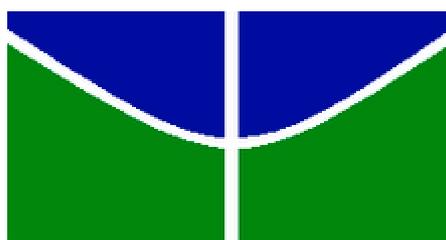


**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO *RAP*
BRASILIENSE NA MÍDIA REGIONAL DA CIDADE**

Gleice Aparecida de Assumpção

Brasília, dezembro de 2009



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

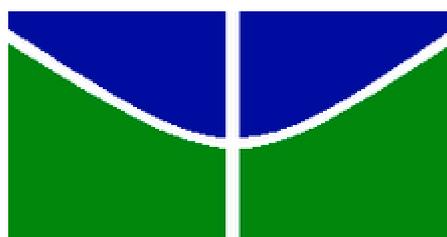
**AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO RAP
BRASILIENSE NA MÍDIA REGIONAL DA CIDADE**

Gleice Aparecida de Assumpção

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, linha de pesquisa Imagem e Som, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Profa. Dra. Lavina Madeira Ribeiro

Brasília, dezembro de 2009



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS DO *RAP* BRASILIENSE NA
MÍDIA REGIONAL DA CIDADE**

Banca examinadora

**Professora Doutora Lavina Madeira Ribeiro
Faculdade de Comunicação – UnB
(Coordenadora)**

**Professor Doutor Edson Silva de Farias
Departamento de Sociologia – UnB
(Membro Externo)**

**Professor Doutor Clodomir Souza Ferreira
Faculdade de Comunicação – UnB
(Membro Interno)**

**Professora Selma Nunes Oliveira
Faculdade de Comunicação – UnB
(Suplente do Programa)**

AGRADECIMENTO

A cada passada de olhos nos textos que se seguem, sinto que algo ainda poderia ser melhorado, aprofundado, aperfeiçoado... Entendo que essa inquietação faz parte da natureza crítica de alguns e, também, da própria ciência. O desafio de pesquisar, de aprender e de se renovar – embora seja um exercício constante – parece também reclamar por um fim, ainda que seja em nome do início de uma nova etapa.

Para celebrar a realização e a conclusão desse trabalho de pesquisa, quero agradecer a todos que me deram apoio, compreensão e suporte para conseguir chegar ao fim deste caminho. Em especial, deixo registrado aqui o meu muito obrigada para aqueles que conviveram e convivem comigo e com as minhas inquietações:

Deus:

Com quem eu compartilho meus segredos, experiências e vitórias.

Gabriela e Caetano:

Sementes de amor que vicejam perto de mim.

Jorge:

Companheiro paciente e dedicado.

Dona Assumpção:

Mãe que eu adoro e que me dá forças para buscar a superação.

Professora Lavina:

Pela oportunidade e pelos ensinamentos que transcendem à disciplina.
Também pela cumplicidade e pela confirmação de que em tudo há um sentido.

Raquel Rosa:

Dona de um coração imenso, que não se corrompeu.

Marcelo Dalmagro:

Integridade, idealismo e respeito.

Resumo

Este trabalho foi elaborado com o objetivo de identificar as representações do *rap* brasileiro na mídia da cidade e refletir sobre os valores a elas associados. O *rap*, gênero musical urbano que foi batizado com as iniciais em inglês da expressão ritmo e poesia, consiste em uma vertente que integra o movimento *hip hop* e que é muito difundido nas cidades-satélites de Brasília. Por meio de expressões como a música, a dança e o grafite, jovens – notadamente moradores dos bairros periféricos – buscam se expressar e constituir uma identidade social legítima e positiva. Para identificar as representações sociais forjadas pelo próprio grupo e analisar os termos, símbolos e ações escolhidos para representá-los dentro da mídia, partiu-se do estabelecimento de um corte temporal para a seleção de reportagens em três jornais produzidos localmente. Como referenciais teóricos foram utilizados os estudos culturais, Stuart Hall, Raymond Williams e, em particular, a teoria materialista da cultura. Os estudos culturais aumentaram a percepção acerca das manifestações culturais e da contínua negociação entre o hegemônico e o emergente. Também serviu de suporte teórico para o presente trabalho os estudos de Bronislaw Bazcko, que envolvem o imaginário social. A partir da análise dos elementos encontrados nas reportagens e associados ao *rap*, ao *rapper* e ao público ligado ao gênero, espera-se contribuir com os estudos que investigam a ascensão do popular e o comportamento da sociedade diante do embate entre hegemônico e marginal.

Palavras-chave: *rap*, representação social, estudos culturais, imagem, imaginário, Brasília

ABSTRACT

This study was done in order to identify the representations of Brasília's rap in the media of the city and reflect on the values associated with them. The rap, urban music genre that was named with the initials of the words Rhythm And Poetry, is a part of the hip hop movement, which is widespread in the satellite cities, around Brasilia. By its expressions, such as music, dance and graffiti, young people - especially residents of the suburbs - are seeking to express themselves and create a positive and authentic social identity. To identify the social representations forged by the group and review the terms, symbols and actions chosen to represent them in the media, we started with the establishment of temporal cut for the selection of news in three newspapers produced locally. As theoretical references were used the cultural studies, Stuart Hall, Raymond Williams and, in particular, the materialist theory of culture. Cultural studies have increased the perception of cultural events and the continuous negotiations between the hegemonic and emergent. Who also provided a theoretical support for this study was Bronislaw Bazcko, which search the social imaginary. From the analysis of the elements found in the reports and associated with rap, the rapper and the their fans and consumers, we expect to contribute to studies that investigate the rise of popular into the society and the society's behavior against struggle between hegemonic and marginal.

Keywords: rap, social representation, cultural studies, image, imaginary, Brasília

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Reprodução da matéria <i>No submundo do tráfico</i>	108
Reprodução da matéria <i>Celebração da cultura hip hop</i>	110
Reprodução da matéria <i>Cidade fatiada por gangues</i>	118
Reprodução da matéria <i>Guerreiras de São Sebastião</i>	127
Reprodução da matéria <i>Família reunida</i>	129
Reprodução da matéria <i>Guerrilheiro dos guetos</i>	133
Imagens retiradas da reportagem <i>Criança Esperança</i>	172
	173
	174
Imagens retiradas da reportagem <i>Além das grades: mais uma chance</i>	176
	177
	178
Imagens retiradas da reportagem <i>Para manter a mente ocupada</i>	180
	181
	182
Imagens retiradas da reportagem <i>Hip Hop: mais que música, forma de protesto</i>	192
	193
	194
	195
Imagens retiradas da reportagem <i>Hip Hop chega à igreja evangélica</i>	196
	197
Imagens retiradas da reportagem <i>Hip Hop tem variação com muito charme</i>	199
	200
	201
Imagens retiradas da reportagem <i>Hip Hop dita moda</i>	204
	205
	206
Museu Nacional da República e Cine Periferia Criativa	225

Filipeta da festa Criolina	229
Filipeta Hip Hop Pro Ativo Festival	230
Filipeta do 2º. Rap Festival	232
Filipeta de show de Thaíde e Negra Li	233
Filipeta do 3º. Festival Hip Hop do Cerrado	233

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. HIP HOP: A ORIGEM E OS CAMINHOS DE UMA MANIFESTAÇÃO CULTURAL	18
1.01 A arquitetura do <i>hip hop</i> nos Estados Unidos	18
1.02 O cenário musical no Brasil	24
1.03 O ingresso do <i>hip hop</i> no Brasil	37
1.04 O tecido da violência	42
1.05 O estilo <i>gagsta rap</i>	46
1.06 A adoção de nomes artísticos	49
1.07 Sobre a associação do <i>rap</i> à juventude	50
1.08 A força do <i>hip hop</i> em Brasília	52
1.09 O endereço do <i>hip hop</i> no Distrito Federal	59
1.10 A projeção nacional do rap candango	63
OS ESTUDOS CULTURAIS E A LEITURA DA SOCIEDADE	66
3. A NATUREZA DO JORNALISMO CONTEMPORÂNEO	84
3.01 Os valores-notícia	92
3.02 Contextualização da imprensa	96
3.03 Características da mídia brasiliense	102
3.04 As representações do <i>rap</i> na imprensa da cidade	106
3.04.1 Jornal de Brasília	106
3.04.2 Correio Braziliense	124
3.04.3 Telejornal DFTV-1	171
4. À MARGEM DAS CORPORACÕES MUDIÁTICAS	218

5.	CONCLUSÃO	239
6.	DIALETO DA PERIFERIA	244
7.	ENTREVISTA COM DINO BLACK	273
8.	ENTREVISTA COM MAROLA	278
9.	BIBLIOGRAFIA	281

Por baixo do funcionamento da cultura massiva, atravessando-a e interferindo constantemente, a “cultura pobre” traça seu próprio caminho transformando o sentido das expressões e dos conteúdos (...). Essas culturas falam um idioma que desconhecemos quase por completo e para cujo aprendizado nosso sofisticado instrumental é frequentemente mais um obstáculo que uma ajuda (MARTÍN-BARBERO, 2004: 104)

Introdução

A arquitetura e o urbanismo de Brasília ocultam da vista de seus moradores e visitantes uma série de aspectos e particularidades que fazem parte do cotidiano da cidade. Das superquadras aos setores, dos eixos aos monumentos, tudo o que é visível transmite uma sensação de espaço e organização. Embaixo dessa ordem, contudo, existem pessoas e uma lógica de mercado que – cada vez mais – expulsa a população menos abastada para as regiões afastadas das asas do avião.

De forma bem resumida, é desse modo que se processa a criação de novos bairros ou, como são chamadas em Brasília, novas cidades-satélites. Mais semelhantes às demais cidades do país, algumas dessas regiões abrigam imensos contingentes populacionais que se ressentem com a perversa distribuição de renda e com a falta de serviços públicos, como transporte, educação, saúde e segurança. Sob nomes de origem indígena, como Taguatinga e Paranoá, ou inspirados na paisagem, como Águas Lindas, Varjão ou Planaltina, essas localidades que margeiam o Plano-Piloto há muito tempo deixaram de apenas orbitar em torno da capital do país para produzir e consumir as suas próprias manifestações culturais.

Dentre essas expressões artísticas está incluída a música *rap*. A sigla, que veio do inglês *rhythm and poetry*, representa um gênero de música quase falada, que é acompanhada por sons eletrônicos de músicas mixadas e discos de vinil arranhados na agulha. A inspiração dos artistas *rappers*, muitas vezes, é retirada do dia-a-dia da comunidade e dos problemas e experiências pessoais vivenciados por cada um. Abraçado, principalmente, pela população jovem que vive nas cidades-satélites mais pobres e desassistidas do Distrito Federal, o *rap* parece estabelecer uma identificação maior com esse grupo justamente por possibilitar reconhecimento e familiaridade por meio dos temas tratados. Nessa direção, autores como Miriam Abramovay já apontaram para o fato de que nas periferias do Distrito Federal o *rap* acompanha os jovens em todos os seus momentos de diversão. De fato, ao longo dos últimos anos, o gênero musical saiu das ruas e entrou nos bailes, festas e até nas escolas.

E aqui se chega ao ponto que motivou esta pesquisa: a produção do gênero musical *rap* em Brasília e a representação desta manifestação e dos seus artistas em três veículos de

comunicação da cidade: Jornal de Brasília, Correio Braziliense e telejornal DFTV-1, da Rede Globo. A escolha do tema decorreu da premissa de que, de fato, a população jovem das periferias – formada por cidadãos brasilienses e candangos¹ – produz e consome habitualmente a música *rap*. Nas ruas, na escola e em eventos públicos e comemorativos, o gênero musical – assim como os demais elementos da cultura *hip hop* – têm sido utilizados por organizações e pelo próprio Governo do Distrito Federal como formas de entretenimento e como ferramentas de inclusão social.

Puxando o fio que se desenrola nas periferias, chega-se à informação de que o Distrito Federal é um dos maiores centros produtores e consumidores do gênero *rap* no país. Daqui saíram alguns expoentes, como o DJ Jamaika, o grupo Câmbio Negro, X e o *rapper* GOG. Embora sem ter dados precisos, diante desse fato, pareceu significativo perguntar por que se conhece tão pouco do *rap* local, e, mais que isso, por que o *rap* aparece tão pouco na mídia. Às respostas aparentemente lógicas para essas questões seguiram-se outras formulações: se o *rap* local existe e a imprensa sabe de sua existência, como o gênero musical e seus representantes têm sido apresentados pelos jornais para a sociedade? Quais são as representações dos *rappers* em Brasília?

Com o objetivo de refletir sobre as representações desse grupo e buscar entender como essas pessoas são vistas, em que situações elas ganham visibilidade e se transformam em notícia, em que contextos essas notícias estão inseridas e como os indivíduos ligados ao *rap* local se posicionam diante dos acontecimentos, o presente trabalho buscará mostrar as circunstâncias e a forma escolhida pelos três maiores informativos produzidos na cidade para representar a manifestação cultural e seus artistas.

Como problema de pesquisa, a questão da construção de imagens e a disseminação das representações publicadas pelos jornais brasilienses impuseram a necessidade de estabelecer um critério para a seleção da amostra a ser pesquisada. Em razão da irregularidade da cobertura e da relativa escassez de material, ampliou-se o recorte temporal para três anos, entre 2006 e 2008. Além disso, devido às peculiaridades editoriais de cada veículo de comunicação, optou-se por

¹ De acordo com o dicionário Aurélio, o termo *candango* era usado por nativos africanos para designar os portugueses. Em um passado mais recente, a palavra ganhou um novo significado: passou a designar os primeiros habitantes de Brasília, que vieram de outras regiões para construir a cidade e trabalhar na nova capital do país.

trabalhar com os jornais de maior tiragem (Jornal de Brasília e Correio Braziliense) produzidos localmente e com o telejornal local de maior audiência (DFTV-1), produzido pela Rede Globo. Separadas por veículo e por linhas temáticas, as 33 matérias impressas e audiovisuais identificadas no período foram analisadas qualitativamente, o que permitiu identificar diferenças e, principalmente, similaridades. Por se tratarem de suportes distintos, para os aspectos avaliados na mídia televisiva foram consideradas variáveis próprias da análise audiovisual, no caso, para do DFTV-1.

No primeiro capítulo recuperou-se a história do *hip hop*. Conjunto de manifestações artísticas formado pela música *rap*, pela dança de rua e pelo grafite, o *hip hop* foi aqui tratado como um movimento cultural emergente e periférico em relação aos movimentos musicais de maior visibilidade e prestígio no país. Ele se desenvolveu nos Estados Unidos e, aos poucos, chegou ao Brasil, entre muitas cidades, a Brasília. Para compreender o percurso traçado pelo gênero musical e por seus representantes locais, este capítulo percorreu suas manifestações e realizações desde meados do século XX até o presente. Considerou ainda movimentos musicais que foram marcantes para a música brasileira no mesmo período. Além disto, deu especial relevo à ligação dos jovens com o *rap* e a identidade do gênero com a periferia.

No segundo capítulo estão os referenciais teóricos que nortearam as reflexões acerca das representações sobre o *rap*, produzidas pelo Jornal de Brasília, Correio Braziliense e DFTV-1. Apresentam-se as proposições e conceitos próprios dos estudos culturais que se constituem em arcabouço para a compreensão da origem e dinâmica do *rap* como uma manifestação cultural emergente e periférica da atualidade e para o entendimento dos setores, grupos e segmentos sociais produtores e consumidores deste gênero musical, protagonistas da construção de uma certa identidade social. Fez-se ainda necessário a incursão teórica, tanto nos estudos sobre o texto jornalístico, em particular, sobre os critérios de construção da notícia, quanto nos processos de análise da construção de bens audiovisuais.

O horizonte teórico mais abrangente do presente trabalho são os estudos culturais. Sua estrutura teórico-metodológica oferece recursos analíticos capazes de conduzir o esclarecimento de formas, movimentos, formações e instituições culturais contemporâneas em seus processos de desenvolvimento e transformação no interior de um ambiente cultural mais amplo de um dado tempo histórico. Os estudos culturais abrangem a compreensão do *rap* como uma forma cultural,

sua manifestação enquanto movimento e prática cultural. Isto significa relevar não apenas suas especificidades formais, sua linguagem e significado, mas sua materialidade, sua manifestação concreta, compreensível dentro de certas condições materiais concretas de existência.

A análise realizada fundamentou-se, em particular, nos termos propostos pela teoria materialista da cultura de Raymond Williams, cuja estrutura contém conceitos capazes de orientar a análise compreensiva de bens e manifestações culturais dentro de uma perspectiva dialética e, portanto, dinâmica, localizando-os em relação às demais manifestações e práticas culturais de seu tempo. Neste contexto explicativo, o rap pode ser iluminado em relação não apenas às suas características internas, mas, também, em sua materialidade e relações de interface e confronto com outros gêneros musicais e com todo o processo social mais amplo, em que pese seus contornos econômicos e políticos.

Espécie de espelho turvo que reflete os diversos aspectos de um modo de vida, o gênero musical rap sintetiza um certo modo como parte da juventude da periferia interpreta a realidade que lhe cerca, de muitas maneiras, nas músicas, nos versos, nos movimentos corporais e nas suas vestimentas. Esse olhar particular que enxerga o cotidiano a partir de um ângulo diferenciado, aos poucos emerge dentro da sociedade para buscar um espaço de visibilidade em meio as expressões dominantes. A partir desse movimento, os estudos culturais apontam metodologicamente para um conjunto complexo e articulado de processos, tais como a relação entre bens e manifestações culturais hegemônicas e seus mecanismos de resistência, incorporação seletiva, estabelecimento de limites e pressões, que nunca se encerram em uma realidade estática, mas sempre mutante e imprevisível. O método ou caminho investigativo consiste na investigação destas relações dinâmicas que o hegemônico estabelece com o que não lhe é próprio, em busca de sua própria manutenção, o que o leva, como a análise sobre o noticiamento do *rap* mostrou, a incorporá-lo, mesmo que de forma parcial, ao seu ambiente de visibilidade e reconhecimento público.

Para a análise das reportagens foram considerados alguns conceitos do jornalismo contemporâneo, como os de objetividade, *newsmaking* e noticiabilidade. A partir de autores que expõem os termos e limites do processo de construção da notícia, em que pese sua presença enquanto não apenas um relato objetivo e imparcial, mas, sobretudo, como texto formativo e formado pelas ações de instituições e indivíduos envolvidos em uma dada conjuntura social.

Buscou-se identificar nos textos os valores informativos que podem ter influenciado a seleção das respectivas pautas e a transformação dos acontecimentos identificados em notícias. A estrutura das matérias, revelada através de um processo de análise qualitativa das informações e de sua disposição no texto, permitiu reconhecer construções similares – principalmente dentro dos mesmos veículos. Metodologicamente, relevância desse procedimento consiste na identificação de determinados padrões e abordagens, que podem ser interpretados como modelos noticiosos de maior penetração nos jornais da cidade. Além disso, por meio da presença constante de alguns valores-notícia, é possível reconhecer os aspectos informativos mais valorizados pelos jornalistas na mediação dos acontecimentos e na representação dos *rappers* brasileiros e brasilienses e de sua música.

Do ponto de vista do audiovisual, o referencial teórico e metodológico utilizado parte dos estudos sobre cinema e audiovisual que os compreendem enquanto representações simbólicas. Apesar das reportagens televisivas consistirem em um material padronizado, que obedece a uma lógica editorial própria do fazer jornalístico, há uma série de elementos que escapam à intencionalidade significativa da linguagem verbal e levam à construção de determinadas representações e a reforçar outras no imaginário da sociedade. A partir dos conceitos e formulações aplicáveis à produção audiovisual e ao cinema, foi possível identificar dentro dos textos os principais símbolos, expressões e sonoridades empregados na mediação da notícia e na transmissão e associação de valores simbólicos ao *rap*.

Após a delimitação dos contornos teóricos e metodológicos do trabalho, procedeu-se à descrição do conteúdo das reportagens constitutivas do recorte empírico. Em razão de diferenças constatadas entre as linhas editoriais dos dois jornais impressos, optou-se pela análise em separado de cada um deles. A partir disto, as reportagens foram agrupadas em blocos temáticos. Para cada bloco foram feitas as análises dos textos jornalísticos em relação aos critérios noticiosos. O método da análise qualitativa, possibilitou identificar com maior clareza quais foram os critérios empregados pelos jornalistas para a seleção e produção das notícias. Explicitados reportagem a reportagem, tais critérios permitiram identificar representações com dados significados e as circunstâncias em que determinados tipos de representação são utilizadas.

Do questionamento de como uma manifestação cultural de oposição busca espaços de visibilidade para propagar suas produções e conquistar novos públicos, surgiu o quarto capítulo,

que trata das formas de comunicação marginais, isto é, das formas de comunicação que estão à margem dos meios habitualmente utilizados pela mídia de maior alcance – representada por estúdios, conglomerados midiáticos e grandes gravadoras – para se comunicar com o grande público. Sem conseguir espaço de visibilidade dentro destes suportes dominantes, artistas *rappers*, que geralmente gravam seus discos de forma independente, recorrem a outras ferramentas que viabilizem a popularização do trabalho e um contato maior com o seu público.

Tais ferramentas são o foco das investigações nessa parte do texto. A partir de uma bibliografia específica, de observações presenciais e de conversas com produtores e artistas de Brasília, buscou-se mapear os canais atualmente utilizados e as tendências do mercado fonográfico, que nos últimos anos vem passando por profundas modificações. Seguem considerações sobre tais entrevistas realizadas com os *rappers* de Brasília. Tais entrevistas ajudaram a nortear alguns percursos da pesquisa, dimensionando o fenômeno *rap* e evidenciando eventos, artistas e aspectos do processo produtivo. Há, também, ao final do texto, a transcrição parcial de um glossário elaborado por jovens, que busca desvendar palavras e expressões que integram o código de linguagem em uso nas periferias, dominado por grupos *rappers* de centros urbanos como São Paulo e Brasília. Por último, constam todas as referências bibliográficas consultadas para a elaboração dos capítulos anteriormente descritos.

Esta dissertação de mestrado foi construída a partir do desejo de compreender melhor os fenômenos sociais que se processam dentro da cidade e que sofrem a influência silenciosa da mídia. A busca da academia para dar início a essa empreitada decorreu da percepção e da convicção de que o conhecimento deve estar a serviço do homem e não recluso entre muros, paredes ou salas.

Hip Hop: a origem e os caminhos de uma manifestação cultural

Esta pesquisa tem o objetivo de investigar os movimentos de artistas e produtores musicais do gênero *rap* no Distrito Federal dentro do campo da comunicação e do marketing, no tocante à formação de um mercado e ao desenvolvimento de uma identidade social. Para que se possa compreender a relevância do objeto de estudo a partir da visibilidade que as manifestações ligadas à música *rap* têm encontrado na mídia regional de Brasília, faz-se necessário avançar dentro da dinâmica do *hip hop* local. O caminho a ser percorrido evidenciará as representações construídas, a partir de um maior entendimento sobre os significados e valores sociais e materiais relacionados ao gênero, ao público consumidor e aos artistas.

Para tanto, serão considerados aspectos como os bailes de garagem, a realização de festas – que chegam a reunir até cinco mil pessoas, a produção musical dos artistas, as ferramentas de promoção dos eventos, o envolvimento dos grupos com suas comunidades, a afirmação étnica, a valorização das periferias, o intercâmbio cultural com São Paulo, a projeção do *rap* brasileiro na cena musical nacional e o espaço concedido para o tema por dois grandes veículos de comunicação local, o jornal impresso Correio Braziliense e o telejornal DF-TV.

As reportagens dedicadas ao tema *hip hop*, produzidas localmente por esses veículos, configuram o objeto de estudo e serão analisadas à luz dos parâmetros teóricos e metodológicos dos estudos culturais.

A arquitetura do hip hop nos Estados Unidos

Seja nas paredes coloridas e escritas com códigos quase incompreensíveis quanto nas vestimentas largas, nos movimentos do corpo e nos efeitos sonoros obtidos por DJs², o *hip hop* amplia sua territorialidade e se faz reconhecido no cenário cultural contemporâneo como um movimento através do qual jovens da periferia buscam expressar seu descontentamento com o cotidiano da violência urbana e do racismo.

² Iniciais em inglês do termo Disk Jockey. É o operador do som, aquele que manipula os discos.

O *hip hop* surgiu nos Estados Unidos no bairro negro do Bronx, na cidade de Nova Iorque. A expressão, criada pelo DJ África Bambaata, nasceu como uma referência à dança de rua e na língua inglesa significa pular e mexer os quadris. Sua origem remonta ao final da década de 1960. Nesse período, a sociedade norte-americana vivenciou conflitos raciais e assistiu o assassinato de dois líderes negros: Malcom X, em 1964, e Martins Luther King, em 1968 (PIMENTEL, 1999). Na década seguinte, a história dos Estados Unidos ficaria marcada para sempre com a derrota militar da Guerra do Vietnã e a renúncia, motivada por um escândalo, do presidente Richard Nixon.

Em um contexto de enfraquecimento de políticas afirmativas, que reduziram alguns serviços sociais, e a valorização imobiliária – que ocorria a partir da destruição de velhos imóveis para a criação de condomínios de luxo, ajudaram a ampliar o isolamento social e a formação dos guetos. Os moradores com melhores condições econômicas deixaram os bairros pobres e partiram para locais melhor estruturados. Desse modo, aos poucos, formaram-se guetos constituídos por latinos e afro-americanos desempregados ou subempregados. Nesse ambiente pouco assistido, o tráfico e o consumo de drogas encontraram terreno para crescer.

Gente pobre, com empregos mal remunerados, baixa escolaridade, pele escura. Jovens pelas ruas, desocupados, abandonaram a escola por não verem o porquê de aprender sobre democracia e liberdade se vivem apanhando da polícia e sendo discriminados pelo mercado de trabalho [...]. Muitos buscam na religião a esperança para suportar o dia-a-dia; outros ouvem música, dançam e escrevem nas paredes. Por incrível que pareça, não é o Brasil. Falamos dos guetos negros de Nova Iorque nos anos 70, tempo e lugar onde nasceu o mais importante movimento negro e jovem da atualidade, o *hip hop*. (PIMENTEL, 1999: 25).

A descrição da realidade socioeconômica e do perfil dos jovens oriundos de famílias negras ou de ascendência hispânica nos Estados Unidos revela semelhanças com o cotidiano de jovens pobres negros e não brancos que vivem nas periferias das grandes cidades brasileiras. O autor acima citado afirma que tal fato não é uma coincidência, uma vez que ambos os países estruturaram sua economia, inicialmente, na força produtiva do trabalho escravo e se valeram de negros sequestrados da África para produzir as primeiras riquezas (PIMENTEL, 1999:26). A abolição só foi conquistada depois de muitas revoltas e articulações, que não conseguiram restituir valores sociais e tampouco apagar a marca do preconceito.

A violência presente nos guetos se refletiu no comportamento de adeptos e simpatizantes do *hip hop* e na história dos elementos fundantes dessa cultura. Na dança pausada

desenvolvida nas ruas há passos inspirados na Guerra do Vietnã. Algumas coreografias dessa dança, denominada *break*, lembravam os movimentos endurecidos de soldados que retornaram à América com membros fraturados ou mutilados. Outra coreografia, a do giro de pernas para o alto, com a cabeça servindo de suporte no chão, era uma referência às hélices dos helicópteros usados durante os ataques aéreos dos Estados Unidos ao Vietnã do Norte (ROCHA, 2001: 47). Mito ou verdade, o fato é que o *break* representou uma crítica simbólica ao sofrimento dos soldados afro-americanos enviados para a guerra, para lutar contra os soldados vietcong³. Com as exposições de alguns passos nas ruas, esse estilo livre de dança contagiou muitos jovens e se espalhou pelos bairros periféricos. Quem executava os movimentos do *break* passou a ser chamado de break-boy ou b-boy.

Outro elemento integrante da cultura *hip hop* é o grafite. Expressão artística que utilizava suportes como paredes e trens e a tinta em spray como meio, o grafite se desenvolveu a partir do começo da década de 1960 no ambiente urbano norte-americano. Seus primeiros expoentes foram Cornbread e Cool Earl, ambos de Filadélfia, que espalharam suas “*tags*” (assinaturas) por toda a cidade. No final da década de 1960, o grafite avançou por Nova Iorque, principalmente nos bairros do Brooklyn, Washington Heights e Bronx.

Em 1971, um jovem de origem grega ganhou notoriedade a partir de entrevista publicada pelo jornal *The New York Times*, onde explicava ser o autor da *tag* ‘Taki 183’, que – naquela época – podia ser encontrada em diversos pontos da cidade. Seu relato serviu de estímulo a outros jovens, que passaram a grafitar suas assinaturas em locais públicos com grande visibilidade e difícil acesso. Além de muros e paredes, essa legião de escritores⁴ adotou como suporte para as suas manifestações estéticas também o metrô e os trens. O metrô propiciava uma maior divulgação dos grafites e de suas mensagens em razão da sua grande rede e mobilidade. Os jovens sabiam que os vagões, necessariamente, passariam por várias estações em diversos pontos da cidade. Dentro da mesma lógica, os pixadores arriscavam a própria vida para colocar suas *tags* nos trens, que transitavam entre as cidades.

O que movia (e ainda move) esse grupo a arriscar a própria vida em manobras para alcançar um bom suporte⁵ era a necessidade de se expressar, de afirmar uma identidade e de

³ O termo designava os soldados vietnamitas que integravam a Frente de Libertação Nacional e que recebiam suporte do exército do Vietnã do Norte.

⁴ Eles se denominavam escritores pelo fato de assinar seus nomes nos desenhos.

⁵ O termo suporte, para pixadores e grafiteiros, tem o mesmo significado de veículo ou espaço de expressão.

protestar. O aumento do número de pixadores e grafiteiros, contudo, levou os artistas a buscar diferenciações. Daí começaram a surgir nas *tags* setas, asteriscos, estrelas e símbolos. Como evolução natural, as letras do grafite ganharam novos contornos, formas⁶ e cores. As produções, trabalhos mais complexos elaborados a partir de um tema principal, surgiram em seguida, para prestar tributos e expressar os ideais e valores dos grupos e dos grafiteiros.

Visto por muitos como símbolo de decadência e vandalismo, o grafite recebeu críticas que o consideraram um amontoado de letras sem significado algum e uma forma de poluição visual que agredia e interferia na estética do patrimônio público. Expressão delimitadora de territórios e identidade, o grafite é considerado na atualidade uma arte que se sobrepõe ao mero ato de pichar⁷. Curadores de galerias e museus têm levado o grafite para dentro desses espaços de prestígio, reforçando a interpretação de que o quarto elemento integrante da cultura *hip hop* é, de fato, uma expressão artística.

Dentro do contexto socioeconômico dos Estados Unidos da década de 1980, os jovens dos guetos acompanharam o desenvolvimento de uma revolução tecnológica que prometia mudar hábitos de consumo em todo o mundo: era a revolução digital. As pessoas com algum poder aquisitivo começavam a substituir seus aparelhos toca-discos analógicos e pick-ups⁸ por aparelhos de CD. Esse movimento favoreceu a redução de preços dos equipamentos analógicos, que passaram a ser ‘queimados’ em liquidações para zerar os estoques. Outras tantas pessoas, notadamente as mais abastadas, simplesmente descartavam seus equipamentos analógicos e seus discos de vinil nas calçadas.

A relação entre os aparelhos analógicos sucateados e as expressões que viriam a constituir o *hip hop* se dá por duas das quatro vertentes que hoje⁹ integram o Movimento: o DJ (disk jockey) e o MC (master of ceremony)¹⁰. Juntos, eles desenvolveram um estilo musical

Aspectos como uniformidade, dificuldade de acesso, nível de saturação e, principalmente, campo de visualização, colaboram para a sua valorização.

⁶ O estilo Bubble utiliza um tipo de letra cheio e mais arredondado; o estilo Broadway, letras blocadas e o Wild Style funde as letras, formando uma nova composição estética.

⁷ A origem do verbo pichar está relacionada à utilização do piche durante períodos de propaganda eleitoral. Alguns cabos eleitorais escreviam o nome de seus candidatos com piche.

⁸ Pick-ups são equipamentos compostos por dois toca-discos montados sobre uma mesma mesa de som.

⁹ Na década de 1970, pioneiros como Kool Herc e Afrika Bambaataa desempenhavam simultaneamente os papéis de Disk Jockey e Mestre de Cerimônia na execução de seus *raps*. Daí, para Bambaataa, o *rap* era um elemento único e o *hip hop* se constituía pelo *rap*, pelo break e pelo grafite.

¹⁰ É a pessoa que canta e anima as festas.

denominado *rap*. A palavra surgiu das iniciais em inglês de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) e designa um tipo de música que se assemelha a uma narrativa, espécie de canto falado, que tem como base diversos efeitos sonoros obtidos a partir da utilização do toca-discos convencional e *long plays*. Do manuseio desses equipamentos foram criadas técnicas para produzir sons diferenciados, como o *back spin*¹¹, o *back to back*¹² e o *scratch*¹³.

A técnica de se criar novas músicas a partir de gravações efetuadas em discos de vinil pode ser interpretada como uma reciclagem de composições mais antigas, que passaram a se transformar em matéria-prima para a elaboração de novas músicas. Elas eram utilizadas pelos DJ em pick-ups que tocavam os discos de vinil de maneira concomitante. Com movimentos que aumentam a velocidade de rotação para frente e para trás, criando atrito entre a agulha e a faixa de determinada canção, os DJ criaram um novo tipo de som.

Sobre a base musical produzida pelo DJ, o MC cantava a sua poesia e fazia o *rap*. Ao contrário do funk, que utiliza base de ritmo similar, o *rap* produzia um som pesado, mais arrastado. Nas letras, a temática preferida pelos *rappers* envolvia questões relacionadas à exclusão, à violência e ao racismo. Afrika Bambaataa Aassim¹⁴, um dos ícones do movimento, é visto como o introdutor da questão política no *hip hop*. O seu discurso estava centrado na busca da união do povo negro e da paz dentro dos guetos. Ele aproveitava as festas que organizava para fazer com que as diferenças entre grupos de negros – rivais entre si – fossem resolvidas em disputas de dança.

Além de Afrika Bambaataa, figuram como ídolos iniciais do *hip hop* norte-americano nomes como Grand Master Flash, Kool Herc, Tupac Shakur e Notorius Big. Os dois últimos foram assassinados. Suas mortes foram creditadas à participação de ambos em gangues de Los Angeles e Nova York e à rivalidade das mesmas entre si.

Do surgimento do *rap* até o final da década de 1970, a trajetória do gênero era pouco expressiva e não despertava o interesse da indústria cultural como produto com alto potencial de consumo. Nos Estados Unidos, esse fato passou a se reverter com o lançamento independente do disco “*Rappers Delight*”, em 1979. A partir de então o *rap* foi descoberto pela “indústria

¹¹ É o ato de alterar o andamento de uma música para retirar dela uma frase rítmica, repetindo-a várias vezes.

¹² Neste movimento, o DJ repete rítmica e seqüencialmente o mesmo trecho de uma música usando dois discos iguais.

¹³ O efeito do *scratch* é obtido pelo atrito da agulha do toca-discos sobre o disco de vinil.

¹⁴ O nome é uma homenagem a um chefe da etnia zulu, da África do Sul, que viveu no século XIX (Revista *Hip hop*, 1, 29).

musical, mídias escritas, indústrias da moda e cinema” (ROSE, 1994, 03). No livro *Black Noise*, a autora lembra que apesar do interesse do mercado pelo *rap* naquela época, o gênero era considerado como um modismo, um entusiasmo passageiro. O sucesso de artistas como *Ice-T* e *Public Enemy*, entretanto, evidenciou a emergência do *rap*, despertou a atenção da mídia sobre a questão da afirmação da identidade negra e revelou as possibilidades comerciais do gênero musical diante de um público formado, principalmente, por jovens descendentes de negros e afro-americanos.

Em razão da origem do *hip hop* estar vinculada à cultura negra e latina, presente nos guetos de algumas grandes cidades norte-americanas, a autenticidade do gênero parece estar contingenciada a esses mesmos locais e sua população. Desse modo, o êxito do *rap* nos Estados Unidos não desvinculou o gênero de valores relacionados à negritude e à marginalidade. Em artigo publicado na revista *Critical Studies in Media Communication*, Mickey Hess lembra que “apesar da música *hip hop*¹⁵ ter se transformado em uma força global, fãs e artistas continuam enquadrando o *hip hop* como parte da cultura afro-americana” (2005: 01). Reconhecido como elemento da cultura negra, o *rap*, no entanto, não agrada apenas esse estrato da população. Ele é muito apreciado por jovens brancos, que certamente contribuem para o sucesso do gênero nos Estados Unidos e em outras partes do mundo. O interesse e a extensiva participação da população branca na cultura negra do *rap*, no entanto, envolve um processo de apropriação. Tricia Rose resgata que “Vanilla Ice¹⁶ convenceu os executivos da indústria musical sobre sua atitude ‘negra’, estilo, fala, música e temática, tornando-se sucesso junto aos adolescentes brancos” (1994: 04).

Fenômeno no mundo do *hip hop* e no mercado de música para entretenimento, Vanilla Ice quebrou os recordes de venda do gênero *hip hop* entre os anos de 1990 e 1992. Sua carreira, contudo, desabou a partir da revelação de uma farsa em sua biografia que assumia uma infância de pobreza e criminalidade nos guetos, buscando identificação com o histórico de *rappers* afro-americanos contemporâneos do artista. O escândalo envolvendo o falso passado de Vanilla Ice e sua pretensa “negritude” acabou por excluir artistas brancos do *mainstream* do *rap* nos Estados Unidos até o final da década de 1990. O fato também evidenciou a tensão entre artistas afro-

¹⁵ Muitos autores utilizam o termo *hip hop* como sinônimo do gênero musical *rap*.

¹⁶ Vanilla Ice é um artista branco, que alcançou as paradas de sucesso cantando *rap* no início da década de 1990.

americanos e produtores da indústria fonográfica, interessados no gosto e no mercado dos brancos (HESS, 2005:376). Nas palavras do pesquisador:

Existe uma história de artistas brancos que alcançam o sucesso com a música negra que eles adaptaram para o mercado de sucessos dos brancos, e com isso fizeram mais dinheiro do que os afro-americanos que inventaram a forma. Essa tensão cresceu dentro da cultura *hip hop* com o sucesso de Vanilla Ice, que fez da sua branquitude um ponto de venda às custas do ocultamento da sua infância nos subúrbios brancos (HESS, 2005: 376).

O sucesso de *rappers* brancos e negros na indústria da música de consumo é explicado por Tricia Rose como uma consequência natural do interesse dos americanos pela cultura negra, interesse manifestado historicamente em gêneros como o blues e o jazz (ROSE, 1994:04). À sugestão da autora, que considera que o *rap* é um idioma negro que prioriza a cultura dos afro-americanos e articula os problemas urbanos desse grupo sem restringir a diversão e a participação de outras pessoas, pode-se acrescentar a hipótese da pesquisadora Krystal Lynch, segundo a qual:

Para a juventude branca, o *hip hop* é vulgar, transgressivo, estimulante, e portanto, mais desejável. Ele é a mais visceral representação de negritude que eles podem obter e seu profundo posicionamento contra-cultural (leia-se anti brancos) é justamente o que a juventude branca, que tem fome de 'autênticas' formas de auto-representação, deseja (LYNCH, 2005:29-30)

O cenário musical no Brasil

Se para Marx, a música de um pianista não poderia ser considerada um produto por não se configurar em um bem palpável, para Edgar Morin a música representa em nossos dias “o mais cotidiano dos objetos de consumo. Para este ou aquele indivíduo que tem seu rádio ligado, que ouve sua radiola, que coloca sua moeda no juke box de um bar, há um banho musical contínuo” (MORIN apud TROTTA, 2005:184). Como uma atividade cultural presente em todas as sociedades, a música é catalogada em gêneros, organizados a partir de uma proximidade rítmica. De acordo com Janotti (2004:192), os gêneros musicais envolvem regras econômicas (direcionamentos estratégicos), regras semióticas (produção de sentidos) e regras técnicas e

formais (relacionadas à produção da música, em sentido estrito) que, juntas, definem a música para o mercado, de acordo com os seus valores e potencial.

A análise do cenário musical contemporâneo no Brasil e dos gêneros que nele estão presentes requer – antes de qualquer coisa – uma conceituação do que é considerado pop e popular. Enquanto o termo pop se relaciona ao midiático, às “manifestações musicais que seguem formatos já testados e que obtiveram sucesso” (JANOTTI, 2004:2), o popular está ligado às raízes brasileiras, à música “produzida e difundida de maneira independente dos grandes conglomerados multimidiáticos”. Tanto em um caso como em outro, contudo, não há como negar a influência da televisão na difusão e no estímulo ao consumo da música. No Brasil, não é exagero afirmar que a presença da televisão – inaugurada aqui no ano de 1950 – modificou rapidamente os hábitos das pessoas.

Ainda que a TV das décadas de 1950 e 1960 não contasse com profissionais qualificados nesse novo formato de mídia e nem, tampouco, dominasse uma série de problemas técnicos que interferiam na produção e na transmissão ao vivo dos programas, ela se popularizou no país graças à formação de redes e à transmissão de sinal para pontos distantes, o que contribuiu para a integração dos brasileiros. Para se ter uma idéia, no final desse período, menos de 5% dos domicílios do país possuíam um aparelho de televisão. Passados dez anos, esse percentual saltava para 24%, concentrados nas regiões Sul e Sudeste. Considerando o número de aparelhos existentes no país, Novais estimou a existência de 600 mil televisores instalados no território nacional na década de 1960; 4,6 milhões nos dez anos seguintes e 16,7 milhões no ano de 1979. (NOVAIS, 2000: 449-638). De acordo com a última Pesquisa Nacional por Amostragem de Dados¹⁷, em 2007 o número de aparelhos de televisão no país já superava a marca das 94,5 milhões de unidades.

Estruturada como um veículo de entretenimento, a televisão no Brasil inicialmente teve sua programação composta por entrevistas, show de variedades, programas de auditórios, filmes e seriados norte-americanos. No período em que as gravações eram feitas ao vivo e que ainda não existia o *videotape*, a absorção de elementos do rádio e da cultura popular garantia a

¹⁷ As informações estão disponíveis no endereço eletrônico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/trabalhoerendimento/pnad2007/graficos_pdf.pdf. Consulta realizada em 02 de março de 2009.

viabilidade dos programas e a conquista de um público em formação. Nesse contexto, já inserida dentro da indústria cultural, a TV descobriu a existência de um público consumidor de música popular brasileira através dos seus programas e se torna um importante veículo musical de massa.

Embalada pelo momento histórico, a bossa nova instaurada pelo cantor João Gilberto no final dos anos de 1950, talvez seja o primeiro exemplo da relevância da televisão enquanto meio de difusão da música no Brasil. Por meio de programas como *O Fino da Bossa* e *Bossaude*, músicos e compositores adeptos do novo movimento tornaram-se conhecidos e conquistaram novos mercados. Na década de 1960 também se notabilizaram outros programas, como o *Jovem Guarda*, com Roberto Carlos, Erasmo e Vanderléia, e os festivais de MPB da TV Record. De acordo com Luiz Tatit, “a Record era a casa da Tia Ciata¹⁸ da era televisiva. Muitas das tendências brasileiras estavam ali representadas em compartimentos (programas) nem sempre devassáveis” (TATIT, 2004: 54).

Em forma de *videotapes*, os programas musicais eram distribuídos para outras emissoras de televisão do país, o que fazia com que os artistas e suas composições se tornassem mais conhecidos do grande público, alterando o panorama musical brasileiro e potencializando o mercado fonográfico nacional. Os festivais foram, naquele momento, um espaço particularmente especial por apresentar, em meio a um elenco fixo “que contava com a nata musical dos anos sessenta” (TATIT: 2000,54), novos nomes e gêneros da canção popular brasileira. Foi por meio dos festivais das TVs Excelsior, Rio e Record que gêneros como a tropicália e a canção de protesto ganharam visibilidade.

O repertório politicamente engajado, característico das canções de protesto, era uma resposta de compositores e músicos ao recrudescimento do processo político que culminou com o golpe militar de 1964. A partir da retomada de idéias ligadas à identidade nacional, à liberdade individual e à noção de povo, artistas que se identificavam com os setores intelectuais de esquerda buscavam denunciar abusos e resgatar valores ligados ao ideário socialista de nação,

¹⁸ Tia Ciata é uma personagem conhecida da história do samba no Rio de Janeiro por abrir as portas da sua casa para músicos e compositores que lá realizavam as tradicionais rodas de samba, no fundo do quintal.

povo e identidade nacional. Essa vertente da MPB voltava-se, principalmente, para o público universitário, mais atento às questões políticas da época.

Na segunda metade da década de 1960, Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram nos programas de TV e no festival de 1967 um repertório que transitava pelo rock, pelo brega, por elementos da Jovem Guarda, pela linguagem experimental e pelo nacionalismo. Era o início da tropicália, um dos principais movimentos musicais da música brasileira moderna. O tropicalismo identificou e prestigiou traços da cultura nacional, evidenciando por vezes o regional e o desigual. Por absorver e fundir vários elementos, “solidificou esse ajuntamento com a imagem da ‘geléia geral brasileira’” (TATIT: 2000,57). Fizeram parte do movimento tropicalista nomes como Gal Costa, Tom Zé, Torquato Neto e Capinam. Cabe lembrar que outros músicos contemporâneos consagrados dentro da MPB são egressos dos festivais promovidos pela TV Record, dentre eles pode-se destacar Chico Buarque, Milton Nascimento, Maria Betânia e Caetano Veloso.

O fim dos festivais de música ocorreu em razão de fatores como o esvaziamento de público, a intervenção da censura nas obras e a previsibilidade dos resultados, manipulados por editoras, gravadoras e emissoras (FERREIRA, 2008: 110). De qualquer modo, não há como determinar o nível de difusão e popularização dos gêneros musicais que eclodiram nos anos 1950 e 1960 sem a contribuição da televisão. É certo que, ainda hoje, a TV e seus programas funcionam como verdadeiras vitrines de divulgação da música popular (ZAN: 2001,114). A fórmula dos festivais chegou a ser repetida posteriormente pela Rede Globo que, na década de 1980, reeditou um festival de música brasileira. Contudo, dessa vez, poucas novidades surgiram.

Entre o que é considerado pop e o popular, figuram hoje no Brasil gêneros musicais tão distintos quanto o samba, o forró, a bossa-nova, a MPB, o axé, o rock, o funk e o sertanejo. A classificação e conseqüente hierarquização desses gêneros musicais, bem como de outras práticas culturais, é o resultado de um processo de escolha de critérios a partir dos quais são formados grupos de elementos comuns ou similares. No caso da música, como dito inicialmente, o ritmo é o principal elemento de distinção na classificação dos gêneros. O etnomusicólogo Carlos Sandroni enfatiza que:

Quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-lo num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso

chegue aos nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido de canção e a ela literalmente deu o tom (SANDRONI apud TROTTA, 2005:186).

Aliado à repetição que caracteriza a circulação da música comercial, o ritmo colabora com a memorização e a participação do ouvinte no ato da audição. Simon Frith chegou a afirmar que “o modo mais fácil de entrar na música é quase sempre através do ritmo, através dos movimentos regulares do corpo” (apud JANOTTI JR, 2004:200), já que todas as pessoas podem participar da ação percussiva da música, mesmo sem possuir qualquer habilidade musical. Outro fator que corrobora com a hierarquização das classificações está relacionado à “valoração simbólica” atribuída a alguns indivíduos – notadamente compositores e cantores, cujo prestígio no campo musical se transfere para a obra. Além desse aspecto, as “músicas [...] elaboradas, construídas com uma poética rica em elementos gramaticais [...] seriam, de maneira geral, dotadas de maior valor cultural do que práticas fundadas em rituais coletivos [...] e melodias simples” (TROTTA, 2005:187). Esse princípio de valoração é analisado por Michel Foucault sob a ótica da autoria e da origem. Se por um lado, em vários campos de atuação, a atribuição de autoria está em desuso, em outros – como na literatura e na música – ela não cessou de se reforçar (FOUCAULT, 2002: 27). Apesar de não se constituir em uma lei ou uma regra fixa, os “rótulos” e a transferência de prestígio estão presentes dentro da cena musical contemporânea e podem ser facilmente indentificados, apesar das constantes alterações no quadro hierárquico estabelecido.

Independentemente do ordenamento dos padrões rítmicos, em comum, todas essas formas permitem o estabelecimento de critérios de reconhecimento, bem como de juízos de valor, a partir da comparação entre as categorias. Nesse sentido, pode-se afirmar que a partir da comparação e da valorização simbólica “um trabalho pode adquirir um grau de legitimação – isto é, pode ser reconhecido como legítimo não apenas por aqueles que estão bem posicionados para atribuir valor [...], mas também pelos que reconhecem e respeitam a posição daqueles” (JANOTTI JR, 2005:187).

A história do mais tradicional gênero musical brasileiro, o samba, pontua a questão da valorização simbólica na música do país. Criado a partir das manifestações culturais de

comunidades formadas por não brancos e negros libertos da escravidão¹⁹, o samba – que acontecia em festas e rodas nos fundos de quintais e que, no início do século XX era considerado caso de polícia, passível de detenção (MOURA, 2004) – ganhou reconhecimento e passou a ocupar “lugar de destaque como elemento definidor da nacionalidade” (VIANNA apud MOURA, 2004:54) na cena cultural contemporânea. Ao longo de sua existência, entretanto, o samba se territorializou e, por meio do rádio, do carnaval e das escolas (de samba), se institucionalizou como gênero hegemônico no Brasil.

Em um artigo apresentado em 2007, Felipe Trotta problematizou a questão do sucesso e do reconhecimento que alguns grupos de samba conquistaram no final do século XX, na década de 90. Nesse trabalho, Trotta já apontava o surgimento de um sub-gênero do samba, denominado “pagode romântico” que, “a partir do lançamento de grupos como Raça Negra, Negritude Jr e Só Pra Contrariar [...] produzia um fato novo para o mercado, tanto em aspectos estéticos quanto em suas estratégias comerciais” (TROTТА, 2007:2). Essa renovação do samba não é inédita. Em outros períodos ela já aconteceu: primeiro com a roda (de samba), depois com a batucada, as marchas, o samba-enredo e o samba de raiz. Mais recentemente, entretanto, pode-se perceber no “terreno” do samba um outro movimento já detectado pela teoria cultural, o do resgate de tradições seletivas. Em seus estudos sobre a origem do samba, na cidade do Rio de Janeiro, Roberto Moura destacou que:

Além do Candongueiro, o circuito das rodas de samba, já no limiar do século XXI, espalha-se por diversos bairros do Rio de Janeiro, sem preferências sociais ou raciais. Está na Zona Sul, no Bip Bip [...], no pagode da Tia Elza, no Horto, ou nas reuniões do Severina, em Laranjeiras” (MOURA, 2004:224).

O resgate e o consumo da música dentro da sociedade estão associados às experiências musicais proporcionadas por cada gênero. Como mecanismos de reconhecimento, eles permitem, a priori, que o público consumidor decifre alguns dos valores agregados às práticas sociais que circundam determinado tipo de música. Assim como as rodas de samba remetem seus apreciadores para a informalidade e a hospitalidade de um quintal cheio de amigos, o “rock” e o “sertanejo” demarcam outros hábitos de consumo, “cujos códigos e convenções são reconhecidos

¹⁹ A Lei Áurea foi assinada no ano de 1888.

pela coletividade funcionando como uma espécie de “porta de entrada” para a construção de sentidos e identidades musicais” (TROTТА, 2005:185).

Ao analisar o efeito dos aspectos midiáticos sobre a música popular massiva²⁰, Jeder Janotti Júnior aborda outra questão relevante do ponto de vista do produto cultural música: a importância da autoria e do intérprete. Esses dois fatores podem ampliar as possibilidades de uma música a partir de combinações da voz com o corpo, a imagem e o histórico biográfico de quem canta (BRACKETT apud JANOTTI, 2004:193). Nesse sentido, Janotti resgata a interpretação que o cantor Caetano Veloso conferiu à canção popular “Você não me ensinou a te esquecer”. A escolha da música de Fernando Mendes entre tantas outras canções do mesmo período e de épocas anteriores e posteriores é um caso em que se verifica a processualidade e a incorporação de um elemento vindo do passado. A reinterpretação da canção por Caetano conferiu à canção um status de requinte e elegância, fazendo com que a mesma convergisse para um dos gêneros que integram o *mainstream* da música. A gravação de “Você não me ensinou a te esquecer”, escolhida como trilha sonora do filme de Guel Arraes, *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), manteve a base melódica da versão original e, no entanto,

Apesar da interpretação diferenciada, a versão de Caetano Veloso [...] permite ao ouvinte perceber uma certa tensão entre o reconhecimento de uma faixa que antes era denominada pejorativamente de ‘música brega’, ao mesmo tempo em que a corporificação da canção na voz de Veloso atrai o ouvinte justamente por permitir a apropriação de uma antiga ‘música brega’ com ares refinados. [...] Vale lembrar que a performance, para esse trabalho, não é somente a apresentação ao vivo, já que escutar uma canção inclui a ‘corporificação’ da voz, ou seja, uma atuação, um modo especial de conduta (JANOTTI JR, 2004:194).

O fato do elemento cultural residual se encontrar a certa distância do que é considerado dominante ou hegemônico não impede que, no caso de seu eventual retorno à contemporaneidade, ele não possa ganhar nova “roupagem” e ser incorporado à cultura dominante. Seja a pretexto de uma homenagem ou uma declarada releitura, a prática das regravações têm sido recorrentes nos últimos tempos no Brasil. Só para mencionar alguns casos, Itamar Assumpção gravou um CD inteiro com composições de Ataúfo Alves, Gilberto Gil fundiu

²⁰ Música popular massiva é uma expressão que está diretamente ligada ao formato canção e ao desenvolvimento desta a partir dos aparelhos midiáticos. O termo aborda desde as especificidades da música eletrônica e do rock até

os versos de “Pelo telefone”, considerado o primeiro samba do país, à uma de suas composições, Marisa Monte deu uma nova interpretação para o “Xote das Meninas” e Zeca Baleiro resgatou composições taxadas pejorativamente de “músicas bregas”, como as canções de Odair José e Genival Lacerda. Isso sem falar das regravações de Bezerra da Silva pelo grupo de rock Barão Vermelho e dos Mutantes, pelo Pato Fu.

No Brasil, o gênero MPB se tornou referência de qualidade musical e bom gosto, assim como o jazz, o blues e a música de concerto. O consumo desses gêneros, “reservado a determinadas parcelas mais ‘cultas’ da população” (TROTТА, 2005:188) está associado a sinais de prestígio social e de erudição. A idéia de uma “cultura comum’ ou ordinária, mais próxima da rede de significados e relações sociais cotidianas, se estendeu no país a outros gêneros e estilos de música popular, como o próprio samba, o pagode, o axé, o sertanejo, o rock, etc, que se configuram como música pop por assimilar características “homogeneizantes da cadeia mediática”, como a repetição exaustiva (JANOTTI JR, 2004: 5).

Na esteira da indústria do entretenimento o “sertanejo” se desdobrou da “moda caipira de raízes” e adotou uma roupagem diferenciada, mais “próspera” e moderna, que aliou o uso de guitarras elétricas e sintetizadores a uma temática menos ingênua e mais direta, focada nos diversos aspectos das relações amorosas. De fato, poucas características do gênero caipira podem ser reconhecidas dentro do “sertanejo” hoje. Uma delas é a formação de duplas. A partir dos anos 80 do século passado, surgiram na cena musical nomes como Chitãozinho e Xororó, Gian e Giovanni e Zezé de Camargo e Luciano, entre outros, que incorporaram elementos da cultura “country” em suas imagens performáticas (PAVAN, 2006:08). Como observou José Roberto Zan (2008:04), “a antiga imagem caricata do caipira mal vestido, banguela, com chapéu de palha, foi superada. As novas duplas usam roupas de grife, cabelo bem aparado e penteado. As mudanças estilísticas têm forte apelo comercial destinado a um público ávido por novidades”.

