



**Formação e Prática  
Musical de DJs:  
um estudo multicaso  
em Porto Alegre**

*Juciane Araldi*

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

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

***FORMAÇÃO E PRÁTICA MUSICAL DE DJs:***  
**Um estudo multicaso em Porto Alegre**

JUCIANE ARALDI

Porto Alegre, abril de 2004

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

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

***FORMAÇÃO E PRÁTICA MUSICAL DE DJs:***  
**Um estudo multicaso em Porto Alegre**

JUCIANE ARALDI

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração Educação Musical.

Orientadora: Profa. Dra. Jusamara Souza

Porto Alegre  
2004

## RESUMO

Este estudo tem como objetivo central compreender a formação e a prática musical de DJs, a partir de quatro estudos de casos realizados com DJs atuantes na cidade de Porto Alegre – RS. Partindo deste objetivo, o trabalho procura discutir as seguintes questões: quais aspectos integram a formação musical de DJs? Quais os meios e materiais utilizados na sua formação musical? Onde e como atuam? Há transmissão de conhecimentos para outros DJs? As técnicas utilizadas na coleta de dados foram as entrevistas semi-estruturadas e observações diretas da prática musical de cada DJ participante. O referencial teórico se apoiou nas seguintes áreas e autores: educação musical, com abordagem sociocultural (Nanni, 2000; Kraemer, 2000 e Souza, 2001); aprendizagem e formação (Giroux, 1996; Bolle, 1997; Bransford et al., 2000), música e tecnologia (Lévy, 1999; Carvalho, 1999; Lemos, 2001). O método de pesquisa utilizado foi o estudo multicaso, com abordagem qualitativa, que permitiu um estudo aprofundado de cada caso, de maneira que durante a pesquisa, cada um foi tratado dentro de sua prática específica, sem comparação com os demais. Compreender a formação e a prática musical de DJs implica em desvendar a complexidade e a estrutura desse fazer musical, enfocando os aspectos desse aprendizado. Este estudo evidencia que a formação e a prática musical de DJs é determinada pelos meios e estratégias que desenvolvem nas relações socioculturais.

**Palavras-chave:** DJs, formação musical, prática musical, música e tecnologia.

## **ABSTRACT**

The main purpose of this study is to understand DJs' formation and musical practices. Four case studies were undertaken with active DJs in Porto Alegre, RS (southern Brazil). The study focuses on the following questions: Which aspects integrate the musical formation of DJs? What materials and resources are used in their musical development? When and where do they work? Do they transmit knowledge to other DJs? The method of research for the data collection utilized semi-structured interviews and direct observation techniques. The following areas and authors supported the theoretical framework: socio-cultural approach in music education (Nanni, 2000; Kraemer, 2000 and Souza, 2001), learning and formation (Giroux, 1996; Bolle, 1997; /Bransford et al., 2000), and music and technology (Lévy, 1999; Carvalho, 1999; Lemos, 2001). The method of investigation was the multi-case study with a qualitative approach. Each case was treated independently with no comparisons among the four. Understanding the musical formation and practice of DJs will aid one in identifying the complexity and structure of this musical making, focusing on aspects of this learning process. This study shows that the formation and practice of DJs is determined by the means and strategies they develop in social-cultural relations.

**Keywords:** DJs, musical formation, musical practice, music and technology.

No final do ano [de 2002] a gente assistiu diversas propagandas na TV, de loja, de produtos, e sempre associado a um DJ. Nem sempre era um convite pra uma festa, não é verdade? Pelo que eu captei, do pouco que entendo de marketing, o que deu pra pegar da mensagem, é que ela estava se dirigindo a um público jovem, e aquela linguagem atrai o público jovem. E de certa forma quem tem lá seus 40, até uns 45 se considera jovem ainda, teve a sua passagem recentemente por aquele bloco. E pra quem é adolescente, ela parece que é o símbolo, ser DJ ou ir a presença de um DJ, ou ir a uma festa, de certa forma... ele aglutina pessoas, ele comove, ele chama, ele atrai.  
(DJ Tom)

## **AGRADECIMENTOS**

À Jusamara Souza, pela dedicação, apoio e cuidado nesses dois anos de mestrado. Por sua forma singular de orientar, permitindo que eu trouxesse à tona muitos questionamentos que por muito tempo ficaram “guardados” na minha trajetória profissional. Pelas horas de orientação, pela amizade e pelo incentivo, principalmente no momento em que tudo parecia estar desabando.

Aos DJs Anderson, Duke Jay, Nezo e Tom, pelo interesse e dedicação na participação dessa pesquisa. A forma como trabalham, aprendem e conduzem suas práticas musicais foi reveladora. A eles o meu muito obrigada por permitirem que eu conhecesse o que para mim era um “novo mundo musical” e sobretudo pelo envolvimento que tiveram na construção deste trabalho.

Ao DJ Tom pela fundamental contribuição na arte final e diagramação das fotografias, capa, encarte do CD, glossário e pelas horas de trabalho na montagem da apresentação em power point para a defesa. O envolvimento e a dedicação de DJ Tom nesse processo resultou em uma linguagem visual que traduziu em partes a mixagem, os cortes e as colagens, presentes em seu fazer musical.

À Ana Lídia, Denise, Eliane, Guiomar, Fernanda, Leonardo, Agnaldo, Cris e Vania, pela ajuda com as filmagens e fotografias durante a coleta de dados. À Dani, Eti e Alexandre pela parceria em uma das “baladas”. Aos amigos, Rafael, Hingrid, Lílian e Elaine pela companhia e amizade.

Aos professores deste programa de Pós-Graduação, por todos os ensinamentos e contribuições na descoberta deste “mundo” da pesquisa. Aos colegas do mestrado, pelas trocas e grandes momentos de aprendizado que compartilhamos durante estes dois anos, principalmente às colegas da área de educação musical, Cristina Rolim, Julia Hummes, Marta Schmitt e Ana Lídia e também às colegas do grupo "Cotidiano".

Ao professor Eloi Fritsch, do Centro de Música Eletrônica da UFRGS, pelas aulas específicas, para que eu pudesse entender mais essa linguagem musical e também pelas sugestões com relação a utilização de termos técnicos durante este trabalho.

A minha irmã Etiane, pela companhia amiga e por me ajudar durante todo o processo de construção deste trabalho. Meu muito obrigada pelas conversas amigas, e também pelo apoio técnico nas observações e algumas entrevistas.

À Vania, pela amizade e parceria acadêmica desde os tempos da graduação em Curitiba e também pelo seu incentivo para que eu fizesse o teste de seleção para este mestrado. Pelos inúmeros momentos de aprendizagem na oportunidade que tive de participar da sua pesquisa, nas transcrições, filmagens e demais apoios técnicos. Pelas sugestões preciosas, desde a elaboração do projeto até a fase final da escrita. Pela sua paciência em me ouvir e pelo incentivo para que eu acreditasse um pouco mais em mim e sobretudo pelo seu exemplo de dedicação, garra e coragem.

À Guiomar pela ajuda com as correções, gravação de CDs, xerox. Pelo incentivo e sobretudo pela amizade e carinho, e também por me "adotar" neste intenso período de crescimento, tanto pessoal quanto intelectual.

Às amigas Agnes, Lucia, Cristiane e Elaine que mesmo estando em turmas diferentes do mestrado, sempre estiveram caminhando lado a lado na construção dessa dissertação. O meu muito obrigada pelas oportunidades de crescimento e sobretudo por fazerem parte da minha "família" portoalegrense.

Aos colegas de outras áreas, Luciano e Evandro do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Computação da UFRGS, e ao Ivan do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRGS, pelos bate-papos sobre nossas áreas de pesquisa e pela troca de materiais.

À banca examinadora: Prof. Dr. Juarez Dayrell (UFMG), Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha (UFRGS) e Profa. Dra. Luciana Del Ben (UFRGS), por aceitarem o convite de contribuir para essa fase importante de finalização do mestrado. Também à minha pré-banca: Adriana Bozzetto, Helena Lopes e James Corrêa, por aceitarem o convite de ler este trabalho e permitir um momento de falar e pensar essa pesquisa.

Aos meus pais Ivo Araldi e Leci T. Araldi, por todos os ensinamentos que são a base para que um dia eu chegasse até aqui. Além disso, pelo apoio incondicional, em todos os projetos que realizei até hoje. Minha eterna gratidão.

Ao Giovanni, pelo carinho, compreensão e incentivo nessa reta final.

À Gabriela, pela correção ortográfica, e ao DJ Peck, pela compilação e masterização do CD que acompanha essa dissertação.

Ao Ruy pela edição dos vídeos que fizeram parte da apresentação da defesa e também o CD audiovisual que acompanha essa dissertação. Pelo seu apoio e persistência em encontrar as soluções técnicas para que tudo saísse da melhor forma possível.

E finalmente à CAPES, pela bolsa que permitiu a dedicação exclusiva ao curso.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1 PRÁTICA MUSICAL DE DJS E EDUCAÇÃO MUSICAL.....</b>	<b>18</b>
1.1 SOBRE A PRÁTICA MUSICAL DE DJS.....	19
1.1.1 Estilos musicais produzidos por DJs .....	20
1.1.2 Técnicas desenvolvidas na performance .....	22
1.1.3 A música dos DJs e a música eletrônica.....	24
1.2 SOBRE A FORMAÇÃO MUSICAL DE DJS E A TECNOLOGIA .....	26
1.2.1 As relações entre música, tecnologia e educação musical.....	28
1.2.2 Aspectos pedagógicos na prática musical de DJs .....	32
<b>2 METODOLOGIA .....</b>	<b>36</b>
2.1 A ESCOLHA DO MÉTODO .....	37
2.2 COLETA DE DADOS .....	38
2.2.1 Primeiros contatos .....	38
2.2.2 Escolha dos participantes .....	39
2.2.3 Trabalho de campo .....	40
2.3 REGISTRO E ANÁLISE DOS DADOS.....	45
2.3.1 Catalogação dos dados coletados .....	45
2.3.2 Categorização dos dados .....	47
2.3.3 Textualização da fala dos DJs .....	48
2.3.4 Procedimentos éticos.....	48
<b>3 ESTUDO DE CASO 1: DJ ANDERSON .....</b>	<b>52</b>
3.1 SUA FORMAÇÃO.....	54
<i>Já tinha aquela fissura de isso aí eu vou aprender.</i> .....	54
3.1.1 Aprendendo a ser DJ .....	54
3.1.2 Técnicas e materiais.....	59
3.1.3 Mídia e aprendizagem.....	62
3.2 SUA PRÁTICA MUSICAL.....	64
<i>Cada festa que eu vier</i> .....	64
<i>eu vou aprender cada vez mais.</i> .....	64
3.2.1 Espaços de atuação.....	64
3.2.2 Repertório .....	66
3.2.3 Ensino.....	67
<b>4 ESTUDO DE CASO 2: DJ DUKE JAY.....</b>	<b>71</b>
4.1 SUA FORMAÇÃO.....	73
<i>Fui tentando, peguei um disco e um toca-discos velho e aí eu riscava</i> .....	73
4.1.1 Aprendendo a ser DJ .....	74
4.1.2 Técnicas e materiais.....	78
4.1.3 Mídia e aprendizagem.....	80
4.2 SUA PRÁTICA MUSICAL.....	82
<i>Tu tem que ser eclético, gostar de tudo e tocar de tudo.</i> .....	82
4.2.1 Espaços de atuação.....	82
4.2.2 Repertório .....	85
4.2.3 Ensino.....	87

<b>5 ESTUDO DE CASO 3: DJ NEZO .....</b>	<b>91</b>
5.1 SUA FORMAÇÃO.....	93
<i>Eu comecei a tentar imitar os efeitos que eu ouvia nos discos, .....</i>	93
<i>mas eu nem sabia o que era scratch.....</i>	93
5.1.1 Aprendendo a ser DJ.....	95
5.1.2 Técnicas e materiais.....	98
5.1.3 Mídia e aprendizagem.....	101
5.2 SUA PRÁTICA MUSICAL.....	103
<i>Fazer parte da cultura hip hop é um estilo de vida, .....</i>	103
<i>uma forma de viver diferente, interessante, produtiva.....</i>	103
5.2.1 Espaços de atuação.....	103
5.2.2 Repertório .....	107
5.2.3 Ensino.....	107
<b>6 ESTUDO DE CASO 4: DJ TOM .....</b>	<b>110</b>
6.1 SUA FORMAÇÃO.....	111
<i>De uma maneira ou de outra vai sair o som. ....</i>	111
6.1.1 Aprendendo a ser DJ.....	113
6.1.2 Técnicas e materiais.....	115
6.1.3 Mídia e aprendizagem.....	117
6.2 SUA PRÁTICA MUSICAL.....	119
<i>O DJ tem vontade de colocar som pra um maior número .....</i>	119
<i>de pessoas. E o rádio torna isso possível. ....</i>	119
6.2.1 Espaços de atuação.....	119
6.2.2 Repertório .....	123
6.2.3 Ensino.....	124
<b>7 ANÁLISE TRANSVERSAL DOS ESTUDOS DE CASO.....</b>	<b>129</b>
7.1 SOBRE A FORMAÇÃO MUSICAL.....	130
7.1.1 O início da prática musical .....	130
7.1.2 Meios e materiais utilizados na formação dos DJs .....	131
7.1.3 Habilidades necessárias para ser DJ .....	134
7.1.4 Mídia e aprendizagem.....	138
7.2 SOBRE A PRÁTICA MUSICAL .....	143
7.2.1 Espaços de atuação.....	143
7.2.2 Escolha de repertório e vinil .....	148
7.2.3 Ensino.....	150
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>152</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>159</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>166</b>
ANEXO 1: Roteiro de entrevistas .....	167
ANEXO 2: Contatos por e-mail.....	171
ANEXO 3: Relação geral de entrevistas e observações.....	174
ANEXO 4: Sites consultados .....	175
ANEXO 5: Modelo de partitura para DJs .....	177
ANEXO 6: Glossário.....	178
ANEXO 7: CDs de exemplos musicais (áudio e vídeo) .....	179

## **LISTA DE QUADROS**

Quadro 1 – Cadernos de dados.....	46
Quadro 2 – Dados coletados .....	47
Quadro 3 – Relação de entrevistas .....	174
Quadro 4 – Relação de observações .....	174

## **LISTA DE FOTOS**

Seleção 1 – Entrevistas e observações com os quatro DJs .....	51
Seleção 2 – DJ Anderson .....	70
Seleção 3 – DJ Duke Jay.....	90
Seleção 4 – DJ Nezo .....	109
Seleção 5 – DJ Tom .....	128

## INTRODUÇÃO

Atualmente os DJs ocupam um lugar significativo na sociedade, desempenhando diferentes funções, que são animador de festas, rádios, produtor de bases e discos, participações em bandas e grupos musicais de diversos estilos. Para Contador e Ferreira (1997, p. 30), o DJ é o músico que manipula discos de vinil e/ou discos compactos, fazendo intervenções musicais por processos eletrônicos como colagens, eco, aceleração e desaceleração no andamento. Ele está sempre buscando efeitos rítmicos-sonoros fazendo “verdadeiras alterações [...] por processos eletrônicos”.

Existem vários espaços e formas de atuação de DJs, de tal maneira que o perfil de cada DJ é delineado de acordo com o estilo que trabalha e com a função que desempenha. Como principais funções dos DJs destacam-se a performance e a discotecagem. A primeira se refere à infinidade de técnicas de manipulação sonora utilizadas pelos DJs, constituindo a performance musical e o toca-discos como instrumento musical. A segunda engloba animação de bailes, festas, atuação em rádios.

Segundo Assef (2003), a discotecagem foi uma das práticas que antecedeu a dos DJs. Na década de 50 eram chamados “discotecários” os responsáveis por escolher uma sequência de músicas e tocá-las nos bailes. Dessa forma, a diferença entre o discotecário da década de 50 e o DJ que faz discotecagem está no fato de que este último, além de escolher as músicas, faz intervenções nas mesmas, seja mixando ou sobrepondo outros sons. Além da performance e discotecagem, também é evidente a atuação de DJs como produtores musicais e em rádios.

A prática musical de DJs consiste em uma expressão artística que envolve diversos elementos, que entre eles destacam-se a produção musical, a utilização de trechos de outras músicas, a utilização do toca-discos como instrumento musical, mixagens e samplers. Segundo Pires (2001, p. 86) o trabalho dos DJs se caracteriza pela “tecnologia” e pela formação musical “popular”. A autora explica:

“a tecnologia – que utilizam em todas etapas de sua produção, aprendendo a mexer com os equipamentos pelo próprio uso – e uma formação musical basicamente popular vem somar no que constitui sua matéria-prima” de tal forma que “seu som provém da manipulação direta daquilo que ouvem”.

O presente trabalho se propôs compreender a formação e a prática musical de DJs atuantes na cidade de Porto Alegre – RS, procurando responder às seguintes questões: quais aspectos integram a formação musical de DJs? Quais os meios e materiais utilizados na sua formação musical? Onde e como atuam? Há transmissão de conhecimentos para outros DJs?

Cabe salientar que o trabalho não pretendeu fazer uma abordagem histórica ou musicológica sobre DJs. Tão pouco se ateve a investigar estilos específicos de atuação, mas buscou discutir aspectos pertinentes à formação e prática musical de DJs a partir de suas falas e experiências, com o enfoque da educação musical.

Trata-se de um estudo multicaso, realizado com quatro DJs. Estive em contato com esses DJs por um período de dez meses, entre a elaboração do projeto de pesquisa e a coleta de dados, que durou quatro meses. Através de entrevistas semi-estruturadas e observações pude ter contato com a sua prática e analisar aspectos de sua formação e prática musical.

A pesquisa em educação musical tem mostrado interesse em temáticas que investigam a questão sociocultural da aprendizagem musical, bem como a música nos ambientes extra-escolares. Estas temáticas podem ser verificadas nos trabalhos de Fidalgo, 1996; Gomes, 1998; Prass, 1998; Arroyo, 1999; Corrêa, 2000; Kraemer, 2000; Müller, 2000; Nanni, 2000; Souza, 2000a; Fialho, 2003 e Wille, 2003. Nesses trabalhos os autores discutem diversas formas de aprendizagem musical, a apropriação e transmissão de conhecimentos musicais, em espaços como: televisão, rádio, escolas de samba e outras manifestações musicais populares.

Dentre os trabalhos que abordam a prática musical de DJs, bem como seus entornos, encontram-se os de Andrade, 1999; Pires, 2001; Dayrell, 2002; Assef, 2003; Bacal, 2003; Fialho, 2003; Gustsack, 2003; e Fontanari, 2003. Nesses estudos e pesquisas o DJ é visto por diferentes enfoques, salientando o seu papel na sociedade contemporânea bem como aspectos estéticos, históricos e técnicos da sua prática.

Na literatura internacional são encontrados, principalmente, trabalhos de cunho musicológico que contemplam os aspectos técnicos de performance, composição, produção e atuação de DJs, destacando: Fikentscher, 1991; Poschardt, 1997; Westban, 1997; Brewster e Broughton, 1999; Niemczyk e Schmidt, 2000; Hein, 2001 e Webber, 2001.

Com relação ao uso de novas tecnologias no fazer musical, há na literatura internacional os trabalhos de Wöltje, 2001; Ericson, 2001 e Heiss, 2001; que abordam as diferentes formas de fazer música, utilizando meios eletrônicos. No Brasil, dos trabalhos produzidos nessa área, podem ser mencionados os autores: Fritsch, 2002; Bastos, 1999; Caesar, 1999; Costa, 1999; Di Pietro, 2000; Furlanete, 2000; Siqueira, 2000. Esses trabalhos contemplam a utilização das novas tecnologias como ferramentas para a educação musical, inserindo a utilização de softwares e equipamentos eletrônicos para auxiliar a aprendizagem musical.

O presente trabalho está estruturado em sete capítulos. No primeiro capítulo trato da prática musical de DJs, explicando seus elementos técnicos, atuações, e relações com a música eletrônica apoiado em: Fikentscher, 1991; Poschardt, 1997; Hein, 2001; Pires, 2001 e Assef, 2003. Em seguida discuto a educação musical com abordagem sociocultural, a formação e aprendizagem fundamentada em Bolle, 1997; Lévy, 1999; Souza, 2000a; Nanni, 2000 e Kraemer, 2000. Por fim, trago os aspectos pedagógicos da prática musical de DJs com base em Walcott, 1997; Andrade, 1999; Jerrentrup 2000 e Dayrell, 2001.

No segundo capítulo discorro sobre a metodologia utilizada, destacando os primeiros contatos com os DJs, o período de coleta dos dados e as interações pesquisadora/pesquisados durante a realização dessa pesquisa.

Nos capítulos 3, 4, 5 e 6 apresento os quatro estudos de caso organizados a partir das questões da pesquisa, seguindo assim uma mesma estrutura e divididos em duas partes: na primeira parte, trato sobre a formação musical, englobando aspectos da sua aprendizagem, meios e materiais utilizados e sua relação com a mídia. Na segunda parte, apresento dados relativos à sua prática musical, contemplando espaços de atuações, repertório e a transmissão de conhecimentos.

No capítulo 7, faço uma análise transversal dos dados. Seguindo a mesma estrutura dos estudos de caso, analiso os elementos comuns, bem como os

singulares de cada caso, dialogando com os autores que embasam essa investigação: Elias, 1995; Lévy, 1999; Nanni, 2000; Kraemer, 2000; Lemos, 2001; Dayrell, 2002 e Souza 2003b.

Nas considerações finais sintetizo os resultados e apresento os desdobramentos dessa pesquisa.

Em anexo a essa dissertação estão um glossário e dois CDs. Um CD contém vídeos exemplificando algumas técnicas de performance e também cenas de algumas apresentações e oficinas dos DJs desta pesquisa, o outro CD apresenta em áudio, performances musicais dos quatro DJs e também algumas técnicas citadas ao longo do texto.

No decorrer do trabalho, os quatro DJs participantes da pesquisa estão referenciados por seus nomes artísticos. Essa escolha foi dos próprios DJs.

As citações diretas dos autores mantêm os grifos dos originais. As citações cujos originais são em inglês e alemão foram traduzidas por mim, e as em português de Portugal foram mantidas de acordo com os originais.

Quanto às citações originárias do caderno de campo e observações e cadernos de entrevistas, aparecerão seguidas da sigla que nomeia cada caderno, que são respectivamente CC e CE.

Diferente da maneira usual em português, as palavras estrangeiras que aparecem no decorrer do texto não estarão italizadas. Essa decisão foi tomada em virtude da contemporaneidade desta linguagem, cujos termos já têm uma circulação corrente na língua portuguesa.



**Prática Musical de DJs e Educação Musical**

## **1 PRÁTICA MUSICAL DE DJs E EDUCAÇÃO MUSICAL**

### **1.1 SOBRE A PRÁTICA MUSICAL DE DJs**

A origem das técnicas de DJs é localizada em Kingston, na Jamaica, onde na década de 50 surgiram os sound systems. O sound system “era um equipamento móvel, montado em caminhonetes – para que pudesse ser transportado facilmente, já que os bailes não tinham endereço permanente – constituídos basicamente por toca-discos, amplificadores e grandes caixas de som” (Pires, 2001, p. 91).

Nesta época os DJs eram chamados também de “selectors”, devido às suas técnicas de seleção e apresentação dos discos. Igualmente com grande representação no Bronx em Nova York, nas festas de bairros, que aconteciam geralmente nas ruas, com instalações elétricas improvisadas nos postes de iluminação pública, o DJ vai assumindo um papel decisivo no comando dessas festas.

É nesse cenário que o DJ vai ocupando sua principal função de selecionar os discos, manipular o toca-discos, utilizar o microfone nas apresentações e fazer mixagens com diferentes estilos de música. Com essas práticas, o DJ vai fazendo intervenções nas músicas gravadas e manipulações diretas no toca-discos.

Sobre a prática musical dos DJs, Pires (2001, p. 91) destaca como aspectos técnicos o “modo particular de confecção da música” decorrente da forma do uso dos “aparatos técnicos” como o toca-discos que, “ao invés de somente reproduzir músicas já finalizadas, passam a ser tratados como um instrumento para a produção de efeitos sonoros”. Além disso, a autora destaca que com a 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”.

Segundo a descrição de Azevedo e Silva, os equipamentos que os DJs utilizam são: “os discos de vinil, os misturadores ou mixers, que unem os toca-discos ou pick-up, e sampleadores, que são os equipamentos digitais que permitem o recorte, as montagens e a sobreposição de músicas que têm andamento, ritmo e tonalidades diferentes” (Azevedo e Silva, 1999, p. 79). Segundo esses autores, “tais equipamentos” nas mãos dos DJs são transformados “verdadeiramente em instrumentos musicais”. O aparelho de mixagem, o mixer, é o responsável pela “junção” das músicas, podendo misturá-las, sobrepor uma música à outra e trabalhar com seus elementos. No equipamento usado pelos DJs para performance, o mixer desempenha uma importante função, pois é através dele que são controlados os canais em que a música será tocada, e o momento exato da intervenção que o DJ faz nos toca-discos. O toca-discos consagrado entre os DJs é o MK II da Technics.

De acordo com Fikentscher (1991), a partir do momento em que o DJ começou a utilizar o disco não apenas para reproduzir música, mas também para extrair e recortar os sons dele derivado, ele passou a ser considerado como artista. Dessa forma, o uso do toca-discos proporcionou uma redefinição de conceitos, sendo visto como um instrumento musical e o DJ como performer.

Para Hein (2001), o fato do toca-discos ser considerado como um instrumento musical ainda encontra alguma forma de resistência. O autor destaca, entretanto, que independente da sua classificação, o seu papel é determinante dentro dos diferentes estilos em que atua, produzindo música instrumental.

### 1.1.1 Estilos musicais produzidos por DJs

As funções ocupadas pelos DJs são determinadas de acordo com o estilo a que pertencem. Para o rap, estilo musical que compõe um dos quatro elementos da cultura hip hop,<sup>1</sup> o papel do DJ é “crucial na criação, divulgação e emancipação do rap” (Contador e Ferreira, 1997, p. 29), uma vez que cabe a ele a tarefa de

---

<sup>1</sup> Sobre a cultura hip hop ver Rose (1994, 1997), Andrade (1999), Kitwana (2002) e Fialho (2003).

criar, reproduzir e fazer efeitos sobre a base das músicas. O DJ é o instrumentista dos grupos de rap.

Sobre o papel dos DJs no rap, Rose (1997, p. 208) explica que os rappers “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”.

Já nos estilos dance, house e tecno, a sua função está atrelada principalmente à criação de remixes e outras colagens sonoras, para assim, comandar o som e a diversão nas festas, bailes e pistas (Poschardt, 1997). Esses estilos apresentam muitas elementos em comum, dificultando, de certa forma, o estabelecimento dos limites entre cada estilo, caracterizando um hibridismo entre os gêneros da música eletrônica pop. A seguir, apresento algumas peculiaridades desses gêneros e estilos no intuito de entender um pouco da matéria-prima que os DJs utilizam na sua produção e atuação.

Segundo Shuker (1999, p. 89), “a dance music tornou-se uma expressão ampla, que abrange todos os gêneros de música tocados para dançar. Portanto, pode ser considerada um metagênero, que inclui diversos estilos e gêneros” dentre eles o drum’n’bass, hip hop, house, disco, tecno e funk, entre outros.

O drum’n’bass é uma variante da dance music, que utiliza um ritmo quebrado e muito rápido, marcado por uma linha de baixo bastante evidente. Para Shuker (1999, p. 91), o drum’ n’bass é um “estilo eclético” em que são usados de forma variada os estilos “funk, tecno, jazz fusion e hip hop”.

O hip hop utiliza recortes e colagens de trechos selecionados de determinadas músicas que são incorporadas em uma nova criação. Nesse estilo, o DJ é responsável pelas bases instrumentais, tanto na sua produção quanto na sua execução. Eles “montam as estruturas rítmicas e harmônicas [...] combinando baterias eletrônicas e trechos instrumentais de músicas já gravadas por outros artistas” (Azevedo e Silva, 1999, p. 78).

Outra variante da dance music é o house, que foi descoberto por DJs do Clube Warehouse, em Chicago, por volta de 1985, onde uniram as músicas dos pioneiros alemães com o soul americano e baterias eletrônicas. O estilo levou esse nome em homenagem à casa noturna onde foi inventado. Quanto às suas características musicais, de acordo com Shuker (1999, p. 90), esta música foi “impulsionada pelos ritmos pulsantes da música disco”, porém, com mais ênfase

na atmosfera e no ritmo do que nas letras. Assim, o house “fundiu sintetizadores, remixes, samples, faixas computadorizadas e baterias eletrônicas para produzir uma dance music repetitiva e hipnótica”.

Já a música tecno surgiu nos anos 80 como “um estilo musical e um metagênero associado às novas tecnologias sonoras de composição que utilizavam o computador” (Shuker, 1999, p. 273). Por volta de 1988, a cidade de Detroit, em decadência pelo fechamento das fábricas de automóveis, se tornou o berço do tecno, que consiste em uma mistura do funk americano com a música européia dos sintetizadores. Suas principais características musicais são a “batida marcante e uso do ritmo como ferramenta hipnótica [usualmente, 115 a 160 batidas por minuto – BPM], criada muitas vezes inteiramente por meios eletrônicos; a falta relativa de vocais e o significativo uso de *samples*” (Shuker, 1999, p. 273). Uma variação mais leve desse estilo é o trance, que vem sendo muito utilizado nas festas raves.

Sobre o funk, Herschmann escreve:

O termo funk, ou melhor *funky*, surge na virada da década de 60 para a de 70 e passa, de uma conotação negativa, a ser símbolo de alegria, de “orgulho negro”. Na realidade, com a intensa presença do soul no mercado, alguns músicos mais engajados da época passaram a encarar o funky como uma vertente da música negra ainda capaz de produzir uma música, digamos, “revolucionária”, dirigida para essa minoria étnica. (Herschmann, 2000, p. 19)

No que se refere aos padrões musicais, segundo Shuker (1999, p. 137), “o funk tende a ter uma pequena variação melódica” sendo privilegiado em primeira instância o caráter rítmico. Este estilo “requer uma formação rítmica específica – percussão e baixo – e também acordes sustentados ou interpolações rítmicas de outros instrumentos” (Brown apud Shuker, 1999, p. 138).

### 1.1.2 Técnicas desenvolvidas na performance

Ao longo da prática dos DJs, foram surgindo técnicas de performance. Algumas, como o scratch e as colagens, são características do som dos DJs. Outras, por sua vez, não são tão utilizadas, mas representam a estrutura e a busca de novas técnicas por estes DJs instrumentistas.

A técnica da mixagem é a mais utilizada entre os DJs e a partir dela surgem as demais. Consiste na junção e/ou sobreposição de uma música na outra.

### Segundo Bacal

Quando o DJ *mixa* duas faixas, utilizando alguns elementos de uma e da outra ou somente inserindo uma textura ou timbre específicos de uma das faixas na outra, ele está selecionando e quebrando os tempos; quando ele repete em *loops* algum som específico aumentando e diminuindo o volume em diferentes camadas superpostas da música ele está mais uma vez selecionando tempos [...] E é disso que trata a sua *performance*. (Bacal, 2003, p. 87)

O scratch é a técnica de “tocar o disco ao contrário por impulso manual” repetindo um padrão rítmico da música “para frente e para trás, no tempo ou no contratempo” (Contador e Ferreira, 1997, p. 34).

O backspin consiste 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 [...]” (Contador e Ferreira, 1997, p. 34).

O back to back consiste na repetição contínua de um mesmo trecho de uma música em dois toca-discos, feitos a partir de duas cópias do mesmo vinil. Este trecho é alternado de um toca-discos para outro, trabalhando ritmicamente. Uma das variações dessa técnica é a performance com dois DJs, revezando-se nos toca-discos (Assef, 2003).

Transformer é uma forma diferente de fazer o scratch. No uso de sons contínuos manipulados no toca-discos, usam-se diversificados cortes com o crossfader, transformando o scratch (Carluccio et al. 2000).

Uma outra técnica adota o uso de sons sampleados. A tecnologia do sampler, desenvolvida em meados dos anos oitenta (Neumann, 2000), contribuiu para a criação e produção de novas músicas. Utilizando sons sampleados de outras músicas já gravadas, e ainda os recursos extraídos das baterias eletrônicas, foram surgindo as técnicas denominadas colagens.

A técnica de colagem consiste em “pequenos trechos” recortados de uma música, que são “colados” na nova composição ou então utilizados como efeito ou solo do DJ em uma banda (Neumann, 2000, p. 60). Estes “sons e pequenos fragmentos de diferentes peças são introduzidos em uma colagem, criando uma nova peça [musical]”.

### 1.1.3 A música dos DJs e a música eletrônica

A matéria-prima utilizada pelos DJs provém de recursos eletroacústicos tais como: efeitos e ritmos produzidos por diversos aparatos eletrônicos (groove Box, sintetizadores, drum machine), aparelhos para mixagens, samplers, computadores, toca-discos, de tal forma que o seu fazer musical se insere na prática da música eletrônica.

Atualmente a música eletrônica<sup>2</sup> emprega diferentes vertentes musicais que utilizam instrumentos e aparatos eletrônicos. Uma delas consiste no metagênero musical da música pop eletrônica destinada à dança compreendendo os estilos dance, trance, tecno, drum'n'bass, e outros. Na academia, esta prática data da década de 40, com inúmeros estudos e contribuições para a música.

Cabe salientar que a presente pesquisa não pretendeu abordar o uso do termo "música eletrônica" nos diferentes contextos, mas sim citar sua utilização para um melhor entendimento do leitor apresentando estudos e experimentações realizadas na área, privilegiando o momento em que estas duas práticas se encontram, quais sejam, a utilização de meios eletrônicos para a produção e performance musical.

As práticas de performance e produção que se utilizam de efeitos eletrônicos têm forte representação nos estudos de Pierre Shaeffer, na França e de Karlheinz Stockhausen na Alemanha, que são os pioneiros responsáveis pelos estudos de duas importantes correntes, a da Música (Concreta) Eletroacústica e da Música Eletrônica, respectivamente (Menezes 1996; Caesar, 1996).

A música eletrônica, utiliza sons de origem eletrônica, gerados inicialmente por osciladores elétricos. Segundo Iazzetta (2001), a música eletrônica "é realizada a partir do material sonoro gravado e trabalhado experimentalmente por meio de montagens, colagens e outros tipos de transformações".

Nessa área de produção musical eletrônica, a partir do momento que os sons passaram a ser fixados em suporte, devido às técnicas de gravação, desde a fita magnética até os gravadores digitais, foi possível um aumento e crescimento dos estudos e experimentações ligados à área (ver Pelman, 1994). Desta forma,

---

<sup>2</sup> Sobre música eletrônica ver também o site:  
<http://www.nationmaster.com/encyclopedia/Electronic-art-music>

mesmo pertencentes a correntes estilísticas distintas, percebe-se uma interligação com os materiais utilizados, para os diferentes estilos, que são samplers, sintetizadores, seqüenciadores, entre outros. E assim, configuram-se os suportes sonoros utilizados também pela prática musical de DJs.

Caesar (1996, p. 3) destaca que todas essas correntes desenvolvidas no século XX, seja a música concreta, a música eletroacústica, a "tape-music, a eletronic music, a computer music", demonstram uma "diversificação nos caminhos da música, garantida pela existência de todas as atividades musicais que buscam/ram, de uma forma ou outra, ampliar seus campos de pesquisa e de experiência estética". O autor atribui essa diversificação ao efeito do uso da tecnologia, de tal forma que "ampliaram o nosso campo experimental no sentido de que mostraram ao mundo outros critérios para a percepção dos sons, e outras maneiras de estruturar peças musicais".

Na prática musical de DJs, essas "maneiras de estruturar peças musicais" estão presentes desde a década de 60, onde na Jamaica, os DJs iniciaram as suas criações de dub. O dub, abreviação de dubbing, é fruto de intervenções manuais nos discos, feitas pelos DJs. Segundo Contador e Ferreira (1997, p. 30), o DJ "carregava o disco de forma suave, fazendo que a voz do intérprete parecesse em desaceleração contínua ou parava simplesmente, em esporádicas fracções de tempo, o seu andamento".

Além disso, faziam outros tipos de intervenção, utilizando "processos eletrônicos – a introdução de uma câmara de eco por exemplo" – e assim, "a música ia ganhando novos contornos e assistia-se empiricamente à consagração de uma nova abordagem musical alicerçada em técnicas de intervenção – dubbing – no âmbito da re-construção do fundo musical sabiamente manipuladas pelos DJs" (Contador e Ferreira, 1997, p. 30).

Segundo Vianna, o dub representa

a maneira que os produtores musicais e os engenheiros jamaicanos inventaram para fazer música e pensar a música. As canções deixaram de ser encaradas de maneira linear. Os sons passaram a ser montados não-linearmente, antecipando a maneira de editar textos/barulhos/imagens (o cortar-e-colar ou "cut-and-paste") que se tornou dominante a partir da personalização dos computadores. (Vianna, 2001, p. 2)

A utilização e a incorporação de "processos eletrônicos" na prática musical de DJs se estabeleceu com mais força a partir dos anos 70, quando as festas deixaram de ser feitas apenas nas ruas, seja na Jamaica ou no Bronx – fortes

cenários no início da prática de DJs – e passaram a ser cultivadas nos clubes, na “arena da discoteca” (Contador e Ferreira, 1997). Essa inserção de elementos eletrônicos se instala na prática musical de DJs a partir da chegada no mercado da bateria eletrônica “Roland TR 808, dos seqüenciadores, dos primeiros samplers e do recém-chegado ao mercado e único apetrechado, regulador de velocidade de rotação (pitch control), gira-discos Technics SL – 1200 MK1)” (p. 36).

Assim, na prática musical de DJs, também está presente a pesquisa de sons, que podem oferecer elementos diferentes na criação de uma nova música, ou uma nova versão, seja ela um remix ou uma releitura de uma obra já gravada. Deste modo, toda e qualquer forma de som, já gravado, ou extraído de ambientes naturais, passam a ser para os DJs um material que permite lapidação, manipulação e recriação para formar uma nova composição.

## 1.2 SOBRE A FORMAÇÃO MUSICAL DE DJs E A TECNOLOGIA

A educação musical tem dedicado atenção especial aos seus múltiplos espaços de atuação, de tal forma que o seu campo “tem se modificado visivelmente nos últimos anos” (Souza, 2000c, p. 174). Essa modificação é resultante de “um repensar sobre outras práticas de educação musical e uma necessidade de valorizar suas relações com a cultura e sociedade”.

Nessa perspectiva, Hentschke (2001, p. 68) declara que a área está tratando com “educações musicais” inseridas nos diferentes contextos socioculturais, e não apenas da “educação musical com suas variantes pedagógicas e didáticas” ou tão somente da “realizada em conservatórios” ou em escolas. Dessa forma, a área se aproxima de “educações musicais específicas, desenhadas de acordo com o espaço, a cultura, os recursos, etc”.

Da mesma forma, Souza (2001, p. 90) destaca que “é de importância fundamental para a educação musical pensar nas relações múltiplas que os sujeitos fazem com as músicas nos mais diferentes espaços”, considerando, além disso,

as mudanças sociais e tecnológicas que trouxeram também mudanças nas experiências musicais; as modificações no ambiente sonoro e o elevado consumo da mídia, que contribuíram para outros modos de percepção e apreensão da realidade [...]. (Souza, 2000a, p. 40)

Visto essa correlação entre ambiente social, cultural e situações do cotidiano em que a música se faz presente, verifica-se as possibilidades de espaços extra-escolares onde ocorrem “educações musicais”. Nessa perspectiva, o saber musical, antes atribuído apenas às instituições escolares e/ou conservatórios, passa a ser valorizado por experiências diversas, de tal forma que onde o fazer musical estiver presente, a área da educação musical pode se inserir para compreender os seus fenômenos.

Partindo do interesse da educação musical em estudar os diferentes espaços do fazer musical, nos deparamos com práticas educativas diversas. Analisando os espaços em que ocorrem aprendizagem musical, Kraemer (2000) defende a importância da área pedagógica sistematizar as situações de apropriação e transmissão de conhecimento musical, independente de ser em espaço institucionalizado ou não. O autor salienta que:

os processos próprios da apropriação e transmissão musicais de indivíduos em uma situação histórico-sociocultural são realizados no contexto do seu respectivo cotidiano músico-cultural e necessitam da interpretação em relações de sentido para possibilitar orientações e oferecer perspectivas. (Kraemer, 2000, p. 66)

Da mesma forma, Nanni (2000, p. 123) propõe o “estudo da formação dos conhecimentos que fazem com que cada pessoa participe de uma determinada ‘forma de vida’ musical”. Por forma de vida musical, entende-se a globalidade que os aspectos da cultura, tradição e ambiente ocupam na formação social do indivíduo. A vivência de cada indivíduo estabelece um “Saber Musical Possível”, no qual as informações musicais são inferidas pelo seu acesso, vivendo, comunicando e observando, garantindo assim, um aprendizado musical mesmo sem a intervenção didática.

Nessa linha, com o apoio da perspectiva sociológica, as diferentes formas de transmissão e apropriação de conhecimentos musicais passam a ser abordadas a partir das relações que as pessoas estabelecem com a música, considerando o ambiente sociocultural em que vivem.

### 1.2.1 As relações entre música, tecnologia e educação musical

Para entender as músicas de hoje e os critérios pelos quais um determinado repertório é escolhido para veicular na mídia, é necessário admitir que, com as facilidades da comunicação como internet e TV a cabo, as informações estão cada vez mais acessíveis. Isso pode ser visto no fato de que:

as indústrias, a partir das possibilidades que as várias manifestações de interface científica, tecnológica e produtiva viabilizam, o que se procura é atingir um "padrão de aceitação mundial", permitindo a ocupação do mercado global, ou, pelo menos, adquirir uma posição vantajosa. (Souza, 2000b, p. 46)

Nesta perspectiva, sobre a evolução tecnológica e a difusão cultural propiciada pelos meios de comunicação, Carvalho (1999, p. 56) salienta que estes "provocam uma constante renovação na percepção do ouvinte de música", pois têm como um de seus objetivos "avançar na tecnologia de confecção dos novos produtos musicais e nos mecanismos de interação desses produtos com seus consumidores". O autor analisa:

hoje em dia os meios massivos permitem um aumento considerável do consumo musical e a distinção de classe, ainda que não inteiramente eliminada, começa a dar lugar a um clima mais cosmopolita, estimulando o convívio de estilos musicais formalmente muito distintos entre si, mas comensuráveis enquanto partes de um mesmo universo midiático que homogeneiza o impacto sensorial da música. (Carvalho, 1999, p. 56)

Diante desse crescimento tecnológico e do poder da mídia em seduzir os mais variados tipos de consumidores e receptores, torna-se importante para a área da educação musical ir ao encontro de uma "possibilidade de responder aos desafios tecnológicos e lidar com a influência dessas transformações globais na formação musical" (Souza, 2000b, p. 53).

Sobre essas transformações, Lévy (1999, p. 11) aponta para um "novo espaço de comunicação e cabe apenas a nós explorar as potencialidades mais positivas deste espaço nos planos econômico, político, cultural e humano". Esse espaço o autor denomina "ciberespaço", que surge da "interconexão mundial dos computadores" (p. 17).

Lévy traz, dentro do seu estudo sobre a cibercultura, as mudanças nas formas de se fazer e pensar música, com a descoberta do sistema digital.

