

A televisão como mediadora na formação e atuação musical

VANIA MALAGUTTI FIALHO

The television as
a mediator in
musical training
and practice

Resumo

Neste artigo, inicialmente, discuto o papel da televisão na atualidade, tendo como foco a sua função na formação e na transmissão e apreensão de conhecimentos musicais. Para tanto, trago autores como: Ferrés (1996), Fischer (1997, 2000a, 2000b), Kraemer (2000) e Nanni (2000). Na seqüência, apresento os resultados de uma pesquisa que investigou o programa televisivo *Hip Hop Sul*, veiculado pela TV Educativa do Rio Grande do Sul, sob o ângulo da formação e atuação musical em ambientes midiáticos. A coleta de dados foi a partir de entrevistas, observações das gravações do programa e acompanhamento da rotina da equipe de produção, bem como registros fotográficos e audiovisuais da produção do programa e de vinte grupos de rap. Os aspectos abordados referiram-se às experiências musicais dos grupos de rap como telespectadores e participantes do programa. Os resultados da pesquisa mostraram que, para estes grupos, a televisão é um meio e um espaço que permite uma experiência que modifica o ser e o fazer musical.

Palavras-chave: televisão, educação musical, grupos de rap.

Abstract

This article discusses the role of television today, having its focus on the function of television in the formation and transmission, as well as the apprehension of musical knowledge. Therefore, authors such as Ferrés (1996), Fischer (1997, 2000a, 2000b), Kraemer (2000) and Nanni (2000) have been introduced. In the sequence, the results of a research that examined the television program *Hip Hop Sul*, broadcasted by TV Educativa do Rio Grande do Sul, under the formation and musical performance angle in the media environment have been presented. The data was obtained through interviews, program recording observations and the accompaniment of production staff, as well as the photographic and audiovisual records of the program production of twenty rap groups. The aspects were related to the musical experiences of the rap groups as viewers and participants of the program. The results showed that for these groups, television is a means and a space that permits an experience that alters the "musical being," as well as the "musical doing."

Key words: television, musical education and "rap" groups.

1 Introdução

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”.

Sabe-se 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, *clipes* 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.

Neste artigo discuto, inicialmente, o papel da televisão 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), Kraemer (2000) e Nanni (2000). Na seqüência apresento, de forma concisa, os resultados de uma pesquisa de mestrado¹ intitulada "*Hip Hop Sul: um espaço televisivo de formação e atuação musical*". A pesquisa 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 sociomusicais e as experiências de formação e atuação musical que o programa desempenha. Os aspectos abordados referem-se às experiências musicais de vinte grupos de rap como telespectadores e participantes do programa.

2 Funções *pedagógicas* da televisão

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 progra-

mas 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).

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 a 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 um 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 [sic], a partir do constante apelo à privacidade individual que, nesse processo, torna-se público. (Fischer, 2000b, p. 81)

O sentido do "pedagógico" usado por Fischer (2000b) está embasado em Larrosa, 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: 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 recepto-

res 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 (Casetti e Chio, 1998; Fischer, 2000a, 2000b). 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.

Nesse processo circular a televisão se apropria das práticas sociais, a remodela, revestindo-a de uma linguagem própria da televisão e a devolve para sociedade. Esta, por sua vez, a consome, inserindo-a em seu cotidiano, acrescentando-lhe valores e modificações, que novamente são tomados pela televisão, recodificados e devolvidos à sociedade. Esse processo circular entre a televisão e a sociedade torna-se constante, resultando em um circuito retroalimentício, gerando uma dependência mútua. Dessa forma, o que a televisão veicula está fundamentalmente ligado à demanda social, que por sua vez é resultado da programação televisiva, e vice-versa.

