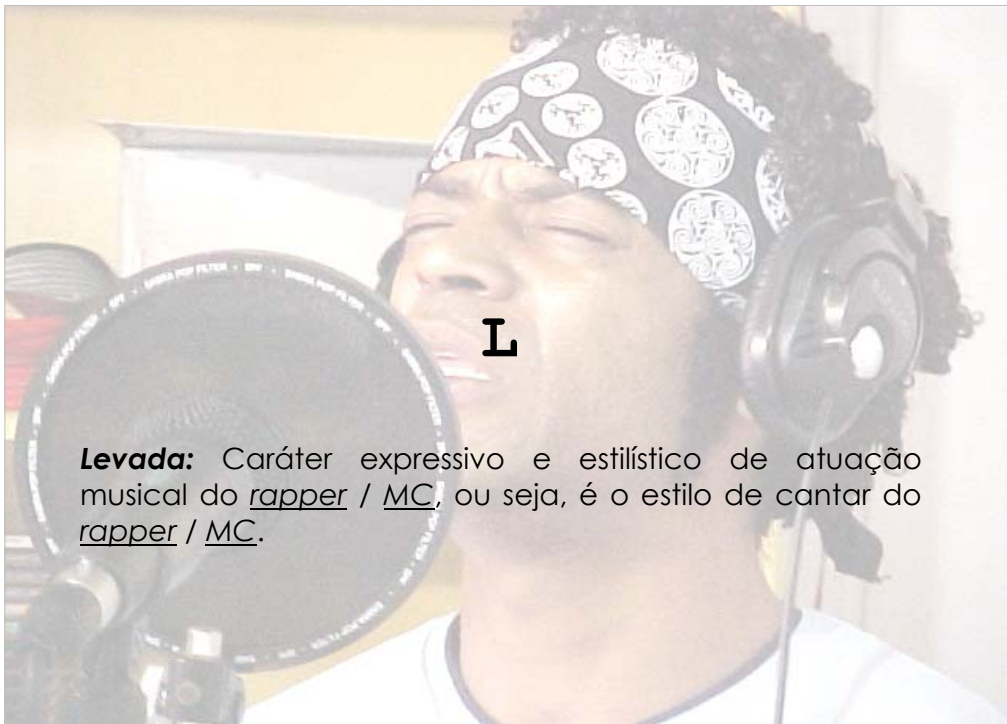
H

Hip Hoppers: Pessoas que são da cultura hip hop.

Hip Hoppiano: Pertencente ao hip hop.



Intérprete de libras: Pessoa que interpreta a linguagem dos sinais, comumente usada pelos portadores de deficiência auditiva.



Levada: Caráter expressivo e estilístico de atuação musical do rapper / MC, ou seja, é o estilo de cantar do rapper / MC.



M

Maloqueiro: Relativo a andar em turmas, malocas. Também associado a grupos que "atrapalham a ordem pública".

Maloqueragem: Falar ou agir de forma brincalhona ou mentirosa.

Manero: Mesmo que legal, interessante.

Mano: Aquele que é reconhecido como um igual dentro do hip hop.

Minas: Feminino de manos, também sinônimo de garota.



M

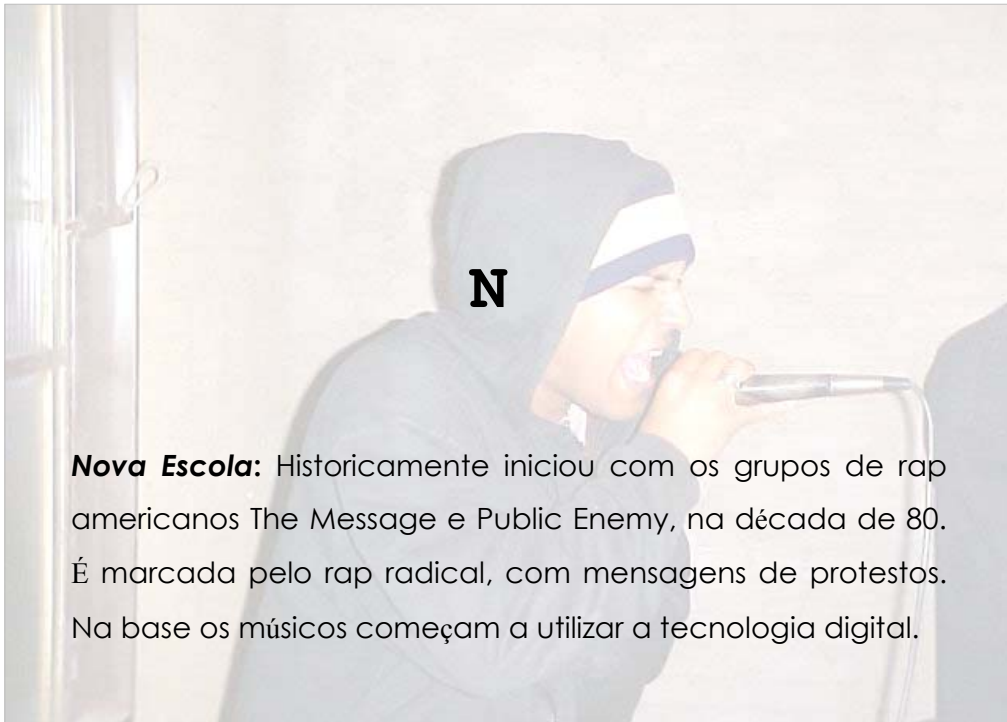
MC: Abreviação de mestre de cerimônia. Hip hopper que compõe letras e anima festas – MCing. Termo usado também no funk.