Especificamente sobre a circulação da música produzida e utilizada pelos DJs, Lévy destaca:

a música cuja matéria-prima é digital ilustra a figura singular do universal sem totalidade. É certo que a universalidade resulta da compatibilidade técnica e da facilidade de circulação dos sons no ciberespaço. Mas a universalidade da música digital prolonga também a *globalização musical* favorecida pela indústria do disco e das rádios FM. Todos os tipos de música étnicas, religiosas, clássicas ou outras são sampleadas, arrancadas de seu contexto original, mixadas, transformadas e finalmente oferecidas a uma escuta envolvida em uma aprendizagem permanente. (Lévy, 1999, p.143)

Como consequência das novas tecnologias, Carvalho (1999, p. 72) destaca “a descoberta da isocronia” em que os “teclados podem agora repetir os sons com exatamente a mesma duração”. Esse efeito vem, por sua vez, ressignificar o conceito de ritmo, uma vez que este produzido humanamente varia de acordo com as situações e sensações, e na sua forma eletrônica, pode ser repetido sempre da mesma forma. O autor destaca aqui essa nova maneira de ver o ritmo, porém, sem considerar que essa seja de maior ou menor valor que a tradicionalmente utilizada.

No que se refere à isocronia nos padrões musicais, o autor destaca:

uma resposta musical inovadora à isocronia é articulada na música tecno, em que o DJ justamente intervém desconstrutivamente sobre o ritmo isócrono quebrando-o, fraccionando-o, dividindo-o em pedaços mínimos de modo a improvisar *beats* e pés métricos sempre irregulares, surpreendentes e em constante mutação. Também os DJ's de hip hop intervêm sobre bases que partiram da isocronia para a geração de estruturas estáveis, ainda que idiossincráticas. Desse modo, esses artistas do tecno e do rap fazem flutuar o que foi concebido para não flutuar e esse jogo de negação da negação alcança níveis de grande criatividade e virtuosismo, responsável inclusive pela ascensão da figura do DJ como estrela do sistema. (Carvalho, 1999, p. 72)

Outra valiosa ferramenta nas mãos dos produtores de música eletrônica é o estúdio digital, que possui, dentre suas funções principais, o “*seqüenciador* para o auxílio à composição, o *sampler* para a digitalização do som, os programas de *mixagem* e *arranjo* do som digitalizado e o *sintetizador*, que produz sons a partir de instruções ou de códigos digitais” (Lévy, 1999, p. 141).

No que se refere à produção musical eletrônica, mais especificamente na área da música tecno, Lévy destaca que:

a música tecno inventou uma nova modalidade de tradição, ou seja, uma forma original de tecer o laço cultural. Não é mais, como na tradição oral ou de gravação, uma repetição ou uma inspiração a partir de uma audição. Também não é mais como na tradição escrita, a relação de interpretação que se cria entre partitura e sua execução, nem a relação de referências,

progressão e invenção competitiva que tem lugar entre os compositores. No tecno, cada ator do coletivo de criação extrai matéria sonora de um fluxo em circulação em uma vasta rede tecno-social. Essa matéria é misturada, arranjada, transformada, depois reinjetada na forma de uma peça "original" no fluxo de música digital em circulação. Assim, cada músico ou grupo de músicos funciona como um operador em um fluxo em transformação permanente em uma rede cíclica de cooperadores. Nunca antes, como ocorre nesse tipo de tradição digital, os criadores estiveram em relação tão íntima uns com os outros, já que o laço é traçado pela circulação do material musical e sonoro em si, e não apenas pela audição, imitação ou interpretação. (Lévy, 1999, p. 141-142)

Deste modo, com as inovações tecnológicas se instauram novos processos de fazer e pensar a música. Bacal (2003) destaca que as novas tecnologias constituem um universo muito amplo no fazer musical. Segundo a autora, este universo engloba:

As músicas concreta e eletrônica, no âmbito erudito, as experimentações do *rock* com esses registros a partir de 1966, a invenção da fita cassete e do LP, do rádio e do microfone, a *disco music*, a música *pop* e o desenlace da *dance music* em múltiplos gêneros e subgêneros. Todas essas manifestações musicais usam máquinas cada vez mais sofisticadas para *produzir* música, e vão deixando de lado instrumentos musicais convencionais. As máquinas entram não só nos estúdios, mas também no lugar privilegiado da *performance*. (Bacal, 2003, p. 13)

Para a área da educação musical, o uso de tecnologias apresenta questões relevantes como a do "rompimento da divisão tradicional entre som musical e ruído, a da incorporação da paisagem sonora na linguagem musical e a das novas formas de escuta decorrentes dessas posturas" (Furlanete, 2001, p. 96).

Segundo Palacios apud Duarte Souza (2001, p. 56), "há toda uma nova Sociologia por ser inventada; uma nova Sociologia inextricavelmente ligada às novas tecnologias de Comunicação neste final de milênio. Ignorar as novas formas de Comunicação e seus efeitos equivale a abdicar da compreensão das formas do existir social contemporâneo".

Tendo em vista a "sociedade permeada pela tecnologia" Del Ben (2000, p. 102-103) aponta que "os meios de comunicação, mais que estabelecer e divulgar significados e convenções musicais, parecem estar influenciando também os modos de compreender e falar sobre música".

É grande a representatividade de estudos que abordam a mídia como mediadora de conhecimento, independente de grau de valor e gosto, consideradas as diversas críticas. A importância para a área da educação musical em considerar esses aspectos reside na possibilidade de instaurar um processo circular entre o

que é apreendido e vivenciado pela mídia, no seu cotidiano e a sua inter-relação com a prática musical.

Giroux (1996, p. 65) fala da importância para os educadores em compreender “as condições mutáveis da formação da identidade nas culturas mediadas eletronicamente”. Estamos em um momento em que está se produzindo uma “nova geração de jovens que vivem entre as fronteiras de um mundo moderno de certeza e ordem, baseado na cultura ocidental e em suas tecnologias de comunicação e um mundo pós-moderno de identidades híbridas, tecnologias eletrônicas, práticas culturais locais e espaços públicos plurais” (p. 66).

Assim, entende-se 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)

Sobre a aprendizagem no meio sociocultural, segundo Bransford et al. (2000, p. 22), as pessoas adquirem conhecimento de formas variadas. Esses autores classificam as formas diferenciadas de aprendizagem em cinco grandes grupos, que são:

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

Esses modelos de aprendizagem contemplam tanto aprendizagem escolar quanto a extra-escolar. Dessa forma, englobam as diferentes formas de apropriação e transmissão de conhecimentos a que os indivíduos estão expostos em suas relações com a sociedade. Das cinco abordagens destacadas, a aprendizagem baseada na tecnologia e a aprendizagem baseada na habilidade estão mais presentes na prática musical de DJs.

A presente pesquisa adota o termo formação musical inserido em um contexto mais amplo de aprendizagem, tal como o que Bolle coloca. Com base na concepção alemã (*Bildung*), a formação significa um conjunto que vai além de instrução. O autor traz formação como algo que “exige independência, liberdade, autonomia e se efetua como um autodesenvolver-se” (Bolle, 1997, p. 17). Assim, formação ultrapassa as “noções de ‘educação’, ‘progresso’ e mesmo ‘Aufklärung’, tomando seu lugar ao lado dos conceitos de ‘espírito’, ‘cultura’ e ‘humanidade’” (p. 18).

A abrangência deste termo se insere também no entendimento da aprendizagem como uma experiência global, que acontece de acordo com a experiência cultural de cada indivíduo, representando “mais que erudição e instrução” (Bolle, 1997, p. 17).

### 1.2.2 Aspectos pedagógicos na prática musical de DJs

No que se refere aos aspectos pedagógicos presentes na prática musical de DJs, Walcott (1997) traz o rap como um importante elemento a ser trabalhado pela educação musical. O autor coloca que o rap se insere num contexto que redireciona as intervenções pedagógicas nas salas de aulas. Isto se dá devido aos seus elementos sociológicos, representados pelas letras que retratam a realidade vivida pelos grupos de rap, bem como a estrutura musical deste estilo.

Estes elementos sociológicos do rap, trazidos por esse autor, se concentram nos “sons urbanos, músicas dos jovens negros das classes de música na América do Norte” como um importante material a ser trabalhado na sala de aula. O trabalho com essa temática acaba por “quebrar barreiras” para a educação no seu âmbito geral, bem como para a educação musical. Walcott aponta que isso ocorre porque o rap provoca questionamentos e discussões que não são

freqüentes em salas de aula, que são a “pobreza, violência, raça” bem como “pedagogia e performance musical, composição, instrumentação, direitos autorais, tecnologia” (Walcott, 1997, p. 182). O autor salienta também que estes assuntos deveriam fazer parte dos diálogos em sala de aula, como um “material a ser considerado e estudado seriamente”.

Trabalhar o rap como uma composição musical e performance na educação musical em sala de aula, requer entender como funcionam e se relacionam os elementos “melodia, altura, ritmo, performance, instrumentação” e o que essa música “representa na cultura popular” (Walcott, 1997, p. 186). Compreender as formas como se estabelece e se configura tal prática, permite entender a sua estética própria de funcionamento.

Jerrentrup (2000, p. 78-79) traz um estudo sobre as características e perspectivas didáticas da música tecno para ser trabalhada em aulas de música. Esse autor traz os elementos sociológicos e técnicos que compõe esta prática, e os articula entre as áreas de dança e artes plásticas, visando um trabalho interdisciplinar com uma manifestação cultural já vivenciada por seus alunos fora da sala de aula.

No que se refere ao trabalho sobre a estrutura musical do tecno, o autor levanta inúmeras possibilidades desse estilo musical ser vivenciado e aprendido em sala de aula, tais como: permitir aos alunos criar um ritmo dançante, a partir do uso de programas nos computadores; utilizar a internet selecionando informações e bancos de sons disponíveis para a criação de novas peças musicais; trazer comentários sobre músicas lançadas recentemente, que se encontram nas revistas especializadas e ouvir e comparar os comentários com a opinião dos alunos.

Sobre a importância de trabalhar nas escolas as práticas musicais vivenciadas pelos alunos, promovendo assim uma interligação entre o que se ouve na escola e o que se ouve fora dela, vários estudos já abordaram essa temática. Andrade, ao organizar o livro *Rap e educação, rap é educação*, que contém artigos e relatos de experiências que interligam os estudos acadêmicos, os projetos sociais e as aulas em que o hip hop, e particularmente o rap, se fazem presente. Segundo Andrade (1999, p. 84), “os cursos de licenciatura do ensino superior até o final da década de 1990 não têm preparado adequadamente os educadores para que estes consigam trabalhar com as diferenças de crença, etnia, gênero,

regionalismo, encontradas em sala de aula” o que na sua opinião “impede o êxito do processo ensino-aprendizagem”. Na área da educação musical, isto se reflete nas dificuldades em trabalhar com as “educações musicais” (Hentschke, 2001, p. 68), advindas das diferentes formas de ouvir, entender e praticar música que os alunos vivenciam.

Retomando o estilo musical rap, no qual o DJ exerce um papel fundamental na sua instrumentação musical, Silva (1999, p. 23) traz a importância da música na “vida diária dos jovens integrantes de grupos de rap”. Quanto ao relacionamento de cada integrante com relação ao grupo, o autor destaca que a “música foi apreendida não apenas em termos estruturais, mas como reelaboração estética da experiência cotidiana”.

Isto pode ser visto no trabalho de Dayrell sobre a temática juventude, estilo e identidade, em que:

a música, a dança, o corpo e seu visual tem sido os mediadores que articulam grupos que se agregam para dançar, “curtir o som”, trocar idéias, elaborar uma postura diante do mundo, alguns deles com projetos de intervenção social. Cada qual com um visual próprio, numa mescla criativa de adereços, fazendo do corpo sua bandeira, mesmo que não tenham nenhuma bandeira. Para muitos, esses grupos juvenis antecipam uma nova forma de estar no mundo, de novas relações sociais. (Dayrell, 1999, p. 26)

Dessa forma para “compreender a juventude, seus desafios e impasses é necessário conhecer os grupos culturais em torno dos quais se articulam” (Dayrell, 1999, p. 30). O autor ressalta a hipótese de que as vivências em grupo representam “espaços privilegiados de produção dos jovens como atores sociais, funcionando como articuladores de identidades e referência na elaboração de projetos individuais e coletivos”. Dayrell (1999, p. 37) ainda destaca a importância da escola e os seus profissionais conhecerem a “realidade do público que a frequenta, seus dilemas e expectativas”.

Sobre a questão das diferenças entre o que os alunos vivenciam dentro e fora da escola, Dayrell aponta para a questão espacial que faz parte da entrada dos alunos na escola, “como que a evidenciar a passagem para um novo cenário, onde [os alunos] vão desempenhar papéis específicos, próprios do ‘mundo da escola’, bem diferentes daqueles que desempenham no cotidiano do ‘mundo da rua’” (Dayrell, 2001, p. 138).

De acordo com Dayrell, incluir as vivências trazidas pelos alunos nas instituições escolares permite uma importante articulação da prática escolar. Isto

porque “os alunos já chegam à escola com um acúmulo de experiências vivenciadas em múltiplos espaços, através das quais podem elaborar uma cultura própria, uns ‘óculos’ pelo qual vêem, sentem e atribuem sentido e significado ao mundo, à realidade onde se inserem” (Dayrell, 2001, p. 141). Dessa forma, é importante também conviver com a “heterogeneidade cultural” que engloba os diferentes grupos de alunos.

Assim sendo, conhecer e pesquisar as diferentes manifestações musicais e particularmente a relação que as pessoas fazem com a música, pode contribuir para diferentes formas de pensar a educação musical. É o fato de conhecer diferentes culturas que pode proporcionar um diálogo entre o que é vivenciado fora e dentro da escola, no intuito de criar redes e interligações entre os mundos diferentes trazidos pelos alunos a partir de suas vivências socioculturais.

# 2

Metodologia

## 2 METODOLOGIA

### 2.1 A ESCOLHA DO MÉTODO

Tendo como base a literatura específica de metodologia de pesquisa, bem como pesquisas já realizadas sobre práticas musicais, o método que se mostrou mais apropriado para o tema proposto foi o estudo de caso. Por se tratar da formação e prática musical de quatro DJs, e observadas as peculiaridades do campo, a escolha recaiu no estudo multicaso com abordagem qualitativa. Segundo Bogdan e Biklen (1994), este método se caracteriza pelo estudo de dois ou mais casos, permitindo o aprofundamento e a “observação detalhada de um contexto, ou indivíduo, de uma única fonte de documentos ou de um acontecimento específico” (Bogdan e Biklen, 1994, p. 89).

Dessa forma, a decisão metodológica de realizar um estudo multicaso com quatro DJs partiu das possibilidades que a análise de cada caso em suas particularidades pode trazer para o entendimento da formação e prática musical de DJs. Isto se dá principalmente pela característica do método em investigar o fenômeno com profundidade e “estudar dois ou mais sujeitos, organizações [...] sem necessidade de perseguir objetivos de natureza comparativa” (Triviños, 1987, p. 136). Sobre isso, Stake (2001) aponta que, mesmo estudando mais de um caso simultaneamente, cada caso deve ser tratado como único, na sua singularidade e especificidade.

Na literatura específica sobre esta metodologia, não há unanimidade quanto à terminologia em relação ao estudo de um ou mais casos ser chamado de multicaso ou estudos de casos. Bogdan e Biklen (1994) e Yin (2001), por exemplo, adotam o termo *estudos de casos múltiplos*. Mesmo com essas diferenças de terminologia, os princípios e as características do estudo multicaso são os mesmos do estudo de caso (Bogdan e Biklen, 1994).

Sendo assim, não faz parte do objetivo do método a generalização. De acordo com Yin (2001, p. 59), “uma reclamação muito comum que se faz sobre os estudos de caso é que é muito difícil generalizar um caso a outro [...]”, porém, de acordo com a possibilidade de aprofundamento que o caso oferece, o foco não se concentra na “representatividade”, mas sim na oportunidade de aprender com os estudos realizados a partir destes casos (Stake, 2001). Assim, a escolha desse método de pesquisa permite um aprofundamento na análise da formação e prática musical de cada DJ.

Situar este estudo multicaso na abordagem qualitativa de pesquisa se fundamenta na idéia de que a pesquisa qualitativa, segundo Bogdan e Biklen (1994, p. 16), tem interesse em “investigar os fenômenos em toda a sua complexidade e em contexto natural, privilegiando a compreensão dos comportamentos a partir da perspectiva dos sujeitos da investigação”. Esses autores acrescentam ainda que essa abordagem “exige que o mundo seja examinado com a idéia de que nada é trivial, que tudo tem potencial para constituir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do nosso objeto de estudo” (Bogdan e Biklen, 1994, p. 49).

Cabe salientar que a utilização deste método para estudar o fazer musical dos DJs necessitou de algumas estratégias e decisões metodológicas nem sempre trazidas pela literatura que trata sobre esta metodologia. Para delinear o caminho metodológico, utilizei como base também algumas pesquisas já realizadas na área da educação musical, que utilizam este método, como por exemplo os trabalhos de Corrêa (2000), Wille (2003) e Souza et al. (2003). Estas pesquisas mostram a utilização e estruturação de estudo multicaso com práticas extra-escolares, o que difere em partes da literatura já descrita e estudada, em espaços institucionais.

## 2.2 COLETA DE DADOS

### 2.2.1 Primeiros contatos

Os contatos iniciais com os DJs que fizeram parte desta pesquisa tiveram início em setembro de 2002. Primeiramente, fiz contato com o DJ Grand Master Nezo, do programa *Hip Hop Sul*.<sup>3</sup> Durante a gravação deste programa, tive a oportunidade de ver o trabalho deste DJ. Agendei uma conversa com ele para

investigar as possibilidades de realizar um trabalho nessa área, para o qual ele se mostrou interessado e acessível.

A partir dessa conversa, iniciei os contatos com outros DJs. Alguns por intermédio do DJ Grand Master Nezo e outros por indicação de uma colega do mestrado, que os entrevistou no programa de rádio em que atua.<sup>4</sup> Durante estes contatos observei o quanto eles se interessaram em “contar” sobre a sua prática. Um deles, DJ Tom, inclusive me forneceu fitas de vídeo de campeonatos de DJs, para que eu pudesse entender um pouco mais da prática, inclusive me mostrando cada efeito para que eu pudesse “acompanhar a imagem e o som”, tarefa esta que não é nada fácil para “leigos no assunto”.

Ainda durante o período de contatos iniciais, que se estendeu até o final de novembro de 2002, tive a oportunidade de assistir ao ensaio da Banda Ultramen, a pedido do próprio DJ Anderson, para que eu pudesse “ver a questão instrumental” do seu trabalho. Além disso, a disponibilidade e o interesse em “falar e mostrar” um pouco dessa prática, bem como comentar os diferentes espaços em que ela pode ser encontrada, eram comuns aos DJs contatados durante este período.

Desta forma, esses contatos iniciais foram significativos para que eu delineasse melhor o projeto de pesquisa, bem como fizesse a escolha dos participantes.

### 2.2.2 Escolha dos participantes

Considerados o tempo destinado a essa pesquisa e o objetivo que exigia uma análise detalhada, o número de participantes ficou estabelecido em quatro DJs: Anderson, Duke Jay, Nezo e Tom, todos naturais de Porto Alegre - RS. Os critérios utilizados para selecioná-los foram basicamente a disponibilidade e o interesse em participar da pesquisa. Tendo como foco a formação musical de DJs, os critérios não foram delimitados em idade, tempo de atuação, estilo, mas sim com relação à diversidade de atuações, privilegiando as diferentes ênfases dadas à produção, à performance e ao ensino desta prática em oficinas e workshops.

---

<sup>3</sup> Programa televisivo analisado por Fialho (2003).

<sup>4</sup> Trata-se do programa *Contemporânea*, veiculado na FM Cultura de Porto Alegre, coordenado por Marta Schmitt.

Portanto, a escolha partiu dos contatos com o campo empírico. Esta forma de escolha Laville e Dionne (1999, p. 170) chamam de “amostra típica”, que é feita por escolhas explícitas, quando “a partir das necessidades do seu estudo, o pesquisador seleciona casos julgados exemplares ou típicos da população-alvo ou parte desta”.

Em função dos primeiros contatos com o campo empírico acontecerem em um programa de hip hop, os quatro DJs escolhidos são basicamente da cultura hip hop. Embora a atuação destes DJs não seja específica com grupos de rap, abrindo para outros estilos, eles demonstraram desde os primeiros contatos a formação ligada ao hip hop.

Cabe salientar que, após a escolha dos participantes, ainda tive a oportunidade de conversar com outros DJs. Isto aconteceu principalmente durante o III Fórum Social Mundial, realizado em Porto Alegre – RS, em janeiro de 2003. Durante a programação normal do Fórum, aconteceram também as programações paralelas, tais como a presença do grupo Racionais MCs na Escola de Porto Alegre (EPA), e a apresentação do DJ Hum realizada no Santander Cultural. Nessas ocasiões tive oportunidade de conversar com o DJ Hum e com o KL Jay, músicos reconhecidos no cenário nacional. Esses contatos e conversas auxiliaram também no momento em que entrei oficialmente em campo para registrar e coletar os dados desta pesquisa.

### 2.2.3 Trabalho de campo

O tempo destinado ao trabalho no campo empírico foi de abril a agosto de 2003. As técnicas utilizadas na coleta de informações foram entrevistas semi-estruturadas e observações diretas nos diferentes espaços de atuação dos DJs participantes da pesquisa.

Além dos dados coletados por meio das entrevistas semi-estruturadas e das observações diretas, foram utilizadas as anotações do caderno de campo. Neste, estão contidos dados sobre cada entrevista e cada observação, bem como as impressões e análises após o término das mesmas.

Essa forma de anotações, segundo Bogdan e Biklen, possibilitam:

originar em cada estudo um diário pessoal que ajuda o investigador a acompanhar o desenvolvimento do projecto, a visualizar como é que o plano

de investigação foi afectado pelos dados recolhidos, e a tornar-se consciente de como ele ou ela foram influenciados pelos dados. (Bogdan e Biklen, 1994, p. 150-151)

### *Sobre as observações*

As observações se constituíram em importantes momentos para entender como acontece a prática musical dos DJs, nas suas diferentes atuações. Segundo Triviños, as observações permitem:

a individualização ou agrupamento de fenômenos dentro de uma realidade que é indivisível, essencialmente para descobrir seus aspectos aparentiais e mais profundos, até captar, se for possível, sua essência numa perspectiva específica e ampla, ao mesmo tempo, de contradições, de dinamismo, de relações, etc. (Triviños, 1987, p. 153)

De acordo com Yin, durante a coleta de dados as observações diretas podem acontecer de maneira formal ou informal. Na maneira formal, o pesquisador pode desenvolver “protocolos de observação” de tal forma que possa “avaliar a incidência de certos tipos de comportamento durante certos períodos de tempo no campo” (Yin, 2001, p. 115). Na informal, “podem-se realizar observações diretas ao longo da visita de campo, incluindo aquelas ocasiões durante as quais estão sendo coletadas outras evidências, como as evidências provenientes de entrevistas”.

Foram realizadas de duas a quatro observações com cada DJ, totalizando onze observações. Estas aconteceram em espaços variados tais como: oficinas de DJs, ensaios com banda, shows, festas, rotinas de trabalho em casas noturnas, gravação de programas televisivos, apresentação com grupo de MPB e programa de rádio.

Na ocasião dessas observações, foi possível também perceber como o DJ interage em cada um desses espaços. Na banda, por exemplo, qual o momento e como o DJ se insere. Na discotecagem, como acontece a passagem de uma música para outra, e como acontece a escolha de repertório.

Em algumas observações foram também realizadas entrevistas que permitiram aos DJs exemplificar e falar sobre cada técnica especificamente, relatando passo a passo como aprenderam e como se configura sua prática musical.

O registro das observações foi feito em vídeo – com fitas 8mm - e fotografias digitais, sempre com a autorização prévia dos DJs e dos promoters e/ou responsáveis pelo evento. O registro fotográfico de cada evento, segundo Yin, permite “transmitir as características importantes do caso a observadores externos” (Yin, 2001, p. 116).

Além do cuidado com o registro, o que me deixava apreensiva era a recepção e a forma como eu entraria nos locais até então desconhecidos por mim. A primeira observação que fiz foi na ocasião do aniversário da banda Bataclã FC, realizado no Manara, uma casa de shows e danceteria de Porto Alegre. Segue um trecho do caderno de campo sobre as primeiras impressões:

antes de ir para o Manara, ouvi várias vezes o CD da banda Bataclã FC em casa, para já ficar no clima. Por volta de 23h30, um amigo meu, também músico e interessado em assistir tal apresentação, veio me buscar e disse o quanto estava ansioso para ver a banda. Chegamos lá e tinha um bom número de pessoas no lado de fora, e logo localizei o DJ Duke Jay, que estava com um grupo de pessoas. Chegamos até a roda e começamos a conversar e conhecer o pessoal. Era mais ou menos meia noite e quinze quando apareceram os primeiros indícios de que o show iria começar. A banda se reuniu e quem estava do lado de fora começou a entrar. Como eu ainda não conhecia o Manara, fui tratando de “reconhecer o terreno”. As primeiras impressões que tive foram ótimas e logo eu encontrei o que seria o melhor ângulo para a filmagem e as fotos. Depois de aproximadamente vinte minutos o show começou. (CC, p. 10-11)

Outro tipo de observação foi realizado nos ensaios das bandas. Segue um trecho do caderno de campo sobre um ensaio do DJ Anderson com a banda Ultramen:

a chegada foi muito legal, eles [os integrantes da banda] foram muito receptivos. Conversamos um pouco sobre os shows que eles têm feito, e surgiram perguntas sobre o meu trabalho. Em seguida, DJ Anderson me chamou para ver a montagem dos equipamentos. Durante a montagem, foi explicando o que era cada fio, para que serviam e onde se conectavam. Após a montagem, começou a fazer algumas técnicas e me explicar sobre cada uma delas. Passada uma hora, os demais músicos foram chegando, pegando seus instrumentos, primeiro o baterista começou a acompanhar o DJ, duplicando a batida, em seguida o baixista entra, depois o tecladista começa a tocar. Assim que termina a música que estava rolando nos toca-discos eles começam a improvisar. De repente estavam todos tocando, até mesmo o vocalista que foi pra percussão enquanto o percussionista não chegava. Terminada a improvisação, DJ Anderson sugere que eles toquem uma música onde apareça a atuação do DJ, para auxiliar na minha pesquisa. Após a sugestão de cada membro do grupo, decidem tocar *Olelé* (ver faixa 6, CD em anexo). A execução desta música mostra de forma muito clara a interação entre os músicos, e a escolha dos sons feita pelo DJ, demonstrando um casamento perfeito do seu instrumento com os demais que integram a banda. Terminada essa música eles começam a ensaiar a *Wanna Be*, que vai integrar o próximo CD. Ficamos lá mais uns dez minutos e nos despedimos. (CC, p. 5)

### *Sobre as entrevistas*

Como as observações, as entrevistas constituem-se em importantes fontes de dados na realização de estudos multicaseos. O momento inicial das primeiras entrevistas com cada DJ necessitou de explicações sobre a pesquisa, uma vez que muitos dos assuntos que já havíamos conversado em momentos anteriores, tais como os contatos iniciais, na fase de elaboração do projeto de pesquisa, bem como outras ocasiões em que estivemos conversando sobre a sua prática, e os eventos e festas que participei. Essas explicações foram necessárias em virtude das possíveis repetições de informações que poderiam ocorrer, uma vez que neste momento o registro dos dados, bem como o roteiro e análise de cada informação, aconteciam em um plano diferente do desenvolvido até então.

Como já mencionado, as entrevistas com os DJs foram semi-estruturadas. A escolha por esse tipo de entrevista se torna relevante à medida que consiste em perguntas abertas feitas pelo pesquisador, que segue um roteiro sem a obrigação de deter-se a ele, podendo assim, acrescentar perguntas ou esclarecimentos para que enriqueçam a coleta de informações (Laville e Dionne, 1999) (ver roteiro de entrevistas, Anexo 1).

De acordo com Yin (2001, p. 114), "as entrevistas constituem uma fonte essencial de evidências para os estudos de caso, já que a maioria delas trata de questões humanas [...] permitem atalhos para se chegar à história anterior da situação, ajudando a identificar outras fontes relevantes de evidências".

As entrevistas foram realizadas tendo como base um roteiro que possibilitou um primeiro contato e um plano de assuntos a serem tratados em cada entrevista. Porém, a cada entrevista surgiram novas questões e outras para aprofundamento do que foi tratado nas anteriores. A cada nova entrevista, os DJs tinham acesso à transcrição da entrevista anterior, e assim, eram delineados os assuntos novos e havia o aprofundamento dos anteriores. A duração de cada entrevista foi em média de uma hora e meia a duas horas. Foram realizadas de três a cinco entrevistas com cada DJ, totalizando dezessete. Esse número variou de acordo com a disponibilidade e assuntos que foram decorrentes das entrevistas anteriores (ver Anexo 3).

Os locais de realização das entrevistas foram sugeridos na sua maioria pelos próprios DJs. Dentre os locais destacam-se: Casa de Cultura Mário Quintana, Bar da UFRGS, Campus Central da UFRGS, TVE – RS e estúdios de ensaios das bandas. As últimas entrevistas foram realizadas na minha casa, o que possibilitava filmá-las e fotografá-las, bem como disponibilizar o aparelho para ouvir os CDs que eles traziam para exemplificar alguma produção. Além disso, oportunizava assistir a algumas filmagens das observações, a pedido dos próprios DJs, e também visualizar fotos digitais no computador.

Os contatos para cada entrevista foram feitos por telefone, por e-mail e por ICQ em um dos casos. Combinávamos o encontro em média com uma a duas semanas de antecedência.

Os horários e dias de cada entrevista foram mantidos, em sua maioria, com muito cuidado pelos quatro DJs. Ocorreram alguns imprevistos, porém, sempre fui avisada com antecedência e logo escolhíamos outra data para a realização da entrevista. Mesmo com todos os compromissos, eles mostraram um grande comprometimento e interesse em estar participando de um trabalho acadêmico.

#### *Conversas e observações por ICQ e e-mails*

Como mencionado, no decorrer da pesquisa, a internet também passou a ser fonte de contato com um dos DJs, o Duke Jay. No seu trabalho em um bar, Duke Jay costuma ficar com o computador conectado à internet. Passei a “encontrá-lo” no ICQ em algumas sextas-feiras e sábados, e na ocasião ele me falava/escrevia quais músicas estava tocando, e inclusive enviando algumas fotos digitais para que eu pudesse acompanhar o movimento da casa. Essa forma de contato foi muito interessante, pois permitia que eu estivesse acompanhando tudo em tempo real, mesmo que virtualmente.

Isso pode ser percebido no seguinte trecho do caderno de campo:

fiquei conversando [teclando] por ICQ com o Duke Jay enquanto ele tocava no Pedigree [bar em Porto Alegre]. Foi muito interessante, pois ele me mandou algumas fotos do local, pra eu ver como já estava o movimento e ia destacando a animação da pista, de acordo com cada música que ele tocava. Naquele noite era a comemoração de um aniversário de clientes do bar, e ele disse: “hoje é aquele tipo de noite que eu toco de tudo um pouco”. Teve um momento em que ele disse “agora eu botei fogo na pista, a galera tá fervendo” e assim por diante. (CC, p. 79)

Essas conversas/observações por ICQ, como eu chamei, se repetiram mais algumas vezes, tornando-se um outro espaço para falarmos sobre a pesquisa bem como os comentários sobre a programação no Pedigree, em “tempo real”. Nas palavras do próprio Duke Jay, “tecnologia bem usada é uma boa aliada!” (CC, p. 100).

Além das conversas por ICQ, os e-mails passaram a ser mais uma forma de comunicação, por exemplo com Duke Jay e DJ Tom, em que eles escreviam sobre as festas e apresentações que estariam fazendo e também acompanhavam o andamento da pesquisa (ver Anexo 2).

Os e-mails serviram também para ficarmos em contato tanto durante a coleta de dados quanto depois da mesma. Por e-mail os DJs me passavam as programações de festas, shows, lançamentos que estariam participando, impressões sobre as entrevistas já realizadas, bem como outras notícias sobre o campo profissional, a família e assuntos diversos. Através destas mensagens eletrônicas foi possível perceber, por exemplo, o envolvimento de cada DJ com a pesquisa.

## 2.3 REGISTRO E ANÁLISE DOS DADOS

### 2.3.1 Catalogação dos dados coletados

O material coletado nas observações, entrevistas e anotações do caderno de campo foi agrupado em cinco cadernos distintos. Em um caderno foram reunidas as anotações das observações e do caderno de campo, nominado pela sigla CC. Os demais cadernos são resultantes das entrevistas com cada DJ, denominados cadernos de entrevistas, representados pela sigla CE, seguido do número do caso a ser estudado (CE 1, CE 2, CE 3, CE 4).

Quadro nº 1 – Cadernos de dados

<b>Caderno</b>	<b>Sigla</b>	<b>Número de páginas<sup>5</sup></b>
Caderno de entrevistas Estudo de caso nº 1 DJ Anderson	CE 1	90
Caderno de entrevistas Estudo de caso nº 2 DJ Duke Jay	CE 2	166
Caderno de entrevistas Estudo de caso nº 3 DJ Nezo	CE 3	156
Caderno de entrevistas Estudo de caso nº 4 DJ Tom	CE 4	129
Caderno de campo e Observações	CC	110

As entrevistas foram registradas em Mini Disc (MD) transcritas literalmente. De acordo com Bogdan e Biklen (1996, p. 172), “as transcrições são os principais ‘dados’ de muitos estudos de entrevista”. O fato de transcrever cada entrevista possibilitava uma análise prévia da mesma.

Após a primeira rodada de entrevistas, percebi o quanto o gestual era presente em alguns dos DJs. Então, para as próximas rodadas, e com a permissão de cada DJ, as entrevistas passaram a ser gravadas em MD, filmadas e fotografadas. Este material audiovisual possibilitou um maior número de elementos na ocasião da análise dos dados. Como assegura Triviños (1987), as próprias idéias interpretadas das gravações podem sugerir novos encontros e novas entrevistas.

Para facilitar o processo de análise do material filmado e fotografado, cada fita passou pelo processo de decupagem, que consiste em marcar os minutos e segundos onde cada mudança de evento acontece. O material audiovisual consiste em uma importante fonte de pesquisa, principalmente para entender alguns aspectos técnicos desta prática musical durante o processo de escrita.

---

<sup>5</sup> Os cadernos estão formatados em folha A4, fonte Verdana 12 e espaçamento 1,5.

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

Quadro nº 2 – Dados coletados

<b>Material</b>	<b>Quantidade</b>	<b>Duração</b>	<b>Conteúdo</b>
Mini Discs (MD)	11	148 minutos cada	Registros sonoros e entrevistas com DJs
Fitas de Vídeo 8mm	5	120 minutos cada	Imagens audiovisuais das observações e entrevistas feitas junto com o equipamento (toca-discos)
Fotografias Digitais	Aproximadamente 900		Observações e entrevistas

### 2.3.2 Categorização dos dados

O início da fase de análise foi marcado pelo agrupamento, organização e leitura de todos os dados registrados. A análise é o “processo de busca e de organização sistemática” do material coletado (Bogdan e Biklen, 1994, p. 205). Esta fase “envolve o trabalho com os dados, a sua organização, divisão em unidades manipuláveis, síntese, procura de padrões, descoberta dos aspectos importantes e do que deve ser aprendido e a decisão sobre o que vai ser transmitido aos outros”.

Após o agrupamento dos dados em cadernos, iniciei a fase de catalogação dos mesmos. Esta foi feita a partir de um roteiro de análise comum a todos os DJs, abrindo novas categorias de acordo com os dados coletados. Segundo Bogdan e Biklen (1994, p. 221), nessa fase são elaboradas as “categorias de codificação”. Essas categorias foram surgindo durante a coleta dos dados, e agora servem para agrupar o material e separá-lo por assunto.

O material coletado, tanto por entrevistas quanto pelas observações, somados às anotações no caderno de campo, foram categorizados de acordo com os assuntos que norteiam o foco dessa pesquisa: formação e prática musical.

### 2.3.3 Textualização da fala dos DJs

A fala dos DJs entrevistados foi registrada nos cadernos de entrevistas de forma literal. Após a análise foi realizada a sua textualização, que de acordo com Gattaz “deve conter em si a atmosfera da entrevista, seu ritmo e, principalmente, a *comunicação não verbal* nela inclusa: emoções do depoente como risos ou choro, entonação e inflexão vocal, gestos faciais, de mão ou mesmo do corpo” (Gattaz, 1996, p. 136).

Dessa forma, a textualização ocorreu com o intuito de facilitar o entendimento do leitor. Para isto foram suprimidos alguns vícios de linguagem tais como né, ã..., deste tipo. Também foram excluídas as palavras repetidas. Este procedimento foi realizado com o cuidado de não tirar a essência e não deturpar a forma como cada entrevistado se expressava.

### 2.3.4 Procedimentos éticos

Cada participante foi tendo contato com os objetivos da pesquisa, desde as primeiras conversas. No início da coleta dos dados, expliquei novamente quais seriam os objetivos e qual o interesse da área da educação musical em investigar esta prática. Essa conduta tornou o diálogo entre pesquisadora e pesquisados cada vez mais acessível, uma vez que em algumas oportunidades eles também perguntavam sobre os “meus estudos” e sobre como eu aprendi música na academia. Desta forma, muitas trocas foram efetuadas ao longo das entrevistas.

Desde o início da pesquisa ficou esclarecido que os DJs poderiam escolher a forma como gostariam de ser identificados durante o trabalho, seja com pseudônimos ou pelo nome. Chegando ao final da coleta de dados, cada DJ efetuou a sua escolha, que casualmente foi o nome artístico, nos quatro casos estudados.

O fato de cada DJ escolher o seu nome artístico para ser identificado durante o texto parece ser uma peculiaridade deste campo empírico. Escolher o nome como costumam ser chamados na cena em que atuam parece estar legitimando o seu trabalho e também sugere uma forma de se apresentarem e

falarem de si, e no caso desta pesquisa, do modo como se relacionam com a música e sua prática como músicos DJs.

Cabe salientar que, embora fique presente o caráter de apresentação de cada DJ, no momento em que escolheram essa forma de identificação, o tratamento dos dados, bem como a condução dos estudos de casos, estão direcionados para a formação e prática musical de cada DJ, independente de ser chamado pelo nome ou não. Isto difere um pouco dos relatos trazidos por autores tais como Bogdan e Biklen (1994), Laville e Dionne (1999) sobre o uso de pseudônimo para não expor os entrevistados. Com esses DJs, não percebi em nenhum momento receios sobre a utilização de suas falas, muito pelo contrário, havia um interesse em que a academia pudesse conhecer mais sobre a sua prática.

Cada DJ teve acesso ao capítulo que trata especificamente de sua prática na versão final da dissertação. Entreguei o capítulo impresso a cada DJ que ficou livre para fazer suas anotações, críticas e contribuições. DJ Anderson ressaltou algumas falas suas em que a linguagem escrita não ficou tão clara, principalmente aquelas que se referiam à demonstração de procedimentos técnico-musicais e perguntou também sobre os autores que aparecem juntamente com a sua fala. Sobre isso, DJ Tom comenta que se sentiu honrado por estar falando dos mesmos assuntos que outros autores já escreveram. DJ Nezo e Duke Jay trouxeram algumas alterações nas suas falas.

Após a coleta de dados, cada DJ recebeu uma fita de vídeo contendo as suas filmagens "brutas" das observações, bem como as suas fotos realizadas durante a pesquisa. Isto foi combinado com cada DJ, ainda no início da coleta de dados, partindo deles a vontade de ter mais material audiovisual sobre a sua prática. As fotos tiradas em um dos ensaios, do DJ Anderson com a banda que atua, inclusive foram solicitadas por outro membro da banda, que em posse das mesmas direcionou-as para o site do grupo.

Cabe salientar que a estrutura deste trabalho privilegiou o estudo de cada DJ em capítulos separados, na qual a própria leitura de cada caso já aponta para as singularidades e aspectos comuns que são tratados e retomados no capítulo 7, no qual realizo a análise transversal, permitindo um entendimento do todo que compreende a prática musical destes quatro DJs estudados.

A condução das entrevistas procurou dar voz aos entrevistados para discorrer sobre os elementos da sua formação e prática. Por isso, fiz os recortes para cada caso, privilegiando os detalhes explicados na fala dos próprios DJs, uma vez que são características específicas da forma como trabalham com a sua matéria-prima.

Entretanto, destaco a dificuldade em escolher o que eu poderia contar com minhas próprias palavras, e o que precisaria ser falado somente na voz dos entrevistados. Essa dificuldade também pode estar atrelada à riqueza de dados técnicos sobre esta prática, que surgiram durante a coleta de dados. Isto se deu, principalmente, pelo fato de cada DJ, ao explicar os processos de sua formação musical, explicar também o que é e qual o fundamento de cada elemento da sua prática. Dessa forma, inúmeras vezes durante a coleta, tive que tomar alguns cuidados para retornar ao foco do estudo, pois o desvio para os aspectos musicológicos estavam separados quase que por uma linha imaginária. Porém, ressalto a importância de ter contato com os aspectos técnicos como auxílio no momento de discorrer sobre essa prática, voltando ao objetivo central de que os dados musicológicos aqui presentes estão a serviço de ilustrar e contribuir para o entendimento do fenômeno, e não como foco principal do estudo.



DJ Anderson Foto: Denise Pates

DJ Duke Jay Foto: Eliane Azeid



DJ Nezo Foto: Aguinaldo Camargo

DJ Tom Foto: Eliane Frozen

3

DJ Anderson

### 3 ESTUDO DE CASO 1: DJ ANDERSON

E foi assim que todo mundo foi aprendendo,  
o pouquinho que um ia ali e aprendia,  
o outro já olhava e já queria aprender junto.  
(DJ Anderson)

DJ Anderson tem 31 anos, é casado e pai de uma filha. Para ele, ser DJ é trabalhar “na parte instrumental” da música, a tarefa principal é “trabalhar com montagem de músicas” (CE 1 p. 1). DJ Anderson salienta também que a “cultura do DJ” privilegia o uso do vinil, pois “DJ que é DJ, trabalha com vinil”.

A sua trajetória como DJ teve início nos anos oitenta. Primeiramente atuou como discotecário e depois como performer. Nesta atuação a sua preferência era “trabalhar só com grupo de rap”, o que considera “mais fácil” porque é só “largar as bases do vinil, e o MC vai lá e representa, vai lá e canta” (CE 1, p. 2). Nos anos noventa, ele começou a trabalhar com bandas de estilo hip hop, funk rock e pop rock. Dentre as bandas porto-alegrenses em que atuou, destacam-se: banda Lords, Groo Brothers, Free Jack e De Fhala.

DJ Anderson trabalha “só como DJ” e revela: “Eu lembro que sempre lutei pra isso, trabalhar no que eu gosto. Hoje eu curto só trabalhar como DJ” (CE 1, p. 20). Ele atua como DJ performer na banda Ultramen e faz esporadicamente discotecagem em festas e produções musicais.

### 3.1 SUA FORMAÇÃO

Já tinha aquela fissura de isso aí eu vou aprender.  
(DJ Anderson)

#### 3.1.1 Aprendendo a ser DJ

A sua motivação para ser DJ teve início na adolescência com a descoberta dos discos. DJ Anderson tinha um tio que morava no interior, era “amante do vinil” e “conhecia tudo” (CE 1, p. 43), inclusive trabalhava com break. Um amigo desse tio tinha os toca-discos e DJ Anderson conta que quando o visitou pela primeira vez, os discos de vinil e o toca-discos lhe chamaram a atenção. Ele relata:

aquele monte de disco! Bah, ele [o tio] botava o som pra mim curtir, e pô, eu comecei a ver o trabalho de DJ. Tinha alguns discos que tinham aqueles arranhões, e foi daí que começou a me despertar. Pô, aí eu disse: “isso aí é legal”, e eu comecei a comprar discos. Eu me lembro que depois que eu vi isso que eu comecei a comprar disco, aí logo veio esse lance do arranhão, esse lance de discotecar. (CE 1, p. 43-45)

Suas primeiras atuações como DJ foram entre 1984-85, “colocando som em festas, fazendo sonorização” (CE 1, p. 45). A partir desta experiência com sonorização em festas, ele tentou “aprender mesmo a fazer os scratches, a fazer coisas, escutando os discos que tinha”.