2.2 A televisão e suas funções pedagógico-musicais

A pesquisa em educação musical tem procurado entender os múltiplos espaços que favorecem o fazer musical, discutindo as diferentes formas de como e

onde acontece o ensino e a aprendizagem da música (Gomes, 1998; Corrêa, 2000; Kraemer, 2000; Nanni, 2000). Essa preocupação justifica-se no fato de que

Hoje sabemos que o processo educativo pode ser compreendido em outras dimensões para além do espaço escolar. Essa compreensão de educação, adequada à sociedade na qual todos os lugares são lugares de aprendizagem parece estar diretamente articulada à rápida transformação da sociedade dita "conhecimento". (Souza, 2001a, p. 85)

Esta "transformação" está atrelada ao desenvolvimento sociocultural que se caracteriza pela pluralidade de meios e espaços sociais e culturais que permitem a apropriação e transmissão do conhecimento, inclusive o musical. Como representante desses meios e espaços atuais temos a televisão, que pode ser vista como um fenômeno contemporâneo de ensino e aprendizagem musical.

De acordo com Kraemer:

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, Kraemer afirma que, junto com as tarefas de transmitir conhecimentos musicais, o pedagogo musical deve "compreender e interpretar, descrever e esclarecer, conscientizar e transformar" (Kraemer, 2000, 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, cancioneiro, livros didáticos, documentos e métodos mas, também, [de] biografias, autobiografias, registros de diários, romances, filmes de cinema e imagens" (Kraemer, 2000, 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. Isto é, dentro de uma visão ampliada e contextualizada com a realidade contemporânea, o educador musical tem na televisão um espaço sonoro-musical a considerar na produção do conhecimento.

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).

O educador musical Nanni observa que todas as pessoas possuem uma determinada "forma de vida" musical em função das relações que estabelecem 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 "à 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" (Nanni, 2000, 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 antecidos 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?" (Nanni, 2000, 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?" (Nanni, 2000, 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" (Nanni, 2000, 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 sobre 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. Os aspectos particulares se dão através da relação única que cada espectador e/ou telespectador estabelece com a programação televisiva. Em parte, a "experiência televisiva" (Ferrés, 1996) 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'²ⁿ 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).

Essa relação complexa entre a televisão e o telespectador/espectador pode ser exemplificada com os resultados da pesquisa que apresento a seguir. A mesma fundamenta-se na perspectiva da televisão como mediadora de conhecimentos musicais, a partir dos quais foram evidenciados os aspectos musicais formativos e atuantes presentes no programa televisivo *Hip Hop Sul*.

3 O programa *Hip Hop Sul* e suas funções pedagógico-musicais

O *Hip Hop Sul* é transmitido aos sábados às 19h30 com reprise às quintas-feiras, às 23h30.³ O programa está no ar desde junho de 1999, e caracteriza-se por divulgar a cultura hip hop através da apresentação de grupos de rap, grafiteiros, dançarinos de *break* e *DJs*. O programa aborda temas como drogas, violência, saúde, educação, arte, literatura e política, dentro da linguagem e dos códigos próprios da cultura hip hop.

O objetivo da pesquisa foi compreender as funções sociomusicais que o programa desempenha e as experiências de formação e atuação musical que proporcionam aos grupos de rap que dele participam. As principais questões investigadas foram: 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*?

Ao responder essas questões não tive por meta examinar as particularidades

de cada grupo de *rap*, nem a concepção do programa *per se*, mas analisar as relações musicais que se estabelecem entre eles. Ou seja, que funções pedagógico-musicais o programa exerce, se ele participa das definições da vida musical dos grupos de rap, e como esses grupos se relacionam com ele.

A temática da investigação esteve relacionada tanto com a televisão quanto com a cultura hip hop. Essa última caracteriza-se como um movimento cultural juvenil que, historicamente, nasceu no bairro do Bronx, em Nova York, no final da década de 60. Essa cultura engloba quatro manifestações artísticas: o *breakdance*, o grafite o *DJ*, e o *MC*. A união desses dois últimos resulta no estilo musical rap, nomenclatura que abrevia *rhythm and poetry* (ritmo e poesia).

Através dessas expressões, o hip hop é ao mesmo tempo artístico, político e ideológico. Ele apresenta e expressa, por meio da arte, as experiências vividas na periferia, tais como o desemprego, os conflitos nas 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). Para Rose (1997, p. 192), "é a tensão entre as fraturas culturais, produzidas pela opressão pós-industrial, e os veículos que aglutinam a expressividade cultural negra, que estabelece a base crítica para o desenvolvimento do hip hop".