A escolha do repertório desses artistas, rotulados por alguns críticos musicais como representantes do “sertanejo pop” ou “sertanejo romântico”, é calculadamente pensado objetivando sempre uma boa vendagem de discos (ZAN, 2008: 04). Movidos pela mídia e pelas estratégias das grandes gravadoras, o que era um subgênero do estilo “caipira” ganhou força como manifestação emergente e se consolidou como um novo gênero de música popular

as manifestações de consumo em massa, como os gêneros axé e sertanejo.

massiva, dirigida para o entretenimento e o consumo. A teoria crítica explicaria o fenômeno da música sertaneja pop como o surgimento de uma força de oposição em relação à cultura hegemônica nos principais centros do país. Ela vem a se tornar um elemento dominante somente depois de ser reconhecida como uma força alternativa ou de oposição que, intencionalmente, passa a ser incorporada, adaptada e consumida por um grande número de pessoas.

Pensar o hegemônico em termos de gênero musical não significa indicar e reconhecer uma única manifestação como a que predomina no gosto do público. O próprio efeito do “global” sobre o “local” continuamente influencia tendências e gostos. Além do mais, em um país com dimensões continentais como o Brasil, a presença de elementos significativos é ainda mais relevante, uma vez que a “cultura nacional refere-se a um conjunto de vários códigos regionais e étnicos, a exemplo da mineiridade, do gauchismo e da baianidade (PAULAFREITAS, 2008:06). Isso sem mencionar particularidades como a herança portuguesa, africana, européia e a mistura de vários desses elementos.

Na história da música brasileira, a Bahia tem se sagrado como um centro criador de cantores, compositores e gêneros musicais, que se irradiam pelo país. Foi na Bahia que surgiu o tropicalismo, a timbalada, o axé-music e, obviamente, as músicas de blocos que embalam o carnaval de Salvador. Todos esses gêneros se enquadram no que Jeder Janotti Júnior chama de música popular massiva. Alguns estilos, como a lambada, “que criou sua constelação de protagonistas e rapidamente ganhou o mundo” (ALBIN: 352) ou o axé-music, miscelânea de reggae com samba e afro, embora tenham sido indiscriminadamente executados e consumidos, foram “esquecidos muito rapidamente, como convém à música de consumo fácil e passageiro” (ALBIN: 135). A característica de perecibilidade que está presente nos vários gêneros musicais lançados anualmente por artistas baianos (e de outras partes do país), determina os esforços empreendidos pela indústria fonográfica e pelos produtores musicais para apresentar novidades. A busca por elementos potencialmente “emergentes” se dá, na maior parte das vezes, dentro do que é considerado “residual”. Como lembra Ribeiro (2004: 51), “o emergente pode conter inovações, mas está sempre em relação alternativa ou oposicional ao dominante”. No caso do pop produzido por bandas e blocos baianos, nota-se a incorporação de práticas percussivas decorrentes da herança do candomblé e da influência das escolas de samba nas canções. Além disso,

Interessados no acesso, em primeira mão, aos repertórios dos blocos afros, pessoas ligadas aos blocos de trio começavam a investigar a cena afro [...] e passaram a freqüentar os ensaios dos grupos negros, muitas vezes munidos de gravador, podendo assim repassar para os diretores e produtores de seus blocos ou bandas o conteúdo dos repertórios [...] De posse dessas informações, os produtores das bandas de trio compravam por quantias irrisórias os direitos autorais do compositor e rapidamente registravam as canções afro em discos que, em muitos casos, vendiam milhares de cópias (GUERREIRO apud RODRIGUES, 2006:134)

De fato, a assimilação dos elementos apresentados como “novos” tem transformado gradativamente os gostos musicais das classes dominantes na direção de uma afinidade com as classes mais populares. Essa afinidade determina a necessidade de compartilhamento de um espaço físico – no caso do samba, barracões e fundos de quintais – ao mesmo tempo em que altera “os canais de acesso ao espaço da produção musical da cidade e, por conseguinte, dos indivíduos reconhecidos como artistas na esfera do entretenimento musical” (RODRIGUES, 2006:134).

Sob a lupa da teoria cultural, cabe também analisar a influência de manifestações externas na produção musical contemporânea do Brasil. Talvez a mais expressiva delas tenha acontecido a partir da década de 1950 com a chegada do rock no país. O gênero norte-americano aportou em terras brasileiras através do cinema. De acordo com Janotti Júnior, filmes como *Blackboard Jungle* e *Rock Around the Clock* foram peças importantes para o desenvolvimento do rock nacional, que antes mesmo do surgimento dos irmãos Campello (Celly e Tony), já era visto como um modismo que poderia render lucro às gravadoras (JANOTTI JR, 2003:67). Além do cinema e do rádio, o rock também se valeu dos programas de televisão para se firmar como expressão musical da juventude.

A partir do sucesso do modelo do *rock and roll* norte-americano e inglês no país, surge também um subgênero musical: o iê-iê-iê da Jovem Guarda. Em tese de doutorado, Clodomir Ferreira explica que “o ritmo era também chamado de música jovem ou iê-iê-iê, uma adaptação tupiniquim do refrão *yeah, yeah, yeah*, da música *She loves you*, dos *Beatles*” (2008: 108). Comandado por músicos de origem interiorana, que se mantinham afastados das discussões políticas que caracterizavam os anseios e os protestos presentes, principalmente, no meio universitário da segunda metade de década de 1960, o iê-iê-iê agradava o público juvenil com

um repertório de letras ingênuas, baladas românticas e “elementos de humor e rebeldia adolescentes” (ZAN, 2001:114). Como um produto de consumo amparado por uma empresa de publicidade, a Jovem Guarda ganhou um programa específico dentro da TV Record, que permaneceu em cartaz por quatro anos seguidos (1965-1969). O sucesso que os músicos da Jovem Guarda alcançaram na época contribuiu para evidenciar um conflito entre alienados e engajados. De um lado, artistas e público ligados à MPB e à canção de protesto criticavam o descomprometimento político e a identificação da Jovem Guarda com o imperialismo cultural norte-americano e de outro, os músicos do iê-iê-iê se diziam “mais ligados ao povo brasileiro, uma vez que apresentavam maiores índices de vendagem de discos e de audiência através dos meios” (ZAN: 2001; 114).

Poucos gêneros musicais podem ser comparados ao *rock'n roll* em termos de categorizações e subgêneros. Marcada pelo uso do baixo, da bateria, recursos elétricos e, obviamente, da guitarra elétrica, a sonoridade alcançada pelo *rock* costuma suplantar qualquer outro barulho no ambiente. Como consequência, “a experiência estética que normalmente se desenvolve nos processos de consumo e mesmo de produção dessa sonoridade [...] está fortemente ligada ao campo do sensorial, chegando ao limite da histeria e da perda de sentidos coletiva”(VILLAÇA, 2005:09). Pelo fato de abrigar estilos controvertidos, como as bandas “*teen*”, grupos de *rock* progressivo e *pop rock*, o gênero acumulou ao longo de sua história no país representantes tão distintos quanto Nora Ney, Cely Campelo, Rita Lee, Raul Seixas, Lobão e Renato Russo, para mencionar apenas alguns. Cada um deles refletiu em seu estilo e obra a inquietação, a rebeldia, o despojamento e o espírito libertário e provocador inerente aos jovens.

O avanço da tecnologia, que possibilitou a compactação de equipamentos e aparelhos, permitiu que rádios e toca-discos ganhassem seus primeiros modelos portáteis no ocidente. Mais baratos que os convencionais, esses aparelhos se popularizaram e disseminaram ritmos como o *rock* e o iê-iê-iê. No Brasil, na década de 1970, era comum avistar pelas ruas pessoas carregando seus rádios portáteis, muitas vezes no ombro, onde ouviam as canções mais executadas e a programação da emissora sem fones de ouvido. Com o passar dos anos e a evolução da tecnologia, esses indivíduos passaram a ser rotulados como pessoas cafonas, de gostos questionáveis e desatualizadas com o novo.

As inovações tecnológicas incorporadas aos hábitos dos jovens são sumamente importantes para a divulgação das manifestações emergentes e dominantes. E, justamente por reconhecer a importância da mídia para a circulação da música massiva, bandas, duplas, artistas-solo e produtores *rapidamente* assimilaram estratégias textuais e imagéticas que ratificam suas ligações com os aspectos que norteiam os respectivos gêneros musicais. Assim, as identidades têm sido construídas “sobre os fragmentos das paisagens urbanas contemporâneas” (JANOTTI JR, 2003:13) que buscam evidenciar questões de gênero, como raça, sexualidade e etnia. Ou seja, tão importante quanto a voz, são a imagem e os “detalhes biográficos” de cada astro. Como lembra Jeder Janotti Júnior, “não se pode pensar na produção de sentido das músicas de, por exemplo, Madonna, sem pensar sua vinculação ao star system” (2004:193).

Fora do circuito midiático das televisões, jornais e rádios comerciais, outro grupo de músicos brasileiros construiu uma anti-identidade, baseada na valorização étnica, no inconformismo, na conscientização da raça negra e na violência. Embalado pela contundência de um discurso que, muitas vezes, assume o tom de denúncia e protesto, o gênero *rap* colou à sua imagem o rótulo de música de marginais, que faz apologia à violência e que é apreciada por delinquentes, negros e presidiários. Acompanhada por batidas sintetizadas e recursos de mixagens que repetem exaustivamente sons eletrônicos e trechos de versos, o *rap* tem outras marcas, como a pobreza e a reprodução da "realidade" vivida pelos próprios artistas e por pessoas ligadas ao seu círculo familiar e social. Nesse sentido, não é difícil estabelecer dentro do gênero musical analisado uma correlação com a afirmação de Marx, segundo o qual não seria a consciência dos homens que determinaria a sua existência, mas o contrário, a existência social seria a responsável pela determinação da consciência dos homens.

Ao analisar o *rap*, suas valorações e estratégias, bem como a de seus representantes e dos demais elementos que integram o movimento *hip hop*, verifica-se que são obedecidas determinadas convenções sonoras, de performance, de mercado (como a música é embalada e apresentada) e convenções de sociabilidade (valores “incorporados” nas expressões musicais) (JANOTTI JR, 2004: 10). Como em qualquer gênero musical, tais convenções facilitam a construção mental de “uma representação de sonoridades, ambientações e comportamentos relacionados ao conjunto de elementos característicos” (TROTTA, 2005:188). No caso do *hip hop*, além da questão da afirmação da identidade negra no discurso e nos versos, são marcas do

gênero as gírias, as denúncias contra o racismo, os efeitos sonoros obtidos pelos DJs, as roupas e adereços (como correntes e bonés) e a dança sincopada dos MCs e break-boys. A partir desses traços, os modos de valoração do *rap* funcionam como elemento formador catalisador de agrupamentos contemporâneos criados a partir de produtos midiáticos (JANOTTI JR, 2003:14).

Nesse ponto, é interessante ressaltar que o *rap* – representado pelo grupo com maior visibilidade no país, os *Racionais MC* – é um caso emblemático de relacionamento com a mídia “às avessas”. A postura ideológica do líder do grupo, Mano Brown, de não participar de programas de auditório acabou por aumentar o interesse dos jornalistas sobre o *rap* e, especificamente, sobre os *Racionais*. Em seu artigo sobre cultura *hip hop* e mídia, Deisimer Gorczewski já afirmava que Mano Brown e seu grupo não aparecem em programas como os dos apresentadores Gugu, Xuxa e Faustão e, apesar de recusarem essa exposição, continuam vendendo milhares de CDs. Sobre a decisão, KL Jay²¹ se justificou explicando que “assumimos a postura de dizer não à imprensa por vermos que os artistas pretos na TV são geralmente alvos de chacotas, piadinhas, e não é isso que queremos para nós” (GORCZEWSKI, 2003:03). Considerados os mais radicais dentro do movimento *hip hop*, o grupo de Mano Brown, que representa a periferia da zona sul paulistana e a vertente gangsta do *rap* nacional, já não influencia tanto outros grupos do gênero no que tange ao relacionamento com a mídia. Como verificaram Rocha, Domenich e Casseano (2001:135), “se, num primeiro momento, o *rap* disse não, hoje mídia e indústria precisam do *rap* e o *rap* precisa delas”.

Apesar da constatação das pesquisadoras, o *rap* e o movimento *hip hop* mantêm a sua posição de manifestação contra-hegemônica no Brasil. Ao contrário do que acontece nos Estados Unidos, a música *rap* manteve por aqui as suas principais temáticas e não se consolidou como uma manifestação dominante, capaz de elevar seus astros à lista das maiores fortunas do país. Contudo, o trabalho desenvolvido no campo musical por *rappers* brasileiros possibilitou o reconhecimento do *hip hop* como uma manifestação artística. Entre a estigmatização e a glamourização, o gênero e a cultura *rap* avançam na conquista de espaços de visibilidade no país onde, por meio da música, “novos sujeitos do discurso” emergem para o debate social. Na opinião de Bentes e Herschmann (2002), “os *rappers* poderiam ser considerados como uma

²¹ KL Jay é integrante do grupo de *rap* Racionais MC's.

espécie de porta-vozes das periferias e favelas”, produzindo um contra-discurso e traçando novas fronteiras socioculturais (e espaciais) que oscilariam entre a exclusão e a necessidade de integração (BENTES; HERSCHMANN, 2002).

O ingresso do *hip hop* no Brasil

A música *rap* chegou ao Brasil de forma quase clandestina. Importados dos Estados Unidos, os primeiros discos de *rap* vieram misturados aos discos de *funk* e *soul* trazidos por produtores musicais e *disk jockeys* brasileiros para a realização dos grandes bailes black. Esses bailes ganharam notoriedade em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, a partir da década de 1970, como festas dançantes animadas, principalmente, pelos *gêneros rock, pop music e soul*. Destinados às camadas mais populares, os bailes black contavam com uma grande estrutura de som e equipamentos de iluminação. Alguns desses eventos chegaram a reunir mais de cinco mil pessoas em espaços como a tradicional casa de espetáculos carioca Canecão, causando transtorno na vizinhança por causa do som alto e do grande número de pessoas que atraía.

Não é difícil supor que, em pouco tempo, a disponibilidade de espaços para a realização dos grandes bailes cessou. No Rio de Janeiro, os organizadores foram obrigados a transferir os bailes black para a zona norte da cidade. Ali, no subúrbio, os bailes vicejaram, trazendo junto com os ritmos dançantes o engajamento da música negra norte-americana, cujas mensagens de protesto e contestação contidas em algumas canções não era compreendidas pelo público brasileiro. Ainda assim, as equipes tentavam sensibilizar os frequentadores dos bailes para o estilo “*black is beautiful*” da época.

No pacote musical importado dos Estados Unidos, alguns *raps* eram incorporados ao repertório dos bailes, despertando o interesse de parte do público frequentador e acentuando as diferenças entre os estilos das músicas funk e *rap*. De acordo com Micael Herschmann, foi a partir dos anos 80 que o *hip hop* começou a encontrar espaço para se desenvolver no país, especialmente na cidade de São Paulo.

O *hip hop* ‘nacional’ surgiu em meados da década de 1980, nos salões que animavam a noite paulistana no circuito negro e popular dos bairros periféricos

e contou, nos seus primeiros eventos, com a forte presença de grupos norte-americanos e alguns poucos expoentes brasileiros. (2005: 25)

A disseminação do *hip hop* entre os jovens das periferias, subúrbios e favelas dos grandes centros urbanos do Brasil ocorreu paulatinamente. Primeiro com a execução dos primeiros *raps* norte-americanos, depois com os filmes e as exposições de *break*. Em seguida vieram as competições de dança de rua, a formação dos primeiros grupos de *rap* nacionais e a produção de grafites coloridos em muros e paredes de cidades como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

De maneira análoga ao que ocorreu nos Estados Unidos, o *hip hop* no Brasil conquistou seus primeiros apreciadores junto a um público inserido em um processo de estigmatização social (e racial): jovens marginalizados, desempregados, trabalhadores informais ou com pouca qualificação profissional, confinados em bairros pobres e desassistidos onde – não raras vezes – a violência e o preconceito deixam registradas as suas marcas. Inspirados na filosofia do confronto social que caracterizou a sociedade norte-americana nas últimas décadas do século XX, os *rappers* brasileiros descobriram a música como meio de expressão e enfrentamento contra a ordem social discriminatória vigente. Em artigo que analisa a auto-representação de grupos marginalizados, Regina Dalcastagnè destaca que:

Mais do que na literatura, a busca de auto-expressão dos grupos dominados sempre passou pela música popular e, nessa, hoje, em especial pelo *rap* – que também possui uma estrutura eminentemente discursiva e narrativa. Trata-se da procura consciente de uma voz própria, genuína, como mostram a ênfase ininterrupta na afirmação da diferença em relação á experiência de vida dos *playboys* [...] e a enunciação insistente do nome do *raper*, em meio às letras” (DALCASTAGNÈ, 2007:29)

Espécie de manifesto cultural, os *raps* buscam conscientizar os “manos”²² sobre a importância da coesão do grupo em torno de princípios como o orgulho de ser negro, o compromisso com a própria comunidade e a negação do crime como forma de ação. Esse posicionamento conferiu ao *rap* nacional o *status* de gênero musical politizado. Em entrevista concedida à revista Carta Capital, o *raper* brasileiro Mano Brown reconhece a força dos versos e da música do *rap* como veículo de comunicação. Para o cantor e compositor, o *rap* “faz o que nenhum outro veículo faz: conta a verdade como ela é e aponta soluções. É direcionado ao povo

negro, apesar de muitos brancos ouvirem. Mas, em sua essência, é uma música negra, para negros” (2004:13).

De início, o *hip hop* mobilizou apenas a juventude negra com pouca qualificação profissional, que vivia na periferia e trabalhava nas grandes cidades, em ocupações mal remuneradas. Entretanto, as batidas do *rap* ganharam as ruas e – com o passar dos anos – transformou-se em produto da indústria cultural. Por meio de um processo de midiaticização, o *rap* repercutia nas rádios, em programas de TV e até em comícios políticos. O resultado dessas ações foi a popularização do gênero musical, que rompeu a fronteira étnica e social para conquistar público, também, entre os jovens brancos mais abastados. Corroborando com esse entendimento a afirmação de que “alguns ‘playboys’ já descobriram o *rap*, e desfilam em carros com os ‘hits’ do Racionais MCs em alto e bom som; muitos roqueiros e sambistas já reservam bons momentos de suas vidas sonoras para conhecer e curtir o ritmo criado pelos DJs” (GEREMIAS, 2006:7).

A questão do enquadramento da cultura *hip hop* como uma manifestação característica da população preta²³ e pobre das periferias das grandes cidades brasileiras tem respaldo no modelo midiaticizado dos Estados Unidos e, de acordo com Mickey Hess, também se repete nas discussões sobre o *rap* canadense, holandês e francês, que enxerga a imagem do *hip hop* afro-americano como a imagem do verdadeiro *hip hop* (2005:1). No Brasil, a questão da identidade étnica abordada nos *raps* nacionais evidencia a dicotomia entre brancos e negros também na forma de “playboys” e “manos” e pobres e ricos. O fato de haver mais negros, mestiços e afro-descendentes entre a população jovem pertencente às camadas pobres da população pode explicar o sentido de representação que esse grupo experimenta diante dos versos dos *raps*. Pode, também, ajudar a explicar a construção de um imaginário social que identifica o gênero *rap* à juventude morena e inquieta das comunidades, dos grupos de *office-boys*, *moto-boys* e população carcerária. Entretanto, na realidade brasileira, a cisão social se mostra mais evidente do que a racial e, do ponto de vista do mercado consumidor, há anos o gênero *rap* expandiu suas fronteiras e conquistou adeptos entre a juventude mais abastada das classes média e alta.

Seguindo o modelo norte-americano, a indústria fonográfica nacional lançou um *rapper* branco no mercado no ano de 1993: era Gabriel, o Pensador. Jovem carioca que cresceu na Zona Sul, longe das dificuldades e dos problemas sociais existentes nos morros, Gabriel gravou seu

²² Forma de identificação usada pelos integrantes das comunidades *hip hop* para designar seus pares, seus iguais.

²³ Em busca da afirmação de uma nacionalização, o Grupo Racionais MCs utiliza a expressão “preto tipo A” na

primeiro disco pelo selo de uma grande gravadora, a Sony, no ano de 1993. Com uma temática de crítica social bem humorada, o cantor conseguiu vender mais de um milhão de cópias do seu terceiro CD, *Quebra Cabeça*, no ano de 1997. Ao contrário do que aconteceu com outros artistas e grupos de *raps* nacionais, Gabriel, o Pensador teve espaço em programas televisivos de auditório e músicas executadas à exaustão em estações de rádio de frequência modulada.

Filho de uma jornalista que, à época do seu lançamento como cantor, trabalhava como assessora de imprensa do Presidente da República, Gabriel deixou de fazer parte do elenco de artistas da gravadora Sony no ano de 2006, depois que gravou o CD *Cavaleiro Andante*. Apesar da sua performance no mercado fonográfico, o *rapper* carioca Gabriel, o Pensador, não é reconhecido dentro da cultura *hip hop* como uma unanimidade do *rap*.

O processo de nacionalização do *rap*, na década de 1990, marcou o ponto de distanciamento entre a temática *funk* e a temática *rap*. A primeira, mais dançante e bem-humorada, optou pelo caminho da erotização, com coreografias que remetem à sexualidade dos jovens, como a ‘dança da bundinha’ ou a ‘dança da motinha’. A segunda traduziu-se pelo engajamento político, pelo protesto e pelas reivindicações do movimento negro. Isso não quer dizer que o *rap* não seja estigmatizado. Ele o é. Entretanto, goza de um pouco mais de legitimidade em razão do *hip hop* ser compreendido como uma expressão cultural.

O *hip hop* no Brasil não funciona como nos Estados Unidos. Nos Estados Unidos ele uniu a música, a dança, a arte de desenhar nas paredes [...]. Os caras passavam para a parede e para a dança aquilo que eles diziam nas músicas. Aqui a realidade é outra, entendeu? As pessoas não dançam nas ruas, as pessoas quase não grafitam, são poucos os caras que fazem isso. O *rap* fala diretamente ao povo, saca? É uma música mais forte do que foi a música de protesto na época da ditadura [...]. Nos Estados Unidos, você atinge o cara pela dança e pelo grafite e aqui isso acontece muito pouco. O canal é o *rap*, sacou? (KDJ apud HERSCHMANN, 2005: 202)

A partir do trabalho de Micael Herschmann (2005) e contatos preliminares com *rappers* e DJs é possível identificar no discurso de alguns jovens ligados ao movimento *hip hop* a aspiração de tornarem-se referência ou exemplo para o seu público e comunidade. Em Brasília, o *rapper* Dino Black afirmou considera-se o porta-voz da periferia (BLACK, 2008). Ainda de acordo como Geremias, “a experiência de alguns no mundo da cultura serve, então, como um espelho,

música *Capítulo 4, Versículo 3* para qualificar um “mano”, alguém com “atitude” e orgulho da raça negra.

um exemplo de que é possível ‘sair do gueto, muito embora o gueto nunca saia de você’” (2006:95).

A consolidação do *rap* no Brasil foi favorecida pelo sucesso do movimento nos Estados Unidos. Puxada pela identificação da juventude das favelas e periferias com as “armas ideológicas”²⁴ produzidas por grupos como Racionais MCs, Pavilhão 9 e Câmbio Negro, a música *rap* ganhou notoriedade e vendeu milhares de discos. A descoberta desses artistas e o despertar para suas músicas parecem romper com uma imagem idílica do Brasil, país formado por várias raças, aonde não há racismo e nem guerras ou sinais de violência. No lugar dessa visão, o retrato que se vê é a de uma nação socialmente fragmentada, cuja sociedade convive com enormes contrastes advindos de uma perversa concentração de renda e profundas carências estruturais (HERSCHMANN, 2005).

As representações promovidas pelos *rappers* sugerem um Brasil hierarquizado e autoritário. Revelam, assim, os conflitos diários enfrentados pelas camadas menos privilegiadas da população: repressão e massacres policiais; a dura realidade dos morros, favelas e subúrbios; a precariedade e a ineficiência dos transportes coletivos; racismo e etc.

Nessas representações associadas ao cotidiano duro e violento das periferias, parte da juventude das periferias se reconhece e expressa seu descontentamento. Mano Brown, compositor e MC do principal grupo de *rap* do país, o Racionais MCs, denuncia os contrastes sociais resultantes da estrutura sociopolítica do Brasil idílico no *rap* ‘Fim de semana no parque’:

Malicioso e realista sou eu
Mano Brown
Me dê quatro motivos para não ser
Olhe o meu povo nas favelas e vai perceber
Daqui eu vejo uma caranga
Toda equipada e um tiozinho guiando
Com seus filhos ao lado
Estão indo ao parque
Eufóricos, brinquedos eletrônicos
Automaticamente eu imagino
A molecada lá da área como é que ta
Provavelmente correndo para lá e para cá
Jogando bola
Descalços nas ruas de terra
Brincam do jeito que dá
Gritando palavrão

²⁴ Em entrevista concedida à revista Showbizz (1998) e replicada em citações verbais e artigos, os *rappers* KL Jay e Mano Brown afirmaram que suas músicas eram armas e, por isso, eles seriam terroristas e não artistas.

É o jeito deles
Eles não têm videogame
Às vezes nem televisão
Mas todos eles têm São Cosme e Damião
A única proteção.

As mensagens contidas em grande parte dos *raps* nacionais são interpretadas pelo aparato de segurança pública como potenciais incitadores de violência, racismo e conflitos. Essas letras, entretanto, têm o mérito de projetar a realidade das favelas e das periferias por toda a sociedade, além de inserir um imenso contingente de jovens pobres e socialmente invisíveis no imaginário coletivo. Algumas músicas, classificadas dentro do estilo *gangsta rap*²⁵, fazem apologia ao crime. Por essa razão, os eventos que contam com a participação de break-boys, DJs e MCs são alvos constantes da vigilância e da perseguição de policiais no Brasil.

A preocupação com a estigmatização e as constantes cobranças decorrentes, principalmente, da “conscientização política” atribuída ao discurso do *hip hop* fizeram com que os jovens ligados ao Movimento adotassem uma espécie de código de conduta, através do qual poderiam influenciar na formação das gerações mais novas. Nesse sentido, Herschmann lembra que no Brasil:

Os *b-boys* cobram de cada um dos membros uma vida sem ‘vícios’, um engajamento e uma postura, muitas vezes, rígidos, que devem estar expressos, inclusive e principalmente, na arte que realizam. Boa parte dos entrevistados durante a pesquisa se dizia contra o sexo livre, as bebidas e as drogas de modo geral. (HERSCHMANN, 2005: 195)

O tecido da violência

As raízes do *hip hop* estão ligadas a aspectos socioculturais e ao contexto político de uma época conturbada pela guerra do Vietnã e por tensões raciais. Nos Estados Unidos, aspectos como o desemprego, o retorno de soldados negros²⁶ mutilados nos *fronts*, o aumento do uso de

²⁵ O termo *gangsta* tem sua origem relacionada à palavra *gang*, que na língua inglesa designa grupo de criminosos. Criado nos Estados Unidos, o *gangsta* é um estilo de *rap* que glamouriza a violência, o machismo e as drogas em seus versos.

²⁶ Como ocorreu durante a guerra contra o Iraque, um grande número de soldados alistados tinha origem em famílias latinas e afro-americanas, que se concentravam nos estratos mais pobres da população. As mutilações decorrentes da

drogas, o avanço da criminalidade e a rivalidade grupal e étnica concorrem dentro de um mesmo meio para o aumento da violência. Isso implica dizer que manifestações como o funk e o *hip hop* não precedem o fenômeno da violência urbana, discutida desde a década de 1920 pelos teóricos da Escola de Chicago.

De fato, as gangues são organizações sociais que existem há décadas dentro da sociedade norte-americana. Seu surgimento estaria relacionado à segregação espacial, social e cultural vivida pelos jovens provenientes de famílias pobres e imigradas. Dentro das gangues os jovens procuram moldar uma nova identidade social que, em oposição ao preconceito, à falta de perspectivas e à invisibilidade social, lhes confere aceitação e proteção. Nesse sentido, as gangues se configuram como elementos característicos da divisão do espaço urbano e, muitas vezes, acabam suscitando conflitos violentos dentro das cidades.

Apesar de surgir dentro de um contexto social similar aos das gangues, o *hip hop* eclode como um conjunto de expressões artísticas que buscam conscientizar os jovens pertencentes às classes mais populares e ao mesmo tempo protestar contra o preconceito, as dificuldades de integração e as reduzidas oportunidades de ascensão social oferecidas a esse grupo, geralmente vistos pelo Poder Público como potenciais delinquentes.

No Brasil, o funk e o *rap* são associados à violência urbana, principalmente, a partir do início da década de 1990, quando ocorreram os primeiros ‘arrastões’ na cidade do Rio de Janeiro. Os ‘arrastões’ eram ações de saque e pilhagem de bens, efetuadas por jovens pobres em áreas com grande concentração de pessoas de classe média da zona sul da cidade, geralmente praias.

O fato de a mídia conferir visibilidade aos protagonistas desse tipo de ação levou a sociedade a interpretar a produção cultural consumida massivamente por jovens pobres – notadamente *funk*, charme e *rap* – como espécie de hinos de apologia à violência. Com isso, se por um lado a imprensa conseguiu aumentar o grau de estigmatização e preconceito contra o *rap*, os *rappers* e seus apreciadores dentro da sociedade, por outro, contribuiu com a popularização e a valorização dessas expressões artísticas junto à cena jovem em outros estratos sociais. É possível constatar que a imagem dos jovens artistas e consumidores da cultura *hip hop* exerce

Guerra não atingiram exclusivamente os soldados negros. Pelo fato de serem muitos nos fronts, pode-se dizer que – numericamente – eles foram os mais vitimados. Nota da pesquisadora.

certo fascínio sobre um grande número de pessoas, que passam a enxergar a música *rap* (e outras representações do Movimento) como uma alternativa de protesto e expressão social.

Dentro de alguns *raps*, a violência parece assumir um caráter instrumental e político para denunciar as desigualdades entre ricos e pobres. Longe do senso comum da propagação de um combate físico e direto, a violência aqui se torna aliada da força conscientizadora das palavras. ‘Direcionada’, nos termos utilizados por integrantes do Movimento *hip hop* Organizado – MH2O, a violência vivenciada e sentida pelos *rappers* e suas comunidades amplifica a força do discurso mobilizador a favor do fortalecimento de uma identidade cultural na luta contra as desigualdades sociais. Na voz dos *rappers*, a palavra ganha poder: “A minha consciência é a minha arma/ a letra do meu *rap* é a minha bala/ quando eu abro a boca estou puxando um gatilho/ e quando sai minha voz estou dando um tiro” (LOBÃO apud DIÓGENES, 2008:48).

Sob o olhar crítico e o canto falado dos *b-boys* está uma realidade composta de violência, exclusão, quebra-quebras, comércio de drogas e abuso de poder. Esse retrato exposto questiona a veracidade do mito do Brasil pacífico. Micael Herschmann lembra que as duas manifestações – o funk e o *rap* – são assimiladas pela juventude como uma voz que se levanta contra as desigualdades e as carências presentes no cotidiano de um Brasil que se diz não-violento.

Os jovens vêm encontrando, sem dúvida, nas representações associadas a estes universos musicais e à sociabilidade que eles promovem, o estabelecimento de novas formas de representação social que lhes permite expressar seu descontentamento, opor-se à tese da não-violência, isto é, de que o Brasil seria uma nação ‘diversa, mas não-violenta’. (HERSCHMANN, 2005: 40)

O discurso que destoa da prática nas periferias e subúrbios das grandes cidades guarda similaridade com o discurso da democracia racial, que defende não haver racismo no Brasil. Polêmico, por estar inserido em uma sociedade constituída por uma variedade de raças, o preconceito já foi visto como tabu e, ainda hoje, é negado pela maioria dos brasileiros. Quando reconhecido, o preconceito nunca está na própria pessoa, mas na figura do outro: seja o amigo, o vizinho ou chefe. Considerado crime passível de prisão, o preconceito de raça e cor se faz presente de forma velada, contribuindo com a exclusão, o aumento das diferenças sociais e, conseqüentemente, da violência. Nos meios mais populares, as duas questões se potencializam e agravam a sensação de exclusão vivida pelos jovens, que buscam se blindar em grupos ou

galeras formados dentro da comunidade. Nesse espaço, eles tendem a se sentir mais protegidos e fortalecidos, formando alianças e construindo identidades.

Em nome da sociabilização, as gangues ou galeras costumam se apropriar de espaços centrais nas cidades, que passam a ser subjetivamente demarcados. Antes espaços públicos, eles se tornam áreas restritas aos iguais da galera. Não raras vezes, esses jovens – quando reunidos em grupo – agem como proprietários, que determinam horários de circulação, defendem sua “casa” dos inimigos, com violência.

O sentimento de pertencimento a uma coletividade da periferia, muitas vezes faz com que esses grupos sejam confundidos com gangues²⁷. Pelo fato de seus integrantes residirem em áreas com maior concentração de pobreza e violência, são comumente associados a atividades criminosas. Entretanto, cientistas sociais que investigam questões ligadas à criminalidade e à violência urbana defendem que:

No Brasil, as quadrilhas tampouco têm a sua vinculação com a cultura jovem notada em outras partes do mundo, especialmente nos Estados Unidos e no México. [...] Não há adesão especial a um estilo musical ou de vestimenta, ou de modo de pentear-se. Seus nomes não são nomes metafóricos que simbolizem sua identidade de marginalizados ou desviantes da sociedade, como nas gangues norte-americanas ou nas bandas da Cidade do México. Os nomes das quadrilhas daqui são referentes ao espaço geográfico ocupado e controlado pela quadrilha no exercício de sua atividade comercial ou [...] apenas o nome de seus chefes. (ZALUAR, 1994: 107)

O ponto de vista de Zaluar não é o mesmo de Diógenes, para quem, no Brasil, “a alternativa de se integrar a uma gangue insere-se dentro de uma rede de ‘proteção paralela’, [...] em que atacar torna-se a regra básica da segurança” (2008: 118).

O fato de se constituírem ou não em uma gangue, entretanto, não implica afirmar que nenhum dos integrantes desses grupos ou galeras não possua antecedentes criminais. A prática de atividades ilícitas pode ser assumida individualmente como opção, afirmação de virilidade ou meio de vida. Existem, principalmente dentro do *rap*, jovens com passagens pela polícia e histórico de práticas ilícitas: detentos e ex-detentos.

Seja por meio do tráfico, das brigas, tragédias familiares ou furtos e roubos, conhecidos, vizinhos, parentes e irmãos acabam, muitas vezes, cumprindo pena e estabelecendo novas redes

²⁷ As gangues são organizações que se constituem para promover o enriquecimento dos seus membros por meio de práticas ilícitas.. Têm sempre uma chefia instituída, regras e, não raras vezes, rituais iniciáticos.

de amizade que os protegem dos inimigos e do isolamento social. É desse contato, decorrente também das visitas familiares, que alguns grupos de *rap* se mantêm próximos de presidiários e replicam a realidade das celas em suas composições. Apesar de discordarem da escolha pelo caminho da ilegalidade, os *rappers* costumam defender a posição de que o indivíduo está subjugado aos laços sociais da pobreza e do preconceito, e reagem a isso. Mais que um discurso político que propaga a intolerância e a revolta das minorias, para os detentos o *rap* é, também, um caminho para a reconstrução de suas vidas longe da criminalidade. Por meio da força das batidas eletrônicas da música eles

buscam advertir os demais jovens sobre os perigos e os riscos de se viver na ilegalidade.

Ao ganhar espaço nas mídias, *raps* que criticam a violência e a truculência das autoridades policiais acabam gerando novos conflitos entre *rappers* e policiais, reescrevendo uma história antiga, dos tempos da Ditadura Militar, em que artistas sofriam perseguições. Talvez o episódio de perseguição mais difundido em relação aos *rappers* seja o incidente ocorrido no ano de 1995, durante um espetáculo gratuito no Vale do Anhangabaú, em São Paulo. Ali, MCs e DJs que se apresentavam para um público de 20 mil pessoas foram detidos sob a acusação de incitação à violência. Obrigados a entrar em um camburão de polícia rumo à delegacia, os jovens foram enquadrados no artigo 286 do Código Penal por conta do teor de composições que faziam críticas à ação violenta dos policiais na periferia.

O estilo *gangsta rap*

O termo cunhado nos Estados Unidos é uma referência clara à atuação dos gangsters, que desafiavam a polícia – de maneira violenta – para defender territórios onde mantinham negócios escusos e ilegais. Na música, o estilo *gangsta rap* pode ser compreendido como a facção mais radical do *rap*. Sob esse rótulo estão letras que glamourizam a violência e o uso de drogas.

Entre os artistas norte-americanos, o *gangsta rap* é praticado por *rappers* favoráveis ao enfrentamento e ao confronto direto com os inimigos e a polícia. A música seria um meio para defender esse ponto de vista. Na década de 80, o grupo Public Enemy ganhou projeção no mercado fonográfico mundial com esse estilo. Mais radicais, *rappers* como Ice-T eram contundentes. Na faixa Cop Killer, a ordem era matar. Além da apologia a violência, outro traço

característico do estilo gangsta *rap* é o machismo. Em muitas músicas, as mulheres são descritas como interesseiras e vulgares. Em letras e vídeo-clips de artistas como Snoop Doggy Dogg e Dr. Dre pode-se encontrar descrições e imagens de mulheres que reúnem binômios como sensualidade-futilidade, materialismo-beleza, juventude-lascívia. A esses elementos se incorporam valores capitalistas como o luxo e o consumo exacerbado.

Longe das lutas e dos protestos sociais, o estilo gangsta *rap* contribuiu para que *rappers* norte-americanos se transformassem em artistas milionários, que chegam a vender mais de 10 milhões de cópias de discos. Por trás desse fenômeno cultural, gira uma indústria igualmente milionária, que cria empregos, legitima um estilo de vestir próprio e acelera a disseminação e o interesse dos jovens por essa linguagem musical que, uma vez apropriada, se transforma em expressão artística de parte do contingente pobre da população, formado por jovens negros e não brancos.

No Brasil, o êxito do *rap* norte-americano ajudou a abrir caminho para o *rap* nacional. Apesar de divergirem dos americanos quanto à questão ideológica de abraçar a causa étnica e social, alguns *rappers* brasileiros assumem o estilo gangsta para fazer apologia ao crime. Eles, entretanto, não são maioria. Visto por muitos como uma manifestação cultural fomentadora da violência, o gangsta, generalizado dentro do termo *rap*, não repetiu no Brasil a trajetória de brigas e violência entre gangues que vitimou *rappers* como Notorius BIG e Tupac Shakur. Por aqui,

por enquanto só temos um exemplo idêntico ao dos norte-americanos, no que diz respeito à violência contra o gangsta *rap*. Referimo-nos ao assassinato [...] do *rapper* Sabotage – cujo nome de batismo era Mauro Mateus dos Santos. Esse compositor, segundo Rappin Hood, outro *rapper* da Velha Escola, em um passado recente esteve profundamente envolvido com o tráfico de drogas. Mas tinha abandonado esse caminho após conseguir seu reconhecimento no mundo do *hip hop* (FÉLIX, 2005: 145)

Ao contrário do que se pensa, o *rap* no Brasil assume um papel de reintegrador social, de base para a reconstrução de uma vida fora da marginalidade. Os que se aventuram como compositores e MCs afirmam que utilizam a força do *rap* para passar suas mensagens à juventude, para alertar sobre o alto preço cobrado pelo mundo das drogas e da ilegalidade. Dentro dessa perspectiva, não é difícil encontrar depoimentos como o do *rapper* Afro X, que afirmou a um jornalista da Folha de São Paulo estar ‘limpo’ e não enganar mais ninguém. “Se eu

não fosse o pivete do *rap* seria o pivete das ruas. Se eu não tivesse descoberto o *rap*, estaria hoje a sete palmos [...]” (LEMOS, 1994:6).

Pelo fato da *rap* adotar um discurso radical, em tom de denúncia, inconformismo e protesto, há uma tendência – conveniente à indústria cultural – de confundir a linguagem coloquial e provocativa do *rap* com o estilo gangsta. Puxados de ‘carona’ pelo sucesso do gangsta *rap* norte-americano, essa confusão, em tese, aumentaria a vendagem de discos no Brasil.

Dentro ou fora do estilo gangsta, é certo que outros nomes relacionados ao *rap* brasileiro tiveram suas histórias misturadas a episódios de crimes e violência. José Carlos dos Reis Encina comandava o tráfico de drogas em um dos morros do Rio de Janeiro, quando foi condenado a 22 anos de prisão. Conhecido pelo apelido de Escadinha, José Carlos ganhou notoriedade nos anos 80 por empreender fugas espetaculares. Enquanto cumpria pena se aproximou do *rap* e começou a compor. Chegou a gravar CD e algumas de suas músicas foram interpretadas por artistas como Marcelo D2, MV Bill e Racionais MC. Escadinha foi assassinado em 2004 quando, já em prisão-albergue, se dirigia para o seu trabalho.

A extinta Casa de Detenção do Carandiru, em São Paulo, também serviu de celeiro musical para outros talentos do *rap*. A história de vida dos presos, os códigos e regras internos, a demora nos julgamentos, os conflitos e a brutalidade que se faziam presentes no cotidiano dos detentos eram genuínas matérias-primas para o *rap* de protesto. Mano Brown descobriu isso em suas visitas a amigos detidos. Para ele, o Carandiru era como uma veia do *hip hop*, aonde corria o sangue da realidade violenta e dos contrastes sociais.

Do Carandiru surgiram grupos como o 509-E e os Detentos do *Rap*. O grupo Detentos foi o primeiro do país a gravar um disco (selo BMR) com seus integrantes cumprindo pena. Em ambos os casos, os *rappers* podiam obter autorização judicial para realizar shows fora do espaço do presídio. Nessas ocasiões, eles chegavam aos locais de apresentação escoltados por aparato policial em viaturas, sempre acompanhados de um agente penitenciário.

A ligação entre o *rap* e os detentos provavelmente se dá em decorrência de uma matriz comum, que é a realidade social das periferias. Reconhecida como legítimo espaço do *hip hop*, a periferia das grandes cidades é, ao mesmo tempo, o solo propício para o estabelecimento de diversas formas de violência e criminalidade. Como já mencionado, os *rappers* brasileiros não

ocultam o contato e a proximidade que mantêm com presidiários e nem se furtam ao papel de testemunhar o que vêem acontecer nas ruas.

Amplificados nos discursos coloquiais de *rappers* e MCs, os protestos que atingem com frequência a polícia podem, de fato, não se caracterizar totalmente dentro do estilo gangsta, mas acentuam o preconceito contra o gênero *hip hop* e ajudam a fundamentar um tratamento pautado na perseguição de artistas ligados ao *rap*, evidenciando um tratamento diferenciado do que é aplicado a, por exemplo, roqueiros. Pertencentes, em sua maioria, a outros segmentos sociais, integrantes de bandas de rock podem hoje entoar versos como ‘polícia pra quem precisa de polícia’, sem esperar por viaturas ou enquadramento por prática de incitação à violência.

A adoção de nomes artísticos

A criação de pseudônimos sempre foi uma forma de preservar identidades. No mundo artístico, os pseudônimos eram adotados tanto para preservar o anonimato da família do artista quanto para conferir uma sonoridade que o nome de batismo não trazia. A inspiração poderia ser movida por alguma proximidade com o nome original, por uma localização geográfica, por um apelido ou mesmo por uma homenagem ou referência cultural. De fato, até empresas e grandes corporações adotam pseudônimos com o objetivo de se destacar ou evidenciar no mercado. Nesses casos, entretanto, o pseudônimo deixa de ser chamado de nome artístico para se transformar em nome-fantasia²⁸.

Os nomes artísticos são encontrados ao longo da história nos mais diversos campos de atuação do homem, desde as artes cênicas e musicais até os campos religiosos, político e jornalístico. O jornalista Alceu Amoroso Lima se tornou conhecido dos seus leitores como Tristão de Ataíde, o sambista Agenor Oliveira ganhou fama e morreu como Cartola. O nome artístico, neste caso, teve sua origem ligada ao apelido que Agenor ganhou quando trabalhava como servente de pedreiro e usava um chapéu para proteger a cabeça do cimento que caía das obras. Outro astro da música nacional foi Agenor Miranda de Araújo Neto, que conquistou a juventude brasileira na pele de Cazusa.

No mundo do *hip hop*, os primeiros artistas norte-americanos foram buscar na história africana inspiração para seus nomes artísticos. Bambaataa era um nome de liderança tribal entre

os zulus. Além da inspiração étnica, outra referência utilizada parece ter sido a de nomes e termos relacionados à criminalidade. Expressões ligadas ao crime e à violência emprestaram seus nomes para cantores e grupos de *rap* como Sugar Hill Gang, Public Enemy e 50 Cent. Este último pseudônimo foi adotado pelo artista Curtis Jackson quase como uma piada em contraponto ao poder de bandidos e gângsters. 50 Cent era a alcunha de um ‘trombadinha’ que vivia na região do Queens e assaltava *rappers* e grafiteiros.

Por influência dos Estados Unidos, no Brasil a juventude *hip hop* ainda tem uma predileção por adotar nomes em inglês. Há uma profusão deles que utilizam a letra X, em referência ao líder Malcom-X, e palavras como Ice (gelo). Alguns *rappers* aproveitaram as pronúncias anglicizadas dos nomes de batismo para construir suas identidades de DJs e MCs. Outros simplesmente optaram por agrupar as letras do próprio nome ou as iniciais dos integrantes do grupo para formar siglas.

Dentro do universo musical da *black music* e do *rap* no Brasil pode-se encontrar nomes como Mad Zoo, Big Boy, Mano Brown, Ice Blue, *Rappin Hood*, Sabotage, Edi Rock, Dexter, Dino Black, Max B.O., KL Jay e outros. Em um passado mais recente, contudo, os MC e DJ tupiniquins que se lançaram no mundo artístico têm optado por adotar nomes nacionais, com alguma predileção por referências étnicas ou penais.

Sobre a associação do *rap* à juventude

As primeiras manifestações associadas ao surgimento do *rap* e demais elementos do *hip hop* no Brasil remetem o pesquisador que empreende essa tarefa aos encontros que ocorriam no Largo São Bento, em São Paulo. Ali, jovens pertencentes aos segmentos mais populares da cena urbana ensaiavam seus passos de *break* ao som da *black music* e do *rap* norte-americano, que já havia fecundado a mente dos que viriam a se tornar os primeiros MCs e DJs do Brasil. Eram, em sua grande maioria, office-boys e empregados do comércio e escritórios que se encontravam nos horários de almoço e final de expediente para se divertir.

Os bairros distantes e periféricos são os que, geralmente, abrigam grande parte desse contingente de trabalhadores jovens com pouca escolaridade e qualificação. Em virtude da infra-

²⁸ Nome-Fantasia é o nome pelo qual determinado estabelecimento é conhecido junto ao seu público.

estrutura precária, da falta de segurança pública e de moradores com melhor poder aquisitivo, os bairros de periferia não atraem grandes empreendimentos e, conseqüentemente, não oferecem muitas opções de lazer para sua população. Nesse contexto, a juventude pobre conta com poucas alternativas de diversão dentro do seu espaço urbano e a assimilação do *rap* acaba por promover uma maior sociabilidade dentro e fora dos bairros por meio da constituição de grupos ligados à música por uma identidade cultural que, ao mesmo tempo, afirma valores étnicos e expressa descontentamento com relação às questões do cotidiano coletivo.

Presente tanto nos encontros de rua, quantos nas festas e nas casas desses jovens, o *rap* tem se firmado como um estilo musical tão legítimo quanto o samba ou a música sertaneja. A conotação de que o gênero *rap* seria música de bandidos e marginais tem sido diluída ao longo dos anos. Hoje, por meio inclusive de programas sociais, o *rap* e demais elementos do *hip hop* são introduzidos cada vez mais cedo às crianças das cidades-satélites e das periferias..

Ao analisar o papel social dos jovens na atualidade, Micael Herschmann cita Mário Margulis para afirmar que “os jovens manifestam, com mais intensidade e variedade que outras gerações, as mudanças culturais, e é mais no plano da cultura do que no da política ou da economia que se evidenciam as novas modalidades que assume a juventude” (MARGULIS apud HERSCHMANN, 2005: 56).

Na sociedade do século XXI, a idéia de que a juventude está quase sempre associada à noção de alienação ou “revolta” parece implicar em um estado de tensão permanente com a ordem constituída. A ocorrência de conflitos entre torcedores de futebol, freqüentadores de bailes *rap* ou mesmo skin heads é interpretada como indício de confirmação de estereótipos negativos. No caso do *hip hop* e do *funk*, a “criminalização” parece fazer parte da “atitude *rapper*” tanto quanto o uso de camisetas, correntes e gorros. Porta-vozes do discurso de protesto das periferias, os *rappers* assumem com seus versos a responsabilidade de lançar à luz o cotidiano de desigualdades e violência e de reivindicar a ampliação da cidadania para o segmento social onde vivem (BENTES; HERSCHMANN, 2002).

Influenciados pela mídia e seu poder de amplificar e dar visibilidade aos movimentos junto à cena pública, o *rap* vem ganhando espaço no gosto da juventude e, mais que uma expressão musical, tem se tornado também um estilo de vida. Além do discurso, do tipo de dança e dos pontos de encontro, o *rap* influencia a moda, ditando um estilo próprio – na verdade,

importado dos Estados Unidos, que se caracteriza pelo uso de roupas largas, tênis e gorros ou bonés de marcas famosas, além de adereços como pulseiras e colares de metal.

A necessidade desse consumo se justifica pela legitimação do pertencimento, da busca pela visibilidade social, perseguida pelos jovens através da ostentação de signos como marcas esportivas globalizadas, cujos valores das peças são proibitivos para a maioria da sociedade. O resultado dessa equação consumista parece ser o estímulo de um numeroso mercado à “política de pirateamento”, que reproduz peças do guarda-roupa dos mais abastados ao mesmo tempo em que lança e institui o uso de artefatos ainda não desenvolvidos pela indústria cultural.

Com o uniforme da “tribo”, alguns grupos juvenis contemporâneos parecem assumir o estilo musical verborrágico do *rap*, que se faz acompanhar de sintetizadores e manobras de DJs, como uma forma de expressão artística e ideológica. Diferente dos agrupamentos formados pela juventude classe-média das décadas de 1960 e 1970, que se dividiam entre comunidades hippies e engajados políticos, os grupos atuais ligados ao *hip hop* buscam denunciar o presente e replicar a realidade social vivida ou testemunhada por meio de sua representação para a sociedade, atuando quase como “espelhos do seu tempo”.

O crescente interesse dos jovens pobres de diversas localidades por esse estilo musical indica que o *rap* tem se consolidado, também, como um meio de conscientização, de protesto e de afirmação de valores sociais e raciais. Amplificado pela mídia na cena pública como um produto de consumo, o *rap* adquire maior visibilidade e “na condição de modismo, seus referenciais estéticos passaram a ser consumidos indistintamente por jovens do asfalto e dos morros” (HERSCHMANN, 2005: 19).

A força do *hip hop* em Brasília

O *hip hop* chegou no Distrito Federal da mesma maneira como chegou em São Paulo: por influência de uma discografia de *funk* e *black music* importada dos Estados Unidos. O *rap*, que inicialmente encontrou terreno fértil nas periferias da capital paulista, passou a ser ouvido e apreciado pela juventude que vive nas cidades-satélites de Brasília. Antes de avançar sobre a temática do *rap* na cidade, contudo, é necessário apresentar alguns aspectos geográficos, históricos e urbanísticos, peculiares ao campo delimitado no trabalho em curso. Se, de um lado,

essas informações podem ajudar o leitor distante do contexto sócio-político de Brasília a familiarizar-se com a cartografia social da cidade que é a capital do país, de outro, corrobora com a apresentação de pontos relevantes para a defesa de um estudo mais aprofundado sobre uma manifestação cultural independente que é produzida, divulgada e consumida pela juventude local. Para alcançar um melhor entendimento sobre a abordagem do espaço, como o professor-doutor Aldo Paviani, “assumimos que Brasília é constituída pelo Plano-Piloto – o centro – e as cidades-satélites disseminadas no território do Distrito Federal” (PAVIANI, 1997:37). As cidades-satélites, hoje chamadas de Regiões Administrativas²⁹, derivam, em sua maior parte, de povoamentos e invasões. Em sua tese de doutorado, Clodomir Ferreira lembra que a construção de Brasília atraiu um enorme contingente populacional, na maioria formada por trabalhadores não especializados, que ocupavam moradias provisórias e passaram a reivindicar moradias permanentes, “precipitando a criação das cidades-satélites” (2008:36). Desse modo, Regiões Administrativas mais antigas, como Taguatinga, Sobradinho, Gama e Ceilândia se constituíram como espaços reservados à população excluída do planejamento da nova capital, uma cidade destinada eminentemente ao funcionalismo público e à classe média. À exceção de Brasília, Lago Sul e outros bairros/localidades, como Guará, Cruzeiro e Octogonal, a maioria das cidades-satélites abrigam grandes concentrações populacionais com baixo poder aquisitivo. Nelas viviam, e ainda vivem, os pioneiros responsáveis pela construção da Capital Federal e os novos migrantes. Os primeiros, nascidos em outras partes do país, ganharam na ocasião um gentílico próprio e passaram a ser chamados de “candangos”.

A explicação para a concentração populacional em localidades mais distantes e desassistidas pode ser atribuída ao crescimento populacional e o conseqüente aumento na demanda por moradias, que acaba por expulsar do centro, rumo às cidades-satélites, os grupos menos favorecidos financeiramente (NUNES, 2004:76). Em regiões administrativas como Planaltina, a renda mensal individual corresponde a 0,8 salários mínimos; em Ceilândia alcança 1,2 salários mínimos; em Itapoã, apenas 0,4 salários mínimos, enquanto que no Lago Sul, ela ultrapassa os 10 salários mínimos. Apesar do contraste de renda entre a população das diferentes

²⁹ Das 29 Regiões Administrativas que constituem o Distrito Federal, a que concentra maior população é Ceilândia, cuja população de 344 mil habitantes é superior à população de Brasília. De acordo com o último Censo realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE – no ano de 2000 a população do Distrito Federal somava 2.051.146 habitantes.

Regiões Administrativas, o Distrito Federal detém, hoje, a maior média per capita de rendimentos do país³⁰.

Passados mais de 40 anos da construção de Brasília, o que se verifica nos dados da Companhia de Planejamento do Distrito Federal é que os migrantes ainda constituem maioria dentre a população do Distrito Federal, respondendo por 52% do total de seus habitantes e que, juntamente com as gerações nascidas no Plano-Piloto e nas cidades-satélites, buscam aqui o suporte necessário para a sua formação, desenvolvimento e independência. Essa busca, que também abarca referenciais de identidade e cultura, impulsiona as comunidades na construção de laços, na reprodução de símbolos e no resgate e criação de manifestações culturais diversas.

É neste ponto do capítulo que a história do *hip hop* se aproxima das manifestações culturais produzidas e consumidas pela juventude candanga e brasiliense. A época que o *hip hop* foi se nacionalizando, década de 80, coincidia com a eclosão do rock nacional, que ganhava espaço em programas de rádio, revistas especializadas e colunas de grandes jornais do país. Brasília se destacou nesse cenário e deu contribuições relevantes para o rock nacional, com bandas como Legião Urbana, Plebe Rude e Paralamas do Sucesso. O período da descoberta do rock *made in Brasília* é marcado também pela eclosão de bandas de adolescentes como a Barão Vermelho e a Blitz – notadamente no Rio de Janeiro – que passaram a integrar o *cast* das grandes gravadoras (JANOTTI, 2003: 85).