Mixer: Aparelho de mixagem.

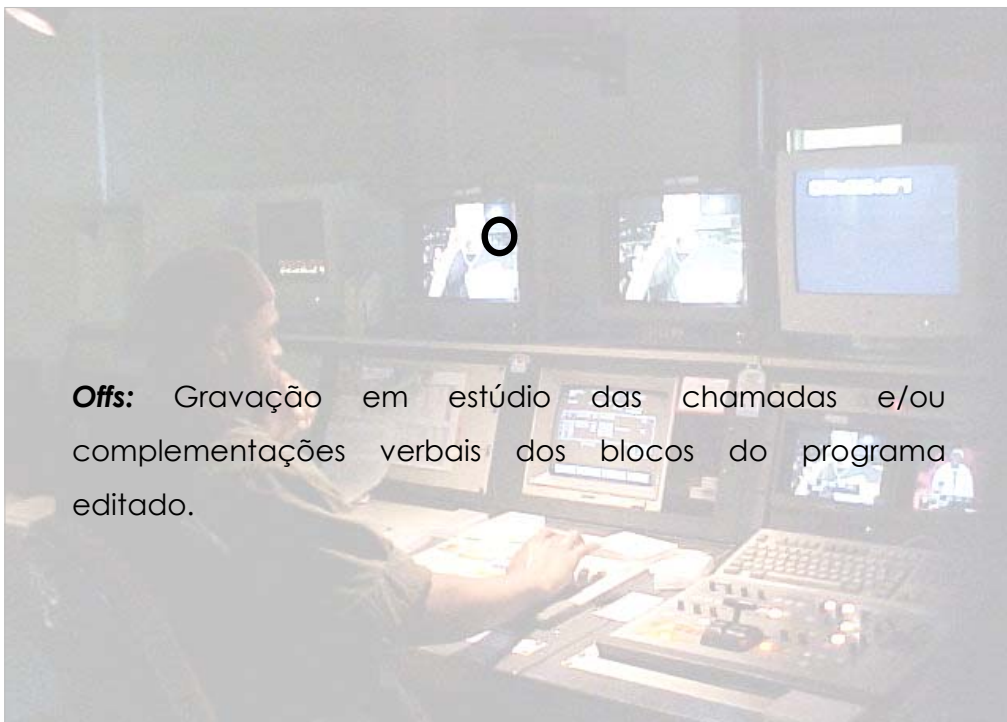
Mixada: Mixar, misturar, juntar, sobrepor, uma música a outra. Essa mistura é feita geralmente por um DJ, utilizando o mixer.

Mixadores: Aparelhos de mixagem.

Mosaico: Técnica usada na edição de imagens para, por exemplo, "encobrir" cenas que, pela censura, não podem ir ao ar tal como estão. A imagem fica coberta por "quadrados".



Nova Escola: Historicamente iniciou com os grupos de rap americanos The Message e Public Enemy, na década de 80. É marcada pelo rap radical, com mensagens de protestos. Na base os músicos começam a utilizar a tecnologia digital.



Offs: Gravação em estúdio das chamadas e/ou complementações verbais dos blocos do programa editado.

A close-up, slightly blurred photograph of a DJ's hands on a turntable. The DJ is wearing a dark long-sleeved shirt. The turntable is a Technic 1200, and a vinyl record is spinning. The background is out of focus, showing what appears to be a stage or event space.

P

Parada: Sinônimo de assunto ou situação.

Passagem de som: Momentos que antecedem a apresentação de um grupo de rap onde são regulados: altura, equilíbrio e qualidade sonora dos microfones e da base instrumental.