Partindo desse interesse, DJ Anderson começou a treinar e buscar sons em um toca-discos simples, da marca Philips que tinha em sua casa. Praticar com aquele equipamento trazia uma série de limitações, mas já era possível treinar. No início, aprendeu “só riscando assim no disco” e se lembra também que tinha “a bola do volume” que ele abria “mas era bem mais complicado!” (CE 1, p. 9).

Além do tio, a sua prática musical teve como figura inspiradora o DJ Hum. DJ Anderson conta que a primeira vez que o viu tocando foi de extrema importância para que pudesse compreender a prática musical de DJ. Para DJ Anderson, DJ Hum é um “mestre”, um “cara que sabe muito sobre a cultura [hip hop]” (CE 1, p. 11).

Quando começou a despertar a vontade de ser DJ, o que o ajudou a aprender e entender as técnicas foi a possibilidade de ouvir discos e ver algumas apresentações, tais como a da dupla Thaíde e DJ Hum. DJ Anderson conta que na época em que começou tinha algumas peculiaridades, comparando com a atualidade. Uma delas era o fato de todos os DJs de Porto Alegre estarem iniciando a trajetória ao mesmo tempo, podendo assim “aprender juntos”.

Aqui em Porto Alegre eu acho que todo mundo aprendeu, que nem... foi assim, esses DJs que subiam no palco e eram convidados, eles sempre traziam uma técnica nova, alguma coisa que ninguém sabia. Pô, o cara fez um risco ali e largou uma música, daí veio um outro e largou uma música e, bah, no meio da música dele ele botou um pedacinho, um trequinho de outra música. E foi assim que todo mundo foi aprendendo [...] O pouquinho que um ia ali e aprendia, o outro já olhava e já queria aprender junto, e olhava pro do lado também. Tipo assim, olhava pro parceiro, cada um sabia um pouquinho... (CE 1, p. 10)

Nessa interação de aprender com outros DJs, DJ Anderson coloca que uma das principais formas de aprender era olhando, “porque ninguém sabia muito, mas todo mundo sabia um pouquinho” (CE 1, p. 11). Aprender “olhando”, na sua opinião, acontece porque “a pessoa que vê já aprende um pouco, porque se ela está afim mesmo, ela vai olhar e aquilo, aquilo ali já vai interessar” (CE 1, p. 45).

De forma semelhante Corrêa (2000, p. 135), ao entrevistar adolescentes que aprendem violão sem o acompanhamento de um professor, observou que “a convivência com os amigos e as relações interpessoais que se criavam acabavam gerando aprendizagens”. Isso pode ser conferido na fala de um dos entrevistados deste trabalho em que ele destaca: “alguém ensinando, olhando, era melhor do que a tablatura que tinha que ser decifrada”.

Além dessa forma de aprendizagem, ouvir discos também ajudavam DJ Anderson. Um dos discos que tomou como referência no início da sua prática de DJ é um de rap que foi lançado em 1986: “o cara trabalhava muito, fazia muito scratch, e eu escutava muito aquele scratch, aquele disco eu repetia muito, entendeu? Bah eu tocava muito, porque era o único que tinha na época pra gente se inspirar, esse aí o Run DMC” (CE 1, p. 11).

O fato de iniciar com um equipamento comum foi uma das suas dificuldades no início: “eu poderia ter aprendido até há mais tempo, mas eu não aprendi porque eu não tinha os toca-discos” (CE 1, p. 21). DJ Anderson sempre teve “um toca-disco ruim, porque era caro na época” (CE1, p. 21). O toca-disco antigo “tinha um pitch, tinha tudo, dava pra trabalhar em casa, e dava pra mixar,

era difícil, mas tu tinha como trabalhar. Eu dava duro em cima dos toca-discos, chegava ali, tentava mixar, tentava fazer scratch nos toca-discos que eu tinha mesmo” (CE 1, p. 21). Ele ressalta algumas das dificuldades em trabalhar com equipamento comum, dependendo do lugar que se toca, “ele ia pular, bater, trepidar e tu não ia conseguir tocar”.

O seu primeiro contato com um toca-discos profissional foi nas festas promovidas pelo grupo Jara. Nestas festas os DJs eram convidados, em média quatro a cada semana, e tinham oportunidades de colocar som durante quinze a vinte minutos. O equipamento utilizado era profissional. Na sua primeira apresentação, DJ Anderson estranhou a aparelhagem, uma vez que estrear o equipamento com um público era diferente de treinar em casa. Contudo, relata que essa dificuldade foi superada, pois tinha a motivação, e percebeu também que o contato com equipamento profissional poderia contribuir para o seu aprendizado da prática de DJ. Ele lembra que já tinha “aquela fissura de isso aí eu vou aprender, eu vou me ligar, e cada festa que eu vier eu vou aprender cada vez mais” (CE 1, p. 10).

Mesmo com um equipamento simples, a sua determinação e a vontade de aprender ainda persistia, conforme o seu relato: “todas as minhas técnicas que aprendi, eu aprendi meio que, eu mesmo ‘pá, tem que fazer’ e era esse lance, ficava muito tempo em cima do toca-disco” (CE 1, p. 25).

Para aprender a ser DJ, alguns elementos são de extrema importância. Dentre eles, DJ Anderson destaca a necessidade de se ter o equipamento:

eu acho que tu tem que ter os instrumentos pra ti ensaiar, pra ti treinar, pra ti aprender. Sem o instrumento fica difícil. É a mesma coisa que tu querer trabalhar em alguma coisa, querer ser um profissional, mas tu não ter as ferramentas, então, pá, eu acho que tem que ter, tem que ter. (CE 1, p. 6)

Essa necessidade de “ter o instrumento” para aprender também é trazida por Corrêa. Na sua pesquisa, um dos participantes relata que, para aprender, tem que estar sempre “experimentando” ou então “brincar com o instrumento”, e por isso confessa: “não fico longe do violão” (Corrêa, 2000, p. 103).

Para a prática de DJ, conforme já mencionado no capítulo 1, o equipamento básico utilizado é composto por dois toca-discos e um mixer. DJ Anderson explica:

o crossfader é um dos volumes. Ele tem duas posições que abrem para canal 1 e canal 2. No meio, ele rola as duas músicas juntas entendeu, e se eu passar pra um lado, tipo pro lado esquerdo ele vai rolar a música que tá no toca-discos desse lado. E se eu passar pro outro, vai tocar a música que

está do lado direito [faz tudo isso exemplificando com as mãos], e no meio ele vai rolar as duas batidas juntas. (CE 1, p. 8)

Para ser um bom DJ, segundo DJ Anderson, é necessário ser “um conhecedor de música” (CE 2, p. 7). Isso porque as técnicas básicas exigem um conhecimento musical, principalmente para conseguir “encaixar as músicas no tempo certo”, e saber como uma música pode “colar na outra ou fazer a mixagem”. Por exemplo, é preciso ter a noção dos tempos dos compassos que precisa respeitar, para que assim seja possível saber o tempo certo para “encaixar uma música na outra” (CE 1, p. 22-23). Esse “respeitar os tempos” torna-se fundamental, uma vez que uma falha pode deixar a música “toda bagunçada” (CE 1, p. 22-23).

A noção de compasso tem como referência “bumbo e caixa”. A partir da contagem das batidas desses instrumentos na música é que se estabelecem os encaixes. DJ Anderson explica:

DJ Anderson: Tem que encaixar no tempo, na batida tem que largar junto com a batida, porque ali a música é feita pelo compasso, que é bumbo e caixa (pum pá, pum pá). Porque a música toda é assim, é bumbo e caixa, então tu tem que largar dentro do tempo, tu tem que contar.

Juciane: Então tem como referencial o bumbo e a caixa?

DJ Anderson: É bumbo e caixa, tu tem que contar. Porque é aí que tu vai criar, se tu largar uma harmonia ali, tu vai ter que trabalhar em cima desse bumbo e caixa, tu vai largar uma harmonia ali e vai dar bem certinho... então, é assim que é feita a música. (CE 1, p. 26)

Para essa contagem de “bumbo e caixa”, são observados também os BPMs de cada música, que vão determinar o andamento da mesma. Existe também uma regra para as batidas, que são sempre “em tempo par”, pois, “tu tem que fazer o looping correto, na verdade existe uma regra, que são quatro”. Esses quatro tempos são contados a partir dos instrumentos bumbo e caixa, conforme DJ Anderson explica “bumbo, caixa, bumbo, caixa - Tum, ta, tum, ta - (CE 1, p. 33-34). Para ele, saber essa regra é primordial para quem quiser aprender a mixar.

A tarefa da mixagem das músicas, na sua opinião, exige dos DJs uma grande responsabilidade. Isso implica em cuidar para que seja “no tempo, porque se não tu vai quebrar quem tá dançando lá, na verdade, vai quebrar o joelho da galera (risos), é uma resposta” (CE 1, p. 39).

Tratando da forma de organizar os conhecimentos musicais utilizados na prática de DJs, DJ Anderson destaca o quanto seria importante conhecer os sistemas de notação e de teoria musical tradicional. Comenta que existem algumas formas de notação musical específicas para DJ, com as quais teve

contato assistindo a uma videoaula para DJ, onde o método utilizado apresentava alguns gráficos de notação específica para algumas técnicas de performance.

DJ Anderson revelou que ainda não tem muito conhecimento sobre notação musical, mas que pretende aprender. Dentre a notação tradicional e a específica para DJs, ele destaca que enquanto a tradicional vai acrescentar no trabalho com outros músicos, a notação de técnicas e efeitos funcionaria mais como um “código” que facilitaria para o “pessoal aprender”. Assim, existiria um código que todos os DJs entendessem e seria muito importante quando fizessem um trabalho em conjunto com outro DJ, pois seria só passar a partitura e ele poderia “entender o que eu quero que ele faça” (CE 1, p. 56-57).

Neste sentido, DJ Anderson destaca a importância que a partitura teria como um “código para o pessoal aprender”, isso pelo fato da notação musical ser um sistema de representação convencional. Segundo Souza et al. (2002a, p. 344), “a escrita permite armazenar e fixar o texto musical fazendo dele um objeto de repetição e reflexão, além de superar, em muito, a capacidade de armazenamento individual de qualquer conhecedor”.

Ele ainda não tem um conhecimento teórico sobre notas musicais, mas utiliza esse conhecimento “de ouvido”, uma vez que para fazer a sua parte na música precisa saber além do ritmo “o tom” que a banda está tocando. A importância do DJ aprender a parte teórica, na sua opinião facilitaria a “comunicação com outros músicos” (CE 1, p. 55).

Na sua atuação com a banda Ultramen, destaca que tem aprendido muito com os outros músicos, inclusive com um deles que é regente, formado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Além disso, as experiências que teve com outras bandas também foram relevantes para perceber o quanto é importante essa “comunicação”, conforme ele relata:

eu fui tocar agora em Pelotas, eu fui fazer uma participação com uma banda, daí, eles chegaram lá e... na comunicação. Daí, que nem eu disse pra eles, eu sei de ouvido, mas no papel eu não sei, daí eles estavam me dizendo, “bah, aqui a gente usou tal nota, aqui e tal” daí no lance que eu coleí ali, até eles disseram “pô, como é que tu conseguiu colar nesse lance aí, que tem tudo a ver com essas notas aqui”, a gente fez assim as notas, tavam soando, entendeu? E eu disse pra eles “pô, no ouvido eu sei, na teoria...” então isso aí é importante entendeu, não adianta o DJ chegar aí e só... pô que de repente não vai combinar com o que os caras estão fazendo. (CE 1, p. 55-56)

Aqui a banda pode ser considerada também como um espaço de aprendizagem, pois como Corrêa (2000, p. 144) analisa, “as relações que ocorrem entre os membros de uma banda musical, através de relações sociais” são responsáveis pelas “aprendizagens musicais em decorrência do exemplo do outro”.

### 3.1.2 Técnicas e materiais

Dentre as técnicas que DJ Anderson utiliza na sua prática, destacam-se o scratch, o back to back, as colagens, o transformer, entre outras. Sobre o aprendizado de cada uma delas, ele revela: “todas as técnicas que eu aprendi, eu aprendi meio que, eu mesmo ‘pá, tem que fazê’ e era esse lance” (CE 1, p. 25). Ele ressalta que existem muitas técnicas que vem desenvolvendo mas que não conhece os nomes por ainda não estarem padronizadas com uma nomenclatura.

Para DJ Anderson, a base para a prática de DJ é a mixagem, vindo em seguida o scratch. Para isso, ressalta a importância de saber fazer a contagem, de bumbo e caixa, em quatro tempos, sempre “em tempo par”, como citado.

Sobre o scratch, ele explica que “manipular o disco pra frente e pra trás” vai proporcionar um efeito semelhante a um “arranhão”, que pode ser feito de várias maneiras, com alternâncias rítmicas. Essas alternâncias são construídas de acordo com o estilo próprio de cada DJ. DJ Anderson considera que a dificuldade técnica do scratch consiste na alternância do “arranhão no disco” com os cortes no “crossfader”, para saber “fazer no vinil, e trabalhar com o crossfader também, porque é muito difícil trabalhar com os dois” (CE 1, p. 8-9; ver faixa 1, CD em anexo).

Outra técnica utilizada na sua performance é o back to back e o transformer (ver faixa 2, CD em Anexo). Derivado do transformer está o scrobow, que na sua opinião exige bastante do DJ, “tem que ter bastante técnica, que corta bem mais, é tipo o transformer mas tu corta em mais partículas, mais quebrado ainda” (CE 1, p. 78).

A técnica de colagens também é muito utilizada no seu trabalho. DJ Anderson explica: “Se tem uma base toda e não tem uma linha de baixo, eu vou ali, pego ou sampleio ou faço essa colagem no disco mesmo, eu vou ali e largo um

trechinho só dum baixo, mas vou largando do vinil, entendeu?" (CE 1 p. 3; ver faixa 3, CD em Anexo).

Um outro efeito que DJ Anderson, na época das entrevistas, estava aprendendo e aprimorando, é o de fazer "notas com os toca-discos". Para isso são usados geralmente sons longos e sem variações, como um apito por exemplo, onde a altura é controlada pelo pitch, que tem nos toca-discos profissionais para DJs.

Agora, que eu estou me interessando mais, eu vou tirar umas aulas com o tecladista, sobre esses lances de notas. Porque [no toca-discos] eu diminuindo, porque as notas são assim, as mais finas, as mais agudas, a médio aguda, as mais graves, elas vão indo, então, no pitch, com esse sinal eu tenho como fazer as notas ali (exemplifica fazendo sons ascendentes e descendentes). Tem como trabalhar só nessas partes aí que tem, tipo uns sinais, que tipo, ou tem um teclado que (som agudo e longo piiiim) durante muito tempo, e eu tenho como fazer isso aí no pitch, aumentar, diminuir, fazer as notas entendeu? (CE 1, p. 23)

Um fator importante para o bom desempenho de cada técnica é a escolha dos sons e efeitos. Para isso, DJ Anderson ensina que pode ser usado qualquer disco, porém, sempre tem um som que se ajusta melhor à proposta sonora desejada.

Na hora de escolher os discos para os efeitos, DJ Anderson fala sobre a importância de usar algo que combine, uma vez que o trabalho se desenvolve com músicas já gravadas, apresentando características próprias. Por exemplo, quando está procurando alguma frase para colar em uma música, "às vezes pode estar o mesmo assunto, mas o que tem por baixo que é o instrumental todo, não vai combinar com o instrumental que tu já fez" por isso que é muito importante essa atenção às "combinações".

Sobre essas combinações, ele explica: "não adianta tu fazer um reggae e botar um samba aí que, vai soar estranho, pode até rolar, entendeu, dependendo do reggae que tu fizer, pode rolar, mas aí tem que ter o cuidado pra não se perder na música" (CE 1, p. 4).

Este tipo de cuidado ele costuma ter quando faz as suas músicas. Para fazer as escolhas, não existe uma regra definida, tem que imaginar o que vai ficar bom, e encontrar no acervo de vinil: "Vou procurando nos meus vinis na verdade, encaixando, procurando até efeitos que eu tenho de rua gravado, tudo eu uso nas minhas músicas, na verdade tudo eu aproveito" (CE 1, p. 66).

Entendendo um pouco o funcionamento de algumas técnicas, é possível perceber a complexidade que envolve essa prática. No que se refere ao instrumento toca-discos, muitas vezes aparecem opiniões do senso comum, como se fosse fácil, “é só colocar a mão e pronto”. Porém, DJ Anderson explica:

é assim como qualquer instrumento. É que nem pegar um violão, tu vai dizer: “eu vou tocar um violão, a bateria, vou tocar uma bateria”, mas não é assim, na hora que tu já vai praticar tu já vê que não é assim. Scratch também, todo mundo quando chega em mim, acha que, bah, sempre é fácil, sempre. Também quando tu vai dar aula ou alguma coisa assim, o pessoal sempre acha que, pá vai aprender logo. E daí quando ele bota a mão, já vê que não é por aí, calma, calma, não é assim, precisa suar... (CE 1, p. 48)

Cada som, cada efeito é previamente definido, escolhido, e têm uma hora certa para entrar, daí vem a importância de se ter um bom conhecimento rítmico como base. Uma das formas que os DJs usam para marcar os discos, para saber qual o real momento que vai soar cada efeito, é fazer marcações com pequenos adesivos no disco. No momento que a agulha passar naquela direção, é o momento que o som vai sair. Para isto existe também uma técnica específica e um sincronismo.

Ao me mostrar um disco com marcações de diferentes cores e tamanhos, DJ Anderson confirma: “aqui cada uma [fita adesiva] marca um trecho diferente. Aqui mais ou menos marca o ponto onde eu paro” (CE 1, p. 77).

Segundo DJ Anderson, o tempo de treino nos toca-discos é fundamental para uma boa performance. A periodicidade varia, pode ser diária ou semanal, mas o importante é sempre estar praticando. Ele afirma: “se tu ficar um tempo sem [treinar], tu já fica meio que, não vou dizer que tu perde a prática, mas tu já fica meio durão, se tu fica um tempo, fica um mês assim, já estranha um pouco” (CE 1, p. 25). Essa preocupação com o estudo e o treino, visando manter o que já sabe, bem como aprimorar a técnica, é encontrada em outras práticas instrumentais. Corrêa (2000, p. 133) destaca este aspecto na fala de um dos seus entrevistados em relação ao violão, pois acredita que “quanto mais tu praticar, mais rápido tu vai evoluir”.

É também nesses momentos de treino que surgem novas formas de fazer cada técnica. DJ Anderson relata:

eu passo bastante tempo em cima dos toca-discos tentando desenvolver técnicas novas. Eu escuto bastante coisa e eu estou sempre aprendendo. Não aprendi metade eu acho, queria aprender bem mais, tem bastante coisa interessante pra gente aprender. (CE 1, p. 32)

A importância de estar fazendo “coisas novas” o motiva a fazer suas diferentes produções (CE 1, p.32). DJ Anderson destaca a importância de ensaiar ou tocar junto com outros DJs, pois “ensaiando ou tocando junto, cada vez a gente vai aprendendo mais e vai ficando melhor” (CE 1, p. 41). Um tempo intensivo de treinamento possibilitou que ele criasse técnicas novas, como exemplifica:

eu ficava muito tempo em cima do toca-disco, e quis fazer uma coisa nova, aí quando vi eu botei um, eu disse bah, eu vou tentar, botei o disco aqui em cima, a agulha embaixo e o disco rolando, e quando gira ele vai tocar a música e vai tocar a música ao contrário. E daí fui aprimorando, comecei com um lance que eu só conseguia tocar a primeira faixa, e depois eu “bah, vou diminuir pra poder tocar até a última faixa” e consegui fazer com que tocasse até a última. (CE 1, p. 25)

### 3.1.3 Mídia e aprendizagem

Conforme visto anteriormente, o fato de aprender “olhando” e aprender “ouvindo” conta com alguns recursos midiáticos. A disponibilização da prática de DJ pela mídia, seja ela impressa, televisiva ou radiofônica, permite que os DJs possam fazer as suas escolhas. No tocante aos estilos e práticas, “a mídia está ajudando bastante, porque tu vê o que é bom e o que é ruim, tu vê o que é bom pra ti né, [...] tu diz, ah esse aqui é o meu estilo que eu quero” (CE 1, p. 31).

Outro recurso que ele destaca, apesar de não o utilizar muito em sua prática, é a internet. Além de obter informações sobre técnicas, estilos e links com diversos DJs, uma contribuição importante é poder ouvir as músicas, tanto as relíquias que atualmente não se encontram mais para vender em vinil, quanto as mais comerciais, que podem ser ouvidas pela internet antes de serem compradas.

Um recurso muito utilizado na aprendizagem dos DJs são as fitas do Campeonato de DJ Mixing Club, o DMC, lançadas anualmente, que em poder dos DJs transformam-se em importantes ferramentas de aprendizagem. Segundo DJ Anderson, “elas ajudam porque tu olha ali, tu olha e tu vai voltar ali a fita, e vai ver, porque os caras filmam de frente, e ajuda um monte” (CE 1, p. 24).

Essa forma de aprender “olhando” a imagem pelo vídeo é encontrada também no trabalho de Fialho que investigou a televisão como espaço de formação e atuação musical. A autora destaca, no caso da televisão, que “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” (Fialho, 2003, p. 111).

DJ Anderson afirma que esses campeonatos são responsáveis pela difusão de novas técnicas, pois neles participam os melhores DJs do mundo, escolhidos em campeonatos regionais. Ele comenta sobre alguns pontos interessantes que observou nas fitas de vídeo e que contribuíram para a sua formação:

nessa fita tem isso aí, ele [um DJ] tem um disco que é tipo um apito que fica (piiiiii) por muito tempo, e ali ele trabalha a nota. Tem esses apitos e tem outras coisas também. Tem um [efeito] que um brasileiro fez, foi bem na época que o Ayrton Senna morreu, o cara tirou o primeiro lugar no Brasil e foi disputar com o americano, que é o MC Jack. O cara fez o hino do Ayrton Senna, bah, foi muito louco! (CE 1, p. 23)

Nessa forma de aprender pelo vídeo, DJ Anderson conta que na sua última ida a São Paulo conheceu alguns cursos para DJ em vídeo, uma “espécie de videoaula para DJ”. Como o material estava em DVD, ele fez uma cópia em VHS e relata que, embora fosse uma produção americana e não tivesse tradução para o português, foi possível entender o que estava sendo explicado. Para ele o fato do DJ mostrar “o tipo de scratch” que estava fazendo, e repetir novamente para que quem estivesse assistindo pudesse compreender, já foi suficiente.

Isso revela o quanto as relações de aprendizado se estabelecem pelo “olhar”, aqui não foi importante entender o que o professor estava falando, mas sim perceber como ele estava fazendo. Funcionou como um modelo. Essas videoaulas são importantes para aprender porque “têm de tudo, tu vendo ali tu aprende muito e é legal, porque às vezes os caras te mostram coisas assim que tu nem sabia que dava pra fazer” (CE 1, p. 24-25).

A esse respeito, Gohn aponta no seu estudo sobre videoaulas de bateria que “vídeo-aula [sic] pode ser facilmente utilizada no estudo dos aspectos musicais técnicos porque trabalha com as possibilidades de visualização do movimento físico, que como sabemos integra de forma intrínseca a atividade musical” (Gohn, 2003, p. 120).

## 3.2 SUA PRÁTICA MUSICAL

### 3.2.1 Espaços de atuação

Cada festa que eu vier  
eu vou aprender cada vez mais.  
(DJ Anderson)

Como já mencionado, DJ Anderson atua como performer na banda Ultramen, produtor de grupo de rap e eventualmente faz discotecagem em festas. Dentre suas atuações, DJ Anderson considera que uma das fortes características da Ultramen é “a riqueza de instrumentação”. A cada novo disco são convidados músicos para fazer participações, seja backvocals, rappers, percussionistas ou instrumentos de sopros. Contudo, DJ Anderson sempre sentiu a falta de um DJ. Assim, a sua atuação nessa banda veio para “somar” na instrumentação (CE 1, p. 18-19; ver faixa 5, CD em anexo).

“Discotecar” é um tipo de atuação que atrai DJ Anderson. Ele conta que “curte muito, aquele lance de estar mixando músicas, e colocando som”. Isso ocorre principalmente porque ele compra muitos discos e “pá, vou ficar mais um colecionador se eu não usar aqueles discos. Eu gosto de tocar aqueles discos e fazer, pintar e bordar!” (CE 1, p. 20).

DJ Anderson comenta sobre uma experiência com discotecagem numa festa que produziu em Porto Alegre, com a participação de três DJs. Essa festa foi embalada ao som de “três DJs tocando ao mesmo tempo”, ou seja, “a seis toca-discos”. O repertório foi definido previamente e a mixagem foi feita no momento da atuação. Segundo DJ Anderson o resultado foi “muito bom”, com direito a replay em outras casas. Ele conta um pouco dessa experiência:

a gente começou, uma hora, só fazendo, back to back, pegamos uma frase e cada um fazia uma vez essa frase. Tipo uma frase, a gente pegava, daí todo mundo uma vez só, e daí, mas bah, meu, daí todo mundo... tudo junto, a mesma frase. (CE 1, p. 62-63)

Para DJ Anderson, tocar em festas gera uma oportunidade ímpar, que é a interação com as pessoas que estão ouvindo, independente se a performance é individual ou em grupo. Mostrar novas mixagens e desenvolver um trabalho de interação com a música que está “discotecando”, somado com o retorno do público, é uma outra forma de estar aprendendo através da atuação. Aprender, nesse caso, ganha o sentido de fazer as escolhas certas para a função específica da discotecagem em festas, isto é, agradar o público.

Como produtor de grupos de rap, DJ Anderson admira o trabalho do DJ Premier, da banda Gangstarr, pois as “produções dele são de DJ mesmo, tu vê que é DJ, [porque ele] corta as músicas. As músicas dele às vezes são picotadas, entendeu, um baixo, não é tocado por inteiro, é tudo cortado [...] muita produção” (CE 1, p. 65).

Nas suas produções, esses “cortes” estão sempre presentes, influenciados pela admiração do trabalho do DJ Premier.

Eu gosto de montar música picotando, mas fazer música mesmo, não só picotar. É tipo uma arte assim, fazer uma música, porque hoje as músicas de DJ é isso aí, é toda trabalhada assim, pega um bumbo de uma a caixa de outra, o baixo de uma, a guitarra de outra. (CE 1, p. 15)

No seu processo de produção musical, DJ Anderson prefere os métodos mais próximos do sistema analógico. Ele já trabalhou com computador, porém o resultado foi muito “artificial”. Para ele, é mais prazeroso o “trabalho caseiro”, como o que ele realiza com a multi tracking. Essa forma de produção permite que o seu trabalho seja mais original, que possa usar mais a síntese sonora analógica, e não tão digitalizada quanto a que oferece os programas de computador (CE 1, p. 15-16).

O [analógico] tem aquele sujerinha no ar. A música parece que fica meio suja, daí essas músicas, que são totalmente popular ficam muito limpinhas, muito digitalizadas. É geral assim, tu escuta a música e pá, muito limpa, qualquer coisa, uns timbres de computador, os timbres bah, não é muito original. (CE 1, p. 68)

DJ Anderson produziu um disco de batidas e efeitos, específico para o uso de DJs: *DJ Anderson e Ultramen apresentam o Terrorismo Sonoro*. Além desse disco, DJ Anderson também já lançou em vinil dois outros trabalhos: *Olelé* – Ultramen – e *Gauchada nervosa, ultrapassando barreiras* – Manos do Rap (Carrara e Thais, 2003, p. 61). Todos pelo seu selo independente, intitulado Nego Preto.

### 3.2.2 Repertório

A escolha do repertório se concentra tanto na preparação dos sets onde as músicas são seqüenciadas quanto na escolha das músicas para o uso na performance e nas produções.

Na sua prática, DJ Anderson considera importante utilizar as músicas “da antiga”, uma vez que apresentam elementos interessantes para serem incorporados, principalmente no estilo rap, que é o foco do seu trabalho. Ele conta: “é legal que essas músicas são todas antigas, minhas inspirações são todas das músicas que eu dançava que eu sabia que eu podia dançar, então eu uso na minha música hoje” (CE 1, p. 61).

Os discos utilizados para essas produções e atuações são encontrados geralmente em sebos. Existem muitos discos também com colecionadores, porém com esses é só na base de trocas, dificilmente se consegue comprar uma “reliquia” de algum colecionador ou em lojas de discos usados.

A escolha do repertório para as suas produções estão na linha do funk e soul, incluindo: “Barry White, James Brown, Comodores, Barkays, Heart, Wind, Fire” (CE 1, p. 61). Esses cantores e compositores compõem a sua lista de “preferidos”, porque, na sua opinião, apresentam um tipo de “levada” que combina. Isso acontece porque o “funk<sup>6</sup> já tem uma levada pra fazer a música, se tu pegar um trequinho daquele, já vai ter quase tudo pronto pra trabalhar outras coisas em cima dessas músicas”! (CE 1, p. 61)

Além dessa discografia “da antiga”, DJ Anderson considera muito importante o trabalho de bandas locais e regionais. Por isso insiste o quanto é importante o incentivo às produções de CD e vinil, para que os DJs possam utilizar e formar redes de divulgação.

Porque é legal, pegar um disco de uma banda aqui do sul e eu ter aquele vinil pra quando eu precisar, pra fazer um lance aqui, colocar, ou um trecho da música dele, ou coisa assim. Não quer dizer que eu vá usar hoje. Hoje eu posso estar usando em festa a música dele, amanhã eu já posso estar usando pra fazer uma música minha, um pedaço da música dele eu posso estar usando pra fazer uma música minha, entendeu? (CE 1, p. 15)

---

<sup>6</sup> Sobre o funk, DJ Anderson coloca a diferença que existe de nomenclatura: “funk, que eu digo, é o funk soul, e o verdadeiro funk que eu falo e não o funk esse, como o do Rio de Janeiro, que é o Miami Bass, que eu aprendi como Miami Bass aquilo ali” (CE 1, p. 30).

Reconhece que a música regional tem a sua preferência, e que no hip hop existem também outros DJs que utilizam um repertório mais específico da cena eletrônica, como por exemplo o drum'n'bass, em que muitos DJs estão fazendo "ragga em cima de drum'n'bass, que a ragga é aquela música jamaicana, que é mais puxado a um reggae, tipo um rap assim, o pessoal tá trabalhando muito com isso" (CE 1, p. 43).

Na discotecagem em festas, a escolha das músicas depende de fatores como local, público e estilo da festa. Na sua prática, DJ Anderson geralmente usa os estilos reggae, funk "da antiga", soul e hip hop (CE 1, p. 60), conforme relata: "isso aí é o que eu ia ter dentro, pra discotecar, se eu fosse fazer uma festona, que hoje o dia ia ser todo meu, entendeu, hoje essa noite é minha, eu ia com certeza tocar isso" (CE 1, p. 60).

Além disso, é muito comum na sua prática a "mistura de estilos" onde entram os sons "de peso, que têm bastante guitarra pesada...", principalmente no hip hop que é o estilo em que mais trabalha (CE 1, p. 60).

A reação do público frente às músicas "da antiga", que não estão na cena comercial da mídia, normalmente é interessante, "o pessoal curte, e responde bem". Ele vê uma explicação para isso baseado na mistura do novo com o antigo, justificando:

muita gente não conhece e passa a conhecer. Daí vai escutar a tua música, uns dizem "pá, isso aqui me lembrou aquela música da antiga", vários fazem isso. Bah, o pessoal curte, porque escuta aquela música de outra forma, com rapper cantando, com uma produção em cima, com scratch em cima, é totalmente diferente e o pessoal que é da antiga curte, o pessoal que é novo curte, não sabe o que é, mas se vier te perguntar "pá, o que é aquilo?" aquilo ali é lá de... pra ti vê na antiga os caras já faziam uma coisa boa assim! (CE1, p. 61-62)

### 3.2.3 Ensino

DJ Anderson relata duas experiências que teve ensinando a sua prática de DJ. Uma aconteceu informalmente com amigos que freqüentavam a sua casa e outra como oficineiro na antiga Fundação do Bem Estar do Menor (FEBEM), hoje FASE. A respeito da primeira experiência ele conta:

aula na verdade eu dei pra camaradas que iam lá em casa e queriam aprender. Muitos dos DJs eu ensinei lá em casa, eles vendo, eu mostrando. Eles queriam saber, me perguntavam, mas nunca parei pra dar uma aula mesmo. Um amigo meu ia lá em casa, me viam trabalhando e aprendeu com isso, aprendeu me vendo trabalhar, quando eu vi, durante um tempo ele já tava trabalhando legal assim. (CE 1, p. 48)

Os aspectos pedagógicos contidos nessa fala sugerem uma forma específica de “ensinar”. Prass (1998), que investigou sobre os saberes musicais de uma bateria de escola de samba, cita a recomendação de um dos componentes da bateria: “quer aprender, tem que ir pro meio”. DJ Anderson também segue esta linha. Ele “mostrava” e os seus amigos aprendiam “olhando”, ou então “perguntavam” para esclarecer suas dúvidas. Essa sistemática de ensino-aprendizagem também apresenta um produto aparentemente fora do controle dos “mestres” ao revelar “quando eu vi, ele já tava trabalhando legal”.

No que se refere às oficinas de DJs, sua maior experiência nessa área foi com oficinas na FEBEM. Essas oficinas eram de hip hop e realizadas com a presença dos quatro elementos da cultura: grafite, break, MC e DJ. Ele era responsável pela oficina de DJ, primeiramente os alunos tinham contato com todos os elementos e depois faziam a sua escolha. DJ Anderson sempre tinha bastante alunos na oficina de DJ. Ele os organizava em filas e após a explicação de “como fazer” mostrava o aparelho para cada aluno experimentar. Mesmo com o grupo de alunos interessados, DJ Anderson consegue ver que “tem uns que tem aquela caída pra coisa. Tu já vê que se eles continuarem ali querendo aprender, com certeza vão aprender, que daí tu já vê, no modo deles pegar, aí tu já vê, é que tem jeito pra coisa!” (CE 1, p. 49).

Segundo DJ Anderson, o trabalho com oficinas de DJ na FEBEM tem um significado que vai muito além da aprendizagem, é como se no momento em que eles estão tocando, estivessem se tornando “alguém”. Conforme o relato:

é legal que, não é nada, tu já estimula alguma coisa pelo menos. Pra eles verem que de repente eles não têm profissão, não têm nada. E pô “vou tentar aprender isso aí”, e a partir daí tu já vai querer aprender outras coisas, não vai querer cair na marginalidade. Eu posso dizer assim, se tu quer ser MC, quer se envolver com a dança, com DJ, tu foge disso. Porque tu já vai partir a cabeça pra outro lado, e dali tu já vai partir, ah vou procurar um emprego então, não tem aquele lance vago, na cabeça. Tem que ter alguma coisa pelo menos, pra ti gostar. (CE 1, p. 49-50)

Nesse sentido a música adquire uma função social que favorece “a abertura de novos espaços”. Ou seja, eles passam a serem vistos como “artistas, como criadores, como sujeitos de um projeto”, saindo do anonimato (Dayrell, 2002a, p. 128).

DJ Anderson ressalta ainda que os alunos se “encontram” com o hip hop, é como se fosse uma linguagem que os “defendesse”. O reconhecimento é visível. Ele trabalhou tanto na FEBEM feminina quanto na masculina, e quando encontra algum dos seus “ex-alunos” na rua, estes sempre vêm falar com ele, e contam que “estão cantando, fazendo rap”, isso já é algo “gratificante” (CE 1, p. 50).



**4**

**DJ Duke Jay**

## 4 ESTUDO DE CASO 2: DJ DUKE JAY

Ser DJ é fazer som com o toca-discos,  
colocar som, sendo ele de qualquer forma,  
a pessoa que coloca e faz um repertório de som é DJ.  
(Duke Jay)

Duke Jay tem 29 anos, é casado e pai de uma filha. Seu nome artístico foi inspirado em um boné do time de basquete Duke Devills e em Grand Master Jay, resultando em Duke Jay, que é também com as iniciais DJ.

Seu perfil é de DJ performer, escolha essa que veio com o seu crescimento profissional. Inicialmente Duke Jay tocava em festas, com o tempo foi sentindo necessidade de se aprimorar: "como eu tocava as músicas que tinham os efeitos, eu queria também fazer parte da música, não só de tocá-la, mas também de fazer parte dela" (CE 2, p. 18).

Na sua trajetória, foram vários os grupos de rap e bandas em que atuou, dentre eles: MC Mano Gel, Idéia de Rua, Contato Vital, Sistema Rap, Radox, Sindicato Black, Attack Frontal, La Bela Máfia e Mentas Femininas.

Duke Jay trabalha exclusivamente como DJ atuando na banda Bataclã FC e como DJ fixo no Pedigree, um bar de Ipanema, zona sul de Porto Alegre. Trabalha também com outros grupos de diferentes estilos musicais - como MPB, bossa nova - além de produzir bases para grupos de rap.

## 4.1 SUA FORMAÇÃO

Fui tentando, peguei um disco e um toca-discos velho e aí eu riscava, arranhava, saía parecido, aí eu dizia "é por aqui mesmo, tá ótimo."  
(Duke Jay)

A prática musical de Duke Jay teve início na década de 90, quando os seus primos atuavam como "DJs básicos, colocavam som em festas". A oportunidade de ouvir os estilos da black music, o rap dos Estados Unidos e o dance despertaram a sua atenção e o motivaram a descobrir "como eram feitos aqueles sons diferentes" (CE 2, p. 7).

Ao ouvir aqueles "sons diferentes", logo percebeu que eram feitos com toca-discos, pois apresentavam trechos conhecidos nas "colagens". A partir de então, iniciou suas primeiras experimentações: "fui tentando, peguei um toca-discos velho e aí eu riscava, arranhava, saía parecido, aí eu dizia 'é por aqui mesmo, tá ótimo' e cada vez mais fui, gostando do que estava acontecendo, do que eu estava aprendendo" (CE 2, p. 7).

O seu primeiro contato com um toca-discos profissional aconteceu em um festival promovido pelo grupo Jara. Nesta ocasião ele estava tocando para um grupo de rap e ficou "maravilhado" com o toca-discos Technics, reconhecendo: "eu nem sabia nada do mixer, e conhecia muito pouco o toca-discos, mais por revistas e de ouvir falar" (CE 2, p. 12). Antes da apresentação ele pediu explicações para manipular "o Technics". Foi "tão emocionante" quanto "difícil" pois era tudo novo, porém recorda que nesse dia teve a certeza de que "era aquele ali o equipamento ideal".

Posteriormente, teve a oportunidade de ver um show da dupla Thaíde e DJ Hum, quando pôde verificar "como é que o DJ Hum fazia". A partir daí, este DJ se tornou uma de suas figuras inspiradoras. Tempos depois, Duke Jay assistiu um DJ porto-alegrense fazendo efeitos similares aos do DJ Hum, e se surpreendeu:

"Bah, será que é só os caras famosos, os caras de São Paulo que podem fazer ou que sabem fazer?" [...]. Foi então que eu vi, num show o DJ Anderson, grande amigo meu, fazendo no início da banda Lords. Eu vi o DJ Anderson fazendo e disse, "pô, mas o cara é... mora aqui, é conterrâneo, é possível"! aí deu, aí desencadeou! (CE 2, p. 17-18)

#### 4.1.1 Aprendendo a ser DJ

A aprendizagem de Duke Jay se iniciou através da imitação. Ele relata que “ouvia as músicas e tentava copiar” (CE 2, p. 56). Contudo, seu equipamento era “obsoleto”, quando comparado ao utilizado nos discos. Assim, o resultado dificilmente tinha a mesma qualidade do que ele ouvia, porém as tentativas continuavam.

Duke Jay: Pra mim toca-disco era toca-disco, e eu botei ali um disco qualquer. Eu botava um disco qualquer e ia ver o que saía, como era o som, e matar a curiosidade de saber como era a sensação de colocar, botar a mão e riscar. E aí eu vi que saía o barulho parecido e tentava fazer igual.

Juciane: Quanto tempo você treinava?

Duke Jay: Muito, até porque nunca saía igual né, (risos) o mesmo efeito, não era o mesmo toca-disco e nunca sairia igual. O que eu conseguia fazer com êxito eram os movimentos... (CE 2, p. 84)

Juntamente com essa iniciativa de experimentar e procurar os sons e efeitos, a sua formação como DJ contou com uma “ajuda cultural” de alguns amigos e DJs da época. Conforme ia tocando com diferentes grupos, teve a possibilidade de continuar aprendendo. Um dos grupos importantes para a sua aprendizagem foi o Contato Vital, tanto que Duke Jay se refere a esse grupo como “uma grande escola”, pois eles tinham um equipamento um pouco melhor que o da sua casa, permitindo assim que ele pudesse treinar e obter resultados mais precisos.

Na sua formação, a oportunidade de participar de cursos para DJs veio somar. Duke Jay participou de vários, mas o que marcou foi o primeiro. Ele conta que quando começou a fazer esse curso já atuava como DJ e que inicialmente até pensou que não iria aprender “muitas coisas novas”. Porém, após o primeiro dia de aula percebeu o contrário.

Me senti maravilhado com o que eles estavam ensinando pros alunos, me chamou a atenção. Esses cursos são muito bons! Tu aprende técnicas básicas de ritmo, de mixagem, de locução também [...] Então é coisa básica que o DJ tem que saber, as teorias básicas que às vezes a prática em casa não te dá. (CE 2, p. 16)

Esse curso acontecia em grupos onde os participantes serviam de platéia para o próprio “aprendizado”. Para Duke Jay, essa dinâmica foi muito importante, uma vez que “DJ é com a platéia, é com o pessoal que tá ali pra curtir o som” (CE 2, p. 17).

O curso aconteceu em Porto Alegre, no início da década de 90 e DJ China, um dos DJs ministrantes, tinha acabado de voltar de São Paulo, onde havia feito um curso com Iraí Campos, fundador da primeira escola de DJs do país.<sup>7</sup> Duke Jay vê essa época do curso, que durou “quase um ano”, como um dos períodos mais importantes da sua formação. Ele conta que no curso trabalhou com “DJs de várias áreas, tanto do eletrônico como do rap”. E acrescenta que com o curso “tudo clareou, abriu a mente e tudo ficou mais fácil pra fazer, pra exercitar o meu trabalho” (CE 2, p. 139).

A respeito dos requisitos necessários para ser DJ, Duke Jay considera o “feeling” como elemento fundamental, que na sua opinião engloba o talento e o dom. Para ele, qualquer pessoa pode ser DJ, desde que tenha vontade e interesse. Contudo, será “o dom” que irá “diferenciar” o DJ “comum do estrela”. Isto é, os DJs podem desenvolver a mesma técnica, porém sempre vai ter aquele que se destaca, e isso ele atribui ao dom, justificando que “os outros sabem as coisas mas não têm aquele tantinho a mais que falta” (CE 2, p. 92).

Duke Jay ressalta que “o sentimento com relação a música também é muito importante, não é só tocar, tem que sentir a alma e a essência da música”. Para ele, “sentir a música que se está ouvindo” significa decodificar a importância e a relação de cada um dos instrumentos que a compõe. E completa que quando estiver tocando “tu tem que ser a música naquele momento” (CE 2, p. 52).

Além desses conhecimentos, considera fundamental a “coordenação motora” e a “postura”. Destaca também a importância de ter conhecimentos de eletrônica para ser capaz de resolver os possíveis problemas técnicos que os DJs enfrentam nas apresentações e ensaios, tais como solda de cabos, ligação dos fios e da estrutura que demanda cada apresentação.

Duke Jay ainda salienta que conhecer “os tempos” e “saber o ritmo” é importante. Isso porque qualquer técnica que for desenvolvida, seja de performance ou de discotecagem, requer o reconhecimento do “ponto certo”, pois para a realização da mixagem “é fundamental saber os tempos todos, saber contar os compassos” (CE 2, p. 47).