Os grupos brasilienses que ganharam notabilidade tinham suas origens ligadas ao Plano-Piloto e às áreas de maior poder aquisitivo da cidade e suas produções não refletiam, exatamente, os anseios e a realidade de um estrato da juventude mais pobre e desassistido, que se aproximava do *rap*. Explicar por que a juventude que vive nas periferias de Brasília incorporou um estilo musical distinto dos gêneros musicais consumidos e produzidos até então e se identificou com o *hip hop* que se firmava em São Paulo e não com o funk carioca não é tarefa simples. A resposta pode estar associada à origem nordestina da população de Brasília, cuja musicalidade dos repentes e emboladas se aproximam do canto falado do *rap*. Representantes de alguns grupos de *rap* locais arriscam que o fato de a cidade possuir uma história muito recente pode ter

³⁰ Dados disponíveis na Pesquisa Distrital por Amostra de Domicílios, referente ao ano de 2004, e Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad), referente ao ano de 2007, divulgada em setembro de 2008 pela Companhia de Planejamento do Distrito Federal (Codeplan) e Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Disponível no site <http://www.codeplan.df.gov.br/>, consultado em 25 de fevereiro de 2009.

contribuído para que outros estilos musicais mais tradicionais não tivessem se consolidado nas raízes culturais da população, facilitando a assimilação do gênero e a formação de grupos de *rap*.

Os contrastes sociais entre o lado rico da cidade e as regiões pobres, que abrigam um imenso contingente de mão-de-obra informal e pouco especializada, contribuem para que ocorra uma identificação entre a realidade vivida pela juventude de migrantes e brasileiros pobres e as mensagens de protesto e conscientização presentes nas letras de *raps* nacionais. A proximidade da periferia com a criminalidade, a violência policial e a opulência do Poder são aspectos que parecem servir de inspiração para as composições dos primeiros grupos de *rap* da Capital.

Como a tag “Taki 183” dos precursores do grafite norte-americano fazia referência a um endereço nos Estados Unidos, o nome “Viela 17” é uma referência à origem dos integrantes de um grupo de *rap* brasileiro, que vivem na região administrativa de Ceilândia. Formado no ano de 2000 pelo *rapper* veterano Japão e outros quatro componentes, o grupo Viela 17 realiza shows dentro e fora do Distrito Federal, participa de festivais de *hip hop* e possui três CDs gravados por produtoras independentes (Porte Ilegal e Casa 1), além de um videoclipe – produzido localmente – que pode ser encontrado na internet.

À frente do Viela 17, o MC Japão – que já gravou quatro discos antes de formar o grupo – trabalha como produtor musical, promove atividades de inclusão social e é membro atuante da Central Única das Favelas do Distrito Federal. Em entrevista disponível na página do grupo, na internet, Japão afirma acreditar que o papel dos *rappers* não é apenas o de promover entretenimento, mas de levar informações que possam promover reflexões. Nas letras do Viela 17, os versos retratam situações onde a violência parece estar banalizada no cotidiano dos jovens. O êxito do Viela 17 tem contribuído com a propagação da cultura *hip hop* de Ceilândia dentre as outras cidades-satélites, bem como da identidade de parte dos seus moradores.

Localizada a 26 quilômetros do Plano-Piloto, Ceilândia é considerada - em termos de população - a segunda maior cidade nordestina fora da região Nordeste. Construída há 37 anos para abrigar os erradicados de invasões, a cidade-satélite ganhou notoriedade local pela violência, pelo comércio de mercadorias sem procedência legal³¹ e pela tradição do *hip hop*, que se manifesta com a presença de *b-boys*, grafiteiros e *rappers*. Não há nenhum registro preciso sobre o número de grupos de *rap* existentes em Ceilândia nos dias atuais, mas artistas e

³¹ A Feira do Rolo acontece semanalmente aos domingos. Nela, pode-se encontrar desde animais silvestres até televisões, rádios de carro e eletrônicos.

produtores do gênero estimam que existam mais de 100. Destes, a maior parte nunca gravou nenhum CD ou disco³². Cantam para amigos e participam de pequenas festas e encontros, além de realizar trabalhos sociais junto à própria comunidade.

A história sobre o envolvimento da juventude de Ceilândia com o *rap* foi documentada em curta-metragem no ano de 2005 pelo cineasta Adirley Queiroz. No filme *Rap, o canto da Ceilândia*, Adirley mostra a trajetória de quatro *rappers* da cidade a partir da discussão do papel do artista e da sua influência no meio em que vive. Participaram como narradores especializados no assunto os *rappers* brasileiros X, Marquim, Japão e DJ Jamaica. O documentário ganhou 15 diferentes prêmios e foi escolhido pelo júri popular como o melhor curta-metragem da 38ª edição do Festival de Cinema de Brasília. Desde então, tem percorrido um circuito de exibição alternativo, formado por universidades, sindicatos e associações em diversas cidades do país.

O *rap* candango, entretanto, não está vinculado apenas à região administrativa de Ceilândia. Há outros celeiros em Brasília que consomem e produzem esse mesmo estilo musical. Grupos como o Código Penal, de Planaltina, formado na década de 90, já gravou quatro álbuns (gravadora Discovery), e continua na estrada fazendo *raps* e se apresentando em shows. No calendário do grupo, há uma média de quatro apresentações mensais. Em outras regiões, como Paranoá, Sobradinho, Brazlândia, Taguatinga, Varjão, Candangolândia, Planaltina, Riacho Fundo e Samambaia, também existem grupos ativos de *rap* e *hip hop*.

O *rapper* Dino Black, que vive no mundo do *hip hop* brasileiro há quase 20 anos, optou por seguir carreira solo depois de fazer parte de vários grupos de se desintegraram. Integrante do que se pode chamar de velha guarda do gênero em Brasília, Dino – também conhecido por Preto Furioso, tem a consciência de que os versos do *rap* podem orientar os jovens na escolha dos seus caminhos a partir de relatos e experiências pessoais. Nesse sentido, ele expõe a convivência com o alcoolismo, com o que denomina “química destrutiva” e com o preconceito racial para legitimar o discurso de porta-voz da periferia, também ouvido pela classe média em shows e apresentações. Para Dino Black, “hoje o *hip hop* saiu da periferia e começou a andar no asfalto. [...] O *rap* está se expandindo e eu vejo o meu trabalho como uma forma de ganhar dinheiro”³³.

Como a maior parte dos *rappers* do Distrito Federal, Dino Black não vive exclusivamente de suas músicas e apresentações, realizadas em festas nas cidades-satélites e nos clubes da

³² Para efeitos de descrição da produção fonográfica, fica estabelecido que o termo “disco” será usado para englobar toda discografia do artista gravada exclusivamente em suporte de áudio, com vistas à comercialização.

cidade, em média quatro por mês. De fato, parece não se ver como um artista, mas como um porta-voz: “Artista vive em hotéis de luxo, em carros blindados. [...] Artistas são os da grande elite, como Mano Brown, eu não.”³⁴. Sua discografia é composta por um CD lançado em 2007, custeado pelo próprio artista, e por participações em cinco álbuns de grupos de *rap* locais.

Máximo José da Silva é outro nome ligado ao *hip hop* produzido no Distrito Federal. Conhecido como Marola, ele é integrante do grupo “Voz sem medo”, que existe há 10 anos e já gravou três discos. Com três integrantes, o “Voz sem medo” realiza shows nos finais de semana nos arredores de Brasília, Goiânia e – eventualmente – até em outros estados. Como os demais grupos de *rap* de Brasília, tem o seu público formado majoritariamente por jovens, que se reúnem em festas para 200, 300 e até 500 pessoas, dependendo do espaço e da estrutura disponíveis. Marola afirma que algumas festas de *hip hop* em Brasília reúnem um público maior, mas que não há um espaço fixo na cidade para eventos de grande porte.³⁵

O líder do “Voz sem medo” é um *rapper* empreendedor que criou a sua própria gravadora, considerada um das maiores produtoras de *rap* do país. Desde 2007, a Marola Discos lançou 27 títulos diferentes. Além da produção e gravação de *raps* de outros artistas, Marola cuida da distribuição dos discos e, também, de uma loja especializada em moda *hip hop*, que mantém no Setor de Diversões Sul, um dos primeiros pontos da cidade – atualmente freqüentado por *rappers*, roqueiros, skatistas, comerciantes e evangélicos.

Freqüentemente associado ao universo masculino, o gênero *rap* possui em Brasília representantes do sexo feminino. De São Sebastião, região administrativa pobre e desassistida, localizada ao norte do Plano-Piloto, surgiram as integrantes do grupo Atitude Feminina. Desde o ano de 2000, as quatro moças compõem e cantam *raps* que abordam a violência doméstica, os direitos da mulher e a questão da criminalidade juvenil. Com músicas executadas nas rádios comunitárias das Regiões Administrativas e cidades vizinhas no estado de Goiás, o Atitude Feminina já se apresentou em festivais regionais de *rap*³⁶, gravou clipe, disponível na internet, e músicas próprias em coletâneas de *rap*. O primeiro disco do grupo foi lançado em 2006 pela gravadora Atitude Fonográfica e, nesse mesmo ano, conquistou o Prêmio Hutúz dentro do

³³ Entrevista concedida a esta pesquisadora em 23 de setembro de 2008, em Brasília.

³⁴ *idem*

³⁵ Entrevista concedida a esta pesquisadora em 11 de setembro de 2008, em Brasília.

³⁶ Brasília já sediou festivais como o Abril Pro *Rap* e o Festival do *Hip hop* do Cerrado, que chegam a reunir cerca de 10 mil pessoas. Nota da pesquisadora.

festival homônimo realizado pela Central Única das Favelas, no Rio de Janeiro. O evento é considerado um dos mais importantes festivais da cultura *hip hop* no Brasil e premia, anualmente, os melhores trabalhos ligados ao *rap* e ao *hip hop* nacional.

Como acontece em outras localidades de Brasília, a violência e os problemas sociais de São Sebastião funcionam como mola propulsora para a composição de *raps*, que são tocados nas rádios comunitárias como mensagens de conscientização e denúncia. Na letra da música *Cidade de Deus*, o Atitude Feminina dispara que em “São Sebastião de rocha, cidade de Deus/ onde o ferro é brinquedo na mão de pivete/ onde quem mata mais é o herói dos moleques/ o esporte preferido, pergunte pra qualquer um/ é a aventura de pular muro, nas mansão do Lago Sul.”

A comparação com o bairro homônimo do Rio de Janeiro é estabelecida a partir do alto nível de violência urbana presente no cotidiano da juventude e dos moradores, de modo geral. Longe da organização cartesiana e do policiamento de Brasília, os moradores de regiões como São Sebastião, Paranoá ou Ceilândia estão sujeitos às leis particulares do lugar, que restringem as áreas de segurança e impõe horários de chegada e saída aos habitantes que não integram a turma dos chegados e das galeras.

Em seu estudo sobre juventude e violência na cidade de Brasília, Miriam Abramovay e Júlio Weiselfisz já identificavam a utilização do *rap* entre jovens da periferia como o único tipo de música por meio do qual eles se sentiam retratados, tanto no âmbito da cultura quanto de problemas com as drogas e a polícia. Segundo a

os autores apuraram junto a um jovem de Ceilândia:

Parece que eles estão vendo tudinho e escrevendo, contando igualzinho a mesma coisa que a gente vive. O cara cantando a música parece que baseou a letra dele na gente. Nem conhece a gente, fica igualzinha, é tudo verdade. (1999: 138)

Arautos das cidades-satélites, os *rappers* do Distrito Federal protestam através da música contra a falta de dignidade, de serviços, contra a banalização da violência e a existência de um fosso social que separa os excluídos dos integrados ao mercado de consumo. O fato de Brasília se dispor de forma horizontal colabora para que as construções de ângulos retos afastem a população do Plano-Piloto da face feia e degradante da cidade, composta por cortiços, favelas, lixões, ruas e campos de poeira vermelha.

Invariavelmente, quem chega a Brasília em visita, não tem idéia formada a respeito da periferia da cidade. Como em outros centros urbanos, existem sérios problemas relacionados a saneamento, pavimentação, fornecimento de água, educação e segurança. Esse cotidiano, muitas vezes desconhecido por visitantes e moradores mais abastados, alimenta a produção musical dos *rappers*, que são vistos como “radicais”³⁷ por insistirem em discutir sempre os mesmos temas, de maneira contundente.

X, ex-integrante do grupo de *rap* Câmbio Negro, chegou a declarar ao jornalista da Folha de São Paulo, Xico Sá, que gostava de voltar à Ceilândia – na casa de sua mãe – na hora de pesquisar temas para ‘envenenar’ as idéias.³⁸

A projeção lançada pelo produtor do selo independente Marola Discos, em entrevista a esta pesquisadora neste ano, é de que exista na cena de Brasília cerca de 1000 grupos de *rap* constituídos. Destes, 100 já gravaram faixas, discos ou CDs e 40 continuam atuantes. Desse grupo, os representantes mais expressivos do *rap* candango são GOG, Viela 17, Atitude Feminina, Voz sem Medo e Vadios Lokus.

Como acontece em outras cidades, o *rap* de Brasília tem-se desdobrado em sub-estilos. Além do *gangsta* e do *free-style*, existem também o *rap* gospel e o consciente. O *free-style* se assemelha aos desafios de cantadores e repentistas, tradicionais no Nordeste; o *gospel* trabalha com mensagens bíblicas, valorização da família e referências às escolhas certas e ao amor de Deus; o estilo consciente é o mais politizado: busca informar e disseminar episódios históricos relativos à exploração étnica e social bem como criticar posturas políticas a apontar caminhos viáveis para a ruptura do círculo vicioso da desinformação e da violência. Não é o estilo mais assimilado pela juventude da periferia, entretanto, é um estilo que agrada os consumidores do gênero inseridos na classe média e no meio universitário. Através desse tipo de *rap*, eles tomam conhecimento da realidade das periferias e do cotidiano vivido pelos conhecidos (empregada, filho do porteiro, moto-boy, manicure) no outro lado do muro social e invisível. De forma análoga a uma explicação de Luiz Gonzaga Motta, pode-se afirmar que “essas mensagens são percebidas [...] não como informação instrumental, mas como distração ou passatempo, pois elas

³⁷ Abramovay, M; Waiselfisz, J; Andrade, C; Rua, M. *Gangues, galeras, chegados e rappers – Juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília*. Rio de Janeiro: Garamond, 1999. p.139.

³⁸ Sá, X. *Rap invade cidades-satélites de Brasília*. Folha de São Paulo, 01.04.1997. Pesquisado pela internet em 28.09.2008, às 16H00, no endereço <http://www1.folha.uol.com.br/fof/cult/cu01043.htm>

não contêm nenhuma relação com o cotidiano da vida, com as relações de trabalho, com a administração do salário [...]” (1987: 42) dos consumidores pertencentes à classe média.

O endereço do *hip hop* no Distrito Federal

A consolidação do *hip hop* enquanto manifestação cultural e produto midiático determinou o consumo do *rap* dentro e fora das áreas periféricas das grandes cidades. Herschmann já apontava a indumentária como o principal indício da crescente visibilidade dos *rappers* no mercado brasileiro. Segundo o pesquisador, “nos últimos anos, inúmeras confecções e lojas em todo o País cada vez mais se destinam a produzir e vender peças como bonés, gorros, jaquetas, tênis de *streetball*³⁹, calças de moletom etc. que têm encontrado na juventude consumidores ávidos” (HERSCHMANN, 2005:117). Esse consumo proporcionou o surgimento de uma “estética das ruas”. Característica do *hip hop*, ela estaria sendo usada como estratégia publicitária para a venda de diversos produtos – não necessariamente relacionados ao *rap* – para o público consumidor do gênero.

A conveniência da concentração de mercadorias dirigidas a um público segmentado poderia ter sido, segundo o pesquisador paulista Benjamin Xavier de Paula, um dos fatores determinantes para que os *office-boys* e *break-boys* que deram início à evolução do Movimento *hip hop* na capital paulista comesçassem a se reunir nas escadarias do teatro municipal Ramos de Azevedo. O espaço, além de público, era próximo de um conjunto de lojas conhecido como “Galeria 24 de Maio”. O pesquisador lembra que os corredores e as lojas sempre foram

um importante espaço de sociabilidade dos afro-brasileiros. Ali se encontravam os últimos lançamentos (inclusive importados) dos grandes expoentes da Black music, as roupas mais ‘transadas’ [...] A galeria da rua 24 de Maio funciona [hoje] como um QG informal do Movimento *hip hop* paulista (PAULA, 2008:5-6).

Em Brasília também existe um endereço onde está concentrado o comércio de discos, roupas, calçados e acessórios ligados ao estilo *hip hop*. Chama-se edifício Barocat, popularmente conhecido como CONIC.

³⁹ O *streetball* é uma variação do basquete, porém, jogado em quadras abertas ou nas ruas. Similar a um basquete de

Localizado no Setor de Diversões Sul, o prédio ganhou popularmente o nome da construtora responsável por sua edificação, que manteve durante todo o tempo da obra uma placa com a inscrição CONIC. Antítese dos *shopping centers* e dos edifícios modernos, o CONIC é um espaço freqüentado por uma clientela heterogênea, “onde um indivíduo morador do Plano Piloto convive no mesmo nível com aqueles das satélites” (NUNES; KUYUMJIAN: 2008). Existem salas de cinema “pornô”, igrejas de várias vertentes e lojas que oferecem produtos diversos e serviços como salões de cabeleireiro especializados em penteados afro, cursos de locução e DJ, venda de instrumentos musicais etc. “Chama a atenção a simplicidade das lojas sem nenhuma preocupação em parecerem sofisticadas numa clara indicação de que a clientela que para lá se dirige esta procurando mercadorias cuja necessidade vem antes de um status” (NUNES; KUYUMJIAN: 2008). Nesse ambiente, o público apreciador do gênero *hip hop* consegue materializar um estilo próprio e dar visibilidade ao mesmo.

Não por coincidência, bem perto do CONIC acontece a cada três meses uma festa dançante que resgata o soul e a black music dos anos 70, 80 e abre espaço para o *hip hop* brasileiro. O projeto Makossa, que existe desde 2002, agrega à música, as artes plásticas, a performance de *b-boys* e o teatro de rua da cidade. De acordo com os organizadores do Projeto, o evento já criou identidade com o local da festa em razão da localização central, da facilidade de acesso e a proximidade com o público *black* que freqüenta as lojas da região⁴⁰. Realizado no espaço da Churrascaria Floresta, pequeno restaurante incrustado em um pilar da Galeria dos Estados, a festa da Makossa reúne cerca de 1000 pessoas⁴¹, entre moradores do Plano-Piloto, *hip hoppers* e jovens das cidades-satélites.

Ainda na vizinhança do CONIC, no quadrilátero comercial dos bancos, dois DJs transformaram o projeto Criolina em atração permanente de um dos mais tradicionais bares de Brasília, o Bar do Calaf. Desde 2005, a dupla abre a programação cultural da cidade com uma noite de samba-rock, funk, *hip hop* e música negra, que lota o espaço do restaurante e parte da área pública destinada a estacionamento. Nas festas do Criolina no Calaf, que reúnem em média 600 pessoas, é possível notar uma maior convivência de afro-brasileiros com brancos e não

rua, o estilo streetball valoriza mais os movimentos que antecedem a cesta do que o acúmulo de pontos.

⁴⁰ Entrevista concedida pelo produtor do Projeto Makossa, Chico Aquino, dia 16.10.2008, em Brasília.

⁴¹ Dados referentes à última festa do projeto Makossa, realizada em outubro de 2008.

negros. A coexistência, no entanto, parece circunscrita apenas a um padrão socioeconômico médio⁴².

A festa mais antiga que celebra o *hip hop* e a música eletrônica na cidade é organizada pelo DJ Ocimar e não tem lugar fixo para acontecer. Idealizada no ano de 1995, a Da Bomb surgiu para atender a um público apreciador do gênero *hip hop* que não se sentia seguro em frequentar as festas que aconteciam nas cidades-satélites. Com o sucesso das primeiras edições, em Taguatinga, a Da Bomb migrou para o Plano-Piloto. A fórmula de aliar um lugar “neutro”, onde não haveria disputas de territorialidades entre os jovens da periferia, e um ponto central – com acesso facilitado a transporte, contribuiu para que o evento crescesse em termos de público, de estrutura e de atrações. Jovens pertencentes às classes A, B e C participaram da edição 2008 da Da Bomb, que teve seu ingresso vendido a R\$ 35.

Ao longo dos últimos anos, o DJ Ocimar viu o público médio de 300 pessoas da primeira edição da festa saltar para cinco mil pagantes no início de 2008. O público foi atraído por estrelas internacionais como Afrika Bambaataa, considerado um dos pais do *hip hop*, com 20 álbuns gravados desde o início da carreira, em 1977. Além do público e da receita, DJ Ocimar apontou em entrevista⁴³ outro número que cresceu na organização da Da Bomb: o de postos de trabalho. Entre técnicos de som, iluminadores, garçons, divulgadores e seguranças, cerca de 100 pessoas foram envolvidas para a realização da festa. O fato do *hip hop* internacional fazer sucesso “nas paradas” e ser campeão de vendas no exterior tem ajudado, na análise de DJ Ocimar, o *rap* nacional a cair no gosto dos brasileiros. O pesquisador Micael Hershmann (2005: 113) lembra que:

Os bilhões que movimentam este segmento do mercado fonográfico em todo o mundo e a presença deste ritmo no trabalho de inúmeros artistas de reputação internacional conferem, de certa maneira, ao *hip hop* uma expressão cultural e a seus integrantes um relativo status e respeitabilidade.

Nesse sentido, a realização de shows e festas de *hip hop* contribui para aumentar a convivência entre os representantes da periferia e das zonas ricas das cidades. No espaço apropriado pelo *hip hop*, onde os porta-vozes do discurso de inconformismo e protesto dos

⁴² O fato do Projeto Criolina acontecer às segundas-feiras pode ser um limitador da frequência do público da periferia, assim como o preço do couvert artístico e das bebidas. Nota da pesquisadora.

⁴³ DJ Ocimar concedeu entrevista para subsidiar esta pesquisa em Brasília, no dia 13 de outubro de 2008.

morros e regiões violentas assumem suas novas identidades e ganham visibilidade, ocorre a aproximação de dois mundos por meio da música. Como relatado por DJ Ocimar, “os jovens já sentem orgulho de dizer que moram em Ceilândia e as meninas do Plano gostam de ficar com os meninos do *rap*”.⁴⁴

A projeção nacional do *rap* candango

Dentre os grupos de *rap* que se formaram nos arredores de Brasília, o Câmbio Negro foi um dos primeiros a despontar no cenário do *hip hop* nacional. Inicialmente composto pelos DJ Jamaika e MC X, o grupo – constituído no ano de 1990 – gravou seu primeiro vinil em 1993. Devido ao sucesso, algumas de suas músicas foram executadas em rádios comerciais de São Paulo, a terra onde o *rap* estava mais estabelecido no país (RAFFA, 2007: 238). No ano seguinte, com novos integrantes⁴⁵, o Câmbio Negro adotou o formato de banda e passou também a participar de festivais de outros gêneros musicais. Essa abertura permitiu que o grupo levasse suas letras e rimas para públicos diferentes.

A composição *Diário de um Feto*, título do segundo disco do Câmbio Negro, é um exemplo da contundência dos temas e versos do grupo:

Minha mãe lavava, passava, e o dinheiro nunca dava
Eu sem poder fazer nada, só observava
Meu pai saía bem cedo, emprego não arranjava
Lava carro, engraxava, mas a miséria aumentava
[...] Até que um dia o desespero enlouqueceu minha mãe
Disse não querer pra mi aquela vida sofrida
Comida já não havia, agora comíamos lixo
Falou que um filho seu jamais seria um bicho
Abriu as pernas com uma haste de metal
Me furou, machucou, torceu, dilacerou, estocou
Minha mãe me matou!!!

⁴⁴ *idem*

⁴⁵ Em 1995, DJ Jamaika saiu do Câmbio Negro. A nova formação incluía os músicos Bell (guitarra), Ritchie (bateria), Luiz (baixo) e DJ Marcelinho, além de X.

Legítimo representante do *rap* produzido no Distrito Federal, o Câmbio Negro sempre destacou em suas músicas os problemas e conflitos vividos pela juventude de Ceilândia, “a cidade-satélite mais famosa entre aqueles que curtem o *rap* nacional país” (RAFFA, 2007: 351) e é um dos responsáveis pela visibilidade que o *rap* brasileiro adquiriu junto ao público apreciador do gênero no país. O terceiro e último CD do Câmbio Negro foi produzido no ano de 1999, depois da saída do MC X.

Outro representante do *hip hop* candango é Genival Oliveira Gonçalves. O cidadão brasileiro de 43 anos, que adotou o nome artístico de GOG, é reconhecido no mundo do *hip hop* nacional como o poeta do *rap*. Nascido em Brasília, filho de pais recém-chegados do Piauí, GOG ingressou no mundo do *hip hop* pela porta do break e, atualmente, é um dos *rappers* nacionais mais celebrados no Brasil. Em entrevista ao Programa Provoações⁴⁶, concedida em junho de 2008, GOG chegou a ser comparado por Antônio Abujamra aos Racionais MC's pela contundência do seu discurso e dos seus versos, que estão gravados em oito discos e em um DVD.

Seguidor do *rap* “consciente” ou engajado, o poeta brasileiro explora temáticas variadas e não utiliza palavrões em suas músicas. O discurso é menos ácido do que o usualmente encontrado no *hip hop* e figuras de linguagem – como a metáfora – possibilitam interpretações mais amplas para um discurso politizado, que não se compromete com erros grosseiros de português.

A utilização de recursos característicos do “mundo das letras” pode estar ligada à história de vida de Genival. O *rapper* brasileiro frequentou escola pública e teve acesso ao ensino superior, estudando Economia por alguns semestres em uma faculdade particular de Brasília. Essa experiência deixou marcas na visão de mundo de GOG, que defende publicamente e em suas músicas, um maior contato da juventude com a literatura e a informação.

A opção por adotar um estilo menos verborrágico e ofensivo é intencional e tem o objetivo de atrair e conquistar novos adeptos, inclusive fora da faixa etária do principal grupo consumidor do gênero: a juventude da periferia. Além de familiares desse público e outras pessoas ligadas à comunidade onde vivem, a fórmula musical produzida por GOG abre espaço

⁴⁶ Provoações é um programa de entrevistas exibido semanalmente pela TV Cultura, que tem como apresentador o diretor e ator de teatro Antônio Abujamra. Nota da pesquisadora.

para que professores, universitários e outras camadas da sociedade tenham uma linha direta com o *rap* (GOG apud PIMENTEL, 2007: 117).

GOG conseguiu atingir, por meio do seu trabalho com a música, o que muitos *rappers* sonham: a autonomia financeira. Ao contrário de centenas de artistas e grupos de *rap*, que dependem de um emprego formal para sobreviver e desempenhar suas atividades musicais, o poeta do *rap* nacional vive dos seus discos, shows e participações em palestras. A estimativa é a de que, desde o primeiro disco de vinil, GOG tenha vendido algo perto de 400 mil discos, muitos de forma direta, isto é, nos locais onde se apresentava.

O que parece contribuir para a carreira de GOG, que está há mais de 25 anos na estrada, é a disposição para a experimentação e a diversidade. Depois de se aproximar da literatura marginal e do repente, o *rapper* brasileiro gravou e cantou com Lenine a composição de sua autoria *Eu e Lenine*, que ficou conhecida pelo nome de *A Ponte*. Executada em rádios e apresentações de ambos os artistas, o *rap* *A Ponte* evidenciou – mesmo para os não apreciadores do gênero – o talento poético de Genival.

A ponte começou depois mas terminou
Bem antes que as obras do metrô
Quem mora fora do avião
Bate palma, aplaude, apóia, pede diversão
A ponte é muito, muito iluminada
O pôr-do-sol numa visão privilegiada
O povo quer passar, vê nela algo místico
A ponte virou ponto turístico
É...a ponte simboliza união
No nosso caso, Brasília e o sertão
(a ponte não é de concreto, não é de ferro, não é de cimento)
É do vermelho, é do azul é de cada elemento

Os versos dessa composição exemplificam a utilização da metáfora em seu discurso. O avião é uma referência que GOG faz ao Plano-Piloto da cidade de Brasília; já a cor vermelha e usada como metáfora para os morenos, pobres, que vivem na região administrativa de São Sebastião que é, freqüentemente, tomada pela poeira fina e avermelhada do solo sem pavimentação. O azul, finalmente, é uma menção irônica aos ricos, que teriam sangue nobre e que se valem da ponte para vencer o percurso entre o Lago Sul (bairro nobre de Brasília) e a região central das repartições e escritórios.

Além da aproximação com a MPB por meio do cantor Lenine, GOG também gravou com Maria Rita e reuniu em seu primeiro DVD nomes como Paulo Diniz e Gerson King Combo. Sua agenda prevê viagens para a realização de, pelo menos, cinco shows por mês e o contato iniciado com representantes da literatura marginal, como Sérgio Vaz e Ferréz, aumentam sua participação em eventos que ocorrem nas periferias brasileiras, especificamente, em São Paulo, caso dos Saraus da Cooperifa⁴⁷.

Os estudos culturais e a leitura da sociedade

O estudo do *hip hop* no Brasil, em particular no Distrito Federal, será analisado do ponto de vista teórico à luz das categorias analíticas da teoria materialista da cultura, de Raymond Williams. Pertencente ao campo de estudos denominado *cultural studies*, essa teoria se mostra mais adequada para o objetivo proposto por estar particularmente preocupada em explicar as dinâmicas culturais contemporâneas ocidentais. A teoria materialista da cultura foi elaborada no âmbito de uma releitura do marxismo e busca ampliar o entendimento do conceito de superestrutura a partir da atribuição de graus diferenciados de autonomia em relação à força e à pressão exercidas pela determinação do capital bem como esclarecer o papel das instituições culturais em relação à infra-estrutura econômica.

Para trabalhar com as proposições de Williams é necessário definir e compreender o conceito de cultura e manifestações culturais. Conjunto de hábitos, práticas e crenças que marcam a vida em sociedade, as manifestações culturais diferenciam-se entre si em relação aos povos e ao tempo. O conhecimento e o estudo de suas múltiplas expressões têm permitido às civilizações modernas adquirirem uma maior compreensão sob o passado e, também, sobre as sociedades contemporâneas. Da pintura rupestre aos primeiros artefatos de metal, da arquitetura clássica às habitações verticais, das sinfonias eruditas à música popular, em todos os cantos é possível identificar elementos peculiares a uma época e a uma cultura. De fato, a definição do

⁴⁷ Grupo cultural que atua na zona sul da cidade de São Paulo.

termo cultura é ampla e complexa e sua polissemia pode remeter o leitor a uma gama de noções que abrigam desde o conjunto de conhecimentos e crenças até os sistemas de valores sociais e monetários de determinados grupos. Morin definiu cultura como um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e, também, à vida imaginária do homem (1969:17). O termo cultura, entretanto, pode ser interpretado como a soma dos costumes e práticas populares, como um estilo de vida global e, ao mesmo tempo, como forma das pessoas se relacionarem dentro da sociedade.

No entendimento de Michel Foucault (2008:170), os saberes ingênuos encontrados nas mais variadas culturas são comumente categorizados como saberes insuficientemente elaborados e com baixos níveis de cientificidade. Geralmente produzidos por pessoas não autorizadas, esses conhecimentos deveriam – na opinião do cientista social – ser considerados não como saberes comuns, mas como saberes diferenciados, particulares. Nessa direção, Raymond Williams (1980:23) lembra que o conceito de cultura deve ser observado em um contexto mais amplo dentro do desenvolvimento histórico, já que o mesmo exerce forte pressão sobre outros conceitos, especificamente os de sociedade e economia.

As investigações acadêmicas de Raymond Williams acerca do termo “cultura” datam do ano de 1948, com a publicação do livro *Cultura e Sociedade*, na Inglaterra. Seu trabalho constitui relevante colaboração para clarificar muitas ações e comportamentos que influenciam os fenômenos culturais contemporâneos. Como dito inicialmente, os estudos de Williams buscaram investigar a dinâmica da formação de processos culturais a partir de uma visão crítica de textos e conceitos formulados por Marx. O interesse do autor pelo marxismo estava relacionado à sua origem social e ao histórico de militância socialista que possuía. A familiaridade com as categorias marxistas, entretanto, não implicava em uma concordância total do teórico com as mesmas, pelo contrário. A visão crítica de Williams em relação ao que era a “cultura oficial inglesa impulsionou tanto a proposição de formulações quanto a elaboração do seu conceito de cultura. Juntamente com outro livro, *As utilizações da cultura*, de Richard Hoggart, os estudos de Williams ajudaram a marcar no período pós segunda guerra o surgimento de um novo campo de estudos dedicado à análise da cultura. Este campo passou a ser conhecido como “estudos culturais”.

De acordo com Stuart Hall, embora não tenham sido concebidas com o objetivo de constituir uma escola ou disciplina, as duas obras evidenciaram rupturas com as linhas de pensamento tradicionais ao propor uma leitura da cultura “da classe trabalhadora em busca de valores e significados incorporados em seus padrões e estruturas” (2003:132). Seu caráter - à época - tinha apenas o propósito identificar e reconhecer os valores e práticas culturais produzidos e incorporados pela classe trabalhadora na Inglaterra da década de 1950. Os livros, no entanto, abriram espaço para outras obras que se constituíram em “respostas às pressões imediatas do tempo e da sociedade em que foram escritos” (HALL, 2003:133).

Mas, afinal, por que trabalhar com uma teoria dos estudos culturais como referencial teórico? A resposta está relacionada à forma materialista como os bens culturais são considerados dentro desse campo de estudos. Aplicada à cultura, o conceito de materialidade permite enxergar as diversas manifestações como práticas culturais, que necessitam de capital para investimentos, formação de mão-de-obra, contratação de gravadoras, estrutura física para a realização de ensaios, etc. Dentro dessa visão mais abrangente, os estudos culturais entendem o termo “cultura” como um espaço de convergência de definições. Stuart Hall já alertava para o fato de que “nenhuma definição única e não problemática de cultura se encontra aqui” (2003:134). Williams resgatou o sentido do termo a partir da idéia de cultivo e criação. Os processos de cultivar vegetais ou criar animais são entendidos, ainda hoje, como culturas. Nas considerações do autor:

*culture was not a response to the new methods of production, the new Industry, alone. It was concerned, beyond these, with the new kinds of personal and social relationship [...] The idea of culture would be simpler if it had been a response to the new problems of political and social developments, to Democracy*⁴⁸ (1985:17).

48 A cultura não era uma resposta aos novos métodos de produção, ou à nova indústria, unicamente. Além desses elementos, ela também se referia aos novos tipos de relacionamento pessoal e social [...] A idéia de cultura seria mais simples se tivesse sido uma resposta aos novos problemas da evolução política e social, com a Democracia. Tradução livre.

Os modos como Raymond Williams analisa os fenômenos culturais podem ser explicados a partir de aspectos relacionados à experiência, à tradição e às relações e papéis vividos dentro da sociedade. Mais antropológica, essa última abordagem é uma clara referência às práticas sociais, determinadas por diversos processos, notadamente os de ordem econômica e política. A partir dela, a cultura passa a ser definida como um modo de vida global (HALL, 2003:136). Nesse sentido, a ênfase da cultura se manifesta na linguagem, na arte, e no trabalho intelectual. Lavina Ribeiro (2004:13) explica que, para Raymond Williams, “a cultura não é apenas um corpo de trabalho imaginativo e intelectual, é também essencialmente todo um modo de vida”. Assim, pode-se entender que as experiências comuns dos indivíduos se expressam em suas práticas culturais. Para o teórico, a cultura seria comum ou ordinária à medida que fosse herdada, vivida e fundamentalmente criada por todos os membros da sociedade.

O termo arte, dentro dos estudos culturais, merece atenção especial por apresentar um significado novo, relacionado mais à criatividade e à imaginação do que, exatamente, às técnicas e conhecimentos. Na era contemporânea, diferencia-se arte de artesanato e artista de artesão. “As artes – literatura, música, pintura, escultura, teatro – foram agrupadas juntas, nessa nova fase, como possuidoras de um atributo essencial que as distinguiram das demais habilidades humanas” (WILLIAMS, 1963:15). Dentro das manifestações produzidas pelo homem, contudo, os estudos culturais incorporam como objeto de estudos e análises outras práticas, tais como a linguagem, o jornalismo e a filosofia.

Antes de avançar sobre alguns dos conceitos propostos por Raymond Williams, que nortearão o desenvolvimento deste trabalho, é importante registrar que o marxismo, como projeto político, influenciou os estudos culturais a partir de proposições relacionadas ao poder econômico, à exploração e às classes sociais. Essa afirmação, contudo, não implica na convergência das duas linhas. De fato,

já pairava no ar a sempre pertinente questão das grandes insuficiências, teóricas e políticas, dos silêncios retumbantes, das grandes evasões do marxismo - as coisas que Marx não falava nem parecia compreender, que eram o nosso objeto de estudo: cultura, ideologia, linguagem, o simbólico. Pelo contrário, os elementos que aprisionavam o marxismo como forma de pensamento, como atividade prática crítica, encontravam-se, já e desde sempre, presentes (HALL,2003:203)

Foi justamente por discordar das definições atribuídas pela teoria marxista da cultura aos termos base e superestrutura, segundo os quais a base estaria relacionada apenas à força produtiva (estrutura econômica da sociedade) e a superestrutura, à vida social, instituições culturais e políticas, que Williams defendeu, por meio da teoria do materialismo cultural, que as práticas culturais são também materiais.

Por essa lógica, a prática cultural e as tradições podem ser compreendidas como mais do que expressões superestruturais de uma infra-estrutura econômica. Nesse sentido, a teoria materialista da cultura considera que todas as práticas sociais são constituídas de significado e elementos materiais. Como argumento de defesa do seu ponto de vista no livro *Marxismo e Literatura*, Raymond Williams parte de um exemplo utilizado por Marx para afirmar que a arte e a estética são produtos culturais constituídos a partir das forças produtivas, com valor mercantil:

La producción consiste em trabajar sobre materias primas con el objeto de producir mercancías que formen parte del sistema capitalista de distribución e intercambio. Em consecuencia, um piano es una mercancía y la música no es (o no lo era)⁴⁹ (WILLIAMS, 1980: 113).

A passagem citada por Williams faz referência a uma nota de pé de página do livro *Grundrisse*, onde Karl Marx explicava que um fabricante de pianos seria um trabalhador produtivo por estar comprometido com um trabalho cujo resultado final seria um bem material, ao passo que um pianista não poderia ser visto da mesma forma. Com o exemplo, Williams consegue mostrar que a teoria materialista da cultura é bem mais abrangente e adequada aos objetivos propostos, uma vez que alguns dos seus principais conceitos-chave, tais como **reflexo, mediação, hegemonia, tradição e noções de culturas residuais e emergentes**, podem colaborar para melhorar a compreensão sobre o fenômeno musical rap na cultura contemporânea.

Também o conceito de determinação foi revisto pelo autor. Segundo Williams, a determinação designaria um conjunto de limitações e pressões exercidas pelo poder econômico

⁴⁹ A produção consiste em trabalhar sobre matérias-primas, com o objetivo de produzir bens que fazem parte do sistema capitalista de distribuição e troca. Em consequência, um piano é uma mercadoria, a música não é (ou não era). Tradução livre.

dentro das esferas sociais. Desse entendimento, pode-se inferir que as práticas sociais podem ser influenciadas por interesses econômicos e, dessa maneira, as manifestações culturais refletiriam a materialidade da força produtiva.

Na direção oposta da superestrutura do marxismo, o conceito de cultura dentro do campo dos estudos culturais opõe-se à compreensão elitista empregada ao termo como sendo algo restrito à produção artística e somente acessível a uma minoria dedicada a criar esses produtos. A esse respeito, Williams (1980:107) chegou a afirmar que "a sociedade nunca é somente uma 'casca morta' que limita a realização social e individual". Pelo contrário, justamente pelas características de dinamismo e mobilidade da sociedade, a cultura pode ser compreendida como um sistema de formação e reprodução de crenças e valores que está continuamente aberto a mudanças e influências sociais e econômicas. Tem sido assim na arquitetura, no cinema, nas artes circenses, no vestuário e em tantos outros elementos definidores de práticas e significados sociais.

Admitidas as influências sociais e as mudanças nos códigos da sociedade, é possível estabelecer um diálogo entre os estudos culturais e os estudos do imaginário social. Desse modo, as análises elaboradas por Bronislaw Baczko serão utilizadas – juntamente com a teoria materialista e os conceitos de Williams – como referencial teórico para guiar as investigações acerca do mundo *rap* em Brasília e seus meios de comunicação. As práticas sociais dos rappers estão impregnadas de símbolos que traduzem no imaginário social do grupo uma identidade coletiva que evidencia aspectos relacionados à sua territorialidade, valores, atividades sociais e orientações expressivas. Como uma força que regula a vida em coletividade, o imaginário social utiliza referências simbólicas tanto para exprimir as expectativas e aspirações dos grupos quanto para indicar o pertencimento dos indivíduos à determinada sociedade. Mais do que para tudo isso, o imaginário social também é usado dentro da sociedade para distribuir e justificar posições sociais, estabelecer padrões de conduta e exprimir e impor crenças comuns.

Presente em todas as atividades da vida coletiva, o campo da imaginação e do simbólico funciona muitas vezes como local de lutas e conflitos entre dominantes e dominados. Baczko (1985: 304) resgata Marx para lembrar que “a luta das classes passa necessariamente pelo campo ideológico” e que “a ideologia não opera senão através do irreal, que são as representações que ela faz intervir”. Essa estreita proximidade entre as representações coletivas e a possibilidade de

influência e poder podem ajudar a explicar, mais adiante, o interesse da propaganda sobre o campo dos imaginários sociais. Bronislaw Baczko já alertava para o fato de que:

Os poderes que conseguem garantir o controle, senão o monopólio destes meios, apropriam-se assim de uma arma tanto mais temível quanto mais sofisticada. É difícil superestimar as possibilidades que se abrem, deste modo, às iniciativas de tipo totalitário que visam anular os valores e modelos formadores diferentes daqueles que o Estado deseja, bem como condicionar e manipular as massas, bloqueando a produção e renovação espontânea dos imaginários sociais (1985:308).

Surge aqui um ponto de divergência entre Raymond Williams e Bronislaw Baczko. Dentro da sociologia da cultura, conceitos como “massa”, “civilização de massa” e “comunicação de massa” são considerados inadequados para fazer referência a grandes grupamentos ou mesmo à aglomeração de pessoas comuns. Isso porque, no idioma inglês, o termo “massa” tornou-se sinônimo de “*mob*”, que pode ser traduzido por inconstância, vulnerabilidade, coletivo de animais, baixo padrão de gostos e hábitos. Em razão desses significados, conclui-se que – na prática – ninguém quer fazer parte da “massa”. De outro modo, o termo “massa” refere-se aos que estão socialmente distantes, aos outros e, mais genericamente, à classe trabalhadora. Nas palavras de Williams, “*I do not think of my relatives, friends, neighbours, colleagues, acquaintances, as masses; we none of us can or do. The masses are always the others, whom we don’t know*”⁵⁰ (1985:289). Apesar de reconhecer um distanciamento entre o conceito de massas relacionado à *mob* e o conceito de massas relacionado a grupos majoritários, os estudos culturais partem do entendimento de que as pessoas não se enxergam como parte de um grupo social disforme e que o termo “massa” neutraliza as estruturas de classe e os grupos específicos. Dessa forma, para autores como Raymond Williams não existem as massas.

O debate sobre a temática da multidão, contudo, é recorrente e já foi discutido por autores como Ortega y Gasset. Muitas vezes sob as vestes do termo “massa”, o conceito de grupo majoritário está presente em vários estudos de comunicação, manifestações e publicações

⁵⁰ Eu não penso em meus parentes, amigos, vizinhos, colegas, conhecidos, como massas, que nenhum de nós pode ser ou não. As massas são sempre os outros, a quem não conhecemos. Tradução livre.

acadêmicas. Este e o caso, por exemplo, de Umberto Eco (*Apocalípticos e Integrados*) e Renato Ortiz (*Cultura e Modernidade*). Ambos utilizam o conceito para fazer referência a multidão.

Ao reconhecer que os sistemas simbólicos utilizados como representações coletivas desse e de outros grupos sociais exprimem, em um grau qualquer, o estado e a maneira como esse grupo tende a reagir diante de determinados fatos, e que cada grupo ou classe social necessita de sistemas simbólicos específicos para transmitir os seus sistemas de valores, é possível enxergar nas idéias de Bronislaw Baczko e de Raymond Williams conceitos complementares. Nesse sentido, a partir do entendimento de que o imaginário social é expresso por ideologias, símbolos, crenças e rituais coletivos, que modelam condutas e podem perpetuar ou alterar a ordem social vigente, é coerente reconhecê-los, também, como manifestações culturais.

Para uma melhor compreensão das manifestações culturais, Raymond Williams propõe uma classificação a partir de três definições de cultura: a “ideal”, a “documental” e a “social”. A cultura “ideal” é entendida, segundo o teórico, como a “expressão de certos valores universais ou absolutos do gênero humano, independentes das vicissitudes históricas da vida em sociedade” (RIBEIRO, 2004:18); a cultura “documental” é interpretada a partir de registros no tempo acerca das práticas e do pensamento do homem e, por último, a cultura “social” é definida por Raymond Williams como a descrição de um modo de vida particular. A análise de cada uma dessas categorias implica na utilização de procedimentos distintos. Lavina Ribeiro destaca que, Para Raymond Williams, qualquer teoria adequada da cultura deve incluir, necessariamente, esses três campos de definições (2004:19).

Para melhor compreender a conceito de cultura em Williams, entretanto, também é necessário reconhecer a existência de três níveis de cultura. “Há a ‘cultura vivida de um tempo e lugar particulares’, plenamente conhecível somente pelos que nela viveram; a cultura documentada de um período e a cultura da tradição seletiva” (RIBEIRO, 2004:19). Esta última funcionaria como um mecanismo de resgate e incorporação de práticas do passado no presente. Uma análise mais atenta da cultura vivida em determinado período, contudo, permite observar que esse nível é mais amplo e abrangente que o das tradições seletivas, justamente por abrigar as tradições dentro dos elementos singulares relacionados ao modo de vida nos quais a “cultura vivida” está ancorada (RIBEIRO, 2004: 20).

Dentro de um contexto histórico mais amplo é possível observar que a cultura está relacionada a todas as áreas de atuação humana. Raymond Williams chegou a definir o termo “cultura” como um “sistema de significações”, presente tanto nas práticas sociais da língua, literatura, arte, religião e política quanto no sistema produtivo e econômico. Para o autor, a cultura tem a capacidade de “distinguir-se, na prática, como um sistema em si mesmo: por exemplo, da maneira mais evidente, [...] como um sistema de pensamento ou consciência, [...] uma ideologia” (WILLIAMS, 1992:207).

Uma vez pacificado o entendimento do que é cultura dentro dos estudos culturais, é possível avançar sobre outras definições que influenciarão a análise em curso. Em termos de fenômenos culturais e manifestações artísticas, a metáfora do “reflexo” por muito tempo serviu para relacionar as artes à realidade que se ocultava por trás do mundo das aparências. A arte era vista como reflexo do mundo a partir da mente do artista. Como mimese ou representação imaginária do real, ela tinha a capacidade de registrar apenas alguns instantes, buscando muitas vezes a perpetuação do prazer e da percepção do belo. No século XIX, a função da arte foi definida em termos de “realismo” e naturalismo”, com influências dos conceitos científicos sobre si. A arte, que se propunha a produzir e reproduzir a vida real, “fue incorporada a uma doutrina objetivista, estática, dentro de la cual la ‘realidad’, ‘el mundo real’, ‘la base’, podían conocerse separadamente, por medio de los criterios de la verdad científica” (WILLIAMS, 1980:116). Em razão da reorganização da sociedade nesse período, a arte ganha força enquanto criação subjetiva e deixa de estar vinculada – exclusivamente – ao significado de *craft*, dimensão que ainda lhe conferia um aspecto de trabalho manual. A partir desse posicionamento, o “mundo real” nas artes deixa de ser visto como objeto para ser entendido como um processo social. Desse modo, na teoria materialista a “arte, considerado como reflejo no de los objetos, sino de los procesos históricos y sociales reales y verificables, fue sostenida y elaborada ampliamente (y) [...] se convirtió en un programa cultural a la vez que en una escuela crítica” (WILLIAMS, 1980:117).

Ocorre, entretanto, que o posicionamento da arte enquanto “reflexo” suprimia o caráter material das manifestações artísticas e, desse modo, o termo foi substituído pelo conceito de “mediação”. Ao contrário da idéia de reflexo, o novo conceito referia-se a um modo indireto de relação entre a experiência e sua composição. Mediar, entretanto, já pressupunha alguma intervenção sobre o processo em questão. No caso das realidades sociais, a mediação poderia ser

entendida tanto como forma revelação ou clarificação de conceitos, quanto de projeção ou mascaramento. É oportuno considerar que os sentidos negativos atribuídos ao termo “mediação” se sustentam – ainda hoje – em conceitos psicanalíticos como o da repressão. O fato de existir essa restrição, entretanto, não implica uma impugnação do seu uso. De fato, desde o ingresso na sociedade industrial, em muitas situações o homem não pode prescindir das relações mediatizadas. Nessa direção Theodor Adorno já considerava que a mediação só poderia ser encontrada no próprio objeto e que ela nunca estaria entre o objeto e o que ele nos oferece. A partir desse raciocínio, Williams conclui que o processo de mediação “es un proceso positivo dentro de la realidad social antes que um proceso agregado a ella por medio de la proyección, el encubrimiento o la interpretación” (1980: 119).

Consagrada como um conjunto de práticas humanas que se configuram em uma categoria sociocultural relativamente autônoma, as artes refletem as influências ideológicas de cada período. Partindo desse ponto é conveniente lembrar que a evolução do capitalismo e a estruturação do cotidiano dentro das organizações burocráticas contribuíram com a fragmentação da cultura e com a sua transformação em produto. Em sua análise sobre a ilusão do “novo” sobre os produtos culturais, Wilson Ferreira (1985:77) atribui à perda de referencial e à busca pelo que é “novo” a produção continuada da arte nos seus diversos campos de exposição. Aqui, a título de ilustração, vale reproduzir uma análise elaborada pelo sociólogo Renato Ortiz sobre a literatura. Segundo o autor, “a burguesia, como classe social que se apropria do poder, passa a exigir dos seus literatos um posicionamento a seu favor” (1991:65). Os escritores tinham, então, a opção de escrever para um público consumidor ou para um público restrito de “iniciados”, uma vez que “os critérios relevantes para a apreciação de uma obra passaram a ser determinados pelos pares. O campo da cultura erudita funcionaria assim como uma arena fechada” (ORTIZ, 1991:65).

A esse respeito, Raymond Williams destaca o problema da distinção e delimitação de categorias entre as obras de arte nas diversas práticas. O que pode, afinal, ser especificado como “arte”, “não-arte” ou “não verdadeira arte”? (WILLIAMS, 1992:124-125). O que pode ser considerado “obra de arte”, “produto sensacionalista”, “subliteratura” ou “produção medíocre”? A resposta, segundo o teórico, está na observação histórica de que categorias como “sub-arte” ou “não arte” tendem a oscilar ao longo do tempo. Desse modo, o que é “não arte” hoje pode ser considerada “obra de arte” no futuro. Nas palavras de Williams:

As distinções entre arte e não arte, ou entre intenções e respostas estéticas [...] são encaradas, em casos concretos, como dominantes ou subordinados, e podem então ser vistas como são historicamente: como formas sociais variáveis no interior das quais as práticas relevantes são percebidas e organizadas (1992:129).

É interessante notar, contudo, que a produção cultural muitas vezes persegue o signo do “novo” como uma superação do passado. Entretanto, o que se apresenta como “novo” para o consumo é, na verdade, uma variação de algo já concebido. A lógica aplicada a esses produtos da indústria cultural é a mesma do mercado, ou seja, “para se firmar como sucesso, os produtos devem atender às exigências das pesquisas de marketing que registrarão com fidelidade aquilo que a população anseia” (FERREIRA: 1985: 81). Seja como “sub-arte”, “obra clássica” ou “produção medíocre”, essas manifestações culturais acabam por atender determinadas faixas da sociedade, que possuem seus valores específicos.

Mediadas ou não, as artes e as construções sociais desempenham diferentes papéis dentro da sociedade e exercem graus distintos de influência no processo cultural. Se antes, religiosos, nobres e intelectuais ditavam regras, padrões e limites que passavam a se constituir como hegemônicos, mais recentemente outros estratos da sociedade também descobriram poder similar. Tal apropriação social pode ser atribuída à educação e, também, à constituição de grupos, dentro dos quais os indivíduos se reconhecem e compartilham dos mesmos valores. No livro *A Ordem do Discurso*, Foucault (2002:42) cita a “pertença doutrinária” como elo passível de irradiação de discursos, manifestações e idéias. Dentro dos estudos culturais, Williams defendeu a utilização do conceito de hegemonia – já empregado pelo marxismo para discutir as relações de dominação entre classes – para explicar o processamento das relações de poder e suas influências na dinâmica cultural das sociedades contemporâneas.

O conceito de hegemonia é esclarecedor porque compreende não apenas as relações de dominação e subordinação, mas também “*um vívido sistema de significados y valores – fundamentales y constitutivos – que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente*” (WILLIAMS, 1980:131). Dentro da sociedade, o hegemônico está presente nas diversas práticas e valores. Ele pode se apresentar de maneira residual, efetiva ou dominante. O conjunto das práticas dominantes permeia a experiência

humana, exerce relações de dominação e subordinação até o ponto em que, como registrou Lavina Ribeiro, “toda a essência das identidades e relações vividas” acabam por se constituir em um “senso de realidade, de absoluto, no senso comum para a maioria dos membros da sociedade” (RIBEIRO, 2004:26). Apesar de não se reduzir às idéias das classes dominantes, o hegemônico pode ser entendido como uma cultura dominante, mantida pelas relações de domínio e subordinação. E, também, de acordo com Lavina Ribeiro,

É ainda um processo, e não um sistema ou estrutura estático Como algo processual e intencional, uma hegemonia ‘exerce pressões e estabelece limites’ correlatos aos ‘processos normais da organização e do controle social nas sociedades desenvolvidas’. Uma hegemonia cultural é, nesse sentido, um processo básico constitutivo da sociedade, e não apenas superestrutural [...] e para ser central, deve abranger, ‘incluir, formar e ser formada a partir desta área total da experiência vivida’ (2004:27)

Segundo Raymond Williams, uma hegemonia vivida não é individualizada nem tampouco algo estático, ela é um processo que sofre constantes pressões e mudanças. Devido à sua natureza dominante e incorporadora, necessita de elementos que garantam a sua constante renovação para que possa se sobrepôr às forças de resistência, chamadas por Raymond Williams de contra-hegemonia e hegemonia alternativa e por Bronislaw Baczko, de contra-imaginário. Se não exatamente idêntico, o conceito de contra-imaginário de Baczko assemelha-se ao contra-hegemônico e ao alternativo não por se apresentar como uma “arma de combate”, mas principalmente por servir de “instrumento de educação destinado a inculcar no espírito do povo novos valores e novos modelos formadores” (BACZKO, 1985: 301).

Como uma força não exclusiva, isto é, que não atua de maneira totalizante sobre a sociedade e os fenômenos culturais, o processo hegemônico está sempre atento a movimentos que possam configurar algum tipo de ameaça à sua dominação. Nesse sentido, vale considerar que a base social onde nasce e se institui o hegemônico é a mesma base onde as manifestações e movimentos de oposição surgem. Na obra de Antônio Gramsci, elaborada no período do fascismo – entre os anos de 1927 e 1935 – Raymond Williams já encontrava referência à criação de uma hegemonia alternativa por meio de diferentes formas de lutas, que pressupunham a organização da base (ou classe trabalhadora) em movimentos e atividades reivindicatórias ou revolucionárias. Gramsci entendia a hegemonia não apenas como uma força impositiva da classe

dominante sobre as demais, mas como resultado de uma "negociação" entre os diferentes grupos e classes sociais. A contribuição de Gramsci para o avanço dos estudos culturais deu-se a partir da abordagem do autor a assuntos relativos ao mundo moderno, que permaneciam sem solução dentro do marxismo. Sem tirar o mérito do trabalho de Gramsci por suas proposições, Stuart Hall reconhece o valor das mesmas "não porque Gramsci as resolveu, mas porque pelo menos as abordou" (HALL,2003:205). De um modo mais específico, os estudos gramscianos teriam contribuído com "a quantidade imensa de coisas sobre a natureza da própria cultura, sobre a disciplina do conjuntural, sobre a importância da especificidade histórica, sobre a extraordinariamente produtiva metáfora da hegemonia" (HALL,2003:206), além de suas proposições sobre a natureza do trabalho intelectual e o papel dos intelectuais orgânicos⁵¹.