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 jovens canalizam suas inquietações e insatisfações com as condições em que vivem, vendo outra possibilidade ao crime e às drogas. Esse autor ainda lembra 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)

3.1 Coleta e análise de dados

A pesquisa teve como colaboradores a equipe de produção do programa *Hip Hop Sul* – dez pessoas entre produtores, *DJs*, apresentadores e coordenador – e dezesseis grupos de rap que participaram do *Hip Hop Sul* no período de abril a agosto de 2002, além de três grupos de rap aos quais pertenciam membros da equipe de produção do programa.

Para a coleta e análise de dados utilizei o método de análise televisiva de Casetti e Chio (1998). 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, que são:

1) A função de contar histórias: refere-se ao fato da televisão começar a habitar o mundo imaginário do destinatário, por meio das histórias que conta, reconta e propõe.

2) A função porta-voz: aqui a televisão desempenha o papel de criar e/ou reforçar “um patrimônio comum”. A televisão torna-se mediadora de valores e símbolos compartilhados pelos membros da comunidade.

3) A função de criar rituais: coloca que a televisão modela e define a vida cotidiana (e musical), organizando o ritmo das atividades do destinatário de acordo com sua programação.

4) A função de criar modelos se fundamenta na idéia de que a televisão toma os conteúdos da sociedade, os recodifica e os repropõe à mesma adicionando um valor complementar de “etiqueta” e “regra”.

Essa última função foi a mais discutida no trabalho, entendendo que ela estava diretamente relacionada à questão principal da investigação.

As técnicas utilizadas para a coleta de dados foram: entrevistas semi-estruturadas, com a produção do programa e com os grupos de rap – foi feito em média duas entrevistas com cada um; observações de 10 gravações do programa; acompanhamento da rotina de trabalho dos produtores do programa, e registros fotográficos e audiovisuais da equipe de produção e dos grupos de rap.

3.2 Os resultados da pesquisa

Sobre a importância do programa *Hip Hop Sul*

O programa *Hip Hop Sul* constitui-se em um espaço na televisão onde principalmente a comunidade de *hip hoppers* e de jovens excluídos se sente representada. Há uma identificação direta dos *hip hoppers* com os conteúdos do programa. Isso acontece possivelmente porque esse programa é gerido com uma linguagem própria, onde a subjetividade da cultura hip hop fica em evidência.

Além disso, o programa apresenta e representa a periferia dentro de um meio de comunicação abrangente, o que valoriza a comunidade periférica, tirando-a do anonimato e lhe atribuindo um *status* (Pillar, 1999). Desse modo, 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 à "prática concreta do consumo televisivo". Assim, o que a televisão veicula torna-se modelo para seu público. Segundo Kellner:

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 [sic] um modelo, ou os negros imitam heróis culturais negros, [...] em busca de padrões de identidade. (Kellner, 2001, p. 211 - 212)

Contudo, os conteúdos veiculados pelo programa refletem a realidade periférica e buscam atender à demanda social da comunidade de *hip hoppers*. Nesse sentido há 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 da realidade da periferia e dos *hip hoppers* para toda uma sociedade.

Esse papel de porta-voz que o programa desempenha pode ser mais bem entendido com as colocações de Herschmann 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)

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 se constitui 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, e na articulação da arte e cultura, entre outros.

Sobre a música no programa

A música é o “carro-chefe” do *Hip Hop Sul*. Há uma preocupação da equipe com relação à qualidade da mesma. Além disso, dentro do programa a música adquire a função de passar informações para a periferia por meio de uma música que faz parte da identidade musical da comunidade periférica, 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 em que é reforçada por ela.

Na função de passar informações, a letra da música é o principal aspecto observado pelo *Hip Hop Sul*, sendo ela o centro de todos os demais elementos que envolvem as atuações musicais. Isso revela que o programa preocupa-se mais com o lado sociopolítico do que com a estética puramente musical.

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

O “bom conteúdo” está relacionado a temas considerados sérios, ou seja, referentes às experiências cotidianas da periferia. 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. Essa idéia 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).