Ele considera igualmente relevante “tocar um instrumento”, principalmente para o DJ que for atuar como performer em uma banda. Na sua opinião, o fato de

---

<sup>7</sup> Mais sobre estes cursos ver site: [www.fieldz.com.br](http://www.fieldz.com.br)

tocar outro instrumento musical, vai ajudar a identificar os momentos e papéis do toca-discos no conjunto com os demais instrumentos.

Duke Jay toca violão e alguns instrumentos de percussão e diz que esse conhecimento tem sido muito importante na sua atuação como DJ em bandas. Ele justifica que, sendo o “trabalho do DJ meio free lancer”, movido pelo “dom” e “uma coisa mais aberta”, se difere dos outros instrumentos.

Embora Duke Jay mencione a performance de DJs como “uma coisa mais aberta”, nas entrevistas não evidencia nenhuma espécie de julgamento de valores, mas sim, um momento de encontro entre estas duas práticas.

Além do ritmo, Duke Jay considera importante os conhecimentos de teoria musical. Isso porque o DJ já trabalha com “notas musicais” e também utiliza muito a parte de percussão. Assim, um conhecimento mais estruturado possibilitaria melhor entendimento de sua prática.

Duke Jay pretende aprender “notação musical”, pois vê nessa prática a possibilidade de sistematizar o seu próprio trabalho. Para ele, se os DJs tivessem um registro escrito de suas obras, possibilitaria “uma universalização” em termos de sons e efeitos, de tal forma que poderiam ser criadas “orquestras de DJs” e revela: “um dos meus sonhos grandes é ver uma orquestra de DJ assim, uns 30, 40 DJs, cada um com um par de MK II e aquela sinfonia bonita!” (CE 2, p. 41). Para ele, estas orquestras não funcionariam apenas com partes de improvisação, mas com uma partitura predefinida.

A necessidade de registrar a prática musical também foi apontada na pesquisa de Wille ao investigar o fazer musical de três bandas de adolescentes. Os dados encontrados revelam que: “aprender mais sobre teoria musical ampliaria as possibilidades e o conhecimento”, de modo que “ao escreverem as músicas haveria maior facilidade no momento da reprodução [...] tornando o fazer musical mais consciente” (Wille, 2003, p. 70).

Segundo Duke Jay, a falta de conhecimento sobre notação musical ainda não o impede de realizar seus trabalhos. A partir de uma pesquisa sonora ele determina o material que vai ser usado na sua prática, sendo a audição a sua principal ferramenta.

Para Duke Jay, a partitura tradicional não é suficiente para registrar os sons e efeitos característicos da prática musical de DJs. O seu uso seria no sentido de

entender como a partitura funciona, para em seguida “adaptar e fazer uma nova partitura” (CE 2, p. 102).

Por outro lado, Duke Jay acredita que o uso da notação tradicional não seria algo “totalmente descomunal”. Isso porque “a técnica do DJ tem muito de percussão, então vai ter muita coisa de partitura de percussão”, utiliza-se também notas musicais, de tal forma que “vai ter muitas coisas com notas”. E assim, a notação musical para DJs aconteceria com “uma mescla das partituras que têm com alguns acréscimos” (CE 2, p. 103).

Essa visão de notação musical é trazida por Souza, quando afirma que a grafia musical já passou por várias mudanças e aperfeiçoamentos, para justamente dar conta dos sons que foram surgindo. Nas suas palavras:

Da edição de partitura, que data do início do século 16, a escrita musical continuou se transformando, chegando ao século 20 a uma nova espacialização da música, extrapolando os limites da pauta. Nessa evolução, em correntes já muito diversificadas, a atenção se volta cada vez mais para o timbre, através de descobertas das potencialidades sonoras dos instrumentos eletroacústicos onde os limites da execução instrumental são quebrados. (Souza, 2003b, p. 210)

Partindo do princípio de que uma partitura pode registrar os sons trabalhados pelos DJs, o uso da mesma pode beneficiar a sua prática. Assim, Duke Jay reconhece a importância de um estudo sobre notação musical.

Cheguei num ponto em que, pra mim ir mais além eu preciso dos conhecimentos fundamentais da música. Até porque na área que eu trabalho, com bandas e tudo mais, notas musicais, eu quero ver o lance de partituras, essas coisas, eu vou precisar de um conhecimento mais amplo e fundamental sobre música, é aí que me leva à academia. (CE 2, p. 139)

Esse interesse em cursar música na academia é resultante da sua busca pelo conhecimento formal de música, e na sua opinião a academia poderá contribuir. Declara também que “a academia está se propondo a entrar também num conhecimento ao qual eu já estou ligado, e que talvez a gente venha a caminhar juntos. Então isso vai ser muito legal, vai facilitar bastante as descobertas da academia e minhas descobertas” (CE 2, p. 140).

#### 4.1.2 Técnicas e materiais

Dentre as técnicas estudadas por Duke Jay, está o scratch (ver faixa 7, CD em anexo). Na sua opinião ele representa “um solo do DJ” e para aprender essa técnica é preciso dominar a mixagem. Para ele, a ampliação das técnicas utilizadas só pode acontecer à medida que o DJ for dominando cada uma separadamente.

Quando tu tá muito bem aplicado mesmo é que entra a colagem e o back to back. Tu tem que tá fera na mixagem, porque na colagem tu tem que achar, tu tem que mixar, ajustar o BPM, a frase tem que estar em sincronia com a batida que tá tocando. Então é como se fosse mixar uma música com a outra, como se fosse tocar a música da frase junto com a outra, mesmo que seja só um pedacinho. E o back to back, bah, é sincronia pura. É um, dois, um, dois, fugiu daquilo ali já fica feio. (CE 2, p. 125)

Derivado do scratch vem a técnica do transformer, que dá um efeito de portato ao scratch. Essa técnica é a “melhor técnica” que ele faz como DJ, e se identifica bastante com ela (CE 2, p. 86; ver faixa 8, CD em anexo).

Duke Jay relata a sua dificuldade com a técnica de scrobow. Esta tem o mesmo princípio do transformer, porém exige mais agilidade na sua execução, uma vez que os cortes acontecem mais rapidamente. Para isso são usados além do polegar e do indicador, os dedos médio, anular e mínimo. A citação abaixo traduz um pouco deste exercício:

Duke Jay: O scrobow, que é aquele dos cinco dedos, que eu estou treinando. É um transformer muito mais rápido. É o crossfader que vai e vem.

Juciane: Mas ele não volta sozinho né?

Duke Jay: Nessa parte do scrobow? É o dedão. O dedão faz isso aqui, (exemplifica) o dedão é que volta. É, ruim pra caramba, é isso aqui que tu tem que fazer, e não pode errar, a sincronia dos dedos é sempre a mesma, não pode errar, aonde tu errou aqui tu se perde.

Juciane: É parecido com o que a gente usa pra tocar nota repetida, mas você toca a nota volta...

Duke Jay: Ali também a nota volta, mas volta com o teu dedão (risos). (CE 2, p. 127)

Outra técnica que Duke Jay utiliza é a que permite extrair notas musicais do toca-discos. As notas são feitas a partir do botão pitch, que tem nos toca-discos profissionais, que permite controlar a velocidade do disco.

Dependendo do efeito que você tiver, geralmente um efeito extenso, tem que ser um efeito que tenha uma duração longa. Você mexendo no pitch, alterando o pitch ali tu consegue transpassar aquele efeito pra uma nota, tu consegue alcançar... claro que assim, um, eu não conheço ainda a regra, né que diga “ah, -4 a nota é tal” [...]. Mas de ouvido, tranqüilamente eu busco

as notas das músicas por esse tipo de trabalho assim, pelo pitch [...] E até inclusive por aí que eu quero fazer o trabalho de [...] partituras, pras partituras eu quero partir desse princípio de buscar as notas por aí. (CE 2, p. 40-41; ver faixa 10, CD em anexo)

Duke Jay comenta que não tem uma regra para a escolha dos sons. Até existem discos de batidas e efeitos produzidos por DJs que já fazem pensando nos sons mais indicados para as técnicas. Porém, o que ele aponta como imprescindível é estar sempre fazendo pesquisas de som e experimentando para ver quais se encaixam melhor em cada trabalho.

Nesse sentido, destaca que a definição do que vai ser usado acontece “pela própria experiência e pela pesquisa” (CE 2, p. 4). Isto se dá “testando, aprimorando, usa um, usa outro, às vezes dá até dúvida, tu gosta tanto de um quanto do outro, e tu quer usar os dois” (CE 2, p. 141). O fato de escolher os sons “sem uma regra” definida, permite ao DJ uma liberdade. Entretanto, é ressaltada a importância de testar, experimentar e pesquisar cada som para que a idéia musical seja percebida e concebida.

Sobre o aprimoramento da prática de DJ, Duke Jay fala da importância de estar em contato com o equipamento pelo menos uma vez por dia, pois assim garante a qualidade de cada trabalho, seja ele de performance ou produção.

O seu tempo destinado ao treino é em média 2 horas por dia, período que se modifica de acordo com a demanda de compromissos. Ele estuda sozinho, porém acredita que a oportunidade de treinar junto com outros DJs permitiria um melhor aproveitamento do tempo: “eu acho que eu poderia treinar quatro a cinco horas se tivesse um outro companheiro treinando junto, porque daí era uma troca de figurinhas” (CE 2, p. 29).

Tocar na presença de colegas DJs é também um aprimoramento da sua prática. O fato de sua performance ser ouvida por outros DJs o motiva a realizar sua melhor apresentação. Ele conta sobre a experiência de participar dos festivais realizados na década de 90, onde cada DJ podia mostrar o que estava fazendo de novo: “cada um que subia queria fazer mais que o outro, então, esse era o melhor treino que tinha! Porque tu sabia que ia ter um DJ tri bom na próxima vez que tu ia tocar tu tinha que fazer melhor que ele” (CE 2, p. 30). Assim, a concorrência funcionava como um elemento motivador para que cada DJ pudesse se superar a cada apresentação.

Duke Jay ressalta também a importância de “ouvir e ver” o que os outros fazem para se aprimorar. Ele comenta sobre a dificuldade dessa tarefa:

tinha coisas que eu ouvia antes, no início, quando eu comecei trabalhar com isso, que, eu ouvia aquele tipo de som, aquele tipo de efeito, tentava fazer e nunca saía igual. Aí eu disse: “poxa, mas por que não sai igual?” era muito rápido, sei lá, o jeito de fazer era muito rápido, eu tentava acompanhar com a mão e disse “bah, mas o cara é muito rápido, muito rápido, a coordenação do cara é muito... como é que ele consegue?” (CE 2, p. 140)

Esse tipo de dificuldade só foi sanada no momento em que teve contato com os efeitos utilizados para cada técnica, nas ocasiões em que pôde ver um DJ tocando e saber o que ele utilizou de som. A partir de então, aprendeu a discernir o que é feito pelo DJ e o que já vem pronto no som escolhido. Para Duke Jay, o contato visual com determinada técnica esclarece o processo utilizado para a mesma. Isso parece ser uma constante nas aprendizagens mediadas pela tecnologia.

Ramos (2002, p. 112), em sua pesquisa sobre o que as crianças aprendem de música pela televisão, escreve que “a visão do movimento” faz “com que a música seja ouvida e também vista” e salienta que isso é “algo comum para a nova geração que está sendo formada em primeiro ver para depois ouvir”.

#### 4.1.3 Mídia e aprendizagem

A mídia, seja ela impressa, televisiva ou radiofônica, está intimamente ligada ao fazer musical dos DJs, tanto em materiais para produção quanto divulgação, “pra mostrar que DJ é um astro da música também [...] não só os músicos que cantam nem que tocam, mas o DJ também faz parte dessa categoria musical” (CE 2, p. 10).

Na sua formação musical, Duke Jay ressalta a importância dos meios midiáticos, como as revistas, a TV e a internet. As revistas foram utilizadas principalmente no início da sua carreira. Dentre elas, destacam-se a *DJ Sound*, *Music Shopping* e *Pode Crer*. Foi inclusive através delas que ele conheceu MK II.

A televisão tem sido relevante para a comunicação dos diversos trabalhos de DJs. Duke Jay destaca o programa *Hip Hop Sul*, (ver Fialho, 2003) - no qual o DJ “aparece às vezes, dando uma lição de como fazer as coisas, é muito

instrutivo” - e também o programa *YO*, veiculado pela MTV. Programas esporádicos que falam especificamente sobre DJs, ele tem visto na TV Futura e no Globo Repórter, que normalmente trazem “uma matéria sobre isso, que dão algumas dicas” (CE 2, p. 16).

Outra forma importante de verificar os trabalhos dos DJs, destacada por Duke Jay, são os videoclipes. Segundo ele, a linguagem televisiva, “dependendo de como é abordada”, pode mostrar uma “tomada de imagem maior”, salientando determinados movimentos. Isso permite aprender e aprimorar técnicas (CE 2, p. 16).

A internet, por sua vez, tem sido uma importante fonte de pesquisa na sua prática musical. Duke Jay tem feito buscas sobre “ritmos e bandas antigas”, com as quais teve contato pelos discos de batidas e efeitos que utiliza em suas performances.

Como estes discos consistem em trechos de músicas, Duke Jay utiliza a internet para ter contato com essas músicas na íntegra. Além de baixá-las e ouvi-las na internet, ele também pode entrar em contato com outras músicas/bandas do mesmo estilo. Isso porque cada música “baixada” traz links que o apresenta a “novas” músicas/bandas. Essa rede musical estabelecida é uma das vantagens da internet, dada sua forma de hipertextos (ver Lévy, 1999).

Dentre os materiais encontrados em suas pesquisas na internet, Duke Jay destaca a relevância tanto para o trabalho de performance quanto para o de discotecagem em festas. Segundo ele, a alta tecnologia permite que se tenha uma visão do que acontece em vários lugares, permitindo assim o aparecimento de novas idéias e de como aprimorar a sua discotecagem. Neste contexto, Duke Jay relata que os sites internacionais apresentam softwares para o trabalho de DJs, e uma outra novidade é a animação computadorizada que passa em vídeo nas casas noturnas. Nos sites brasileiros são importantes os “toques do que está rolando no momento” (CE 2, p. 136).

Além desses elementos, a leitura de entrevistas feitas com DJs também auxilia para “saber o que está acontecendo” e como que “os caras estão fazendo” (CE 2, p. 88). Sobre o uso da mídia na sua formação ele declara: “a mídia bem usada sempre é uma boa aliada!”.

Outro meio utilizado na sua formação consiste nas fitas dos campeonatos de DJs, que possibilitam além do aprimoramento técnico “ter uma noção do que o

mundo está te trazendo, está te proporcionando” (CE 2, p. 14). Duke Jay destaca o que é importante ao ver estas fitas:

se tu olhar ele fazendo tu sabe o que ele tá usando. Tu vê ele mexendo no mixer, tu vê o movimento que ele faz com a mão no toca-disco. Então, sabe, tu te assemelha assim, muita coisa é parecida, o movimento do toca-disco, o jeito que ele pega o mixer. Então mais ou menos tu assemelha como é. É parecido com alguma coisa, geralmente é parecido com alguma coisa que tu já faz. (CE 2, p. 15)

Os elementos que aparecem nessas fitas são para Duke Jay uma forma de motivação. Ele revela: “quando eu sinto a necessidade de aprimorar mais, eu pego as fitas, mesmo já tendo visto elas umas dez vezes. Toda vez que eu coloco motiva mais” (CE 2, p. 31).

Sobre a mídia e a aprendizagem, Mota (2001, p. 74) destaca que “a importância que a televisão, o vídeo, a informática e suas diversas combinações têm para a educação é que elas promovem uma nova configuração do saber”. Para a autora, isso demanda habilidades específicas, pois além da apreensão das informações obtidas pelas mídias, é necessário também saber como acessá-las, ou seja, saber manuseá-las.

## 4.2 SUA PRÁTICA MUSICAL

### 4.2.1 Espaços de atuação

Tu tem que ser eclético, gostar de tudo e tocar de tudo.  
(Duke Jay)

Como já mencionado, Duke Jay atua regularmente em um bar e na banda Bataclã FC. Além disso, faz participações esporádicas em discos e produções de estilos tais como rap, pop rock, MPB e bossa nova. Dentre as suas atuações fixas, Duke Jay trabalha também com outras formações de grupos e estilos. Uma delas é com violonista, saxofonista, baterista, baixista e toca-discos.

Um outro trabalho que ele faz esporadicamente é com um grupo de MPB. Esse grupo é composto por piano, violoncelo, baixo e toca-discos. Nesse ele

trabalha mais com “bateria no sampler, bateria eletrônica e scratches”, tocando músicas do CD de Otávio Santos (CE 2, p. 36-37).

No bar, ele é o DJ responsável pela sonorização do ambiente. A mídia utilizada é o MP3. Duke Jay explica que o projeto inicial era trabalhar com MP3 e toca-discos, onde iria fazer intervenções no repertório. Porém, um erro do projeto deixou a cabine de som muito pequena, e assim não há espaço para o equipamento, de forma que ele usa somente o MP3, ficando o toca-discos apenas em shows especiais, onde o DJ sai da cabine e vai para o palco (CE 2, p. 78).

Apesar de não ter os toca-discos à disposição, ele os tem na forma virtual, uma vez que a interface do programa utilizado para tocar as músicas é a simulação de dois toca-discos e um mixer. Mesmo ficando limitado em relação às possibilidades que o toca-discos proporcionaria, ele tem usado alguns efeitos do computador para incrementar a sua discotecagem, dentre eles o sintetizador virtual e o simulador de scratch.

Na Banda Bataclã FC, Duke Jay é livre para utilizar os efeitos e criar, definindo assim a sua performance na interação com os outros instrumentos: “como eles usam bastante percussão grave eu evito usar esse tipo de efeito, justamente porque vai contradizer com os graves deles, vai entrar em choque”. Por isso costuma usar “sempre efeitos mais agudos” para “ter um espaço mais definido dentro das músicas da banda”. Além disso, ele se apoia na “linha da percussão” e na “linha do teclado”. Essa estratégia de atuação ele adquiriu na Bataclã FC. A partir desse apoio, Duke Jay usa discos com som de sopro para desenvolver melodias em suas colagens (CE 2, p. 43-45; ver faixa 12, CD em anexo).

Sua atuação lhe conferiu um aprendizado significativo na parte de “pesquisa de estilos” que, além de contribuir para o contato com outros ritmos, se deparou também com a aceitação e estranhamento dos outros músicos. Duke Jay relata a reação dos demais instrumentistas:

eles não sabiam como iriam lidar com a coisa, sabe. O que eles teriam que fazer, se eles teriam que parar de tocar... talvez essa foi a idéia inicial: “bah, na hora que o toca-discos for tocar a gente vai ter que parar de tocar pro toca-discos só tocar”, sabe. Mas não, eles viram que eles faziam tão parte do trabalho quanto eu. (CE 2, p. 36-37)

Sobre os seus trabalhos na área de produção, o primeiro e que lhe conferiu um grande aprendizado foi com o grupo de rap Attack Frontal. Com este grupo ele

começou a produzir bases e, inclusive do vinil que este grupo lançou, todas as bases foram produzidas por Duke Jay.

No CD *Armazém de Mantimentos* da banda Bataclã FC tem uma música que foi produzida por ele e pelo DJ Anderson. Nesta, Duke Jay atuou como DJ e como produtor. Ele conta sobre o processo de composição e a forma como a música foi pensada.

Foi muito legal essa história do DJ Anderson aí, porque naquela faixa, tu viu que é uma chamada, um chama o outro. Só que assim, eu chamo ele, no início aí e ele é que me chama, em vez de ser um fazendo, cada um a sua parte, não, é o contrário, um chama o outro. (CE 2, p. 78; ver faixa 11, CD em anexo)

O processo criativo que envolve as diferentes produções é derivado das suas próprias concepções de como e o que usar em cada trabalho. Ele declara que “internamente” já tem “uma concepção”.

Com os grupos de rap, Duke Jay conta que tem usado as produções com a MPC “porque os timbres são muito bons” (CE 2, p. 60-61). Para incrementar as batidas criadas na MPC, ele utiliza o teclado para sobrepor melodias. Ele destaca que os seus conhecimentos de teclado são básicos, mas que para a produção dessas bases são suficientes, uma vez que normalmente usa apenas para delinear alguma linha melódica, não exigindo grande virtuosismo e conhecimento desse instrumento.

No que se refere aos contatos com a tecnologia, Duke Jay comenta que para aprender a trabalhar com novos materiais ele observa e, posteriormente, manuseia:

quando a gente ia pros estúdios, pra montar nossas bases, eu ficava observando. Aí com aquela parte de orientação só me faltava operar, eu sabia o que tinha que ser feito, só me faltava operar. Aí eu comecei a mexer no computador dos outros que já tinham, e aí foi, quanto mais mexia mais aprendia. (CC, p. 18-19)

A forma como ele trabalha com a tecnologia, é, segundo Pires, (2001, p. 93) um conhecimento que não “deriva pura e simplesmente de um aprendizado funcional”, mas sim, da pesquisa e experimentação, que é uma constante no trabalho de DJ.

Sobre os seus trabalhos gravados, Duke Jay destaca as gravações com o cantor e compositor Zé Caradípia e com a banda Diretoria. Para ele, os resultados dessas parcerias foram produtivos, principalmente por se tratar de “estilos diferentes”: MPB com Zé Caradípia e acid jazz. Já a Diretoria é “uma banda de

groove, pouco de reggae, pouco de funk assim, mas funk tradicional, funk soul” (CE 2, p. 37).

Sobre a gravação com Zé Caradípia comenta: “eu usei mais sopros, instrumentos melódicos, quem não sabe nem percebe que é um DJ que tá tocando, é como se fosse um outro instrumento fazendo” (CE 2, p. 118). Isso na sua opinião vem “qualificar” o trabalho do DJ enquanto músico: “eu acho legal pelo fato de que a execução é tão boa que ninguém percebe, acha que é um músico que tá fazendo, o que qualifica aquela história de que DJ não é músico, como não é músico?” (CE 2, p. 118; ver faixa 13, CD em anexo).

#### 4.2.2 Repertório

Torres et al. (2003, p. 62) colocam que “a seleção e organização de repertório, apesar das aparências não é uma tarefa fácil”, independente do estilo de trabalho, seja ele em escolas, corais ou em festas. As autoras salientam que “a construção do repertório é uma constante motivação e elemento vital no processo de ensino e aprendizagem” (p. 67).

Para a prática de DJs o repertório consiste em um elemento fundamental e serve tanto para as seqüências das músicas utilizadas em cada atuação quanto para os estilos utilizados em suas produções e as escolhas e definições sonoras para as suas performances.

Duke Jay costuma utilizar em sua prática os estilos black music, rock dos anos 60, 70 e jazz. Dentre os principais discos que não podem faltar no seu case, seja para festas ou performances estão: DJs Contrutions, TDZ, Arsenal Sônico, Porte Ilegal, e o *Terrorismo Sonoro*, do DJ Anderson.

Para suas produções, a escolha das músicas acontece regida pela “idéia da música que está sendo criada”. Após ouvir a música “escolhe os quatro ou oito tempos” daquilo que mais lhe interessa criando a batida e logo em seguida “já vem tudo, já vem a bateria, a partir daquele momento já vem tudo na música” (CE 2, p. 62).

São vários os estilos musicais que Duke Jay costuma utilizar em suas criações, inclusive a música de “Beethoven, Strauss e Bach”. Ele conta que a

utilização dessas músicas no rap, por exemplo, é importante porque os momentos de tensão, provocados pela execução orquestral, tem a ver com algumas partes do rap que apresentam uma “agressividade”. Assim, na sua opinião, existe um “casamento” entre os dois estilos, em uma nova composição (CE 2, p. 107-108).

Especificamente sobre o repertório utilizado para tocar nas festas e bailes, Duke Jay comenta que o sucesso de cada seleção é determinada pela reação do público. Como DJ discotecário, “o fundamental é tu nunca tocar o que tu gosta [...] tu tem que ser eclético gostar de tudo e tocar de tudo” (CE 2, p. 95).

O que determina a seleção do repertório é o público. Duke Jay destaca que é preciso tocar em média 80% dos hits do momento e 20% da própria seleção, isso porque o público reage positivamente com o que está sendo veiculado pela mídia. Ele explica que o público se identifica muito, “as coisas que tão tocando hoje é o carro-chefe do que eles querem ouvir”. Segundo ele, o que “toca no rádio, na TV, eles ouvem em casa mas eles ouvem, eles não tão dançando, então quando eles vão dançar eles querem dançar aquela música” (CE 2, p. 34).

Sobre a reação do público como um termômetro para saber o que tocar, Duke Jay comenta como faz no bar onde trabalha:

eu começo largando variado, e aí onde empolgou mais eu me mantenho. Tipo os que estão ali, se empolgou, via o pessoal bater na mesa assim, e “bah, tá agradando” essa daí. E até na sinuca, quem está jogando lá, eles batem com o taco no chão, e eu escuto o barulho, “ah, essa eles gostaram”. Tem vários indícios, o da pista que é mais normal, que daí tu olha todo mundo dançando. (CC, p. 16)

Para manter o embalo das pistas, Duke Jay destaca também a importância da “passagem de uma música pra outra”. Ele comenta que costuma utilizar “a normal que é aquela de passar uma dentro da outra sem que a gente perceba que trocou a batida”.

Outro tipo de passagem de música que ele costuma utilizar é o “corte”, que é a mais usada quando não é o mesmo BPM. Esta técnica ele aprendeu com o KL Jay. Na sua opinião, “não vale a pena tu modificar o BPM de uma música [...] se for comprometer a música, se é pra ficar muito rápida ou muito lenta, não vale a pena”. Por isso sugere que seja cortada a que está tocando e logo em seguida entre a próxima, “fica legal, dá um sensacionalismo, aquele tchan na galera” (CE 2, p. 81).

Essa escolha de repertório relacionada ao público, também é trazida por Fontanari (2003, p. 96) no seu estudo sobre música e identidade jovem na cena

eletrônica: “quanto à construção musical com o público, do ponto de vista técnico, dois elementos seriam fundamentais. Os timbres e os BPMs das músicas, categorias musicais que constituem não só a identidade musical entre os estilos, mas a identidade com o público”.

#### 4.2.3 Ensino

Duke Jay já teve alguns alunos durante sua trajetória. Muitos deles estavam em busca de “toques”, pois atuavam em grupos de rap e queriam se aprimorar. O ensino era individual e de acordo com suas necessidades. Eles tiveram em média 10 encontros, onde Duke Jay passava as noções básicas para a performance. Ele conta que os alunos tinham em comum uma certa ansiedade em “sair tocando”, conforme relata:

Eu ensinava o básico do 1-2-3-4, do compasso e tal, e isso no disco, fazendo no disco. E, bah, tinham uma certa impaciência com relação a isso, porque é meio chatinho no início mesmo. Eles já queriam sair scratchiando, e colando, e, sabe pô! (CE 2, p. 145)

Ele comenta o quanto é importante ter uma ordem dos conteúdos a serem apreendidos. Na sua opinião, é imprescindível começar pelo “fundamento” para depois avançar com o trabalho: “tu vai fazer colagem, tu vai fazer scratch, tu vai fazer transformer, tu vai fazer tudo o que tu quiser” mas é importante “saber o porque que tu tá fazendo isso, e fazer direito” (CE 2, p. 145).

Para iniciar por este “fundamento”, a coisa mais importante é a pessoa “sentir a música”. A citação abaixo traduz a forma como Duke Jay conduz os seus alunos para o envolvimento com a música. No momento que relatou esta experiência, falou com um brilho especial nos olhos:

“se tu for tocar um teclado agora, tu vai tocar assim como o som tá tocando?” aí o cara diz “ah, mais ou menos”. “Então tá, tu faz o seguinte, fecha os teus olhos, e ouve a música”. Aí se não funcionar, ainda eu uso uma regrinha com eles, eu digo assim: “pra ti ter uma idéia do que tu tem que fazer pra ouvir a música, tu entra, tu caminha pra dentro dum rio, tu está em pé dentro dum rio, e a água tá pela tua cintura. Fecha os olhos e imagina isso”. Aí eles fecham mesmo os olhos, “fecha os olhos e imagina isso, e agora tu sente a água correndo, tá vindo das tuas costas, bate em ti e tá indo pra frente, tu tá sentindo essa corrente da água fazer isso. Só que nesse momento, tu quer sentir, e quer ser o rio, nesse exato momento que a água bate, o que tem que fazer?” Aí eles dizem “ah, tem que me largar e deixar o rio me levar”. “E é isso que tu tem que fazer na música, tu tem que sentir isso aí na música e tu tem que ser a música naquele momento”. Então qualquer coisa pra fazer efeito, qualquer coisa que tu tem que fazer

na música, tem que sentir a música, tem que fazer parte daquilo ali. Nesse momento que a música tá tocando tu não tá presente, mas tu tem que se fazer presente na música, é uma coisa uniforme. (CE 2, p. 52)

Esse exercício de conduzir os alunos a sentir a música, segundo ele, surte um efeito positivo, pois “faz diferença, até porque quando erram eles dizem, ‘bah, tô totalmente fora’... sabe, então é um sinal que tá percebendo, tem essa percepção” (CE 2, p. 53).

Após esses exercícios para “perceber a música”, o próximo passo é ensinar a mixar. Para entender o princípio da mixagem, Duke Jay costuma utilizar o estilo dance, por ter as batidas mais constantes em relação ao rap, que ao seu ver tem mais variações rítmicas. Ele descreve um pouco desse processo:

Eu sempre começo colocando duas músicas iguais, que é pra ter a sensação da música. De primeiro tu acerta o primeiro bumbo, e depois que tu acertou aí tu coloca. Mas eu só coloco uma música diferente que é pra ele achar o BPM, a velocidade. (CE 2, p. 121)

Além do trabalho com aulas individuais, Duke Jay já realizou algumas oficinas para DJ. Essas oficinas tinham um caráter de workshop, sendo ministradas em um dia, e o principal objetivo dele é “tentar despertar neles esse querer ser um DJ ou a identificação com o DJ [...] questão é essa, você tem que fazer eles despertarem pra isso, esse é o principal passo da oficina” (CE 2, p. 27).

Considerando o curto espaço de tempo dessas oficinas, a sua maior contribuição é para que as pessoas possam ter uma primeira base de como funciona essa prática. Por isso, Duke Jay procura ministrá-las de tal forma que as pessoas se sintam envolvidas por esta prática. Sobre isso ele relata:

Duke Jay: Primeiro a demonstração, que já dá pra tu sentir assim o que que é, o que está se falando, mostra-se o que vai se falar primeiro.

Juciane: E como que você costuma começar?

Duke Jay: Ah, scratch, performance, começo tocando uma musiquinha pra animar assim, pra não ficar todo mundo sentado, sentando e olhando assim, e aquele silêncio e todo mundo olhando e observando, e aquele silêncio. Então eu já ponho uma musiquinha de fundo que é pra ir quebrando um pouco o gelo e já ir mostrando alguma coisa. (CE 2, p. 95)

Para este formato de oficina, Duke Jay costuma utilizar um material que elabora tendo como base algumas apostilas encontradas na internet. Na sua opinião, o uso deste material faz com que os alunos possam lembrar os conteúdos em casa e também saber onde procurar e continuar os estudos.

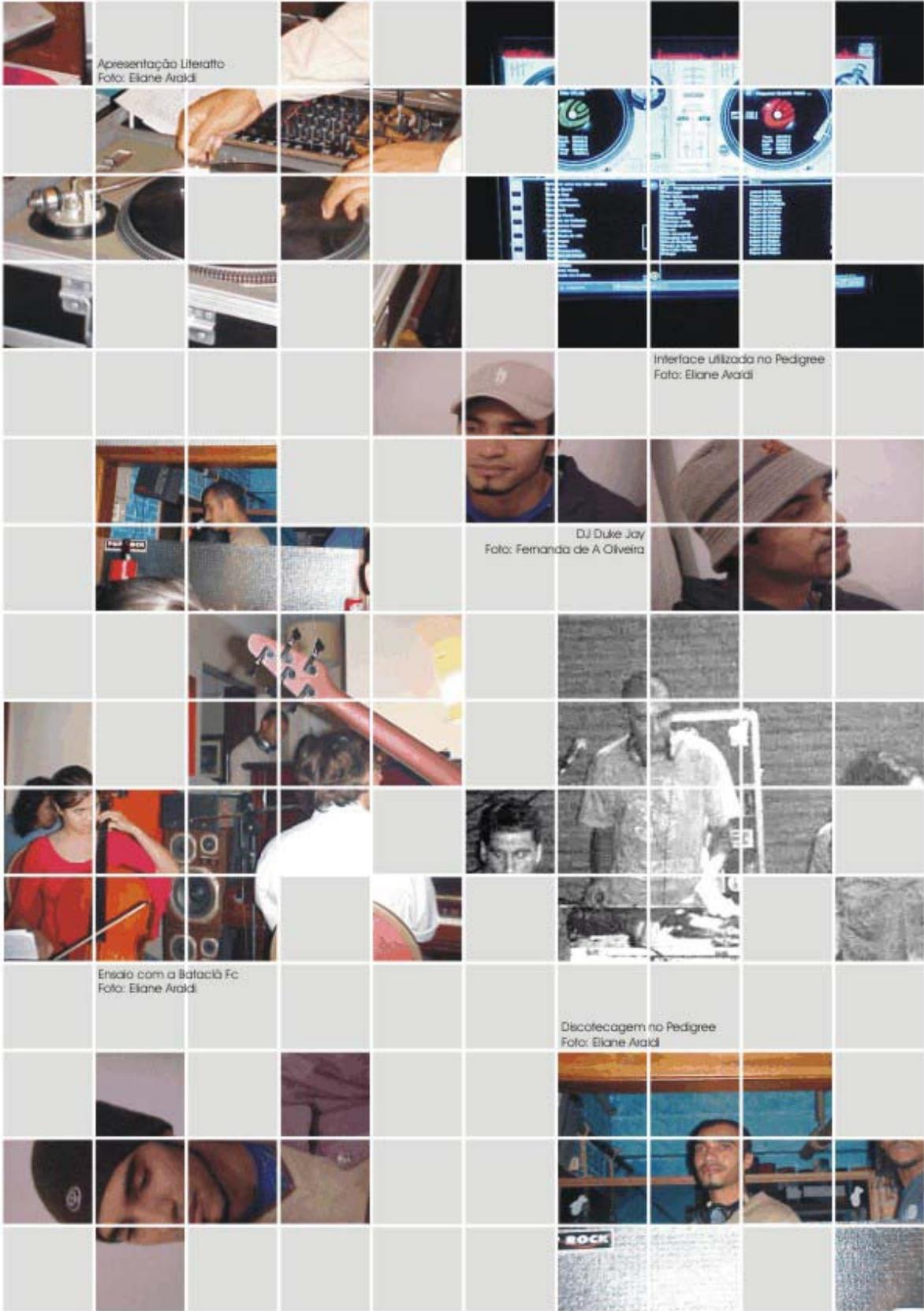
Buscando um bom andamento da oficina, Duke Jay divide-a em duas partes, a teórica e a prática. Na parte teórica ele inclui o ensino dos “compassos”,

que “é fundamental o pessoal saber os tempos todos, saber contar os compassos” (CE 2, p. 47). A noção de compasso é ensinada da seguinte forma: “mostro no quadro e tudo, ou pelo polígrafo e mostro no disco ali pra eles ouvirem e saberem identificar o compasso”. Já a parte prática consiste em mostrar todos os conhecimentos aplicados no toca-discos “pra ficar bem identificável” (CE 2. p. 48).

O fato de dar aulas em formato workshop o atrai mais do que as aulas particulares e individuais, tarefa esta que não exerce desde que aumentaram seus trabalhos com produção e com a banda Bataclã FC.

Embora venha se dedicando menos ao ensino, ressalta a importância de estar envolvido com o trabalho pedagógico, principalmente nessa modalidade de workshop. O seu relato traduz a importância de “estar ensinando”:

eu acho que é fundamental tu passar o que tu aprende. Eu já achava isso e o KL Jay, sempre diz isso nas oficinas dele, que tudo o que tu aprende tu tem que ensinar pros outros, que tu não leva nada quando tu morre. Tipo, “ah, eu não vou ensinar ele porque ele vai ficar melhor do que eu” mas não, ele fica melhor do que tu e vai dizer pros outros “quem me ensinou foi aquele ali” o que te torna uma pessoa legal perante os outros e pra você mesmo. E então, enquanto eu passo pra eles esse ensinamento eu acho muito legal, eu curto pra caramba ensinar o que eu aprendi pra eles. (CE 2, p. 147)



Apresentação Literatto  
Foto: Eliane Araidi

Interface utilizada no Pedigree  
Foto: Eliane Araidi

DJ Duke Jay  
Foto: Fernanda de A Oliveira

Ensaio com a Bataclã Fc  
Foto: Eliane Araidi

Discotecagem no Pedigree  
Foto: Eliane Araidi

5

DJ Mezo

## 5 ESTUDO DE CASO 3: DJ NEZO

A pura criatividade, a lógica de coordenação, a técnica de manipular um elemento que é um acetato gravado, vinil pode transformar em uma infinita gama e formas de criação de sons timbres, escalas, efeitos, alguns até inimagináveis!  
(DJ Nezo)

Nezo tem 37 anos, é casado, tem filhos e inclusive dois que estão seguindo o caminho da cultura hip hop. Um como b.boy e outro como DJ. É também conhecido na cena musical porto-alegrense como Grand Master Nezo, em homenagem ao DJ Grand Master Flash.

Quanto ao seu perfil de DJ, Nezo se classifica como uma mescla de performer e DJ de baile. Lembrando que "inicialmente todos os DJs começavam como DJs de baile, naquela coisa de colecionar vinil, de basicamente comprar um determinado som porque estava tocando no baile". Depois de um tempo na prática com os toca-discos, preferiu se dedicar mais à parte de performance. Essa preferência se deu pelas oportunidades que começou a vislumbrar com esse trabalho:

eu sempre fui curioso, eu sempre gostei de tentar desvendar o máximo que pudesse, sons e inovações que pudessem ser feitas usando aquele acetato. Eu tinha ouvido a primeira vez um cara, pegando, ouvindo um barulho de um disco, e repetindo indo e voltando. Somando à própria natureza humana como já tem aquele senso de curiosidade aguçada, daí o resultado foi que hoje [...] eu prefiro mais a prática da manipulação de vinil, e pesquisa de áudio e criação sonora do que basicamente, a parte de só fazer baile, fazer festas, eu prefiro mais criar. (CE 3, p. 51)

Além de trabalhar como DJ, Nezo é servidor público em uma empresa de informática do Estado. Ele destaca essa atividade como “a parte formal” e acrescenta que as pessoas que trabalham com ele têm muito respeito pelo seu trabalho de DJ.

### 5.1 SUA FORMAÇÃO

Eu comecei a tentar imitar os efeitos que eu ouvia nos discos,  
mas eu nem sabia o que era scratch.  
Eu não fazia nem idéia que aquilo era  
um estilo de uma cultura, eu achava somente engraçado.

(DJ Nezo)

Nezo começou os seus trabalhos como DJ em 1979, tocando em bailes e festas e a partir de 1983, iniciou a prática de performance, mas sempre interessado na origem e na história dessa cultura.

Com os discos da black music, sua prática foi motivada pela própria curiosidade de repetir os efeitos que ouvia nos toca-discos que tinha em casa. Ele conta esta experiência:

eu achava interessante que eu podia pegar aquele disco e a impressão que dava era que o cara tava simplesmente jogando. Até no início eu não sabia como ele fazia aquele efeito, e eu descobri sem querer também, eu senti que ele parava o disco e voltava e ia, daí eu me lembro que eu colocava a mão e “bah, se eu botar a mão faz isso mesmo” mas eu nunca tinha visto. (CE 3, p. 8)

Sua maneira de iniciar no toca-disco lembra a idéia de McLuhan apud Martino (2001, p. 26) quando defende que o ponto de partida para a apreensão de conhecimentos está na vontade de aprender. Ou seja, é no elemento motivador que se encontra “o ponto natural de elucidação de seus problemas e interesses”.

Assim, as constantes experimentações motivaram a sua formação como DJ. Nesse início, teve contato com o disco *As Aventuras de Grand Master Flash*, que o ajudou entender a prática musical de DJ.

Segundo Nezo, o contato com estes materiais lhe mostraram o quanto a prática musical de DJs exige um constante aprimoramento, que só acontece com o tempo, e com a “curiosidade aguçada” na busca de novas formas de trabalhar.

Quando tu entra em qualquer estilo, um estilo musical que nem o DJ que é uma coisa ilimitada, que não tem o padrão de, por exemplo um a dez, quando chega no dez de repente já tá querendo chegar no vinte, quando tá no vinte já tá querendo chegar no trinta. Então é uma constância, é sempre uma questão de evolução. A técnica, por exemplo, de scratch que eu usava há cinco anos atrás ou há três anos atrás não é a mesma que eu uso hoje, porque sempre tem um aperfeiçoamento. Por exemplo, quando o meu filho começou a tocar, cerca de cinco anos atrás, nós tínhamos uma técnica que nós desenvolvíamos [...] que a gente achava o máximo, que era “olha, nós não conseguimos passar daqui”. E hoje quando nós paramos pra conversar, a gente diz “poxa, só um pouquinho, aquilo lá? é tão incrível como era básico” porque a gente sente a evolução acontecendo. (CE 3, p. 14)

Essa “questão de evolução” ou “aperfeiçoamento da técnica” que Nezo traz, bem como a questão da criação sem limites, das infinitas possibilidades, é permeada pela inserção da tecnologia nos diferentes espaços do fazer musical. De acordo com Tragtenberg (2002, p. 3), a produção e criação musical decorrente da nova realidade em que vivemos, representa, em parte, “um desdobramento das novas tecnologias, mas também resultado de uma nova demanda social que reposiciona parâmetros em relação à tradição do fazer musical”.

Nezo destaca também a “troca de informações com outros DJs” que favoreceu sua formação musical. Estas trocas aconteceram basicamente dentro do seu convívio com a cultura hip hop, onde foi possível, por exemplo, descobrir a maneira como se faz determinado efeito. Para ele, essas trocas acontecem “ao natural”, em uma “espécie de tradição oral” (CE 3, p. 31).

Sobre a tradição oral, Souza et al. (2002a, p. 344-345) escrevem que “muitas práticas musicais contemporâneas [...] são aprendidas oralmente, como é comum na tradição da música popular ou na nova oralidade que os meios de comunicação apresentam”.

Essa “nova oralidade” trazida pelos meios de comunicação não dispensa a aprendizagem com os pares, como Ramos (2002, p. 125) constatou em sua pesquisa sobre a música no cotidiano das crianças: “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 aprendizado”.

Situações semelhantes são registradas no trabalho de Corrêa, que ressalta o quanto é relevante “a interação e a ação de trocas” entre os adolescentes que estavam aprendendo violão, para constituir o seu aprendizado no instrumento. Nesse caso, “a interação com os amigos se estabelece através dos exemplos tocados, falados, mostrados” de tal forma que “a proximidade com outras pessoas que tocam [...] é importante, pois abre a possibilidade de ver e ouvir exemplos de música que se quer tocar ou que já tocam” (Corrêa, 2000, p. 156).

Outro aspecto levantado por Nezo é a forma como esse conhecimento é passado. Considerada a forma oral, os encontros e parcerias para aprender e trocar informações acabam se tornando rotineiros. Ele exemplifica que na comunidade onde vive, quem tem o equipamento em casa “se torna uma espécie de referência”. Na sua casa, por exemplo, “vêm alguns colegas DJs treinar”, e ele também vai na casa de outro colega, de tal forma que são criados vínculos onde “o que sabe mais passa para o que sabe menos, e a coisa vai crescendo e ficando maravilhosa” (CE 3, p. 32-32).