Para Gramsci, a fonte de surgimento de qualquer hegemonia alternativa estaria vinculada à classe trabalhadora que se constituiria em "una clase potencialmente hegemônica, contra las presiones y los limites que impone una hegemonia poderosa y existente" (WILLIAMS, 1980:132). A visão do teórico italiano, entretanto, não foi capaz de satisfazer Williams em sua totalidade, uma vez que o autor já reconhecia – quase 50 anos depois dos escritos de Gramsci – a dificuldade em definir as fontes de qualquer hegemonia alternativa.

Dentro da teoria cultural, a hegemonia pode ser compreendida como o resultado de confrontações, pressões e experiências que possibilitam a renovação, manutenção ou substituição da ordem ou manifestação dominante. Já na perspectiva de atuação do imaginário social, é interessante notar que na memória coletiva os sistemas simbólicos podem ganhar força e dimensão, suplantando os acontecimentos reais que "contam muitas vezes menos do que as representações a que dão origem e que os enquadram" (BACZKO, 1985:312) e que acabam por alterar a ordem do que é ou não hegemônico para a coletividade.

De maneira mais clara, a simbologia que se cria em torno de um fato, como por exemplo, as manifestações de Maio de 1968, são mais relevantes do que o acontecimento em si. A simbologia que impregnou esse período da história tornou-o mais vívido do que as questões políticas da época. Outros processos de transformação podem ser verificados com maior

⁵¹ De acordo com Stuart Hall, na visão de Gramsci o intelectual orgânico deve estar na vanguarda do trabalho teórico (a frente dos intelectuais tradicionais) e, ao mesmo tempo, comprometido com a transmissão de seus conhecimentos e idéias, através da função intelectual, aos que não pertencem a essa classe (2003:207)

evidência no campo da produção cultural. A dança, a literatura, as artes plásticas, e como será apresentada mais à frente, a música, são manifestações nas quais os movimentos do hegemônico e do contra-hegemônico parecem mais perceptíveis e passíveis de comparação. Nesses casos, entretanto, surge a dificuldade de distinguir quais são as contribuições alternativas e as contribuições de oposição produzidas a partir de uma contra-hegemonia. Conforme Raymond Williams:

Sería un error descuidar la importancia de las obras y de las ideas que, aunque claramente afectadas por los límites y las presiones hegemónicas, constituyen – al menos en parte – rupturas significativas respecto de ellas y, también en parte, pueden ser neutralizadas, reducidas o incorporadas, y en lo que se refiere a sus elementos más activos se manifiestan, no obstante, independientes y originales” (1980:136).

O fato é que, a partir da sua capacidade de incorporação, adaptação e transformação, a hegemonia tenta sobreviver como um processo contínuo, ativo, que busca vincular em torno de si tanto as manifestações alternativas quanto às de oposição, determinando conexões com as ordens sociais contemporâneas. Esse conceito de hegemonia ajuda a compreender melhor a visão que os estudos culturais lançam sobre a produção cultural e sua capacidade de revolucionar conceitos e provocar rupturas.

Muitas dessas mudanças resultam de um processo de retomada da tradição. O termo, rechaçado dentro do pensamento marxista, não é entendido apenas como um costume ou um fragmento inerte preso a determinado período histórico, é mais que isso, é uma força ativa que – na prática – expressa as pressões e os limites dominantes em determinado meio. O fato de que “analiticamente, não se possa demonstrar que alguma tradição seja uma seleção ou re-seleção daqueles elementos significativos recebidos e recuperados do passado” (WILLIAMS, 1992:184) se assemelha ao sistema de educação, que também efetua seleções de conhecimentos desejados, levando-se em conta as relações sociais existentes.

Se de um lado, como admite Raymond Williams, a educação é uma eficiente organizadora da tradição, de outro lado, deve-se reconhecer a existência de “outros processos sociais [...] por meio dos quais uma tradição é moldada e remoldada” (WILLIAMS, 1992:185). Na história, a influência das tradições sobre a produção cultural se verifica dentro do que Raymond Williams (1980:137) denomina “tradição seletiva”. Como um meio de incorporação e

disseminação de práticas e valores, a tradição seletiva identifica e resgata do passado determinadas versões que passam a ser assimiladas no presente, em detrimento de outras práticas que são rechaçadas ou caem no esquecimento. Esse processo de descarte, incorporação e reinterpretarão acontece, contudo, sem contradizer os elementos mais importantes da hegemonia vigente. Nas palavras de autor:

Dentro de una hegemonia particular, y como uno de sus procesos decisivos, esta selección es presentada y habitualmente admitida con éxito como ‘la tradición’, como el ‘pasado significativo’. Lo que debe decirse entonces acerca de toda tradición, en este sentido, es que constituye un aspecto de la organización social y cultural contemporánea del interés de la dominación de una clase específica. Es una versión del pasado que se pretende concetar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece la tradición es un sentido de predipuesta continuidad” (1980:138).

A perpetuação desses processos culturais por meio de uma continuidade histórica depende das relações que se estabelecem entre as instituições políticas, econômicas e culturais. Delas decorre o processo de “socialização” que, de acordo com Williams, é um tipo de incorporação. Como exemplo, pode-se considerar que hábitos como a forma de caminhar, se portar a mesa e se vestir não decorrem de uma mera vontade pessoal: eles são regidos por códigos de civilidade e sociabilização. Se a cultura for pensada como um produto, pode-se melhor compreender a sua assimilação ou consumo a fim de atender à necessidade de se representar um papel.

Desse modo, pode-se compreender que os elementos provenientes da tradição seletiva são incorporados e transmitidos por instituições como a família, a escola e a Igreja. Em seus estudos sobre cultura e comunicação, Lavina Ribeiro alerta para o fato de que “ao selecionar determinados significados e valores, partes significativas do passado são recusadas: estas, por sua vez, tornam-se fontes de outras seleções por parte de iniciativas culturais oposicionais ou alternativas, passíveis de grandes efeitos de pressão sobre uma hegemonia dada” (2004:134-135).

Em complementação ao espectro de significações da “tradição seletiva” há outra área de qualificação das práticas culturais que deve ser mencionada: a das tendências. Denominada dentro dos Estudos Culturais como “formações”, ela pode ser reconhecida em movimentos

artísticos, literários, filosóficos ou científicos. As “formações” se materializam em “escolas”, “movimentos” e “círculos” auto-organizados, “dentro dos quais são elaboradas formas culturais correspondentes à especificidade de suas premissas, pontos de vista e finalidades” (RIBEIRO, 2004:30). As “escolas” tendem a se apresentar em ambientes aparentemente hegemônicos, como formações alternativas ou de oposição, mas podem vir a se constituir como uma nova formação dominante. As tendências ou “formações” são mais facilmente verificáveis dentro das sociedades desenvolvidas, onde há espaço e liberdade para discussões de temas mais amplos. Elas se diferenciam das instituições sociais e seu valores pelas características de produção que, “*de ningún modo pueden ser plenamente identificadas con las instituciones formales o con sus significados y valores*” (WILLIAMS, 1980:141).

Para melhor entender a dinâmica dos processos culturais, o caminho utilizado por Raymond Williams foi o de identificar as características das diversas culturas dominantes para trabalhar as diferenças entre as mesmas e distinguir o “processo cultural total” do hegemônico. Assim, a partir da comparação e da análise das diferenças e inter-relações, o autor indica como é possível identificar dentro das práticas culturais o que é “residual”, “emergente” ou “dominante”.

Na cultura, as práticas residuais são aquelas que, embora tenham se formado no passado, se mantêm em atividade como um elemento do presente. De fato, poderia se dizer que elas são remanescências do passado que foram parcial ou totalmente reinterpretadas e incorporadas à cultura hegemônica. Sua presença pode ser detectada mais facilmente na indústria da moda, que de coleção em coleção resgata elementos do passado histórico para o vestuário das ruas. A roteirização de livros clássicos, a valorização do estilo *vintage*, bem como as releituras musicais e o aproveitamento de músicas antigas para a construção de versões mixadas por rappers e músicos contemporâneos são exemplos perceptíveis da incorporação de práticas residuais às manifestações culturais na atualidade. A canção “Você não me ensinou a te esquecer”, já citada no capítulo anterior, se enquadra no que Williams (1980:144) conceituou como algo que “*ha sido formado efectivamente em el pasado, pero todavia se halla en actividad dentro do proceso cultural [...] como um efectivo elemento del presente*”.

O fenômeno que Raymond Williams conceituou como "residual" é analisado por outro estudioso como uma forma de reinscrição cultural que se move em direção ao futuro. Homi Bhabha denomina essas práticas e manifestações reescritas como passado "projetivo". De acordo

com o autor, esse passado "pode ser inscrito como uma narrativa histórica da alteridade que explora formas de antagonismo e contradição social que ainda não tiveram uma representação adequada [...] no processo de tradução e transvaloração de diferenças culturais" (BHABHA,2007:347). Na visão de Bhabha, contudo, apesar da inserção de práticas culturais do passado, a presença de um elemento que ele denomina como "entre-tempo" é determinante para a construção do discurso da modernidade.

Ao contrário do passado projetivo ou das práticas residuais, que fazem parte do contemporâneo, o conceito de "arcaico" nasce e está preso ao passado. Ele pode ser encontrado na religião, muitas vezes de forma oposicional ou alternativa às práticas dominantes, e na filosofia das comunidades rurais, que de tempos em tempos se apresenta como opção para os que querem fugir do capitalismo industrial urbano.

Se de um lado as práticas residuais são de fácil identificação graças ao seu vínculo com o passado, não se pode afirmar o mesmo em relação às práticas emergentes. O "emergente", de acordo com Williams, está relacionado aos novos significados, valores e práticas, aos novos tipos de relação que se criam dentro da sociedade. Esse fenômeno ocorre a partir do movimento das bases sociais que propicia condições para o surgimento de processos culturais alternativos e de oposição. Nas palavras do autor:

Una nueva clase es siempre una fuente de una práctica cultural emergente, aunque mientras como clase todavía se halla relativamente subordinada, siempre es susceptible de ser desigual y con seguridad es incompleta, ya que la nueva práctica no es en modo alguno un proceso aislado (WILLIAMS, 1980:147).

A relação do "emergente" com a cultura dominante pode ser descrita em termos de classes. Dentro dos estudos culturais, Raymond Williams já afirmava a existência de outra consciência e outro ser social negado e excluído, cujas percepções certamente variavam em relação às novas relações que se estabeleciam no mundo material. Nesse sentido, Homi Bhabha chama a atenção para o fato de que as culturas "nacionais" têm sido produzidas a partir da perspectiva das minorias destituídas (2007:25). Experiências como as "histórias alternativas dos excluídos" (BHABHA,2007:25) acabam por contribuir com o desenvolvimento de novas formas culturais, cujas "especificidades de significação e linguagem exercem suas próprias pressões e

limites sobre os valores e significados das práticas residuais e hegemônicas de um processo cultural total” (RIBEIRO, 2004:32). É desse modo que, dada a natureza do hegemônico, muitos processos emergentes passam a ser incorporados intencionalmente pela cultura dominante. Esse fato acaba por dificultar a distinção entre os elementos que constituem a cultura hegemônica e os elementos que se apresentam como alternativos ou de oposição.

Em síntese, para estudar as manifestações culturais à luz dos estudos culturais deve-se considerar que a cultura emergente está sempre relacionada ao novo: às novas práticas, aos novos valores e significados, aos novos tipos de relacionamento que se criam continuamente. Desse modo, em relação às práticas dominantes, o emergente aparece sempre de forma oposicional ou como alternativa ao hegemônico. E apesar de assumir esse papel concorrencial, a prática cultural emergente “alimenta” a cultura hegemônica que – de forma continuada – se perpetua e se reconstrói por meio de constantes incorporações do que já foi ou é produzido. Como lembra Raymond Williams, “ningún modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante y por lo tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energia humana y toda la intención humana” (1980:147).

Para concluir, é importante levar em conta o fato de que “nas sociedades capitalistas mais avançadas, a ação incorporadora do hegemônico em relação às práticas emergentes [...] tende a ampliar cada vez mais seu raio de abrangência” (RIBEIRO, 2004:31). De grande valia para este trabalho, a relação estabelecida aqui entre dinheiro e cultura é utilizada também por Bhabha para analisar a articulação do poder econômico em relações internacionais de exploração e dominação. Seguindo o mesmo raciocínio, o autor afirma-se convencido de que a “dominação econômica e política têm uma profunda influência hegemônica sobre as ordens de informação do mundo ocidental, sua mídia popular e suas instituições e acadêmicos especializados” (BHABHA,2007:45).

Apoiado nesses termos inicia-se aqui a análise das representações das manifestações culturais do *hip hop* produzido no Distrito Federal pela mídia local.

A natureza do jornalismo contemporâneo

Ao longo da evolução da sociedade industrial no ocidente, a maneira de divulgar informações e elaborar jornais sofreu diversas mudanças. Na Europa do século XVIII, os periódicos, eminentemente opinativos, foram utilizados como instrumentos para divulgação das idéias iluministas na França pré-revolucionária ao mesmo tempo em que começava a solidificar-se a triangulação produtor de jornal – anunciante – público (LAGE, 1979:22). No século seguinte, as notícias publicadas nos jornais ganharam um estilo ficcionista, que as confundiam com as novelas literárias (CHIARINI, 2000:12). As influências que mais deixaram marcas no jornalismo contemporâneo, contudo, partiram dos Estados Unidos e primavam pela elaboração de discursos objetivos, neutros e imparciais, produzidos a partir de informações coletadas junto às partes envolvidas no fato noticiado.

Ao lado da neutralidade, que envolve a não-manifestação de posicionamento, a imparcialidade na atividade jornalística contemporânea pressupõe o equilíbrio de versões e a ausência de tendências, sem a emissão de opiniões e juízos. O fato de uma organização ou um jornalista informar uma notícia de maneira imparcial, contudo, não implica afirmar que esse sujeito não possua um posicionamento. Certamente ele o possui, apenas não o evidencia. O pressuposto da imparcialidade no jornalismo objetiva levar informações precisas ao público, a fim de que ele possa opinar e participar dos processos decisórios dentro da democracia. Sobre jornalismo e democracia, Lage já apontava para o fato histórico de que “onde quer que o Estado aristocrático estivesse fortemente implantado, a censura era exercida, de maneira preventiva e arbitrária” (1979:18). Nessa direção, Ignácio Ramonet afirmou que “o público sente muito bem que de uma informação de qualidade depende sua maior ou menor participação na vida cívica” (2007:15).

Preceito recorrente dentro da atividade jornalística, a liberdade de imprensa está intimamente ligada ao direito dos cidadãos à informação e, por conseguinte, à democracia. Micael Kunczik recorreu aos Direitos do Homem e do Cidadão, da França, para evidenciar a importância conferida à liberdade de imprensa: “A livre comunicação de idéias e opiniões é um dos direitos mais preciosos do homem. Todos os cidadãos podem, dessa forma, falar, escrever e imprimir com liberdade” (2002:27). Nos Estados Unidos, o assunto integra emenda à Constituição que afirma que “o Congresso não promulgará nenhuma lei referente ao estabelecimento de nenhuma religião, nem [...] limitará a liberdade de palavra nem de imprensa”. Na Constituição brasileira de 1988, a liberdade de expressão e de imprensa estão amparadas pelo artigo 220, segundo o qual “a manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veículo não sofrerão qualquer restrição, observado o disposto nesta Constituição”. A Carta magna vigente no país garante ainda que “nenhuma lei conterà dispositivo que possa constituir embaraço à plena liberdade de informação jornalística em qualquer veículo de comunicação social”.

A partir do entendimento de que o público precisa estar bem informado para tomar as próprias decisões, o jornalismo assumiu o papel de prestar informações criteriosas, atualizadas e periódicas à sociedade (BENEDETI, 2006:49). Entretanto, o fato de que a atividade jornalística opera dentro da esfera pública social evidencia a proximidade do jornalismo com uma zona de conflito na qual o mercado (interesses econômicos privados), políticos e representantes de outras instituições atuam e podem exercer pressões objetivando alcançar vantagens pessoais ou corporativas. Dito de outra forma, em razão do ambiente em que opera, o jornalismo pode sofrer pressões econômicas e atos de censura a partir de diversas frentes. Como destaca Benedeti:

À medida que aumenta a complexidade das relações sociais e a importância do jornalismo nesse processo, a noção de censura à atividade é ampliada para ser capaz de abranger outros mecanismos de intervenção, não apenas políticos, mas também econômicos e culturais, bem como constrangimentos profissionais. Dessa forma, há uma diversidade de tentativas de interferências na atividade jornalística que contrariam o seu direito de informar livremente; são reprimendas oficiais ou veladas que têm a intenção de impedir a publicidade de informações ou impor uma perspectiva de interpretação para os fatos (2006:50).

Considerada dentro das democracias liberais como o quarto poder⁵² constituído, a imprensa “passou a ser a instituição política e ideologicamente mais notável da sociedade, suplantando outros poderes, como o Parlamento [...] e superando outras instituições poderosas, como a igreja e a escola” (MOTTA, 2002:16). Ligada historicamente à idéia de poder, vigilância, oposição e resistência, a imprensa constantemente atua como agente de cobrança e de defesa dos cidadãos. Devido à sua força dentro da sociedade, dependendo do momento histórico, ela pode ser usada também como instrumento de difusão de assuntos de interesse de governos situacionistas e grupos empresariais, mediante atos coercitivos ou comerciais. Como evidenciado por Luiz Gonzaga Motta, “o paradoxo revela, assim, que não existe imprensa sem inserção política” (2002:15).

O processo de seleção de acontecimentos e seu tratamento como notícia obedece a outro preceito importante: o da objetividade. O conceito de objetividade surgiu nos Estados Unidos “como resposta a um sentimento de desconfiança dos fatos, advindo de um contexto de intensificação de estratégias de propagandas” (BENEDETI, 2006:41) que eram publicadas durante a primeira guerra mundial. O caráter objetivo no jornalismo era uma tentativa de conferir à atividade noticiosa uma postura mais científica, com um método consistente para validação das investigações acerca dos fatos noticiados. Como um dos fundamentos do jornalismo contemporâneo, pode-se afirmar que o conceito de objetividade não está limitado à existência de critérios metodológicos utilizados pelo jornalista para identificar o que é notícia e elaborar o seu texto; ele reflete a busca pela exatidão na comunicação do fato, a partir de um conhecimento especular do profissional que procura separar o relato da notícia de juízos (próprios) de valor. Desse modo, como atestou Carina Benedeti “legitimou-se a idéia de que um jornalismo isento de subjetividade e fiel à realidade produziria relatos verdadeiros sobre os fatos”. (2006:41).

Frequentemente discutido nos meios jornalísticos e acadêmicos, o conceito de objetividade está relacionado à capacidade do relato corresponder à realidade sem o falseamento de fatos. Para Nilson Lage, a objetividade “consiste basicamente em descrever os fatos tal como aparecem; é, na realidade, um abandono consciente das interpretações, ou do diálogo com a

⁵² A imprensa expressaria um poder autônomo que, dentro do regime democrático, sucederia os três poderes constituídos: o Executivo, o Legislativo e o Judiciário. Na visão de Ramonet, entretanto, o primeiro poder é exercido, na atualidade, pela economia e o segundo (cuja imbricação com o primeiro é muito forte) pela mídia. O

realidade, pra extrair dele apenas o que se evidencia” (1979:25). Ao tratar do tema, Michael Kunczik explica que “por trás da noção de que é possível uma reportagem objetiva está a idéia de que a informação pode ser apresentada de tal maneira que seus receptores sejam capazes de formar suas próprias opiniões” (2002:227). No entendimento do autor, “a reportagem objetiva é entendida como desapaixonada, sem preconceitos, imparcial, isenta de sentimentalismo e conforme a realidade” (2002:227).

Ao discutir o conceito, Lage alerta para o caráter subjetivo da tarefa de ordenação das informações no texto, que inevitavelmente privilegia algumas informações e suprime outras (1979:25). Autores como Eduardo Meditsch seguem nessa direção e entendem que o paradigma da objetividade é precário para explicar a realidade porque a natureza dos fatos não é – exclusivamente – objetiva, uma vez que os próprios fatos resultam de uma construção humana e, como tal, carregam dentro de si um componente subjetivo inseparável (2001:232). Nesse sentido, o autor propõe o conceito de intersubjetividade como alternativa ao conflito objetividade versus subjetividade. No seu entendimento “a intersubjetividade é o parâmetro lógico que estabelece e, ao mesmo tempo, limita a relatividade de todo o conhecimento” (MEDITSCH, 2001:233). Em outras palavras, na visão do autor a intersubjetividade está presente na atividade jornalística a partir de referências compartilhadas (senso comum) entre a sociedade e os próprios jornalistas (membros dessa sociedade), que interpretam os fatos e constroem os relatos a partir de recortes na realidade local.

Antes de avançar sobre alguns conceitos e critérios de valoração e seleção de notícias, é importante estabelecer aqui a diferença entre fato e acontecimento. O primeiro termo remete “a um conteúdo estranho ao contexto de convenções sociais pela lógica de uma causalidade corrompida”(NORA, 1978:184): é o homem que morde o seu cão. O acontecimento, por sua vez, pode ser de natureza política ou social, literária ou científica, local ou nacional. Nas palavras de Pierre Nora, “no interior de sua categoria bem marcada, o acontecimento se faz assinalar por sua importância, a novidade da mensagem, tanto menos indiscreto quanto menos banal” (1978:184). No discurso jornalístico, o acontecimento é o referente do que se fala, “uma espécie de ponto zero da significação”(RODRIGUES, 1997:98). O caráter de noticiabilidade desse fato está

poder político, consolidado, viria em terceiro lugar. (RAMONET, 1999:16).

relacionado, entre outros aspectos, ao grau de previsibilidade do acontecimento, ou seja, quanto menos previsível ele for, mais probabilidades tem de se tornar uma notícia jornalística.

A notícia tem uma forma axiomática, “isto é, se afirma como verdadeira: não argumenta, não constrói silogismos, não conclui nem sustenta hipóteses. O que não é verdade numa notícia, é fraude ou erro” (LAGE, 1985:25). Tanto um fato inusitado do cotidiano quanto um acontecimento podem ser transformados em notícia. Entretanto, a mídia tem o poder de dar ou não visibilidade ao fato ou acontecimento e, dessa maneira, “imprensa, rádio, imagens não agem apenas como meios dos quais os acontecimentos seriam relativamente independentes, mas como a própria condição de sua existência” (NORA, 1978:181). De outro modo, é a divulgação, o ato de tornar-lo conhecido, que legitima o acontecimento na lembrança e na história da sociedade.

A notícia, apresentada em forma de narrativa, opera com a construção da realidade a partir do inusitado, do imprevisível e do que é considerado singular. No entendimento de Luiz Gonzaga Motta⁵³, a notícia pode ser conceituada como um bem simbólico cujo valor está relacionado ao conteúdo não-familiar que traz consigo e que pode ser compartilhado entre diversos grupos sociais. Segundo suas explicações, o homem necessita continuamente de significados que estandartizem o cotidiano, que ajudem a estabelecer consenso sobre como deve ser o mundo. Essa concepção, somada às definições de outros autores, como Marcondes Filho (1985), para quem a notícia é a informação transformada em mercadoria com todos os seus apelos estéticos, emocionais e sensacionais; Martinez Albertos, que a define como um fato verdadeiro, inédito ou atual, de interesse geral e Nilson Lage (1985), que considera notícia como o relato de uma série de fatos a partir do fato mais importante ou interessante, direciona a análise do jornalismo contemporâneo para a necessidade de identificação dos critérios de noticiabilidade empregados pelos jornalistas na seleção e hierarquização dos fatos noticiáveis.

Marina Castro (2006:28) lembra que o processo de construção da notícia é sempre complexo e envolve uma série de rotinas produtivas, valores e procedimentos que, muitas vezes, não evidenciam o outro lado do processo seletivo, que é o lado dos acontecimentos não selecionados, das fontes não ouvidas, dos ângulos não destacados. Nas palavras de Luiz Gonzaga Motta:

⁵³ MOTTA, L.G. Aula. Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da UnB, Junho 2008.

Toda decisão de comunicar uma coisa é, ao mesmo tempo, uma decisão de não comunicar outras. O conteúdo das mensagens não é a única parte que significa. Quando dizemos algo, o que dissemos e o que poderíamos ter dito são partes inseparáveis do que dizemos. Esse axioma, comum a todas as formas de comunicação, é particularmente relevante para a comunicação de massa não só pela ampla gama de assuntos que fica de fora como pelos interesses envolvidos na inclusão e na exclusão de conteúdos (MOTTA, 2002:127).

Dentro dos estudos que abordam o processo de seleção de notícias, o conceito de *gatekeepers*⁵⁴ foi adotado em 1950 por David Manning White para descrever as pessoas que, dentro dos veículos de comunicação, atuam como porteiros, selecionando e descartando as informações que serão ou não divulgadas pela mídia. Na prática, a escolha do que pode se transformar em notícia ocorre em diversos níveis: há uma seleção dentro da agência de notícias, do repórter que recebe a informação e, em seguida, dos editores regionais e nacionais. Para percorrer esse fluxo de filtragem, o momento de chegada de uma matéria jornalística pode determinar se ela será ou não aproveitada. Na análise de Kunczik, “quanto mais cedo chega uma notícia, maior é a probabilidade de que seja aproveitada [...] O que ficou dito deve ter deixado claro que a notícia frequentemente se define de maneira puramente tautológica, no sentido de que é notícia o que os meios do dia publicam como notícia” (2002:240).

Dito desse modo, o papel de selecionador de notícias parece manipulador e totalitário. Entretanto, há que se considerar o imenso volume de informações que transitam pelas redações e agências de notícias. No livro *Social Meanings of News*, Dan Berkowitz afirma que *gatekeepers* de jornais norte-americanos lêem e avaliam cerca de mil reportagens por semana (1997:79). Nesse sentido, pode-se afirmar que “sem os *gatekeepers*, um leitor ou espectador ficaria estupefato com a quantidade de detalhes noticiados, alguns deles triviais e conflitantes. *Gatekeepers* ajudam na ordenação das informações. A propensão dos *gatekeepers* provavelmente não é um problema tão grande, exceto no caso de descuidos com a verificação e o equilíbrio dos fatos noticiados (STONE, SINGLETARY. RICHMOND, 1999:174)

Para a realização da filtragem dos acontecimentos noticiáveis, além da experiência pessoal do *gatekeeper*, que determina por sua própria conta se uma matéria merece ou não ser

⁵⁴ O termo *gatekeeper* foi utilizado, inicialmente, por Kurt Lewin (1947) em estudos sobre a dinâmica dos processos de tomada de decisão sobre consumo alimentar em grupos sociais (KUNCZIK, 2002:234). Em português, no âmbito da comunicação, o termo foi traduzido como “seletor de notícias”.

publicada (KUNCZIK,2002:238), são utilizados alguns critérios de noticiabilidade, que serão analisados posteriormente neste capítulo. A partir desse entendimento, pode-se inferir que o nível de subjetividade e arbitrariedade no processo de seleção é alto. Como lembram Stone, Singletary e Richmond, apesar de ser considerado importante, o conceito de gatekeeper “geralmente não é o único a operar sobre as escolhas do comunicador. Na maior parte das vezes, as escolhas dos gatekeepers resultam do complexo de influências formado pela rede web, preferências, motivações pessoais, valores comuns e gostos (1999:176). A escolha das matérias, entretanto, não finaliza o processo da informação. Muitas vezes, a notícia é modificada de acordo com a linha editorial da publicação. Nas palavras de W.Gieber, “uma matéria jornalística é o resultado daquilo que as pessoas do jornal fazem com ela” (GIEBER apud KUNCZIK, 2002:237). De um modo ou de outro, a decisão desses “porteiros” de notícias contribui com a construção da imagem que o receptor formula sobre a própria sociedade, o mundo e, também, o meio de informação.

Há outra corrente de estudos que investiga a produção das notícias enquanto processo industrial. Denominada newsmaking, ela analisa a lógica dos processos pelos quais a comunicação de massa é produzida, a partir de variáveis como a organização do trabalho, do processo produtivo e da cultura jornalística. O newsmaking se desenvolveu na Inglaterra, mais precisamente na Universidade de Birmingham, “fazendo uma forte crítica ao empirismo da sociologia da comunicação norte-americana” (MOTTA, 2002:130). Inicialmente, seus autores mais influentes foram Stuart Hall (1973) e Raymond Williams (1974). Há, contudo, outros representantes, como Gaye Tuchman e George Gerbner.

Partindo da premissa de que a notícia é um produto que resulta de um planejamento ou rotina produtiva, é possível concluir - dentro do conceito de newsmaking - que “embora o jornalista seja participante ativo na construção da realidade, não há uma autonomia incondicional em sua prática profissional, mas sim a submissão a um planejamento produtivo” (PENA, 2005:129), que tende a condicionar as notícias ao reforço de tendências de opinião.

De acordo com a abordagem dos newsmaking, a notícia é uma construção elaborada pelos próprios jornalistas - via de regra alinhados a uma ideologia e a uma organização - que se difunde por meio da cultura profissional. A seleção dos fatos a serem publicados, então, depende sempre dos interesses e das necessidades do jornalista e do órgão informativo, este último,

constantemente interessado na vendagem e no lucro. Nessa direção, Luiz Gonzaga Motta considera que “princípios como ‘dar ao público o que o público quer’ são, na verdade, a máscara que determina como a mídia seleciona e apresenta as informações” (2002:131).

Em termos de estudos dos efeitos dos meios de comunicação na construção da realidade social, o conceito de *newsmaking* está muito ligado ao conceito de *agenda-setting*. O estudo pioneiro que apresentou o agendamento da sociedade foi elaborado por Maxwell McCombs e Donald Shaw na década de 1970 sob o título *The Agenda Setting Function of Mass Media*. Este estudo tinha o objetivo de investigar a capacidade de agendamento dos *media* na campanha presidencial de 1968 nos Estados Unidos. A hipótese de fixação de uma agenda pressupõe que são os meios de comunicação de massa quem predeterminam os assuntos de interesse e discussão na sociedade. Para reforçar esse entendimento, Mauro Wolf recorreu a Shaw para afirmar que, em consequência da ação dos jornais, da televisão e dos outros meios de informação, o público sabe ou ignora, realça ou negligencia elementos específicos dos cenários públicos. As pessoas têm tendência para incluir ou excluir dos seus próprios conhecimentos aquilo que os *mass media* incluem ou excluem do seu próprio conteúdo. (1996:130)

Dentro da lógica do agendamento, pode-se inferir que o nível de influência de um programa ou jornal está diretamente relacionado à abrangência geográfica e ao público atingido. “De uma maneira concreta isso significa que os temas enfatizados pelos meios de comunicação serão percebidos na proporção de sua visibilidade” (KUNCZIK, 2002:314). Se for considerado que a mídia e especificamente a imprensa têm “um papel cultural na medida em que veicula e consolida hábitos, costumes, gostos [...] e é legitimadora de regras éticas e morais socialmente aceitas” (MOTTA, 2002:15), chega-se à conclusão de que esses meios e seus representantes detêm muito poder. Apesar de não reconhecer publicamente o “poder” advindo da capacidade de pautar a sociedade e influenciar ações, comportamentos e consumo, os meios de comunicação conhecem a sua força e a precificam, comercializando inserções em forma de merchandising e anúncios publicitários.

Essa precificação é amparada por índices de audiência e auditorias de tiragem, que evidenciam a diferença entre os produtos de comunicação a partir de critérios como segmentação, abrangência e perfil do público consumidor. As diferenças entre os meios de comunicação, contudo, se estendem também à variação dos temas agendados, uma vez que os

veículos possuem “capacidade diferente para estabelecer a ordem do dia dos assuntos publicamente importantes” (Wolf, 2003:107). Além desse aspecto, a hipótese da *agenda-setting* considera que a força de influência dos meios de comunicação aumenta quando não existem outras fontes de informação que possam concorrer e apresentar produtos, assuntos e pontos de vista diferentes. E como lembra Michael Kunczik, “se a estrutura de valores de uma sociedade está em estado de mudança, são especialmente grandes as possibilidades de que os meios de comunicação de massa alcancem e influenciem diretamente as pessoas da maneira como desejam os comunicadores” (2002:316).

A capacidade de a imprensa determinar os assuntos que serão discutidos na própria mídia e também nos ônibus, bares, ruas, escolas, ambiente familiar e profissional, está relacionada a duas variáveis que definem a agenda jornalística: a atuação dos jornalistas, guiados pelos critérios de noticiabilidade e a ação estratégica de assessores e promotores de acontecimentos e notícias. Além dessas variáveis, há que se considerar duas possibilidades de fixação de agendas: a direta, mediante comunicação dos veículos com o público, e a indireta, que consiste em influenciar os formadores de opinião. O efeito do agendamento, principalmente nas avaliações relacionadas ao tema política, tem sido verificado a partir de critérios como centralidade, relevância, onipresença (o assunto ganha outras editorias) e tematização (desdobramento em suítes de matérias).

Os valores-notícia

A construção de qualquer texto ou programa jornalístico, de entretenimento, política, educação – para mencionar apenas alguns – pressupõe a prospecção de informações, a seleção dos dados relevantes e o seu ordenamento. Kunczik (2002) e Traquina (2005) fazem referência a registros sobre a criação de valores informativos para a seleção de notícias datados do século XVII. A realização desse processo de seleção envolve necessariamente a consideração de valores subjetivos, como importância e interesse. No mundo do jornalismo, Nilson Lage lembra que “a técnica de produção industrial de notícias estabeleceu com este fim critérios de avaliação formal, considerando constatações empíricas, pressupostos ideológicos e fragmentos de conhecimento científico” (1979:66).

Como a seleção de um fato e a sua transformação em notícia são procedimentos norteados por uma série de valores, que se articulam de maneira própria e específica e interferem em todo o processo, os jornalistas adotaram alguns critérios de relevância para a identificação dos acontecimentos “mais importantes”. Tais procedimentos, contudo, não são inflexíveis e não se configuram como impeditivos de noticiabilidade. De acordo com Wolf, “a importância desses critérios é sempre complementar a uma avaliação complexa que procura individualizar um ponto de equilíbrio entre múltiplos fatores” (2003:89).

A possibilidade de um acontecimento se transformar em notícia jornalística depende de dois elementos fundamentais: a cultura profissional do jornalista e as rotinas produtivas que o envolve (CASTRO, 2006). Tudo o que não se adequar às rotinas produtivas ou aos valores compartilhados entre os profissionais da redação, resultará em perda de noticiabilidade e, portanto, não se transformará em notícia. Em analogia a outros profissionais, Thaís Jorge lembra que:

O pintor escolhe as melhores telas para usar como base de sua obra; o desenhista é capaz de apontar os papéis mais adequados a uma tarefa. O jornalista lida com fatos e deve ter habilidade para classificar acontecimentos pelo nível de interesse ou impacto que causam no leitor, descartando os que concentram pouco ou nenhum valor jornalístico. Nesse sentido, é como o marceneiro que escolhe as melhores tábuas. A esse talento especial, geralmente se dá o nome de faro para a notícia. Tem faro quem sabe selecionar os melhores fatos e transformá-los em notícia (JORGE, 2006:5).

O termo valor-notícia é utilizado por Nelson Traquina para nomear uma série de critérios de valoração e seleção de notícias, reconhecidos e intuitivamente identificados por jornalistas dos quatro cantos do planeta. “Diversos estudos sobre o jornalismo demonstram que os jornalistas têm enorme dificuldade em explicar o que é notícia, de explicitar quais são os seus critérios de noticiabilidade” (TRAQUINA, 2005:62). Eles, entretanto, sabem reconhecer dentre os inumeráveis fatos e acontecimentos cotidianos, quais atendem a algum critério de noticiabilidade. No entendimento de Kunczik, esses critérios “nada mais são que as suposições intuitivas dos jornalistas com referências àquilo que interessa a um público determinado, àquilo que chama a sua atenção” (2002:243).

De acordo com Marina Castro, os valores-notícia referem-se também às características do meio de comunicação que veiculará a informação. Desse modo, critérios relacionados à

qualidade material visual, frequência e formato podem interferir na produção da notícia, “tendo em vista as características discursivas próprias a cada meio, as exigências e constrangimentos que lhe são impostos” (2006:31). Esses critérios, contudo, podem ser alterados por fatores como a adoção de novas tecnologias. Sousa (2000:14) lembra que os jornais puderam ampliar as suas fontes de dados e imagens “através de redes como a internet ou televisões como a CNN”. O salto tecnológico promoveu a alteração de critérios produtivos, como as entrevistas por teleconferências, e contribuiu com a melhoria da qualidade da notícia regional ao mesmo tempo em que reduziu a distância para a migração das notícias do âmbito local para o nacional e vice-versa.

Ao longo da história, pode-se constatar que os critérios de noticiabilidade não sofreram muitas mudanças até os dias atuais. O valor do “insólito” e da “violência”, presentes nas notícias que circulavam nas folhas volantes⁵⁵, estão presentes nos noticiários contemporâneos. Além desses critérios, Nilson Lage enxerga no que chama de impulsos psicológicos inatos (sexualidade, possessivismo e protetivismo) valores para a sociabilização dos indivíduos (1979:66). Essa seria, segundo o autor, a explicação para justificar a predileção por pautas relacionadas, por exemplo, à pornografia, ao acúmulo de bens, a animais e aos povos primitivos. Além desses critérios de avaliação,

No campo das avaliações empíricas, alguns itens são consideráveis: a proximidade, a atualidade, a identificação, a intensidade, o ineditismo, a oportunidade. Na realidade das empresas de comunicação, esses fatores influem segundo a ordem de interesses de classe ou grupo dominante; secundariamente, operam ainda gostos individuais de pessoas que dispõem momentaneamente de algum poder, ou avaliações prévias quanto a efeitos, conseqüências ou desdobramentos de um ato noticiado (LAGE, 1979:67).

Para classificar os critérios de noticiabilidade mais utilizados pelos jornalistas, Nelson Traquina estabeleceu a distinção entre valores-notícia de seleção e construção. O primeiro grupo refere-se aos critérios utilizados para a seleção dos acontecimentos dignos de serem noticiados. Dentre eles estão a morte, a notoriedade, a proximidade, a relevância, a novidade, o tempo, a notabilidade, o inesperado e o conflito. Há um sub-grupo dentro dos valores de seleção que

⁵⁵ As folhas volantes foram as precursoras do jornal impresso. Há registros de publicação de folhas volantes em Veneza no século XVI. (TRAQUINA, 2005:64).

determina sobre o contexto de produção. Ele diz respeito à visualidade da notícia, disponibilidade do fato, atuação da concorrência e espaço disponível dentro do jornal no dia do acontecimento. A soma desses critérios tende a potencializar o valor informativo do fato noticiado, propagando-o para outras mídias e alongando a sua vida útil.

O grupo de valores-notícia de construção identifica os elementos que se encontram dentro do acontecimento e que merecem ser incluídos na elaboração da notícia. Esses elementos devem obedecer à lógica da simplificação, ou ausência de ambigüidade; à amplificação, à relevância do fato para o público, à personalização do acontecimento e à dramatização do conflito.

Há, de acordo com Kuczik, estudos de outros autores que também resultaram na elaboração de valores noticiosos. Dentre esses estudos, o autor destaca explicações para a máxima do jornalismo, segundo a qual “as más notícias são as boas notícias”:

- 1- As notícias negativas entram nos canais noticiosos mais facilmente porque satisfazem melhor ao critério de frequência. Existe na vida uma assimetria básica entre o positivo, que é difícil e demorado, e o negativo, que é muito mais fácil e rápido.
- 2- É mais fácil que as notícias sejam consensuais e estejam livres de ambigüidade, no sentido de que haverá acordo quanto à sua interpretação como eventos negativos.
- 3- Diz-se que as notícias negativas são mais consonantes com pelo menos algumas pré-imagens dominantes de nosso tempo.
- 4- As notícias negativas são mais inesperadas do que as positivas. No entanto, a proposta segundo a qual quanto mais violento for um fato mais provável será que ele chegue ao noticiário da televisão não pôde ser comprovada de forma empírica em 1978 [...] (KUNCZIK, 2002:246).

Independentemente do estudo que os tenha identificado, os valores-notícia formam uma espécie de lente por meio da qual os profissionais vêem o mundo de forma muito particular. Embora esses critérios de noticiabilidade atuem como um código ideológico (TRAQUINA, 2005), com participação ativa no processo de construção da notícia, eles não podem ser considerados fatores determinantes, uma vez que “o que é comunicado e o que é suprimido

depende de cada situação histórica específica [pois] em cada situação, a inclusão ou a supressão podem ocorrer de forma direta e coercitiva, assim como de forma indireta e sutil” (MOTTA, 2002:127).

Contextualização da imprensa

O jornalismo impresso, como é conhecido na atualidade, consolidou-se em países como Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos a partir do século XIX. No Brasil, a imprensa aportou inicialmente de forma clandestina, por meio do jornal *Correio Braziliense*, editado em Londres por Hipólito José da Costa. Desde então, o jornalismo no país sofreu uma série de influências, inicialmente vindas do modelo de jornalismo europeu e, posteriormente, da imprensa dos Estados Unidos. “As relações comerciais e políticas, a influência das agências de notícias – que forçaram uma mudança na forma de produção da notícia – e o intercâmbio cultural entre os dois países talvez tenham sido alguns dos fatores que permitiram essa aproximação” (SEABRA, 2002:36).

Enquanto o modelo brasileiro de jornalismo impresso incorporava novos conceitos, como o padrão industrial de produção de notícias, o país assistia o surgimento do rádio. A primeira emissora nacional foi a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, que começou a operar no ano de 1923. Em menos de dez anos, o rádio se transformaria no grande concorrente dos meios impressos, retirando a primazia da exclusividade da função informativa dos jornais da época. Nas décadas de 1930 e 1940, o rádio “ocupou uma posição hegemônica na mídia, não só como meio de informação, mas, sobretudo, de propaganda e entretenimento” (MEDITSCH, 2001:35). Graças à hegemonia conquistada, o período dos anos 30 e 40 entrou para a história da comunicação brasileira como os “anos dourados do rádio”.

O avanço do jornalismo no rádio pode ser justificado a partir das características da mídia sonora, que conferiu emoção e maior velocidade às notícias transmitidas pelas ondas de baixa frequência. Nas primeiras décadas do século XX, “o rádio foi considerado ‘a oitava arte’, nadou em recursos econômicos e desenvolveu como nunca as suas potencialidades, como centro das atenções de artistas e intelectuais” (MEDITSCH, 2001:35). Há que se considerar também que, tanto na época dos anos dourados quanto na atualidade, a popularização do rádio está relacionada

à conquista de ouvintes entre todos os estratos da população, inclusive aqueles não alfabetizados. Isso ocorre porque

o rádio afeta as pessoas, digamos, como que pessoalmente, oferecendo um mundo de comunicação não expressa entre o escritor-locutor e o ouvinte. Este é o aspecto mais imediato do rádio. Uma experiência particular [...] Isso é inerente à própria natureza deste meio, com seu poder de transformar a psique e a sociedade numa única câmara de eco (MCLUHAN, 1964:336-337).

Apesar de o radiojornalismo ter sido implantado no país apoiado na convicção de que o jornalismo impresso cuidaria da análise e o rádio da síntese, pode-se afirmar que o êxito da linguagem jornalística do rádio contribuiu para que o jornalismo impresso buscasse um novo estilo de informar. Além da incorporação do conceito de jornalismo informativo, do uso do *lead*⁵⁶ e do revisor de textos, a imprensa escrita pós Segunda Guerra Mundial no Brasil passou a se preocupar, também, com a apresentação gráfica do seu produto. Com essas transformações, os jornais impressos nacionais ingressaram na década de 1950 na era do jornalismo empresarial.

Assim como o desenvolvimento do rádio configurou uma ameaça à sobrevivência da imprensa escrita, a chegada da televisão no país pareceu sentenciar a futuro do rádio. De acordo com Eduardo Meditsch, “profissionais, programas e fontes de financiamento foram transferidos em massa para o novo veículo, a tal ponto que o rádio parecia ter chegado ao fim” (2001:35). O fenômeno de migração de talentos e receitas não se restringiu apenas ao Brasil, ele foi mais amplo, e possibilitou – a partir da crise – inovações como a veiculação de músicas gravadas (em substituições às execuções ao vivo) e o desenvolvimento da Frequência Modulada (MEDITSCH, 2001:36).

O primeiro canal de televisão a operar no Brasil foi a TV Tupi Difusora de São Paulo, no ano de 1950. A emissora integrava o grupo Diários Associados, que pertencia ao jornalista Assis Chateaubriand e que, nos dias atuais, concentra um complexo de comunicação formado por 50 veículos entre jornais, emissoras de televisão, rádios, portais e sites na internet. Se a história da concentração de veículos de imprensa e mídia eletrônica nas mãos de políticos e grupos familiares começou no Brasil com o senhor Chateaubriand, não se pode afirmar que também

⁵⁶ O lead é o parágrafo inicial do texto jornalístico, que serve de guia para o leitor. é estruturado para responder as

terminou com ele. Ao investigar quem controla a televisão aberta nos dias atuais, constata-se que por trás do SBT está a família Abravanel assim como os Sirotsky estão no controle da RBS, os Saad, no grupo da Band e a família Marinho, no controle da Globo (CUNHA, 2002:220).

A história do maior grupo de telecomunicações do país e o terceiro maior do planeta iniciou-se durante a ascensão do regime militar, no final da década de 1960. À época, “o projeto de uma rede de televisão sob o comando de um jornalista-empresário de confiança do regime, que havia oferecido apoio de primeira hora à nova ordem, caía como uma luva” (CUNHA, 2002:218). Depositária da confiança dos militares, a rede Globo surgiu e prosperou embalada pela necessidade do regime de assegurar a integração nacional, consolidando-se como um verdadeiro império midiático.

No campo do telejornalismo, a TV Globo mantém em sua grade o mais tradicional programa jornalístico do país: o Jornal Nacional que, embora tenha sido “o porta-voz oficioso do regime militar e, na transição para a retomada das franquias democráticas, continuou durante muito tempo buscando atuação afinada com os interesses do Palácio do Planalto”(CUNHA, 2002:220) é tido como modelo de excelência e padrão visual para a própria TV Globo e, também, para os seus concorrentes. Desde a apresentação dos jornalistas até a locução e as chamadas das manchetes, nota-se uma homogeneidade entre os programas televisionados de jornalismo nacional, que Pierre Bourdieu denominou mecanismo de circulação circular. A circulação circular consiste no fato “de os jornalistas, que, de resto, têm muitas propriedades comuns, de condição, mas também de origem e formação, lerem-se uns aos outros, verem-se uns aos outros, encontrarem-se constantemente uns com os outros” (1997:34), evidenciando a existência de um círculo vicioso da informação. Esse comportamento é reforçado pela perseguição do furo⁵⁷, do que é novo. E desse modo,

para ser o primeiro a ver e a fazer alguma coisa, está-se disposto a quase tudo, e como se copia mutuamente visando a deixar os outros para trás, a fazer antes dos outros, acaba-se por fazerem todos a mesma coisa, e a busca da exclusividade, a singularidade, resulta aqui na uniformização e na banalização (BOURDIEU, 1997:27).

perguntas: O que? Quem? Quando? Como? Onde? Por quê?

⁵⁷ No jornalismo, o furo é um termo que designa o ineditismo na divulgação de uma notícia em relação a outros veículos e/ou profissionais.

A apresentação de produtos homogêneos, contudo, não diminui o encanto e o poder da televisão. E, diante da força da imagem que caracteriza a mídia TV, o jornalismo impresso se viu impelido a – mais uma vez – reformular seu estilo noticioso. Se a imprensa escrita não podia fazer frente a uma mídia que aliava a imagem à velocidade e ao som, ela optou por trabalhar interpretando e explorando a profundidade dos fatos. Dividido o território da notícia entre o factual e o investigativo, à mídia impressa coube o papel de prover os leitores com informações mais detalhadas sobre as manchetes dos telejornais e das rádios e à televisão, “o papel de reproduzir acontecimentos, fatos” (RAMONET, 2007:15). Nessa direção, Pierre Bourdieu afirmou que

sob esse aspecto, orientamo-nos para uma divisão, em matéria de informação, entre aqueles que podem ler os jornais ditos sérios, [...] aqueles que têm acesso aos jornais internacionais, às emissoras de rádio de língua estrangeira, e, do outro lado, os que têm por toda a bagagem política a informação fornecida pela televisão, isto é, quase nada” (1997:24).

Se no início da televisão era o jornal impresso quem pautava os telejornais, houve na visão de Ramonet uma inversão das fontes no final do século XX quando, desde a Guerra do Golfo de 1991, a televisão assumiu o poder. “Ela não é apenas a primeira mídia de lazer e de diversão, mas também agora, a primeira mídia de informação. No momento atual, é ela quem dá o tom, que determina a importância das notícias, que fixa os temas da atualidade” (2007:10).

De fato, o papel de *newsmaking* desempenhado pela televisão pode ser verificado na agenda social cotidiana a partir da observação das manchetes dos demais meios e das conversas que se desenvolvem nos ambientes públicos. Se a televisão conquistou essa posição na sociedade, provavelmente o fez em razão da velocidade com que opera em todo o mundo e, também, em razão da sua disseminação, uma vez que a rede de telecomunicações há muito está consolidada e os aparelhos de TV estão a cada dia mais acessíveis. Como consequência dessa hegemonia, Ramonet alerta para o fato de que “a televisão impõe aos outros meio de informação suas próprias perversões, em primeiro lugar com seu fascínio pela imagem. E com esta idéia básica: só o visível merece informação; o que não é visível e não tem imagem não é televisável, portanto não existe midiaticamente” (2007:11).

Um dos maiores impactos das mídias rádio e TV sobre a imprensa escrita deu-se em razão da premência do tempo. O imperativo temporal no jornalismo e na vida tem sido determinante. A sensação de aceleração do tempo parece estar impregnada na sociedade moderna capitalista e, da necessidade de sempre se fazer e saber mais em menos tempo, novas tecnologias e recursos são colocadas à disposição da sociedade contemporânea. No campo da comunicação, além dos satélites que possibilitaram à informação atravessar continentes quase em tempo real, a novidade que tem revolucionado a troca de informações chama-se internet. Criada nos Estados Unidos, no ano de 1969, a internet é uma rede de computadores integrados que se intercomunicam mundialmente. Desenvolvida sob a orientação do Pentágono, a rede internet foi rapidamente adotada pelos meios da contracultura americana e pela comunidade científica e universitária internacional (RAMONET, 2007:3). Por suas características de velocidade no trânsito de informações e abrangência, a internet seduz cada vez mais usuários encantados com as possibilidades e perspectivas de navegação e pesquisa dentro do ciberespaço virtual. E nas palavras de Ramonet, a internet se configura também em objeto de desejo, “ameaçada pelos apetites econômicos dos grandes grupos industriais e midiáticos que estão de olho nos quase 140 milhões de usuários conectados” (2007:3).

De acordo com Zélia Leal Adghirni, a implantação da rede internet no Brasil tem como marco o ano de 1995. Como nos outros cantos do planeta, a internet cresceu exponencialmente no país e, além do meio científico e acadêmico, passou a ser utilizada também por redes de comércio, bancos e grupos empresariais de comunicação. A velocidade de sua expansão, “a internet levou quatro anos para chegar onde a televisão levou treze e o rádio 35” (ADGHIRNI, 2002:151), dá a dimensão da importância do fenômeno e justifica a atuação nessa nova mídia como uma questão de “sobrevivência no planeta das comunicações” (ADGHIRNI, 2002:151).

O primeiro jornal a oferecer uma versão eletrônica no país foi o Jornal do Brasil, já no ano de 1995. Na mesma época, outros jornais e revistas começavam a criar suas páginas nas grandes cidades e também no interior. Nelas, os jornalistas transcreviam as notícias publicadas na versão impressa para a versão eletrônica. Como recorda Zélia Leal, “os *sites* eram bastante simples em termos de design e exploravam muito pouco os recursos de hipertexto, interatividade e multimídia” (2002:152). Diante do potencial da nova mídia eletrônica, as empresas de

comunicação passaram a realizar grandes investimentos e fusões com empresas fornecedoras de acesso, como a UOL e a Terra.

Além das fusões com empresas de outros setores, a internet estimulou a convergência das demais mídias para o ambiente virtual. Interessadas em uma maior aproximação com o público internauta, algumas delas criaram seus próprios portais. Esse foi o caso, por exemplo, de grupos como o *Globo* e *Uai*, que reuniram em um portal virtual todos os conteúdos produzidos pelas empresas que constituem os respectivos conglomerados. A estratégia revela-se como uma tentativa de “fisgar” as pessoas que navegam em suas páginas, seja pela notícia inédita, pelo entretenimento ou pela fofoca. Ignácio Ramonet lembra que “no grande esquema industrial concebido pelos donos das empresas de lazer, cada um constata que a informação é antes de tudo considerada como uma mercadoria, e que este caráter prevalece, de longe, sobre a missão fundamental da mídia: esclarecer e enriquecer o debate democrático (RAMONET, 2007:3).

Diante do poder de comunicação da internet, a imprensa escrita – mais uma vez – se viu obrigada a reformular conceitos para garantir uma sobrevivência dentro da “sociedade da informação” contemporânea. Na era do excesso de informações, que proliferam de fontes tão diversas quanto profissionais liberais, cientistas, estudantes, jornalistas, políticos e artistas, os veículos impressos buscam se reinventar para enfrentar a concorrência e conquistar a preferência do público consumidor.

Adriana Chiarini pesquisou, no ano de 2000, os processos de reforma dos jornais *O Globo* e *Correio Braziliense*. Ambos os periódicos tinham por objetivo implementar mudanças que pudessem mantê-los atraentes diante da concorrência imposta pelos serviços de comunicação em tempo real. Como lembra a autora, “líderes em suas regiões, os dois diários resolveram modernizar-se para se adaptar aos novos tempos e enfrentar melhor a nova concorrência” (CHIARINI, 2002:167).

Cientes da dificuldade de perseguir o “furo”, em razão das suas limitações tecnológicas, *Correio Braziliense* e *O Globo* redescobriram a partir da década de 1990 o jornalismo de interpretação e, em menor ou maior grau, a utilização de cores, imagens e design gráfico. Nos dois jornais, assim como acontece também na *Folha de São Paulo*, as notícias encolheram para o formato de notas e passaram a ser publicadas em maior quantidade. Outra mudança identificada

por Chiarini, relacionada à seleção das pautas, diz respeito à valorização da informação local. Seguindo a tendência da internet, que considera que “o jornalista local tem mais conhecimento de sua localidade ou região do que um enviado especial” (ADGHIRNI, 2002:162), o Correio Braziliense reduziu o espaço dedicado às *hard news*⁵⁸ e aumentou o número de matérias sobre a cidade, esoterismo e consumo, além de produzir reportagens especiais de interesse humano.

No jornal *O Globo*, entre as principais mudanças resultantes da reforma ocorrida no ano de 2000, destacam-se a redução do tamanho dos textos, a manutenção da objetividade e sua pouca adjetivação. “É um texto jornalístico tradicional [...] A forma do *lead* clássico é usada na abertura por cada repórter”(CHIARINI, 2002:176). Nem todas as mudanças são tão perceptíveis quanto a intensificação do uso de imagens ou cores. Pelo fato de manter uma mesma identidade por muito tempo, entretanto, o jornal *Gazeta Mercantil* surpreendeu seus leitores com reformas na disposição das páginas e na redução da massa de textos. Tudo feito, obviamente, em nome da competitividade e sobrevivência.

