

PRÁTICA MUSICAL DE DJs E EDUCAÇÃO MUSICAL

Juciane Araldi*

RESUMO: Este texto apresenta os resultados da pesquisa sobre prática musical de DJs. O objetivo central foi 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 procurou 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? O método de pesquisa utilizado foi o estudo multicase, com abordagem qualitativa, e as técnicas foram entrevistas semi-estruturadas e observações. 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 suas relações socioculturais.

PALAVRAS-CHAVE: DJs; formação musical; prática musical; música e tecnologia.

ABSTRACT: This paper presents the results of research conducted into the musical practices of DJs. The main purpose of this study is to gain insight into DJs' training and musical practices based on four case studies undertaken with active DJs in Porto Alegre, RS (southern Brazil). The study below addresses the following questions: Which elements constitute the musical training of DJs? What materials and resources are used in their musical development? Where and how do they work? Is knowledge shared with other DJs? Data was collected by means of semi-structured interviews and direct observation techniques. The investigation method comprised a qualitative multi-case approach. An understanding of this musical training and practice will reveal the complexity and structure involved in this musical activity, particularly the learning processes involved. This study shows that the training and practice of DJs is determined by means and strategies developed in their social-cultural relations.

KEYWORDS: DJs; musical training; musical practice; music and technology.

Esta comunicação traz alguns resultados da dissertação de mestrado “Formação e Prática Musical de DJs: um estudo multicase em Porto Alegre” realizada no Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)¹. A pesquisa se propôs compreender a formação e a prática musical de quatro 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? Dentre as questões estudadas, esse texto discutirá principalmente os aspectos de formação musical dos DJs em seus diferentes espaços de atuação.

A aprendizagem musical de DJs como um tema de pesquisa em educação musical, faz parte do interesse da área em temáticas que investigam a questão sociocultural da aprendizagem musical, bem como a música nos ambientes extra-escolares. Estas podem ser verificadas nos trabalhos de Gomes, 1998; Prass, 1998; Corrêa, 2000; Kraemer, 2000; Müller, 2000; Nanni, 2000; Souza, 2000; Fialho, 2003; Schmeling, 2005; Lorenzi, 2007. Nesses

* Mestre em Música – Educação Musical pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do curso de graduação em Música da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Contato: juciane.araldi@gmail.com.

¹ Mestrado em Música - Educação Musical - sob orientação da professora Dra. Jusamara Souza. Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) com apoio da CAPES.

trabalhos os autores discutem diversas formas de aprendizagem musical, a apropriação e transmissão de conhecimentos musicais, em espaços e meios como: televisão, rádio, mídias eletrônicas, 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; Brewster e Broughton, 1999; Pires, 2001; Assef, 2003; Bacal, 2003; Fialho, 2003; Dayrell, 2005; Souza, Fialho e Araldi, 2005; e Fontanari, 2006. Nesses estudos e pesquisas o DJ é visto por diferentes enfoques, reforçando o seu papel na sociedade contemporânea bem como os aspectos estéticos, históricos e técnicos da sua prática.

Cabe salientar que o trabalho não pretendeu fazer uma abordagem histórica ou musicológica sobre DJs. Tão pouco se ateu 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.

A metodologia utilizada foi o estudo multicaso com a participação de quatro DJs atuantes em Porto Alegre – RS. 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.

Os quatro DJs participantes da pesquisa foram selecionados levando em conta principalmente seus espaços de atuação, interesse e disponibilidade em participar da pesquisa. DJ Anderson com atuação predominante na banda Ultramen em Porto Alegre, além de produções de discos e discotecagem em festas. DJ Duke Jay, integrante da banda Bataclã – FC, também de Porto Alegre e atuante na produção e performance em bandas de diferentes formações instrumentais. DJ Nezo, conhecido como um dos precursores do movimento Hip Hop em Porto Alegre, dentre suas atuações, está a coordenação do Programa Hip Hop Sul, veiculado pela TVE – RS e o grupo de rap com seus filhos. DJ Tom, apresentador do programa Cultura Hip Hop na FM cultura, do Rio Grande do Sul, e ministrante de oficinas de DJs em projetos sociais.

Embora os DJs selecionados apresentem diferentes perfis de atuação, a sua formação inicial se deu de forma semelhante. Os quatro DJs iniciaram seus estudos na década de 80, onde o acesso ao toca discos profissional, o famoso modelo MK II da Technics, ainda era restrito. Além disso, as suas primeiras experiências com essa prática, aconteceram nas discotecagens em bailes da black music, e posteriormente o trabalho de performance nos grupos de rap. Assim, a formação musical dos quatro DJs tem uma base muito forte na cultura hip hop.