Esse tipo de aprendizagem coletiva na cultura hip hop é também descrita no trabalho de Fialho (2003, p. 114) no qual os grupos de rap participantes do programa *Hip Hop Sul* se reuniam na casa de quem possuía equipamentos, para juntos ensaiar e discutir aspectos relativos às suas performances e composições.

### 5.1.1 Aprendendo a ser DJ

Para a prática musical de DJ, Nezo destaca a importância de ter o equipamento, porém nada impede que sejam feitas as primeiras experimentações nos toca-discos de casa. No seu caso, iniciou manipulando um “garrard” que é um toca-discos de madeira em volta, da Gradiente S360, comumente chamado “madeirinhas” (CE 3, p. 7). Somente depois de algum tempo veio adquirir um equipamento profissional.

Além do equipamento, Nezo aponta que o DJ precisa ter “um pouco de curiosidade, de alquimista mesmo, na verdade é uma alquimia pura” (CE 3, p. 21). Segundo Nezo, essa “alquimia” é responsável pelas descobertas dos sons que o DJ utiliza para as suas criações, bem como pela forma como as “mistura e organiza” dentro da sua obra musical.

Nezo ressalta igualmente a importância de “ter o feeling da coisa”:

Todo mundo tem um dom, isso é um fato. Só que como se diz, alguns têm um dom mais desenvolvido e outros menos. No caso do hip hop ou do DJ em si, ele tem que ter várias coisas além da vontade, ele tem que amar a coisa, ele tem que ter sangue, e às vezes a pessoa entra ou começa a praticar e não tem aquele feeling pra isso [...] Por isso, há casos de pessoas que nunca tocaram num toca-discos, e colocam a mão a primeira vez dali alguns dias já estão fazendo coisas que outros que têm mais tempo, não conseguem às vezes acompanhar. (CE 3, p. 146)

Para ele, o dom deve se somar “à lógica de querer crescer mesmo dentro do estilo”. O crescimento “dentro do estilo” se dá através do contato com diferentes gêneros musicais. Nezo considera importante “ouvir bastante música instrumental, bastante clássico”. Os “clássicos” tornam-se uma referência para a “parte de composição, a parte de orquestração” devido à “combinação de cordas e sopros”, pela qual “o espectro se amplia muito!” (CE 3, p. 98). Ou seja, é a partir do modelo de combinações timbrísticas que Nezo desenvolve sua prática musical.

Assim, o fato de ouvir diferentes estilos musicais permite um novo olhar para as próprias composições. Nezo comenta sobre a diferença entre ouvir sempre o mesmo estilo e diversificá-lo:

às vezes o desenvolvimento de uma técnica de manipulação pode ser tirada até de um repente nordestino. A forma que o cara avança numa rima, por exemplo, pode induzi-lo a fazer a mesma lógica, utilizando o vinil. Às vezes, ele ouvindo uma música clássica, uma ópera, vendo uma forma de fricção ali da corda, do violino, a própria forma de fricção pode levar ele a fazer um trabalho de técnica diferenciada. Então são pequenas coisas que tu consegue captar, que te leva muitas coisas, te leva a certas descobertas! (CE 3, p. 59)

Para essas “descobertas”, Nezo destaca a “curiosidade”, que representa o elemento motivador para aprender e ousar não ficando apenas em “uma determinada linha de músicas ou melodias”. O importante é sempre ter outras metas e motivações.

Ter domínio rítmico também é fundamental para a prática de DJs. No seu caso, o aprendizado desse elemento sempre se deu de forma “intuitiva”. Ele atribui isso à “arte da discotecagem, do turntablismo, manipulação dos discos” que não se estrutura através de um “conhecimento convencional de teoria musical”. Para ele, o DJ é um tipo de músico “que sai do convencional, daquele formato quadrado”. Na prática de DJ são usados elementos que ultrapassam a esfera das notas musicais, de tal forma que se cria uma “espécie de universo próprio que nós fazemos efeitos e sons assim, de uma inovação em constante evolução” (CE 3, p. 24).

Entretanto, mesmo que a prática de DJs ultrapasse “a esfera das notas musicais”, Nezo não desconsidera o contato com a teoria musical, principalmente o “aprendizado da leitura musical”, tanto que essa é uma das suas próximas metas de aprendizagem. Ele conta como esse conhecimento vai contribuir para suas composições:

quando a gente vai pra estúdio, por exemplo, em alguns momentos, determinados efeitos que tu queria, por mais que a gente pesquise e faça isso, em alguns momentos a gente pensa também em acrescentar um violão, uma guitarra, ou um teclado, alguns acompanhamentos em cima das obras que a gente faz. Porque é uma coisa interessante às vezes tu mesclar. Aí começa a vir aquele segunda fase, de querer mesclar com determinadas linhas melódicas, e é aí que o conhecimento musical faz falta. (CE 3, p. 24)

Embora a sua prática se configure de maneira oral e depois passe para a gravação, ele comenta o quanto seria importante ter o conhecimento teórico. Isso contribuiria para que a prática musical de DJs pudesse ter uma “identidade teórica” (CE 3, p. 53).

Nezo sabe da existência de uma partitura específica para a prática de DJs, na qual são usados gráficos e símbolos que correspondem a cada efeito (CE 3, p. 121) (ver Anexo 5). Na prática, porém, ele ainda não adota essa partitura ou outro registro escrito, o que usa é “literalmente tudo memória”. Assim, ele cria e reproduz sua música sem o auxílio da grafia musical.

Para Nezo, saber teoria musical pode ajudar a registrar as idéias musicais, que surgem em momentos “na rua, no trabalho”.

Se eu soubesse uma escrita musical a coisa se resolveria, eu poderia registrar isso, aí depois, no momento que estivesse em casa com os toca-discos ou até com um instrumento eu poderia passar pra uma pessoa “olha, pode reproduzir isso, ou posso fazer tal coisa?” sabe, transpor aquilo, pra poder unir e aí crescer em cima. Então na verdade, eu até acredito que o certo pra todos os DJs é ter um conhecimento de escrita musical. (CE 3, p. 24)

Essa preocupação em registrar para depois “passar para outra pessoa” é analisada por Souza et al. (2003, p. 72) que destacam a “função da escrita musical de preservar a música no tempo e no espaço, tornando-se assim um instrumento útil para atividades como construção de uma tradição cumulativa e arquivada de conhecimentos musicais”.

Nezo também tem o interesse em tocar outro instrumento musical além do toca-discos. Na sua opinião, isso viria somar ao seu conhecimento, possibilitando um diferente diálogo com a prática de um instrumento “convencional”.

E, da mesma forma que para o DJ seria importante tocar um instrumento “convencional”, para o músico “convencional” também seria interessante ter o contato com o toca-discos e com as formas de se criar e fazer música nesse instrumento. Pois para Nezo, se “alguém que tocasse um determinado instrumento acústico, incrementasse às vezes, alguma coisa da técnica de DJ, o trabalho dele poderia dar um salto, de repente em termos da concepção final” (CE 3, p. 24).

### 5.1.2 Técnicas e materiais

Nezo fundamenta cada técnica, localizando as origens e as transformações que passaram ao longo do tempo. Essa busca sobre cada técnica faz parte da sua forma de treinar e estar se aprimorando nos toca-discos. Ele justifica que conhecer formas diferentes de treinar é resultado de um estudo gradativo, onde as primeiras técnicas precisam ser superadas pelas novas abordagens que a própria pesquisa sonora propicia.

As nuances que o scratch vai recebendo variam de acordo com a forma que o disco é manipulado, seja “mais rápido ou mais lento”. O tempo e a forma de manipulação deste efeito sugerem novas formas de fazê-lo, sendo o baby e o flare.

De uma variação do scratch originou a técnica chamada transformer, que se utiliza de cortes do crossfader, “criando novos desenhos, transformando o scratch”. Nezo explica que justamente a forma de fazer estes “desenhos” é o que diferencia um DJ do outro. Este desenho é feito da seguinte maneira:

tu consegue manipular esse transformer de tal maneira que tu pode começar fazendo de uma forma grave, até uma forma mais aguda, e vice-versa. Pode passear desde escalas mais baixas até escalas altas, somente no corte e na manipulação dele, ora trabalhando o vinil mais rápido, ora trabalhando mais lento. (CE 3, p. 49)

Além da manipulação do transformer, contar os tempos para fazer as intervenções técnicas é igualmente importante. Sobre a forma de estudar e aprender as contagens, isso parece estar relacionado à vivência e à experimentação com o equipamento. Nezo cita também o back to back, que exige uma boa marcação no disco para saber o momento exato em que vai entrar o efeito (ver faixa 14, CD em anexo).

Uma técnica muito utilizada por Nezo é o stopping, que consiste na repetição de um final de frase, previamente escolhido de um disco. Para isto, “é colocado um adesivo no disco” de tal forma que a agulha “não passa para a faixa seguinte”, repetindo o trecho (ver faixa 19, CD em anexo).

Nezo salienta que a escolha do trecho para fazer o stopping tem que ser um “looping correto”, ou seja, que tenha os 2 ou 4 tempos certos, permitindo a contagem “1 2 1 2” para que seja possível “jogar outra coisa [música ou efeito] em cima” (CC, p. 22).

A técnica de juggling está bem representada nos seus treinos e aprimoramentos, aparecendo em várias das suas falas sobre “insistir em treinar determinada técnica”. Juggling “são técnicas de batidas”, como, por exemplo, “pegar dois discos com o mesmo instrumental e criar uma terceira forma de batida”, isso acontece com “a criação de batidas em cima de um original, de uma batida básica são criadas duas ou três outras seqüências” (CC, p. 22). Essa técnica tem sido bastante utilizada por Nezo em sua prática, inclusive com vários estudos e pesquisas sonoras desenvolvidas por ele e seu filho Guilherme (ver faixas 15 e 16, CD em anexo).

Nezo fala da importância de “escolher e buscar novos efeitos” para cada técnica, declarando que o DJ “pode manipular qualquer coisa” desde os “discos de música clássica, country, erudito, operetas [...]” até outros estilos variados, pois “qualquer um destes estilos pode ser trabalhado” (CE 3, p. 15).

Essa forma de conviver com diferentes estilos musicais confere aos DJs uma abertura para utilizar e aprender com os elementos característicos que cada música oferece. Isso também pode ser encontrado nos DJs da cena eletrônica, conforme os dados da pesquisa de Bacal (2003, p. 65) revelam: “depoimentos de músicos e DJs apontam para a necessidade de ter um repertório amplo de influências, não ficando só fechado na eletrônica, pois somente assim abrem-se para novas possibilidades de criatividade”.

A busca de novos efeitos, para ele, é um desafio, pois acaba “saindo do convencional” que seriam os efeitos prontos, os discos específicos para técnica. Para ele o importante é “ousar”:

ousar é descobrir efeitos novos, descobrir sons novos, criar sons novos nos cortes. Sabe, ao invés de pegar aquele som convencional, trabalhar às vezes até frases fora do convencional, como frases em português, frases de música sertaneja, frases de músicas gauchescas, frases de música clássica,

sons de música clássica. Às vezes pegar, por exemplo, uma guitarra e trabalhar a escala da guitarra só no corte, uma guitarra ou um teclado, pega lá por exemplo Jean Michel Jarre, que é tecno pop. Também com a música eletrônica, tecno, então, a mesma coisa, trabalhar em cima daqueles efeitos deles. (CE 3, p. 49-50)

Para suas performances, além da escolha de sons, é preciso fazer as marcações nos discos. Estas são feitas no vinil com “adesivos brancos” e funcionam como “referências visuais” para os efeitos. A citação a seguir mostra a importância da marcação visual para obter o efeito sonoro desejado.

A marcação dos discos mostra onde são determinados pontos prévios, onde tem, por exemplo, bumbo, caixa, onde tem piano, “ah vou fazer um efeito que vai usar dois bumbos e duas caixas desses discos, então eu tenho que controlar, fazer a manipulação de forma que eu leve na reta da agulha aqueles pontos”. Por exemplo: o ponto branco maior é o bumbo, o menor é a caixa, então se eu quero fazer o efeito usando os bumbos, eu só tenho que conduzir a agulha, na manipulação, naquela reta ali. E a questão às vezes é visual e controle manual. (CE 3, p. 153)

Ele acrescenta que cada técnica tem o seu passo-a-passo e também conta com algumas variações e estágios mais avançados. Ou seja, existe todo um processo para aprender cada uma delas, respeitando os pré-requisitos, que consistem em vencer etapas anteriores a cada técnica para depois, com “muito treino e dedicação”, superar os obstáculos, dificuldades e desafios que cada técnica apresenta. Essa questão do “desafio” está muito presente na abordagem que Nezo apresenta as técnicas, tanto que a partir do momento em que já está superada uma etapa, com a mesma técnica ele aumenta o controle de rotação nos toca-discos que vai de 33 a 45 BPMs, para assegurar um ótimo desempenho e “superar desafios”.

Sobre o estudo das técnicas de performance, Fontanari (2003, p. 92) aponta que “apesar de parecerem fáceis, depois de dominadas alguns DJs chegam a desenvolver estas habilidades ao ponto do virtuosismo, chegando a criar frases rítmicas completamente novas alternando entre as batidas de um disco e outro”.

Ao destacar algumas peculiaridades no manuseio do seu instrumento, Nezo comenta sobre os elementos que configuram a prática musical de DJs, que precisam estar em constante elaboração na construção musical de cada DJ. Ele traça um paralelo com os instrumentos “convencionais” e o seu instrumento.

Se tu vai tocar um piano, um teclado, as notas estão prontas ali, então tu só tem a lógica de repente tu escrever num pentagrama, numa pauta lá, uma determinada lógica de notas, é tom, semitons, aquela coisa assim, e daí tu vai desenvolvendo. Então quer dizer, tu tem aquela base que são as sete notas, e é com aquilo ali que se trabalha, com acordes, aquela coisa assim. (CE 3, p. 19-20)

No caso específico da prática do DJ, Nezo “acaba fugindo dessa regra” de notas musicais padronizadas, de tal forma que o DJ precisa “ser criativo”, uma vez que “acaba descaracterizando determinadas lógicas musicais”. Na sua opinião, “essa questão de tu ter a curiosidade e de ter que estar ouvindo, até pode parecer mais trabalhoso, mas ao mesmo tempo é mais prazeroso”, uma vez que é a pesquisa de sons e a modificação dos mesmos que dá origem à sua produção (CE 3, p. 19-20).

A prática de DJs exige um constante aprimoramento, e dentro desta perspectiva o treino é fundamental. Nezo adverte: “são técnicas de manipulação do vinil, que como se diz: ‘ah, parece fácil’ mas não, ele é difícil porque exige um treinamento constante” (CE 3, p. 18). A performance exige uma “técnica de coordenação rítmica, é todo uma seqüência de coordenação rítmica, é uma coisa que tem que estar sempre treinando, sempre explorando!” (CC, p. 24).

Para se aprimorar, além do treino e das pesquisas sonoras, Nezo considera que a leitura sobre a cultura do DJ é fundamental. Por isso ele sempre defende que “tu tem que procurar te especializar o máximo naquilo que tu faz, até pra que tu tenha convicção do que tu tá falando”. Esse “especializar-se”, bem como a “convicção” nas informações que está passando, são adquiridas, segundo ele, com muita leitura e pesquisa dentro da prática de DJs (CE 3, p. 60-61).

### 5.1.3 Mídia e aprendizagem

Dentre as diversas mídias, Nezo destaca a impressa e a internet como as mais importantes na sua formação. A primeira, através dos “zines”, foi a responsável pelos contatos mais aprimorados das técnicas de performance e efeitos. Não é surpresa verificar que os conhecimentos deste DJ são mediados, em grande parte, pelas mídias impressas. McLuhan apud Martino (2001, p. 25) afirma que “a quantidade de informações transmitidas pela imprensa, excede, de longe, a quantidade de informações transmitidas pela instrução e texto escolares”.

Já a internet ele classifica como uma “grande facilitadora”. Isso porque “existem páginas e páginas específicas, existem grupos de discussões de DJs, existem páginas escritas justamente pro turntablismo que é o estudo da arte de manipulação dos vinis”. Ele conclui que para quem faz performance a internet é a “grande chave”<sup>8</sup> (CE 3, p. 136).

No que se refere à televisão e ao rádio, Nezo faz algumas ressalvas. Acredita que a TV nem sempre “auxilia positivamente, pois normalmente só te dá a referência, não te dá a lógica”. Por exemplo: “a TV mostra às vezes um DJ atuando, mas não mostra exatamente o que ele tá fazendo, como ele tá fazendo, porque ele tá fazendo” (CE 3, p. 34).

Nessas falas é possível perceber o quanto a relação entre o DJ e a mídia é estreita. Embora com algumas ressalvas, Nezo concorda que o acesso às diferentes formas de apresentação veiculadas pela mídia servem de “suporte” para “dirimir algumas dúvidas” (CE 3, p. 133-134).

Sobre as fitas dos campeonatos de DJs, Nezo destaca o quanto elas “ensinam lógicas de manobras diferentes”. Ele cita um exemplo em que um DJ participante começou a utilizar outros botões do mixer para fazer as “manobras”. Para ele, o fato de “ver a criatividade que o pessoal tem, às vezes, em usar um dos botões que, a princípio não teria nem a mínima finalidade de uso” contribui para as suas próprias pesquisas e utilização do equipamento. Ele reitera que, após ver esta fita que mostrava o quanto os outros botões do mixer eram úteis, como as “régua de volume”, percebeu o quanto o “mixer se transforma em um instrumento auxiliar potente” (CE 3, p. 97).

O fato de assistir as fitas que apresentam performances de DJs nem sempre permite “reproduzir” os efeitos que estão acontecendo. O contato com diferentes performances é mais importante para mostrar a criatividade que cada DJ apresenta ao montar sua performance durante o campeonato.

A dificuldade em reproduzir na íntegra acontece também pela rapidez em que a performance é feita, uma vez que o DJ quando chega no campeonato já está fazendo a sua performance “de forma impraticável” (CE 3, p. 35).

Além disso, Nezo destaca também algumas performances marcantes nesses campeonatos, tais como DJs que colocam “fogo nos discos, no meio da

---

<sup>8</sup> Nezo destaca o site [www.battlesound.com](http://www.battlesound.com) como um dos melhores para quem quer aprender e conhecer as técnicas de performance. Para ele este site é o “um grande documentário da arte do turntablismo”.

performance” e também cita uma cena clássica, que foi no campeonato do DJ Mixing Club (DMC) de 1991 na qual um DJ fez uma “manobra de b.boy, no toca-discos”. E completa: “é um campeonato que te dá uma mobilidade pra várias coisas” (CE 3, p. 91).

## 5.2 SUA PRÁTICA MUSICAL

### 5.2.1 Espaços de atuação

Fazer parte da cultura hip hop é um estilo de vida, uma forma de viver diferente, interessante, produtiva.  
(DJ Nezo)

Dentre as suas atuações Nezo tem inserção na cultura hip hop, pois “quem é DJ, e faz parte da cultura hip hop, é um estilo de vida, tu acaba tornando aquilo como se fosse uma família mesmo, uma forma de viver, diferente, interessante, produtiva” (CE 3, p. 38). E é esse “estilo de vida” que motiva os seus trabalhos nessa área. Nas suas atuações como DJ no programa *Hip Hop Sul*, e com um grupo de rap, onde atuam também dois dos seus filhos, o Guilherme que é DJ e o Daniel que é b.boy, essa busca e motivação para criar estão sempre presentes.

No programa *Hip Hop Sul*, Nezo costuma produzir as trilhas para as matérias e “auxiliar os grupos de rap” que lá se apresentam, dando algumas dicas com relação à “concepção de bases”. Isso acontece quando alguns grupos participam do programa e apresentam dúvidas em relação ao instrumental, e assim, ele e os demais produtores do programa os auxiliam dando “dicas de produção” (CE 3, p. 38).

Fialho (2003, p. 130) traz mais detalhadamente o papel de Nezo no programa, revelando que “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, ‘agente de propagação da cultura’”.

Dentro do programa *Hip Hop Sul*, foi criado no segundo semestre de 2003 o quadro *Elemento DJ*. Este foi idealizado por Nezo, e é apresentado por ele e pelo seu filho, Guilherme. Para ele, existia uma lacuna no programa sobre os aspectos pedagógicos de cada um dos quatro elementos do hip hop. Por isso, teve a iniciativa de produzir este quadro com o objetivo de ensinar as principais técnicas, comentar e mostrar diferentes estilos musicais, além de tratar da história da prática musical de DJs.

A idéia de transmitir informações sobre estilos musicais também era utilizada pelo DJ Thonon apud Assef (2003, p. 147), que utilizava clipes para contar a história da dance music. Isso evidencia que eles se auto-atribuem a função de transmitir seus conhecimentos.

Sobre os trabalhos na área de produção, Nezo explica que a sua concepção, dentro da cultura hip hop, se apóia na criação, de tal forma que não fazem apenas a “produção”, mas sim a “construção”. Ele explica:

pegamos por exemplo, um som, não necessariamente um bumbo, mas a gente pode bater numa mesa (bate na mesa, uma batida curta) e sampleia isso, e modifica esse som, e cria dali um bumbo ou uma caixa. Podemos pegar uma nota de um teclado, subdividir, ou no toca-discos mesmo, em várias escalas e trabalhar ela de forma aleatória, e daí por diante, nós vamos construindo a música. Por isso que se diz, o DJ de verdade sabe trabalhar um som de tal maneira que cria um determinado produto, a partir de, às vezes, peças isoladas. Ele monta um mosaico, de timbres, sons, efeitos, e desse mosaico cria uma lógica musical. (CE 3, p. 52-53)

Essa forma de criar e de extrair sons de diferentes materiais, determinando a intencionalidade de uma composição, é também encontrada na música concreta, que derivada de um “objeto sonoro, que deve ser entendido no sentido que vai do ruído de uma porta ao ruído de um suspiro”, contribuindo para uma “noção bem estendida de uma música na qual cada evento sonoro possa ter lugar – na medida em que a intenção assim o deseje” (Menezes, 1996, p. 18).

Na área de produção, Nezo tem trabalhado com as trilhas do *Hip Hop Sul* e com o seu grupo de rap Clã CVL. Durante um tempo, em parceria com um colega de trabalho, eles produziram “trilhas de peças teatrais e comerciais de rádio” e a partir desta experiência, começaram a produzir um programa de humor numa rádio, onde eles faziam os efeitos de “ambiência”. Esta experiência lhe conferiu um grande aprendizado no tocante “às pesquisas de efeitos” (CE 3, p. 36).

Para Nezo, na prática da dança b.boy, um dos elementos da cultura hip hop, o DJ é fundamental. Ele alerta sobre a necessidade do DJ conhecer os vários tipos de dança como “popping, o loking e o b.boy”:

pra cada um desses tipos de dança tem um tipo de trilha diferente, um tipo de levada de ritmo, e nada disso atual, tudo coisas antigas. Então não basta tu jogar uma música soul na hora que ele tá dançando o loking, tu pode até atrapalhar ele. Então é toda uma química na verdade, é como se tivesse regendo uma orquestra, tu não pode botar uma partitura de samba e outra de salsa, que se não dá confusão, o cara tá ali lendo uma coisa, e o outro outra e aí vira uma salada. Então é toda uma seqüência lógica assim de ritmo. (CE 3, p. 70)

No que se refere ao uso de diversos aparatos tecnológicos na sua prática, Nezo comenta sobre as diferenças entre produzir atualmente com as “facilidades da tecnologia” e da década de 90 quando iniciou os seus trabalhos nessa área. Entretanto, mesmo com todas as diferenças destaca o quanto foi proveitosa cada fase de experimentação com os equipamentos que estavam disponíveis.

A forma de gravação era com uma máquina de gravador de rolo, e não apresentava a mesma praticidade do computador no sentido de retocar os erros. Era uma questão de “manipulação pura”, uma vez que não tinha sampler, Nezo precisava “jogar” o efeito até determinado ponto, cortar o som, voltar e depois repetir tudo de novo, até preencher todo um canal. Para isto, era preciso voltar a fita e depois “jogar o restante do efeito” no “tempo certo” para “emendar até o final”. Dessa forma, ele levava até um dia inteiro para fazer este trabalho. Com o computador é muito mais rápido: “hoje essa mesma técnica no computador, eu só marco uma determinada região e repito ela”. No entanto, mesmo com todas as dificuldades, Nezo destaca que ter passado por estas experiências lhe conferiram “um aprendizado” (CE 3, p. 76).

Diante da vasta gama de recursos que a tecnologia oferece e da facilidade de seqüencializar instrumentos, Nezo fala sobre a importância do feeling para saber “trabalhar determinado timbre” e exemplifica:

uma guitarra numa determinada composição de hip hop ela pode ficar totalmente fora do contexto, e às vezes um mero timbrezinho, um mero dedilhar, um acorde básico de um teclado por exemplo, pode usar toda uma conotação diferente, numa composição inteira. Então a parte de feeling é muito disso, é quando combina um determinado teclado, com uma determinada bateria, um timbre de bateria e caixa, ou cimbais, quando é que entra, quando é que não entra. São esses detalhezinhos sutis que às vezes escapam daquele cara que simplesmente tem a grana para comprar um software caro, que tem ali bateria, teclado e baixo, cola, coloca ritmo e pronto. (CE 3, p. 58)

Sobre o avanço tecnológico, Nezo reconhece a facilidade que se tem de trabalhar com os samplers digitais hoje em dia, porém a sua preferência ainda são os analógicos. Ele define que os digitais apresentam um resultado muito "redondinho, muito fresco!", já o analógico, embora exija um pouco mais de trabalho o resultado ainda é melhor. Nezo fala um pouco dessas diferenças entre um sistema e outro:

às vezes é bom mesmo dar uma suadinha, pegar um sampler analógico, dissecar bem ele, e às vezes até trabalhar toda a sua textura, mesmo que isso tu faça antes de jogar para o computador. Dá para se fazer no próprio sampler ou como às vezes a gente prefere fazer também, é gravar numa fita, e da fita depois jogar direto [...] "eu vou pegar os samplers mais agudos ou mais graves, e vou deixar assim, eu sei que posso corrigir, mas não, eu vou deixar assim, eu quero deixar". Quero deixar aquele efeito, quero o chiadinho do disco lá no final, que é muito interessante, que é o que dá o clima, então é aquilo que fica. E não sou só eu que faço isso, tem muita gente, inclusive no primeiro mundo lá, faz questão de não clarearem o sampler, de deixar ele o mais analógico possível. (CE 3, p. 145-146)

Para ele, o sistema analógico se concentra na "essência" da cultura e por isso sua preferência. Ele defende que a forma de utilização de alguns materiais sonoros podem "descaracterizar a música", tendo em vista que a origem é a "utilização de vinil", de tal forma que o aparecimento de novas tecnologias deve apenas "somar no trabalho do DJ", mas não "substituir o que era feito", e no caso da importância do som analógico do vinil, ele compara: "é que nem fazer aquelas modas de viola com computador" e complementa, "se perder a essência, a cultura acaba" (CE 3, p. 104).

Além disso, "aquela coisa suja da música", presente no sistema analógico, proporciona um impacto auditivo bem maior do que aquela "coisa quadradinha que o computador dá, é como se fosse tocar um instrumento sem humanização, não tem graça, fica muito quadradinho, muito certinho" (CE 3, p. 71).

Com a preocupação em manter a "essência da cultura", Nezo considera os "avanços tecnológicos nas suas produções", como uma "ferramenta de facilitação na hora das buscas de determinados resultados musicais".

A tecnologia como "ferramenta" facilita o trabalho e também proporciona diferentes formas de criação. Nezo é incisivo na sua posição de que "elas [as novas tecnologias] não vêm pra substituir", mas sim para serem "periféricos dentro daquela formatação de criação" que os DJs já fazem. Por isso, a "criatividade" e "forma de trabalhar" com o que se tem disponível são os principais elementos para os DJs.

### 5.2.2 Repertório

Nezo utiliza os mais variados estilos nas suas criações, destacando: "jazz, clássico, funk da década de 70 e 80 e samba de raiz". A "pesquisa" é importante para definir "o que" vai ser extraído de cada material, e também como a forma de composição destes estilos auxiliam na sua própria criação. Na sua prática, tem presente uma linha do "que vai querer destacar em cada estilo" para também nortear a pesquisa sonora (CE 3, p. 97).

Pelo fato de ter sua formação inicial na Velha Escola, Nezo adota estilos que são a base do hip hop, por estarem na origem dessa prática. Ele cita uma série de estilos e artistas que compõe sua prática musical, dentre eles: Afrika Bambaataa, Kraftwerk, Grand Master Flash, Parlyment Funk, George Clinton e James Brown.

Além disso, Nezo pratica a "mistura de estilos", citando também os ritmos brasileiros que costuma utilizar, como por exemplo misturar um som "gaudério" de Renato Borghetti com um som do Olodum (ver faixa 18, CD em anexo). Essa forma de utilizar estilos diferenciados não se refere a apenas tocá-los na íntegra, em festas por exemplo, mas também a sua utilização nas performances e colagens.

No que se refere à discotecagem, o DJ deve estar sempre com as músicas consideradas "cartas na manga", para poder variar o estilo no caso do público não estar respondendo positivamente ao som comandado por ele. Essas "cartas na manga" Nezo considera as músicas de origem do hip hop, as da Velha Escola, que já possuem uma aceitação e reconhecimento de quem faz parte da cultura hip hop.

### 5.2.3 Ensino

A experiência de Nezo em ensinar outros DJs aconteceu de várias formas, desde o treinamento em conjunto com as pessoas que têm interesse pelo trabalho do DJ, como os seus vizinhos na comunidade, até os trabalhos em oficinas e workshops e na televisão, como já mencionado. Assim, ele não costuma ter um grupo fixo de alunos, porém está sempre "trocando informações" com as pessoas que buscam um aprimoramento através da sua prática.

Além das oficinas e as aulas que Nezo já ministrou, ele se preocupa em divulgar e mostrar a prática de DJs de uma forma didática, como o quadro "Elemento DJ", aprovado em 2003, como já mencionado anteriormente.

Nos workshops que Nezo tem desenvolvido, são trabalhados os principais elementos da cultura DJ com demonstrações, além de debates e questionamentos. Nessa forma de "divulgar" a cultura hip hop, Nezo vê uma importante oportunidade para que mais pessoas conheçam esta prática, podendo aparecer "frutos" posteriormente, quando elas tiverem interesse em aprofundar mais e, a partir do workshop, buscar um aprendizado da prática de DJ.

Essa forma de "divulgar" a cultura hip hop, presente na prática musical de Nezo, também é encontrada na cena eletrônica, onde são realizados cursos para DJs, que segundo Fontanari (2003, p. 92) têm a principal finalidade de "popularizar a arte DJ e a cultura da música eletrônica". Isso acontece porque "ao mesmo tempo que ensinam os fundamentos básicos da manipulação do equipamento, fazem propaganda de suas festas, de seus DJs, contam casos de sua experiência profissional, difundindo assim a 'cultura DJ'".

A parceria de Nezo com o seu filho DJ Guilherme não acontece somente no programa *Hip Hop Sul* ou nas apresentações, mas é uma constante nos seus treinos e "pesquisas sonoras". Nezo declara o seu orgulho por seu filho ser um "praticante e amante da arte [do DJ]".

Sobre o interesse de Guilherme na prática musical de DJs, Nezo conta que procurou preservá-lo "para que a essência da técnica, da manipulação dos discos viesse de uma forma natural, nunca forçada". Porém, admite que "automaticamente toda criança quando vê, ou se espelha muito no pai, na atividade que ele faz, aquela história, o pai joga bola, o filho joga bola, o pai gosta de pescar, automaticamente o filho gosta de pescar" (CE 3, p. 124).

Entretanto, Guilherme sempre demonstrou interesse pelo conhecimento da técnica musical. Depois das suas primeiras experimentações com os toca-discos, Guilherme começou a treinar em parceria com o pai. Nezo conta que "atualmente a gente se ensina no que toca a parte técnica" e além disso estão sempre "pesquisando, descobrindo, praticando, treinando, um questionando às vezes uma técnica do outro, às vezes eu dando umas dicas, às vezes ele me alertando pra determinadas dicas. É uma parceria" (CE 3, p. 125).

DJ Nezo (dir.) E DJ Guilherme (esq.) na gravação  
"Elemento DJ"  
Fotos: Juciane Araidi

Produção Hip Hop Sul  
Fotos: Ana Lídia Prates



6

DJ Tom

## 6 ESTUDO DE CASO 4: DJ TOM

O DJ é a base de tudo, o alicerce, o chão,  
a estrutura, que sustenta toda a história musical.  
(DJ Tom)

Tom tem 31 anos. É solteiro e pai de um filho. Tom define o seu perfil como “DJ performer” e sua atuação sempre foi na cultura hip hop acompanhando grupos de rap. Atua também em um programa de hip hop veiculado na rádio FM Cultura de Porto Alegre, além de, esporadicamente, ministrar oficinas de DJ.

### 6.1 SUA FORMAÇÃO

De uma maneira ou de outra vai sair o som.  
(DJ Tom)

Tom iniciou sua prática de DJ em 1989, a partir da procura de músicas que estavam circulando no Brasil em que apareciam performances de DJs. Ele cita a coletânea *Hip hop na veia* que já mostrava “uns scratchzinhos básicos” e destaca que, enquanto os DJs de São Paulo já vinham apresentando técnicas, ele ainda estava procurando “informação e associar sons e movimentos” (CE 4, p. 13).

Com o interesse em ser DJ, Tom começou a tocar com grupos de rap. Para ele, o rap abriu as portas para o contato com outros grupos, e assim pôde participar como DJ convidado nos mesmos. Além das performances, trabalhou também com sonorização em bailes e festas, inclusive como DJ residente em um bar (CE 4, p. 122).

A principal motivação de Tom para se tornar DJ foi suas idas às festas do grupo Jara. O fato de participar destes eventos lhe abriu um novo horizonte de possibilidades dentro da prática musical de DJ. Devido à estrutura e ao número de pessoas que estas festas envolviam, Tom declara que foi possível cultivar o sonho de ser “um grande discotecário”.

Nessas festas tinham “montanhas de caixa num ginásio, uma parafernália de equipamento” lhe proporcionando uma forte sensação: “o som batia em ti como se fosse (bate com a mão no peito, ritmicamente) uma rajada de vento, tu sentia o som batendo, aquele peso”. Foi nessas festas que Tom teve a oportunidade de tocar em um toca-discos profissional. Até então ele treinava em um aparelho “três em um” simples na sua casa.

Outro momento em que Tom esteve à frente de um equipamento profissional foi em 1989, em um concurso de rap. Segundo ele, a participação neste concurso lhe trouxe diversas sensações, tais como insegurança, medo de se apresentar diante do público e adaptação ao equipamento. Porém, o resultado lhe conferiu muitos méritos:

foi o maior sucesso, eu larguei a música fiz os vuc vuc,<sup>9</sup> todo o mundo foi à loucura, a galera veio pra perto pra ver, ninguém tinha se aproximado ainda, eu suava frio [...] Pra mim foi o melhor início que eu podia ter tido, eu sei que não fiz nada de mais, mas a tentativa de inovar, me deu uma vontade muito grande “não, eu vou ser DJ esse é o meu caminho”! (CE 4, p. 105)

Além disso, o que inspirou Tom foi a prática de DJ Hum e KL Jay. O primeiro despertou sua vontade de ser DJ. No show do DJ Hum, Tom lembra que fez o possível para ficar perto do palco e poder acompanhar os movimentos do DJ, porque até então ele apenas “ouvia”, sem ter a oportunidade de saber “de onde vinha o som”.

Tempos depois, Tom conheceu KL Jay, do grupo Racionais MC, e a forma como este DJ atua foi igualmente inspiradora para a sua prática. Tom relata que o KL Jay veio com “mais malícia” e “mais ousadia”. Ele lembra um show que assistiu deste grupo, no qual o KL Jay fez solos de scratch em aproximadamente três minutos da música. Presenciar essa performance foi inspirador para ele (CE 4, p. 112).

---

<sup>9</sup> Tom costumava chamar o efeito do scratch de “vuc-vuc”. Para ele, o “vuc-vuc” representava a forma básica do “arranhado”.

### 6.1.1 Aprendendo a ser DJ

Tom acredita que para ser DJ o principal é ter “força de vontade”. Segundo ele, as pessoas costumam se “contaminar” pelo visual, pela performance do DJ, porém quando percebem “a dedicação que tem que ter pra chegar aquele nível técnico, desistem”. Essa desistência geralmente é atribuída à falta de equipamento, à falta de tempo ou à falta dos discos. Diante desses argumentos Tom afirma que o importante é ter a “vontade”, pois “se tu não tiver o toca-discos, tu aprende igual” (CE 4, p. 7).

Para Tom, é importante que o DJ tenha “cadência”, que ele “sinta a música”. Ele afirma que se a pessoa “não absorve a música, aí fica complicado, porque, tu vai ter que ter uma certa sincronia e coordenação motora” (CE 4, p. 17). Isso porque é o ritmo que vai nortear o trabalho do DJ. Além de ter ritmo, é preciso “ouvir e conhecer todos os gêneros de música” (CE 4, p. 87).

No que se refere à notação e teoria musical, Tom afirma que “se conhecer, melhor, mas a gente não usa essa linguagem de música” (CE 4, p. 94). Embora ache desnecessário, Tom reconhece a importância de algum código sistematizado para estabelecer uma comunicação escrita entre os DJs. Sobre isso, ele conta uma experiência:

quando fui explicar para um amigo meu como é que fazia, eu expliquei, expliquei e ele não entendia. Aí eu peguei um lápis e fiz assim, ó, te juro (pega uma folha e exemplifica). Imagina aqui, tá tocando a música, aí uma bolinha, outra bolinha (tum, tum), outra bolinha, (tum) aí virada (tuv du du du) volta, uma bolinha. Aí ele entendeu o que eu estava falando de métrica, de música. Então, digamos aqui tem mais uma virada, aqui a gente faz um looping de batidas iguais pra fazer o refrão. Eu expliquei pra ele “aqui é uma coisa, outra, refrão e segue”, “aqui seriam as viradas, independente, tu insere aqui” eu dava a entender que ali seria outro som. Eu usei esse tipo de linguagem, não existe isso, eu que uso isso pra mim criar. (CE 4, p. 95)

Ao tentar transmitir sua intenção ao amigo, Tom revela a função pedagógica da escrita musical. Esta função é discutida também no trabalho de Souza et al. (2003, p. 72) com bandas de adolescentes, em que “o papel da leitura e escrita [musical] para os entrevistados adquire [...] uma função social na troca e aquisição de informações entre os membros do grupo”.

Mesmo destacando a importância dos conhecimentos musicais, somados aos conhecimentos básicos de internet, de inglês e de eletroeletrônica, Tom comenta que o essencial é “querer ser DJ, porque o resto vem junto, vai aprendendo, descobrindo, perguntando, vai atrás” (CE 4, p. 86). Em resumo, não é necessário ter dom, mas sim interesse. Para ele, o dom pode ser o diferencial, porém qualquer pessoa pode ser DJ.

Tom aprendeu a tocar sozinho e afirma que, na sua época, era “questão de honra” aprender por meios próprios. Isso porque a competição se tornava “mais interessante”, “mais agradável”, “mais acirrada” (CE 4, p. 13).

Esse “aprender sozinho” aconteceu através de muita experimentação e adaptação no equipamento, uma vez que praticou inicialmente com um aparelho comum. Tom conta que com seu primeiro salário comprou um aparelho 3 em 1 da Sony, que “na época era o que todo o garoto queria ter” (CE 4, p. 9). Devido às adaptações que precisou fazer para tocar, ele conta que esperou um tempo para iniciar sua prática.

Durante uns seis meses eu ficava namorando ele [o aparelho], porque eu não tinha coragem de fazer isso porque ele era novo. Um dia eu peguei e sentei-lhe a mão e comecei. Então eu travava o prato, porque o prato tinha uma mola, ele era um prato amortecido, era muito comum nas festas tu bater no toca-disco. Aliás eu acho que até hoje os toca-discos, que não os profissionais, têm um sistema de molas que é pra amortecer o impacto, pra agulha não pular. Então eu travei aquilo ali, meti calços embaixo e ficou travado, não sacudia. E com botão de volume eu fazia meus primeiros vuc-vuc ali, que eu chamava de vuc-vuc. Isso foi indo, até eu estragar o botão de volume, porque o botão, o potenciômetro não é feito pra aquilo. Aí eu fiz o seguinte, desliguei uma caixa de som e meu aparelho tinha um potenciômetro linear [...] para definir o balanço, ou em alguns aparelhos left/right. No balanço eu abria pra um lado e saía som na caixa, pro outro lado não saía som porque estava sem a caixa. (CE 4, p. 8-9)

O uso desse “linear” proporcionava o “abrir e fechar do som” com maior precisão em relação ao botão de volume. Isso acontece porque o “botão de volume não corta o som de imediato, ele tem um fader, e vai abaixando”. O linear, por sua vez, no momento em que o potenciômetro vai para a metade onde começaria o som da outra caixa que estava desligada, cortava o som rapidamente, proporcionando assim o uso de “picos de som” para as técnicas (CE 4, p. 9-10).

Com o passar do tempo, o botão linear também estragou devido ao uso intenso, e foi nesse momento que Tom descobriu o botão seletor, que muda para as diferentes funções o aparelho - tape/disco/rádio. A partir de então começou

utilizar “toca-discos e tape” porque os botões ficavam um ao lado do outro, e a única técnica que ele conseguia fazer com estes recursos era o transformer, no qual os cortes aconteciam, quando mudava o botão de toca-discos para tape.

Tom relata que quando lhe restou somente aquele botão para fazer as técnicas, começou a reduzir o tempo de ensaio para não “estragar o aparelho de vez”. Entretanto, essa experiência lhe conferiu outras descobertas, principalmente pelos testes feitos com os diferentes botões para manipular o som. Como ele lembra: “eu alcançava determinado som, a partir do que eu tinha, então era uma série de experiências” (CE 4, p. 10).

Na sua formação, foi possível aprender sem os toca-discos. Ele aprendeu de “maneira completamente analógica e experimentando” com o que tinha disponível. Devido à sua experiência, Tom incentiva as pessoas que não têm equipamento a aprender, porque “de uma maneira ou de outra vai sair o som” (CE 4, p. 11).

Tudo o que Tom aprendeu foi “de curioso”, principalmente em relação às novas tecnologias que surgiram durante a sua formação. Por isso recomenda:

tu vai começando a usar o que tu já conhece. No dia que eu pude comprar um computador, eu fiquei fascinado quando liguei meus toca-discos no computador e fiz um ensaio gravando, chegou a entupir o winchester, porque fica super pesado! Depois, escutar, ver ali e corrigir, então tu vai mexendo, vai conhecendo, vai misturando e o conhecimento de uma coisa sempre serve pra outra. Por exemplo, o software ali, por mais que ele seja tecnologicamente avançado, os termos do analógico, é música, é termo técnico de som, de áudio mesmo, aí não tem muito, o que descobriu antes, continua valendo! (CE 4, p. 70)

Sobre o manuseio das ferramentas disponibilizadas nos softwares, Fontanari (2003, p. 98) destaca que “há uma série de comandos e funções idênticas às utilizadas em equipamentos de estúdios de gravação, alguns termos são os mesmos, como frequência, duração, tonalidade, *delay*, *reverb*, etc, uma série de códigos de uso comum para músicos familiarizados com equipamentos elétricos e eletrônicos”.

### 6.1.2 Técnicas e materiais

As técnicas de performance foram se configurando na prática de Tom através do tempo. Ele não se atém muito à nomenclatura das técnicas, porque

elas variam de local para local. Na sua prática utiliza basicamente mixagem, scratch, transformer e back to back.