Características da mídia brasileira

De acordo com os mais recentes dados referentes à contagem da população, realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE – no ano de 2007, a população do Distrito Federal somava 2.455.903 habitantes. Espalhadas por 19 Regiões Administrativas, a maioria dessas pessoas vivia, e ainda vive, nas áreas mais afastadas de Brasília. 48 anos depois da fundação da nova capital, parte da população do Distrito Federal é formada pelos trabalhadores que participaram da construção da cidade e seus descendentes, além de migrantes constituídos por funcionários públicos, políticos e migrantes em busca de oportunidades de trabalho, que elegeram o Distrito Federal como sua terra.

As informações circulam, principalmente, por meio de quatro jornais impressos regionais, 11 canais abertos de televisão, 19 estações de rádios regulamentadas e sete rádios comunitárias⁵⁹.

⁵⁸ O termo define, dentro do ambiente jornalístico, temas tradicionais como política e economia.

⁵⁹ Os números referentes aos jornais, emissoras de televisão e estações de rádio foram retirados de um banco de dados eletrônico concebido por Daniel Herz e produzido pelo Instituto de Estudos e Pesquisas em Comunicação – Epcom, denominado Donos da Mídia. Disponível no endereço www.donosdamidia.com.br. Data de consulta:

Há também os fechados de televisão e os jornais impressos de circulação nacional. Dentro desse universo, as reportagens que abordam a temática hip hop em dois jornais impressos regionais, Correio Braziliense e Jornal de Brasília, e em um programa de televisão local, DF TV, servirão de amostra para a investigação que pretende identificar as principais representações do rap na mídia brasileira, bem como as categorias que são associadas ao gênero musical na imprensa.

Ao adotar uma linha editorial que explora a proximidade geográfica com o Poder Público e privilegia a cobertura política e econômica, o Correio Braziliense diferencia-se dos outros jornais – concorrentes nacionais – e se transforma em leitura obrigatória para servidores públicos e políticos que atuam dentro dos inúmeros órgãos e repartições do Governo Federal, bem como sedes de empresas públicas e de capital misto instaladas na cidade. Além do aspecto editorial, o Correio apresenta uma concepção gráfica mais ousada: em seus diversos cadernos, inclusive na primeira página, o design gráfico é utilizado como ferramenta para evidenciar a importância conferida às informações. As artes e a diagramação de diversas páginas do Correio Braziliense têm levado o jornal a conquistar prêmios internacionais. No ano de 2008, pelo 14º ano consecutivo, o trabalho gráfico do Correio Braziliense foi reconhecido pela Society for News Design⁶⁰ com cinco prêmios pela elaboração de capas e excelência gráfica.

Maior jornal em circulação no Distrito Federal, o Correio Braziliense sai às ruas com uma tiragem média semanal⁶¹ de 45.169 exemplares. De acordo com o Instituto Verificador de Informação, nas edições de domingo 90.654 exemplares. Além do jornal impresso distribuído em bancas e por meio de assinaturas, o Correio Braziliense também está na rede com dois endereços: www.correioweb.com.br e www.correio braziliense.com.br. Apesar de similares, eles guardam diferenças entre si. O primeiro, criado em 1997, parece ter sido concebido para o leitor que busca notícias rápidas sobre o que acontece no mundo, além de esportes e agenda cultural. O segundo foi lançado em meados de 2008, por ocasião das comemorações de 200 anos do nome do jornal. Nele, o leitor encontra as principais matérias publicadas na versão impressa, além de

13.10.2008.

⁶⁰ A Society for News Design é uma organização internacional sem fins lucrativos, com sede nos Estados Unidos, que estimula o desenvolvimento do design gráfico dentro do jornalismo. Com cerca de dois mil membros, a Society for News Design promove exposições, cursos e oficinas em diversos países. Informações disponíveis no site www.snd.org. Consulta realizada em 08.10.2008.

⁶¹ O Instituto Verificador de Circulação é uma empresa que audita as tiragens das publicações no país. Os dados apresentados neste trabalho integram um estudo elaborado pelo IVC para a agência de publicidade Ogilvy, datado de 21 de outubro de 2008. Os números obtidos junto ao Instituto Verificador de Circulação referem-se à média semanal de segunda a sábado. Os dados correspondem ao mês de agosto de 2008. Nota da pesquisadora.

informações sobre concursos públicos e acesso para os blogs dos jornalistas que trabalham para a casa. De acesso simples, ambos os endereços são visitados tanto por assinantes quanto por leitores eventuais da cidade.

Para tratar dos assuntos relacionados à cultura e entretenimento em Brasília, o Correio Braziliense conta com dois cadernos específicos: o *Caderno C* e o *Fim de Semana*. Nas páginas do primeiro, o jornal abre espaço para várias manifestações culturais que acontecem na cidade. São publicadas entrevistas sobre espetáculos e lançamentos, reportagens sobre exposições, mostras e estréias de filmes. As reportagens de cultura tendem a privilegiar a cobertura de momentos específicos. No caso do hip hop, os acontecimentos que se transformaram em reportagens parecem estar relacionados à gravação de um novo disco, à participação de artistas brasilienses em competições e festivais de maior relevância ou recebimento de prêmios. As coberturas não se dedicam a investigar o rap e demais manifestações do hip hop como um fenômeno social. Segundo a editora do Caderno C, Clara Arreguy, as pautas são sempre construções coletivas, que podem sofrer constantes alterações em razão da dinâmica dos fatos.

O caderno *Fim de Semana* sai às sextas-feiras em formato tablóide. Foi concebido como um guia e traz uma única matéria em destaque na sua capa. Dá muito destaque à gastronomia local, apresenta uma relação de bares e restaurantes, sinopses e programação de cinema, teatro e espetáculos, além de críticas de leitores a bares e casas noturnas e destaques da TV ao longo da semana.

O segundo jornal cujas reportagens integram a amostra que é objeto da presente pesquisa é, também, o segundo maior jornal do Distrito Federal. Fundado por Jaime Câmara⁶² no final do ano de 1972, quando o sonho urbanístico de Juscelino já contava 12 anos, o Jornal de Brasília é um periódico diário que apresenta tiragem média semanal de 10.273 exemplares. Nos finais de semana esse número sofre ligeira alteração e sobe para 10.830 exemplares⁶³. Com linha editorial e preço mais populares, o segundo jornal mais vendido do Distrito Federal também aborda questões políticas e econômicas, porém de maneira mais leve. Seu foco está voltado para a

⁶² Jaime Câmara é um dos fundadores do que é considerado hoje o maior complexo de comunicação da região Centro-Oeste. A Organização que leva o seu nome integra hoje 21 veículos de comunicação. O Jornal de Brasília não pertence mais ao Grupo desde o final de 2007, quando foi adquirido pelo empresário Marcos Lombardi, de Brasília.

⁶³ Os números, referentes ao mês de agosto de 2008, constam de estudo elaborado pelo IVC para a agência de publicidade Ogilvy, datado de 21 de outubro de 2008. Nota da pesquisadora. .

utilidade da notícia para o leitor. As primeiras páginas costumam destacar duas notícias e fazer pequenas chamadas para outras, consideradas menos relevantes. Assuntos como futebol, esportes em geral, violência e coluna social sempre estão presentes em notas e reportagens do periódico, que se utiliza muito de fotografias.

Uma característica marcante do Jornal de Brasília é a realização de campanhas de fidelização de leitores por meio do acúmulo e troca de selos por mercadorias e distribuição de bilhetes de “raspadinha”. A prática, similar à das coletâneas lançadas por jornais e revistas de maior circulação, serve de atrativo para leitores e consumidores mais esporádicos que, geralmente, adquirem o jornal em razão do interesse em anúncios classificados.

Além das editorias tradicionais, como economia, cidades e esporte, o Jornal de Brasília possui um caderno dedicado à cultura. A editoria de cultura tem, na verdade, uma página de espaço e não um caderno. Ela apenas assume esse formato na edição de sexta-feira, quando se transforma em um guia com a programação cultural da TV e da cidade, para o fim de semana. Dentro do espaço limitado conferido pelo Jornal de Brasília aos assuntos culturais nos dias úteis, as reportagens ligadas à música, às artes cênicas e demais manifestações artísticas parecem ser pautadas por assessorias de imprensa e pelo agendamento de espetáculos e eventos na cidade.

Além dos dois jornais impressos, o programa jornalístico regional de maior audiência no Distrito Federal é o telejornal DF-TV. De acordo com registros da TV Globo, o DF-TV foi criado no ano de 1983, a partir da necessidade de conferir maior identidade aos noticiários regionais. O modelo diferenciava-se dos outros programas jornalísticos da emissora por produzir localmente matérias de serviço e comentar os fatos mais importantes do dia. Produzido pela equipe de jornalismo da Rede Globo, em Brasília, o DF-TV teve sua estréia concomitante à de telejornais similares em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Pernambuco (MEMÓRIA GLOBO, 1983). Sobre a justificativa da emissora, Eliane Rosário (2008: 129) discorda e afirma que, na maioria das vezes, a “preocupação com a cultura local/popular” é um discurso falacioso e que “o conteúdo local é produzido com finalidades comerciais para atrair, meticulosamente, determinadas parcelas da população através da publicidade”.

Considerado um dos telejornais mais tradicionais de Brasília, o DFTV sofreu algumas alterações em seu formato até chegar à versão atual. As três edições que precediam programas

jornalísticos nacionais, como Jornal Hoje, Jornal Nacional e Jornal da Globo deram lugar a duas edições: o DF-TV 1 e DF-TV 2, com noticiários, entrevistas de estúdio e programação da agenda cultural. Com 30 minutos de duração e uma periodicidade que vai de segunda a sábado, o DF-TV investe na cobertura comunitária, abrindo espaço para ouvir os moradores das cidades do Distrito Federal, além da exibição de reportagens especiais, com orientações para o consumidor, coberturas políticas e matérias de economia, com foco na melhor administração do orçamento doméstico.

Nas edições das sextas-feiras, o telejornal DF-TV 1 exibe um quadro que mostra a produção musical dos jovens do Distrito Federal a partir de entrevistas e da apresentação de ensaios. Tanto nessas reportagens quanto em outras relacionadas às manifestações artísticas e culturais de artistas brasileiros, nota-se que a linha editorial do telejornal busca evidenciar aspectos como os talentos locais e a repercussão positiva de suas iniciativas. As coberturas do DF-TV 1 dedicadas ao hip hop, em geral vinculam o tema aos benefícios da inclusão social.

Como ocorre com os principais programas da TV Globo, o telejornal DF-TV 1 possui página específica na Internet, por meio da qual é possível acessar matérias, reportagens especiais e vídeos.

Na amostra desta pesquisa, as reportagens relacionadas ao *hip hop* de Brasília produzidas pelo programa DF-TV 1 correspondem a 25% das matérias selecionadas. Em geral, suas temáticas envolvem os novos hábitos da juventude, agenda de espetáculos e ações inclusivas.

As representações do *rap* na imprensa da cidade

Apesar de utilizarem valores informativos e critérios de seleção de notícias comuns, as reportagens identificadas dentro dos três veículos de comunicação em análise apresentam diferenças que podem ser creditadas tanto às linhas editoriais adotadas quanto à própria natureza do suporte. Por essa razão, no decorrer deste capítulo, as matérias que ajudaram a construir as representações do gênero musical *rap* e dos seus consumidores no imaginário social da população de Brasília são agrupadas por jornal e por bloco temático.

Jornal de Brasília

- O *rap* na agenda da cidade

De um montante de sete matérias referentes ao assunto *rap*, publicadas no Jornal de Brasília entre os anos de 2006 e 2008, quatro delas estavam diretamente relacionadas ao lançamento de um novo produto ou à divulgação de alguma festa ou espetáculo na cidade. A reportagem *No submundo do tráfico* foi escrita pelo jornalista Wellton Máximo no ano de 2006. A partir de uma entrevista concedida em Brasília pelo *rapper* carioca MV Bill, Wellton descreveu toda a trajetória pessoal e profissional do artista que conquistou visibilidade na cena cultural nacional com a produção de um documentário sobre a ligação de crianças da favela Cidade de Deus com o tráfico de drogas carioca. O documentário *Falcão – Meninos do Tráfico* foi exibido no programa semanal Fantástico, da Rede Globo de Televisão, e projetou o *rapper* para outros fóruns de discussão, o que possibilitou um encontro de MV Bill com o presidente Lula.

Depois de contextualizar o leitor sobre o assunto e o entrevistado, a referência ao documentário serviu para que o jornalista, finalmente, introduzisse o assunto que era a pauta da matéria: a realização do lançamento do livro homônimo em um teatro de Brasília. O tema, contudo, perdeu importância diante da história do documentário e das declarações de MV Bill, que estendeu o problema da violência e da criminalidade para outras grandes cidades do país, com destaque para Brasília.

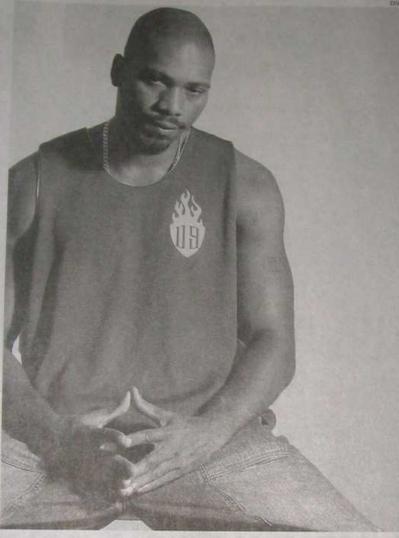
JORNAL DE BRASÍLIA - Terça-feira, 18 de abril de 2006

Entrevista/MV Bill

No submundo do tráfico

MELTON MÁXIMO

Ele se mistura num vespeiro, chama atenção dos brasileiros com a exibição de um documentário no programa Fantástico, da Rede Globo e agora chega a Brasília para fazer o livro homônimo de um documentário sobre o mundo das drogas. O rapper MV Bill, nascido Aílce Ferreira Barbosa, 31 anos, carioca da Cidade de Deus, onde vive até hoje, não mede esforços para mostrar a realidade das favelas contada por quem nem do mundo. O hip hop foi o primeiro passo, mas o discurso contundente das músicas não foi suficiente para o "Menos que a Verdade", como se intitula e onde tirou o apelido MV, fazer o quartet. Hoje à noite, como anúncio do Projeto Sempre um Papo, ele lança Falção - Menos que o Tráfico (Ed. Objetiva), livro escrito em parceria com Gilio Athayde e que narra bastidores do documentário que mostra o universo do tráfico de drogas, em várias capitais brasileiras. O debate com o público, com entrada franca, está marcado para as 19h30, no Teatro da Caixa Cultural (Setor Bancário Sul, Qd 4 - Lote 34). Depois de oito anos filmando a rotina de crianças que fazem guarda para os traficantes, MV Bill virou notícia. Nesta entrevista ao Jornal de Brasília, ele fala desta realidade e de projetos para o futuro.



De última hora, você não quis que o documentário fosse exibido pela Rede Globo em 2003. Por que decidiu levá-lo ao ar agora?

Eu três anos, fui tomado por um sentimento de idealismo. De 150 jovens que filmes por todo o País, selecionei 17 para serem acompanhados. Como eles estavam morrendo, um por um, decidi apressar o projeto. Na época, senti que tinha de fazer algo antes que todos perdessem a vida. Só que, pouco antes da data prevista para a exibição, me informaram que o último tinha morrido. Na época, fiquei deprimido e achei que o documentário tinha perdido a função.

Mas não restou um menor vivo?

Só em 2005 descobri que esse jovem ainda estava vivo. Recentei o menor e agradei por ele estar na cadeia. Quando ele me disse que o nome dele é (levar-se palhaço) ainda estava vivo, me senti impulsionado a realizar o projeto. Em meio a tantas histórias trágicas, esse jovem se transformou em um mar-

co de possibilidades e trouxe de volta a energia de que precisava para retomar o documentário.

Você precisou da autorização dos chefes do tráfico para fazer as filmagens. Alguma vez, sofreu restrições ou ameaças?

Nunca. Não posso falar pelos traficantes, mas acredito que meu posicionamento, meu discurso e minhas músicas dispensaram apresentações. Eles nem chegaram a pedir para calar o material. Mas, na minha opinião, a equipe de filmagem só foi bem aceita porque os próprios criminosos não querem que as novas gerações sigam o caminho da marginalidade. Até eles reconhecem que a realidade do tráfico é cruel e que os jovens entram cada vez mais cedo nesse mundo.

Na sua avaliação, como as crianças podem se livrar desse destino?

Antes de tudo, é preciso fornecer opções de vida para quem vive nas favelas. Infelizmente, descobri que as mesmas drogas

que causam desgraça a tantas famílias representam a salvação do tráfico. Uma mãe que passa necessidades não tem condições de recusar a grana trazida pelos filhos. O dinheiro das drogas, na verdade, é lavado na padaria, no açougue.

Você concorda que isso representa a banalização do crime?

Não só do crime, mas da vida. Há 20 anos, uma criança na criminalidade chamava a atenção dentro das merdas. Hoje não. O ser humano se vende em troca das migalhas do tráfico. Há quatro anos, estive em Brasília fazendo entrevistas e vi muitos morrerem na minha frente por causa do tráfico de merla. Quando voltei ao hotel, constatei que essas pessoas não tinham valor para a sociedade e jamais teriam a morte noticiada. Não cheguei a usar o material, mas o equívoco me impulsionou a seguir com o propósito de mostrar uma realidade que muita gente no Brasil não conhece.

Então Brasília teve importância para o documentário. Que locais você visitou e quantas pessoas você entrevistou no DF?

Não me lembro com quantos

operações da sociedade. Não podemos ficar à espera de reuniões e dependê-la burocracia. Iniciativas como o documentário produzem resultados mais rápidos. Meu objetivo não foi procurar culpados sem fazer denúncias, mas apenas mostrar a situação de quem caiu no tráfico cedo demais sob o ponto de vista deles.

Você concorda com a descriminalização das drogas, tão defendida nas classes mais altas, que representam boa parte dos consumidores?

Nenhum dos meus entrevistados entrou no tráfico para sustentar o vício, mas por causa da falta de oportunidades e da necessidade de garantir a sobrevivência. Sem dúvida, o tema precisa ser bastante debatido. No entanto, a descriminalização não representa o caminho para reduzir a violência. O tráfico continuará a ocorrer.

No livro, você afirma ter visto três vítimas de sequestro em catividade e não ter denunciado o caso. O que você tem a dizer sobre as acusações de omissão por parte de políticos e especialistas em segurança?

Acho fantástico algumas autoridades só terem se mobilizado agora, quando apareceram algumas vítimas de sequestro. Isso é mais fácil de resolver o problema dos meninos do tráfico. O Athayde e eu publicamos uma nota na página da Cufa (Central Cuiabá das Favelas) na internet, em que explicamos tudo. (Segundo a nota, as vítimas foram libertadas e o caso, resolvido sem a participação da polícia. Os autores afirmam não ter incluído o desfecho do sequestro porque pretendiam incluir o episódio no próximo livro e não queriam se autoproclamar.)

Depois da exibição, você esteve com o presidente Lula e foi à Comissão de Direitos Humanos do Senado. Na sua opinião, que consequências o filme trouxe?

A ampliação do debate. O principal mérito do documentário e do livro foi trazer a questão à tona. Só o fato de a sociedade ter se sensibilizado e estar discutindo o assunto representa um ganho. Hoje não acredito na política, mas em construir pontes entre o centro e a periferia. Só assim, todo mundo se livra dos estereótipos e veste a camisa da humanidade.

Nenhum dos entrevistados entrou no tráfico para sustentar o vício, mas por falta de oportunidade

15 anos e meus pais se divorciaram, fiquei sem chlo. Quase me enrobrei com companhias erradas, mas não entrei nessa e alcancei conquistas que precisam ser divididas com os outros.

SERVIÇO

Sempre um Papo - Lançamento do livro Falção - Menos que o Tráfico, de MV Bill. Hoje, às 19h30, no Teatro da Caixa Cultural (Setor Bancário Sul, quadra 4, Caixa Cultural). Entrada franca. Localize por ordem de chegada. Mais informações: 3414-8460.

MÚSICA

Hits dos Beatles à venda na internet

Músicas dos Beatles deverão ser vendidas na internet, após anos de resistência, informou um porteiro da gravadora Apple Corps. Neil Aspinall, da Apple Corps, disse que a empresa está remasterizando o catálogo completo do grupo para que as canções possam ser vendidas na web. Ainda não foi divulgada a data de estréia do sistema de músicas on-line. Apple Corps, propriedade de Paul McCartney, Ringo Starr, Yoko Ono e familiares de George Harrison, enfrenta um processo judicial. Eles acusam a Apple Computer de ter violado um acordo de 1991 que previa que a Apple não poderia usar esse nome para vender canções na loja virtual iTunes.

INTERNACIONAIS

Zezé e Luciano em Portugal

Zezé Di Camargo e Luciano embarcam no dia 8 de maio para Portugal. A dupla fará no país dois shows da turnê *Album de Fome*. Os dois acabam de voltar dos Estados Unidos, onde também apresentaram seu repertório musical. Antes de partir, Zezé e Luciano têm extensa agenda de shows no Brasil, em cidades na praça Campo de Bagatelle, no feriado de 1º de maio. Amanhã, dia 19, a dupla completa 15 anos de carreira. E os fãs já podem preparar a carteira: para comemorar a data, a gravadora Sony/BMG colocou no mercado uma Edição Especial, que inclui dois DVDs musicais, o DVD de 2 Filhos de Francisco e CDs com regravações, clássicos sertanejos, participações especiais como Daniel e Fátima de Belém - e a inédita *Tempo Perdido*, de autoria da própria dupla.

PROGRAMAÇÃO

SBT insistirá com cinema

Após o patrocínio do filme *Casa de Mulher* no ano passado e o possível retorno de bilheteria (R\$ 98 mil), o SBT vai continuar investindo em cinema. O segundo investimento da área do grupo de Silvio Santos e

Apesar de o termo *rapper* ser utilizado dentro do texto repetidas vezes, na entrevista o jornalista revela que o artista não reconhece a música como sua principal “arma” de denúncia social. No entendimento de MV Bill, o *rap* teve o mérito de retirá-lo do ócio da adolescência. Com *box* para destacar as informações relacionadas à agenda do dia e foto de MV Bill, fornecida pela assessoria de imprensa do artista, a matéria ocupou 70% da área da página principal do caderno Viva!

O segundo texto que envolve a temática *rap* no Jornal de Brasília tem o título de *Arsenal reforçado*. A reportagem não tem a assinatura de nenhum jornalista e ocupa posição de destaque

na editoria de cultura, em uma edição de segunda-feira. O *lead* da matéria segue a linha adotada no subtítulo, que anuncia em caixa-alta que os “*rappers* do Racionais MCs lançam DVD e dizem viver em um movimento de guerrilha”. De acordo com a reportagem, trata-se do “primeiro DVD dos Racionais MCs”, que – em breve – chegará às lojas da cidade.

Com mais de 20 anos de história, o grupo de *rap* formado na zona sul da cidade de São Paulo já vendeu mais de 1 milhão de discos sem sair da periferia e, principalmente, sem trabalhar com grandes gravadoras. Assim como os últimos discos dos Racionais MCs e de outras bandas de *rap*, o DVD *Mil Trutas, Mil Tretas* foi lançado pelo selo Cosa Nostra, criado por Mano Brown, Edy Rock, KL Jay e Ice Blue.

Mano Brown é o principal porta-voz do grupo. A relação que mantém com a imprensa, contudo, é de distanciamento e desconfiança. Por essa razão, raramente concede entrevistas e as suas declarações na mídia são celebradas como conquistas, quase “furos” jornalísticos. Para o Jornal de Brasília, quem concedeu a entrevista foi Ice Blue – um dos integrantes do grupo, que explicou à reportagem que o lançamento do primeiro DVD era entendido pelos integrantes do Racionais como um movimento de guerrilha (ou resistência) contra a TV e as grandes mídias. Em vários trechos do texto o jornalista reproduz declarações do *rapper* Ice Blue que, em nome do grupo, declara: “não precisamos da TV para acontecer”.

O tom de crítica positiva permeia toda a reportagem. O DVD é elogiado não somente pelas gravações ao vivo – que destacam a performance do *rapper* Mano Brown à frente do palco, mas também pelos extras que contêm bastidores de viagens e um minidocumentário sobre as histórias dos “bailes *black*”, que agitavam a periferia paulistana. Antes de encerramento, a matéria atesta que o grupo Racionais MCs já garantiu seu lugar na história por dar voz e rosto à juventude da periferia.

A reportagem utiliza foto de Mano Brown cantando em um palco como única ilustração. A imagem é creditada à assessoria do grupo. Na legenda que acompanha a imagem, o leitor é informado de que o *rapper*, chamado de “poeta da periferia” participa de documentário para o novo trabalho.

Outra matéria que se enquadra na categoria de eventos e lançamentos culturais trata de uma festa para jovens que acontece anualmente em Brasília e que abre espaço para exposições dos

quatro elementos do *hip hop*: o *break*, o grafite, o DJ e o MC. Sob o título *Celebração da cultura hip hop*, a reportagem objetivava divulgar a realização da festa Da Bomb, “uma das maiores do gênero no centro-oeste”, segundo o Jornal de Brasília e que, em 2007, já se encontrava em sua décima primeira edição. Ao contrário do que usualmente os jornalistas fazem, as informações relacionadas ao local, data e horário do evento, compuseram o primeiro parágrafo do texto.

FESTAS

Celebração da cultura hip hop

hip hop invade Brasília amanhã, com a tradicional festa Da Bomb, uma das maiores do gênero no Centro Oeste, no Minas Tênis Clube, a partir das 22h. Essa edição do evento, que existe há quase 11 anos, tem três ambientes que mostram “os quatro pilares da cultura hip hop: break, grafite, MCs e DJs”, segundo descrição de Ocimar, organizador da festa e integrante da dupla de DJs que dão nome à festa.

Importado de São Paulo, o DJ Hadji é o convidado para comandar o ambiente principal do evento. Hadji, que foi DJ do saudosos rapper Sabotage e fez trabalhos com Gabriel O Pensador, difundiu a música das favelas no filme *Arranha-céu* e na série homônima exibida pela TV Globo.

“O filme mostrou muito bem o que rola com as mulheres da pe-

riferia para poder tocar”, avalia Ocimar. “A gente tem de tocar para a favela e para o mundo”, conta Hadji, defendendo a difusão do estilo musical. “Quero que o rap vá para a televisão e para o mundo para falar as coisas certas”, continua, o músico que tem presença garantida na segunda temporada de série global.

James Brown, ícone da black music falecido em dezembro do ano passado, ganhou um espaço dedicado à sua memória e música. As músicas black antigas serão relembradas pelo line-up formado pelos DJs Barata e Pezão (dupla residente dos projetos Criolina e Oboa), Jamaíka, Nino Mix, Chokolaty e Leandronik.

Influenciado pelo empenho da Central Única de Favelas (Cufa) de levar um time brasiliense de basquete de rua para os Jogos Pan-Americanos, o terceiro espaço da festa é exatamente uma quadra para a prática do esporte. Lá, o time Da Bomb fará uma apresentação, acompanhados pelo Street Jam (dança de rua) e Estilo de Rua (grupo de b-boys e MCs).

Para mostrar o caráter social do movimento hip hop, o Minas Tênis Clube recebe a exposição de grafite do Grupo Attitude, ONG de Ceilândia Sul que faz um trabalho de inserção dos jovens na música e na arte. O próprio Ocimar ministra uma oficina de DJ para os frequentadores da unidade.

■ **Serviço**

Da Bomb – Amanhã, às 22h, no Minas Tênis Clube (Pavilhão de Clubes Norte, Traxão 2). Ingressos a R\$ 30 (inteira, antecipado), R\$ 15 (estudantes e idosos, antecipado), R\$ 10 (menor). Vendas: antecipadas nas lojas Fun House e Pró Vinyl (Conic).

■ **O DJ paulista Hadji é a principal atração da festa Da Bomb, no Minas**



Para virar a noite

O tumbatum corre solto com picapes de electro, techno, house, drum'n'bass e minimal, conduzidas pelos DJs Dan Plastic, Gangster e Vega na festa *Insonia*, que começa hoje, às 23h30, sem hora para terminar, na Fundação Eunice Weaver (909 Norte, próximo ao UniCeub), com ingressos a R\$ 10 (masculino e feminino). O DJ Dan Plastic, nova promessa brasiliense de electro house e minimal techno, começou a carreira com apenas 16 anos e agitou festas como a *Start 2007*, *Discotech e Move*, Gangster; também conhecido como Fabricio Viana, é stylist e designer; produziu importantes eventos de moda no Brasil, mas gosta mesmo é de fazer o povo mexer o esqueleto. É residente das festas *Move e Muito Franco*. O DJ Vega, um dos principais nomes da música eletrônica da capital, é co-criador do projeto *Violon*.



Chico Neto/ **Subeditores:** Graça Prospéruo e Guilherme Lobão/ **Diagramação:** Fátima Moraes e Guilherme Dias/ Foto de divulgação do filme *A Procura da Felicidade*/ **Telefones:** 3343-8059/8152/ **E-mail:** viva@jornaldebrasil.com.br/ **Anúncios:** 3343-8041

Se você quiser divulgar seu evento no **Roteiro**, mande o material por fax (3226-7088 e 3226-6755) ou e-mail (roteiro@jornaldebrasil.com.br). Informações pelo telefone 3343-8052.

A matéria é entremeadada por depoimentos do idealizador e organizador do evento, DJ Ocimar, e pelo DJ convidado, Hadji, que veio de São Paulo trazendo no currículo trabalhos realizados com o *rapper* Sabotage, assassinado em 2003, e com Gabriel, o Pensador. As declarações do DJ Hadji são usadas na matéria para destacar a pretensão dos *rappers* nacionais de romper os limites dos bairros e comunidades para tocar para o todo o mundo. Para reforçar essa posição de emergência e busca de visibilidade de uma nova manifestação cultural, o autor da matéria recorre às aspav para contrapor a posição de Hadji, que declarou querer “que o *rap* vá para a televisão e para o mundo para falar as coisas certas”, ao senso comum de que muitos *hip*

hoppers preferem “continuar à margem da mídia por considerá-la aliada do sistema que eles tanto combatem” (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO; 2001:91).

A reportagem prossegue oferecendo outros detalhes da festa, como a homenagem dos organizadores do evento ao músico norte-americano James Brown, falecido no final do ano de 2006, a participação de artistas locais na festa e a descrição dos ambientes variados que iriam contemplar, inclusive, espaço para exibição de um time brasiliense de basquete de rua, além da exposição de trabalhos com grafite realizados por integrantes de um grupo que atua na cidade-satélite de Ceilândia.

O texto não é assinado. O trabalho de diagramação da página é feito sobre uma imagem do DJ Hadji operando uma *pick-up* de som. No final do texto, um subtítulo destaca a localização de informações referentes ao preço e aos pontos de venda dos convites da festa. A reportagem ocupa 80% da página de abertura do caderno Viva! e divide espaço com uma nota sobre outra festa com DJs e música eletrônica, cuja ilustração é, também, a de um DJ em frente a uma *pick-up* de som, o que visualmente dá a impressão de ser uma continuação da matéria principal.

Dentro do período pesquisado, a última reportagem identificada no Jornal de Brasília a abordar o tema *rap* a partir do gancho noticioso da agenda cultural foi assinada pelo jornalista Pedro Brandt em meados do ano de 2007 e recebeu o título *GOG bem acompanhado*. Para quem desconhece o significado das iniciais escritas em letras maiúsculas e não domina a cena cultural da periferia brasiliense, o jornalista esclarece no subtítulo que a matéria trata de um show com um artista *rapper* candango e que a apresentação contará com participações especiais dos músicos Lenine e Maria Rita.

Já em seu primeiro parágrafo, o texto explica que GOG é o nome artístico de Genival Oliveira Gonçalves, *rapper* de Brasília que iniciou sua carreira há 25 anos como dançarino de *break*. A pauta da reportagem é a realização de dois shows do *rapper* no Teatro Nacional da cidade. Os espetáculos seriam uma comemoração “em grande estilo” (BRANDT, 2007:02) dos 25 anos de carreira de GOG, com a participação especial de músicos candangos e cantores do gênero MPB que já alcançaram visibilidade nos meios dominantes.

Na sequência do texto, o jornalista relata a aproximação do *rapper* com os artistas convidados e informa que os dois shows serão gravados para a produção do primeiro DVD de

GOG: Cartão-Postal Bomba. Para conferir isenção à reportagem, Brandt utiliza declarações entre aspas para explicar a aproximação de GOG com os cantores Lenine e Maria Rita. Entre os trechos selecionados, figuram “a Maria Rita me telefonou. Ela se apresentou e disse que gostou do meu trabalho” e “pouco depois, ele [Lenine] me convidaria para participar de seu Acústico MTV”. O jornalista também relata como GOG conheceu Gerson King Combo, um dos artistas pioneiros do gênero *soul music* no Brasil, e Paulo Diniz, cantor e compositor pernambucano que na década de 1970 gravou sucessos como *Pingos de Amor* e *Quero voltar pra Bahia*.

Além de apresentar a discografia completa do artista, composta por oito trabalhos lançados, o texto traz uma retrospectiva da carreira de Genival Oliveira Gonçalves, que se mostra deslocada do conteúdo da matéria. Embaixo do texto, um *box* destaca as informações de serviço relacionadas ao espetáculo. A matéria ocupa 50% do espaço de uma página, não abre o caderno de cultura e traz como ilustração uma foto do *rapper* candango, fornecida pela assessoria de comunicação do artista.

Do ponto de vista jornalístico, as quatro reportagens em questão atendem a uma série de critérios subjetivos comuns que são adotados pelos profissionais de imprensa para selecionar o que – de fato – consideram notícia e estruturar a ordem das informações. A identificação e o reconhecimento de tais critérios são de extrema relevância para compreender como as representações dos *rappers* são construídas dentro dos textos. Reforçando esse entendimento, Luiz Gonzaga Motta lembra que “toda a decisão de comunicar alguma coisa é, ao mesmo tempo, uma decisão de não comunicar outras” (MOTTA, 2002:127).

Como em outras áreas de interesse humano, sabe-se que a profusão de eventos e acontecimentos no campo da cultura e das artes é muito alta. Além dos fatos em si, também competem por visibilidade os acontecimentos midiáticos. Estes últimos são constantemente criados com o intuito de chamar a atenção dos meios de comunicação e, em certa medida, só se concretizam através do espaço concedido pela mídia. Em razão do excesso de oferta de informações e acontecimentos, a utilização de critérios de seleção de notícias é fundamental para a definição das agendas sociais e culturais nos veículos de imprensa. No caso das quatro matérias do Jornal de Brasília agrupadas e investigadas nesta pesquisa, pode-se afirmar que todas apresentaram atributos de noticiabilidade. De forma muito parecida, os fatos noticiados mantinham – em algum grau – relação de dependência com a sociedade e o público leitor,

considerados potenciais consumidores dos produtos culturais que integram o cardápio de entretenimento da cidade. Dito de outra maneira, há – nas pautas voltadas para a divulgação de acontecimentos que movimentam a agenda cultural de Brasília – uma maior necessidade dos meios para a disseminação de informações, que tendem a propiciar maior visibilidade, maior êxito e mais dinheiro.

A constatação dessa dependência permite reconhecer que as reportagens apresentam, como traços comuns, os valores informativos da atualidade, da proximidade e da notoriedade. O novo ou atual tende a despertar o interesse do leitor e, por essa razão, é um dado frequentemente utilizado como gancho para iniciar as matérias. Desse modo, o lançamento do livro do MV Bill, a grande festa que celebrava a cultura *hip hop*, a divulgação do primeiro DVD dos Racionais MC e os shows do *rapper* GOG foram – em seus respectivos tempos – acontecimentos atuais.

Sobre o atributo noticioso da proximidade, é sempre conveniente recorrer a Nilson Lage para dimensionar o peso desse valor dentro da notícia. Há, de acordo com o autor, um raciocínio corrente de que o interesse humano se volta, primeiro, para o que lhe está próximo (1979:67). De fato, à exceção da reportagem sobre o lançamento do DVD dos Racionais MCs, o valor informativo da proximidade está presente nas três matérias selecionadas, publicadas no Jornal de Brasília. Ainda sobre o conceito de proximidade, Michael Kunczik complementa a abrangência do valor afirmando que os meios de comunicação “se concentram em eventos de curta duração que tenham alguma relação com um círculo determinado de receptores” (2002:243). Nos casos em análise, a temática ligada ao *rap* buscava leitores, principalmente, entre os jovens que viviam na periferia do Distrito Federal. Esta é, aliás, uma das premissas do Jornal de Brasília, que recentemente adotou o formato tablóide – mais fácil de manusear e transportar, que pratica preços menores que o do principal concorrente e que não publica matérias excessivamente longas.

Do mesmo modo como os gêneros musicais cultivados pelo *mainstream* elegem seus astros e principais atrações, o *hip hop* nacional também cultua algumas celebridades. Esta constatação é importante porque, por mais estranha que pareça a afirmação, músicos como o *rapper* Mano Brown representam – na atualidade – a elite do gênero musical *rap* no país. Idolatrado por uma legião de fãs e celebrado pela imprensa, Brown sintetiza o exemplo de uma personalidade notória. Qualidade perseguida pela imprensa, a notoriedade é também reconhecida

como um dos mais importantes critérios valorativos de seleção da notícia. Ao tratar da notoriedade, Johan Galtung e Mari Ruge atribuem ao termo notório o mesmo significado de elite. E, de acordo com a observação dos autores, “quanto mais o acontecimento diga respeito às pessoas da elite, mais provável será a sua transformação em notícia” (2005:67).

O peso da notoriedade do entrevistado tende a contribuir com o seu índice de visibilidade midiática. É significativo perceber que nas quatro reportagens analisadas pode-se identificar a presença de algum tipo de celebridade. Se MV Bill conquistou algum reconhecimento pela produção de um documentário-denúncia, os Racionais MCs tornaram-se celebridade por vender mais de 1 milhão de discos sem o apoio de grandes gravadoras. Do mesmo modo, DJ Hadji destacou-se no circuito de festas e baladas pilotando grandes *pickups* de som enquanto GOG tornou-se um artista conhecido na cidade e em alguns centros urbanos do país por impulsionar a vertente mais engajada do gênero *rap* e ter algumas de suas composições gravadas por músicos já consagrados pela indústria fonográfica e pelos meios hegemônicos. Não foi por acaso que o jornalista optou por destacar a participação de Lenine e Maria Rita ainda no subtítulo da matéria *GOG bem acompanhado*. Como resgata Nelson Traquina, “o nome e a posição da pessoa são importantes como fator de noticiabilidade” (2005:80).

Por meio de expressões como “nos próximos dias”, “agora”, “chega a Brasília”, “o *hip hop* invade Brasília amanhã”, “Centro-Oeste”, “Minas Tênis Clube”, “Sala Martins Penna do Teatro Nacional”, “faz *show* na cidade”, “o *rapper* candango” e “neste fim de semana”, retiradas das quatro matérias, o leitor recebeu indicativos sobre a localização e a data de realização dos acontecimentos. De maneira complementar, o valor-notícia da notoriedade ocupou posição de destaque em fotos, legendas, títulos, retrancas e *leads* como “Genival Oliveira Gonçalves deixou sua marca na música brasileira com o pseudônimo de GOG [...] O *rapper* candango comemora este quarto de século de carreira em grande estilo”, que abre a reportagem *GOG bem acompanhado*.

Sob o ponto de vista dos estudos culturais, o gênero musical *rap* se apresenta nas reportagens do Jornal de Brasília como uma manifestação cultural oposicional emergente, que dialoga com os elementos da cultura dominante e conquista espaços de visibilidade como o Teatro Nacional, o Teatro da Caixa e o Minas Tênis Clube, todos localizados em pontos centrais

da cidade e tradicionalmente ocupados por grandes companhias e artistas celebrados pelo *mainstream*. Nos textos, essa ocupação negociada ganha destaque em trechos como:

O *hip hop* invade Brasília amanhã, com a tradicional festa Da Bomb, uma das maiores do gênero no Centro oeste, no Minas Tênis Clube, a partir das 22h.

Hoje à noite, como atração do Projeto Sempre um Papo, ele lança Falcão – Meninos do Tráfico [...] O debate com o público, com entrada franca, está marcado para as 19h30.

Sábado e domingo, GOG se apresentará na Sala Martins Penna do Teatro Nacional e contará com participações que vão desde músicos da cidade até os cantores Lenine, Paulo Diniz, Gerson King Combo e a cantora Maria Rita.

A questão da negociação entre o dominante e o marginal, materializada na busca do *rap* por visibilidade, permeia as reportagens do Jornal de Brasília também em outras passagens dos textos. Na reportagem *Celebração da cultura hip hop*, DJ Hadji defendeu em entrevista a ampla difusão do estilo musical. Para o músico, que participou do filme *Antônia* – de Tatá Amaral – os *rappers* “têm que tocar para o mundo [...] Quero que o *rap* vá para a televisão e para o mundo para falar as coisas certas”. Na matéria *No submundo do tráfico*, o jornalista Wellton Máximo apresentou o entrevistado enfatizando sua determinação em divulgar o ponto de vista da periferia: “O *rapper* MV Bill, nascido Alex Pereira Barbosa, 31 anos, carioca da Cidade de Deus, onde vive até hoje, não mede esforços para mostrar a realidade das favelas contada por quem vem do morro. O *hip hop* foi o primeiro passo”. No *lead* de *Arsenal reforçado*, a reação às avessas dos Racionais Mcs em relação à imprensa – que se configura como uma singular estratégia de diferenciação – foi destacado no trecho “sem sair da periferia ou fazer shows em grandes festivais, com poucas entrevistas e aparições na TV”, que pontuou a alta vendagem de discos do grupo. E o autor da reportagem *GOG bem acompanhado* utilizou o depoimento “não tive que bater na porta deles, foi o contrário: eles me procuraram [...] Eles tratam bem o *hip hop*. A aproximação surgiu naturalmente”, atribuído ao *rapper* brasileiro, para mostrar o interesse das manifestações hegemônicas sobre o *rap*. Dentro dos estudos culturais, Stuart Hall explica esse interesse do mundo contemporâneo sobre as manifestações populares e marginais a partir “fascinação do pós-modernismo pelas diferenças sexuais, raciais, culturais e, sobretudo, étnicas” (HALL, 2003:337), presentes em manifestações juvenis periféricas, como o *rap*.

Reconhecido dentro das matérias como a mola propulsora de uma identidade juvenil das “quebradas”, o *hip hop* pode ser encarado como “*a whole way of life, material, intellectual and spiritual*”⁶⁴ (WILLIAMS, 1985:16). Nesse sentido, parece natural reconhecer que o gênero musical ajudou a estabelecer códigos sociais e de linguagem que influenciam a construção das representações sociais do sujeito *rapper* e do público consumidor dessa manifestação cultural. A partir de palavras e expressões como “música das favelas”, “periferia”, “vespeiro”, “mundo das drogas”, “*black music*”, “cadeia”, “tráfico”, “pensador”, “falar as coisas certas”, “discurso contundente”, “inserção de jovens”, “eles estavam morrendo, um por um”, “rolês do grupo”, “tática de guerrilha”, “jovens de todas as ‘quebradas’ do país”, “poder de mobilização” e “é o poeta que chora, o ladrão que tenta mudar de vida, o ‘cachorro’ que fica com várias meninas”, contidas nas reportagens do Jornal de Brasília analisadas neste bloco, é possível associar à imagem desses sujeitos valores ligados à pobreza, ao perigo, ao inconformismo, à ameaça e ao engajamento.

Se considerado o contexto de entretenimento das pautas trabalhadas pelo Jornal de Brasília, pode-se afirmar que é pouco expressiva a presença de referências como “poderosos ao vivo”, “retrospectiva da carreira”, “fenômeno”, “já terão entrado para a história” e “grande estilo”, encontradas nas reportagens. Usualmente empregados em *releases*, críticas e coberturas de espetáculos e produções artísticas, os termos transcritos são aplicados de forma comedida ao tratar das produções de artistas *rappers*. No conjunto das matérias verificadas, a exceção configura-se na reportagem Arsenal reforçado, que além de algumas expressões já citadas, também utilizou “poeta da periferia” e “as pessoas da periferia que fazem o *rap* [...] têm talento, tem público”. Nos demais textos, a utilização limitada de termos relacionados ao mundo da diversão e do entretenimento não parece corresponder à uma crítica negativa. Parece, antes, tratar-se de uma reação de desconhecimento ou de deslocamento de foco noticioso.

- *Rap*, polícia e desigualdade social

Da amostra identificada para a pesquisa no Jornal de Brasília, as três matérias restantes se enquadram nesta categoria por abordar a temática *rap* a partir da relação do gênero musical com a periferia e com as diversas formas de violência presentes no meio urbano. Este é o caso da reportagem *A arte que nasce das mãos do povo*. Publicada no início de 2007 em um caderno

⁶⁴ Um modo de vida global, material, espiritual e intelectual. Tradução livre

especial comemorativo do aniversário de 36 anos da cidade-satélite de Ceilândia, a matéria destaca os elementos do *hip hop* como expressão cultural e motivo de orgulho para a população da cidade.

Ceilândia é a segunda maior região administrativa do Distrito Federal e, também, a segunda cidade do país com maior contingente de população nordestina fora do Nordeste. A chegada dos primeiros moradores e a mudança da paisagem local pontuam, no início do texto, os caminhos trilhados pela população para que Ceilândia pudesse se desenvolver economicamente e se transformasse em “palco cultural”. Na defesa desse ponto de vista, o autor da matéria relaciona algumas manifestações culturais que são produzidas e consumidas pela população local. Dentre elas, são citadas expressões como o samba, o *funk* e o *hip hop*.

Para falar sobre *rap* e *hip hop*, a reportagem resgatou a história de Marcos Vinícius de Jesus Moraes, *rapper* brasileiro nascido em Ceilândia, que adotou o nome artístico de Japão. Com sete discos gravados, Japão já participou da gravação de alguns videoclipes de *rap* e do curta-metragem *Rap, o Canto da Ceilândia*⁶⁵. Em entrevista, afirmou que costuma mostrar a realidade da cidade por meio da sua arte e que prefere usar o *rap* como sinal de protesto em lugar da violência. As declarações, destacadas com aspas e intercaladas em diferentes pontos do texto, legitimam o discurso e isenção do jornalista. Mantendo um tom de celebração e comemoração, a reportagem se ampara na estimativa de que existam mais de 100 grupos de *rap* locais para atestar a ligação cultural da cidade com o gênero musical *rap*. O autor não cita fontes para a estimativa apontada. O texto, que não é assinado, divide o espaço da página tablóide com anúncio de um estabelecimento comercial de Ceilândia. Não foram utilizadas imagens para ilustrar a reportagem.

Na editoria de Cidades, sob a retranca⁶⁶ “pichadores”, foi publicada em meados do ano de 2008 a matéria *Cidade fatiada por gangues*. O texto produzido pelo jornalista Saulo Araújo localizou espacialmente o acontecimento no subtítulo *Ceilândia tem pelo menos 22 grupos monitorados pela Polícia Militar*. A partir da divulgação de um mapeamento realizado pelo

⁶⁵ Produzido por Adirley Queiroz, o documentário foi escolhido pelo júri popular como o melhor curta-metragem da 38ª edição do Festival de Cinema de Brasília.

⁶⁶ No jargão jornalístico, diz-se que é a palavra que identifica um texto. É geralmente posicionada sobre o título ou no topo da página. Nota da pesquisadora.

serviço de inteligência da polícia de Ceilândia, que foi utilizado como gancho noticioso da reportagem, a história das gangues de pichadores e seus integrantes se inicia com a frase “revólver na cintura, um tubo de spray na mão e disposição para matar”



PICHADORES CEILÂNDIA TEM PELO MENOS 22 GRUPOS MONITORADOS PELA POLÍCIA MILITAR

Cidade fatiada por gangues

Introdução
Revólver na cintura, um tubo de spray na mão e disposição para matar. Essa é a maneira inteligente para ocupar os pontos das gangues de pichadores de Ceilândia. Há cerca de um mês, a cidade vive uma situação peculiar. A polícia militar monitora pelo menos 22 grupos de pichadores. Os grupos são conhecidos por nomes como: 'Gangue do Zé', 'Gangue do João', 'Gangue do Pedro' etc. Os pichadores são jovens de 15 a 20 anos, que vivem em áreas periféricas da cidade. Eles usam roupas simples, como t-shirts e jeans, e são conhecidos por sua atitude agressiva e uso de armas. A polícia militar tem sido obrigada a tomar medidas para controlar a situação, incluindo operações de limpeza e monitoramento das áreas afetadas.

Se a cidade não começa a andar com um cabriolo (intimigo), não basta isso. Dependendo do trânsito, ele não anda mais.
— RUIZ DE SOUZA



Seguindo um estilo narrativo e quase literário, a reportagem descreve a atuação dos integrantes das gangues – em sua maioria, adolescentes – que assumem o desafio de escalar prédios, muros e fachadas em busca de um espaço com grande visibilidade para inscrever as assinaturas – ou *tags*, em inglês – dos respectivos grupos. A ação dos jovens se relaciona não apenas com o ato infracional de depredar patrimônios, mas também com os confrontos entre grupos inimigos, que – não raras vezes – culminam com violência e morte. De acordo com o texto, de 2006 até meados de 2008, dez jovens perderam a vida em brigas e emboscadas arquitetadas por grupos de pichadores rivais em Ceilândia.

Por meio do acompanhamento *in loco* de alguns grupos juvenis, a reportagem apurou que as “facções inimigas” atuam principalmente em eventos públicos realizados na cidade. Elas, porém, extrapolam as fronteiras de Ceilândia sempre que o Governo do Distrito Federal promove shows na Esplanada dos Ministérios para provocar o confronto. Entre os relatos de algumas brigas, o autor da matéria introduz à história um personagem real: um jovem de 12 anos, que admitiu já ter pichado prédios e escolas e assaltado um estabelecimento comercial em Ceilândia. Sua expectativa com essas ações é, de acordo com outros integrantes de gangues entrevistados, a de conquistar visibilidade e respeito diante dos demais membros do grupo.

Separado por um intertítulo, o tratamento punitivo com que os infratores podem ser penalizados no país é descrito em um único parágrafo, seguido de outro onde um integrante de gangue e um representante da Polícia Militar têm as suas declarações reproduzidas. É justamente nessa parte do texto que o *rap* conversa com o restante da reportagem. Seguindo o estilo literário, o jornalista descreve o ambiente e o som que acompanha o depoimento do infrator durante a entrevista: “ao som de *hip hop*, seguido de um *rap* nacional”. Há, também, referência ao gênero musical *rap* por meio da descrição de roupas e de estampas alusivas a grupos de artistas nacionais.

A terceira reportagem do Jornal de Brasília que integra o bloco de matérias em análise foi publicada em meados de 2008. Nela, a temática *rap* se aproxima da violência e da desigualdade social através da história de um trio de crianças *rappers* que vivem no Varjão. Integrantes do grupo Pequenos MCs, os jovens artistas se transformaram em personagens de uma notícia, justamente, por serem jovens. Sob o título *O rap que transforma*, a reportagem apresentou

história do grupo, que tem utilizado a música para tentar mudar a realidade da região administrativa onde vivem e onde “sempre tem gente fumando maconha”.

No texto, a jornalista se apoiou nas declarações de seus entrevistados, como as transcritas no parágrafo anterior, para evidenciar aspectos como a falta de opções de lazer na cidade e a convivência da população de Varjão com a marginalidade. Não é à toa que a declaração “não podemos falar nada, senão apanhamos”, proferida por um dos *rappers* juvenis, foi utilizada já no segundo parágrafo da matéria. Outro ponto explorado pela autora da reportagem diz respeito ao papel creditado às letras dos *raps*. Por mais improvável que pareça, o texto afirmava que as canções produzidas pelo trio de crianças e adolescentes, “são carregadas de desabafos e mensagens de conscientização”.

A matéria prosseguiu mostrando como o *rap* e os demais elementos do *hip hop* têm sido introduzidos no cotidiano dos jovens da região do Varjão que, à época, participavam de atividades culturais e de lazer propostas por *hip hoppers* voluntários em espaços como escolas, praças e ruas. A utilização desses espaços públicos já pressupõe o apoio da Administração Regional que, nos últimos parágrafos da reportagem, é representada pela figura de uma gerente de Esportes. No papel de porta-voz, essa gerente legitimou a idéia central da matéria, apresentada no título, afirmando que o *hip hop* é o maior representante dos grupos culturais que atuam na região e que o *rap* pode ser considerado “o estilo que tem a cara da cidade”.

A estruturação das reportagens *A arte que nasce das mãos do povo*, *O rap que transforma* e *Cidade fatiada por gangues* parece ter partido da identificação de elementos informativos comuns. Esses elementos, ou valores informativos, foram utilizados como ganchos noticiosos para despertar o interesse dos leitores da cidade. Nos textos que compõem esse agrupamento, o mais visível dos elementos noticiosos presentes está relacionado ao aspecto da proximidade do acontecimento. Isso acontece porque as pessoas naturalmente se interessam mais pelas informações que podem afetá-las diretamente ou, de outro modo, pelos fatos e notícias geográfica e culturalmente mais próximos.

As reportagens *A arte que nasce das mãos do povo*, *O rap que transforma* e *Cidade fatiada por gangues* apresentam, dentro de sua estrutura, valores noticiosos comuns que são utilizados como gancho jornalístico para atrair o interesse dos leitores da cidade. Nos textos que

compõem esse grupamento, o mais visível dos elementos noticiosos presentes está relacionado ao aspecto da proximidade do acontecimento. Isso acontece porque as pessoas naturalmente se interessam mais pelas informações que podem afetá-las diretamente ou, de outro modo, pelos fatos e notícias geográfica e culturalmente mais próximos.

Como Miriam Abramovay identificou em seus estudos sobre o comportamento de grupos sociais de jovens, na periferia de Brasília “o *rap* acompanha todos os momentos de divertimento juvenil, em casa, na rua e nas festas” (ABRAMOVAY et al, 1999:138). Nesse contexto, os assuntos relacionados ao tema *rap* que acontecem em locais como Ceilândia, Varjão, Planaltina ou Gama ganham as “cores” de uma identidade cultural familiar e geograficamente próxima. Devido ao atributo da proximidade, ainda que o leitor não mantenha uma ligação direta com o fato ou acontecimento noticiado, este sempre tende a interessá-lo pela possibilidade concreta de vir, de alguma maneira, a influenciar sua vida. Dito de outra maneira, se um apagão de energia acontece na periferia do Rio Grande do Sul, o fato não desperta interesse na população de Brasília por não afetar o cotidiano dos seus moradores. A mesma reação não se processa, contudo, quando o assunto em pauta é a violência. A formação de gangues de pichadores e menores infratores em Ceilândia é um tema que ganha relevância pela possibilidade concreta de risco ou ameaça aos moradores de Brasília, Ceilândia e adjacências.

Juntamente com aspecto da proximidade, a questão da violência pode ser identificada como outro importante valor-notícia. Nessa direção, Nelson Traquina lembra que “a presença da violência física fornece mais noticiabilidade e ilustra [...] como os critérios de noticiabilidade muitas vezes exemplificam a importância da quebra do normal” (2005:84). A relevância do valor-notícia da violência pode ser atestada a partir de uma breve leitura dos *leads* das reportagens. Se considerado que o *lead* é a síntese da matéria, dos três casos em análise, em dois é possível encontrar nos primeiros parágrafos referências à criminalidade, à violência e à desigualdade social. Desse modo, respectivamente nas reportagens *Cidade fatiada por gangues* e *O rap que transforma*, o leitor se depara com:

Revólver na cintura, um tubo de *spray* na mão e disposição para matar. Esses são elementos indispensáveis para quem faz parte das gangues de pichadores de Ceilândia. Rabiscar um muro ainda virgem, com letras muitas vezes indecifráveis, é a forma que eles – a maioria adolescentes – encontram para se

mostrar para a sociedade. Pertencer a uma facção de grafiteiros na maior cidade do DF representa poder, força e status.

Primeiro grupo musical do gênero, o Pequenos Mc's é integrado por três crianças do Varjão. [...] Para eles, os problemas do Varjão vão além da criminalidade e da desigualdade social. Acreditam que o desrespeito com a cidade, por parte dos próprios moradores, e a pouca opção de lazer contribuem com a marginalidade. Por isso, as letras das músicas dos Pequenos Mc's são voltadas para a realidade em que vivem.