Assim, para o *Hip Hop Sul* não faz sentido o programa veicular “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” (MC Seguidor F). 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 o 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. (MC Seguidor F)

Outro aspecto considerado no momento de colocar um grupo de rap no programa é o papel que os músicos desempenham dentro da sua comunidade. Para o programa é necessário que eles estejam “fazendo trabalho comunitário, fazendo oficina, fazendo arrecadação de alimentos e agasalhos...” (DJ Nezo). Ou seja, para o *Hip Hop Sul*, a conduta dos *hip hoppers* 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, DJ do programa)

Sobre a música para os grupos de rap

Em todos os grupos 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.

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. Esses músicos atribuem ao rap o seu desligamento “das coisas negativas”, como contou *MC Oxy*:

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 quisesse, 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*)

A importância do rap para esses jovens justifica-se por ele ser 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 em uma de suas músicas fala da realidade do morro onde mora e do amigo que perdeu para as drogas: “eu comecei a fazer ela [a música] baseado na convivência que eu tive com ele [o amigo] na infância”. *MC 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” 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 abaxemos”. (*MC Seguidor F*)

Sobre isso, Silva (1999, p. 31) escreve que “no rap a mensagem é sempre pessoal, 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", em que a realidade é transformada em poesia para suas músicas.

Além de expressarem sua realidade, os *MCs* também 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*.

Sobre o *Hip Hop Sul* e os grupos de rap

A relação dos grupos com o programa foi vista em três momentos: dos grupos de rap enquanto telespectadores, enquanto participantes e após a participação dos mesmos no programa.

a) Os músicos como telespectadores do *Hip Hop Sul*

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". Para eles esse programa é o único na televisão brasileira que vai ao encontro das comunidades, e segundo o *MC Mano A* expressa "o que as pessoas da periferia passam e sentem", mostrando facetas que a maioria das mídias não revelam.

Além disso, vendo esse programa 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 quem pensar em entrar no hip hop e não olhar o *Hip Hop Sul* se perde".

É comum os grupos entrevistados verem o programa como uma escola da filosofia, da ideologia e dos elementos artísticos da cultura hip hop. Para eles, não se 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". Dessa forma "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*).

Esse depoimento coloca o programa *Hip Hop Sul* com uma função explicitamente formadora, no qual 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).

Acompanhar o programa regularmente permite aos *rappers*, *MCs* e *DJs* apreenderem os aspectos musicais presentes no *Hip Hop Sul*. 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 [grupo Questão de Inteligência], ali, o Clã [grupo Clã Sulista], os guris do Clã também 'tão colando, um pouco, nós aqui se unimos, aí ficamos assistindo o *Hip Hop Sul*'" (*MC Pelé*). *MC Pelé* conta que enquanto assistem ao programa fazem observações sobre os grupos que estão se apresentando, discutindo e apreendendo os modelos musicais que estão assistindo coletivamente.

Esses depoimentos vêm ao encontro da afirmação de Wortman para quem "os jovens contemporâneos têm sido socializados junto da televisão e têm tido suas experiências com os objetos através dela" (Wortman, 2000, p. 129).

Sobre a apreensão dos aspectos musicais por meio do programa, *DJ Delley* relata que "presta muita atenção", por exemplo, na *performance* dos músicos de São Paulo que se apresentam no programa. Pois eles podem apresentar "outras técnicas, outras coisas, e tu procura dar uma olhada em como é que ele tá 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*).

Olhando o programa e observando a *performance* dos grupos, o *MC Baze* afirma que é mais fácil encontrar um estilo próprio de fazer sua música. Ele assegura que não gosta de "ficar vendo rima quadrada", ou seja, "rimar, *ra* com *a*, *ão* com *não*, *i* com *í*, sabe, essas coisa assim quadradinha".

O conhecimento e a análise do que é uma "rima quadrada" evidencia o senso crítico que esses músicos possuem em relação ao que assistem. Pode-se afirmar que o ato de ver o programa desencadeia um processo mental complexo, no qual o espectador articula um raciocínio analítico e crítico em relação ao que está vendo/ouvindo. Esse processo mental possibilita a formação de conheci-

mentos que são constituídos a partir da negociação entre os conteúdos internos do telespectador e o conteúdo televisivo (Casetti e Chio, 1998; Nanni, 2000).

b) Os grupos de rap como participantes do *Hip Hop Sul*

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*".