Sobre o scratch, Tom utilizou muito essa técnica no início da sua prática: “eu não sabia fazer distorção, eu não conhecia o equipamento, eu botava a agulha em cima da vinheta, num ponto e fazia, pra frente e pra trás, vuc-vuc-vuc. Primeira coisa assim, início de quem tem uma vaga noção do que era” (CE 4, p. 106; ver faixa 20, CD em anexo).

Depois do scratch, Tom começou a treinar a técnica do transformer, que consiste em “transformar o scratch” com cortes de som. A experiência com essas duas técnicas se deu de variadas formas no seu equipamento, diferenciando a cada uso dos botões, como linear, tape e toca-discos e volumes, conforme descrito anteriormente (ver faixa 21, CD em anexo).

Além destas duas técnicas, Tom explica o funcionamento e as peculiaridades do back to back e da mixagem. O back to back, na sua opinião, exige do DJ muita “habilidade” para comandar no tempo certo cada trecho escolhido para fazer esta técnica. Sobre a escolha dos trechos, é imprescindível uma marcação correta nos discos, para saber o “ponto exato” onde o efeito tem que soar. Já na mixagem, Tom ressalta a importância de contar BPMs das músicas para realizar os encaixes corretos (CE 4, p. 16).

Tom destaca também as “acrobacias” que seriam “tocar de costas, trocar as mãos, e uma infinidade de outras coisas que dá pra fazer e que ficam legais visualmente” (CE 4, p. 3). E complementa: “é fácil tu tirar um som do vinil, agora tu controlar o som e num grau de dificuldade, quanto maior, mais interessante é visualmente, é o que eu considero acrobacia” (CE 4, p. 3).

Sobre sua escolha de sons para as técnicas, Tom relata que existem discos específicos que vêm com “pequenas vinhetas já preparadas para fazer o scratch”, que são importantes por serem produzidas especialmente para DJs e serem discos testados. Além destes discos específicos, Tom utiliza “qualquer disco”, escolhendo uma parte ou uma fala, e construindo em cima destas “escolhas sonoras”, pois “o que importa é a forma como cada efeito é utilizado, se tu pegar uma vinheta super conhecida e fizer alguma coisa que ninguém fez ainda, é legal” (CE 4, p. 45).

### 6.1.3 Mídia e aprendizagem

Na sua trajetória, a mídia assume um papel relevante. Tom vê a mídia como um veículo de fácil acesso e que é “responsável pela cultura de um determinado país”. Ele analisa a incorporação do DJ na divulgação midiática.

A mídia usou o DJ no final de ano, pelo menos duas ou mais lojas diferentes usaram em suas propagandas [...] Então, eles usavam essa linguagem, e é claro que se tu for olhar, ela tá cifrada, mas se tu for decifrar, termina da seguinte forma, penso eu: o DJ é uma coisa que... ele é um símbolo na vida das pessoas, de certa forma. Como existem alguns outros símbolos que marcaram. Eu percebi que a mídia captou... não sei como isso, parece que todo mundo tem dentro de si essa vontade, essa ligação com o DJ, é isso aí, a mídia tocou nesse assunto, ou mostrou um toca-discos ou mostrou uma rave. (CE 4, p. 17)

Tom se refere às propagandas de empresas de renome nacional e internacional que utilizaram a figura do DJ. Para ele, essa divulgação mostra “uma certa cumplicidade”, ou seja, “as pessoas se sentem aproximadas pelo DJ, simpatizam, e vice-versa, e o DJ tem a capacidade da empatia com o público” (CE 4, p. 117).

Dentre os meios de comunicação que Tom utiliza na sua formação, a televisão exerce um papel importante. Na época em que começou era muito difícil assistir “música black na TV”, ou mesmo “rap com scratch”. Esse quadro mudou com a chegada da MTV brasileira, que transformou a TV em um veículo de “vital importância”.

Na MTV, o programa mais assistido por ele era o *Yô Internacional*. Embora não entendesse inglês, o programa tornava-se uma importante fonte de informação sobre os DJs estrangeiros. Ele ficava esperando a madrugada, pois o *Yô Internacional* só passava às 3h da manhã. Esse programa era uma referência uma vez que “a gente assistia, reconhecia alguns artistas, depois mais tarde, tu conhecia os discos aqui e tu lembrava da figura falando lá e tal, e associava” (CE 4, p. 11).

O “papel educativo” da televisão no “processo de aprender música” é abordado por Ramos (2002, p. 111), que na sua pesquisa, traz a opinião de algumas crianças entrevistadas com relação à possibilidade que a TV permite além de ouvir, poder “ver o artista”.

Tom utiliza também a internet para se aprimorar. Para ele, este é um meio de saber as novidades e o que os outros DJs estão utilizando. O uso da internet vem contribuir para “estar por dentro” e “descobrir, desvendar” como determinados trabalhos de DJs foram feitos (CE 4, p. 70). Sobre essa pluralidade de informação na internet, Tom adverte que, sendo a informação “consumida rapidamente”, se torna mais fácil o acesso às técnicas, mas que a exigência e o “grau de dificuldade” em acompanhá-las acaba sendo maior (CE 4, p. 14).

Além da internet, essas técnicas podem ser aprendidas com as fitas de vídeo dos campeonatos de DJ. Tom ressalta o quanto as fitas mostram a “evolução das técnicas”, tanto que ele costuma mostrar essas fitas para quem ainda não conhece a prática de DJs, seguindo a ordem cronológica que os campeonatos foram feitos. Essa forma de “mostrar os vídeos” também permite que se acompanhe “a sincronia dos movimentos com o som que está saindo”, uma vez que nos primeiros campeonatos “o pessoal era mais lento, se exigia menos, tu vê o cara mexendo” (CE 4, p. 14).

Sobre essa “sincronia”, Tom explica que se uma pessoa leiga na “prática musical de DJ” assiste uma fita dos campeonatos a partir de 1999, dificilmente consegue perceber “como que é feito”. Isso porque “é muito movimento, muita técnica” e porque os DJs foram aperfeiçoando as formas de tocar. Hoje os DJs “trocam de um toca-discos para outro, trocam a mão de lado, e no passar já mexe no fader, e maneira tão rápida que é quase impossível acompanhar” (CE 4, p. 14).

Segundo Tom, a prática atual de DJs está utilizando sons “tão incrementados” que levanta as questões: “como é que o cara tá fazendo isso? Como é que eu busco tal som? Será que o som já é rápido? O som já é transformado?” (CE 4, p. 15).

Tom assiste essas fitas com o objetivo de aprimorar sua prática, pois a cada vez que assiste há novas descobertas.

No campeonato de 1996 eu vejo os caras fazer algumas coisas que em 1995 tentaram fazer e não deu, e que naquela tentativa tu diz “o que que esse cara está tentando, que ele não chegou a lugar nenhum?” Mas em 96 com a apuração da técnica, tu vê “bah, era aquilo...”. Então tu tem o primeiro passo, tu volta, assiste e “ah é isso que ele estava tentando fazer”. E tu olha “daqui eu chego aqui” e vai treinando até chegar lá, entendeu? (CE 4, p. 108)

Presente nesta fala está a forma como as fitas de vídeo permitem uma aproximação ao objeto a ser estudado, no caso aqui a prática dos DJs em

campeonatos. Fica evidente a importância do “olhar” e da associação da imagem e som. As vantagens da fita de vídeo, em relação aos programas televisivos, é a possibilidade de “voltar a fita” e assistir cada efeito quantas vezes for necessário, até apreender o seu conteúdo.

Ramos (2002) mostra em sua pesquisa o quanto esse aprender pelo olhar tem força na aprendizagem musical dos seus entrevistados. Igualmente Fialho (2003) revela que os grupos de rappers estavam aprendendo e se auto-avaliando a cada vez que “se assistiam” no programa *Hip Hop Sul*.

Os vídeos, na opinião de Tom, se tornam o ponto de partida para o treinamento de novas técnicas. Ele explica:

depois de dominada a técnica, tu desenvolve. Pelo menos eu procuro modificar pra desenvolver a minha, dar o meu toque na história, dificultar um pouco. As manobras têm nome, têm uma característica, então, tu só tem que modificar e dar a tua contribuição pra história. Tem bastante cara inventando, depois, tipo um cria aquilo, é uma novidade, os cara repetem, copiam. A impressão que eu tenho, e aquilo vira uma manobra, passa a ser técnica [...] Então o DJ vai aprendendo, vai colhendo as informações e ele contribui com a parte dele pra dificultar aquela técnica. (CE 4, p. 108)

Nesse sentido, Toschi (2002, p. 267-268) comenta que “por se caracterizar como tecnologia e conteúdos, as mídias adquirem valor formativo, educativo. As mídias são criaturas culturais e criam cultura. Mídias são tecnologias, mas são também meio de divulgação de conteúdos, são, enfim, tecnologias midiáticas”.

## 6.2 SUA PRÁTICA MUSICAL

### 6.2.1 Espaços de atuação

O DJ tem vontade de colocar som pra um maior número de pessoas. E o rádio torna isso possível.  
(DJ Tom)

Tom ressalta que o DJ assume diferentes funções de acordo com o espaço de atuação. Para ele, os DJ “são peças chaves [...] é o que faz funcionar, e ao mesmo tempo ele é uma peça que incrementa, que é show, que é visual, que é atraente, que é bonito, é uma imagem, uma figura, um ícone!” (CE 4, p. 5). O DJ “lida com a emoção das pessoas” e com as suas próprias emoções:

durante a festa, tu conduz, tu coloca músicas calmas ou músicas agitadas. Tu sabe que de tempo em tempo tem que dar um descanso pro pessoal, se tu tá botando uma música agitada a festa tá embalando tá crescendo tem um auge e tu tem que saber o ponto certo pra começar a diminuir o ritmo, pro pessoal relaxar e tomar uma cerveja, descansar, tomar um ar. Isso aí fascina, tu entendeu? Porque ao mesmo tempo que tu tá te divertindo, tu tá vendo os outros se divertirem e automaticamente, as pessoas, quando se sentem contempladas "oh, veio a música que eu queria", olham pro DJ, dão um sorriso. Um olha pro outro, [...] vai dançar. Isso é a parte mais gratificante, independente de quanto tu tá ganhando, de quantas pessoas têm na festa, se tu tá agradando. (CE 4, p. 124)

Embora de forma diferente, isso acontece também na sua atuação em rádio. Sobre isso, Tom destaca primeiramente o quanto o rádio é importante na sua vida.

Desde pequeno eu sonhava com rádio, quando a gente começa a ter contato com música, e com rádio e aí tu tem a vontade de estar lá também, botando música, mandando som, é quase que um complemento do trabalho de DJ, é uma extensão. O DJ tem vontade de colocar som pra um maior número de pessoas. E o rádio torna isso possível, são inúmeras pessoas. Tu não tem idéia de quantas pessoas estão te ouvindo mas com certeza, é muita gente, então o rádio seria esse complemento. (CE 4, p. 53)

Essa função de "colocar som numa rádio", na sua opinião, tem se modificado ao longo dos tempos, em função do jabá: "que a gravadora paga pra tocar, e a rádio tem que se sustentar e essa coisa toda" (CE 4, p. 47). Mas se não existisse o jabá, o DJ de rádio poderia simplesmente "levar alegria às pessoas" onde estivessem, "seja no carro, no trabalho, em casa, no dia a dia". Tom explica que hoje em dia o que as pessoas mais procuram é a música: "então isso coloca cada vez mais o DJ, aquele cara que prepara as músicas, que bota e que faz a seqüência, como peça chave" (CE 4, p. 47).

Com relação a isso, o programa de hip hop que Tom coordena tem um caráter livre. Neste, há um espaço para divulgar o hip hop local, bem como a troca de informações. Além disso, é uma oportunidade para divulgar os grupos de rap de Porto Alegre e do Estado.

Dentre suas atuações, Tom conta uma experiência que teve com uma banda que toca hardcore que, de certa forma, o marcou em sua trajetória. Ele foi convidado para fazer parte da banda como DJ. De início ficou na dúvida, porém, como sempre se considerou "fã de experiências" resolveu aceitar o convite. Os resultados "foram os melhores possíveis". Mesmo com a banda tocando no estilo hardcore, com um BPM bem acelerado, diferente do que ele vinha fazendo até então, o entrosamento foi interessante.

Os caras adoraram, ficou legal, ficou diferente [...]. Lá eu percebi que a galera fixava muito em mim, não sei por quê. Claro que eu sabia, tipo, que era muito diferente, e depois perguntaram, "bah, mas tu toca como um instrumento, qual é o critério", daí eu disse "bah, na verdade não tem critério nenhum, eu só toco no ritmo". (CE 4, p. 20)

Tom comenta que foi neste dia que teve a sensação de "ser comparado a um instrumento" em função de "estar tocando junto com a banda" (CE 4, p. 20). Porém, sobre o fato do DJ ser considerado "músico", Tom apresentou uma certa objeção quanto a essa terminologia. Para ele, o "DJ tem que ser DJ mesmo". Tom não estabelece comparações com outros músicos, principalmente se eles tiverem que "tirar a carteirinha da Ordem dos Músicos". Para ele:

Tom: O DJ sendo mais um músico, ele perde esse enfoque que tem de ser uma peça alternativa, uma peça diferente, uma peça significativa e importante, tu entendeu? Tipo, simplificaria demais, se tu passasse o DJ a responder como músico.

Juciane: Então ele responderia como?

Tom: Ah, como DJ mesmo, eu acho que DJ é DJ. (CE 4, p. 107)

Esse questionamento também aparece na pesquisa realizada por Bacal (2003, p. 78) com DJs no cenário da música eletrônica. A autora salienta que embora a fala de alguns DJs da sua pesquisa evidenciem que eles não se consideram músicos, o seu fazer musical os torna "musicais", pois "embora não seja um músico no sentido tradicional da palavra, ele conhece e tem ouvido musical".

Quanto a essa característica "alternativa" do DJ, trazida por Tom, parece estar relacionada à estética própria de criação e execução das músicas feitas pelos DJs. De acordo com Bacal

Tornando-se o equipamento dentro do estúdio um instrumento musical, surge o músico engenheiro de som para nele compor. O melhor exemplo talvez seja as batidas digitais do *drum'n'bass*, que chegam a velocidades impossíveis de serem tocadas por um baterista manualmente, além de outras várias sonoridades impossíveis de serem reproduzidas por meio de instrumentos musicais convencionais. (Bacal, 2003, p. 78)

No que se refere a produção, Tom lembra que nem todo DJ performer é produtor ou vice-versa. Para ele, "quanto mais conhecimento na área de DJ o produtor tiver" melhor será, principalmente no sentido de direcionar o uso dos equipamentos disponíveis. Assim, ele reconhece a importância do DJ performer trabalhar também como produtor esporadicamente, pois isso permite o uso de "toda essa criatividade e transformação possível de se fazer com música" e "para não se limitar só aos toca-discos" (CE 4, p. 100).

Nas suas produções, Tom costuma utilizar softwares de composição. A sua preferência pelo computador se dá pela facilidade que o equipamento proporciona, tendo em vista as ferramentas disponíveis. Ele conta sobre esse processo de criação, utilizando o programa Cake Walk:

eu, particularmente, gosto muito de mexer em software, pra fazer rap. A gente sampleia, transforma mesmo, pega lá um Martinho da Vila, um cavaquinho do Martinho, distorce o cavaquinho, faz um ritmo. Porque o samba é quatro por quatro, aquela coisa assim, aí tu pega um sampler que encaixa ali, então tu faz uma coisa swingada, tu entendeu? Sem tu ter tocado instrumento nenhum. Pega duas pistas, distorce, mixa, tira, tudo isso tu faz no software, o rap ele é bem assim. (CE 4, p. 68)

Nessa fala fica evidente o quanto o uso da tecnologia influi diretamente e positivamente no seu processo de criação. Tom avalia que “hoje qualquer um pode fazer uma produção em casa, finalizar num CD e tocar em qualquer lugar”. Desse modo, a tecnologia se torna “viável” na medida em que “muitas vezes tu tem uma idéia e por falta de tecnologia tua idéia morre ou se perde, se tu tem como fazer, e o mais rápido possível, tu tem como contemplar e incrementar cada vez mais ela, tu desenvolve a tua idéia” (CE 4, p. 103). A tecnologia permite que se faça sons diferentes, distorções e efeitos.

Sobre o uso de softwares na produção musical, Fontanari (2003, p. 98) ressalta o quanto são utilizados pelos DJs de música eletrônica. Segundo este autor, “os softwares de produção de música têm sido ferramentas que garantem uma identidade estética à música eletrônica na produção musical contemporânea tanto globalmente quanto localmente”.

Tom utiliza também sons “sampleados”, exemplificando: “tu pega a música tal e qual ela é. Bota ali na tua virada, na métrica que tu criou e vai alterando, acrescentando. Tu mantém no fundo a música como ela é, mas em cima dela tu acrescentou muitas outras coisas: bumbo, caixa, outras colagens que vieram contribuir” (CE 4, p. 91).

O som sampleado passa a ser uma característica da instrumentação do rap. Na explicação de Azevedo e Silva, a forma como os DJs trabalham com os sons já gravados, faz com que as músicas sejam reelaboradas de tal forma que “ganham uma nova configuração, que, às vezes, as tornam irreconhecíveis, se confrontadas com as originais”. (Azevedo e Silva, 1999, p. 78)

Utilizar trechos sampleados está além da técnica. Tom atribui ao “significado pessoal que cada música” tem, de tal forma que mexe com as

pessoas. Ele cita o exemplo da música *Imagine* do John Lennon, como uma música que aparentemente “todo o mundo gosta, parece que é uma febre, tem gente que nem viveu John Lennon, nem tava na época, mas ouve a música e se emociona”. Para ele, o fato de pegar um sampler dessa música e “levar uma outra informação” ajudaria a motivar o ouvinte “para ouvir o que que tu tem a dizer” (CE 4, p. 103-104).

No rap, isso é muito utilizado. É uma forma de “remontar músicas pra fazer uso da mensagem, da palavra” e assim, “se tu pega a pessoa descontraída, tu pega pela emoção da música que ela conhece, e tu traz ela pra outro ambiente que não é o que ela tá acostumada e ela ouve e recebe informações diferentes daquela música, mas que associa de certa forma” (CE 4, p. 103).

Mesmo gostando de utilizar softwares para composição e o auxílio da tecnologia nas produções, entre as sínteses sonora, analógica e digital, ele prefere o sistema analógico. Isto se dá pela forma como este sistema trabalha, a começar pelas gravações de vinis. Ele não deixa de atribuir o mérito ao sistema digital, que também apresenta suas vantagens, porém, o analógico tem um “caráter mais real, e menos modificado em estúdio” (CE 4, p. 65).

### 6.2.2 Repertório

A respeito do repertório, Tom sugere que para as festas o ideal é tocar o que está mais “em alta”, pois as músicas mais tocadas fazem mais sucesso com o público. Já no caso das performances, é imprescindível algum disco atual e “alguma coisa de época” (CE 4, p. 87).

Nas produções, são de extrema importância os discos mais antigos. Tom explica que a utilização das “músicas antigas”, além de proporcionar um melhor resultado no trabalho, também é uma forma de estar “resgatando” alguns cantores, praticamente esquecidos. Compõe o seu repertório o estilo “black dos anos 70, 80” e também MPB. Tom fala sobre a importância e o cuidado com essa “matéria-prima” que vai ser “transformada e trabalhada”:

tive contato com o que a minha mãe gostava, depois ela me deu os discos, coisas que o pessoal não escuta. E tu pega um disco daqueles pra escutar e

a simplicidade daqueles arranjos te dá uma idéia de como fazer, de como montar e aproveitar, e aí vem o novo de agora, tu monta e tal. Pra quem trabalha com DJ, por exemplo, de hip hop, que sampleia as coisas, que mistura, tira um pouco de um, de outro, isso aí é matéria-prima, é rica. No hip hop isso faz parte, além de estar homenageando a quem ele está sampleando, ele está mostrando criatividade, valorizando essa nova maneira de fazer música, que é tu pegar coisas antigas e transformar pra atual. (CE 4, p. 89)

Essa forma de utilizar as músicas “da antiga” acontece também nos Estados Unidos, e por isso Tom defende a idéia de fazer isso com as “músicas daqui”, uma vez que existe ainda muita valorização dos discos e estilos internacionais em detrimento aos nacionais. Ele cita alguns DJs que já têm pensado em explorar a música brasileira, como, por exemplo o grupo Racionais MCs, que “colocou muito Jorge Benjor” nas suas músicas, valorizando a riqueza da música dos anos 70 (CE 4, p. 87).

### 6.2.3 Ensino

A experiência de Tom no ensino aconteceu nas oficinas de DJ e de Fanzine. Ele destaca duas oficinas de DJ, uma na antiga Fundação do Bem Estar do Menor (FEBEM), hoje FASE, e outra feita no verão de 2003 na Escola Porto Alegre (EPA), com crianças e adolescentes em situação de rua.

A oficina na FEBEM aconteceu durante o ano de 1998. Foi um projeto que envolvia os quatro elementos do hip hop, e ele foi um dosicineiros convidados a participar, na área de fanzine e DJ. As oficinas eram organizadas por assuntos e em forma de bate-papos, seguidos de parte prática. Além da parte artística, o trabalho com o hip hop teve um caráter social. Aos poucos foram se familiarizando com os participantes da oficina, estabelecendo relações de confiança, onde os mesmos conversavam e “se abriam” com os oficineiros.

Frente a esta realidade, Tom destaca o quanto o hip hop ajudava esses meninos, uma vez que o contato era feito de “mano pra mano” e assim a confiança foi se estabelecendo no decorrer do tempo. Para eles não era só a oficina, mas também ter algo para canalizar tudo o que sentiam no tempo em que estavam ali. Esse tipo de trabalho o fascinou pela representatividade social que ele desempenhava.

Tom destaca como uma das características dos participantes das oficinas da FEBEM a racionalidade, que tem a ver com o lado “matemático” de ser DJ, o que justifica o interesse e o bom andamento na oficina. Ele analisa:

porque o DJ é sincronia é um pouco de matemática, é música... é que a música não deixa de ser matemática [...] Então, e que tinha na FEBEM é essa gurizada assim, racional, calculista, que, por não canalizar essa energia acabaram fazendo atos infracionais. Mas o hip hop e a atividade de DJ drenava toda essa energia deles justamente pros pratos, pros toca-discos, e a criatividade, entendeu? Então ali eles criavam, eles liberavam, eles saíam cansados, muitas vezes de nada, mas a própria emoção de tá botando a mão nos pratos, fez um negócio, deu certo, se emociona, então drena, canaliza toda aquela emoção. (CE 4, p. 127)

Tom ministrou a oficina na EPA em parceria com seu colega DJ Peck e teve duração de dois meses. Ele comenta que o perfil dos participantes era de “uma gurizada de rua e extremamente conflitante”. Este fator, por vezes, dificultou um pouco o processo e “conseguir atingir, alcançar essa gurizada foi difícil”. Porém, a partir do momento que “tu consegue fazer um contato com eles, é fascinante” (CE 4, p. 28).

Nestas oficinas, Tom comenta que não tem um “método elaborado” contendo o passo a passo do que vai ensinar em cada aula. O seu “método de ensinar” segue a mesma maneira que aprendeu, procurando trabalhar de acordo com o “andamento da turma”. Para tanto, ele inicia mostrando o equipamento e depois vem a prática.

Nas primeiras aulas, o equipamento chama a atenção e é comum os alunos “botar a mão, eles querem mexer nos botões” e normalmente eles “desregulam todo o toca-discos, desregulam o mixer, mexem, fuçam... tem um fazendo, vem um outro e leva a mão [...] vem um bota a mão, eles brigam, todo mundo quer tocar entendeu”. Nesta fase eles já aprendem também que podem “arrastar a agulha, tem que levantar certinho e depois largar”. O interesse pelas técnicas e “aprender fazer bem feito” aparece somente depois de muita exploração (CE 4, p. 28).

Depois que passa toda essa fase, a gente começa a mostrar pra eles o ritmo. Tu tem que ter ritmo, tu tem que ouvir o som que tá de base pra ti colocar o teu scratch em cima. Em geral eu faço assim, pego um vinil que tenha uma base bem cadenciada assim, com bumbo e caixa, sabe, (tum, cha, tum, cha) e aí faço no mixer ele fechar o som e abrir só no bumbo (tum, tum) sabe, o som tá lá tocando (tum, cha, t tu dum tum cha). E aí se ele for na cadência, ele abre e fecha o som. Então eu ensino ele abrir só no bumbo, tum, então ele começa a pegar o tempo da música. Se ele abrir errado sai um som feio, então ele vai um pouco pela intuição e pela métrica, sabe, ele começa a misturar isso aí tudo, e depois eu peço pra ele

trocar, “agora troca de bumbo pra caixa” e aí, praticamente eles se perdem, começa do zero. Claro quando ele achar a caixa, faz bumbo-caixa, então ele pegou o ritmo. [...] é o método que eu criei, porque pra ele sacar que vai fazer scratch num ritmo que tá tocando, e se o ritmo parar ou o ritmo mudar, que ele mude e acompanhe também. Depois que ele passa essa etapa, tu larga uma vinheta de scratch pra ele, e vai que é um doce assim. Ele faz por intuição porque ele já sabe o ritmo, então ele faz também o que ele já escutou. (CE 4, p. 40-42)

Segundo Tom, a linguagem verbal e a prática são fundamentais para o trabalho com os alunos. Dessa forma, o uso de materiais escritos, tais como apostilas, que são comumente utilizadas em cursos de DJs, não foram necessárias nessa realidade. Considera importante “entregar polígrafo pro camarada ler, saber tudo sobre o toca-discos e tal” mas nunca elaborou, uma vez que na realidade em que trabalhou ainda não sentiu a necessidade desse tipo de “sistematização” (CE 4, p. 78).

Durante as oficinas é natural que alguns discos acabem estragando, uma vez que o fluxo de alunos é grande. Para selecionar qual o melhor material para o trabalho, depende de cada DJ. No caso dessas oficinas, Tom utilizou os seus próprios discos, porém assumindo todos os riscos no caso deles estragarem, pois isso é muito comum nas primeiras rodadas das oficinas, até que eles “peguem a prática”. O critério de escolha desses discos leva em conta os que têm “vinhetas propícias para scratch” para facilitar o primeiro contato com a técnica (CE 4, p. 45).

Na realização dessas oficinas, a maior ênfase está na função social do DJ. Para Tom era importante que a “gurizada” se sentisse bem frente ao equipamento, e acima de tudo sentisse uma certa importância em estar fazendo arte, contribuindo dessa forma, para que se sintam “alguém”, resgatando muito da “coisa boa do ser humano”.

Normalmente esses meninos não têm mais uma estrutura familiar e nem mesmo uma casa. Assim, participar da oficina permite “ter novos amigos, ter um ambiente no qual ele é um alguém, ele é um DJ agora, ele não era ninguém até pouco tempo atrás” (CE 4, p. 28). Esse “ser alguém” permite mudar de certa forma alguns significados nas suas vidas. Tom relata:

É aí que entra o lado social. Nisso a gente tá resgatando eles, tu tá criando pra ele um espaço que ele não tem [...]. Então o cara que, muitas vezes tá desacreditado da vida, tá pro que der e vier, não tem limite, não tem nada a perder... tá pras drogas, pro crime, pra qualquer coisa, e no momento que ele começa a ter uma ligação com alguma coisa ele já começa a ponderar, já começa a repensar. (CE 4, p. 28-29)

Sobre essa construção de uma identidade vinculada à participação de um grupo musical, ou o contato com a música, Dayrell (2002a), em sua pesquisa com grupos de rap e funk, constata que:

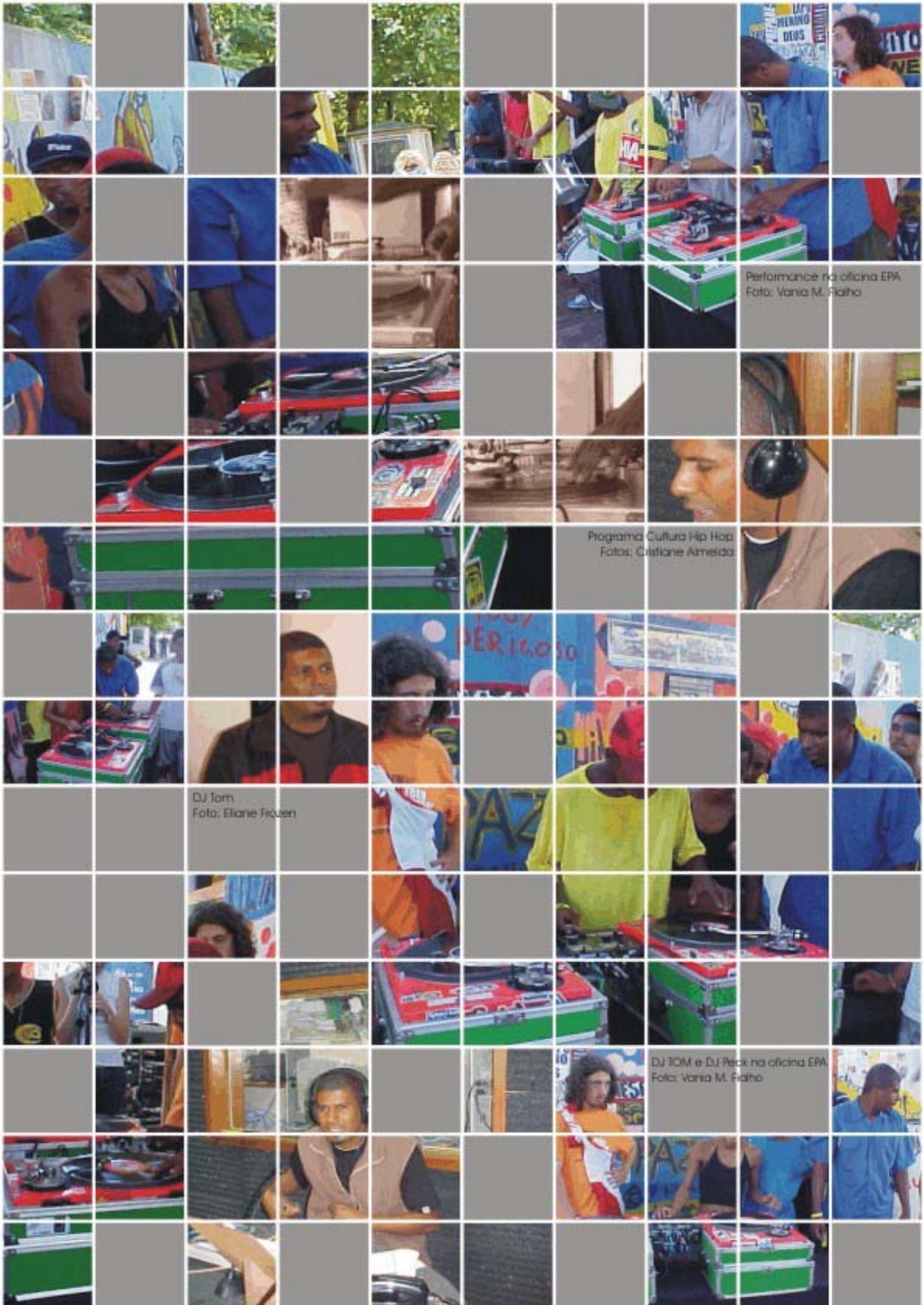
a dinâmica das relações existentes, o exercício da razão comunicativa, a existência da confiança, a gratuidade das relações, sem outro sentido que não a própria relação, são aspectos que apontam para a centralidade da sociabilidade no processo de construção social desses jovens. Nesse sentido, os estilos podem ser vistos como respostas possíveis à despersonalização e à fragmentação do sistema social, possibilitando relações solidárias e a riqueza da descoberta e do encontro com os outros. (Dayrell, 2002b).

Para os detentos da FEBEM, essas atividades ajudavam a amenizar o “tempo que ainda teriam que ficar”. Mesmo para os que tinham pouco tempo, “aquele tempo é tempo, tem um tempo à frente. E essas oficinas aliviavam um pouco esse tempo, a angústia, a depressão, de estar lá dentro” (CE 4, p. 125).

Esse “ser alguém” também foi colhido como resultado na oficina na EPA. Tom compara: “todos nós temos uma ligação, tem a família, tem o trabalho, tem a pessoa quem a gente gosta e se dedica, tem uma série de ligações que nos mantêm com os pés no chão, nos mantêm com a razão”. Já esses meninos não têm esses laços para os sustentar, eles “não têm mais nada a perder”. Por este motivo, o lado social das oficinas representa um ponto importante, “e esse tipo de trabalho resgata eles, começa a fazer vínculos dele com ele mesmo e depois dele com amigo. Ele quer ter amigo, ele quer compartilhar idéia, tu faz todo um círculo, uma reinclusão social” (CE 4, p. 125).

Para Tom, ministrar estas oficinas lhe proporciona uma grande riqueza, que consiste no “resgate da cidadania, esse resgate do indivíduo”. Ele relata uma experiência que teve com “a gurizada do EPA” durante um dos eventos do III Fórum Social Mundial. Na ocasião, ele estava colocando som em um dos palcos no Acampamento da Juventude e quando viu “a gurizada tava toda lá” na frente do palco, chamando pelo seu nome:

e daí eu anunciei pra todo mundo que tava o pessoal do EPA ali: “a gurizada do EPA tá aí, um salve pra gurizada”. E todo mundo bateu palmas, aplaudiu e eles ficaram numa euforia só. Aí eu percebi a alegria dos caras, é sem tamanho não tem como narrar, sabe, tu te emociona em ver que tu conseguiu trazer um sorriso pra uma criança que talvez tivesse perdida. Um sorriso inocente, um sorriso limpo, uma coisa não sádica, não sarcástica, um sorriso tranqüilo. Então é esse lado social que me emociona muito! (CE 4, p. 30)

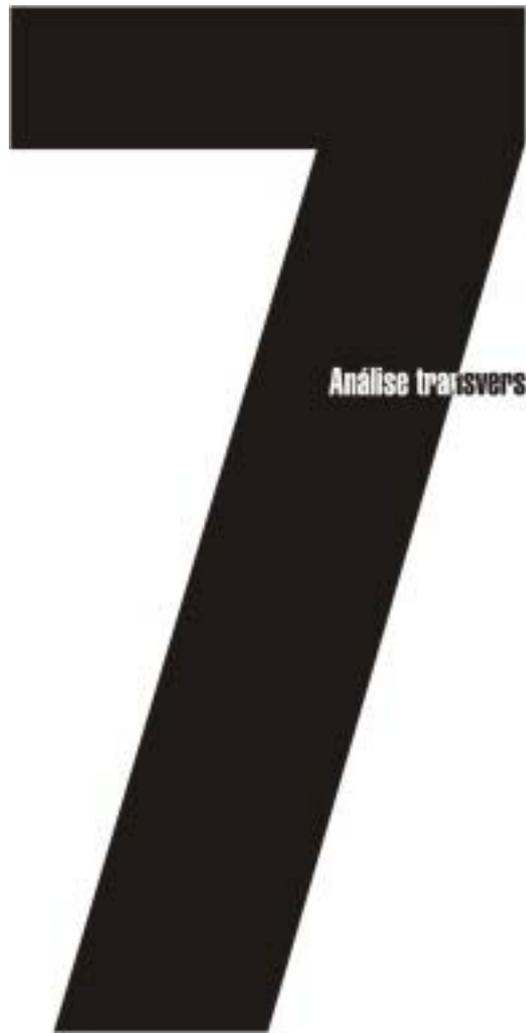


Performance na oficina EPA  
Foto: Vania M. Falho

Programa Cultura Hip Hop  
Fotos: Cristiane Almeida

DJ Tom  
Foto: Eliane Frozen

DJ TOM e DJ Peck na oficina EPA  
Foto: Vania M. Falho



**Análise transversal**

## **7 ANÁLISE TRANSVERSAL DOS ESTUDOS DE CASO**

Os capítulos anteriores revelaram como ocorrem a formação e a prática musical de quatro DJs atuantes em Porto Alegre. Nesse sentido, foram abordadas questões referentes aos meios e materiais utilizados em sua formação musical, bem como seus espaços de atuação, englobando escolhas de repertório e a transmissão de conhecimentos para outros DJs.

Os casos apresentados nos capítulos 3, 4, 5 e 6 são referências para esta análise transversal. O objetivo desta análise é identificar e compreender o que há de comum entre os casos, bem como apontar suas singularidades. Além disso, a análise permite aprofundar aspectos considerados relevantes para o entendimento da formação e prática musical de DJs.

### **7.1 SOBRE A FORMAÇÃO MUSICAL**

#### **7.1.1 O início da prática musical**

No tocante ao início da formação musical, os quatro casos estudados apresentam pontos em comum. Todos os DJs iniciaram a prática musical propriamente dita na década de 80, embora o contato e o conhecimento sobre DJs tivesse aparecido antes em suas vivências sociais. Além disso, o primeiro espaço de formação dos quatro DJs entrevistados foi promovido dentro da cultura hip hop. Mesmo que hoje atuem em outras bandas, além dos grupos de rap, a marca e a força do hip hop estão implícitas nas suas atuações. Isso reforça o caráter social e educacional da cultura hip hop, que estes DJs além de vivenciar na sua formação, procuram atuar como multiplicadores, no momento em que participam dos projetos sociais promovidos dentro desta cultura.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Ver Andrade (1999); Dayrell (2001); Fialho (2003).

Outro fator em comum entre os participantes é a presença de membros da família no contato inicial com a sua prática musical. A motivação de DJ Anderson se deu ao ouvir os discos de seu tio, que na época atuava como b.boy. Duke Jay teve inspiração em seus primos que já trabalhavam com sonorização em festas. No caso de Tom, a influência dos discos da sua mãe foram fundamentais no conhecimento e pesquisa sonora que ele utiliza enquanto DJ. Nezo, por sua vez, foi motivado pela mãe inicialmente na parte do breakdance, e hoje já atua em parceria com seu filho Guilherme que toca desde os seis anos de idade.

Dessa forma, as vivências no âmbito familiar se constituem em um marco para os gostos e as escolhas pessoais. A motivação para a prática musical, segundo Gomes (1998, p. 128), se constrói por meio das “oportunidades em determinado contexto social”.

Nesse sentido, Dayrell (2001, p. 142-143) escreve que a educação “ocorre nos mais diferentes espaços e situações sociais, num complexo de experiências, relações e atividades, cujos limites estão fixados pela estrutura material e simbólica da sociedade em determinado momento histórico”. Nesses espaços, incluem-se “família, escola, igreja, etc. assim como o cotidiano difuso do trabalho, do bairro, do lazer, etc.”.

### 7.1.2 Meios e materiais utilizados na formação dos DJs

O início da prática musical destes DJs se deu primeiramente na parte de discotecagem, e em seguida, com as intervenções feitas nas músicas, a performance. Essas intervenções foram inspiradas principalmente pelos discos que ouviam e já tocavam nas suas festas.

O fato de “ouvir” os discos e desvendar o som do “arranhado” suscitou uma série de experiências e adaptações nos equipamentos que estes DJs tinham disponíveis na época em que começaram a tocar. Assim, é unânime nos quatro casos o início da prática com o toca-discos comum, sendo que a oportunidade de tocar em um toca-discos profissional, o “consagrado” par de MK II da Technics, veio anos depois.

O fato de tocar no toca-discos comum apresentava algumas limitações, exigindo desses DJs diferentes estratégias no sentido de realizar as adaptações necessárias para a realização dos efeitos e sons.

DJ Anderson comenta que poderia “ter aprendido muito mais se tivesse os equipamentos”, porém nada impedia que ele fosse testando e experimentando reproduzir os scratches. No caso de DJ Duke, após ter constatado que “aquele som” que ouvia era feito com toca-discos, começou a experimentar fazer os efeitos e já incorporá-los nas festas que tocava. Ele declara que teve que desmontar o aparelho mais de uma vez para entender e até fazer algumas adaptações em busca de um melhor resultado.

DJ Nezo iniciou sua prática com os famosos “madeirinhas”, aparelho da Gradiente que, embora tivesse suas limitações, deu-lhe o impulso inicial. DJ Tom, por sua vez, destaca o trabalho minucioso que precisou fazer para conseguir os resultados esperados. No seu caso, as adaptações foram uma constante, desde prender a plataforma até as experimentações com os botões de “volume, balance e seletor”. Estes, utilizados para realizar os cortes, equivalem aos botões do mixer, no equipamento profissional.

A oportunidade de tocar em um equipamento profissional aconteceu geralmente nas festas e eventos em que participaram. Aparece com grande relevância neste período inicial de formação as festas realizadas pelo grupo Jara, que principalmente para DJ Anderson, Duke Jay e Tom, foram significativos momentos de aprendizagem e oportunidades. Nestas, além de tocar no equipamento profissional, era possível realizar trocas com outros DJs. Ou seja, nessas interações passaram a ter mais um parâmetro para a sua aprendizagem, que é o “olhar”, o fato de poder “ver o colega tocando”, além de experimentar as reações do público e dos demais DJs.

Essas festas e encontros com os colegas se constituem em importantes espaços para a aprendizagem dos DJs entrevistados. A idéia de aprender sem uma intervenção didática sistematizada aparece claramente nessas primeiras experimentações e contatos com suas práticas musicais. É o “saber musical possível”, proporcionado por “contatos episódicos com a música” trazido por Nanni (2000, p. 124). Essa forma de se relacionar com a música, conhecendo e experimentando, independente de ter uma intervenção didática ou fazer parte de instituições formais de ensino, também é citada por Kraemer (2000).

Os DJs entrevistados reafirmam a importância de observar a prática de outros DJs no seu aprendizado. Duke Jay, DJ Anderson e Tom citam em comum o DJ Hum, o “primeiro DJ” que tiveram oportunidade de “ver tocando ao vivo”, conferindo uma maior motivação por esta prática. DJ Nezo, por outro lado, se inspirou no DJ americano Grand Master Flash, após ter contato com um de seus discos.

Os procedimentos que os quatro DJs utilizam para aprender são ouvir as músicas, trocar experiências com colegas, assistir apresentações de DJs. Todas elas se encaixam em um tipo de aprendizagem analisada por Bransford et al. (2000) como a “aprendizagem baseada na habilidade”, que contempla tanto os treinamentos individuais quanto em grupo, porém sempre inspiradas “em modelos”. Esses modelos são, para estes DJs, os próprios colegas, bem como os discos que escutavam e tentavam reproduzir no seu fazer musical. Além disso, evidencia-se uma experimentação constante para chegar ao objetivo de conseguir tocar.

Dentre os DJs estudados, Duke Jay apresenta um diferencial. Mesmo detectando que já entendia bastante da “arte dos toca-discos”, sentiu-se motivado com uma oportunidade de frequentar um curso de DJs. No início chegou a pensar que o curso não iria acrescentar muita coisa, mas resolveu insistir na ideia. Após quase um ano de curso, percebeu o quanto foi importante para a sua prática, pois foi nesse momento que entendeu o que ainda poderia “ser feito”, e o quanto tinha “para ser aprendido”. Além dessas descobertas, ele ressalta a importância do contato com outros DJs que também estavam “aprendendo” juntos durante o curso.

Esse “aprender junto” é evidenciado na fala de DJ Anderson, pois mesmo não tendo frequentado nenhum curso, explicita o quanto foi importante na sua época o fato de “todo mundo estar aprendendo junto”. Isso porque na época em que iniciou (1989), a prática de DJs ainda não estava tão difundida quanto está atualmente.

Os DJs apontam também a importância de tocar e treinar juntamente com outros DJs. DJ Anderson revela que tanto no início da sua prática quanto atualmente o treino em conjunto é importante, assim como o “tocar e se apresentar junto”. A esse respeito, Duke Jay comenta sobre o seu sonho de ver uma “orquestra de DJs”. Nezo, por sua vez, tem uma relação de troca com seu

filho Guilherme, tanto que dificilmente se refere a sua prática em primeira pessoa. Tom costuma treinar junto com outro colega, (pelo fato de estar sem os toca-discos) pois isso é evidente na sua prática, principalmente pelas oficinas que tem ministrado, onde o fazer musical em conjunto é uma constante.