Os textos trazem também outros valores informativos que podem ter ajudado a transformar os fatos em reportagens. Dentre eles, pode-se destacar a disponibilidade das fontes, o dia noticioso e a atualidade. De forma não pontual, esses critérios sempre estão presentes e, juntos, aumentam o potencial noticiável dos acontecimentos. Sobre a potencialização dos valores noticiosos, Johan Galtung e Mari Ruge explicam que “quantos mais acontecimentos satisfizerem os critérios mencionados [de noticiabilidade], mais possibilidades terão de serem registrados como notícias” (1993:71).

Embora a abordagem dos temas *hip hop* e *rap* nem sempre apareça em destaque nas matérias publicadas em outras editorias, como a de Cidades e Polícia, a análise de sua presença nesses textos é rica e reveladora. Do ponto de vista da construção das representações sociais, as reportagens analisadas demonstram a presença do *rap* em diferentes contextos, evidenciando sua definição como código de expressão e discurso de um grupo social formado, basicamente, por jovens que vivem nos bairros pobres e (socialmente) distantes dos grandes centros urbanos.

Para retratar esse universo social, os jornalistas recorreram a termos como “mundo do crime”, “campo minado”, “tribos rivais”, “cigarros de maconha”, “confrontos e emboscadas”, “adolescentes assassinados”, “jovens perderam a vida”, “gangues aliadas”, “furtos e assaltos”, “criminalidade”, “Grafiteiros Sanguinários Noturnos”, “as armas se tornaram acessórios indispensáveis”, “não podemos falar nada, senão apanhamos”, “poucas opções de lazer”, “sonham com um ambiente mais amistoso”, “somam mais de 300 membros”, “gírias, quase cantadas” e “estampas de grupos de *rap*”, que transmitem percepções negativas, como a sensação de violência, abandono e perigo. Aliados a esses signos, números como os utilizados nas reportagens *Cidade fatiada por gangues* e *O rap que transforma* para quantificar os

integrantes de uma gangue e os habitantes de uma região, potencializam a idéia de ameaça contida nos textos.

A temática *rap* se mistura a esse repertório por meio de referências como “voluntários”, “*hip hop* é muito importante”, “*rapper*”, “sinal de protesto”, “arte”, “cultura”, “prêmios”, “videoclipes” e “mostrar a realidade da cidade por meio da arte”. Embora numericamente inferiores ao conjunto de expressões anteriormente relacionadas, esses termos, retirados das três reportagens, podem levar o leitor a buscar um valor artístico para o *rap*, refletir sobre a realidade cantada nos versos e sobre a violência urbana, já banalizada no cotidiano de um grupo social que se sente discriminado e excluído. Nessa direção, ao analisar o comportamento de grupos juvenis no Distrito Federal, Miriam Abramovay chegou a relatar que “o sentimento de exclusão social anteriormente manifestado pelos jovens é expresso por meio do *rap* que, segundo os entrevistados, é a única música que retrata o cotidiano dos que vivem nas periferias [...]; é um meio de expressão muito forte” (ABRAMOVAY et al, 1999:138).

Inserido de maneira transversal na temática das reportagens, a presença do *rap* nas matérias apresenta o gênero musical como uma forma de expressão que dá visibilidade à representação coletiva da juventude que vive nas cidades-satélites. Nessa direção, dentro do imaginário social, o *rap* parece fornecer “um sistema de orientações expressivas e afetivas que correspondem a outros tantos estereótipos oferecidos aos agentes sociais” (BAZCKO, 1985:311). Esses estereótipos estão presentes nas três matérias quando o gênero musical é associado a expressões como “com letras muitas vezes indecifráveis”, “não podemos falar nada,[...] mas podemos cantar o que a gente pensa no *rap*”, “letras carregadas de desabafo” e “a maioria dos habitantes daqui é de pessoas talentosas e trabalhadoras”.

Ainda sob a lupa dos estudos culturais, é possível reconhecer nas reportagens *A arte que nasce das mãos do povo* e *O rap que transforma*, elementos que evidenciam o caráter material da expressão cultural *rap*. A despeito do foco das pautas estar voltado para os movimentos sociais da cidade, no primeiro caso há referências ao aumento do número de grupos de *rap*, ao esforço empreendido por um artista para produzir e gravar seus discos e ao retorno financeiro decorrente desse trabalho com a música. Já a segunda matéria relata a experiência voluntária de formação e capacitação de novos *hip hoppers*, que conta com o apoio material do Governo do Distrito Federal, por meio da Administração Regional do Varjão.

Correio Braziliense

- *O rap inserido na programação cultural de Brasília*

No período de janeiro de 2006 a dezembro de 2008, foram identificadas 18 matérias jornalísticas que se relacionavam ao tema *rap* nas páginas do jornal Correio Braziliense. A maior parte dessas reportagens foi pautada a partir da divulgação de produtos culturais e da realização de eventos musicais nos diversos espaços da cidade. A quantidade de matérias enquadradas dentro desta categoria, um total de nove já é um indicativo de como o periódico “enxerga” prioritariamente o gênero *rap* e quais são os valores noticiosos predominantes na seleção da pauta como um fato noticiável. Todas as reportagens selecionadas neste grupamento foram publicadas no caderno Cultura, algumas com chamada na primeira página do jornal.

Publicada em abril de 2006, a matéria intitulada *A fórmula mágica da paz*⁶⁷ trouxe para os leitores do jornal uma entrevista com o *rapper* Mano Brown, integrante do grupo paulista de *rap* Racionais MCs. A pauta estava vinculada à cobertura jornalística de um *show* de *hip hop*, que aconteceu na véspera e que lotou o ginásio esportivo Nilson Nelson, localizado em área central do Plano Piloto. Na abertura do texto, a jornalista Naiobe Quelem registrou a ligação cultural da cidade com o *hip hop*, mencionou nomes de artistas e grupos locais e falou de repercussão de alguns trabalhos da principal atração da noite antes de relatar o andamento do espetáculo e o início da apresentação dos Racionais. No texto, esse foi o único espaço dedicado aos artistas locais, que ocuparam o palco por cinco horas, antecedendo a apresentação do grupo liderado por Mano Brown. A atmosfera parece ter contagiado a autora da matéria que – além de colocar em evidência algumas das declarações dos artistas, descreveu o ambiente equalizado pelo som onde “ao som do batidão, somem-se as diferenças sociais”.

A relação de distanciamento mantida pelo grupo Racionais MCs em relação à mídia é lembrada na matéria. De fato, essa informação é destacada no trecho “em momento raro, Mano Brown concede entrevista”, que integra o subtítulo e, também, logo abaixo da retranca, com a afirmação “o *rapper* quebra o silêncio”. Mano Brown respondeu às perguntas relacionadas aos projetos artísticos do grupo, ao polêmico encontro de *rappers* ocorrido em São Paulo no ano de 2005, ao trabalho independente dos Racionais, ao impacto de suas músicas junto ao público

⁶⁷ Jornal Correio Braziliense, caderno Cultura, 17/04/2006.

jovem das diferentes classes sociais, à temática da periferia, às bandeiras ideológicas do *hip hop* nacional e ao posicionamento do grupo em relação à política, ao governo Lula e às eleições. Na condução da entrevista, em nenhum momento se evidencia uma tentativa de aproximação entre o artista e a produção *rapper* do Distrito Federal. A entrevista ocupou toda a primeira página do suplemento e trouxe uma foto do *rapper* Mano Brown em destaque.

Outra reportagem envolvendo o gênero *rap* surgiu da cobertura jornalística do evento 1º Festival do *Hip Hop* do Cerrado, que aconteceu ao ar livre, em uma área conhecida em Brasília como gramado da Torre de TV. Fugindo da tradicional estrutura do *lead* jornalístico, a matéria *Orgulho rapper* trouxe a história da *rapper* Aninha, uma das organizadoras do evento, que se emocionou ao saber que sua música comovia uma das mais importantes bailarinas da cidade. Compositora e MC, Aninha integra um grupo feminino de *rap* chamado Atitude Feminina. Os trechos de uma de suas canções, o *rap* Rosas⁶⁸, estão entremeados a depoimentos da protagonista e da bailarina, que esteve presente ao festival.

O texto se desenvolve fornecendo detalhes sobre os bastidores do Festival e dimensionando o evento a partir de dados referentes às atrações – mais de 100 artistas locais – e público – estimado pelos organizadores em 10 mil pessoas. Para transitar pelo gênero *rap*, pelo *break* e pelo grafite, a reportagem se apóia em depoimentos como o de Edson Silva. Grafiteiro da região de Samambaia, o entrevistado atuou como segurança e teve depoimentos e imagens aproveitados na construção da matéria. A fórmula assunto-depoimento foi utilizada ao longo do restante do texto para expor as outras atrações do 1o. Encontro de *Hip Hop* do Cerrado, legitimar a força da cultura *hip hop* na região bem como atestar a importância do papel social dessas manifestações culturais, principalmente, nas periferias.

Publicada em julho de 2006, em uma terça-feira posterior à realização do evento, a reportagem do jornalista Sérgio Maggio ocupou página inteira e abriu o caderno Cultura daquele dia. Como principal matéria da editoria, o texto foi diagramado dando destaque às fotos (sete, no total) que exploraram a plasticidade do grafite, dimensionaram a presença do público no evento e identificaram alguns dos personagens entrevistados.

⁶⁸ A letra desse *rap* é um relato de práticas de violência doméstica contra a mulher. Nota da pesquisadora.

O grupo de *rap* Atitude Feminina também foi pauta da reportagem *Guerreiras de São Sebastião*⁶⁹. Produzida no mesmo ano e igualmente assinada pelo jornalista Sérgio Maggio, essa matéria abriu o caderno Cultura de uma edição de domingo. A diagramação evidenciou em meia página uma foto das artistas, produzida pelo próprio jornal. Ao pé da matéria, um box destacou a crítica positiva atribuída ao trabalho do grupo. Fora dos padrões jornalísticos tradicionais, a abertura da reportagem segue o estilo descritivo do autor para introduzir a história das quatro garotas *rappers* de São Sebastião: Aninha, Jane Veneno, Hellen e Giza Black. Como outras regiões periféricas do Distrito Federal, a localidade de origem do grupo Atitude Feminina é marcada pelo cotidiano de violência, pelo tráfico de drogas e pela criminalidade. Para o jornalista, a força de grupo musical surgiu dessas adversidades. De acordo com a reportagem, O Atitude Feminina conquistou espaço na cena do *hip hop* brasileiro com versos sobre o sofrimento e a dor de mulheres e jovens nas periferias do Distrito Federal.

A internet é apontada como um dos meios responsáveis pela maior divulgação das músicas do grupo. Essa maior visibilidade foi facilitada pelo reconhecimento e premiação recebidos no Festival Hútuz e pela gravação do primeiro CD, *Rosas*, através do selo Marola Discos. O lançamento do CD foi, justamente, o gancho da reportagem sobre as meninas guerreiras de São Sebastião. Entre referências aos versos e depoimentos das *rappers*, a reportagem construiu um perfil das integrantes e evidenciou a importância do grupo, que se tornou sucesso nos bailes e circuitos alternativos do Distrito Federal, “tocando nas rádios comunitárias do Gama a Brazlândia, da Rodoviária do Plano Piloto à Feira do Paraguai”.

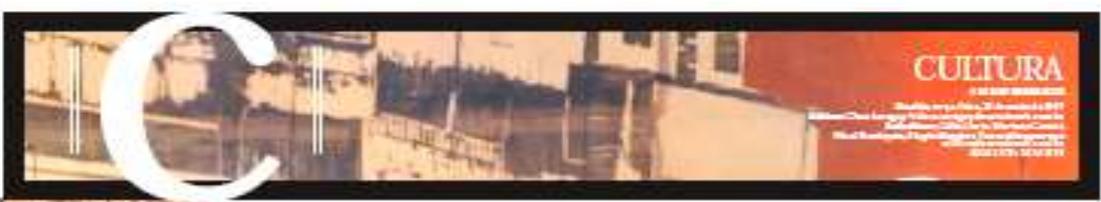
⁶⁹ Jornal Correio Braziliense, caderno Cultura, 10/09/2006.

A terceira reportagem do Correio Braziliense a compor este bloco foi publicada em uma edição de maio de 2007 e tratou da realização de um show do *rapper* GOG em Brasília. Assim como aconteceu com outras pautas dentro da editoria de Cultura, a matéria sobre o espetáculo – intitulada *Família reunida*⁷⁰ – foi construída em formato de cobertura de algo já acontecido. O texto descreveu dois shows que aconteceram em comemoração aos 25 anos de carreira do *rapper* brasileiro. O fato inusitado de o gênero *rap* ocupar o tradicional espaço do Teatro Nacional é evidenciado no *lead*. O mesmo ocorre com a participação especial dos cantores Lenine e Maria Rita, ambos celebrados e executados no circuito midiático hegemônico. Além dos dois convidados, GOG trouxe para a cidade os músicos Paulo Diniz e Gerson King Combo. Ambos fizeram sucesso na década de 1970. King Combo é considerado no meio musical um dos ícones brasileiros da *black music*.

Na reportagem *Família reunida*, a jornalista Daniela Paiva – autora do texto – explica que a relação musical estabelecida por GOG entre o *rap* e a música popular ou, de outro modo, entre a periferia e as classes sociais mais abastadas, antecede o show comemorativo e data, pelo menos, do ano de 2004, com o lançamento do CD duplo *Tarja Preta*, sétimo trabalho musical de GOG. De acordo com a jornalista, dos *samplers* de músicas de Jorge Benjor, a antropofagia de GOG evoluiu e propiciou a aproximação do artista com Lenine, com quem gravou o *rap* *Eu e Lenine (A ponte)* e com Maria Rita, que afirmou em entrevista que a música *Brasil com P*, de GOG, a deixou arrepiada de emoção, “me bateu muito forte, sem contar a ousadia”.

Custeado pelo próprio *rapper*, que não conseguiu apoio ou patrocinadores, o DVD *Cartão Postal Bomba* foi produzido localmente com previsão de sair às ruas em três meses. Ao longo do texto, depoimentos da platéia validaram a mistura musical proposta por GOG, que afirmou à reportagem acreditar ter chegado o momento de o *rap* sair das periferias para alcançar outros públicos através da grande mídia e das gravadoras.

⁷⁰ Jornal Correio Braziliense, caderno Cultura, 29/05/2007.



CULTURA

Revista de Arte, Cultura e Esportes
Rua do Ouvidor, 111 - 2º andar - CEP
20040-020 - Rio de Janeiro, RJ
Telefone: (21) 251-2100
Fax: (21) 251-2101
E-mail: revistacultura@revistacultura.com.br
www.revistacultura.com.br

100

Família REUNIDA

COM INTIMIDADE, CADA UM DE SEUS MEMBROS COMO LENINE, MARIA RITA E CECILIA KUNG KONDO E WIKYVA GONZ. E PÓS-ROCK, MISTURAS RAP COM MPB



LANCINADO

A partir de agora, o grupo de Lenine, Maria Rita e Cecilia Kung Kondo, com o apoio de Wikyva Gonz, lança o primeiro álbum de um projeto conjunto. O DVD que irá acompanhar o lançamento, a 11ª edição do Festival Nacional de Música, será lançado em 2004. O projeto é uma homenagem ao músico Lenine, que morreu em 2002. O grupo é formado por Lenine, Maria Rita, Cecilia Kung Kondo e Wikyva Gonz.

Quando se trata de um projeto de um grupo de músicos, a coisa não é simples. Mas Lenine, Maria Rita, Cecilia Kung Kondo e Wikyva Gonz, que se conheceram em 1998, decidiram fazer um projeto conjunto. O projeto é uma homenagem ao músico Lenine, que morreu em 2002. O grupo é formado por Lenine, Maria Rita, Cecilia Kung Kondo e Wikyva Gonz.

O projeto não é apenas um projeto de um grupo de músicos. É um projeto de um grupo de músicos que se conheceram em 1998, decidiram fazer um projeto conjunto. O projeto é uma homenagem ao músico Lenine, que morreu em 2002. O grupo é formado por Lenine, Maria Rita, Cecilia Kung Kondo e Wikyva Gonz.

Logo no rap

Quando se trata de um projeto de um grupo de músicos, a coisa não é simples. Mas Lenine, Maria Rita, Cecilia Kung Kondo e Wikyva Gonz, que se conheceram em 1998, decidiram fazer um projeto conjunto. O projeto é uma homenagem ao músico Lenine, que morreu em 2002. O grupo é formado por Lenine, Maria Rita, Cecilia Kung Kondo e Wikyva Gonz.

Quando se trata de um projeto de um grupo de músicos, a coisa não é simples. Mas Lenine, Maria Rita, Cecilia Kung Kondo e Wikyva Gonz, que se conheceram em 1998, decidiram fazer um projeto conjunto. O projeto é uma homenagem ao músico Lenine, que morreu em 2002. O grupo é formado por Lenine, Maria Rita, Cecilia Kung Kondo e Wikyva Gonz.

Quando se trata de um projeto de um grupo de músicos, a coisa não é simples. Mas Lenine, Maria Rita, Cecilia Kung Kondo e Wikyva Gonz, que se conheceram em 1998, decidiram fazer um projeto conjunto. O projeto é uma homenagem ao músico Lenine, que morreu em 2002. O grupo é formado por Lenine, Maria Rita, Cecilia Kung Kondo e Wikyva Gonz.

ENCONTROS

Antes das gravações do DVD Maria Rita e Lenine comemoram com o Carnaval sobre os pontos de cruzamento entre os ritmos dos artistas em música brasileira



Lenine
"Nas últimas semanas, quando Lenine chegou de volta ao Brasil, ele foi recebido com uma recepção de peso. Não é só por ser um dos maiores artistas do Brasil, mas também por ser um dos artistas que mais influenciaram a música brasileira atual."

Maria Rita
"O Dia de Hoje lançou o primeiro álbum de Lenine, Maria Rita e Cecilia Kung Kondo, com o apoio de Wikyva Gonz. O projeto é uma homenagem ao músico Lenine, que morreu em 2002. O grupo é formado por Lenine, Maria Rita, Cecilia Kung Kondo e Wikyva Gonz."



Além da questão da visibilidade, o texto utiliza declarações atribuídas a GOG para apresentar um retrato do *rap*, para falar sobre as dificuldades enfrentadas pelo artista e sobre o engajamento dos integrantes do grupo Racionais MCs com os *rappers* locais. Nesse ponto, a matéria mostra o *hip hop* como um movimento artístico e cultural ligado por laços de sangue e identidade. Por meio do trabalho do rapper GOG, o leitor se aproxima de histórias familiares e das manifestações de outros artistas, ligados à periferia. Tanto quanto no título *Família reunida*, os últimos parágrafos da reportagem evidenciam a importância da solidariedade no fortalecimento do rap como manifestação cultural. Nas palavras de Raymond Williams, “*at root, the feeling of solidarity is the only conceivable element of stabilization in so difficult organization*”⁷¹ (1985:318).

Publicada na primeira página do caderno Cultura, na edição de terça-feira, a matéria trouxe no subtítulo os nomes de Lenine, Maria Rita e Gerson King Combo. Na diagramação, o texto literalmente buscou envolver as imagens, que “estouraram” os limites da página inteira dedicada ao acontecimento. Abaixo da massa de texto, dois boxes dão destaque a trechos de depoimentos de Lenine e Maria Rita sobre o encontro do gênero *rap* com a música popular brasileira.

A reportagem *Dias de poder*⁷² abriu o caderno Cultura do jornal Correio Braziliense em uma edição de sexta-feira, no mês de junho de 2007, com a programação do 1º. Seminário de *Hip Hop* do Distrito Federal. A diagramação da matéria destacou sobre uma foto que estourava todas as margens da página o movimento de rodopio de um *b-boy*, que tinha – ao fundo – uma platéia estática. A partir do gancho noticioso do acontecimento que se iniciava na cidade, o jornalista Sérgio Maggio introduziu a temática *hip hop* contextualizando o leitor sobre o papel transformador do *rap* na vida de muitos jovens da periferia. Já no primeiro parágrafo, o depoimento de uma artista *rapper* legitimou a função social das rimas, que costumam retratar as mazelas vividas por muitos jovens que habitam os arredores de Brasília.

No texto, o jornalista conta que a personagem – que é vocalista do grupo de *rap* Atitude Feminina – aos 17 anos sofreu agressões físicas do primeiro namorado, por ciúmes. De acordo

⁷¹ No fundo da questão, o sentimento de solidariedade é o único elemento de estabilização concebível nessa complexa organização. Tradução livre.

⁷² A matéria foi publicada no dia 08/06/2007.

com o depoimento da personagem, ela conseguiu se reeducar graças à intensa convivência com o movimento *hip hop*. A reprodução do depoimento “tudo o que aprendi foi no *rap* [...] O *rap* é música de periferia, de denúncia, que me deu coragem e força” aumenta a contundência das afirmações já expostas pelo jornalista e justifica a bandeira ideológica da luta contra a violência à mulher, assumida pela entrevistada. Para retomar o gancho da notícia, que era a divulgação de um seminário, o relato da personagem foi apresentado como um entre os vários existentes e que estão vinculados ao poder transformador da música *rap*.

Publicada no dia da abertura dos trabalhos, a reportagem prosseguiu informando detalhes sobre a realização do seminário, que aconteceu no campus da Universidade de Brasília, e sobre os objetivos e a relevância do evento para a cidade. De acordo com um dos coordenadores do projeto, o DJ Raffa, o DF já seria a segunda maior praça de *hip hop* do Brasil e a discussão dos rumos do movimento deveria envolver, além da cultura, a questão da inclusão social, já que os elementos do movimento são vistos como veículos de conscientização coletiva.

Separados por um intertítulo, algumas informações relacionadas à programação foram destacadas no corpo do texto. A lista completa de palestras e apresentações, contudo, foi apresentada em um *box* vertical que ocupou toda uma coluna da página. Essa diagramação favoreceu a percepção da multiplicidade de atrações do seminário que, até a véspera da sua realização, contava com a confirmação de 245 pessoas inscritas para as mesas e palestras. Provavelmente com a intenção de evidenciar a multiterritorialidade do tema, o jornalista destacou no final da reportagem que o grupo de inscritos era eclético, composto por *rappers*, pesquisadores, estudantes, professores e agentes culturais.

Ainda dentro da categoria *rap* e programação cultural, a matéria *Guerrilheiro dos guetos*⁷³ foi construída com o objetivo de informar os leitores do jornal sobre o lançamento de um disco de *rap* gravado por um artista local. No subtítulo da reportagem, o jornalista Sérgio Maggio apresentou Dino Black, *rapper* crescido na cidade-satélite de Candangolândia, que utilizava os versos do *rap* para denunciar “o racismo e as dores dos esquecidos”. Ao contrário das características padronizadas encontradas nas reportagens anteriores, a matéria publicada pelo

⁷³ Jornal Correio Braziliense, caderno Cultura, 18/08/2007.

Correio Braziliense e assinada por Sérgio Maggio apresentou uma liberdade estilística pouco encontrada nos moldes do jornalismo impresso.

O autor pediu licença aos leitores para escrever duas aberturas distintas para a reportagem. Separadas na diagramação pela foto do *rapper* Dino Black, as duas introduções tinham tamanho idêntico e se encerravam na mesma altura da página, antecedendo o texto principal. No lugar do *lead*, o jornalista falou da inspiração de Dino Black para a faixa-título do disco *Mais fácil amar a rosa do que seus espinhos*, produzido e lançado com recursos do próprio artista e apoio do Fundo de Arte e da Cultura, do Distrito Federal, depois de 17 anos de carreira na cena do *hip hop* candango.

De acordo com o texto, Dino Black foi um dos pioneiros do gênero no Distrito Federal. Nas palavras do autor, o *rapper* “começou como todo menino de periferia, encantado com o movimento negro que vinha importado dos Estados Unidos”. Inspirado pelo som *hip hop* do *rapper* veterano Thaíde, aos 13 anos Dino Black já manifestava vontade de reproduzir as mesmas batidas. Antes de começar a compor os próprios versos, contudo, transitou pela dança e pelas *pick-ups* de DJs. A construção do texto que narra essa história é amparada pela reprodução de declarações proferidas pelo artista, como “vi naquele som a possibilidade de falar da negritude”, “a minha inspiração é da carne mesmo, do sentir na pele a fome e o frio” ou “a criminalidade rondava e não queria ser mais um da minha cor que sofre com esse sistema opressor”.

A saga da produção do CD, que utiliza como base para os *samplers* versos de Fagner, Renato Russo e Herbert Vianna, é narrada por Dino e inserida ao longo do texto em forma de depoimentos, que atestam a dificuldade para a viabilização do projeto. As etapas enfrentadas por Dino Black são descritas a partir de um intertítulo inserido no meio do texto. Ali, o leitor toma conhecimento do processo produtivo do *rapper*, da importância atribuída aos companheiros e demais integrantes da rede social do artista e da dificuldade enfrentada para materializar o seu trabalho e obter algum rendimento com a música. Apesar da tiragem de mil cópias e do aspecto artesanal que envolveu a produção, a reportagem elogia o álbum, como “um dos melhores do gênero produzidos no país”.

A massa de informações produzida pelo jornalista Sérgio Maggio emoldurou dentro da página um outro texto: uma crítica musical intitulada *É sangue mesmo, não é mertiolate*, que chancela com quatro estrelas a qualidade do CD de Dino Black. Assinado por Carlos Marcelo, esse segundo texto destaca a pungência dos versos de Dino, a qualidade da produção do disco e a ressignificação da poesia do *rock*, criada no seio da classe média brasiliense, pela mente e pela voz de "um jovem preto e pobre".

Juntos, a reportagem e a crítica ocuparam toda a primeira página do caderno Cultura do jornal Correio Braziliense. Além da diagramação simétrica das duas aberturas, a foto produzida pelo jornal destacou Dino Black com as mãos espalmadas, em referência às duas possibilidades de leitura propostas pelo jornalista. No topo do caderno, fotos do *rapper* em frente à casa em ruínas ajudam o leitor a identificar e relacionar a origem social do artista. No canto inferior direito, logo abaixo do encerramento da matéria de Sérgio Maggio, um último intertítulo destacou o nome do disco, o preço e os pontos de venda na cidade.

A realização de um festival de cinema para a exibição de filmes e produções audiovisuais produzidas por cineastas e artistas ligados às periferias foi a pauta de outra reportagem publicada no mês de agosto de 2007 pelo Correio Braziliense. A matéria se relaciona à temática *rap* por conta de uma das produções exibidas e, também, por conta da atuação da Central Única das Favelas – CUFA, organização que assume os elementos do *hip hop* como meios de comunicação e conscientização das comunidades. Intitulada *Olhar periférico*⁷⁴, a reportagem justifica no início do texto a importância do evento Festival Cine Periferia Criativa a partir da contraposição da realidade das modernas salas de cinema dos *shopping centers* existentes em Brasília à inexistência de salas de exibição em localidades como Ceilândia e outras periferias.

Além de evidenciar a desproporcional concentração de espaços de entretenimento, o texto explica aos leitores do jornal o aumento da produção audiovisual amadora por meio da popularização dos preços dos equipamentos. Essa popularização elimina o impedimento de ordem financeira que sempre limitou a produção audiovisual independente e amadora, permitindo que, à margem do mercado hegemônico, os artistas locais passassem a enxergar o cinema como uma nova forma de expressão, além das já tradicionais formas da dança e da

⁷⁴ Jornal Correio Braziliense, caderno Cultura, 23/08/2007.

música. Em razão desse favorecimento, já no seu primeiro ano, a Mostra Cine Periferia iria exhibir e comentar com o público 18 curta-metragens selecionados pelos organizadores.

Idealizado pela CUFA-DF (Central Única das Favelas do Distrito Federal), o festival teria potencialmente o poder de atrair cerca de 1,5 milhão de habitantes sem acesso às salas de cinema. Em entrevista, um dos curadores do evento informou que mais de 40 filmes foram inscritos para o festival e que sete produções de Brasília figuravam entre as selecionadas. Dentre elas, destacava-se o curta-metragem *Rap, o canto da Ceilândia*, produzido pelo cineasta brasileiro Adirley Queiroz. O documentário de Adirley abordou, a partir do olhar de *rappers* de Ceilândia, a identificação da juventude daquela cidade-satélite com o gênero musical *rap*. No ano de 2005, o filme de Adirley Queiroz foi escolhido pelo júri popular como o melhor curta-metragem do Festival de Cinema de Brasília.

A matéria, assinada pelo jornalista Tiago Faria, foi publicada na editoria de cultura e ocupou a metade superior de uma página principal (ímpar). Recebeu como ilustração a foto de uma cena da filmagem de *Rap, o canto de Ceilândia*. O título do filme de Adirley Queiroz aparece na legenda da imagem. Nos espaços correspondentes à quinta e sexta colunas, a programação do festival foi apresentada por dia e horário. Abaixo do intertítulo Cine Periferia Criativa, a matéria fornecia ao leitor informações resumidas sobre os objetivos do festival e sobre a Central Única das Favelas no Distrito Federal, idealizadora do evento.

Sob o título *GOG e Casa de Farinha são as atrações do Engate a Quinta*⁷⁵, uma outra reportagem do Correio Braziliense foi estruturada com o objetivo único de prestar um serviço de informação. Em seus três parágrafos o texto noticiou como atração musical da noite o encontro do *rapper* GOG com a banda brasileira Casa de Farinha. O espetáculo integrou o projeto musical Engate a Quinta, que semanalmente promovia shows em Brasília. Além de contextualizar o leitor sobre o projeto, o texto também apresentou um breve resumo sobre cada uma das atrações anunciadas. De acordo com a matéria, GOG “saiu da periferia de Brasília para se transformar em um fenômeno nacional”. A participação dos cantores da MPB Maria Rita e Lenine no DVD gravado pelo *rapper* foi destacada na notícia.

⁷⁵ Jornal Correio Braziliense, retranscra Programe-se, 15/05/2008.

Publicada sob a retranca *Programe-se*, no ano de 2008 – em uma edição de quinta-feira – a notícia foi ilustrada com uma foto de GOG. A legenda destacou a aproximação do *rapper* brasileiro com artistas da MPB. O fato de a editoria ter preferido utilizar a imagem de GOG à do grupo Casa de Farinha pode ter sido casual, em razão – por exemplo – da disponibilidade de fotos em banco de imagens do jornal. Contudo, é também provável que o responsável pela seleção da imagem tenha levado em conta o grau de visibilidade já alcançado pelo *rapper*.

*Entre o Rap e o Repente*⁷⁶ é a última matéria relacionada à temática *rap*, identificada no período, a ser enquadrada na presente categoria de análise. A partir do gancho noticioso do Dia da Consciência Negra, a reportagem destacou a realização do Festival Cara e Cultura Negra na cidade e a principal atração do evento na noite: a apresentação da cantora paulistana Negra Li. Referência feminina no mundo *rap*, a artista conquistou maior visibilidade midiática depois de atuar como atriz na minissérie *Antônia*, exibida pela Rede Globo no ano de 2006, e no longa-metragem homônimo, dirigido por Tatá Amaral. Atestando as credenciais da *rapper*, o jornalista Irlam Rocha Lima lembrou que Negra Li já gravou músicas com Caetano Veloso e com a banda de *rock* paulista Charlie Brown Jr. Ainda de acordo com a reportagem, a *rapper*-atriz assinou em 2003 contrato com a *Universal Music* e tornou-se a primeira cantora brasileira de *hip hop* a integrar o *casting* de uma grande gravadora.

Entre aspas, a matéria reproduziu declaração de Negra Li, que explicou a seleção do repertório, confessando ter ensaiado por muitas horas para estrear o *show* em Brasília. No encerramento do texto, o jornalista transcreveu entre aspas a opinião da *rapper* sobre a celebração do dia da Consciência Negra, destacando que o período que estavam vivendo era “um momento de reflexão sobre a inserção do negro na sociedade brasileira e de tudo o que nossos antepassados sofreram até o dia de hoje”. A artista também enfatizou o momento de transformação que se caracterizava pela eleição de Barack Obama para a presidência dos Estados Unidos.

A reportagem foi publicada sob a retranca *Programe-se* e ocupou a metade superior da primeira página da editoria. Distribuído em seis colunas, o texto dividiu espaço com foto de Negra Li em plano médio. Na legenda, o texto fez referência ao espaço do Conic, local do

⁷⁶ Jornal Correio Braziliense, retranca *Programe-se*, 20/11/2008.

espetáculo e reduto da cultura *black* no espaço do Plano Piloto, e ao repertório da cantora. No final da reportagem, um *box* oferecia ao leitor as informações de serviços relacionadas às atrações do Dia Nacional da Consciência Negra.

À luz dos valores informativos trabalhados por autores como Nilson Lage, Micael Kunczik, Johan Galtung, Mari Ruge e Nelson Traquina, pode-se afirmar que as nove matérias do Correio Braziliense apresentam, em comum, o elemento noticioso da proximidade. Ao permear todos os textos, as referências à proximidade geográfica do acontecimento com a cidade ajudam a despertar o interesse do leitor sobre a notícia porque, como já observou Nilson Lage, “o raciocínio corrente é de que o homem se interessa principalmente pelo que lhe está próximo” (1979:67). Desse modo, sem muita dificuldade, é possível encontrar nas matérias trechos como “na área nobre do Plano Piloto”, “no Setor de Diversões Sul (Conic)”, “os muros da mansão do Lago Sul”, “o ginásio Nilson Nelson”, “crescido na Candangolândia” ou “rimas sobre a Ponte JK”.

Além da proximidade geográfica, a proximidade cultural também é um aspecto relevante no processo jornalístico de seleção e construção das notícias porque ajuda a identificar representações e bens simbólicos constituídos e consumidos pela sociedade. Nas reportagens do Correio que colocam o *rap* na agenda cultural da cidade, essas referências estão presentes em trechos como “Sucesso no DF, tocando nas rádios comunitárias do Gama a Brazlândia, da Rodoviária do Plano Piloto à Feira do Paraguai, elas batalham para continuar firmes do *rap*” e “No ano passado, fizeram 100 shows. Em 2006, foram para a Bahia, Goiás e Minas Gerais. Mal o disco saiu e já está cotado no Hutúz”, que integram a reportagem *Guerreiras de São Sebastião*, ou “O DF é a segunda maior praça do *hip hop* no Brasil” e “O *rap* é música de periferia, de denúncia, que me deu coragem e força, conta a *rapper* de São Sebastião” retirados da reportagem *Dias de poder*.

De forma quase intuitiva, os autores das reportagens utilizam referências a bairros e particularidades do Distrito Federal para estabelecer vínculos entre o acontecimento e a cidade. Na cobertura do *show* dos Racionais MCs, esse recurso foi utilizado algumas vezes pela jornalista Naiobe Quelem, que atestou – por meio de referências a artistas e grupos de *rap* locais – a existência já consolidada do gênero musical *rap* como uma das manifestações culturais do Distrito Federal. Posicionamento oposto foi adotado pelo jornalista Irlam Rocha de Lima que,

apesar do contexto comemorativo em que o *show* da *rapper* Negra Li estava inserido, preferiu valorizar o caráter de notoriedade da artista a fazer referências às atrações locais.

Assim como o aspecto da atualidade e o da notoriedade de alguns entrevistados estão presentes nas matérias, o atributo da personalização das histórias é recorrente, como um elemento de valorização do texto. Por meio desse recurso, as reportagens são construídas sobre declarações apresentadas entre aspas, que conferem maior legitimidade e veracidade aos fatos narrados. O relato de histórias pessoais, com “nome e endereço” (LAGE, 1979) tende a despertar o interesse de um público mais amplo e não necessariamente ligado à notícia. Como lembra Nilson Lage, a identificação do leitor com o personagem pode ocorrer a partir de diferentes motivações: tanto pela posição na pirâmide social quanto pela semelhança entre o real e as aspirações do leitor.

Para apresentar o *rapper* Dino Black e noticiar o lançamento do seu primeiro CD, o jornalista Sérgio Maggio construiu duas aberturas para a reportagem *Guerrilheiro dos guetos*. Complementares, ambas partiram da história pessoal do artista, das suas dificuldades financeiras e de relatos de experiências de racismo vivenciadas pelo protagonista em alguns espaços da cidade, para tornar a narrativa mais humana e mais interessante para o maior número de leitores possível. No lugar do tradicional parágrafo dedicado ao *lead*, com as principais informações relacionadas ao fato, o texto apresentou a descrição do artista e do percurso traçado por ele para alcançar a redação do jornal Correio Braziliense:

Se o *rapper* Dino Black pudesse, todo dia jorraria frases no papel de jornal para que as pessoas entendessem suas narrativas cortantes. Sem recursos para permanecer numa sala de aula, o rapaz negro, filho de migrantes nordestinos, poderia ter enterrado os sonhos numa das quebradas cabulosas do DF. Drogas, álcool, marginalidade e depressão eram palavras que insistiam em fazer rima triste com as idéias engasgadas.

E ainda:

Para chegar à redação do Correio, Dino Black saiu de ônibus da CDG (é assim que ele chama a Candangolândia) até a Rodoviária do Plano Piloto. Ao entrar no coletivo, percebeu o olhar assustado de duas garotas. Deixou para lá. Depois, passou rapidamente numa loja e viu que um segurança o observava desconfiado. Deixou para lá. Sob o sol seco das 15h30, encarou a pé o eixo Monumental e andou três quilômetros rumo ao Setor de Indústrias Gráficas.

Conhecido como ‘Preto Furioso’ das rimas [...], ele não dispunha de dinheiro para a segunda passagem.

A personalização da narrativa também está presente em outras reportagens que integram este bloco. De fato, por ocasião do desenvolvimento de suas pesquisas sobre a implementação de reformas nos jornais O Globo e Correio Braziliense, Adriana Chiarini atestou a predileção da editoria de cultura e cidades do Correio Braziliense por matérias de interesse humano “ligadas às suas possibilidades como narrativas” (CHIARINI, 2002:175). Mais do que coincidência, isso - na verdade - é o resultado de uma orientação do veículo, que favorece a visibilidade do *hip hop* brasileiro por meio de narrativas que envolvem alguns de seus representantes na cidade. Os trechos, retirados das outras reportagens analisadas e transcritos a seguir, pontuam a valorização do elemento humano na composição das notícias analisadas:

O *rap* começou como entretenimento na vida de muitos garotos e garotas da periferia. [...] Foi assim com Aninha, vocalista do Atitude Feminina, que tinha no *hip hop* [...] o universo de lazer. (In *Dias de poder*)

No domingo passado, a *rapper* Hellen chegou a São Sebastião e encontrou um corpo abatido a tiros, no chão. Ela vinha de show [...] e ficou em choque ao reconhecer o rapaz. (In *Guerreiras de São Sebastião*)

Vocalista do Atitude Feminina, Aninha chorou ao saber que a coreógrafa Gisèle Santoro, mãe do marido DJ Raffa, emocionava-se cada vez que ouvia Rosas, música que deu ao grupo o Prêmio Hutúz de Demo Feminina, o mais importante do Brasil. (In *Orgulho rapper*)

Neto e avô têm um encontro marcado hoje, a partir das 18H na Praça Zumbi dos Palmares, no Setor de Diversões Sul (Conic). (In *Entre o rap e o repente*)

Uma vez entendidos alguns dos critérios subjetivos que ajudaram a transformar os encontros, espetáculos e lançamentos da comunidade *hip hop* em notícias jornalísticas, cabe interpretar – a partir do material selecionado – quais são os principais elementos utilizados para o relato dos acontecimentos e, conseqüentemente, para a construção e propagação das representações utilizadas para identificar a comunidade juvenil de *rappers* e *hip hoppers* nas grandes cidades, já que “a mesma mídia que demoniza é aquela que também abre espaços nos jornais e programas de televisão” (HERSCHMANN, 2005:91).

Se a mídia é reconhecida como um dos principais cenários de debate na contemporaneidade, faz sentido afirmar que “é através dela, de modo geral, que se adquire visibilidade e que se constróem os sentidos de grande parte das práticas culturais” (HERSCHMANN, 2005:90). Nessa direção, as reportagens produzidas pelo jornal Correio Braziliense a partir das lentes (BOURDIEU, 1997) dos seus jornalistas e editores contribuem para ampliar a visibilidade da cultura *hip hop* e dos *rappers* na cidade. Dito isso, não se pode deixar de considerar que, como as demais engrenagens que compõem a indústria cultural, o Correio tem o poder de trabalhar e moldar o que eles querem representar e, por repetição e seleção, implantar junto à sociedade definições e padrões determinados pela cultura dominante (HALL, 2008:67).

Tais representações podem ou não coincidir com o ponto de vista dos próprios representados. Nas matérias *Família reunida*, *Orgulho rapper*, *Guerrilheiro dos guetos*, *Dias de poder*, *Guerreiras de São Sebastião* e *A fórmula mágica*, o que se encontra são personagens jovens, de origem humilde, que trazem para o leitor as marcas de um convívio próximo com a violência urbana e com o preconceito. Pelo menos no contexto das reportagens em análise, não há referências ou associação direta da manifestação – nem de seus representantes – com a desordem ou com a criminalidade. Dentre os principais elementos contidos nos textos, os trechos que mais caracterizam essas representações são “Jane Veneno é dona-de-casa. Com o marido, Wty, compõe a maioria das rimas”, “Giza e Hellen são mães solteiras que trabalham fora da música para educar os filhos. Giza é repositora de uma loja de sapatos no Lago Sul”, “Tem orgulho de ser a porta-voz que denuncia a violência e a criminalidade que liquidaram muitos amigos”, “GOG saiu da periferia de Brasília”, “Tem experiência de luta em Fortaleza, onde milita e coordenou, por exemplo, trabalho de artes na Febem”, “O enlevo vem do encontro entre [...] a alta patente do mercado fonográfico e os marginalizados sociais e musicais”, “As pessoas não entendem: ‘fulguras, ó Brasil’ [...], mas entendem quando você diz: ‘cuidado!’”, “Como pode ter esse conteúdo todo se ele estudou até a 8^a série?” e “Moro no barraco de comunidade humilde”.

As entrevistas realizadas com *rappers* locais e as pesquisas nos sites ligados à comunidade *hip hop* mostram que o discurso que evidencia aspectos como a simplicidade, a humildade e a união se perpetuam também ao vivo e também na internet, muitas vezes por meio

da reprodução das reportagens publicadas pelos jornais ou veiculadas pela televisão. Ao ser perguntado sobre a sua condição de artista da periferia, Dino Black respondeu que não se considerava um artista. Para ele, “artista é quem ganha muito dinheiro, anda de carrão... Mano Brown é um artista, eu não”. Na página do *rapper* GOG⁷⁷, além de artigos, cobertura de *shows* e agenda de espetáculo, o internauta encontra a biografia do GOG, links para assistir entrevistas com o *rapper* e endereços de outros grupos e artistas. O mesmo formato, com conteúdo similar, pode ser encontrado também no *site* do grupo brasileiro A Família⁷⁸. Há, no entanto, páginas como a do grupo de *rap* Viela 17⁷⁹, estruturadas de forma pouco profissional, que apresentam a trajetória dos integrantes e alguns elementos delatores da falta de recursos financeiros e do amadorismo, como fotos domésticas de baixa qualidade, erros de português, falta de atualização do conteúdo e declarações pretensiosas como “O grupo Viela 17 surgiu no ano 2000 com intuito de propagar a cultura *hip hop*, especificamente da Ceilândia, aos quatro cantos do país, quiçá do mundo”.

Distribuídas ao longo das matérias publicadas no jornal Correio Braziliense, as informações identificadas e transcritas neste capítulo servem como indicativos para levar o leitor do Correio Braziliense ao mesmo caminho que norteou a construção das representações dos *rappers* pelos jornalistas. Contudo, como lembra Luiz Gonzaga Motta, tão importante quanto o que é dito ou publicado em uma matéria é o que não integra a notícia, o outro ângulo, o que foi omitido ou descartado. Nas palavras do autor, “o que é comunicado e o que é suprimido depende de cada situação histórica específica. Em cada situação, a inclusão ou a supressão podem ocorrer de forma direta e coercitiva, assim como de forma indireta e sutil, ou seja, ideológica” (2002:127). E nesse sentido, o que se constata nas reportagens do Correio é que – apesar de o fato das pautas das matérias estarem voltadas para a programação cultural da cidade – não há muita ênfase nos atributos musicais ou artísticos dos entrevistados e nem, tampouco, na qualidade do produto *rap* desenvolvido localmente. De fato, com poucas exceções, as referências aos versos dos *rappers* são utilizadas dentro dos textos apenas para acentuar a realidade retratada nas narrativas. Em algumas reportagens, esse recurso está presente em trechos como “Tornou-se

⁷⁷ O endereço pesquisado é www.gograpnacional.com.br.

⁷⁸ O endereço pesquisado é www.afamiliarap.com.br.

⁷⁹ O endereço pesquisado é <http://viela17df.blogspot.com/>. Sua última atualização data de setembro de 2007. O grupo de *rap* também mantém um perfil no *site* <http://www.myspace.com/viela17>, mais atualizado. Acesso em 03 out 2009.

quase muda, só teve coragem de desatar o trauma que tirou a sua expressão quando dominou a levada do *rap*. Aí clama: ‘só vejo funerais e ninguém lutando pela paz’⁸⁰, “*hip hop* é, acima de tudo, família reunida, [...] com direito a saudade exposta na canção *Quando o pai se vai*, acompanhada do verso ‘como vou deixar você se eu te amo?’”, dentro da matéria *Família reunida*..

Assim como o encadeamento das idéias em uma matéria não pode ser creditado à casualidade, pode-se afirmar que a seleção de palavras, imagens, trechos de declarações e entrevistas sempre decorre de alguma intencionalidade. Em outras palavras, a mera transmissão de uma notícia ou acontecimento carrega consigo uma carga de valores e ideologias. Nessa direção, como definido por Stuart Hall, é importante considerar que a ideologia assume a tarefa de fixar significados através do estabelecimento, por seleção e combinação, de uma cadeia de equivalências (2003:164).

Com esse olhar, ao percorrer os nove textos publicados no jornal Correio Braziliense, o que se encontra é um grupamento específico de palavras, geralmente utilizadas para fazer referência ao conteúdo das letras e à origem da manifestação cultural e dos artistas. A despeito do direcionamento das pautas para o entretenimento factual, termos como “periferia”, “realidade”, “consciência”, “verdade”, “criminalidade”, “polícia”, “manos”, “minas” e “preconceito” misturam-se às palavras tradicionalmente associadas ao mundo do espetáculo, tais como “lançamento”, “disco-solo”, “produção”, “show” e “convidados”. Nesse universo semântico, podem-se incluir também frases como “compareceram manos e minas”, “o nosso CD não chega e o pessoal reclama”; “é mesmo famosa no meio *rapper*”; “tem mano querendo autógrafo”; “lotaram o Nilson Nelson”; “ainda restava fôlego”; “fãs, barrados, gritavam do lado de fora e vou entrar em estúdio”. E, também, “cada um usa as armas que tem”; “os animais só reagem assim quando estão sob pressão”; “o *rap* é isso: a gente pega uma realidade e pinta um quadro”; “um corpo abatido a tiros”; “luta diária”; “os *rappers* – que adotam postura combativa em relação à violência policial”; “forma de superar os traumas que macularam a adolescência”; “onde o ferro é brinquedo nas mãos do pivete, onde quem mata mais é o herói dos moleques” e “precisamos cantar a nossa verdade”. A serviço da intencionalidade dos autores, essas expressões

⁸⁰ O verso foi retirado da canção Funerais. O *rap* integra o álbum Rosas, do grupo Atitude Feminina, gravado no ano de 2006.

tendem a sugerir o direcionamento ou associação da manifestação cultural *rap* à contestação e ao conflito.

Por meio dessa linguagem, o *hip hop*, de um modo geral, e o *rap*, especificamente, tendem a ser representados pelo jornal em análise como manifestações culturais marginais ligadas à periferia, à pobreza urbana e ao sujeito negro. Sua localização, inicialmente deslocada do Plano Piloto, bem como seu discurso contestatório e mobilizador, tem a intenção de consolidar no senso comum a idéia de que esses elementos pertencem a uma cultura de oposição.

Longe de ser um assunto recorrente nas pautas do jornal, o *rap* brasileiro conquistou – por meio das matérias do Correio – um espaço de visibilidade significativo. Se considerado o fato de que a maior parte das reportagens ganhou o espaço de uma página inteira no jornal na área de maior visibilidade da editoria de cultura – a capa do caderno – é possível inferir que as pautas ligadas à temática *rap* têm despertado maior interesse dos jornalistas e dos leitores. Como consequência desse raciocínio, poder-se-ia afirmar que o Correio Brasileiro tem conferido ao gênero musical em questão o tratamento aplicado a uma manifestação cultural oposicional emergente. Nas reportagens analisadas, títulos como *Orgulho rap*, *Guerrilheiro dos guetos e Dias de poder* são referências claras à ascensão, ainda que eventualmente temporária, das manifestações culturais produzidas na periferia de Brasília. Outro título escolhido, *A fórmula mágica da paz*, cumpre o triplo papel de desconstruir a associação estabelecida no imaginário social entre *rap* e violência, destacar o nome de uma canção do grupo Racionais MCs e, ao mesmo tempo, informar o leitor sobre a não ocorrência de incidentes durante um grande show de *rap* na cidade.

Se de um lado o *rap* conquista espaços nobres dentro do Correio Brasileiro como uma manifestação cultural oposicional emergente, de outro, os jornalistas utilizam os velhos elementos valorativos para selecionar os acontecimentos relacionados ao gênero musical e transformá-los em notícias. As matérias *A fórmula mágica da paz*, *Entre o rap e o repente* e *Família reunida* foram ancoradas na notoriedade alcançada por Mano Brown e pelo grupo Racionais MCs, no estrelato da cantora-atriz Negra Li, na projeção alcançada pelo *rapper* GOG e nos nomes dos cantores Lenine e Maria Rita, já consagrados pela indústria cultural dentro do gênero MPB, que “emprestaram” sua notoriedade para, de certa maneira, certificar a qualidade e a excelência dos artistas periféricos com quem dividiram o palco em Brasília.

Sob a ótica da teoria materialista da cultura, algumas das reportagens do Correio Braziliense que abordaram o *rap* no contexto da programação cultural da cidade apresentaram como informações complementares elementos que evidenciam o caráter material do gênero musical em questão. Expressão cultural juvenil produzida por artistas e grupos vindos dos bairros pobres e distantes, o *rap* é apresentado pelas lentes dos repórteres como uma manifestação artística quase amadora, que não conta com os recursos das grandes emissoras e gravadoras e que, por isso, depende do apoio financeiro e logístico de seus representantes e simpatizantes. Apesar do contexto positivo em que são apresentados os fatos noticiosos, o reforço de idéias que trazem à tona o contingenciamento de recursos financeiros e materiais e a limitação do alcance de visibilidade dessas ações está presente nas reportagens por meio de trechos e referências como “bancou o registro do próprio bolso”, “Procuramos algumas parcerias, mas ninguém abraçou a idéia” e “O cenário apresenta desenhos sobre papelão de paredes do subúrbio de Brasília”.

Além das referências acima discriminadas, todas elas retiradas da matéria *Família reunida*, há outras. Na reportagem com Dino Black, a jornalista abordou com detalhes o processo de criação do CD *Mais fácil amar a rosa do que seus espinhos*, destacando o apoio de um fundo governamental, amigos, recursos tecnológicos e a tiragem de mil cópias. Das matérias analisadas, contudo, as que mais apresentaram elementos que ratificam a teoria materialista da cultura, de Raymond Williams, foram as reportagens *Orgulho rapper* e *Olhar periférico*. Na primeira o leitor pôde verificar a preocupação do jornalista em descrever as etapas que partiram do abastecimento de lanches para os participantes do festival até a delimitação dos espaços do evento e a segurança do palco e dos camarins, realizada por alguns dos artistas que, posteriormente, se apresentariam. Sob o ponto de vista teórico, a segunda reportagem conferiu maior visibilidade à existência de uma produção audiovisual emergente que, se não tem a ambição de se sobrepôr às leituras elaboradas pelas correntes dominantes do cinema e da literatura – que reproduzem apenas “o estigma de que as comunidades são perigosas” – busca dar visibilidade à versões e leituras construídas por quem tem um outro olhar sobre a periferia. Seguindo intuitivamente a consideração de que “*the opportunity to exploit the difficulties of a transitional culture was open, and we have been foolish enough to allow it to be widely taken. The temptation to make a profit out of ignorance or inexperience is present in most societies*”⁸¹

⁸¹ A oportunidade de explorar as dificuldades de uma cultura de transição foi aberta, e nós temos sido suficientemente tolos para permitir que essa ampla exploração. A tentação de tirar lucro da ignorância ou da

(WILLIAMS, 1985:299), o autor da matéria *Olhar periférico* destacou a emergência de novos sujeitos produtores de conteúdos audiovisuais, que materializaram suas idéias a partir da popularização dos equipamentos eletrônicos e digitais. De acordo com a reportagem, o festival selecionou 18 curta-metragens com diferentes “olhares sobre a periferia” (IBIAPINA, 2007). Nessa direção, Stuart Hall já alertava para o fato de que “dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora” (2003:338).

- *Rap* e ação social

Neste segundo bloco estão agrupadas as matérias que relacionam a cultura *hip hop* à sociedade e, de forma mais específica, ao desenvolvimento de alguma ação de inclusão social dirigida à população jovem das periferias do Distrito Federal. Percentualmente, esse enfoque está presente em 33% das reportagens ligadas ao *rap*, publicadas no jornal Correio Braziliense no período analisado. O número é significativo porque evidencia dois movimentos: o primeiro deles destaca o papel do jornal como veículo mediador da cidadania. A prática do jornalismo público, aquela ligada aos interesses do cidadão, à fiscalização dos bens públicos e à responsabilidade social, parece ganhar espaço dentro do Correio Braziliense não apenas com matérias que conferem às manifestações de *hip hop* uma roupagem social, mas também em outras reportagens que tornam visíveis ações de voluntários e cidadãos comuns da cidade. Sobre essa questão, contudo, é pertinente recorrer às análises de Luiz Martins da Silva sobre as possibilidades e contradições existentes na relação imprensa-cidadania. O autor lembra que “a imprensa exerce a sua mediação dos fatos a partir do social e para o social, mas isso não significa que ela seja inteiramente permeável ao social. Ao contrário, somente quando o social se reverte em fato noticioso é que estará presente na imprensa” (2002:52). O segundo movimento traz aos olhos do leitor uma característica social e agregadora dessa manifestação cultural. Nas palavras de Tricia Rose,

Many hip hoppers fans, artists, musicians and dancers continue to belong to an elaborate system of crews or posses [...] These crews are new kind of families forged with intercultural bonds which, like the social formation of gangs,

inexperiência está presente na maior parte das sociedades. Tradução livre.

*provide insulation and support in a complex and unyielding environment and may, in fact, contribute to the community-building which serve as the basis for new social movements*⁸² (2008:407).

Sejam como ações individuais de caráter voluntário ou como articulações do que se convencionou chamar de terceiro setor (fundações, associações e organizações não governamentais), os representantes da cultura *hip hop* atuam em suas comunidades utilizando a linguagem característica dos seus elementos para apontar caminhos de inclusão e de constituição de uma identidade social comum. Esse é, justamente, o caso da pauta da reportagem *Como o hip hop tem salvado Ceilândia*⁸³, publicada em setembro de 2006. A partir das inquietações vividas por um grupo de adolescentes moradores da cidade de Ceilândia, o texto explora o caminho trilhado por alguns amigos que, diante da possibilidade concreta de concluir o ensino médio sem conquistar boas oportunidades de emprego, se organizaram e começaram a ministrar oficinas de *rap*, *break*, discotecagem e grafite para os alunos de escolas públicas da cidade.

Da iniciativa, sistematizada, resultou a constituição de uma organização não governamental denominada Grupo Atitude. A ONG, que por ocasião da publicação da matéria já havia adquirido uma sede equipada com estúdio de gravação e ensaio, ilha de edição, serigrafia e biblioteca, também mantinha uma rádio comunitária e atendia a cerca de 350 jovens, com idades entre 10 e 24 anos. A variedade e a quantidade de atividades oferecidas pelo Grupo Atitude foi justificada no texto por declaração de um dos organizadores do movimento, que afirmou trabalhar para oferecer escolhas distintas do caminho da criminalidade ao grupo atendido. Segundo o porta-voz da entidade, "para o jovem não ser atraído para o delito, ele tem que ser seduzido por outra coisa".