Trago neste texto, dentre os resultados da pesquisa², alguns temas que podem estar dialogando com as diferentes formas de aprender e de se relacionar com a música. Assim, o texto está dividido em três partes, na primeira apresento alguns aspectos da prática musical de DJs, na segunda trago os dados dos DJs entrevistados sobre como aprenderam através da sua prática em diferentes espaços de atuação, e por último a forma como esses DJs trabalham os aspectos de produção e criação musical.

² Partes dos resultados da referida dissertação encontram-se no livro Hip Hop: da rua para a escola, publicado em 2005 pela editora Sulina, em parceria com Jusamara Souza e Vania Malagutti Fialho. Ver: SOUZA, FIALHO e ARALDI, 2005.

PRÁTICA MUSICAL DE DJS

A prática musical de DJs está presente em vários espaços, tais como: animação de festas, rádios, produção de bases e discos, participações em bandas e grupos musicais de diferentes estilos. O DJ é o músico que manipula discos de vinil, CDs e outros formatos de arquivos em áudio, fazendo intervenções musicais por processos eletrônicos como colagens, eco, aceleração e desaceleração no andamento. Segundo Contador e Ferreira (1997, p. 30) o DJ está sempre buscando efeitos rítmicos-sonoros fazendo “verdadeiras alterações [...] por processos eletrônicos” (CONTADOR e FERREIRA, 1997, p. 30).

Assim, 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 às 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 e atuação em emissoras de rádio.

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”.

No que se refere à formação musical, sobre o fato do DJ aprender com o meio, sem necessariamente depender de um instrutor ou um professor com esse papel específico na sua prática musical, é apontado igualmente por Rodrigues (2005) que denomina os DJs como “artesãos do som que se acham menos inibidos pela primazia da musicalidade institucional” (RODRIGUES, 2005, p. 84). Para o autor essa forma de conviver com a música e consequentemente de produzir e interpretar música torna os DJs “mais aptos para escutar de outras maneiras e de perceber com maior desprendimento a sua própria relação com a música” (p. 84).

ESPAÇOS DE ATUAÇÃO

Nos quatro casos estudados, destacam-se as peculiaridades de cada espaço de atuação por eles ocupados. DJ Anderson e DJ 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 musical como DJ. 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, consolidando sua participação como instrumentista.

Na Banda Bataclã FC, Duke Jay conta que 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 (DJ Duke Jay).

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. (Duke Jay)

Sobre a afirmação do DJ como um instrumentista, Hein (2001) destaca que principalmente é a relação do toca-discos com os demais instrumentos que faz considerá-lo um instrumento musical.

Nas atuações em festas e bailes, com discotecagem, os DJs entrevistados 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.

Sobre a performance ao vivo dos DJs a partir de gravações pré programadas, os autores Brewster e Broughton (1999) ressaltam que “um bom DJ não fica simplesmente tocando gravações misturadas, quando ele toca, esta controlando a relação entre algumas músicas e centenas de pessoas. Por isso ele precisa ver as pessoas. Por isso não poderia ser apenas uma gravação. Por isso é uma performance ao vivo. Por isso esse é um ato criativo” (1999, p. 17).

DJ Nezo, destaca a atuação nas batalhas de break, onde o fato de tocar para os b.boys, exige que o repertório seja 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. “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” (DJ Tom). Além desse aspecto, DJ Tom fala do seu programa na FM Cultura, que promove e divulga a cultura hip hop local.

Outra atuação trazida 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 essa prática de produção musical. 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 e Duke Jay também utilizam o computador nas produções e declaram como ganham “tempo e agilidade” com as possibilidades que o computador oferece.

Sobre a forma de trabalhar com as produções, DJ Anderson comenta sobre sua admiração pelo 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” (DJ Anderson). Nas suas produções, esses “cortes” estão sempre presentes, influenciados pelo 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. (DJ Anderson)

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 das ferramentas por eles utilizadas que permitem 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 que a utilização de sons sampleados nas suas produções, aparece para reforçar a mensagem que já tem na música, e de tal forma que nessa prática o trecho musical “não serviu como cópia, serviu como inspiração” (DJ Anderson)³. É uma forma de citação musical, que pode inclusive, remeter o ouvinte para a obra original.

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” (DJ Nezo). 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 havia 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. (DJ Nezo)

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” (DJ Nezo).

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).

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).

³ Ver: SOUZA, FIALHO e ARALDI, 2005.

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”.