### 7.1.3 Habilidades necessárias para ser DJ

Para ser DJ, os entrevistados listam alguns pré-requisitos. DJ Anderson prioriza ter o equipamento para treinar, uma vez que o sucesso de cada DJ vai depender do seu tempo de treino e dedicação, e para isso tem que estar munido de ferramentas. Duke Jay vê a importância da coordenação motora, postura e conhecimentos eletroeletrônicos para resolver os possíveis problemas dos seus equipamentos. Já DJ Nezo destaca a curiosidade como elemento fundamental, enquanto Tom coloca em primeiro lugar a “força de vontade”.

Todos os DJs pesquisados salientam a importância de “ter ritmo”, “ouvir e conhecer diversos estilos musicais” como fundamentais para a sua prática. Entretanto, cada DJ entrevistado apresenta algumas visões quanto à forma de trabalhar com esses elementos, principalmente no que diz respeito ao talento musical. Isso se justifica pela demanda do próprio fazer musical, pois exige uma precisão rítmica em cada intervenção por eles realizada, seja na mixagem, nos cortes, colagens e demais técnicas utilizadas.

É presente na fala de Nezo, Duke Jay e DJ Anderson a questão do “feeling pra coisa” ou o “dom”. Essa visão de dom parece estar relacionada à facilidade para o entendimento da prática, porém, a questão da persistência e do treino está sempre presente nas suas falas. Tom apresenta uma visão diferenciada sobre essa questão, para ele o dom é importante, mas não fundamental, porque mesmo sendo de extrema importância “ter ritmo”, se o DJ não tiver “vai aprender”. Assim ele ressalta o interesse como fundamental para aprender a ser DJ, de tal forma que o dom aparece como um “diferencial”, mas de nenhum modo algo excludente para quem quer aprender.

Essa discussão sobre dom é corrente nos estudos sobre prática e ensino de música. Existe a visão do dom como uma carga genética, um talento inato e por outro lado a relação do dom com as motivações e experiências socioculturais

vividas pelos indivíduos. Segundo Souza et al. (2002b, p. 84), “tanto estudiosos quanto professores de música sustentam diferentes posturas em relação à origem da capacidade musical”. Na pesquisa com professores unidocentes de séries iniciais do ensino fundamental, as autoras apontam que “a noção de talento musical [...] parece ser entendida como capacidade genética de responder à música”.

Por outro lado, Elias (1995, p. 53), ao analisar a genialidade de Mozart na perspectiva sociológica, declara que é freqüente “a idéia de que a maturação do talento de um ‘gênio’ é um processo autônomo, ‘interior’, que acontece de modo mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão”. Porém, isto está associado à “idéia de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos”. Dessa forma:

o dom especial – ou, como se dizia no tempo de Mozart, o “gênio” que uma pessoa tem, mas não é – em si mesmo constitui um dos elementos determinantes de seu destino social, e, neste sentido, é um fato social, assim como os dons simples de uma pessoa sem gênio. (Elias, 1995, p. 54)

O tempo destinado ao treino do instrumento varia de um DJ para outro, porém existe uma unanimidade ao afirmar a necessidade de estar sempre em contato com o instrumento. DJ Anderson comenta que “ficava muito tempo em cima do toca-disco”. DJ Nezo explica que “são técnicas de manipulação do vinil”, aparentemente fáceis, mas que na verdade são difíceis “porque exigem um treinamento constante”. Duke Jay costuma treinar “pelo menos uma hora por dia”. Tom, por sua vez, comenta sobre “persistência e força de vontade em cima dos toca-discos”. Assim, fica evidente a importância do treino, aliás como para qualquer outro instrumento musical.

Essa importância do treino foi também detectada na pesquisa de Green sobre músicos populares. No seu estudo, os músicos entrevistados destacaram seus diferentes períodos de treino, que chegava até seis horas diárias, principalmente “nos primeiros tempos da sua aprendizagem” (Green, 2000, p. 74).

Aprender sozinho, a partir de um considerável tempo de treino com o instrumento, também foi analisado no trabalho de Corrêa. O autor explica: “Nessa fase [de contato inicial com o instrumento], é importante a reprodução do que se

ouve e vê, bem como a experimentação *a sós* com o instrumento, necessitando horas a fio com o violão” (Corrêa, 2000, p. 134).

Além do conhecimento rítmico referido anteriormente, fica evidente no caso dos DJs Anderson e Duke Jay, a importância de ter noções de tonalidade. DJ Anderson comenta que depois que começou tocar na banda, mesmo fazendo essa busca do tom “de ouvido”, sente a necessidade de ter mais noções sobre tonalidade, o que para ele facilitaria a comunicação com os demais músicos integrantes da banda.

Igualmente Duke Jay comenta sobre o seu interesse em conhecer teoria musical, uma vez que esta pode permitir um aprofundamento de sua prática com bandas e outras formações de grupos musicais. Duke Jay tem trabalhado com as notas musicais no toca-discos, e ressalta a importância de ter um conhecimento musical mais estruturado a esse respeito, até mesmo para poder escrever e ler na partitura estas notas.

Sendo assim, o uso das notas musicais, no toca-discos, bem como na junção de músicas na banda, já denota um domínio sobre essa linguagem, de tal forma que o interesse em aprender notação musical e noções de teoria musical parece vir como um acréscimo à sua prática.

Isso evidencia um conhecimento oral no domínio da linguagem musical por ele utilizada. A esse respeito, Souza enfatiza a importância de “outros procedimentos, não menos complexos” que a notação musical propriamente dita, “que levam à aprendizagem musical, como, por exemplo, em tradições musicais transmitidas oralmente” (Souza, 2003b, p. 208).

DJ Nezo refere-se à teoria musical como um elemento de apoio à sua prática, que pode vir a contribuir no seu fazer musical enquanto DJ. Ele destaca que esses conhecimentos serão importantes principalmente na realização das suas produções, uma vez que, tendo um conhecimento mais detalhado sobre os demais instrumentos musicais que ele geralmente insere nas suas produções, apresentará um resultado mais elaborado.

Especificamente sobre notação musical, Nezo, Anderson e Duke Jay comentam sobre o interesse em aprender a ler partituras. Nas suas falas, foi detectada a preocupação em um registro escrito do que fazem, bem como uma “forma de passar” o conteúdo para outros DJs tocarem também. A esse respeito, Duke Jay comenta sobre o seu sonho em ver uma “orquestra de DJs tocando” mas

que, para isso, seria importante ter uma linguagem que fosse universal para todos. Nezo destaca o quanto esse processo facilitaria nas suas produções em estúdios, pois ele levaria a melodia já escrita para os músicos, bem como se instrumentalizaria em escrever e registrar os seus trabalhos.

Comentando sobre uma forma de registrar os trabalhos de DJs, Nezo apresentou um site onde aparece uma partitura específica para DJs. Nela os dois DJs idealizadores explicam como pode ser utilizada, apresentando a sua estruturação, capaz de registrar graficamente cada efeito.<sup>11</sup> Assim percebe-se uma preocupação entre os DJs em sistematizar a sua prática, porém Nezo destaca que essa notação ainda não está difundida entre outros DJs.

Divergindo dos três DJs relatados acima, DJ Tom acredita que para o DJ essa partitura tradicional não é “tão importante”, e afirma “a gente não usa essa linguagem”. Na sua prática, o único contato que teve com partituras foi nas aulas de flauta que teve durante a 4ª série do ensino fundamental, porém afirma que nunca aprendeu lendo, mas sim de “ouvir os colegas repetirem”. Na sua atuação como DJ, o momento em que sentiu falta de uma forma escrita para registrar foi quando precisava passar para outro DJ o momento certo dele tocar, e para isso, criou um sistema de códigos, que entre eles funcionou.

Analisando essas falas, são destacados dois aspectos importantes no interesse pela notação musical: o registro e o significado pedagógico de uma grafia musical.

A importância do registro musical também é evidenciada por Souza et al. (2003, p. 72), que destaca a “função da escrita musical de preservar a música no tempo e no espaço, tornando-se assim um instrumento útil para atividades como construção de uma tradição cumulativa e arquivada de conhecimentos musicais”. Já o significado pedagógico reside no interesse e na “função social, na troca e aquisição de informações” entre os pares, o que parece conferir a esses DJs um conhecimento musical mais aprimorado, embora já o utilizem de forma prática.

Souza et al., no estudo sobre as práticas musicais com três bandas de adolescentes, destacam que “a leitura e escrita musical” podem ser “analisadas numa perspectiva mais abrangente das relações entre a escrita e oralidade, onde os dois processos podem ser considerados essencialmente equivalentes para o

---

<sup>11</sup> Essa partitura está disponível no site: [www.battlesound.com](http://www.battlesound.com) e no Anexo 5 dessa dissertação.

desempenho de funções semelhantes, que é a performance musical” (Souza et al. 2002a, p. 348).

Tratando de incorporar teoria e notação musical à sua prática, a fala de alguns dos entrevistados mostra o quanto essa linguagem poderá aprimorar a sua prática musical. É presente também o objetivo de permitir um diálogo maior entre os DJs e os músicos da academia. Conforme o relato de Nezo:

eu até acredito que, muitos dos virtuosos hoje, de teclado, ou do violino, os virtuosos contemporâneos, se eles fossem DJs, e usando a mesma lógica de desenvolvimento técnico que eles têm nos instrumentos, imagina o que eles não poderiam fazer? E vice-versa, de repente nós com essa coisa de querer pesquisar, de querer correr, de só na coordenação técnica conseguir desenvolver sons, o que a gente não faria se nós tivéssemos um instrumento desses na mão, a gente poderia extrapolar bem mais. E talvez esse instrumento, não é que ele iria substituir o toca-discos, mas ele poderia auxiliar até na composição como um complemento no que a gente faz. (CE 3, p. 25)

Além de Nezo, Duke Jay também ressalta a importância de tocar outro instrumento musical, principalmente na sua prática de tocar com bandas. Para ele, tocar outro instrumento facilita o entendimento do toca-discos enquanto possibilidade sonora, uma vez que, para ele, o convencional já vem estruturado enquanto o toca-discos não tem um estrutura de notas previamente definida. Duke Jay demonstrou também, durante a pesquisa, o interesse em fazer uma faculdade de música. Este interesse concretizou-se com a sua participação em um curso de extensão sobre música eletrônica, no Centro de Música Eletrônica da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que segundo seu depoimento, foi um momento importante no seu aperfeiçoamento musical.

#### 7.1.4 Mídia e aprendizagem

No que se refere à forma como esses DJs tomaram contato e aprenderam esta prática musical, o “ouvir” aparece como um meio fundamental a ser utilizado. Os quatro entrevistados detectaram os efeitos ouvindo os discos e só foram se certificar de “como eram feitos” quando tiveram a oportunidade de “ver” outro DJ tocando. Isto aconteceu primeiramente nos shows de rap que assistiram, principalmente de Thaíde e DJ Hum, e seguidamente com o aparecimento de DJs na TV.

Assim, não só a TV mas igualmente outras mídias, tais como jornais, revistas, zines, fitas de vídeo de campeonatos, videoaulas, TV e internet fazem parte do seu fazer musical e da forma como procuram estar se aprimorando na sua prática.

Sobre a mídia impressa – jornais, revistas e zines – Duke Jay, Tom e DJ Nezo destacam a sua importância no início da sua prática, onde esses meios contribuíram para conhecer sobre os estilos, compositores e no caso de Duke Jay, sobre o aparelho MK II que ele conheceu por meio de revistas.

### *Televisão*

A televisão aparece como um elemento importante na formação dos DJs entrevistados. Duke Jay destaca os programas que aparecem DJs, pois ele sempre aprende alguma coisa, seja pela performance que pode ser vista e ouvida como pelas informações sobre DJs. Ele ressalta também a sua relação com os videoclipes, que na sua opinião, dependendo do ângulo em que aparecem as filmagens, é possível perceber interações de DJs.

Sobre isso, Fialho (2003, p. 110-111) escreve: “O ato de assistir à televisão [...] 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 a televisão, Giroux (1997, p. 116) coloca que “a cultura visual, particularmente a televisão, é a forma de comunicação predominante porque a sua tecnologia oferece possibilidades muito maiores de manipulação e controle social”. O autor continua: “a televisão situa-se em estímulos táteis, tais como imagens e sons, os quais, em combinações e formas diferentes, simulam de maneira muito próxima a realidade cara a cara”, especialmente pelas “técnicas que utiliza” (p. 118).

Essa “cultura visual”, permitida pela experiência audiovisual está presente na prática musical de DJ Nezo e DJ Anderson, com mais evidência nas fitas de vídeo dos campeonatos, comentadas a seguir.

### *Fitas de vídeo*

As fitas de vídeo dos campeonatos de DJs são importantes, aparecendo em vários momentos da prática dos DJs. Para DJ Anderson, é possível aprender as técnicas que os DJs fazem pelo fato da filmagem estar em um ângulo favorável, e também porque permite que ele “volte a fita” se não conseguiu entender algum efeito. Além disso, destaca a sua importância na difusão de novas técnicas, uma vez que os DJs que participam desses campeonatos estão espalhados no mundo todo. Duke Jay corrobora essa ideia destacando além da importância na difusão de técnicas, a motivação que sente em tocar a cada vez que assiste a uma fita.

Essa motivação em tocar, após assistir as fitas, aparece também na fala de Tom, que destaca a possibilidade de ver a “evolução das técnicas”. Isso porque as fitas começaram a circular desde os campeonatos de 1991 e apresentam mudanças em relação aos primeiros campeonatos.

Essas mudanças estão atreladas aos avanços tecnológicos presentes em qualquer prática. Segundo Kenski (2003, p. 91), o “conceito usual com que definimos ‘tecnologias’ refere-se às ferramentas que auxiliam as pessoas a viverem dentro de um determinado contexto social e espaço-temporal”. Assim, os grupos sociais “organizam-se de acordo com os avanços e possibilidades de utilização e de exploração econômica das ‘novas tecnologias’ de cada época”.

DJ Nezo destaca também a dificuldade de “reproduzir tudo o que está assistindo” principalmente pela velocidade das manobras. Para ele, o conteúdo mais importante nas fitas é a “criatividade” que cada DJ utiliza em suas manobras. Assim, a sua opinião difere em relação aos outros DJs entrevistados, no sentido da dificuldade que aponta para reproduzir as técnicas, porém sem desvalorizar a importância das fitas para a prática musical de DJ, que fica evidente na sua fala sobre a “criatividade”.

DJ Anderson comenta também sobre uma videoaula de DJs, com a qual teve contato. Mesmo a videoaula sendo toda em inglês, e mesmo não entendendo o idioma, conseguiu entender o que está sendo explicado pela própria linguagem visual.

Esse sistema de videoaulas é uma importante forma de estar em contato com as performances e práticas musicais de diversos instrumentos. Gohn (2003, p. 121) destaca a importância das videoaulas “para os processos de auto-aprendizagem, não apenas como ilustração dos movimentos necessários para a performance musical instrumental, mas também como um meio contextualizador, seja em aspectos históricos, estéticos, ou outros”.

### *Internet*

Há uma unanimidade entre os quatro DJs ao declarar a importância da internet para as suas “pesquisas”. Na prática musical de DJs, o termo “pesquisa” está sempre presente e se refere tanto aos interesses gerais, tais como discos, artistas, equipamentos, shows, notícias, quanto às pesquisas sonoras que são o fundamento do seu trabalho. Eles destacam o uso da internet em vários momentos, desde informações mais técnicas sobre equipamentos, até as possibilidades de ouvir uma música pela internet antes mesmo de comprar o disco.

O que eles trazem a esse respeito é a preocupação em “selecionar” as informações. A internet compreende uma vastidão de dados e interligações, de tal forma que, além de compreender um universo de informações, possibilita trocas entre os seus usuários, seja por meio de grupos de discussão e outras formas de interatividade presentes na rede.

A internet permeia o trabalho dos DJs não somente no que diz respeito às informações e pesquisas que realizam como também está intimamente ligada à prática de música com recursos eletroeletrônicos, na sua combinação audiovisual digitalizada. Na internet encontra-se:

uma vasta gama de websites relacionados à música, disponibilizando diversos serviços e informações, enquanto a interação de músicos – tanto aprendizes quanto professores – cria novos espaços relacionais que permitem a troca de experiências. (Gohn, 2003, p. 149)

Dessa forma, as relações que estes DJs têm com a mídia a evidenciam como mais uma instância formadora em sua prática musical. O contato estabelecido com a mídia se dá tanto pela transmissão dos produtos da sua

prática quanto pela recepção no instante que a utilizam para se aprimorar como DJs.

Essas relações que os DJs apresentam com a tecnologia são resultantes das adaptações e utilizações dos aparatos eletroeletrônicos que surgem decorrentes das transformações tecnológicas. Segundo Souza (2003a, p. 111), “as mudanças sociais e tecnológicas trouxeram também mudanças nas experiências musicais, contribuindo para outros modos de percepção e apreensão da realidade e os próprios modelos de formação musical”.

Ainda sobre essa questão, Mota (2003) aponta para a importância da tecnologia na construção do conhecimento musical, que provém da apropriação de uma linguagem com códigos perfeitamente estruturados. A autora cita como exemplo:

toda a música produzida através de meios electrónicos e em cujo processo não parece existir a necessidade da intervenção da educação formal. O estatuto da figura do DJ, como proprietário das suas próprias “misturas” musicais, bem como o valor que lhe é atribuído em manifestações musicais para consumo de massas, ilustram mais uma vez o que venho referindo. (Mota, 2003, p. 13)

Assim, na sociedade permeada pela tecnologia, surgem novas formas de fazer e consumir música. A esse respeito, Lévy (1999) aponta para uma “nova oralidade”. A produção musical, e o fluxo de distribuição da mesma, mediada pelas tecnologias que permitem e modificam tanto o seu fazer musical quanto a sua distribuição, permitem uma “apropriação pessoal da produção musical que eram próprias da tradição oral” (p. 141). O autor explica que isso se dá devido à facilidade que qualquer pessoa tem em colocar “na rede os produtos de sua criatividade *sem passar pelos intermediários que haviam sido introduzidos pelos sistemas de notação e de gravação* (editores, intérpretes, grande estúdios, lojas)”.

O sistema digital, bem como outros meios que integram a cibercultura, acabam por fazer parte diretamente da arte pós-moderna. Essa, segundo Lemos, se diferencia dos movimentos do alto modernismo à medida que se utiliza de “formas lúdicas, disjuntivas, ecléticas e fragmentadas”. Isso resulta em uma “única possibilidade, já que tudo já foi feito, é combinar, mesclar, re-apropriar”, e assim, o “digital vai trazer possibilidades novas e radicais para essa mistura e re-apropriação de estilos” (Lemos, 2001, p. 212).

## 7.2 SOBRE A PRÁTICA MUSICAL

### 7.2.1 Espaços de atuação

Nos quatro casos estudados, destacam-se as peculiaridades de cada espaço de atuação ocupados por eles. DJ Anderson e Duke Jay trazem as suas experiências com bandas e as suas aprendizagens com os demais músicos integrantes. Duke Jay relata as suas experiências em participações com grupos de MPB, bossa nova, pop rock, reggae, como um importante passo na sua prática de DJs. Ele conta também sobre as surpresas dos outros músicos, quando da primeira vez que tocaram juntos, e isso logo em seguida se tornou uma parceria importante na sua carreira.

Sobre a afirmação do DJ como um instrumentista, Hein (2001) afirma que principalmente a relação que o toca-discos assume ao tocar juntamente com outros instrumentos musicais é o que faz considerá-lo um instrumento musical.

Nas atuações em festas e bailes, com discotecagem, eles apontam como um dos papéis importantes desta prática o “aprender com a platéia”. Sobre essa relação do artista com a platéia, Elias destaca que:

as idéias do artista estão sempre ligadas ao material e à sociedade. São uma forma específica de comunicação, que pretende arrancar aplausos, acolhida positiva ou negativa, despertar alegria ou raiva, palmas ou vaias, amor ou ódio [...] Tal sintonização permanente com o material e com a sociedade, conexão que pode não ser aparente à primeira vista, está longe de ser acidental. Cada um dos materiais característicos de um campo artístico particular tem suas próprias regularidades inexauríveis e uma correspondente resistência ao desejo do criador. Para que uma obra de arte venha a existir, o fluxo-fantasia pessoal deve ser transformado de maneira a poder ser representado em um de tais materiais. O produtor de arte [...] constantemente tem que resolver as tensões que surgem entre ambos. (Elias, 1995, p. 64)

Segundo Duke Jay, a atuação com discotecagem está em constante aprendizado, pois o público nunca é o mesmo, e assim, cabe a ele criar estratégias para exercer a sua função, agradando o público. Tom destaca a “emoção” em estar “proporcionando alegria” a quem está participando da festa.

Nezo fala do cuidado que se deve ter ao tocar para b.boys, salientando que o repertório deve ser escolhido em função da dança e não o contrário. Além disso destaca a sua atuação no programa *Hip Hop Sul*, e a interação que estabelece com os grupos e DJs que participam do programa. DJ Tom comenta também

sobre a atuação no rádio, trazendo os elementos importantes do contato nesta função, como a possibilidade de chegar a um número ilimitado de pessoas. No seu caso, fala do seu programa na FM Cultura, que promove e divulga a cultura hip hop local.

Outra atuação destacada pelos quatro DJs entrevistados é delineada pelos seus trabalhos de produção. Seus relatos mostram que a produção ocupa um estágio mais avançado dentro da prática musical de DJs, ou seja, as outras atuações enquanto discotecário e performer contribuem para a produção. A relação que cada DJ estabelece com esse processo é peculiar, embora um dos produtos em comum seja produção de bases para grupos de rap. Os aspectos por eles levantados dizem respeito ao sistema de gravação analógica e digital, as formas de utilizar os sons com esses dois sistemas, bem como a utilização do computador e as novas tecnologias nas suas produções.

DJ Anderson afirma a sua preferência pelo trabalho “caseiro”, e mesmo precisando utilizar o sistema digital para as gravações, procura preservar o máximo possível o caráter analógico. DJ Nezo também defende essa qualidade e “essência” do som analógico, porém ressalta o quanto o computador tem facilitado os seus trabalhos nessa área. Tom também utiliza o computador nas produções e declara como ganha “tempo e agilidade” com as possibilidades que o computador oferece. Duke Jay utiliza MPC para fazer suas produções, avaliando a qualidade dos timbres que esse equipamento apresenta.

Diante dos diferentes materiais que os DJs utilizam para as suas produções, fica evidente o quanto a mudança na tecnologia altera as suas formas de produzir. Um exemplo disso é o computador que eles incorporaram na sua prática à medida que foi se tornando uma necessidade, e assim, facilitando algumas formas de trabalhar. Sobre esse domínio da tecnologia, Gohn escreve que:

o universo constituído pelos aparelhos tecnológicos, sejam instrumentos musicais eletrônicos, gravadores, computadores, estúdios digitais, sistemas de amplificação, ou quaisquer outros, oferece ao músico certas formas de criação e interpretação, e assim torna-se parte integrante do processo musical. A música do século XX, na grande maioria de suas formas de manifestação popular, é fruto de lapidações exercidas pelo desenvolvimento tecnológico. (Gohn, 2003, p. 16)

Dessa forma, a tecnologia possibilita e traz modificações ao fazer musical contemporâneo. Lévy (1999, p. 140) aponta que “assim como o fizeram em sua época a notação e a gravação, a digitalização instaura uma nova pragmática da criação e da audição musicais”. Isso ocorre à medida que “o estúdio de gravação”

se tornou o “principal instrumento, ou meta-instrumento da música contemporânea”.

Destacam-se nas produções dos DJs entrevistados igualmente o uso de sons sampleados. Isso também é decorrente da tecnologia que permite que um som seja escolhido e recortado para ser devidamente trabalhado em suas mãos. A respeito disso surgem alguns questionamentos com relação à autoria e ao direito que o DJ tem de utilizar trechos de música já gravada. Várias foram as opiniões e justificativas sobre a utilização dessa ferramenta no seu trabalho.

DJ Anderson explica: “é uma produção tua que tu colou, deu até um destaque a mais na música, mas não tem nada a ver com a tua música, ou só citou um pedacinho da tua música, ou alguma coisa que tu falou, uma coisa que tu falou interessante” (CE 1, p. 53). Dessa forma, o trecho musical “não serviu como cópia, serviu como inspiração” (CE 1, p. 54).

Para DJ Nezo, essa prática pode ser entendida dentro do fazer musical dos DJs da seguinte forma: “A cópia, o sampler [...] não é roubar uma música, é homenagear uma música” (CE 3, p. 98-99). Além disso, ele considera as questões socioculturais na utilização de material já gravado em novas composições, lembrando o início da cultura hip hop, desenvolvida nos guetos, quando não haviam recursos para comprar instrumentos e a criação musical era feita com a “sobrevivência em cima da carência, musicalmente falando”. Isso justifica a utilização de samplers neste estilo musical. De acordo com o seu relato:

o pessoal da Velha Escola pegava trechos de determinado violão, porque eles não tinham violão pra tocar, e daquele violão poderia, ele criava, às vezes, com a combinação de outros sons, uma composição completa. Outra coisa também, muitas das músicas que se utilizam o sampler são músicas que não entravam no circuito comercial, ficavam restritas às comunidades, às vezes lançadas por gravadoras pequenas, e que não tinham alcance comercial de outros estilos musicais. (CE 3, p. 98-99)

Sobre essa realidade, Rose (1997, p. 203) escreve que o surgimento do hip hop no contexto da cidade pós-industrial precisou trabalhar com a reformulação do “terreno cultural e seus acessos ao espaço, aos materiais e à educação”. Neste contexto, “num tempo de muitos cortes orçamentários” inclusive o acesso à música nas escolas, fez com que os hip hoppers “contassem apenas com o som de toca-discos”.

Nezo acrescenta que a preocupação que tem como DJ não é com a “seqüência de notas que foi feita”, mas sim com o som das mesmas, “para transformar o som daquela nota em uma segunda, terceira alternativa”. Ele conclui que “pra quem faz o trabalho utilizando o vinil, a principal estratégia é descaracterizar, e quanto mais tu descaracterizar, o som original, mais tu é conceituado entre os DJs” (CE 3, p. 99).

Essa prática, segundo Pires (2001, p. 94), se ampara no fato de que o DJ “subverte o significado utilitário dos objetos para recriá-los”. Assim, a forma como os DJs utilizam os materiais permite uma “apropriação imprevista, criativa e singular, não somente dos aparatos técnicos, mas das próprias obras musicais, que utilizam e manipulam com igual desembaraço” (p. 95).

Duke Jay, por sua vez, comenta que os trechos musicais utilizados aparecem na nova composição com uma nova intenção. Ele explica:

a gente pode pegar um Beethoven e fazer uma base de rap em cima, mas obviamente é a música do Beethoven no looping que não tem nada a ver com a intenção que o Beethoven fez na música dele, é outra coisa totalmente diferente. Isso já no meu ponto de vista não é a cópia da música do Beethoven. Até quem acha que é a cópia estaria, sei lá, julgando mal a pessoa do Beethoven ou fazendo uma injustiça com o cara, que fez uma composição tão bela, com uma intenção tão diferente quanto aquela que foi feita. (CE 2, p. 134)

Duke Jay acrescenta que a maneira como o material é utilizado e trabalhado, seguindo uma “intenção de criação”, não pode ser considerado como cópia. E afirma: “às vezes a cópia não é o que a gente ouve, e sim o que a gente entende como cópia” (CE 2, p. 134).

Fialho destaca essa forma de utilização de samplers nos grupos de rap, lembrando que quando eles começam a produzir rap, “o fazem por uma necessidade de expressão, além de um desejo de serem vistos e ouvidos como pessoas pela sociedade”. Assim, “sem muitos recursos financeiros para a compra de equipamentos [...] muitos começam compondo e ensaiando na sala de casa usando uma base gravada, em CD ou fitas cassete, para fazer suas rimas” (Fialho, 2003, p. 97).

Sobre a utilização de sampler, Tom destaca que “quando o DJ aproveitou uma coisa, fez bem feito, ele vai receber elogios. Se o cara foi criticado é porque ele literalmente copiou, ficou muito na cara, aí fica fraco” (CE 4, p. 91). Ele cita um trabalho da Fernanda Abreu, que lançou um CD intitulado “Na Lata” no qual ela defende o sampler. Tom comenta que “ela faz uma música saudando o

sampler, e sampleou um monte de gente, mostrando que samplear é bom, é possível e sempre que tu vê uma entrevista da Fernanda Abreu, ela defende o sampler. Mas aí tem que samplear bem, tem que samplear e não sugar” (CE 4, p. 91).

Referindo-se à forma de construir e trabalhar com os materiais eletroeletrônicos, Duarte Souza escreve que:

a música de vanguarda – experimental, eletrônica, que traz novidades, novas texturas sonoras – não é, aliás, propriedade de ninguém: os *samplers* autorizam a cópia e põem um fim à obra intocável, definitiva, única. O que vale é o processo; é aí que reside, no processo, o original, o autêntico. O produto – a música em si – é apenas um elemento do banco de dados de sons disponível para nova manipulação, novo recorte, nova colagem [...] A música tecnológica não começa, não termina: ela sugere continuidade, infinitude, hipersonoridade, mixagem, novas colagens, novas conexões. (Duarte Souza, 2001 p. 62)

A partir desta perspectiva, os pequenos trechos sampleados passam a ser uma matéria-prima a ser trabalhada e lapidada, transformando-se em uma nova composição musical (Levy, 1999).

Essa forma de fazer música trazida pelos DJs, independente do estilo que trabalham, é a estética própria que esse fazer musical proporciona. Segundo Fontanari (2003, p. 102) “a música feita pelos DJs e produtores revela um modo de apropriação musical particular, estabelecendo um novo conceito de música. Ao terem agora ferramentas para produzi-la, delas passam a se apropriarem para a construção de seu papel social e para o agenciamento daqueles que com a sua expressão se identificam”.

Após delinear os espaços de atuação ocupados pelos DJs participantes desta pesquisa, vale mencionar que o mercado de trabalho e o retorno financeiro são vistos por eles de forma diferenciada.

DJ Anderson e Duke Jay vivem exclusivamente da música, e mesmo destacando algumas ressalvas, apresentam resultados significativos. DJ Anderson destaca que de maneira geral o hip hop ainda não tem uma cena conquistada em Porto Alegre, tanto quanto São Paulo. Isso acontece porque são poucas as casas que convidam o DJ para tocar em festas com preço fixo, fazendo assim com que os DJs se sujeitem a tocar pela portaria, ou seja, recebendo apenas uma porcentagem do público pagante, correndo riscos de não terem um bom retorno financeiro, já que são dependentes do movimento do bar. Duke Jay também é da mesma opinião, e embora esteja trabalhando como DJ fixo, recebendo

mensalmente, com carteira assinada - o que não é tão comum para os DJs que geralmente recebem cachê por festa - ainda considera o seu retorno financeiro como o "básico da categoria" (CE 2, p. 56).

Dependendo do estilo, DJ Nezo vislumbra um mercado de trabalho amplo. Para ele o DJ tem muito a crescer na área de produção de bases e "jingles" e trabalhos no estúdio. Tom, por sua vez, declara que o mercado de trabalho para o DJ em Porto Alegre está difícil. Ele atribui essa dificuldade ao pequeno número de casas de "festas noturnas", de tal forma que as oportunidades são poucas. Tom ressalta que isso é geral, não somente para os DJs de hip hop, mas também para os da cena eletrônica, pois só tem espaço para os DJs já consagrados.

### 7.2.2 Escolha de repertório e vinil

Quanto ao repertório para suas produções e atuações, é unânime entre os quatro DJs entrevistados a utilização de músicas da década de 70 e 80. Isso está relacionado à formação inicial que se deu na cultura hip hop. Sobre isso Azevedo e Silva (1999, p. 77) escrevem: "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 Ben Jor, Cassiano, Beбето, Banda Black Rio, Hyldon e Gérson 'King Combo'".

É unânime entre eles a preferência pela utilização do vinil. A preferência é justificada não somente pela qualidade sonora, mas também pela parte física do vinil. Nezo conta que tem "todo um ritual, tu pegar a bolacha, passar a flanelinha, marcar e começar a tocar". Duke destaca a "magia do vinil" que faz a diferença e dá "vida à performance".

Tendo em vista a queda da produção de vinil, com o surgimento de outras mídias, existem alguns materiais que são verdadeiras raridades, de tal forma que a busca por vinil é uma constante na prática dos DJs. Embora o interesse em manter viva a "cultura do vinil" persista nas produções de alguns DJs e alguns grupos, principalmente de rap, ainda perdura a dificuldade em adquirir o material, e aqueles produzidos na década de 70 e 80 são verdadeiras peças raras nos acervos de DJs e colecionadores. Dessa forma, a procura de discos exclusivos

torna-se uma das “características marcantes da profissão de DJ” (Pires, 2001, p. 92). A análise de Pires complementa:

o DJ tem com os discos uma relação *sui generis* de apreciação, tratando-os como objetos raros, por vezes de valor inestimável, como um colecionador trata os objetos de sua coleção. Para eles, que, muito comumente, gostam de trabalhar com gravações antigas, encontrar estas preciosidades é uma necessidade e um prazer. É como se, adquirindo esses discos raros, ele estivesse formando sua coleção de exclusividades, o que o auxilia a diferenciar seu som do de outros DJs. (Pires, 2001, p. 92)

Essa exclusividade e originalidade de cada DJ ter o seu próprio som é outra característica do trabalho de discotecagem. De acordo com Assef (2003), esse fenômeno não é apenas atual, mas acontece desde o início desta prática. Essa autora comenta sobre os bailes da considerada “orquestra invisível”, termo este atribuído aos discotecários que eram responsáveis pelos bailes na década de 50 e 60 em São Paulo. Segundo o DJ Fabrício Macari, na época, “como não tinha gravadora promovendo artista nem MTV” o DJ precisava ser “bem mais garimpeiro na busca de vinil do que atualmente”, tando que “acontecia de um discotecário ficar famoso por ser o único que tinha determinado disco. Era assim: as pessoas iam ao baile para ouvir tal música que só aquele DJ tinha” (Macari apud Assef, 2003, p. 26).

Na opinião de Duke Jay, há 15 anos atrás, era mais fácil encontrar vinil para comprar, pois existia no centro de Porto Alegre uma espécie de feira que acontecia às sextas-feiras. Para ele o fato de conseguir “juntar um dinheiro” para ir lá e comprar algum vinil para tocar em suas festas era algo muito especial. Ele conta que “tinha aquela disputa de chegar antes e comprar [...] Bah, tu procurava, comprava, às vezes era só tu que tinha, era o monopólio, bah, eu e o fulano, os únicos dois DJs na cidade que temos esse som” (CE 2, p. 110).

Além dos sons da década de 70 e 80, Duke Jay relata a sua experiência com discotecagem em uma casa onde a seleção do repertório está atrelada ao público. Normalmente ele toca reggae, pop rock, hip hop, rock, que fazem parte dos hits do momento. A respeito disso, Duke Jay destaca a atenção que lhe é exigida para saber o momento certo de tocar cada estilo, bem como a forma que realiza as trocas de estilos.

A escolha do repertório estabelece uma relação de circularidade entre o público e o DJ. Essa relação acaba por determinar a hora exata de trocar de música, sempre com o intuito de manter a pista dançando. Isso se evidencia nos mais variados estilos. Um exemplo é a importância do DJ nos bailes funk:

o DJ é a peça mais importante para o bom funcionamento do baile. Ele sabe, e isso é consciente, como controlar a intensidade da festa, aumentando ou diminuindo a animação dos dançarinos [...]. O DJ pode apressar o momento de descarga, dependendo da densidade populacional da pista de dança. Isso é feito sutilmente. É possível observar melhor o poder do DJ nos momentos em que o baile ameaça sair do controle, quando estoura alguma briga mais violenta. O DJ muda a música, toca algo desconhecido ou mais calmo. (Vianna, 1988, p. 80)

### 7.2.3 Ensino

A experiência na área de ensino se estabelece de forma diferenciada entre os DJs entrevistados. DJ Anderson revela que nunca “deu aulas” sistematizadas, porém, vários amigos aprenderam a prática de DJs apenas olhando-o tocar, e com as “suas dicas” em momentos esporádicos. A experiência que teve com grupos foi na FEBEM, onde, na sua opinião, a principal função da oficina é possibilitar um momento em que eles se sintam um “alguém”. DJ Anderson salienta o quanto os participantes “se encontraram” com o hip hop, que passou a ser uma forma de expressão para que eles pudessem dizer através da arte, tudo o que estavam sentindo. Sobre as oficinas de DJs na FEBEM, DJ Tom teve a mesma experiência.

Esse sentimento de possibilitar que os participantes “se sintam alguém”, é trazido igualmente por Tom, que acrescenta “ele vai se sentir alguém, vai ser DJ”. Tom trabalhou, além da FEBEM, com a Escola de Porto Alegre (EPA), e comenta o quanto esse trabalho evidencia o “lado social do DJ”. No que se refere aos aspectos técnicos da prática musical trabalhados nessas oficinas, Tom avalia resultados positivos dos participantes, que se envolvem com ela. Essa prática é trabalhada com uma seqüência de conteúdos onde todos têm oportunidade de fazer “suas manobras” nos toca-discos.

O “lado social do DJ” apontado por Tom está relacionado à abordagem que eles assumem nessas oficinas, oportunizando aos participantes um conhecimento sobre uma linguagem artística, permitindo-lhes que possam criar, e de certa forma extravasar o que sentem, frente à situação em que vivem. Além disso, o fato de vislumbrar uma continuação, uma atuação como rapper ou DJ, também se torna um elemento motivador na vida dessas crianças e jovens.

Situação semelhante é encontrada na pesquisa de Dayrell (2002a) sobre o funk e o rap na socialização da juventude. O autor aponta o significado que tem

para cada jovem integrante dos grupos entrevistados o fato de participar, sonhar e lutar pelo grupo e por uma ascensão artística. Como resultado de seu estudo Dayrell aponta que:

[..] o estilo *rap* e *funk* possibilitou a muitos desses jovens uma ampliação significativa do campo de possibilidades, abrindo espaços para sonharem com outras alternativas de vida que não aquelas, restritas, oferecidas pela sociedade. Querem ser reconhecidos, querem uma visibilidade, querem ser alguém num contexto que os torna invisíveis, ninguém na multidão [...]. Enfim, querem ser jovens e cidadãos, com direito a viver plenamente a sua juventude. (Dayrell, 2002a, p. 134)

Nezo e Duke Jay ressaltam ainda a experiência em workshops, em que a “cultura do DJ” é repassada e também são privilegiados alguns momentos práticos, porém, com um caráter mais informativo, em virtude do tempo destinado a esses encontros.

Na análise transversal dos quatro estudos de caso, evidencia-se a maneira criativa e livre de como os DJs escolhem seus materiais sonoros. Nesse sentido, eles ousam utilizar os mais variados sons, a partir de uma concepção própria de criação musical, o que demanda rigorosas pesquisas sonoras, experimentações e comprometimento com suas práticas.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Se você ouvisse como eu tive a idéia de pegar uma música e repeti-la muitas vezes, você me olharia e diria – E daí? – mas se eu lhe contar como fiz, quantas vezes fiquei num quarto e quantas agulhas quebrei, quantas vezes o fio arrebentou e quantas devo ter apanhado por desmontar um aparelho elétrico só para ver como funcionava, ou para tirar uma peça, a história pode começar a soar mais interessante.  
(DJ Grand Master Flash)

Este estudo teve como objetivo central compreender a formação e a prática musical de DJs, a partir de quatro estudos de casos realizados com DJ atuantes na cidade de Porto Alegre – RS. Partindo deste objetivo, o trabalho procurou discutir os aspectos que integram a formação musical de DJs, os meios e materiais utilizados na sua formação musical, seus espaços de atuação e procedimentos de transmissão de conhecimentos entre DJs.

O interesse em investigar este tema vem ao encontro da necessidade da educação musical em entender os diferentes modos de aprendizagem, atuação e a relação que as pessoas estabelecem com a música. Os dados sobre a formação e a prática musical de DJs podem contribuir para a área da educação musical no sentido de criar possibilidades de conhecer e entender os diferentes fenômenos do fazer musical, ampliando as visões sobre as músicas que circundam o espaço social. Redimensionar o olhar para as diferentes práticas musicais pode permitir ao educador musical refletir e ampliar as oportunidades de atuação pedagógica.

Em função da temática - formação e prática musical de DJs -, o referencial teórico dessa pesquisa se apoiou nas seguintes áreas e autores: educação musical, com abordagem sociocultural (Nanni, 2000; Kraemer, 2000; Souza, 2001; Dayrell, 2002; Fialho, 2003); aprendizagem e formação (Giroux, 1996; Bolle, 1997; Bransford et al., 2000); música e tecnologia (Lévy, 1999; Carvalho, 1999; Lemos, 2001).

O método de pesquisa utilizado foi o estudo multicaso, com abordagem qualitativa, que permitiu um estudo aprofundado de cada caso. Pela profundidade que as questões de pesquisa sugeriram, foram escolhidos quatro casos, que durante a pesquisa foram tratados dentro de sua prática específica.

A escolha dos quatro DJs foi definida de acordo com a disponibilidade e interesse em participar desta pesquisa. A coleta de dados foi realizada de abril a agosto de 2003, incluindo entrevistas semi-estruturadas com cada DJ e observações diretas das suas atuações.

As entrevistas seguiram um roteiro elaborado previamente e aperfeiçoado a partir do contato com o campo empírico. Após a primeira rodada de entrevistas com cada DJ, novos assuntos surgiram e foram incorporados e tratados nas entrevistas posteriores.

As observações foram espaços importantes para “tomar contato” com a prática, bem como ilustrar o que estava sendo tratado nas entrevistas, que aconteciam em paralelo. Durante a coleta de dados, as observações aconteceram em diferentes espaços, tais como discotecagem em festa, gravação de programa de TV, ensaios com as bandas, show de aniversário da banda, entre outras.

### *Síntese dos resultados*

Compreender a formação e a prática musical de DJs implicou em desvendar a complexidade e a estrutura desse fazer musical, enfocando os aspectos desse aprendizado. Assim, foi importante analisar como os DJs iniciaram, como trabalham e como estruturam suas práticas. O estudo mostra que a formação musical dos DJs entrevistados é determinada pelos meios e estratégias que desenvolvem nas relações socioculturais. Além disso, ficou evidente as diferenças entre a forma como fazem música atualmente e como faziam na década de 80, quando iniciaram. Isso porque houve mudanças tecnológicas que influenciaram diretamente seu fazer musical.

Os quatro DJs entrevistados apresentam uma relação de curiosidade, experimentação e adaptação com relação aos aparelhos na sua formação musical. Isso está relacionado à própria forma de trabalhar com os elementos e a matéria-prima que compõe a prática musical de DJs. Eles destacam em vários momentos de suas falas a infinidade de materiais que precisam pesquisar para fazer as escolhas e integrá-las nas suas performances, discotecagens e produções. O termo “pesquisa” aparece sempre como a motivação para o trabalho.

Além da experimentação com o equipamento disponível, surgem as relações de trocas com outros músicos, cursos e festivais que fazem parte da formação musical destes DJs. Mesmo passando a maior parte do tempo treinando sozinhos, eles destacam a importância de tocar e aprender juntos.

Os DJs mostram a importância de estar em contato com o equipamento, treinando, tocando e pesquisando para aprimorar cada vez mais a sua prática. Para que isso aconteça, é preciso ter os aparelhos, ou então ter a oportunidade de treinar na casa de alguém que forneça esse equipamento. Isso revela a qualidade, a importância e o envolvimento com o toca-discos.

A relação que estabelecem com a mídia é de parceria devido às contribuições para o aprimoramento de sua prática. Contudo, mesmo com a chegada do CD, MD, MP3, entre outros meios de veiculação sonora, a importância e a função do vinil continuam fundamentais para a prática musical destes DJs.