A reportagem assinada pela jornalista Gisella Rodrigues e publicada na editoria de cidades chama a atenção por não apresentar nenhum valor informativo relevante para servir de gancho noticioso. Nesse sentido, é uma notícia quase atemporal. Talvez pela falta desse elemento a autora tenha optado por recorrer, na abertura do texto de quatro parágrafos, à utilização dos

⁸² Muitos fãs do gênero *hip hop*, artistas, músicos e dançarinos continuam pertencendo a um elaborado sistema de posses [...] Essas posses são um tipo novo de família, forjada por laços intelectuais que, como acontece dentro da formação social das gangues, oferece proteção e apoio em um ambiente complexo e inflexível e pode, de fato, contribuir para uma construção comunitária que serve como base para os novos movimentos sociais. Tradução livre.

⁸³ Jornal Correio Braziliense, caderno Cidades, 19/10/2006.

versos de uma banda brasileira de *rap* que fez sucesso no início da década de 1990, para tocar nos temas auto-estima, preconceito e atitude. Os versos escolhidos foram gravados pela banda Câmbio Negro e diziam "sou negrão careca da Ceilândia mesmo, e daí?". Ao contrário da maior parte das reportagens publicadas na mesma editoria, a reportagem *Como o hip hop tem salvado Ceilândia* teve o ordenamento dos parágrafos alterado, pervertendo a lógica da pirâmide invertida e mantendo as informações mais relevantes na última parte do texto. Finalmente, com relação a escolha do título, pode-se afirmar que apesar do conteúdo da matéria não corresponder à eloquência da chamada da matéria, o título cumpre o papel - no velho estilo da imprensa marrom⁸⁴ - de atrair o leitor para o texto.

No início de 2007, o Correio Braziliense publicou outra reportagem que aproximou o movimento *hip hop* das ações de inclusão social promovidas por grupos e organizações não governamentais na cidade. Sob o título *Jogo da dignidade*⁸⁵, a matéria assinada por Caroline Lasneaux utilizou como fio condutor da narrativa a realização de torneios de basquete de rua para noticiar a criação da Central Única das Favelas em Brasília. Braço da organização não-governamental homônima criada em 1997 pelo *rapper* MV Bill, no Rio de Janeiro, a CUFA – como é conhecida por todo o país – chegou ao Distrito Federal com a missão de mobilizar a juventude dos bairros pobres e valorizar a cultura da periferia. A vinculação do basquete de rua e da CUFA com o gênero musical *rap* foi evidenciada já no primeiro parágrafo do texto, onde o verso “até no lixão nasce flor”, de um *rapper* de Ceilândia, introduziu as temáticas da violência, da esperança e da mobilização voluntária dentro da reportagem. As referências do artista entrevistado vêm da cidade de Ceilândia, descrita como uma comunidade que possui pontos negativos e também positivos.

Integrante do grupo de rap PR-15, o personagem e os demais componentes da banda foram apresentados como artistas e como educadores sociais, que promoviam – por meio de uma organização não-governamental – oficinas de esportes, dança e *rap* para crianças e adolescentes. Em entrevista, o líder declarou à jornalista que não adiantava somente cantar músicas de

84 A expressão é utilizada no meio jornalístico para identificar veículos de imprensa sensacionalistas que, para alcançar maior índice de vendagem, utilizam fotos vexatórias, tragédias, sexo e violência para despertar o interesse do leitor. Nota da pesquisadora.

protesto, sem fazer nada. Era preciso “pôr a mão na massa” e aprender a lutar pelos irmãos. A história de *rappers* veteranos de Ceilândia é apresentada na sequência, que se encerra com depoimento de um morador da comunidade que sonha ser jogador de basquete e cantor de *rap*.

A CUFA, de acordo com a reportagem, chegou ao Distrito Federal com a mesma disposição dos *rappers* do PR-15. E, antes de iniciar suas atividades, realizou estudos para identificar as principais queixas e expectativas dos jovens pertencentes às comunidades que seriam assistidas. A primeira ação da CUFA em Ceilândia foi a promoção de um evento com apresentações de grafiteiros, *b-boys* e grupos de *rap*, além do basquete de rua. Para o futuro, o porta-voz da organização não governamental prometeu atuar nas comunidades periféricas da Estrutural, de Planaltina e Águas Lindas.

A reportagem abriu o caderno Cultura da edição de uma quinta-feira com matéria de página inteira. Produzida especialmente para ilustrar o texto, uma foto com catorze jogadores de basquete de rua, posicionados em semi-círculo fechado dentro de uma quadra, foi produzida a partir da perspectiva da cesta para onde se dirigiam os arremessos. O efeito visual dos jovens olhando para o alto (em direção à cesta) é de otimismo. A imagem acentua a condição social dos jovens fotografados em razão das roupas utilizadas em quadra. Na diagramação, a foto ocupa 70% do espaço da página. Ambos, texto e foto, foram enquadrados por uma grande moldura que remete o leitor para o espaço delimitado de uma quadra.

Dentro de uma série especial de reportagens sobre os direitos da infância, a matéria *À liberdade – da descrença à cadência*⁸⁵, levou até os leitores do Correio a história de um jovem chamado Diego Lima. Descrito pela jornalista Erika Klingl como um “adolescente negro e pobre da periferia”, Diego foi o personagem escolhido para puxar a narrativa, cujo gancho informativo buscava destacar a luta de jovens e adolescentes pela liberdade. Com histórico de consumo precoce de álcool e drogas, atuação em gangues, passagem pelo Centro de Atendimento Juvenil Especializado - CAJE e abandono dos estudos, o jovem – que afirmava estar “limpo”⁸⁷ – transformou todas as suas angústias em versos.

⁸⁵ Jornal Correio Braziliense, caderno Cultura, 22/02/2007.

⁸⁶ Jornal Correio Braziliense, caderno Cidades, 18/11/2008.

⁸⁷ O termo é utilizado coloquialmente para descrever a situação do organismo em relação ao consumo de bebidas e drogas. Seu emprego também se aplica em situações que envolvam a negação de práticas infracionais. Nota da

Mas, de acordo com a jornalista, “contrariando o que se espera de um jovem da periferia, ele não gravou *rap*”. Apoiado por um voluntário que idealizou um projeto social de literatura e leitura dramática para jovens, Diego conseguiu gravar seus pagodes em um CD patrocinado pelo Conselho Nacional dos Direitos da Infância e do Adolescente (Conanda). Nessa parte do texto, Erika Klingl introduziu a história do voluntário, buscando estabelecer uma aproximação com as experiências precoces do menor. Ex-detento com passagem registrada em cinco presídios do país, o voluntário social Aquino cheirou cola e fumou maconha ainda na infância, ficou detido algumas vezes em unidades da antiga Fundação do Bem Estar do Menor – FEBEM, foi preso por estelionato e indisciplina e, na penitenciária da Papuda, encontrou Diego Lima e conheceu o seu trabalho. Por meio dos versos apresentados por Lima, o voluntário e ex-detento – em suas próprias palavras, reproduzidas entre aspas – imediatamente viu que ali havia potencial.

Sem conexão direta com o título, a reportagem abordou quase que integralmente a relação do personagem Diego com a música, estabelecendo aproximações com a prática de delitos, a violência urbana e as punições do Estado. O *rap* apareceu na reportagem de maneira transversal, provavelmente em razão do contexto sociocultural comum aos praticantes do gênero musical e do imaginário social que envolve seus representantes e consumidores, já consolidado na memória da população local. O texto prosseguiu apresentando a história de recuperação social de outro jovem em situação de risco e, no final da matéria – separada pelo intertítulo O que diz a lei, um parágrafo apresentou alguns esclarecimentos sobre o direito à liberdade de crianças e adolescentes. Fora do contexto cultural e artístico, a matéria foi publicada na editoria de cidades sob retranca e arte específicas, utilizada para vincular a reportagem aos demais textos da série, em curso.

A abordagem que privilegia o papel social do *hip hop* nas periferias da capital também pautou a reportagem *No ritmo da vida*⁸⁸. Publicada na editoria de cidades e assinada pela jornalista Teresa Cunha, o texto apresentou aos leitores do Correio Braziliense as ações sociais desenvolvidas por uma dupla de dançarinos de *break* a partir da apresentação de suas credenciais artísticas. A autora da matéria optou por inserir na abertura do texto informações sobre o campeonato que estava prestes a ocorrer na Suíça e que teria como representantes brasileiros do

pesquisadora.

⁸⁸ Jornal Correio Braziliense, caderno Cidades, 01/08/2008.

estilo a dupla Muxibinha e Papel. Dos campeonatos e títulos conquistados às apresentações nas ruas da cidade, a matéria avançou explorando o atributo da solidariedade presente nos dançarinos, que ministravam gratuitamente aulas de dança de rua para alunos carentes.

Além de abordar a origem humilde da dupla, o texto explora a história de superação vivida pelos jovens e os riscos sociais a que os artistas estavam expostos na periferia. Para cumprir tal objetivo, a jornalista se apóia na transcrição de relatos dos próprios personagens, que creditam à dança o fato de possuírem melhores oportunidades: “eu teria seguido um caminho muito ruim [...] A dança me proporcionou andar mais na minha vida do que no caminho das drogas”. De acordo com o texto, Muxibinha foi descoberto como talento por um dos fundadores da organização não governamental DF Zulu Breakers, com sede em Ceilândia. Em depoimento, o fundador da ONG afirmou enxergar na dupla de dançarinos o “fruto do trabalho social do grupo”, que serve de modelo para os demais jovens se inspirarem.

Engajados nos projetos sociais da ONG, José André de Lima Gonçalves Curado – o Muxibinha – e Alan Jhone Moreira, que adotou o nome artístico de Papel, atuam com regularidade nas oficinas de *break* realizadas em escolas, igrejas, penitenciária e também no CAJE – Centro de Atendimento Juvenil Especializado. De acordo com a reportagem, são essas atividades que “mantêm os jovens com os pés no chão”. Além da dança de rua, a organização divulga o gênero *rap* em oficinas específicas. Contudo, diante das limitações de recursos e equipamentos, *rappers* e demais integrantes que integram da ONG – 20 no total – têm dificuldades para realizar mais oficinas e participar de competições. Sem o apoio de empresas ou do governo, eles custeiam muitas das atividades sociais desenvolvidas. Ao lado do *break*, o gênero *rap* transita pelo texto como uma mera citação. Não há aprofundamento ou vinculação da manifestação cultural *rap* como representativa de um expressivo contingente de jovens das periferias do distrito Federal, notadamente Ceilândia. A contextualização sobre a origem das duas formas de expressão artística é feita de maneira superficial e sem o compromisso de detalhar ou ser fiel a datas e características históricas. Para encerrar a matéria, a jornalista Teresa Cunha utilizou declaração de um dos personagens da matéria, que afirmou que o que o *hip hop* levou para a dupla, “pode acontecer com outros garotos”.

Publicada em uma página par do caderno de cidades, a reportagem ocupou a metade superior de uma página, cuja diagramação incluiu acima do título uma sequência de cinco fotos

com os diferentes passos de dança da dupla Muxibinha e Papel. Emolduradas por quadros coloridos, as fotos tinham ao fundo imagens de grafite. A massa de textos ocupou quatro colunas, separadas por um intertítulo cuja fonte escolhida para as letras evidenciavam certo desequilíbrio, característico do movimento da dança.

Em dezembro de 2008, o Correio Braziliense iniciou a publicação de uma série especial de reportagens voltadas para a cobertura dos direitos da infância e da adolescência a partir da identificação de exemplos positivos. Sob o título *Viver e traçar o próprio destino*⁸⁹, a primeira matéria abordou o direito à vida. Já no primeiro parágrafo do texto, as periferias do Distrito Federal foram descritas como locais violentos, onde a maior parte dos jovens perdeu algum amigo para as drogas ou para a criminalidade. Por meio da reprodução de declarações colhidas em entrevistas dentro da comunidade juvenil nas periferias, a jornalista destacou a disposição de lutar e transformar destinos encontrada em jovens como Chuck, de 16 anos. Nas palavras do entrevistado, “Não vamos tombar. Pode escrever aí que ainda vou dar muito orgulho para minha família e servir de exemplo para os garotos da comunidade”.

Para vencer a condição de “condenados pela pobreza, pela idade, pelo gênero”, descritas pela jornalista Érika Klingl, o caminho trilhado pelo grupo foi o do basquete de rua. A relação do basquete de rua, ou *streetball*, com o *rap* foi destacada pelo técnico do time de Ceilândia, que entendia que a batida e os versos do *rap* davam voz às angústias e revoltas vividas pelos jovens, diariamente. Com origens comuns, os guetos de Nova York, *rap* e basquete de rua parecem se entrelaçar como manifestações juvenis periféricas. Vistas como instrumentos de recuperação e inclusão social, as duas práticas têm sido utilizadas pela CUFA-DF como alternativas de sociabilidade para os jovens.

Apesar de não ser o foco principal da matéria, o assunto *rap* retornou ao texto alguns parágrafos adiante, na apresentação de outro personagem da história, Guilherme Soares, que na ocasião tinha 16 anos e era o responsável pela trilha sonora do time. De acordo com a reportagem, o papel social assumido pelo *raper* equivalia aos dos demais integrantes, jogadores.

⁸⁹ Jornal Correio Braziliense, caderno Cidades, 19/12/2008.

A reportagem *Viver e traçar o próprio destino* ocupou uma página inteira do caderno de cidades e trouxe, logo abaixo do título, foto dos jovens entrevistados jogando basquete de rua. Não foram utilizadas legendas. Ao fundo da imagem, um muro grafitado reforça a idéia de proximidade do esporte com as manifestações características do *hip hop*.

A última matéria a ser inserida neste bloco foi publicada no ano de 2007 sob o título *Anjos do ódio – A primeira droga*⁹⁰. A arte que foi elaborada para destacar a reportagem utiliza como fundo a cor verde, na mesma tonalidade da pintura das celas e muros das casas de detenção. No topo da página, grades pareciam aprisionar um rádio-gravador portátil e, logo abaixo dessa imagem foi inserida a foto de um jovem com a face totalmente sombreada, com o claro objetivo de não possibilitar a sua identificação. Acompanhando essa imagem, a legenda informava: ”música de cadeia - *rap* com letras sobre violência. Adolescente nascido no Recanto das Emas (foto) escreve diariamente em seu caderno”. Como um grande olho⁹¹ jornalístico, versos da música *Isso aqui é uma guerra*⁹² foram destacados em letras maiúsculas, nas cores vermelho e preto, antes do início da reportagem:

Vai se ferrar, é hora de me vingar
Alguém tem que chorar.
Vou enquadrar uma burguesa e atirar para matar.
Minha 5ª. série só adianta se eu tiver um refém
com um cano na garganta.
O Brasil não dá comida, mas põe crack na tua roda.
O Brasil não dá escola, mas dá metralhadora.
O Brasil só me respeita com um revólver.
Vou fumar seus bens e ficar bem louco.

De acordo com o texto, o processo de coleta de informações e entrevistas para elaborar a matéria consumiu três meses de trabalho do repórter e envolveu diretamente 46 menores. Todos eles, viciados em algum tipo de droga pesada. A reportagem foi construída sobre depoimentos de menores dependentes químicos e suas mães, que reclamavam da falta de assistência médica para o tratamento, que deveria ser prestado pelo Governo do Distrito Federal. Os casos identificados

⁹⁰ Jornal Correio Braziliense, caderno Cidades, 13/07/2007.

⁹¹ Na linguagem jornalística, o olho é um respiro utilizado dentro da massa de texto. Sua função é destacar alguma frase ou declaração e possibilitar uma diagramação mais leve na diagramação da matéria. Nota da pesquisadora.

⁹² O *rap* *Isso aqui é uma guerra* foi gravado pelo grupo Facção Central, da cidade de São Paulo. As composições desse grupo seguem a vertente conhecida como gangsta, cujo conteúdo é mais violento e agressivo.

pelo repórter, que não assinou a matéria, estavam localizados na periferia de Brasília. Em um deles, escolhido para abrir a texto, o repórter reproduziu o embate entre o filho dependente, de 11 anos de idade, e a mãe – que não contava com a presença e o apoio do pai.

Utilizando as palavras da mãe do menor, o jornalista evidenciou a cisão social entre Plano Piloto e periferia: “tive que largar o emprego. Não posso mais ficar longe de casa o dia inteiro. O que vocês, ricos, não entendem é que para o filho de vocês terem uma babá, o nosso filho fica sozinho em casa, no meio da boca-do-fumo, e entregue a um bando de bandidos”. A questão do abandono é discutida por meio de depoimentos que introduzem na história outros personagens. Um desses personagens era um adolescente de 16 anos, também dependente de drogas, que compunha versos de *rap* no estilo *gangsta*. Suas letras foram reproduzidas dentro do texto:

A vida é louca. É sangrenta.
Deixa marcas que não têm cura.
Em cada esquina, em casa,
na rua, em qualquer lugar.
Há sempre um sinal de violência.
Hoje quem manda somos nós:
bandidos, a elite do tráfico,
a rota do sequestro. É nós, 157,
contra o *boy* do Plano Piloto

Os versos do *rapper* viciado, que vive na região administrativa do Recanto das Emas, foram usados também como olho da matéria para propiciar descanso visual no texto e, ao mesmo tempo, chamar a atenção para a informação contida na reportagem. Dentro do texto, a última referência ao tema *rap* está localizada no penúltimo parágrafo onde, ao abordar a estreita relação entre consumo de drogas, violência e criminalidade, o jornalista cita novamente o autor dos versos na passagem “o adolescente que cria *raps* só rouba lojas no Recanto das Emas turbinado pela cocaína”.

Se a reportagem *Anjos do ódio* não aborda o aspecto social do *rap* sob o mesmo ângulo das matérias anteriormente expostas, sua exclusão dessa categoria não parece recomendável pelo fato de o gênero musical permear várias passagens do texto. Nesse sentido, pode-se inferir que a presença de referências a letras de *rap* cumprem o objetivo de reproduzir na reportagem os

elementos culturais mais comuns – ou familiares – ao grupo retratado. Dentro dessa lógica, em termos de representação, o *rap* é apresentado como um dos símbolos ligados à marginalidade, à juventude que vive na periferia e aos traficantes e criminosos.

Uma associação similar também foi estabelecida na reportagem *À liberdade – da descrença a cadência*. Ali, a jornalista Érika Klingl reforçou o aspecto noticioso do “inesperado” do fato a partir da transcrição de declaração de uma fonte entrevistada, que manifestou surpresa ao constatar que o personagem jovem, negro, pobre e consumidor de droga havia escolhido trabalhar com outro gênero musical que não o *rap*. A seleção intencional do trecho pela jornalista tende a fortalecer uma visão já consolidada no imaginário social a respeito do público que produz e consome a vertente musical do *hip hop*. A idéia de que o jovem da periferia, notadamente negro, sem uma formação educacional básica, com passagem pela polícia e acesso ao mundo do tráfico de drogas seja – via de regra – um apreciador da música *rap* pode não corresponder totalmente à realidade. De fato, como observou Bronislaw Baczko, a mitologia construída a partir de determinado “acontecimento” sobreleva em importância e dimensão o próprio acontecimento (1985:296). Apesar do exagero, contudo, não há como negar que o estabelecimento de uma “identidade coletiva corresponde [...] a delimitar o seu ‘território’ e as suas relações com o meio ambiente e, designadamente, com os ‘outros’; e corresponde ainda a formar as imagens dos inimigos e dos amigos, dos rivais e aliados, etc” (BACZKO, 2002:309).

O fato de o gênero *rap* ser reconhecido como a voz contestadora da periferia e como um meio de denúncia, além de expressão cultural responsável pela formação de uma identidade social para a juventude que vive à margem das oportunidades e da classe dominante, é explorado dentro das reportagens por meio da transcrição de versos e de depoimentos de entrevistados como o *rapper* Marcelo Ferreira, que afirmou para a jornalista Caroline Lasneaux, autora da reportagem *Jogo da dignidade*, que o esporte e o *rap* “são duas maneiras excelentes de fugir da bandidagem. Já que a sociedade não nos oferece dignidade, temos que ir atrás dela por nós mesmos”. Na reportagem *Como o hip hop tem salvado Ceilândia*, outro entrevistado – Sérgio Nascimento – afirmou trabalhar para “que o jovem [de Ceilândia] veja que ele pode ter uma escolha”. E na matéria *Viver e traçar o próprio destino*, a jornalista Érika Klingl transcreveu a declaração “Vivemos numa selva, mas não vamos tombar!”, proferida por um adolescente de 16

anos, e também “As letras são sobre os conflitos que passam aqui e dentro das nossas cabeças, tá ligada?”.

Mais provocadores e ameaçadores que os depoimentos acima transcritos são os versos utilizados na reportagem *Anjos do ódio – a primeira droga*. As letras utilizadas – tanto as do grupo Facção Central quanto as do menor não identificado – são usadas apenas para enfatizar a ameaça que o grupo de jovens dependentes químicos representa para a sociedade. Fora do contexto da reportagem, a escolha da música *rap* para a ilustração da idéia central da matéria só pode ser justificada a partir da identificação do gênero musical com a periferia e com os elementos ligados à criminalidade, à desigualdade social, às drogas e à ausência do Estado nas regiões pobres e desassistidas do Distrito Federal. De fato, essa vinculação não ocorre fortuitamente. Como um dos símbolos relacionados pelo imaginário social à juventude periférica e à população carcerária, seu uso materializa uma simbiose entre os valores agregados à expressão musical e a população objeto daquela narrativa. Ao tratar dos imaginários sociais, Bronislaw Baczko lembra que essas representações não funcionam isoladamente e que, “cada classe social é, ao mesmo tempo, produtora e prisioneira da sua ideologia. Esta impõe-se necessariamente como esquema interpretativo global das realidades sociais” (1985:304). Além desse aspecto, deve-se considerar os interesses corporativos e dos autores do texto, que podem ser impelidos pela ditadura de valores noticiosos como a novidade, a atualidade e a violência.

Em termos de estruturação de textos, o valor-notícia mais presente neste bloco de reportagens foi o da proximidade. A vinculação do acontecimento noticiado com os pontos geográficos do Distrito Federal ocorreu, em algumas situações, já no título. Ceilândia e Recanto das Emas foram citadas antes mesmo do início das matérias. Outros indicativos geográficos, como Planaltina, Samambaia, São Sebastião, Plano Piloto e o gentílico brasiliense surgiram ao longo das narrativas. Como exposto por Nilson Lage, há um raciocínio corrente de que o interesse humano se volta, primeiro, para o que lhe está próximo (1979:67). Essa percepção parece ser integralmente compartilhada pelos jornalistas do Correio Braziliense, que inseriram em todas as matérias que foram objeto da presente análise algum vínculo de proximidade do fato com a cidade. A título de verificação, pode-se constatar que na matéria *Jogo da dignidade*, um olho traz em destaque a informação de que a “criação da Central Única de Favelas, em Brasília, é o ponto de partida para eventos como torneios de basquete de rua e de *rap*, que já mobilizam

comunidades do DF”. O mesmo recurso foi utilizado na reportagem No ritmo da vida, que traz a frase “Dupla de dançarinos brasileiros de *break* disputa final em competição na Suíça” como olho. Em *Como o hip hop tem salvado Ceilândia*, o valor-notícia da proximidade salta aos olhos do leitor no próprio título e também no *lead* da matéria, que reproduz o refrão “sou negão careca da Ceilândia mesmo, e daí?”, do grupo de *rap* Câmbio Negro. Na reportagem *Viver e traçar o próprio destino*, a referência aparece na frase “Eles são jovens, negros e moram em uma das áreas mais violentas do Distrito Federal”, que foi usada para abrir a narrativa sobre um grupo de jovens de Ceilândia, também aparece no primeiro parágrafo. De forma menos ostensiva, a matéria *À liberdade – da descrença à vida* traz como elemento indicativo uma referência ao Centro de Atendimento Juvenil Especializado (CAJE), já no primeiro parágrafo. E, para concluir, a reportagem *Anjos do ódio – a primeira droga* indica ao leitor uma das localizações do acontecimento na legenda da foto. Em posição de destaque, com fonte diferenciada e em negrito, o texto informa que o *rap* é música de cadeia e que o adolescente (fotografado) “nascido no Recanto das Emas escreve [*raps*] diariamente em seu caderno”.

Outro atributo de noticiabilidade comum à maior parte dos textos está relacionado ao fator tempo. Quase como um denominador comum das matérias que conferem visibilidade ao *rap* por meio da divulgação de ações sociais, o valor informativo da atualidade permeia todas as narrativas apresentadas. A noção de atualidade é uma das molas propulsoras da imprensa e da mídia. A busca pelo que é atual e inédito imprime à sociedade a ditadura dos novos acontecimentos, que continuamente precisam ser esquecidos e substituídos. No caso do jornalismo público, contudo, esse conceito é flexibilizado, uma vez que sua premissa é a do fornecimento de informações úteis à sociedade. Para as matérias em questão, o valor da atualidade pode ser estendido ao valor do que é “continuado”.

Se de um lado a flexibilização do critério de atualidade aumenta as chances de um acontecimento ser considerado noticiável, de outro lado retira desse mesmo acontecimento o atributo do novo, do “quente”, do que deve ser noticiado com urgência a fim de que a pauta não esfrie ou caduque⁹³. Isso não significa dizer que notícias frias não são noticiáveis. O que se verifica com a publicação das reportagens do Correio Braziliense é justamente o contrário.

⁹³ No jargão jornalístico, diz-se que uma notícia caduca quando ela perde o valor da atualidade e, por conseqüência, a capacidade de gerar interesse do público.

Contudo, como a totalidade das matérias identificadas não estava vinculada à atualidade e à relevância, provavelmente o atributo “dia noticioso” tenha interferido a favor da seleção das respectivas pautas.

Finalmente, ainda sob o ponto de vista da identificação da notícia, há outro aspecto que caracteriza as pautas trabalhadas: a personalização. A utilização de personagens reais para a construção de histórias e para a reprodução de relatos é um recurso muito comum dentro do jornalismo porque possibilita legitimar a imparcialidade do autor. Além disso, o ponto de vista dos personagens, sejam eles pessoas comuns, membros da elite ou fontes autorizadas, também ajudam a reforçar idéias trabalhadas no texto. Como lembra Gaye Tuchman, “os jornalistas vêm as citações de opiniões de outras pessoas como uma forma de prova suplementar. Ao inserir a opinião de alguém, eles acham que deixam de participar na notícia e deixam os ‘factos’ falarem” (1993:81).

Nas matérias do Correio Braziliense os personagens surgem quase em profusão. Todas as narrativas são estruturadas a partir de dramas e histórias pessoais. Em razão da quantidade de personagens disponíveis nas matérias, interessa destacar neste parágrafo apenas os mais relevantes. Sob a ótica das representações, a *reportagem Viver e traçar o próprio destino* traz Jonatas Pereira, “que antes de ser professor de *streetball*, foi um menino exatamente como os que hoje ajuda a manter longe da criminalidade”. De acordo com o texto, Jonatas tem irmão, amigos e alguns conhecidos que já se envolveram com drogas e praticaram crimes. Declarações como “a música é o *rap* que dá voz às angústias e revoltas vividas por eles diariamente”, atribuídas ao entrevistado, são utilizadas em três parágrafos da matéria. Outro personagem que ganhou espaço em reportagem do Correio Braziliense chama-se Nego Bila. *Rapper* com grupo formado na cidade de Ceilândia, Nego Bila desenvolve trabalhos sociais junto com seus companheiros de *rap*, por meio de uma organização não governamental. Espécie de líder social, o *rapper* emprestou seu discurso de dedicação, voluntariado e alegria à reportagem, ajudando a tornar o texto mais humanizado. A partir de personagens com experiências muito similares às de Jonatas e Nego Bila, é possível afirmar que as reportagens analisadas, publicadas pelo Correio Braziliense, contribuem com a construção de representações sociais calcadas em virtudes como a dedicação, a solidariedade e o otimismo. Geralmente pouco associadas às comunidades *rappers*, essas características parecem se diluir diante de valores mais primitivos e negativos, como a agressividade, a acidez dos discursos e a violência urbana.

Fruto de campanhas negativas na mídia, do próprio contexto delineador da cultura *hip hop* nos Estados Unidos, dos relatos contidos nos versos, da postura de alguns *rappers* e da relação de proximidade mantida entre gangues, infratores e *hip hoppers*, as representações predominantes se alimentam de referências negativas, como as encontradas na reportagem *Anjos do ódio – a primeira droga*. Dentre os personagens que integram a narrativa está um adolescente de 16 anos, morador da cidade-satélite de Recanto das Emas. Viciado em drogas, o jovem é apresentado com destaque na única imagem que ilustra a matéria, na legenda e no corpo da reportagem. De acordo com o texto, “O adolescente que cria *raps* só rouba lojas do Recanto das Emas turbinado pela cocaína”. E ainda, “ele já não fica louco, fica ‘alucinológico’, palavra que inventou e colocou num *rap* de sua autoria”.

A associação do gênero musical *rap* ao mundo das drogas, do crime e da violência não se limita – nas reportagens analisadas neste grupo – aos elementos contidos na matéria *Anjos do ódio – a primeira droga*. Eles permeiam, também, as outras reportagens. Seja por meio de descrições como “Aos 9 anos morava no Pombal, uma das regiões mais violentas de Planaltina”, contida na reportagem *No ritmo da vida*, como “a periferia já está destruída” e “Ceilândia é hoje um lugar marcado pela marginalidade”, presentes na matéria *Jogo da dignidade*. Além desses indicativos, foram identificados nos textos palavras e expressões como “assassinato”, “vícios”, “complicações legais”, “preconceitos”, “criminalidade”, “sem futuro”, “revólver”, “aprendendo a roubar”, “passagem por cinco presídios”, “Papuda”, “maconha”, “cocaína”, “favelas” e “drogados”, entre outras, que dividem espaço com trechos como “viraram letras de música”, “valorização da cultura da periferia”, “promoção de oficinas”, “carreira consolidada”, “um dos mais respeitados artistas de *rap* do país” e “final mundial”.

Em termos de representações, parece relevante salientar que nesse grupamento de matérias não foi encontrado nenhum depoimento de *rapper* com alguma notoriedade ou visibilidade no cenário cultural do Distrito Federal. Sob esse aspecto, talvez a única menção que possa ser considerada seja a do *rapper* Japão, citado na reportagem *Jogo da dignidade*. No entanto, a referência ao artista – natural de Ceilândia – é feita à revelia, já que o mesmo sequer foi entrevistado. A ausência desses indivíduos é significativa por colocar em xeque a verossimilhança das representações construídas pelos jornalistas para o grupo de *rappers* e *hip hoppers*. Dito de outra maneira, as histórias e personagens que se transformaram em notícia

podem não representar verdadeiramente ou integralmente a comunidade ligada ao *rap*. A partir dessa constatação, cabe questionar por que motivos eles não integram tais narrativas. Uma resposta possível poderia ser a inexistência de figuras notórias no campo das atividades noticiadas – o que não é verdade – ou o distanciamento desses indivíduos em relação às ações sociais divulgadas ou, hipótese pouco provável, o mapeamento incorreto dos fatos noticiados. Nesse caso, as ações que materializariam as ligações desses artistas com suas respectivas comunidades ou posses não estariam recebendo cobertura jornalística adequada.

Sob a ótica dos estudos culturais, é conveniente lembrar que a emergência do gênero musical *rap* pode ser relacionada a fatores como a ascensão dos Estados Unidos à posição de potência mundial (HALL, 2008:286), a produção de novas identidades sociais e o “aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural” (HALL, 2003:338). Nesse sentido, como acabou de ser verificado, as matérias do Correio Braziliense que abordaram o *rap* dentro de pautas voltadas para os temas desigualdade, exclusão e inclusão social, concederam algum espaço de visibilidade para indivíduos praticamente anônimos. Se de um lado esses sujeitos não podem ser considerados representantes legítimos do gênero musical *rap* – alguns são apenas apreciadores – de outro lado eles falam por grupos sociais que se constituem e geralmente vivem nas periferias.

Embora a periferia e os demais grupamentos relacionados ao popular não sejam novos na sociedade ocidental, é forçoso reconhecer o movimento que se processa dentro da sociedade e da indústria cultural no sentido de “alocar” o emergente nos espaços dominantes. O que se verifica nas reportagens do Correio Braziliense é, justamente, um pouco desse processo de alocação do emergente. O gênero musical *rap*, como manifestação cultural oposicional que mantém suas raízes no periférico, ganha visibilidade como elemento característico do lado pobre e excluído da sociedade urbana toda vez que esta se transforma em notícia.

A partir desse entendimento, a presença de versos da música *rap* em uma pauta não relacionada à cultura ou entretenimento, como a da reportagem *Anjos do Ódio*, parece ratificar a relevância e a emergência da manifestação cultural em análise. Ainda que por um viés negativo, o Correio Braziliense – como representante da imprensa hegemônica – abriu um espaço de visibilidade para o *rap*. E isso é significativo porque, em geral, o jornal é “*produced for a know*

community on a basis of common interest and common knowledge, the local newspaper is not governed by a 'mass' interpretation"⁹⁴ (WILLIAMS, 1985:300).

Do ponto de vista da teoria materialista da cultura, metade da amostra das narrativas toca em pontos que são determinantes para que as expressões de uma manifestação artística emergente possam se estruturar e ganhar visibilidade: falta de apoio, equipamentos, treinamento, estrutura física e recursos financeiros. No último parágrafo da reportagem *O ritmo da vida*, há referências claras às dificuldades materiais: “é esse trabalho que mantém os jovens com os pés no chão. Falta, no entanto, apoio oficial para o trabalho que realizam. Os 20 participantes é que financiam [as próprias] viagens e participações em eventos. O Brasil é rico em talentos e pobre em investimentos”, afirma Papel”. Em outra matéria, a história do pagodeiro negro, que supostamente deveria gostar de *rap*, o personagem esbarrava na dificuldade enfrentada para conseguir gravar o primeiro CD. O depoimento transcrito pela jornalista Erika Klingl sintetizou o problema na frase “agora a gente teve que parar por falta de grana, mas tenho fé. Vamos dar a volta por cima mais uma vez”. A questão da materialidade também apareceu no texto *Como o hip hop tem salvado Ceilândia* através da descrição das instalações e equipamentos adquiridos pela ONG Grupo Atitude para atender os jovens daquela cidade-satélite: “O grupo tem uma sede, uma casa em Ceilândia Sul, equipada com estúdio de gravação e ensaio, ilha de edição, serigrafia e biblioteca. Os jovens mantêm ainda uma rádio na internet”. Diante desses elementos, e quase 50 anos depois de sua formulação, ainda é atual a afirmação de Raymond Williams, para quem “*our new services tend to require so much capital that only a very large audience can sustain them. This in itself is not a difficulty; the potential audience is there. But everything depends on the attitude of those who control these services to such an audience*”⁹⁵ (1985:299).

De fato, em termos de manifestações culturais, não há como negar que os aspectos materiais são imprescindíveis para a produção, a perpetuação e a divulgação de quaisquer expressões culturais – populares ou eruditas. Contudo, levando-se em consideração o foco das pautas analisadas, pode-se inferir que a questão da materialidade é explorada nos textos do Correio apenas em razão da carência e do contingenciamento que permeiam a realidade de

⁹⁴ O jornal é produzido para uma comunidade conhecida, a partir de conhecimentos e interesses comuns. Além disso, o jornal não é governado por uma ‘interpretação vinda das massas’. Tradução livre.

⁹⁵ Os nossos novos serviços tendem a custar muito dinheiro, o que pode ser sustentado apenas por uma grande audiência. /esse fato não se configura em dificuldade, uma vez que a audiência está lá. Mas tudo depende da atitude

entidades, organizações sociais e grupos voluntários. Essa afirmação não neutraliza ou invalida as reivindicações e conquistas transmitidas pelos entrevistados. Ela apenas busca revelar o caráter da intencionalidade da escolha que favoreceu a sua inclusão nas reportagens, que não estavam voltadas para a divulgação de uma manifestação cultural oposicional e emergente e, portanto, não tinham a obrigação jornalística de noticiar as conquistas e dificuldades enfrentadas pelo gênero musical em sua busca por visibilidade.

Como todas as escolhas, a decisão de fazer referências à materialidade traz implicações às representações sociais dos *rappers* e *hip hoppers* no Distrito Federal. Por meio dos elementos utilizados, a identidade desses indivíduos – que vai sendo forjada no imaginário social – agrega como símbolos valores ligados à pobreza, à precariedade e até ao amadorismo. Em termos de busca por visibilidade, esses elementos pouco contribuem para a negociação entre hegemônico e emergente. Eles, no entanto, têm potencial para reforçar a coerência do discurso que atesta que “a música é o *rap* que dá voz às angústias e revoltas” e que “Até no lixão nasce flor”, trechos retirados respectivamente das reportagens *Viver e traçar o próprio destino* e *Jogo da dignidade*.

- O reconhecimento do *rap* como um fenômeno cultural

As reportagens publicadas no Correio Braziliense que fazem parte deste bloco tratam o gênero musical *rap* como uma manifestação cultural presente no cotidiano da cidade. A música, que nasceu como forma de protesto da juventude pobre dos guetos norte-americanos, manteve no Brasil um tom politizado e contestador que – a despeito da estigmatização decorrente da associação do ritmo com o *funk*, com a violência e a criminalidade – tem se tornado um marco identitário de jovens que vivem nas periferias. Por força da sua posição de emergência na cena cultural, o *rap* vem ganhando visibilidade e negociando novos espaços com os meios hegemônicos.

Reconhecido como uma manifestação cultural oposicional e emergente, o *rap* produzido no Distrito Federal pautou três reportagens no jornal Correio Braziliense no período de 2006 até 2008. A primeira delas foi publicada na editoria de cidades sob o título *Música como antídoto*

daqueles que controlam os serviços de comunicação para aquela audiência. Tradução livre da pesquisadora.

*social*⁹⁶. Utilizando como gancho noticioso a escolha do *rap* brasileiro como objeto de pesquisa para uma tese de doutorado na Universidade de Brasília, a reportagem buscou contextualizar o leitor sobre a importância da música *rap* para a população da periferia da cidade. Para cumprir tal objetivo, a repórter Érica Montenegro recorreu a entrevistas com *rappers* das localidades próximas ao Plano Piloto, ao próprio doutorando e ao representante de uma ONG que desenvolvia trabalhos sociais utilizando os elementos do *hip hop* na cidade-satélite de Ceilândia.

A partir da história do pesquisador e de sua relação com o *hip hop*, a jornalista explicou no texto as prováveis causas do reconhecimento do gênero musical *rap* por grupos juvenis como instrumento de denúncia e enfrentamento. O fato de os versos publicizarem relatos de dramas familiares, conflitos com a polícia e brigas de gangues justificariam, na opinião do autor da tese, a identificação da periferia com o gênero musical *rap*. As declarações do pesquisador Breitner Tavares também foram usadas para evidenciar os ganhos sociais por meio da identidade estabelecida entre a cidade de Ceilândia e o *rap*. Consolidada na percepção dos seguidores do movimento *hip hop*, essa afirmação se ratifica no texto com a declaração de outro personagem que, para justificar a precariedade de recursos destinados à cultura na cidade-satélite de São Sebastião, atestou que “aqui não é Ceilândia. Lá, eles têm apoio. Nós estamos apenas começando”.

Publicado na primeira metade da página, o texto se estende por seis colunas e divide espaço com uma profusão de anúncios de publicidade legal. O Correio Braziliense saiu a campo para produzir a foto que ilustra a matéria. Em impressão P&B, a imagem destaca o encontro do pesquisador com um *rapper* de São Sebastião e com o representante da ONG. A legenda, no entanto, faz menção apenas à organização não governamental e à qualidade do trabalho realizado pela entidade.

A segunda reportagem que foi objeto da presente análise recebeu o título de *Embaixador do rap*⁹⁷. Produzida pelo jornalista Tiago Faria em meados de 2006, ela poderia ter sido incluída no conjunto das matérias que abordou o gênero musical em *rap* a partir da programação cultural da cidade. Contudo, apesar da menção à participação do *rapper* GOG na gravação de uma faixa

⁹⁶ Jornal Correio Braziliense caderno Cidades, 27/11/2006.

⁹⁷ Jornal Correio Braziliense, caderno Cultura, 16/06/2006.

no disco do cantor de MPB Lenine, o texto de Tiago Faria privilegiou a carreira do artista, o papel crítico do *hip hop* e a forma como o *rapper* vinha atuando para estabelecer uma maior aproximação entre a periferia e o meio hegemônico. Em estilo literário, a reportagem apresentou o artista, destacou seu grau de notoriedade no mundo *hip hop*, falou da sua visibilidade, dos 20 anos de carreira já trilhada e apontou a ligação do *rapper* com a cidade a partir de referências ao Plano Piloto, ao Eixão, ao Congresso Nacional e a personagens e situações corriqueiras para quem vive nas cidades-satélites e no entorno do Distrito Federal, todos presentes nos seus versos.

A idéia que envolve o título e que dá direção a reportagem é atribuída ao *rapper* por meio da reprodução entre aspas da declaração “sempre fui uma embaixada de Brasília em todos os lugares para onde viajei”. A esse gancho está ligado o subtítulo que, em letras maiúsculas informava que “com a missão de levar informação à periferia, o *rapper* GOG carrega Brasília para onde vai”. Entremeadado por reproduções de declarações do artista, o texto aborda a estruturação nacional do gênero *rap*, a situação do *hip hop* em Brasília, o trabalho de conscientização que GOG considera necessário para a transformação da sociedade brasileira e a cisão social entre a parte central da cidade – que continuamente se moderniza – e a periferia.

De acordo com o texto, dentro da vertente do *rap* consciente, GOG defende que o conhecimento não pode ser restrito ou limitado e que o discurso é mais importante que o ritmo porque, além de propiciar uma ligação direta com o cotidiano das pessoas, o *rap* funciona como uma espécie de noticiário periférico por meio do qual o artista transmite suas mensagens com linguagem e visão inteligíveis ao seu público. Seguindo essa linha de pensamento, o jornalista mostra como o artista tem trabalhado com a música para tentar conscientizar as pessoas que vivem na periferia. Para GOG, a força do *rap* pode ser usada como vetor de comunicação para atuar em comunidades e grupos sociais onde o poder público não chega.

A reportagem prossegue afirmando que a escolha do gênero musical pelo artista estaria calcada nas origens e na ideologia ligada a essa forma de expressão musical, que busca propagar mudanças. Nesse ponto, GOG é citado para afirmar que trabalha para que “as pessoas que ouvem *rap* possam trabalhar para transformar a realidade social não apenas delas, mas a situação política brasileira”.

A reportagem *Embaixador do rap* foi publicada no caderno Cultura em uma edição de domingo, que possui maior tiragem. Como principal matéria da editoria, a diagramação da página recebeu tratamento especial com a utilização de recursos gráficos que remetem ao leitor a noção de pichações e manchas de tintas. Esses traços emolduram toda a página e se interligam a uma ilustração da Ponte Juscelino Kubitschek, que é tema da canção Eu e Lenine (A Ponte), de autoria de GOG.. No pé da página, em versão positiva (letras brancas sobre fundo preto), um trecho da música foi reproduzido em três colunas:

Fique ligado, acompanhe passo a passo
condomínios luxuosos de todos os lados
O Congresso e o Planalto colados
“aqueles barracos ali ó, vão ser retirados”
A ponte começou depois, mas terminou
bem antes que as obras do metrô

Quem mora fora do avião
bate palma, aplaude, apóia, pede diversão
A ponte é muito, muito iluminada
o pôr do sol numa visão privilegiada
O povo quer passar, vê nela algo místico
A ponte virou ponto turístico

A ponte saiu do papel
virou realidade
Novo cartão-postal da cidade
Um quer transformar ela em
patrimônio mundial
Um outro num inquérito policial

Das reportagens identificadas no Correio, o último texto que conferiu ao *rap* brasileiro o status de manifestação cultural foi publicado no mês abril de 2008, em um caderno especial que celebrava o aniversário de 48 anos de Brasília. A partir da equação matemática $\{4+8\}$; que foi o título ao caderno, o Correio Braziliense apresentou 12 artistas ligados à cidade, cujos trabalhos prestavam homenagem à capital do país. Como uma espécie de índice iconográfico, a primeira página do suplemento trouxe fotografias dos artistas selecionados, que participaram daquela edição. A foto de Dino Black foi produzida diante das ruínas de uma casa de madeira. No tempo dos pioneiros, esse era um tipo comum de construção na cidade. Abaixo das imagens, o jornal apresentava o conteúdo como um presente para celebrar o aniversário da capital. O texto

prosseguiu informando que a iniciativa já se repetia pelo sétimo ano consecutivo e que por meio dessa ação o Correio Braziliense não somente reconhecia a força e a diversidade da arte desenvolvida na cidade, como também homenageava o espírito inventivo dos brasilienses, presente na região desde o tempo da inauguração da capital. Com 12 páginas, o caderno foi impresso em papel branco com gramatura superior à da folha de papel jornal.

O *rapper* Dino Black, um representante da cultura *hip hop* produzida no Distrito Federal, foi escolhido para integrar o suplemento comemorativo. Sua foto abriu o índice de apresentações dos artistas, que não seguiu nenhuma ordem de sequenciamento lógica, como a alfabética ou a de grupamentos por expressões artísticas. Foi também o trabalho de Dino Black o que ocupou a última página ímpar do material.

Sob o título *O concreto já rachou*⁹⁸, o texto assinado por Dino Black – produzido em formato de versos – foi estruturado em 23 estrofes por meio das quais o artista descreveu sua relação com a cidade a partir da materialização do sonho de Dom Bosco, do cotidiano das pessoas comuns que integram as diversas tribos urbanas que habitam Brasília e da presença dos migrantes nordestinos. Entremeados a referências sobre avenidas e eixos, os versos também trataram do isolamento estabelecido pela arquitetura verticalizada e pela separação entre as zonas de asfalto e as de buracos, pela política, pela pobreza - associada à violência, pelo *rock* e pelo *hip hop*, que tem emergido nos versos da periferia.

Ao final da página, um parágrafo destacado em estilo itálico fornece informações sobre o autor, nascido na cidade-satélite de Ceilândia e criado em Candangolândia. O texto informa que Dino Black é considerado “um dos *rappers* mais importantes do DF”. Filho de migrantes nordestinos, Dino Black assumiu a alcunha de Preto Furioso das Rimas. O artista, que não vive da sua música, dividiu o espaço do suplemento especial com outras onze personalidades convidadas, todas ligadas à cultura e ao mundo acadêmico. Seu poema foi publicado ao lado de contribuições produzidas por nomes como Susana Dobal, Nicolas Behr, Francisco Galeno, Ralph Gehre e Míriam Virna, entre outros cidadãos que estão envolvidos com a história cultural da cidade.

⁹⁸ Jornal Correio Braziliense, suplemento especial 4+8, 21/04/2008.

O reconhecimento do *hip hop* como uma manifestação cultural da cidade e a inserção de Dino Black em um círculo de artistas brancos que, habitualmente, transitam no espaço nobre do Plano Piloto e não mantêm muito contato com a periferia, evidencia o movimento de ascensão de um gênero musical criado às margens da cultura dominante e consumido predominantemente por jovens igualmente marginalizados em razão da falta de oportunidades, empregos e educação que – ao longo dos últimos anos – criaram meios e se apropriaram de recursos tecnológicos para expressar suas visões de mundo e construir uma identidade social positiva. Nesse sentido, a participação do *rapper* no suplemento produzido pelo Correio Braziliense corresponde à declaração de um “arauto” da pós-modernidade, que atesta o deslocamento (mínimo) de forças decorrentes de políticas culturais e afirmativas a favor da cultura marginal.

Tanto quanto evidenciar a emergência de uma manifestação cultural, a visibilidade concedida a Dino Black no suplemento pode suscitar uma discussão em torno da questão racial. O assunto vem à tona na pele do próprio *rapper* e por meio de registros em forma de versos como “estas algemas que me prendem podem se soltar”, de sua autoria. Único negro entre os artistas convidados, Dino incorpora o que o jornalista Leandro Pasini descreveu como “o tipo humano mais temido da sociedade brasileira desde os tempos coloniais: o negro não-domado, insubmisso e insubordinado, orgulhoso, que já foi historicamente o quilombola” (PASINI, 2007:94) e que hoje é o líder de uma comunidade ou algum detento do sistema prisional. Ao longo das estrofes publicadas no Correio, o *rapper* revelou – também – sua situação social:

A escravidão só mudou de nome pra assalariado
Com um padeiro na mão rima um cantor de xaxado
A exclusão é o mais amargo fruto do sistema
Galinhas velhas ciscando em torno dos problemas [...]

Nesta muralha que me cerca de imensos prédios
O contato direto com o mundo real faz controlar meu tédio
Preto pobre analisando o lado bom e ruim
Mas crescendo no rap Deus teve pena de mim

Como foi observado por Tricia Rose ao analisar o *hip hop* nos Estados Unidos, a temática abordada por Dino Black oferece ao leitor indícios de que “*life on the margins of postindustrial urban [...] is inscribed in hip hop style, sound, lyrics and thematics. Emerging from the intersection of lack and desire in the postindustrial city, hip hop manages the painful*

contradictions of social alienation and prophetic imagination”⁹⁹ (2008:401). De fato, a experiência pessoal do autor parece estar transcrita em várias estrofes, como a que aborda a cor da pele e a condição social ou a idade e a sua ligação com o *rap*.

Nas duas reportagens anteriores a questão da negritude foi transferida para o campo das diferenças e das desigualdades sociais. No texto de Érica Monteiro, o presidente do Grupo Atitude relatou que “no ensino médio, os professores [...] diziam: Por que você está reclamando da aula, da escola? Você vai ser pedreiro ou bandido, mesmo”. Seguindo essa mesma linha, na reportagem *Embaixador do rap* o que se encontra são referências à violência, à má distribuição de renda e à população da periferia. Em declaração atribuída ao *rapper* GOG, ali estão as pessoas “que transformam, as que constroem casas, as que criam crianças dos outros. Não ficam simplesmente batendo carimbo, passando caneta no papel”.

Dentro desse grupo social, o fato de ser branco ou negro pouco altera a condição econômica, as oportunidades e a imagem que os representantes das camadas mais privilegiadas têm do morador da periferia. Desse modo, apesar de as matérias não estabelecerem uma conexão direta entre etnia, pobreza e cultura marginal, não se deve entender que tal conexão não exista no Brasil. Especificamente em termos de Brasília e cidades-satélites, é corrente e histórica a existência de um fluxo migratório que viabilizou a construção da nova capital do país. Essa população, basicamente formada por pessoas pobres e sem qualificação formal, acabou por se fixar nas regiões periféricas da cidade, que continua atraindo novos moradores. Parte desse grupo social é, justamente, o público a que GOG e Sérgio Nascimento, o presidente do Grupo Atitude, se referem.

Sob a ótica da estruturação das notícias, o elemento noticioso comum às três reportagens é o valor informativo da proximidade. Tanto a elaboração da tese sobre uma manifestação cultural emergente nas periferias do Distrito Federal quanto a entrevista com o *rapper* brasileiro mais conhecido no país ou a participação de um artista representante da cultura marginal na homenagem ao aniversário da cidade privilegiaram o vínculo geográfico como gancho noticioso

⁹⁹ A vida nas margens da sociedade pós-industrial americana está inscrita no estilo *hip hop*, na sua sonoridade, letras e temas trabalhados. Ao emergir da interseção entre a falta de perspectivas e o desejo na cidade da era pós-industrial, o *hip hop* lida com as dolorosas contradições da alienação social e da imaginação profética.

para a seleção do personagem/acontecimento. A relevância desse elemento dentro dos textos pode ser avaliada a partir da sua disponibilização na matéria: no suplemento especial ele está no título *Doze visões de Brasília* e nas outras duas reportagens, nos subtítulos “Com a missão de levar informação à periferia, o *rapper* GOG carrega Brasília para onde vai”, da reportagem *Embaixador do rap*, e “Pesquisador da UnB avalia que movimento trouxe identidade cultural e elevou a auto-estima dos moradores de Ceilândia”, da reportagem *Música como antídoto social*.

Outros valores informativos, como a notoriedade dos personagens, a novidade que reveste o acontecimento e a disponibilidade das fontes também estão presentes nos textos. Seja por meio do *rapper* GOG e dos cantores Lenine e Maria Rita, considerados celebridades ou pessoas notórias, pela escolha inusitada do *hip hop* como tema para a formulação de uma tese de doutorado dentro da Universidade de Brasília ou, simplesmente, pela disponibilidade de agenda de fontes e entrevistados, como Dino Black. Na verdade, alguns desses aspectos noticiosos estão reunidos em uma mesma matéria. No entanto, como já dito anteriormente, os valores noticiosos que integram uma mesma reportagem não competem entre si, pelo contrário, eles se somam ou se complementam. Nessa direção, alguns autores declaram que os “acontecimentos que maior pontuação tenham num número desses valores-notícias terão maior potencial noticioso do que outros” (HALL *et al*, 1993:225).

A despeito do fato de o texto *O concreto já rachou* não se configurar em uma reportagem e, desse modo, não poder ser analisado em sua totalidade à luz dos valores informativos, é forçoso reconhecer que – como material publicado gratuitamente (mídia espontânea) – a poesia de Dino Black atende a alguns dos critérios subjetivos de seleção da notícia, como o da atualidade, da disponibilidade e da proximidade. Além disso, em termos de análise das representações, a oposição branco-negro – assim como a oposição periférico-central – contribui para evidenciar um olhar social voltado para as manifestações populares em contraposição à produção ligada ao que Stuart Hall chamou de “alta cultura ou cultura de elite” (2005:340). Baseada nas experiências e vivências de Dino Black, o poema publicado ganhou força ao ser reconhecido como uma manifestação da cultura popular, que “tem se tornado historicamente a forma dominante da cultura global” (HALL, 2003:341).

No tocante à abertura das demais reportagens, a fórmula jornalística do *lead* foi substituída pela introdução de uma pequena história, com elementos humanos. No caso da

matéria *Embaixador do rap*, a narrativa tomou emprestado do título a idéia de deslocamento, de viagem, para comparar o *rapper* brasileiro a “um caixeiro viajante da contestação”. Não há ao longo do texto respostas para as questões quando e por quê. A abertura da reportagem *Música como antídoto social* também fugiu do padrão do lead e apresentou uma contextualização sobre a violência nas áreas mais pobres da cidade e sobre a utilização do *rap*, “música que ainda hoje costuma ser associada à bandidagem”, para a redução de conflitos e tensões entre jovens da periferia.

Ao reproduzir o discurso que associa a manifestação cultural ao que é considerado uma ameaça à sociedade, a jornalista recorre ao imaginário social para localizar o gênero musical antes de relacioná-lo positivamente à educação e à mobilização social. Como em outros fenômenos culturais, ocorre que a imagem construída a partir de determinado contexto – nesse caso específico, de violência e ascensão do pobre na cena midiática – ganhou uma dimensão maior que a real. A matéria *Música como antídoto social* chega a afirmar que o *hip hop* “é um movimento de enfrentamento contra a violência, o racismo e a desigualdade”. Essa dimensão foi assumida como verdadeira e suplantou fatos como a popularização do gênero, o surgimento de novos estilos e a conquista de novos públicos entre os diversos segmentos econômicos presentes na sociedade brasileira. Intencionalmente ou não, o emprego de valores negativos ligados à marginalidade, à pobreza e à violência prevalece sobre os valores positivos da inclusão e da mobilização social, atendendo ao critério noticioso da controvérsia.