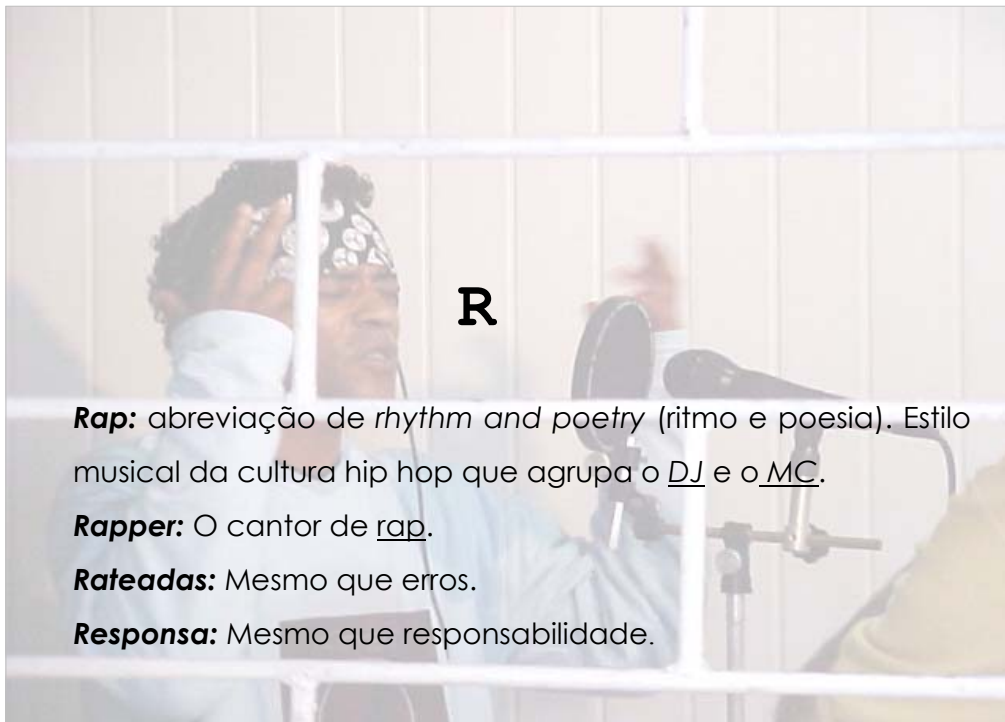
Pick-Ups: Mesmo que toca-discos.

Posse: Instância de organização da cultura hip hop. É a união de grupos de rap, grafiteiros, dançarinos e militantes para realizarem ações sociais na sua comunidade.

A photograph of a group of people standing in a street. In the foreground, a person wearing a bright yellow high-visibility vest and a cap is talking on a mobile phone. Behind them, a group of about six people, including men and women, are standing and talking. The background shows a simple building with a metal fence and a motorcycle parked nearby.

Q

Quebrada: Local da periferia onde moram. Também relativo a um beco ou ruela.



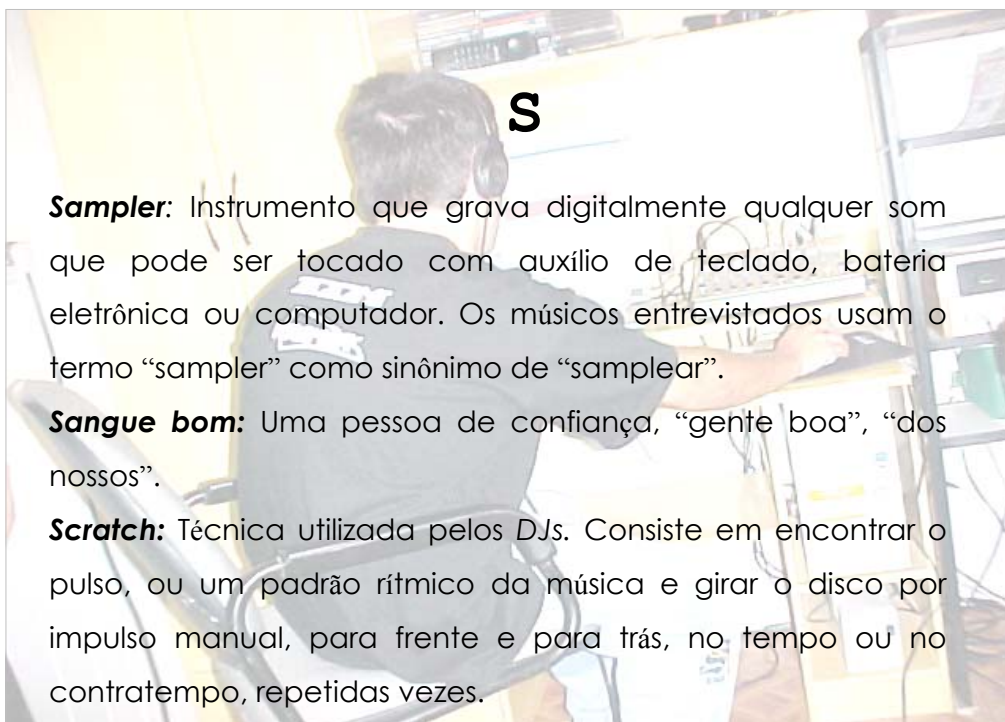
R

Rap: abreviação de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia). Estilo musical da cultura hip hop que agrupa o DJ e o MC.