A mídia, juntamente com o avanço da tecnologia, possibilitou igualmente uma mudança na forma como estes DJs produzem e consomem música. Por exemplo, mesmo com a preferência pelo sistema analógico, o surgimento do sistema digital, bem como a utilização de computadores nas suas produções, acabaram por interferir e contribuir para sua prática.

No que se refere à prática musical de DJs nos seus diferentes espaços de atuação e produção musical, os dados revelam características importantes, tais como: aprender com a platéia no momento da discotecagem; relações de trocas com outros músicos e instrumentos quando tocam nas bandas; escolha de materiais e pesquisa sonora e produção de grupos de rap.

É comum o DJ circular por diversos espaços e estilos, tais como o pop rock, MPB, bossa nova e rap, demonstrando assim a sua interação como performer. Nas produções, há a preocupação estética com “o que” e “como” utilizar os materiais sonoros com criatividade, o que resulta, por exemplo, em criações a partir de trechos musicais já gravados.

O desprendimento para ser eclético se revela no uso de vários estilos musicais em suas colagens. Eles declaram que o “universo é o nosso limite”, “todo o disco é nota” é só “escolher e fazer, o DJ trabalha com uma alquimia perfeita”, “é preciso entrar na música, e sentir a música, a partir daí tu sabe o que fazer”. Assim para os DJs, músicas gravadas são material sonoro a ser transformado e recriado.

No que se refere à transmissão de conhecimentos para outros DJs, os entrevistados revelam uma preocupação em socializar “a cultura do DJ”, e para isso utilizam workshops, “dicas” para amigos e oficinas. Além da preocupação com a prática musical, os DJs também buscam desenvolver um trabalho social através da música, dando oportunidade para jovens em situação de rua ou detentos, o contato com os toca-discos, como ocorreu nas oficinas na EPA e na FEBEM.

O desprendimento nas criações dos DJs, a pesquisa de inúmeros sons para suas produções e performances, a abertura para ouvir diversos estilos e gêneros musicais, são questionamentos também presentes no nosso cotidiano. A partir

dessa pesquisa, foi possível rever algumas formas de se trabalhar com a música, bem como um "encontrar-se" nas falas e experiências trazidas por estes DJs. A forma como eles aprenderam, a importância da experimentação, dos contatos e aprendizagens com outros DJs, da preocupação com a matéria-prima utilizada nas suas composições, do tempo de treino e estudo com o equipamento, revelam e validam vários dos aspectos pedagógicos discutidos e vivenciados pela área da educação musical.

Estes aspectos sugerem uma "pedagogia do DJ" que pode ser ilustrada com as seguintes falas: "o universo é o nosso limite", "todo o disco é nota" é só "escolher e fazer, o DJ trabalha com uma alquimia perfeita", "é preciso entrar na música, e sentir a música, a partir daí tu sabe o que fazer", "Porque a música toda é assim, é bumbo e caixa, então tu tem que largar dentro do tempo, tu tem que contar", "não é só tocar, tem que sentir a alma e a essência da música", "tu tem que ser a música naquele momento".

#### *Desdobramentos e futuras pesquisas*

A preocupação em socializar a prática de DJs levou DJ Tom, em julho de 2003, a convidar-me a participar de seu programa sobre hip hop na rádio FM Cultura, para falar sobre esta pesquisa. O momento foi singular, pois primeiramente me vi "do outro lado", uma vez que até então, era eu quem fazia as perguntas. Pude também sentir um pouco do que ele relata sobre "ser DJ em uma rádio", o fato de você atingir muitas pessoas, mas não ter idéia de quantas são. Ao sinal dele dizendo "valendo", quando me percebi diante de um microfone, sem saber quantas pessoas estariam me ouvindo, foi uma sensação ímpar e importante naquela fase da pesquisa. Importante porque permitiu que eu tornasse público o que estava estudando, e a cada vez que o tema aparecia, eram novas descobertas e novos olhares que muito me instigaram na escrita deste trabalho.

Outro fato que oportunizou a divulgação deste trabalho ainda em andamento foi um convite para falar sobre a pesquisa na Faculdade de Educação da UFRGS, em novembro de 2003. Na ocasião, convidei os DJs participantes para estarem presentes e também falarem um pouco da sua prática. Devido ao dia e horário, só pude contar com a presença de dois deles, o que foi muito

significativo, no ponto de vista das questões e interações que foram promovidas nesse encontro com alunos da "academia".

Situação semelhante a essa, porém em etapa anterior, foi o pôster com o resumo do projeto dessa pesquisa que apresentei durante o I Fórum Mundial de Educação, realizado em Porto Alegre em janeiro de 2003. Na ocasião, os DJs puderam visualizar um pouco do projeto de pesquisa, bem como presenciar o interesse do público na temática e a repercussão do trabalho.

Após a coleta de dados, durante a fase de catalogação e escrita, mantive contato por e-mail ou telefone com os DJs, e pude estar a par das suas novas conquistas. Essas não estão contempladas nos capítulos da dissertação, porém, cabe aqui citá-las. DJ Anderson produziu o CD *Hip hop na moral – Mix volume 1*. Os CDs da banda Diretoria e do cantor e compositor Zé Caradípia, nos quais Duke Jay participa, foram lançados. DJ Nezo produziu a Coletânea *Hip Hop do Sul*, e o primeiro CD do seu grupo, *Clã CVL*.

Em todas as fases desta pesquisa, os contatos iniciais, elaboração do projeto, entrada em campo, a catalogação e análise dos dados e a escrita da dissertação, foram fundamentais a motivação e o vínculo com os DJs entrevistados. Nos contatos iniciais e na coleta de dados evidenciou-se o comprometimento dos entrevistados com a sua prática musical e com esta pesquisa. Na escrita tive dificuldades em registrar e analisar cenas e trechos de falas que seriam melhor entendidas por meio de uma linguagem audiovisual. Assim, a elaboração de um material didático audiovisual poderia ser um desdobramento e uma contribuição da pesquisa para professores de música.

Como futuras pesquisas, poderiam ser investigadas as Oficinas de DJs no âmbito dos projetos sociais. Outra possibilidade, seria os Cursos de DJs que são promovidos geralmente em módulos, ou então nas escolas de DJs.

Retomando o que foi dito ainda no primeiro capítulo, sobre a importância de pesquisar as diferentes manifestações musicais e a relação que as pessoas fazem com a música para as diferentes formas de pensar a educação musical, ressalto o quanto foi possível "aprender" a partir desta investigação. Esse "aprender" é refletido em um pensar a educação musical dentro das diferentes relações socioculturais em que é desenvolvida. Trata-se de um repensar currículos e conteúdos, e um atuação que procure entender as diferentes formas de vivência musical. Essas formas, geralmente são trazidas pelos nossos alunos, porém, nem

sempre nos sentimos "instrumentalizados" para trabalhar com essas "diferentes práticas musicais".

Reconhecer o DJ como um músico, que toca o seu toca-discos como um pianista toca o seu piano, verificar a complexidade e o envolvimento que esta prática requer, pode ser a abertura de apenas um dos muitos olhares que precisamos para atuar como educadores musicais.

A curiosidade presente na prática musical destes DJs, bem como a criatividade para utilizar o que tem disponível, as adaptações para os primeiros treinos, enfim, a oportunidade de ouvir e participar e conhecer mais sobre a formação do DJ Anderson, Duke Jay, Nezo e Tom, certamente fez com que, retomando a frase de Grand Master Flash, "essa história começasse a soar mais interessante".

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e educação: Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.
- ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.
- ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou: A história do disc-jôquei no Brasil*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- 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, p. 65-81, 1999.
- BACAL, Tatiana Braga. *Músicas, máquinas e humanos: os DJs no cenário da música eletrônica*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- BASTOS, Maria Bernadete Berno. *O educador e o processo de musicalização através de teclados acústico e eletrônico*. Dissertação de Mestrado. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1999.
- BEATE, Peter. The subjektivierung of the objective identity of the electronic music. *PopScriptum*. Berlin: FPM, v. 7. Disponível em: <http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/>. 2001.
- BOLLE, Willi. A idéia de formação na modernidade. In: GHIRALDELLI, Paulo. *Infância, escola e modernidade*. Curitiba: Cortez, p. 8-32, 1997.
- BOGDAN, Robert; BIKLEN, Sari. *Investigação qualitativa em educação: Uma introdução à teoria e aos métodos*. Portugal: Porto Editora, 1994.
- BRANSFORD, John; BROWN, Ann L.; COCKING, Rodney R. (Orgs.). *How people Learn: Brain, mind, experience, and school*. Washington, D.C.: National Academia, 2000.
- BREWSTER, Bill; BROUGHTON, Frank. *Last night a DJ saved my life: The history of the disc jockey*. London, 1999.
- CAESAR, Rodolfo. Diabolus in machina. In: XI BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. *Cadernos Encontros/Desencontros de pesquisadores e músicos*, Rio de Janeiro, UNIRIO/FUNARTE, 1996.

\_\_\_\_\_. Aplicação das novas tecnologias no ensino de música. In: VIII ENCONTRO ANUAL DA ABEM. *Anais...*, Curitiba, p. 52-55, 1999.

CARLUCCIO, John; IMBODEN, Ethan; PIRTLE, Raymond. *Turntablist transcription methodology*. Disponível em: <[www.battlesound.com](http://www.battlesound.com)>, 2000. Acesso em 18/07/2003.

CARRARA, Daniela; THAÍS, Érica. Entrevista com DJ Anderson. *Revista Da Rua*. São Paulo, n. 3, p. 60-61, 2003.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Horizontes Antropológicos: Música e Sociedade*. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 53-91, 1999.

CHAVES, Carlos Antônio Gomes da Costa. *Análise dos Processos e ensino-Aprendizagem do Acompanhamento do Choro no Violão de Seis Cordas*. Dissertação de Mestrado, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.

CONTADOR, Antônio Concorde; FERREIRA, Emanuel Lemos. *Ritmo & Poesia: os caminhos do rap*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

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

COSTA, Júlio César Nunes da. *A criação musical no Brasil após a introdução das novas tecnologias baseadas em microprocessadores*. Dissertação de Mestrado. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1999.

CUNHA, Mariana Carneiro. *Transmissão de saberes na bateria da Escola de Samba Mocidade Independente de Padre Miguel*. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.

DAYRELL, Juarez. Juventude, grupos de estilo e identidade. *Revista Educação*. Belo Horizonte, n. 30, p. 25-38, 1999.

\_\_\_\_\_. A Escola como espaço sócio-cultural. In: DAYRELL, Juarez (Org.). *Múltiplos olhares sobre educação e cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 136-161, 2001.

\_\_\_\_\_. O rap e o funk na socialização da juventude. *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v. 28, n. 1, p. 117-136, 2002a.

\_\_\_\_\_. Juventude: produção cultural e escola. Disponível em: <<http://siape.com.br/seemg/textos/dayrellj001.rtf>> 2002b. Acesso em outubro de 2002.

DEL BEN, Luciana. Ouvir-ver música: novos modos de vivenciar e falar sobre a música. In: SOUZA, Jusamara (Org.). *Música, Cotidiano e Educação*. Porto Alegre: PPG-Música/UFRGS, p. 91-106, 2000.

DI PIETRO, Laura. *Música eletroacústica: terminologias*. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2000.

DUARTE Souza, Cláudio Manoel. Idéias avulsas sobre Música Eletrônica, djing, tribos e cibercultura. In: LEMOS, André; PALACIOS, Marcos (Orgs.). *Janel@s do Ciberespaço*. Porto Alegre: Sulina, p. 51-79, 2001.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ERICSON, Torbjörn. Die Maschine in der Musikpraxis. *PopScriptum*. Berlin, FPM, vol. 7. <<http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip>>, 2001.

FIALHO, Vania Malagutti. *Hip Hop Sul: um espaço televisivo de formação e atuação musical*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FIDALGO, Heloiza Helena Carestiato. *As bandas de música de Nova Friburgo: sua organização, sua trajetória e o seu papel enquanto agentes da educação musical*. Dissertação de Mestrado. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1996.

FIKENTSCHER, Kai. Some observations on the nature of mixes on 12-inch dance singles. *Tracking: Popular Music Studies*. IASPM/USA, v. 4, n. 1, 1991.

FILIPO, Ricardo Luiz. *Expressão Musical na Internet: análise crítica de dois sistemas de auxílio à composição*. Dissertação de Mestrado. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1999.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. *Rave à margem do Guaíba: música e identidade jovem na cena eletrônica de Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

FRITSCH, Eloi Fernando. *MEPSOM: método de ensino de programação sônica para músicos*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Computação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

FURLANETE, Fábio Parra. *Escritura sismográfica: interação entre compositor e suporte digital*. Dissertação de Mestrado. PUC-SP, São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. Laboratório de investigação sonora. X ENCONTRO ANUAL DA ABEM. *Anais...*, Uberlândia, p. 95-98, 2001.

GATTAZ, André Castanheira. 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, 1996.

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

GIROUX, Henry. Jovens, diferença e educação pós-moderna. In: CASTELLS, Manoel. *Novas Perspectivas Críticas em Educação*. Porto Alegre: Artes Médicas, p. 63-85, 1996.

\_\_\_\_\_. *Os professores como intelectuais*. Trad. Daniel Bueno. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

GOHN, Daniel Marcondes. *Auto-aprendizagem musical: alternativas tecnológicas*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2003.

GOMES, Celson Henrique Sousa. *Formação e Atuação de Músicos das Ruas de Porto Alegre: um estudo a partir dos relatos de vida*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

GREEN, Lucy. Poderão os professores aprender com os músicos populares? *Revista Música, Psicologia e Educação*. Portugal, Instituto Politécnico do Porto, p. 65–79, 2000.

GREENE, Paul. Mixed messages: unsettled cosmopolitanisms in Nepali pop. *Popular Music*. Cambridge, Cambridge University, v. 20, n. 2, p. 169–187, 2001.

GUTSACK, Felipe. *Hip Hop: Educabilidades e traços culturais em movimento*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

HEISS, Thomas. Zur Geschlechterkonstruktion im Techno. *PopScriptum*. Berlin, FPM, vol. 7. <<http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/>>, 2001.

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

HENTSCHKE, Liane. A formação profissional do educador musical: poucos espaços para múltiplas demandas. X ENCONTRO ANUAL DA ABEM. *Anais...*, Uberlândia, p. 85–92, 2001.

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

IAZZETTA, Fernando. Música Eletroacústica. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/arttec/>> 2001. Acesso em outubro de 2002.

JERRETRUP, Ansgar. Techno Music: Its Special Characteristics and Didatic Perspectives. *The world of music*. Journal of the Department of Ethnomusicology, University of Bamberg, v. 42 (1), p. 51–63, 2000.

KENSKI, Vani. Novas tecnologias na educação presencial e a distância I. In: BARBOSA, Raquel Lazzari. *Formação de educadores: desafios e perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

KITWANA, Bakari. *The Hip Hop generation*. New York: Basic Civitas Books, 2002.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Trad. Jusamara Souza. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 50–73, 2000.

LAVILLE, Christian; DIONNE, Jean. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.

LEMOS, André. Arte eletrônica e cibercultura. In: LEMOS, André; PALACIOS, Marcos (Orgs.). *Janel@s do Ciberespaço*. Porto Alegre: Sulina, p. 212-230, 2001.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

MARTINO, Luís Mauro. Marshall McLuhan A Educação é a mensagem. *Revista Educação*, outubro de 2001.

MENEZES, Flo. *Música eletroacústica, história e estéticas*. São Paulo: Unesp, 1996.

MOTA, Graça. Pesquisa e formação em Educação Musical. *Revista da ABEM*. Porto Alegre, n. 8, p. 11-16, 2003.

MOTA, Regina. Tecnologia e informação. In: DAYRELL, Juarez (Org.). *Múltiplos olhares sobre educação e cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG, p. 73-76, 2001.

MÜLLER, Vânia. *A música é, 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. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

NANNI, Franco. Mass media e socialização musical. Trad. Maria Cristina Lucas. *Em Pauta*. Porto Alegre, v. 11, n. 16/17, p. 110-143, 2000.

NEUMANN, Friedrich. Hip hop: Origins, Characteristics and Creative Process. *The world of music*. Journal of the Department of Ethnomusicology, University of Bamberg, v. 42 (1), p. 51-63, 2000.

NIEMCZYK, Ralf; SCHMIDT, Torsten. *From Scratch: das DJ Handbuch*. Köln, 2000.

PELMAN, Samuel. *Introduction to the Creation of Electroacoustic Music*. Belmont: International Thomson Publishing, 1994.

PENNA, Maura. Apre(e)ndendo músicas: na vida e nas escolas. *Revista da ABEM*. Porto Alegre, n. 9, p. 71-79, 2003.

PIRES, Maria Cecília Cunha Moraes. Criação e cultura de massa: algumas considerações a partir da música dos DJs. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, 83-96, 2001.

POSCHARDT, Ulf. *DJ-Culture: Diskjockeys und popkultur*. Hamburg: Rowohlt, 1997.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os "bambas da orgia"*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

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

ROSE, Tricia. *Black Noise: rap music and back culture in contemporary América*. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

\_\_\_\_\_. 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, 1997.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

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, p. 23–38, 1999.

SIQUEIRA, Ana Mary de Freitas Cervantes. *Processos criativos em educação musical aliados às novas tecnologias*. Dissertação de Mestrado. Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 2000.

SOUZA, Jusamara. A experiência musical cotidiana e a pedagogia. In: SOUZA, Jusamara (Org.). *Música, Cotidiano e Educação*. Porto Alegre: PPG-Música/UFRGS, p. 33–43, 2000a.

\_\_\_\_\_. Cotidiano e Mídia: desafios para uma educação musical contemporânea. In: SOUZA, Jusamara (Org.). *Música, Cotidiano e Educação*. Porto Alegre: PPG-Música/UFRGS, p. 45–57, 2000b.

\_\_\_\_\_. Caminhos para a construção de uma outra didática da música. In: SOUZA, Jusamara (Org.). *Música, Cotidiano e Educação*. Porto Alegre: PPG-Música/UFRGS, p. 173–185, 2000c.

\_\_\_\_\_. Múltiplos espaços e novas demandas profissionais: reconfigurando o campo da Educação Musical. X ENCONTRO ANUAL DA ABEM. *Anais...*, Uberlândia, p. 85–92, 2001.

\_\_\_\_\_. Outras escutas da música brasileira. In: *Brasil desde Porto Alegre*. PANIZZI, Wraha; MIX, Miguel Rojas (Orgs.). Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 103–113, 2003a.

\_\_\_\_\_. 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: Editora da UFRGS, p. 207–216, 2003b.

SOUZA, Jusamara; HENTSCHKE, Liane; BOZZETTO, Adriana; CUNHA, Eliza. Leitura e teoria musical nas práticas de bandas de rock. XI ENCONTRO ANUAL DA ABEM. *Anais...*, Natal, p. 343–349, 2002a.

SOUZA, Jusamara; HENTSCHKE, Liane; OLIVEIRA, Alda; DEL BEN, Luciana; MATEIRO, Teresa. O que faz a música na escola? Concepções e vivências de professores do ensino fundamental. *Série Estudos 6*, Porto Alegre, 2002b.

SOUZA, Jusamara; HENTSCHE, Liane; BOZZETTO, Adriana; CUNHA, Eliza; CUNHA, Karine. Práticas de aprendizagem musical em três bandas de rock. *Per Musi*, Revista de performance musical. Belo Horizonte, v. 7, 2003.

STAKE, Robert. Case Studies. In: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. *Handbook of Qualitative Research*. 2. ed. London: Sage Publications Inc., 2001.

TORRES, Cecília; SCHMELING, Agnes; TEIXEIRA, Lúcia; SOUZA, Jusamara. Escolha e organização de repertório musical para grupos corais e instrumentais. In: HENTSCHE, Liane; DEL BEN, Luciana (Orgs.). *Ensino de Música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003.

TOSCHI, Mirza. Seabra. Linguagens midiáticas em sala de aula e a formação de professores. In: ROSA, D. E. G.; SOUZA, V. C. de (Org.). *Didáticas e práticas de ensino: interfaces com diferentes saberes e lugares formativos*. Rio de Janeiro: DP&A, p. 265-278, 2002.

TRAGTENBERG, Livio. O imprevisível ruído do assombro. *Folha de São Paulo*. p. 3, 14 julho, 2002.

TRIVIÑOS, Augusto. *Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação*. São Paulo: Atlas, 1987.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1988.

\_\_\_\_\_. *Filosofia do Dub*. Kimberly White, 12 julho 2001, Reuters.

YIN, Robert. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman, 2001.

WALCOTT, Rinaldo. Post Modern Sociology: Music Education and the Pedagogy of Rap. In: RIDEOUT, Roger. *On the Sociology of Music Education*. Norman: The University of Oklahoma, p. 180-190, 1997.

WEBBER, Stephe. *Turntable Technique: The art of the DJ*. Berklee Press Publications, 2001.

WESTBAN, Rainald Goertz. *Mix, Cuts and Scratches*. Berlin: Merve Verlag Berlin, 1997.

WILLE, Regiana Blank. *As vivências musicais formais, não-formais e informais dos adolescentes*. Três estudos de caso. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

WÖLTJE, Maren. *Cut, Copy and paste*. As the serialisten taught making music to the machines. *PopScriptum*. Berlin, FPM, vol. 7. <<http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/>>, 2001.

## **ANEXOS**

## ANEXO 1: ROTEIRO DE ENTREVISTAS

### 1. Dados pessoais

Nome:

Identidade como artista:

Idade:

Naturalidade:

Escolaridade:

Estado civil:

Filhos:

### 2. Da definição

O que é ser DJ?

Existem vários tipos de DJs. Quais os tipos que você conhece? Qual a diferença entre eles?

Quais os espaços de atuação de um DJ?

Qual a importância do DJ em cada um desses estilos/espços?

### 3. Da Formação

**3.1 Aprender a ser DJ:** *questões de âmbito técnico: como fazem?*

3.1.1 O que é preciso para ser DJ?

3.1.2 O que é mais importante para aprender a ser DJ?

3.1.3 Quais conhecimentos musicais são necessários para ser um bom DJ?

3.1.4 Em termos de notação musical, qual a importância para a prática de DJs?

3.1.4.1 A notação musical tradicional dá conta?

3.1.5 Como você aprendeu?

3.1.5.1 Fez algum curso?

3.1.6 Onde se aprende?

3.2 Mídia e aprendizagem

3.2.1 Você utiliza algum dos meios de comunicação no seu processo de aprendizagem?

3.2.2 Quais?

3.2.3 De que forma eles contribuem?

3.2.4 E as fitas de vídeo dos campeonatos de DJ, é possível aprender com elas? De que forma?

### **3.3 Por que ser DJ**

3.3.1 Qual a sua motivação para ser DJ?

3.3.2 Como foi o primeiro contato com o toca-discos?

3.3.3 Existe alguma figura inspiradora?

3.3.4 Qual é o seu estilo/perfil de DJ?

3.3.5 Porque a escolha por esse estilo?

### **3.4 Estudar/treinar para ser DJ**

3.4.1 O estudo, o treino, é diário?

3.4.1.1 Quantas horas por dia/semana?

3.4.2 Como você estuda/treina?

3.4.3 O que é necessário para um bom estudo/treino?

3.4.4 Em quanto tempo um DJ já está pronto para atuar?

3.4.5 De que maneira você procura estar se aprimorando?

3.4.6 Técnicas de performance: como voce aprendeu e estuda cada técnica?

3.4.6.1 Scratch

3.4.6.2 Back to Back

3.4.6.3 Transformer

3.4.6.4 mixagem

## **4. Atuação**

### **4.1 profissão DJ**

4.1.2 Quais os motivos que o levaram a escolha dessa profissão?

4.1.3 Quais os momentos que marcaram a sua trajetória profissional?

### **4.2 músico/compositor**

4.2.1 Como você define um DJ produtor?

4.2.1.1 Em que consiste o trabalho de um DJ produtor?

4.2.2 Como acontece o processo de produção?

4.2.3 Quais são os seus trabalhos nessa área?

4.2.3.1 De que forma são feitos? Como é o processo de criação?

4.2.3.1 Como a tecnologia influi no seu processo de criação/performance?

### **4.3 mercado de trabalho**

Quais suas atividades profissionais atuais?

Você divide seu tempo com alguma outra atividade?

E o mercado de trabalho de DJs, como você vê?

O que é necessário saber para atuar no mercado de trabalho?

Quais as dificuldades do mercado de trabalho atual?

Como é o retorno financeiro?

Possui trabalho gravado? Comente-º

Para quem atuam?

De que forma atuam?

Comente sua atuação (nos diferentes locais em que atua)

Já teve alguma participação em concursos? Onde? Como foi a experiência?

Quais as maiores dificuldades na sua prática?

### **4.4 equipamento (ferramenta)**

O toca-discos com o instrumento musical. Alguma vez você teve que defender o seu instrumento? Como?

Qual o equipamento básico necessário para o início da prática? É possível iniciar com qualquer toca-discos?

Qual equipamento você usa?

O seu equipamento é próprio, emprestado ou alugado?

## **5. Repertório**

Como se dá a escolha do repertório?

Através de quais critérios o repertório é selecionado?

Onde se encontram os materiais (discos, Cd's)?

Quais as principais bases que você utiliza em suas produções/atuações/performances? Por quê?

## **6. Ensino**

Você já ensinou ou ensina alguém tocar? Individual ou em grupo?

Qual é a primeira lição? Por onde se começa a aprender a tocar?

Quais são os critérios para a escolha dos materiais a serem utilizados no processo de ensino? (vinil, som)

Você já trabalhou com oficinas de DJ's?

Como acontece o trabalho em grupos nessas oficinas?  
Quais os resultados mais marcantes das oficinas trabalhadas?

## **7. Outros**

Música Eletrônica

Como é produzida?

Quais materiais são usados?

Por que o DJ de hip hop não é DJ de Música eletrônica?

Diferenças de estilos

Música pra b boys.

Quais? Como é feita a escolha?

Seleção de repertório para discotecagem.

Como é feita?

Como interagir com o pessoal que está na pista?

Formação de público?

Vinil

Como está essa questão hoje. Tem muitos?

Como está a produção de vinil?

Tem como copiar?

Qual o custo pra produzir vinil?

O custo de vinil importado?

Qual o melhor material? Tem diferença na performance?

## ANEXO 2: CONTATOS POR E-MAIL

**Data:** Thu, 27 Mar 2003 17:44:02 +0000

**Assunto:** Bataclã\_na\_Segunda\_Maluca.

**De:** "dukejay" [dukejay@terra.com.br](mailto:dukejay@terra.com.br)

**Para:** [juciane\\_jufem@yahoo.com.br](mailto:juciane_jufem@yahoo.com.br)

Dia 14 de abril, na Segunda Maluca do Manara, a **Bataclã FC** comemora 6 anos de estrada e ainda celebra o reconhecimento obtido no último Açorianos de Música realizado no Theatro São Pedro, onde a banda foi premiada como Melhor Grupo Pop Rock (pelo 2º ano consecutivo) e Melhor Compositor Pop Rock para Richard Serraria. A abertura será da banda *Os Subtropicais* e a noite estará repleta de participações especiais da cena musical gaúcha. O cenário a cargo de Alexandre Fávero (3 prêmios Tibicuera de teatro infantil por *Sacy Pererê-A lenda da meia noite*) ilustra no palco imagens das letras da **Bataclã FC** através de um teatro de sombras. O encerramento da festa se dará com a minibateria dos Imperadores do Samba levando o batuque para o meio do público.

**Data:** Wed, 4 Jun 2003 17:14:01 -0200]

**Assunto:** En:BATACLÃ\_FC\_na\_Sexta\_feira\_13\_do\_Expresso\_356

**De:** "dukejay" <[dukejay@Terra.com.br](mailto:dukejay@Terra.com.br)>

**Para:** [juciane\\_jufem@yahoo.com.br](mailto:juciane_jufem@yahoo.com.br)

13 de junho / Sexta Feira / Expresso 356

Independência 356 São Leopoldo 23h

### **Bataclã FC**

Toca no Vale do Sinos pela primeira vez após a premiação do Açorianos 2002

*Melhor Grupo Pop Rock e Melhor Compositor Pop Rock*

Após o show da Bataclã FC, a festa prossegue com show da banda *Uzmelara* (Pop, Rock e Diversão).

Grande abraço e obrigado pela divulgação!

[Www.bataclafc.com.br](http://www.bataclafc.com.br)

**Data:** Wed, 4 Jun 2003 17:30:32 -0200

**Assunto:** Re:Psquisa\_DJ **De:** "dukejay" <[dukejay@terra.com.br](mailto:dukejay@terra.com.br)>

**Para:** "juciane\_jufem" <[juciane\\_jufem@yahoo.com.br](mailto:juciane_jufem@yahoo.com.br)>

> Olá Duke!!

>

> eu não tô com sorte mesmo, ontem acabei tendo um imprevisto e nao consegui ir no Pedigree... mas um dia eu consigo!

> Acabei de ler hoje as transcrições das duas entrevistas que fiz contigo

> Gostaria de saber como está a sua semana do dia 09 a 13, voce teria um tempinho pra marcarmos mais uma? Ou pode ser na outra semana também, vê o que fica melhor pra ti...

> quanto as fotos da apresentação no Literato, em breve eu mando pra ti. > e no mais, tudo em ordem, tocando muito?

> espero notícias

> abraços

> Juciane

A resposta:

Tudo numa boa os meus colegas estão esperando enlouquecidos por estas fotos, a princípio eu começaria hoje (04/06) a discotecar no Elo Perdido as quartas....mas ainda há alguns acertos mas no dia 12 eu estreio lá e dia 13 tem show da bataclã no 356 em São Leo. Estou fazendo muitas produções inclusive com bandas...ha, já tenho em mãos o disco do Zé Caradípia (o compositor do Asa Morena) ficou muito bom. Creio que na segunda à tarde eu possa conversar com vc...mande resposta.

**Data:** Mon, 14 Jul 2003 17:20:04 -0300

**Assunto:** ...IMPORTANTE **De:** "tom.zine" <tom.zine@bol.com.br>

**Para:** [juciane\\_jufem@yahoo.com.br](mailto:juciane_jufem@yahoo.com.br)

Oi Juciane tudo bem com vc?!! Lembrei de vc hoje, to me desafogando dos meus trabalhos de Prótese, graças a Deus!!! Podemos marcar um dia para retomarmos a sua pesquisa. Penso que nesta Quarta-feira da 1 às 2 horas da tarde, se vc tiver disponibilidade podemos deixar marcado. No mais tudo bem com vc?!! Tem se cuidado direitinho?!! Fico no aguardo então, até mais. Abraço!!! Tom.

Minha resposta

**Data:** Tue, 15 Jul 2003 12:26:37 -0300 (ART) **De:** "Juciane Araldi" <juciane\_jufem@yahoo.com.br>

**Assunto:** Re: ...IMPORTANTE

**Para:** "tom.zine" <tom.zine@bol.com.br>

oi Tom!!

Então foi transmissão de pensamento, eu ia te ligar ontem, mas acabei deixando pra hoje, pra mim esse horário da 1 às 2 amanhã está perfeito, podemos deixar combinado, te ligo hoje à tarde ou à noite para confirmar caso vc nao leia o e-mail....

Abraços

**Data:** Sun, 27 Jul 2003 00:43:43 -0200

**Assunto:** Re:oi

**De:** "dukejay" <dukejay@terra.com.br>

**Para:** juciane\_jufem" [juciane\\_jufem@yahoo.com.br](mailto:juciane_jufem@yahoo.com.br)

> oi Duke!

> e então, como foi lá na Terça-feira?

> quero saber as novidades!

> abraço

A resposta:

Desculpe eu não ter entrado em contato antes, mas foi tudo certo a entrevista foi com o próprio Eloy, eu era o único presente no horário determinado , daí conversei com ele, mostrei a composição que eu acho qu tu ainda não ouviu que é um Drun'm Bass e fiquei a esperar a resposta no dia posterior, por que ele esperava mais interessados e composições melhores que a minha, mas graças a Deus deu certo e estou no projeto. Que começa na terça. Muito obrigado pela ajuda, vai contribuir para o trabalho de mestrado também.....Abraços!!!!

**Data:** Fri, 15 Aug 2003 19:16:15 -0200 **Assunto:** Re:notícias **De:** "dukejay"

<dukejay@terra.com.br>

**Para:** "juciane\_jufem" <juciane\_jufem@yahoo.com.br>

Olá Juciane !!!!

Tudo legal sim ! O curso esta no finalzinho e me dei muito bem fiz até uma extensão com o Eduardo Reck Miranda que foi prof. do Eloy, só tinha os feras no assunto!.....Não vou poder participar da Anppom porque o cursinho começa na Segunda feira todas as tardes até o final do ano...mas irei ver o teu painel la com certeza...Saudades...

Duke jay.

### ANEXO 3: RELAÇÃO GERAL DE ENTREVISTAS E OBSERVAÇÕES

#### Entrevistas

<b>DJ</b>	<b>Data</b>	<b>Duração</b>	<b>Transcrição</b>	<b>Rodada</b>	<b>Fotos e Filmagem</b>
1. Duke Jay	02/04/2003	83:36'	39 p.	1 <sup>a</sup>	-
2. Tom	22/04/2003	49:47'	22 p.	1 <sup>a</sup>	-
3. Nezo	22/04/2003	83:57'	43 p.	1 <sup>a</sup>	-
4. Duke Jay	23/04/2003	67:66'	33 p.	2 <sup>a</sup>	-
5. Tom	09/05/2003	62:16'	29 p.	2 <sup>a</sup>	Eliane
6. Nezo	13/05/2003	80:40'	37 p.	2 <sup>a</sup>	Ana Lúcia
7. Anderson	21/05/2003	71:54'	32 p.	1 <sup>a</sup>	-
8. Duke Jay	09/06/2003	65:23'	27 p.	3 <sup>a</sup>	Etiane
9. Duke Jay	18/06/2003	71:67'	30 p.	4 <sup>a</sup>	Fernanda
10. Tom	16/07/2003	51:18'	24 p.	3 <sup>a</sup>	Guiomar
11. Duke Jay	21/07/2003	79:20'	33 p.	5 <sup>a</sup>	Ana Lúcia
12. Nezo	22/07/2003	104:68'	47 p.	3 <sup>a</sup>	Guiomar
13. Anderson	23/07/2003	86:43'	42 p.	2 <sup>a</sup>	Denise
14. Tom	29/07/2003	45:02'	21 p.	4 <sup>a</sup>	Guiomar
15. Nezo	04/08/2003	47:43'	21 p.	4 <sup>a</sup>	-
16. Tom	06/08/2003	52:20'	25 p.	5 <sup>a</sup>	-
17. Anderson	12/08/2003	35:29'	07 p.	3 <sup>a</sup>	Guiomar

#### Observações

<b>DJ</b>	<b>Data</b>	<b>Local</b>	<b>Duração</b>	<b>Rodada</b>	<b>Fotos e Filmagem</b>
1. Duke Jay	14/04/03	Manara	50 min	1 <sup>a</sup>	Leonardo
2. Nezo	20/04/03	E.S. Fidalgos e Aristocratas	40 min	1 <sup>a</sup>	Vania
3. Duke Jay	29/04/03	Literatto	1h30	2 <sup>a</sup>	Etiane
4. Nezo	30/05/03	TVE	1h45	2 <sup>a</sup>	Juciane
5. Duke Jay	28/06/03	Pedigree	2h	3 <sup>a</sup>	Juciane
6. Nezo	04 a 07/03	Londrina	-----	3 <sup>a</sup>	-
7. Tom	02/08/03	Rádio FM Cultura	1h	1 <sup>a</sup>	Guiomar e Cristiane
8. Anderson	12/08/03	Estúdio	2 h	1 <sup>a</sup>	Guiomar
9. Anderson	12/08/03	Bar Elo Perdido	1h30	2 <sup>a</sup>	Juciane
10. Tom	28/01/03	EPA	1h30	Anterior	Vania
11. Tom	28/02/03	EPA	1h30	Anterior	Guiomar

## ANEXO 4: SITES CONSULTADOS

[www.fieldz.com.br](http://www.fieldz.com.br): cursos para DJ – Iraí Campos, o precursor dos cursos no Brasil  
[www.somevideo.com/cursodj](http://www.somevideo.com/cursodj): Curso de DJ - Curso particular com equipamentos de última geração. Técnica de didática seguindo a forma de aprendizado de cada aluno. Rio de Janeiro, RJ

<http://www.portaldoctordj.com/> Curso virtual para DJs, apresentando os seguintes tópicos:

1. Apresentação dos Aparelhos / 2. Mixer /3. Regulagem do Toca-disco /4. Discos /4. Pedal, Compasso e Caixa /5. BPM /6. Marcação de Ponto /7. Mixagens com músicas iguais /8. Ajuste de Pitch(sem fone) /9. Phaser e eco /10. Intros e Breaks /11. Fone de ouvido (regulagem) /12. Ajuste de Pitch (com fone) /13. Mixagens com música diferentes /14. CD's /15. Apresentação do CD PLAYER /16. Mixagem com CD /17. Microfone /18. Animação da Pista /19. Estilos Musicais /20. Montagem de Som /21. Noções de Performance Dicas gentilmente cedidas pelo site [www.dj1.com.br](http://www.dj1.com.br)

<http://www.battlesounds.com/home.html> aparecem várias dicas para a arte do turntablist, inclusive a "turntablist transcription" com a partitura para DJs

[www.pedigreeacustico.com.br](http://www.pedigreeacustico.com.br) Bar localizado em Ipanema. Duke Jay é o DJ da casa.

<http://www.portaldoctordj.com/> dicas pra DJs

[http://www.generator.org.uk/newspage.htm?/News/Gen\\_News\\_48.htm](http://www.generator.org.uk/newspage.htm?/News/Gen_News_48.htm) ( este site apresenta dicas para a compra e manutenção de equipamentos e discos, e todos os acessórios utilizados pelos DJs.

<http://www.multifinder.hpg.ig.com.br/linksmusicdandjs.htm>

<http://www.djshark.hpg.com.br/> - Reúne diversas músicas do mundo dos DJs, informações sobre equipamentos, iluminação, downloads de arquivos para mixar, músicas em mp3 e outros.

[www.clubedj.hpg.com.br](http://www.clubedj.hpg.com.br)

Clube DJ - Dedicada aos DJs e amantes da dance music. Coletâneas dance e flash, flashback, classificados, casas noturnas, links para vinhetas, cursos de DJ, gravações etc

[www.dmixdjs.cjb.net](http://www.dmixdjs.cjb.net) D-Mix HP - Site destinado a promover DJs. Mp3 Remix para download, contrato para festas e aniversários, entrevistas e eventos em geral. Dicas da night, sonorização e iluminação de festas. Programas para DJs. Rio de Janeiro, RJ.

[www.dj-br.com/](http://www.dj-br.com/) DJ - BR - Página da Associação de DJs do Brasil. Dedicada à música no formato mp3 de vários estilos, entre eles: techno, dance, trance etc, notícias, integrantes e outras informações.

<http://dju.prodj.com/courses/music/c2.html> (DJ university)  
[www.djtimes.com](http://www.djtimes.com)

<http://www.mdju.com/>

<http://www.baladaplanet.com.br/> Este site apresenta entrevistas com DJs.

<http://obaoba.terra.com.br/dj/dj.asp?fl=1&ID=190> Entrevistas e dicas para DJs.

<http://planeta.terra.com.br/arte/359/48trabalhonoturno.htm> Site em que aparece uma entrevista sobre trabalho noturno com Duke Jay

[www.andj.com.br](http://www.andj.com.br) (links)  
[www.rraul.com.br](http://www.rraul.com.br)  
[www.eletronikadjs.com.br](http://www.eletronikadjs.com.br)

<http://acd.ufrj.br/lamut/lamutpgs/lamlink.htm> Laboratório de música eletrocacústica da UFRJ.

<http://www.ufrgs.br/artes/cme/> Laboratório de Música eletrocacústica da UFRGS.

<http://phobos.plato.nl/e-primer/> Explicação e exemplos em áudio sobre estilos da E Music

<http://www.4ehiphop.hpg.ig.com.br/mc.htm>

<http://iwritethemusic.com/djlinks.html> Links importantes.

[www.beside.com.br](http://www.beside.com.br)

[www.turntable.led](http://www.turntable.led) Venda de discos.

[www.itf.com](http://www.itf.com) Campeonatos de DJ

[www.styluswars.com](http://www.styluswars.com)

# ANEXO 5: MODELO DE PARTITURA PARA DJs

**Sketcher: DJ Rob Swift** Structure: Chorus, Verse 1, Chorus, Verse 2, Chorus, Verse 3, Chorus, Verse 4, Fades (31)

**TT1 Chorus**  
open disk in intro  
TT2 - loaded  
intro 0:00  
intro 0:05  
intro 0:10  
intro 0:15  
intro 0:20  
intro 0:25  
intro 0:30  
intro 0:35  
intro 0:40  
intro 0:45  
intro 0:50  
intro 0:55  
intro 1:00  
intro 1:05  
intro 1:10  
intro 1:15  
intro 1:20  
intro 1:25  
intro 1:30  
intro 1:35  
intro 1:40  
intro 1:45  
intro 1:50  
intro 1:55  
intro 2:00  
intro 2:05  
intro 2:10  
intro 2:15  
intro 2:20  
intro 2:25  
intro 2:30  
intro 2:35  
intro 2:40  
intro 2:45  
intro 2:50  
intro 2:55  
intro 3:00  
intro 3:05  
intro 3:10  
intro 3:15  
intro 3:20  
intro 3:25  
intro 3:30  
intro 3:35  
intro 3:40  
intro 3:45  
intro 3:50  
intro 3:55  
intro 4:00  
intro 4:05  
intro 4:10  
intro 4:15  
intro 4:20  
intro 4:25  
intro 4:30  
intro 4:35  
intro 4:40  
intro 4:45  
intro 4:50  
intro 4:55  
intro 5:00  
intro 5:05  
intro 5:10  
intro 5:15  
intro 5:20  
intro 5:25  
intro 5:30  
intro 5:35  
intro 5:40  
intro 5:45  
intro 5:50  
intro 5:55  
intro 6:00  
intro 6:05  
intro 6:10  
intro 6:15  
intro 6:20  
intro 6:25  
intro 6:30  
intro 6:35  
intro 6:40  
intro 6:45  
intro 6:50  
intro 6:55  
intro 7:00  
intro 7:05  
intro 7:10  
intro 7:15  
intro 7:20  
intro 7:25  
intro 7:30  
intro 7:35  
intro 7:40  
intro 7:45  
intro 7:50  
intro 7:55  
intro 8:00  
intro 8:05  
intro 8:10  
intro 8:15  
intro 8:20  
intro 8:25  
intro 8:30  
intro 8:35  
intro 8:40  
intro 8:45  
intro 8:50  
intro 8:55  
intro 9:00  
intro 9:05  
intro 9:10  
intro 9:15  
intro 9:20  
intro 9:25  
intro 9:30  
intro 9:35  
intro 9:40  
intro 9:45  
intro 9:50  
intro 9:55  
intro 10:00  
intro 10:05  
intro 10:10  
intro 10:15  
intro 10:20  
intro 10:25  
intro 10:30  
intro 10:35  
intro 10:40  
intro 10:45  
intro 10:50  
intro 10:55  
intro 11:00  
intro 11:05  
intro 11:10  
intro 11:15  
intro 11:20  
intro 11:25  
intro 11:30  
intro 11:35  
intro 11:40  
intro 11:45  
intro 11:50  
intro 11:55  
intro 12:00

**TT2 Verse 1**

**TT3 Verse 2**

**TT4 Verse 3**

**TT5 Verse 4**

**TT6 Fades**

## ANEXO 6: GLOSSÁRIO

## ANEXO 7: CDs DE EXEMPLOS MUSICAIS (áudio e vídeo)