Para isso os grupos buscam melhorar sua *performance* e atingir o patamar que acreditam ser necessário para conseguir cantar no programa. A televisão aqui atua como uma estimuladora de sonhos e desejos, habitando a imaginação dos telespectadores. Isso se reflete concretamente na vida desses músicos, que começam a formular estratégias para chegar a ela, ou pelo menos a se espelhar em suas ações.

O desejo de estar na televisão está relacionado, dentre outras coisas, a cantar para um grande número de pessoas. Há uma crença de que milhares de pessoas 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".

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. Para os grupos de rap, tocar e cantar no *Hip Hop Sul* requer uma preparação. Eles intensificam seus ensaios e alteram suas rotinas para poderem estudar para sua apresentação no programa. Nesses ensaios há um crescimento musical no grupo, pois há uma preocupação com a qualidade, já que estar na televisão implica em "muitas pessoas" verem seu trabalho. MC Buda relata como foram os dias anteriores à apresentação do seu grupo no programa:

ensaiamos 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, todo o dia, todo dia. 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 resposta do cara de tar na televisão, com várias pessoas olhando, né. Não é pra. uma pessoa só... (MC Buda)

A gravação do programa é, para maioria dos grupos, um momento muito esperado. A passagem de som, que antecede à gravação propriamente dita, é uma ocasião que ajuda os músicos a controlar a emoção de estar “dentro” da televisão, além de ser 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. Dentre elas estão: 1) movimentar-se enquanto canta; 2) olhar para câmera que está gravando; 3) cantar para quem está em casa; 4) usar o microfone – a equipe de produção orienta sobre a distância apropriada entre o microfone e a boca; 5) não desafinar e projetar a voz – há orientação da equipe para os grupos “não semitonar e cantar para fora”; e 6) usar o toca-discos – os DJs do programa instruem os músicos sobre o manuseio do equipamento.

Essas sugestões revelam a preocupação da equipe do programa com a formação e atuação dos grupos de rap, pois elas passam a fazer parte da vida dos músicos que as integram à sua prática musical cotidiana.

Juntamente com as sugestões de atuação e formação musical, o programa também apresenta a forma pela qual os músicos devem se posicionar no palco e o papel de cada um do grupo. Os *DJs* que ainda não dominam os toca-discos recebem orientação para ocupar o espaço que cabe a eles. *DJ* Nezo conta que fala aos grupos: “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*”.

Todas as sugestões e instruções que a produção disponibiliza aos músicos são mobilizadas pela própria inexperiência dos grupos no fazer musical e 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, em que há uma demanda que movimenta a equipe, e esse movimento modifica a atuação do grupo (Ferrés, 1996; Fischer, 1997; Casetti e Chio, 1998). A cada apresentação surge novas necessidades e peculiaridades que leva tanto os grupos musicais quanto a produção do *Hip Hop Sul* a buscar diferentes meios e estratégias para um desenvolvimento musical mútuo.

Cabe lembrar que nem a equipe de produção e tampouco os grupos de rap possuem uma formação musical formal, assim como não tocam instrumentos musicais convencionais. Para Azevedo e Silva (1999, p. 77), esses aspectos são

"revolucionários", pois abolem "a noção tradicional de que só faz música quem tem formação e toca instrumentos musicais [convencionais]". Essa idéia já é corrente na área da educação musical, entendendo-se que "saber música não é só saber ler e escrever", como escreve Souza (2001b, p. 125), 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) Os músicos após sua participação no programa

Ver-se na televisão também significa auto-avaliar-se. Para muitos, o fato de ter uma apresentação gravada e assisti-la na televisão, possibilita uma análise crítica de seu trabalho. Isso permite modificações na *performance* da apresentação e na própria música. Sobre isso, MCRM relata: "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 daí tu diz: 'bah! eu posso melhorar, eu posso fazer melhor que isso'. Daí, se evolui".

MC Nego Sid conta que modificou, inclusive, a letra da sua música. Foi "se olhando" na TV que notou: "falava muito rápido, e parecia que não dava pra entender as palavras" e por isso trocou "umas palavras por outra".