Rapper: O cantor de rap.

Rateadas: Mesmo que erros.

Resposta: Mesmo que responsabilidade.



S

Sampler: Instrumento que grava digitalmente qualquer som que pode ser tocado com auxílio de teclado, bateria eletrônica ou computador. Os músicos entrevistados usam o termo “sampler” como sinônimo de “samplear”.

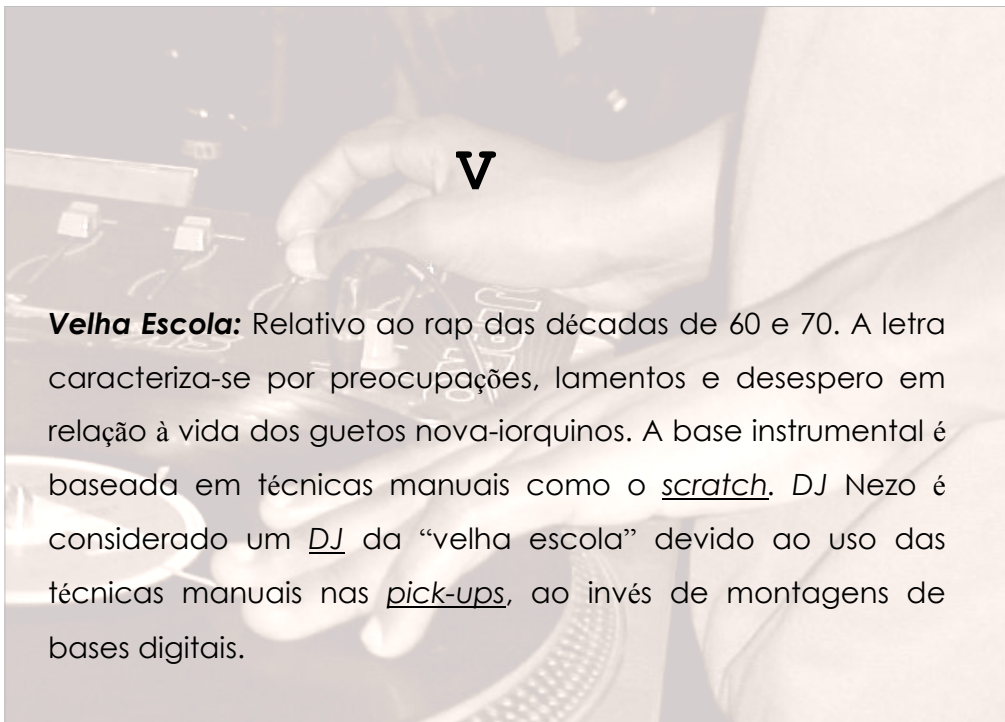
Sangue bom: Uma pessoa de confiança, “gente boa”, “dos nossos”.

Scratch: Técnica utilizada pelos *DJs*. Consiste em encontrar o pulso, ou um padrão rítmico da música e girar o disco por impulso manual, para frente e para trás, no tempo ou no contratempo, repetidas vezes.



T

Trampo: Mesmo que trabalho.



V

Velha Escola: Relativo ao rap das décadas de 60 e 70. A letra caracteriza-se por preocupações, lamentos e desespero em relação à vida dos guetos nova-iorquinos. A base instrumental é baseada em técnicas manuais como o scratch. DJ Nezo é considerado um DJ da “velha escola” devido ao uso das técnicas manuais nas pick-ups, ao invés de montagens de bases digitais.

Z

Zine: Ver fanzine



FONTES CONSULTADAS

CONTADOR, António Concorda e FERREIRA, Emanuel Lemos. (1997). *Ritmo & Poesia – os caminhos do rap*. Lisboa, Assírio & Alvim.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. (2001). *Hip Hop – a periferia grita*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo.

GORCZEVSKI, Deisimer. (2002). *Hip Hop e a (in)visibilidade no cenário midiático*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos, Porto Alegre.

Conexão X - Hip Hop Zine. (Junho/2000). Porto Alegre, Ano 4, edição 6.