MEIOS E MATERIAIS - A PREFERÊNCIA PELO VINIL

Diante do avanço tecnológico e da sofisticação dos aparelhos eletrônicos, surgiram outras formas de produzir e consumir música. No que se refere ao toca-discos, e ao uso do vinil, muitas são as opções. Além do toca-discos específico para a performance, surge na década de 90 o aparelho CDJ que permite a manipulação do CD. Em seguida, surge o Final scratch, que permite a manipulação de músicas gravadas em formato MP3.

Recentemente a empresa Technics lançou o aparelho SL-DZ1200⁴. Com esse equipamento a Technics permite ao DJ a mesma mobilidade nas técnicas de performance conseguidas com os aparelhos da linha SL, que utilizava só o vinil. Eles pretendem com esse aparelho, ajustar o que a máquina CDJ não conseguiu em termos de exatidão na performance.

A utilização dos diferentes materiais também pode estar relacionada a atuação, e o estilo que o DJ toca. No caso dos DJs entrevistados, apenas DJ Anderson e DJ Duke Jay afirmaram o interesse em adquirir uma final scratch. Já o perfil de DJ Nezo, que é mais voltado à performance, dentro da cultura hip hop, o uso do vinil parece ser mais importante.

Contudo, 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

⁴ http://www.panasonic-europe.com/technics/products/product_detail.asp?range=cdmixer

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”, tanto 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).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de discutir sobre a formação e prática musical de DJs e sua interligação com a educação musical, apresento a frase que serviu-me de inspiração no momento que ainda estava construindo e desenhando o recorte metodológico dessa pesquisa sobre DJs:

“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).

Essa frase foi para mim reveladora no sentido de procurar desvendar o que permeia uma prática musical tão presente na sociedade, como a dos DJs. Investigar quais os caminhos utilizados pelos DJs para aprender e construir sua prática, fez-me transitar por caminhos até o início dessa pesquisa, desconhecidos, mas que a medida em que fui adentrando mais nesse “universo musical dos DJs”, fui percebendo “essa história soar mais interessante”

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 enquanto educadores musicais. Além disso, o entendimento do quanto cada espaço de atuação contribui para a formação musical, também amplia o olhar da educação musical para as diferentes formas de consumir, produzir e aprender música.

O que os DJs aqui investigados mostram, é uma forma de fazer música a partir de estratégias próprias de formação musical. A curiosidade presente na prática musical destes DJs, bem como a criatividade para utilizar o que tem disponível, as adaptações para os

primeiros treinos. Esses são alguns aspectos da prática musical de DJs que podem dialogar com a área da educação musical, permitindo uma interlocução com as práticas musicais contemporâneas. Como alerta Souza (2003), "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" (SOUZA, 2003, p. 111).

No que se refere à 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 uma atuação que procure entender as diferentes formas de vivência musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Elaine Nunes. *Rap e educação: Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.
- ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou: A história do disc-jôquei no Brasil*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- 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.
- BREWSTER, Bill; BROUGHTON, Frank. *Last night a DJ saved my life: The history of the disc jockey*. London, 1999.
- CONTADOR, António 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.
- DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005.
- 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.
- 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.
- 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.
- FONTANARI, Ivan. "Globalizing the Periphery: DJs and The Politics of a Transnational Musical Sensibility in Brazil". Simpósio: Music and Public Sphere. Maio, 2006. UCLA, Los Angeles, EUA. Promovida pela revista *ECHO: A Music-Centered Journal*.

FONTANARI, Ivan Paolo de Paris. “Through the Beats: Electronic Music, Identity and Ritual Performance in the Brazilian *Drum 'n' Bass* Scene of São Paulo”. *The Society for Ethnomusicology 51st Annual Meeting*. Nov. 2006. Honolulu, HI, EUA.

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.

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

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.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LORENZI, Graciano. *Compondo e gravando músicas com adolescentes: uma pesquisa-ação na escola pública*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007, Porto Alegre.

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.

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.

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.

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca. *Música Eletrônica: a textura da máquina*. Annablume; São Paulo, Belo Horizonte FUMEC 2005.

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.

SCHMELING, Agnes. *Cantar com as mídias eletrônicas: um estudo de caso*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, Porto Alegre, 2005.

SOUZA, Jusamara. 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, 2000.

_____. Outras escutas da música brasileira. In: *Brasil desde Porto Alegre*. PANIZZII, Wrana; MIX, Miguel Rojas (Orgs.). Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 103-113, 2003.

SOUZA, Jusamara; FIALHO, Vania Malagutti; ARALDI, Juciane. *Hip Hop: da rua para a escola*. Sulina: Porto Alegre, 2005.