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 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. (MC PDC)

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 desci na casa *dele* [MC Tuca] e, empolgado: "oh meu, temos que cantar mais. Temos que fazer novas músicas e tal". (MC Satiro)

Outro fator importante é o retorno e reconhecimento do público. MC Bronx conta que ficou surpreso com o resultado 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 antiga FEBEM⁴ de Porto Alegre. Automaticamente saiu do anonimato e em poucos meses estava com o seu CD.

Tu vês 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)

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*. 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 nas paradas de sucesso das rádios comunitárias e conseguem apoio para produzir suas bases.

As coisas mudam, na semana passada a gente já tocou em Canoas. Então assim, chegamos lá e todo mundo "ah, vocês tiveram no *Hip Hop Sul* na semana passada?!". E o pessoal anunciava "eles que cantaram no *Hip Hop Sul*", Bah!!! foi bem legal!!! (MC Nego Sid)

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.

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 [de ensaio]. Direto! [...] a gente tá cada vez mais infiltrado, envolvido.

Essa motivação está vinculada a passagem dos grupos de rap de músicos anônimos para artistas reconhecidos dentro de sua comunidade, porque ad-

quirem senso de responsabilidade com o público que aí residem e a necessidade de auto-afirmação como músicos profissionais.

4 Considerações Finais

Nesse texto 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 a emocional e a social. Essa posição foi 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, 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. Para isso, o método de análise televisiva de Casetti e Chio (1998), que alicerçou a análise de dados e as técnicas utilizadas na coleta de dados, permitiu entender quais são os conteúdos musicais e as competências sociomusicais que o programa proporciona, bem como a forma com que eles são transmitidos e apreendidos pelos músicos.

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.

Por outro lado, cabe salientar que o *Hip Hop Sul* não é um programa educativo no sentido mais restrito do termo. Contudo, ele desempenha funções

socioeducativas que lhe são inerentes, dado que a cultura hip hop é representada na televisão pela própria cultura hip hop. Isso resulta em uma identificação da comunidade *hip hopper* com o programa, o que pode ser conferido pelas cartas que o programa recebe, inclusive de telespectadores que se encontram em casas de detenção:

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 aí. (trecho da carta de S.C. – detenta no Presídio Madre Pelletier - RS)

O trecho dessa carta faz lembrar o que Pillar (2001, p. 13) 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 ocorre porque, segundo Fischer (2001, p. 16), 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". Assim ela acaba por constituir-se em "um lugar privilegiado de aprendizagens diversas".

Nesse sentido, esse artigo procurou trazer contribuições para discussões sobre a televisão como mediadora na formação e na atuação musical. No caso do programa *Hip Hop Sul*, não há dúvidas que para os grupos de rap, ver a si mesmos ou sentir-se representados na televisão significa existir, ter uma identidade e sair do anonimato. A televisão torna-se, então, um meio e um espaço que permite uma experiência que modifica o ser e o fazer musical.

Referências

- AZEVEDO, Amailton Magno G.; SILVA, Salloma Salomão Jovino. Os sons que vêm das ruas. In: ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e educação – Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999. p. 65 – 81.
- BASTIAN, Hans Günther. *Musik im Fernsehen*. Wilhelmshaven, Noetzel: Heinrichshofen-Bücher, 1986.

- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BRANSFORD, John; BROWN, Ann L.; COCKING, Rodney R. (Orgs.). *How People Learn – Brain, mind, experience and school*. Washington, D.C.: National Academia, 2000.
- BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempo de TV*. São Paulo: Jinkings, 2000.
- CASSETTI, Francesco; CHIO, Federico di. *Analisi della televisione*. Milano: Strumenti Bompiani, 1998.
- CARVALLHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Horizontes Antropológicos: música e sociedade*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 1, n. 1, p. 53 – 91, 1999.
- CORRÊA, Marcos Kroning. *Violão sem professor*: um estudo sobre processos de auto-aprendizagem musical com adolescentes. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.
- DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v. 28, n.1, p. 117 – 136, 2002.
- DEL BEN, Luciana. 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, 2000. p. 91 – 104.
- FERRÉS, Joan. *Televisão e educação*. Trad. Beatriz Affonso Neves. Porto Alegre: Artmed, 1996.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. O estatuto pedagógico da mídia: questão de análise. *Cultura, Mídia e Educação*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 22, n. 2, p. 59 – 79, 1997.
- _____. Técnicas de si na TV: a mídia se faz pedagógica. *Educação Unisinos*, São Leopoldo, Unisinos, v. 4, n. 7, p. 111 – 139, 2000a.
- _____. Mídia, estratégias de linguagem e produção de sujeitos. In: *Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino. Linguagem, espaços e tempos de aprender*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000b. p. 75 – 88.
- GIROUX, Henry A.; McLAREN, Peter. Por uma pedagogia crítica da representação. In: SILVA, T. T.; MOREIRA, A. F. (Orgs.). *Territórios contestados: o currículo e os mapas políticos e culturais*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 144 – 158.
- GOMES, Celson Henrique Sousa. *Formação e atuação de músicos das ruas de Porto Alegre*: um estudo a partir dos relatos de vida. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- JELLISON, Judith A.; WOLFE, David E. Video Songs from *Sesame Street*: a comparison of fifth graders' adults' opinions regarding messages preschool children. *Journal of Research in Music Education*, v. 47, n. 1, Music Educators National Conference – MENC, 1999.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia – estudos culturais*: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.
- KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Trad. Jusamara Souza. *Em Pauta*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.11, n. 16/17, p. 50 – 73, 2000.
- LURÇAT, Liliane. *Tempos Cativos: As crianças e a TV*. Lisboa: Edições 70, 1998.

MAAS, Georg. *Musik und Film* – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis. Mainz: Schott, 1994.

_____. *Thema Musik* – Filmmusik. Leipzig: Klett, 2001.

MONDANI, Alicia, M. El Canto Espontáneo del Niño y su Relación con la Televisión. *Quaderni della SIEM*. Bologna, SIEM, v. 2, n. 16, p. 219 – 224, 2000.

NANNI, Franco. *Mass media* e socialização musical. Trad. Maria Cristina Lucas. *Em Pauta*. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.11, n. 16/17, p. 110 – 143, 2000.

PILLAR, Analice Dutra. Percursos do olhar na educação. In: *Anais do Seminário Nacional de Arte Educação*. Montenegro: FUNDARTE, 1999.

_____. Analice Dutra. *Criança e televisão*. Porto Alegre: Mediação, 2001.

RAMOS, Silvia N. *Música da televisão no cotidiano de crianças*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

ROSE, Trícia. 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, 1997. p. 191 – 213.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.

SCHUMACHER, Gerlinde. Magazine und Zeichentrick – beliebte Programmgenres der Kinder. In: APPELHOFF, Mechthild et. al. (Orgs.). *Debate Kinderfernsehen*. Garz bei Berlin: Vistas, 1998. p. 47 – 52.

SILVA, José Carlos Gomes da. Arte e Educação: a experiência do movimento Hip Hop paulistano. In: ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e educação – Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999. p. 23 – 38.

SOUZA, Jusamara. Múltiplos espaços e novas demandas profissionais: re-configurando o campo da Educação Musical. In: X ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. *Anais*, Uberlândia, 2001a, p. 85 – 92.

_____. 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. 4. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001b. p. 207 – 216.

SOUZA, Jusamara; HENTSCHE, Liane; BOZZETO, Adriana; CUNHA, Eliza. Leitura e teoria musical nas práticas das bandas de rock. In: XI ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. *Anais*, Natal, 2002, p. 343 – 349.

TELLA, Marco Aurélio Paz. Rap, memória e identidade. In: ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e educação – Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999. p. 55 – 63.

WORTMAN, Ana. Televisión e Imaginarios sociales: los programas juveniles. In: MARGULIS, Mario. (Editor). *La Juventud es más que una palabra*. Buenos Aires: Biblos, 2000. p. 103 – 132.

Notas

1 Dissertação defendida em abril de 2003 no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul sob a orientação da Dra. Jusamara Souza.

2 Textos midiáticos são entendidos aqui como sinônimo de programas televisivos.

3 Atualmente o programa é veiculado aos domingos às 12h30 e encontra-se em tramitação o processo para ser transmitido em rede nacional.

4 Antiga Fundação do Bem Estar do Menor, hoje FASE.