A partir das idéias, intenções e recortes estabelecidos pelos jornalistas e pelo editor do suplemento especial do Correio Braziliense – no caso específico do poema *O concreto já rachou*, é possível identificar algumas representações traçadas para os *rappers* entrevistados e, de uma maneira geral, para o público da periferia que consome o gênero musical *rap*. Essas construções se baseiam em perfis e depoimentos de personagens que, na maior parte das vezes, são jovens, trabalhadores e pobres. Na reportagem *Música como antídoto social*, a descrição da *rapper* Jane Veneno informa o leitor que a artista tem 20 anos, é casada e tem uma filha de 2 anos e 6 meses de idade. Junto com o marido, também *rapper*, “mora em uma casa de três cômodos [...] O piso é de cimento batido”. Longe do glamour que rodeia boa parte de astros e estrelas da música, a matéria revela que “sentados em cima da cama, eles assistem ao clipe caseiro feito por eles”. Em outro trecho, a jornalista transcreve declaração do autor da tese, que afirma que “as letras [do *rap*] falam sobre dramas familiares, violência policial, briga de gangues, exclusão social. É por

isso que quem vive na periferia se identifica”. Há, também, o contraponto do próprio pesquisador que, apesar de ter suas raízes ligadas à periferia – nasceu e foi criado em Ceilândia – formou-se em sociologia e conquistou um título de doutor. Na mesma linha do autor da tese, o texto apresenta o presidente da ONG Atitude. Ex-estudante sem perspectivas, o entrevistado conquistou um diploma universitário, administra uma organização que recebe apoio financeiro do exterior, emprega 20 pessoas e ainda “viaja pelo mundo para relatar a experiência do Atitude e conhecer iniciativas parecidas”.

Como dito anteriormente, GOG foi apresentado como um cidadão do mundo, alguém que tem “a missão de levar informações desse vasto mundo à periferia [...] e também transmitir as histórias da periferia para o centro”. Essa expressão coloca o artista em uma posição – no mínimo – mais privilegiada que a do seu público, que – de acordo com a reportagem – dependeria dos refrões do *rap* “para buscar soluções para os problemas sociais”. Ainda sobre “as pessoas que ouvem o *rap*”, pode-se apreender das duas reportagens que elas, em geral, têm pouca instrução formal, pouco acesso à informação e desempenham funções mal remuneradas.

Apesar do foco das reportagens estar dirigido para o gênero *rap* enquanto manifestação cultural que eclode na cidade, nos textos analisados há poucos indicativos que caracterizam a materialidade dessa expressão musical. A exceção pode ser encontrada apenas na reportagem *Embaixador do rap*. Ali, em dois trechos do texto, há curtas menções à qualidade técnica do trabalho realizado junto com Lenine, dentro da MTV, e à estrutura física que GOG manteve, à época da entrevista, na cidade-satélite de Riacho Fundo. O estúdio, que abrigou o selo independente Só Balanço, foi brevemente apresentado pelo jornalista como motivo de orgulho para o *rapper*. Nele, além de realizar pesquisas musicais, GOG compunha e abria espaço para novos talentos do gênero musical *rap*, como os grupos A Família, vencedor do Prêmio Hutúz 2005, e Vadios Locus.

Sob o ponto de vista do mercado consumidor e das manifestações culturais emergentes, a criação de um selo independente e a posterior montagem de um estúdio de gravação para atender a demanda de artistas do Distrito Federal são dois assuntos que poderiam ter sido melhor explorados dentro da matéria. Da mesma maneira, na reportagem *Música como antídoto social*, os aspectos materiais que levaram Ceilândia a figurar em outras editorias dos jornais, “que não as policiais”, e justificaram a elaboração de uma tese acadêmica, não foram explorados. A partir do entendimento de que a seleção, o descarte e o ordenamento dos fatos em uma notícia sempre

implica em duas comunicações, uma intencional e outra que é suprimida (MOTTA,2005:127), pode-se concluir que o Correio Braziliense privilegiou nas duas reportagens a face dos acontecimentos que estava voltada, justamente, para o processo de negociação descrito dentro dos estudos culturais como uma tentativa de incorporação dos novos elementos emergentes pelas formas dominantes: no caso da reportagem *O Embaixador do rap*, essa face foi a carreira do *rapper* GOG a partir da sua aproximação com artistas da MPB; na matéria *Música como antídoto social*, foi o olhar da comunidade acadêmica sobre uma manifestação marginal e no suplemento comemorativo do aniversário de Brasília, a coexistência de expressões urbanas periféricas e centrais.

Telejornal DFTV-1

- *O rap* como ferramenta de inclusão social

Exibido pela filial da Rede Globo em Brasília de segunda a sábado, o telejornal DFTV distingue-se dos demais programas jornalísticos de abrangência nacional por noticiar assuntos de interesse local. No espaço diário de 30 minutos, os fatos e acontecimentos referentes à Brasília, às cidades-satélites e ao entorno entram na pauta do jornal, muitas vezes através de personalidades públicas e membros da comunidade. No período de 2006 até 2008, foram identificadas nas edições do telejornal sete reportagens relacionadas ao *hip hop* e, de um modo particular, ao *rap*. Desse conjunto, três matérias abordaram o tema sob o ângulo da cidadania e da inclusão social. A reportagem *Criança Esperança*¹⁰⁰, que foi ao ar em julho de 2006, tinha o objetivo de divulgar a distribuição dos donativos angariados pela campanha promovida anualmente pela Rede Globo, evidenciando o vínculo de proximidade das entidades beneficiadas com a população local.

Para cumprir tal objetivo, a produção do telejornal enviou equipe a campo e apresentou as ações desenvolvidas pela organização não governamental Atitude, na cidade-satélite de Ceilândia. As imagens captadas no interior da casa mostraram uma série de oficinas, que pareciam acontecer de maneira concomitante. A profusão de atividades exibidas legitimava o trabalho social desenvolvido, validando a destinação de recursos do Projeto Criança Esperança

para a ONG de Ceilândia. Na sequência da matéria, o representante da ONG declarou que a entidade já trabalhava há 10 anos na região e buscava atuar com jovens de 15 a 22 anos “para livrá-los dessa violência urbana, do envolvimento com drogas, [e] esse tipo de coisa”.

Com os recursos recebidos, a organização não governamental pretendia montar um estúdio de música com instalações acústicas e equipamentos modernos. Nessa parte da matéria, as batidas do *rap* que fazem o fundo da reportagem se intensificam enquanto imagens de jovens manuseando gravadores são intercaladas com paredes grafitadas. Então, em primeiro plano, um dos entrevistados confirma a ansiedade do pessoal ligado ao *hip hop*, que sonha com a oportunidade de gravar o primeiro CD. Alternando entre planos fechados e planos gerais, a reportagem deu voz a outro ator do acontecimento, um voluntário, que afirmou existir muitas pessoas escondidas no anonimato por não ter condições financeiras de gravar um CD. Em sua opinião, a montagem de um estúdio no espaço da ONG possibilitaria o lançamento de talentos promissores no mercado.

O gênero musical *rap* prevaleceu como trilha sonora da matéria, que utilizou as batidas características do ritmo como símbolo indicativo da territorialidade dos *hip hoppers* no espaço da organização não governamental. O quadro se reverteu apenas no momento da passagem da matéria para o estúdio. Ali, com luminosidade e áudio adequados, o apresentador é enquadrado em plano médio no momento em que apresenta a contabilização das ações do Projeto. A reportagem se encerra com a retomada das imagens do estúdio.

IMAGEM	CENA	DETALHES
	<p>O início da reportagem traz imagens da câmera transitando pelo espaço da ONG Grupo Atitude. Apesar de a narrativa estar em curso, não se identifica – nesse momento – quem é a repórter.</p>	<p>A câmera se move no ombro do operador para cobrir os espaços. Há pouca iluminação, o que reproduz um ambiente mais natural.</p>

¹⁰⁰ *Criança Esperança*, telejornal DFTV-1, Brasília (DF), 25/07/2006, duração: 00:03:05.

	<p>Na casa de Ceilândia, todas as oficinas estavam em operação. Uma a uma, elas foram exibidas em passagens rápidas.</p>	<p>A maior parte dos enquadramentos foi feita em plano geral médio. Os cortes de cena dão a impressão de dinamismo às atividades.</p>
 	<p>O porta-voz da organização não governamental fala sobre os riscos sociais a que os jovens de Ceilândia estão expostos, o trabalho desenvolvido e a aplicação dos recursos recebidos.</p>	<p>A imagem do entrevistado se alterna com cenas da oficina de dança de rua. São utilizados os planos <i>close-up</i> médio e geral. Assim como o jovem que fala, os jovens que dançam apresentam um biotipo comum: estatura similar e pele morena. Dentro da sequência há, também, imagens de mulheres que participam das atividades promovidas pela organização não governamental Grupo Atitude. Igualmente jovens, elas aparecem em menor número na reportagem.</p>
	<p>Imagens de grafite são utilizadas em algumas cenas como elemento identificador da cultura <i>hip hop</i>.</p>	<p>A matéria não aprofunda a manifestação artística do grafite. Enquadrada como fundo de alguns objetos, em plano geral ou em <i>close-up</i> extremo, ela está presente em três trechos distintos da reportagem. No frame ao lado, mais uma representação ligada ao <i>hip hop</i>: jovem moreno, de boné, com um spray na mão,</p>

		pintando uma parede.
	No espaço da ONG Grupo Atitude, jovem comenta com satisfação sobre o investimento na montagem de um estúdio de gravação.	O enquadramento parte de um campo mais abrangente – com outros jovens – para outro, mais restrito. O som ambiente que contamina o áudio dá uma percepção de efervescência ao espaço.

Dentro do período pesquisado, a segunda reportagem que abordou os assuntos *rap* e *hip hop* a partir da ótica da inclusão social foi exibida pelo DFTV em junho de 2006. A matéria integrou uma série especial de reportagens cujo tema central foi a reinserção social de jovens atendidos pelo Centro de Atendimento Juvenil Especializado (CAJE), de Brasília. Sob o título *Além das grades: mais uma chance*¹⁰¹, a história dos dois personagens foi introduzida ao espectador pelo jornalista-âncora do programa, que falou do estúdio e foi enquadrado em plano médio.

Precedida por uma vinheta sonorizada, construída com sombras negras sob um fundo vermelho, a reportagem se inicia com imagens dos personagens andando a céu aberto, felizes, com uma trilha musical tranqüila ao fundo. A sequência de imagens é interrompida subitamente com um corte que altera plano, luminosidade e cenário para destacar o depoimento de uma mãe que identificou o filho entre os menores detidos pelo Centro de Atendimento de Brasília, entidade equivalente à antiga Fundação do Bem Estar do Menor – FEBEM. Lá, o personagem Gleidson ficou preso pelo período de um ano e sete meses sob a acusação de assalto à mão armada.

Antes de dar continuidade à estruturação da matéria, é conveniente registrar que a utilização da vinheta¹⁰² é uma prática que chancela o caráter de excepcionalidade ou importância

¹⁰¹ *Além das grades: mais uma chance*, telejornal DFTV-1, Brasília (DF), 09/06/2006, duração: 00:04:32.

¹⁰² As vinhetas são animações audiovisuais, visuais ou apenas sonoras que têm por finalidade destacar alguma passagem ou programa. Na televisão ela pode se categorizada como vinheta de identidade, de chamada, de passagem ou de abertura, que é o caso da vinheta em questão. Nota da pesquisadora.

conferida à um determinado conjunto de reportagens. Como já assinalado, no caso da reportagem em questão, a vinheta que precedeu a matéria utilizou as cores vermelho e preto para ilustrar imagens de dois jovens em movimento - um portando revólver, com uma bola de futebol perto do pé, e outro sentado, fumando. Somadas à percepção decorrente da escolha de atividades “negativas”, que são desempenhadas pelas sombras, as cores vermelho e preto carregam cargas simbólicas que podem ser interpretadas como referências à violência e – por extensão – ao sangue e à negritude. Isso acontece porque, como observado por Santos Zunzunegui, as culturas estabelecem categorizações e identificações cromáticas que podem afetar a percepção das pessoas. Nessa direção, o autor assegura que “*de la misma manera que el lenguaje determina la forma em que una sociedad organiza sus sistemas de valores e ideas, también condiciona nuestra percepción cromática*”¹⁰³ (1989:46). Além desse aspecto, o áudio – que acompanha a vinheta – ajuda a estimular o sistema sensorial, atraindo a atenção do ouvinte/espectador.

O relato é intercalado pela narrativa do repórter, que é coberta durante o período de sua fala por imagens em movimento e planos próximos (*close up*, extremo *close up* de rosto e mãos) da mãe. Um fundo musical confere maior emotividade à narração. A sequência de cortes de imagens coordena a utilização de cenas do jovem detido à fala do repórter. A partir de então, o depoimento de Gleidson e seu companheiro/cúmplice são utilizadas para falar das facilidades e riscos da criminalidade e da disposição de mudar. Todas as participações do repórter são feitas sem a utilização de sua imagem.

É somente no meio da narrativa que o tema *rap* entra na pauta. Ainda através da voz do repórter, o espectador fica sabendo que a música *rap* era usada pela dupla como forma de desabafo e de distração. Além das imagens dos jovens, nessa parte da reportagem são utilizadas imagens de grades, celas e cercas de arame farpado. Na sequência, quase como em um bate-papo com o jornalista e com o público, os jovens explicaram que o *rap* foi muito útil porque os ajudava a refletir sobre a vida. E que agora, livres da detenção, pretendiam seguir o caminho da música para trilhar um futuro diferente da realidade de violência e criminalidade, presente no bairro onde iriam voltar a viver. A referência ao bairro e à periferia é recorrente e faz parte do discurso da mãe e do jovem detido.

¹⁰³ Da mesma maneira que a linguagem determina a forma em que uma sociedade organiza seus sistemas de valores e idéias, também condiciona nossa percepção cromática. Tradução livre.

Depois da introdução da trama e do desenvolvimento da história por meio do sequenciamento dos depoimentos colhidos, a reportagem partiu para o seu terceiro bloco. Nessa parte, a mãe relata sua convicção na recuperação social dos jovens e afirma estar mais atenta ao comportamento do filho. A declaração é captada em primeiro plano, com alguns *close-ups*. Seguindo a estrutura de construção da matéria, o repórter entra novamente em *off* para concluir a narrativa. Para cobrir sua voz, são utilizadas imagens dos três personagens caminhando novamente sob a luz clara do céu, no que parece ser uma metáfora de liberdade. A mesma trilha musical usada no início da reportagem é repetida no seu encerramento. Não há nenhuma referência sonora ao gênero *rap*. A seguir, imagens retiradas da reportagem *Além das grades: mais uma chance*.

IMAGEM	CENA	DETALHES
	<p>O apresentador do telejornal faz a chamada da matéria da bancada do estúdio.</p>	<p>Plano americano sob fundo neutro enche a maior parte da tela e garante a visibilidade do nome do programa.</p>
	<p>Vinheta de abertura da série de reportagens na qual a matéria analisada está inserida.</p>	<p>Cores vibrantes, sombreamento, referências à violência e ao consumo de drogas. Trilha musical utiliza sons de piano.</p>

	<p>A primeira sequência de imagens da reportagem registra os personagens em um espaço aberto à luz do dia. Narração em <i>off</i>.</p>	<p>Plano americano destaca personagens e espaço aberto, em referência à liberdade. Muita luminosidade.</p>
	<p>Na voz dos personagens, a narrativa é gravada em um espaço fechado, com pouca iluminação.</p>	<p>Plano próximo médio seguido de <i>close-ups</i>. Cortes contínuos de planos. Iluminação baixa favorece a autenticidade da cena.</p>
	<p>Durante o depoimento, as mãos são destacadas em recurso metonímico.</p>	<p>Plano fechado, baixa iluminação, ambiente intimista.</p>
	<p>O protagonista da narrativa é introduzido pela voz do jornalista.</p>	<p>O recurso do <i>wipe</i> é utilizado para fazer a transição de um personagem para outro. Baixa iluminação.</p>

	<p>A sequência permite a identificação do espaço, que está ligado à música. No destaque, a dupla que se transformou em <i>rappers</i>.</p>	<p>Plano americano, baixa iluminação. Cena entrecortada por planos mais próximos dos dois entrevistados.</p>
	<p>Imagens de grades e celas cobrem a narração do jornalista.</p>	<p>Enquadramento da grade é feito de baixo para cima. Esse ângulo aumenta a percepção de tamanho do objeto.</p>
	<p>Encerramento da matéria. O final feliz retoma o espaço aberto da cidade.</p>	<p>Plano americano capturado em movimento <i>travelling</i> aumenta a sensação de proximidade. Boa luminosidade natural se opõe às imagens escuras narradas no pretérito.</p>

Os elementos do *hip hop* foram utilizados, também, em outra reportagem do telejornal, cujo foco visava apresentar soluções alternativas para o combate da ociosidade e da delinquência em grupos juvenis na periferia da cidade. Exibida em março de 2007, a reportagem *Para manter a mente ocupada*¹⁰⁴ mostrou como expressões artísticas como o *break*, o *rap* e o *grafite* estavam sendo utilizadas em oficinas de integração e sociabilização para atender jovens carentes do Distrito Federal, ajudando a recuperar “até quem já estava dentro do crime”. Parte de outra série

¹⁰⁴ *Para manter a mente ocupada*, telejornal DFTV-1, Brasília (DF), 16/03/2007, duração: 00:06:07.

de reportagens, intitulada Juventude Interrompida, a matéria foi apresentada ao espectador pelo jornalista-âncora do telejornal que, da sua bancada no estúdio, estabeleceu uma relação entre o ócio e a criminalidade, apresentado em seguida as iniciativas que “protegem os jovens dos maus apelos das ruas”.

A vinheta que rotulou a reportagem foi sonorizada e elaborada a partir de fotografias de jovens em diversas situações dentro da periferia. Com o recurso da editoração digital, essas imagens foram exibidas em uma animação que dá ao espectador a sensação de estar folheando um álbum fotográfico. A sequência das fotografias parece ser prolongada com a exibição de uma série de imagens de portas e paredes grafitadas, acompanhadas pela mesma trilha musical da vinheta. As imagens do grafite, no entanto, já fazem parte do início da reportagem, que utilizou o plano aberto para captar os dois lados de uma batalha de *break* na periferia de Brasília. Ali, ao som do *rap*, os integrantes dos grupos simularam um confronto. Propostos por Afrika Bambaata, os embates na dança surgiram como alternativa às disputas entre grupos negros que rivalizavam nos guetos de Nova York. Quem fornece as explicações sobre o acontecimento é Alisson, coordenador do grupo Proativo, que atua na cidade-satélite de Brazlândia. Seu depoimento, como todos os que o seguem, são feitos em primeiro plano, o que destaca apenas o rosto – e às vezes pouco mais que o ombro – do entrevistado, preenchendo toda a tela da televisão.

O texto utiliza depoimentos de alguns entrevistados para estruturar a história que apresenta o *hip hop* como elemento de inclusão e recuperação social. Um desses depoimentos é o de Ramón Barros, que afirmou ter traficado drogas e assaltado. Se aproximou do *hip hop* dentro do Centro de Atendimento Juvenil Especializado (CAJE), onde ficou detido. Em sua opinião, os jovens buscam visibilidade: “Eu queria ser visto pela sociedade com uma arma na mão”. Segundo ele, o *rap* oferece uma possibilidade concreta de visibilidade e por isso as pessoas tem trocado a arma pelo microfone. Na mesma linha do depoimento de Ramón, outros depoimentos são introduzidos pela repórter - em *off*.

Utilizando o gancho da contabilização, a repórter compara os custos e investimentos dos programas sociais aos do sistema carcerário. Essas informações são cobertas por imagens de celas, grades, corredores pouco iluminados, *scratching* de discos, paredes grafitadas, guardas prisionais, sombras e arames farpados. Nessa sequência, a trilha sonora utilizada não é o *rap*. Por meio de uma passagem da jornalista, Alisson, o jovem *rapper* que descobriu o *hip hop* no CAJE

– é novamente utilizado. A partir de um retrospecto de amigos que morreram por envolvimento com o tráfico e a criminalidade, Alisson atesta que está vivo “graças a Deus e ao *hip hop*”. Para fechar a matéria de forma positiva, a jornalista utiliza o depoimento de uma criança que – após participar de um programa de prevenção ao uso de entorpecentes – afirma sorrindo que recusaria qualquer oferta de drogas com um educado “não, obrigado”.

Imagens retiradas da reportagem *Para manter a mente ocupada:*

IMAGEM	CENA	DETALHES
	<p>O apresentador do telejornal faz a chamada da matéria da bancada do estúdio.</p>	<p>Plano americano, boa iluminação. Imagem das vias da cidade é usado como máscara ou fundo de cena.</p>
	<p>Vinheta de abertura, com o nome da série de reportagens.</p>	<p>O tom azul emoldura as fotos dos jovens, captados em plano geral (corpo inteiro). Trilha musical utiliza gênero <i>rap</i>.</p>
	<p>As imagens de fachadas com grafites são exibidas de forma continuada e cobrem a locução do jornalista na abertura da matéria.</p>	<p>A sensação de movimento é alcançada por meio da colagem de várias cenas.</p>

	<p>Os jovens participantes das batalhas de <i>break</i> preenchem toda a tela do vídeo.</p>	<p>O enquadramento em plano geral garante o preenchimento quase integral do espaço da tela e aumenta a sensação de que há muitos envolvidos.</p>
	<p>Coordenador do projeto é entrevistado fora da arena do <i>rap</i>, em ambiente aberto.</p>	<p>A tela se divide em edição paralela, que alterna planos de duas linhas de ação e legitima o discurso do entrevistado. Iluminação natural.</p>
	<p>A repórter aparece uma única vez da matéria durante passagem para outro bloco de assunto.</p>	<p>Plano americano. Ambiente aberto com interferência de áudio externo.</p>
	<p>Imagens que remetem ao <i>rap</i> reforçam a presença da cultura <i>hip hop</i>. A música <i>rap</i> é utilizada como fundo em passagens que antecedem e sucedem cenas de detenção.</p>	<p>Plano feito em <i>close-up</i> extremo. Cortes sucessivos de imagens. Baixa iluminação. .</p>

	<p>Imagens de grades e celas cobrem a narração da jornalista e são utilizadas em três partes da reportagem.</p>	<p>Plano americano, baixa iluminação e cortes sequenciais. Utilização de sombreado é indicativo da idade dos envolvidos.</p>
---	---	--

A partir das reportagens analisadas, pode-se afirmar que a estrutura das matérias jornalísticas no telejornal DFTV-1 obedecem a um padrão determinado, que utiliza como elementos de construção a figura do jornalista-âncora, jornalista em campo, cinegrafista, iluminador, personagens para conceder entrevistas, imagens locais e, eventualmente, imagens específicas para dar fundo ou fazer referência à determinada informação. Esse modelo, aliás, é o mesmo utilizado pelo *Jornal Nacional*, o telejornal com maior audiência do país, que existe há 40 anos. “As notícias exibidas pelo *Jornal Nacional* são narradas por meio do encadeamento de um fragmento no outro, num modelo linear típico, estruturado com começo, meio e fim. Nota-se também que as narrativas trazem uma espécie de final feliz, um tom otimista” (LEAL, 2008:05). Analisando a mídia televisão, Arlindo Machado chegou a afirmar que em todo o mundo os telejornais apresentam semelhanças estruturais. De fato, o autor reconhece que “talvez não exista na televisão um gênero tão rigidamente codificado como o telejornal” (MACHADO, 2000:104). Em razão dessa codificação, o papel do telejornal de mediar e enunciar eventos é mantido, também, de forma semelhante.

A análise das reportagens *Criança Esperança, Além das grades: mais uma chance e Para manter a mente ocupada* possibilita a identificação de algumas semelhanças na estruturação de suas formas. A primeira delas diz respeito ao aspecto narrativo assumido: a informação é transmitida através de uma história, que se inicia já na abertura do texto. Excetuando-se as chamadas das matérias, realizadas pelo apresentador do telejornal, não há qualquer contextualização prévia. Desse modo, se acaso perder a apresentação feita pelo âncora do

telejornal, o telespectador adentra ao mundo das batalhas de *break* e na sede da organização não governamental de Ceilândia, sem ao certo saber o motivo.

Com o suporte da imagem e do som, na maior parte das vezes os relatos jornalísticos em questão são reportados pelos próprios sujeitos implicados no acontecimento. Na matéria *Criança Esperança* três indivíduos assumiram essa posição: o coordenador da organização não governamental, um *rapper* e um voluntário. As declarações desses dois últimos estavam diretamente relacionadas à temática *rap*. Contudo, diante da importância do espaço midiático e da distância que separa a produção dos aprendizes de *rappers* das manifestações dominantes, a expectativa transmitida pelos entrevistados a partir da montagem de um estúdio de gravação se revelou quase utópica. Isso porque a materialidade apontada por Raymond Williams não pode ser suprida unicamente com a disponibilidade de um espaço para gravação. Ainda faltariam outros elementos materiais, como recursos financeiros, equipamentos musicais e uma rede de distribuição.

O fato de a repórter reconhecer dentro da matéria a existência do “pessoal do *hip hop*” determina não apenas a visibilidade da manifestação cultural *rap*, mas também o registro do seu acontecimento. Em termos de televisão isso é relevante porque, nas palavras de Pierre Nora, é essa visibilidade que dá forma ao acontecimento. De acordo com o autor, “o fato de terem acontecido não os torna históricos. Para que haja acontecimento é necessário que o mesmo seja conhecido” (NORA, 1978:181).

Seguindo a mesma estrutura, a reportagem *Para manter a mente ocupada* também se apoiou nos depoimentos de três personagens ligados à cena *hip hop* brasileira: o idealizador do grupo Proativo, um *b-boy*, que já foi assaltante, e um grafiteiro. Além de todos manterem uma relação de pertencimento e convívio com a periferia, os entrevistados evidenciaram aspectos que atestam o poder transformador do *hip hop* na sociedade por meio de testemunhos quase confessionais. Desse modo, o telespectador ficou sabendo que Alisson já perdeu muitos amigos para as drogas e para a criminalidade e que, devido ao *break* e à dança de rua, sente-se imune a esses riscos. Quanto ao jovem Ramon, a ligação com o *rap* é tão intensa que parece lhe conferir forças para admitir – diante das câmeras – o fato de já ter sido traficante de drogas e assaltante, com passagem pelo Centro de Atendimento Juvenil Especializado. Apesar do contexto positivo em que tais informações foram reveladas, no imaginário social elementos como morte,

criminalidade, violência urbana e pobreza acabam por se associar ao gênero musical, aos artistas *hip hoppers* e a seu público.

Mais crítica e direta do que as matérias anteriores, a reportagem *Além das grades: mais uma chance* trouxe para o público do telejornal elementos notadamente negativos que certamente influenciaram a percepção dos telespectadores em relação às representações dos *rappers* no país. No corpo e na voz de dois personagens, ex-detentos, a reportagem tratou do processo de reintegração social e do envolvimento de ambos – ainda no CAJE – com a música *rap*. Para cobrir o texto e manter coerência com a narrativa oral, imagens de grades, celas, guarda prisional, ambientes fechados e pouco iluminados reforçaram a idéia de reclusão, assumida pelos entrevistados durante a narrativa que tornou pública a história pessoal de ambos. Dentro da matéria, a identificação dos jovens infratores com a linguagem musical do *hip hop* certamente cooperou para cristalizar a noção de que o gênero *rap* é música de negro, de pobre e de presidiário, ainda mais se considerado que tal declaração foi formulada por um ex-detento. Além desse aspecto, do ponto de vista das imagens e símbolos associados ao *rap*, as referências utilizadas na reportagem ajudam a reforçar a ligação do gênero com a criminalidade, pois, além do elemento textual, corroboraram para esse alinhamento a utilização de elementos sonoros (trilha musical em *rap*) e visuais, de assimilação mais rápida.

Apesar do papel atribuído aos personagens nas reportagens, os jornalistas têm espaço garantido nas matérias por conduzir o fio narrativo e por materializar a presença da televisão no local dos acontecimentos, autorizando-a como fonte confiável no repasse das informações ao público (MACHADO, 2000:105). Ainda que destituídos do papel de narradores centrais dos acontecimentos, esses repórteres são reconhecidos – na maior parte das vezes – pela “voz pessoal que diz as coisas do dia na televisão” (WEAVER, 1993:301). Na reportagem *Além das grades: mais uma chance*, a imagem do jornalista não apareceu nem uma vez no monitor da televisão. Sua voz, contudo, está presente em vários trechos da matéria, conduzindo a história dos *rappers*. O mesmo fato pode ser constatado na matéria *Criança Esperança*: tem-se a voz, mas não a imagem. Na reportagem *Para manter a mente ocupada*, a jornalista Fernanda Galvão apareceu apenas uma vez dentro da matéria. Captada em plano médio durante 36 segundos, sua imagem saiu do enquadramento para dar lugar a uma tomada panorâmica de jovens em exercícios de aquecimento em um ginásio.

Se considerado o fato de que a televisão, ao contrário do jornal impresso, não dispõe de muito espaço para a publicação de matérias e que, em consequência dessa limitação – mensurada em tempo – a seleção de suas “estórias” é mais criteriosa, pode-se inferir que as referências ao gênero musical *rap* dentro de reportagens produzidas pela maior emissora de TV da América Latina resultam de um processo de negociação cultural que tem propiciado às manifestações culturais oposicionais emergentes a conquista de alguns espaços de visibilidade dentro dos meios dominantes. Nesse sentido, pouco interessa saber se a matéria *Criança Esperança* foi ao ar por divulgar um projeto da Rede Globo ou se as reportagens sobre reinserção social e oficinas culturais se transformaram em notícia por tratar de pautas de jornalismo público. Para cumprir os objetivos desta pesquisa, o que deve ser considerado é o espaço conferido ao *rap* dentro das matérias. Ainda que as pautas das reportagens em estudo não tenham abordado a expressão musical como principal fato noticioso, a presença do *rap* local é real dentro do relato dramatizado dos jovens detentos do CAJE, das oficinas de dança realizadas na cidade-satélite de Brazlândia e nas instalações da organização não governamental contemplada com as doações do Projeto Criança Esperança.

Para estudar as representações ligadas ao gênero e, principalmente, aos seus representantes nestas três reportagens, é importante considerar a redundância como característica do meio audiovisual. O somatório do texto escrito, da oralidade e das imagens leva ao telespectador não apenas a informação falada, mas também percepções, ironias e leituras subjetivas. Através da convergência dos elementos sonoros e visuais, a televisão busca compensar a desvantagem da imagem e do som em relação ao texto escrito, que possibilita ao leitor sucessivas releituras até a assimilação completa da informação, por meio do reforço das idéias. Assim, ao ajustar texto falado e imagens, obtém-se não apenas uma harmonização textual, mas também uma fixação da informação, visto que “as palavras voam e as palavras que voam passam e não voltam” (NOGUEIRA apud REZENDE, 2000:84).

Seguindo o raciocínio exposto, o que se constata é que a música *rap* – assim como outros elementos da cultura *hip hop* – integra o conjunto de textos e símbolos utilizados nas três reportagens para reforçar conceitos e informações prestadas. De forma mais evidente, essa convergência entre texto e imagem está presente nas passagens “a gente está trabalhando com jovens de 15 a 22 anos para livrá-los dessa violência urbana, do envolvimento com drogas, esse tipo de coisa” e “graças ao projeto Criança Esperança, uma sala será transformada num estúdio

de música, com instalações acústicas e aparelhos modernos. O dinheiro será entregue até a semana que vem”, ambas retiradas da reportagem *Criança Esperança*.

A declaração de Juscelino Marinho, coordenador do grupo Atitude, foi captada em primeiro plano, sem *close ups*, na sede da organização, uma casa mal adaptada, dotada – então – de poucos recursos materiais e localizada na cidade-satélite de Ceilândia. As imagens das instalações físicas, anteriormente apresentadas, ajudaram a reforçar a condição social do grupo e a ratificar o discurso e o apoio oferecido à organização. Como primeiro personagem a ganhar voz dentro da narrativa, Juscelino definiu o público-alvo da entidade de forma desconexa e amadora. O som das batidas do *rap* foi utilizado como fundo musical do depoimento, marcado pela hesitação e pela entonação inadequada a qualquer defensor de uma manifestação cultural emergente. De fato, a preocupação do entrevistado pareceu estar unicamente dirigida à inclusão social. E, dentro dessa lógica, o *rap* foi apresentado apenas como um meio. Durante a passagem do repórter que – em *off* - enalteceu o doador/benfeitor, o volume da trilha musical se intensificou e cenas de caixas de som, discos, DJs e jovens cantando e dançando *break* foram exibidas.

É justamente nesse ponto, antes mesmo de qualquer registro textual, que os elementos do *hip hop* começam a ganhar visibilidade na matéria. Além dos planos fechados no rosto do *rapper*, que canta, e das imagens que destacam o movimento do corpo e das mãos no *break*, a reportagem também utiliza cenas de *scratching* de discos e *pick-ups* de som. A partir dessa sequência, ainda que de modo secundário, a temática *rap* ganha espaço como expressão de uma manifestação cultural emergente. O fato de a reportagem reconhecer a existência do “pessoal do *hip hop*” determina a sua visibilidade bem como o registro do seu acontecimento. Nas palavras de Pierre Nora, é essa visibilidade que dá forma ao acontecimento. “O fato de terem acontecido não os torna históricos. Para que haja acontecimento é necessário que o mesmo seja conhecido” (NORA, 1978:181). E nesse sentido, Raymond Williams pondera que “*the opportunity to exploit the difficulties of a transitional culture was open, and we have been foolish enough to allow it to be widely taken*”¹⁰⁵ (WILLIAMS, 1985:299).

Sob o olhar crítico dos estudos culturais e da teoria materialista da cultura, a reportagem Criança Esperança ofereceu ao telespectador mais atento evidências concretas da necessidade de

¹⁰⁵ A oportunidade de explorar as dificuldades de uma transição da cultura foi aberta, e temos sido suficientemente tolos para permitir que isso se amplie. Tradução livre.

recursos materiais para a viabilização de manifestações culturais periféricas, como o *rap*. Seja pela decisão de investir os recursos recebidos na montagem de um estúdio de gravação ou pela expectativa de um voluntário de identificar talentos anônimos que não dispõem de recursos financeiros para custear a gravação do próprio disco, o aspecto material da cultura entrou em cena como um coadjuvante da inclusão social que busca, como as manifestações culturais emergentes, um maior espaço de visibilidade e aceitação.

No tocante à representação social do *rapper* brasileiro, alguns depoimentos agregam às reportagens uma carga de emotividade que pode decorrer tanto dos indicativos da condição social do indivíduo quanto do reconhecimento público de um erro. No caso do testemunho “eu já tive uma experiência com o mundo obscuro do crime, onde trafiquei e fui assaltante. Cheguei a ir preso e fui parar no CAJE. Ao ser encaminhado para o projeto pude ver o que era o *hip hop*. Foi a partir daí que comecei a mudar a minha vida”, prestado pelo jovem Ramón na reportagem *Para manter a mente ocupada*, os fatos revelados trazem à tona a confirmação de uma ligação entre os “grupos urbanos marginalizados” (HERSCHMANN, 2005:119) e perigosos e o gênero musical *rap*. Embora não apresente nenhum elemento denunciador de um caráter duvidoso ou de uma ameaça à sociedade, o jovem entrevistado provavelmente sofre com o estigma da discriminação, que se transfere para as atividades ligadas ao *hip hop* por meio do imaginário social.

Captada em plano fechado, à luz do dia, com uma câmera fixa, essa passagem com o depoimento do Ramón não recebeu nenhuma trilha musical ou efeito sonoro. A edição da cena, contudo, sofreu um corte para a inserção da imagem de um muro grafitado com as palavras *hip hop*. Intencionalmente, a exibição dessa imagem coincide com o instante em que a palavra CAJE é pronunciada. Essa cena foi acompanhada pelo som de uma batida de pratos de bateria. Na sequência, o entrevistado seguiu no mesmo plano fechado e a abertura de um *close up* sobre um rosto trancafiado em uma cela cobriu a última frase da cena. Pensando no sincronismo visual-textual, pode-se afirmar que a utilização da imagem de um detento em nada reforçou o contexto de mudança de vida empregado pelo entrevistado. Neste caso, ao contrário, a dissonância entre imagem e texto favoreceu apenas a fixação da mensagem visual do presidiário em uma matéria sobre *hip hop* e *rap*.

Na mesma reportagem, o texto “muitos jovens só percebem a ação do Estado através da polícia. Mas o atual modelo punitivo tem eficácia relativa: 80% dos internos do CAJE são

reincidentes. A promotora pede a integração das políticas de governo voltadas para o jovem” foi lido pela jornalista durante uma mudança de cena. Para cobrir a imagem da profissional, foram utilizadas cenas de cercas de segurança, arames farpados, planos abertos com o sombreamento de jovens detidos, planos fechados sobre grades, guardas prisionais e ... muros coloridos com grafites. Nesse ponto, o uso da linguagem audiovisual permitiu reforçar muitos aspectos e idéias contidos no texto por meio da utilização de imagens e símbolos. Indubitavelmente, as grades foram uma metáfora para o aprisionamento e para a punição e o grafite foi utilizado como elo para vincular o assunto da violência à cultura contestadora e infracional do *hip hop*. Nessa direção, Santos Zunzuneghi defende a sociedade contemporânea como a civilização da imagem e do clichê. Essa afirmação pode ser interpretada em dois sentidos.

Por un lado, porque la inflación icónica se edifica sobre la redundancia. Por otro, en un sentido más complejo, por el fecho de que el poder constituído mantiene muchas veces un interes cierto en la ocultación, distorción o manipulación de ciertas imágenes, de tal manera que éstas casi dejan de ser un medio de revelar la realidad para convertirse en una forma de ocultarla¹⁰⁶
(ZUNZUNEGHI, 1989:23)

De um modo geral, os elementos visuais também são utilizados para indicar ou reforçar aspectos geográficos e sociais. Assim, ruas escuras, construções simples e inacabadas, vestimentas e até mesmo detalhes corporais como mãos e rostos, podem integrar uma narrativa, por meio da linguagem metonímica. Como no restante da matéria, a sequência de imagens do trecho em questão fez uso constante desses elementos simbólicos. Com 20 segundos de duração, a passagem das cenas foi acompanhada por um fundo musical (*rap*), outro elemento impregnado de caráter simbólico para transmissão e fixação de idéias. Além de agregar emotividade e reforçar percepções, a trilha sonora musical ajuda a definir ambientes e a pontuar mudanças de cena. Embora os efeitos sonoros não sejam tão explorados no telejornalismo quanto no cinema, é importante reconhecer que *“these functions range from providing necessary music to the film [...] defining the ethnicity, location, [...] providing emotional focus, and even having other*

¹⁰⁶ Por um lado, porque a inflação icônica se constói sobre a redundância. Por outro, em um sentido mais completo, pelo fato de que o poder constituído mantém muitas vezes um certo interesse na ocultação, na distorção ou na manipulação de certas imagens, de tal maneira que essas imagens quase deixam de ser um meio de revelar a realidade para converter-se em uma forma de ocultá-la.

functions outside the film. All film scores provide their respective films with one of these functions"¹⁰⁷ (OPPENHEIM, 2008:01).

Dentro da temática da matéria, os elementos sonoros e visuais apresentados na sequência acima descrita acabam por contaminar as expressões artísticas e a imagem dos jovens representantes das manifestações culturais *rap*, *break* e grafite, que participam como personagens da mesma narrativa e apresentam perfis sociais semelhantes ao grupo formado pela população carcerária dos centros de reabilitação e das penitenciárias da maior parte do país. Esse dado é significativo na medida em que, no Brasil, poucos gêneros musicais são associados a criminosos, elementos considerados perigosos ou condenados. Nesse sentido, a identidade estabelecida entre o *rap* e parte da juventude que cumpre pena ganha visibilidade na sociedade por meio da produção artística de grupos como Detentos do *Rap* e 509-E, além dos *rappers* Dexter e do próprio Mano Brown que, apesar de não ter iniciado sua carreira dentro de nenhum sistema prisional, compôs com um detento do antigo Complexo Carandiru a música “Diário de um detento” (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001: 71).

Na reportagem Além das grades, o repórter estabeleceu a ligação do gênero musical rap com os entrevistados – ex-detentos do CAJE, a partir do texto:

Livres das grades, do arame farpado e dos efeitos da televisão para esconder o rosto, Gleidson e Diego começaram a mudar dentro CAJE. Foi lá onde o *rap* serviu de desabafo e como uma forma de ocupar a cabeça. – O *rap* faz você pensar. Na hora de escrever você começa a pensar como é a vida. Ao escrever a letra de uma música a pessoa descobre muitas coisas. O *rap* ajuda a refletir.

Com 30 segundos de duração, a sequência de imagens acompanhou a narrativa do repórter na exata ordem das palavras. Desse modo, as cenas de grades foram sucedidas por outras de arame farpado e por imagens de rostos desfocados em *close up* extremo, acompanhadas de uma trilha musical (*rap*). Em plano americano intercalado por *close ups*, a dupla de *rappers* falou sobre a importância da música no processo de reflexão e reabilitação. Aliada à entonação inadequada, contudo, a superficialidade dos apontamentos dos entrevistados comprometeu a credibilidade das afirmações e da força transformadora atribuída ao *rap*.

¹⁰⁷ A trilha musical provê em um filme definições relativas à etnicidade, localidade, foco emocional, além de desempenhar outras funções fora do filme. Todas as trilhas sonoras atendem a pelo menos uma dessas tarefas dentro dos filmes. Tradução livre.

Em relação às outras reportagens desse bloco, aqui a associação do gênero musical a elementos notadamente negativos se mostra mais evidente. Pelo próprio contexto da pauta, que buscava identificar bons exemplos de reinserção social de jovens infratores, o *rap* – enquanto expressão artística – foi apresentado como um caminho alternativo à criminalidade, ao risco de morte e à detenção. Para cumprir tal intento, cenas de grades, celas e corredores do CAJE foram exibidas repetidas vezes. Da mesma maneira, imagens sombreadas de jovens detidos, o contraponto entre ambientes escuros e a luminosidade do dia ensolarado e a música *rap*, usada como trilha sonora, compuseram o fundo de várias passagens da reportagem. Ocorre, contudo, que a informação visual tende a prevalecer sobre a informação oral e escrita e, desse modo, as imagens relacionadas à criminalidade tendem a reforçar as representações sociais formadas em torno da música *rap*, dos *rappers* e do público apreciador do gênero.

Ainda em termos de transferência de valores e significados, pode-se afirmar que todas as declarações que integraram a entrevista diminuíram a importância do *rap* brasileiro enquanto manifestação cultural de contestação, denúncia e transformação. Em razão dessa performance pífia, é praticamente impossível reconhecer nos dois jovens infratores alguma identificação com a vertente *gangsta rap*, característica de Brasília, ou com a linha politizada e conscientizadora de artistas como GOG e X. Com isso, a utilização de elementos sonoros do *rap*, a gravação das imagens em ambiente pouco iluminado e a exibição de grades e celas contribuíram, no máximo, para apresentar a produção musical do gênero em Brasília como uma versão tupiniquim do *rap* norte-americano.

- Como o *hip hop* é consumido na cidade

A quatro reportagens que integram esse grupo foram produzidas no âmbito de uma série especial que buscou investigar as manifestações do *hip hop* no Distrito Federal. Exibidas ao longo de uma semana no mês de agosto de 2007, as matérias abordaram a música, a dança e a moda *hip hop* como fenômeno cultural que irrompeu das periferias para ganhar espaço e visibilidade no centro geográfico e social da cidade. Na reportagem *Hip Hop: mais que música, forma de protesto*¹⁰⁸, o gênero musical *rap* foi apresentado como uma expressão artística em ascensão na periferia. O papel conscientizador e de protesto, característico dessa manifestação

¹⁰⁸ *Hip Hop: mais que música, forma de protesto*, telejornal DFTV-1, Brasília (DF), 21/08/2007, duração: 00:05:34.

cultural, é evidenciado antes mesmo de a reportagem ir ao ar. Nas palavras do apresentador do telejornal, o *rap* tem conquistado os grandes centros, dando voz aos que não tem vez.

Para produzir a primeira matéria da série, a equipe do telejornal acompanhou as apresentações e atividades de grupos locais de *rap* e de dançarinos de rua nas cidades-satélites de Brazlândia e Ceilândia. Assinada por dois jornalistas, Viviane Basile e Salvatore Caselli, a reportagem utilizou uma abertura produzida com recursos de computação gráfica nas cores azul claro e negro, com a simulação de uma figura humana andando de *skate*. A trilha sonora utilizada na vinheta, um *rap*, acompanha a exibição das primeiras imagens da matéria: cenas noturnas de uma fogueira no asfalto, grafites em paredes, detalhes das mãos de um indivíduo negro, *scratching* de discos, rodopios de *b-boys*, gatilho de uma arma e aparelhagem de som. Enquanto as imagens noturnas de jovens, caixas acústicas e becos com grafites se sucedem na tela, a voz da jornalista localiza o espectador em Brazlândia, um local "sem opções de lazer", onde a juventude trabalha em parceria para fazer suas festas na rua, a céu aberto. De acordo com a repórter, a música *rap* inspira os *b-boys* na realização de suas coreografias e também motiva os artistas que trabalham com o grafite a registrar cenas do dia-a-dia e manifestações de protesto. A cobertura da locução é feita com imagens de *break*, de grafites e tubos de *spray*, todas captadas à noite.

A música *rap* prossegue como fundo musical da reportagem que parece constatar em seu segundo bloco que, apesar da falta de perspectiva de futuro, das limitações financeiras e materiais e da pouca assistência prestada pelo governo aos artistas e ao público consumidor do *hip hop* no Distrito Federal, manifestações como o *rap*, o *break* e o grafite têm avançado dentro das grandes cidades. No Distrito Federal, a jornalista estimou existir cerca de 500 grupos de *rap*.

Para mostrar como o *hip hop* tem resgatado jovens pobres que se envolveram com a criminalidade, a matéria entrevistou quatro indivíduos ligados aos elementos *rap*, *break* e grafite. Novamente, para a cobertura da locução da repórter, cenas de *scratching*, grafites e fogueira queimando no asfalto foram utilizadas, desta vez acrescidas de imagens de grades com sombras de jovens detidos e uma trilha de *rap* cujo refrão era marcado pelo verso "sou a ovelha negra da família". O primeiro dos entrevistados, Cláudio da Paixão, foi apresentado como ex-usuário de drogas, com passagem pelo Centro de Atendimento Juvenil Especializado (CAJE). Integrante do grupo de *rap* Voz sem Medo, Cláudio falou da sua recuperação e da importância da música, da

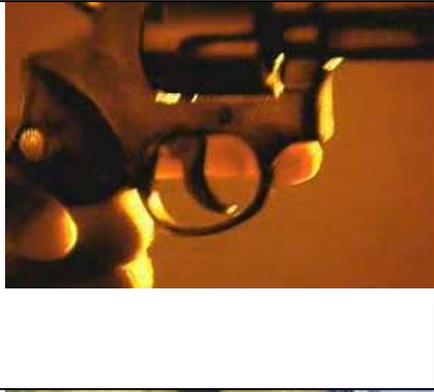
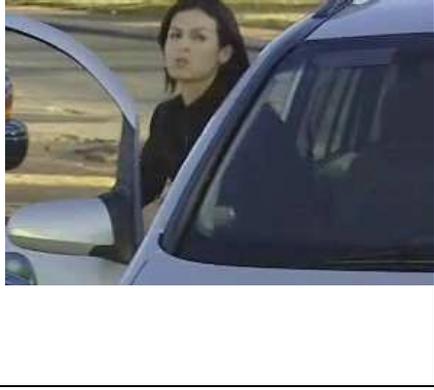
leitura e da educação. Ao relatar sua trajetória, afirmou sempre aconselhar aos mais jovens a continuidade dos estudos.

De Brazlândia, a jornalista partiu para Ceilândia e, no carro, faz a passagem para o outro bloco de entrevistas. Apesar do ponto de audição sofrer visível alteração, posto que estava em movimento, a edição cuidou para que os espectadores acompanhassem o áudio como se estivessem dentro do carro com a repórter. Ao adentrar nas instalações físicas do Grupo Atitude, a jornalista apresentou a estrutura mantida pela ONG, que incluía oficinas de DJ, *rap* e grafite, além de um estúdio de gravação e uma rádio comunitária dedicada, exclusivamente, à execução do gênero *rap*. De acordo com a repórter, o projeto social do Grupo Atitude já somava 12 anos de atuação. O fato de a ONG haver recebido doações do Projeto Criança Esperança também foi lembrado no texto. No encerramento da reportagem, a jornalista surge em cena em plano aberto, com um grupo de *b-boys* dançando ao fundo, para informar sobre a matéria – relacionada ao *break* – que será exibida no dia seguinte, dentro da série especial sobre *hip hop*.

Do ponto de vista imagético, a reportagem *Hip Hop: mais que música, forma de protesto*, utiliza algumas imagens/referências que tendem a direcionar a percepção e a significação do espectador em relação ao texto. No quadro que se segue, exemplos dessas cenas, objetos de representação e enquadramentos são colocados em destaque:

IMAGEM	CENA	DETALHES
	<p>O jornalista segue o padrão adotado pelo telejornal e faz a chamada da matéria no estúdio.</p>	<p>Apresentador é enquadrado em plano americano. Iluminação alta elimina qualquer sombreamento.</p>

	<p>Vinheta de abertura traz referência ao <i>skate</i> e ao grafite.</p>	<p>Ao som da música <i>rap</i>, as figuras se movimentam na animação.</p>
	<p>A reportagem acontece à noite. Cenas da fogueira são seguidas de tomadas de jovens que se agrupam nas ruas para cantar, dançar, fazer grafite e jogar basquete.</p>	<p>Plano fechado na fogueira.</p>
	<p>Na festa que se forma na rua, a música <i>rap</i> está presente em várias sequências, como a do <i>break</i>.</p>	<p>Plano geral para destacar o grupo de jovens. O enquadramento não permite a identificação de muitos detalhes. Panorâmica percorre a área da quadra. Baixa iluminação.</p>
	<p>Os jovens chegam juntos ao local do encontro. Essa sequência de imagens cobre a narrativa da jornalista.</p>	<p>A câmera se move em um <i>zoom</i> invertido. Esse enquadramento aproxima o grupo juvenil do telespectador para, em seguida, mantê-lo afastado em um movimento de ocupação das ruas. Não é possível identificar rostos: parecem jovens, morenos e desconhecidos.</p>

	<p>Imagens que destacam os elementos do <i>hip hop</i> são utilizadas dentro da matéria nos intervalos entre as sequências noticiosas.</p>	<p>Além de evidenciar aspectos característicos dessa manifestação cultural urbana, a metonímia estimula a substituição do todo pela parte.</p>
	<p>Ex-detento do CAJE, o <i>rapper</i> Cláudio Chamas conta para a jornalista a sua experiência profissional e o seu engajamento com os estudos.</p>	<p>Plano próximo médio e <i>close-ups</i> são intercalados nessa sequência de imagens. Baixa iluminação favorece o tom intimista do entrevistado.</p>
	<p>Imagens que remetem ao <i>rap</i> e à violência estão presentes no texto, às vezes de forma desconectada da pauta em curso.</p>	<p>A arma foi enquadrada em plano próximo extremo. A baixa iluminação favorece o aparecimento de sombras e aumenta a sensação de perigo e vulnerabilidade.</p>
	<p>A jornalista faz a passagem de cena dentro de um carro.</p>	<p>Nessa sequência, o áudio é sincronizado com o movimento dos lábios da jornalista e o telespectador tem a sensação de estar se movimentado no mesmo carro.</p>

	<p>Em termos de negociação entre as manifestações culturais hegemônicas e oposicionais, a sequência que trata da operacionalização da rádio comunitária do Grupo Atitude é relevante porque toca, justamente, na criação de um canal alternativo em resposta à falta de abertura de espaço nas “grandes rádios”.</p>	<p>O enquadramento em <i>close-up</i> médio destaca o entrevistado e chama a atenção do telespectador para o conteúdo da sua mensagem. A baixa iluminação reproduz a luminosidade do ambiente do estúdio, onde ocorreu a entrevista.</p>
---	--	--

A matéria a que a jornalista Viviane Basile se referiu no encerramento da reportagem anteriormente analisada apresentou a dinâmica da dança *hip hop* na região de Sobradinho II, uma cidade pobre onde – nas palavras da jornalista, “o *hip hop* virou um passo para fugir da criminalidade”. Os mesmos argumentos empregados para explicar a emergência da música *rap* na cidade-satélite de Brazlândia foram replicados no dia seguinte na descrição de Sobradinho II. Em plano aberto que evoluiu para panorâmico, a jornalista surgiu em meio às crianças que faziam aquecimento físico para dançar, afirmando que em razão da falta de escolas públicas de qualidade, de lazer e de perspectivas, a dança virou um meio de escapar das grades e alcançar alguma graça na vida. Enquanto a jornalista falava, a câmera percorria o espaço físico da igreja – aonde acontecia o ensaio – evidenciando imagens de grades, mensagens bíblicas e passos de dança. O sincronismo estabelecido entre palavra falada e imagem encerrou-se nessa sequência de imagens com um *close* na palavra “graça”, localizada na fachada da igreja.

Seguindo o padrão do telejornal e da série especial à qual pertence, a reportagem *Hip Hop chega à igreja evangélica*¹⁰⁹ foi apresentada pelo jornalista-âncora do DFTV-1, precedida da vinheta já anteriormente descrita. Na abertura da matéria foram utilizadas cenas de basquete de

¹⁰⁹ *Hip Hop chega à igreja evangélica*, telejornal DFTV-1, Brasília (DF), 22/08/2007, duração: 00:04:56.

rua, piruetas características da dança *break*, *pick-ups* de som, discos e coreografias coletivas. Todas as imagens foram acompanhadas pelo mesmo áudio empregado na vinheta. O *rap* brasileiro não aparece na matéria. Também não há nenhuma menção aos artistas *rappers* e aos dançarinos de *break* do Distrito Federal. A referência mais direta ao ritmo foi feita pela repórter, que estabeleceu uma relação entre as batidas da música e a dança. Ela explicou que o *break* teve a sua origem nos Estados Unidos e que, no Brasil, conquistou os moradores das periferias. A matéria prosseguiu com a cobertura de competições de dança e exposições gratuitas – que evidenciaram o caráter social do *break* por meio de ações voluntárias dos seus praticantes. Do estúdio, outra apresentadora do telejornal aproveitou o encerramento da reportagem para fazer a chamada para a continuação da série no dia seguinte.

As imagens incluídas nesta e em outras matérias são determinantes para a estruturação das “estórias” que se pretende contar. No caso da reportagem sobre a dança e o *hip hop*, enquadramentos e tomadas de símbolos religiosos e objetos comuns, como placas, grades e discos de vinil, ajudaram a transmitir idéias e criar ou alterar percepções. Retirados da matéria, os *frames* colados a seguir não apenas oferecem apoio à narrativa falada, mas contribuem para a construção de uma representação social que abarca um estrato da população jovem da periferia.

IMAGEM	CENA	DETALHES
	<p>A reportagem integra um grupo de reportagens especiais e utiliza a mesma vinheta criada pelo telejornal para a série.</p>	<p>Figuras sombreadas de skatistas e a escrita sobre a tela funcionam como referências à cultura produzida nas ruas.</p>

	<p>Imagens em P&B são intercaladas às imagens coloridas dos participantes de uma roda de <i>break</i> durante a abertura da matéria. As cenas contextualizam o telespectador e cobrem o áudio da jornalista.</p>	<p>A sequência de onde foi retirado o <i>frame</i> ao lado lembra uma animação de quadrinhos. A rápida sequência de cortes com alternância de cores transmite ao telespectador uma sensação de cultura urbana e de delírio. O <i>rap</i> é usado como trilha sonora.</p>
	<p>De acordo com a narrativa da jornalista, o grupo treina <i>break</i> em uma igreja. Enquanto as imagens dos jovens são exibidas na tela, o telespectador é informado sobre a localização do acontecimento.</p>	<p>O plano geral oferece uma visão mais ampla do ambiente. Ele permite movimentações sem necessidade de enquadramento. Baixa iluminação. A música rap dá o compasso de algumas coreografias.</p>
	<p>Embora não estivesse presente no acontecimento, a mão do DJ e o disco de vinil surgem na reportagem como elementos característicos do <i>hip hop</i>.</p>	<p>Plano próximo preenche praticamente a totalidade da tela. Esse enquadramento destaca o objeto e evita a concorrência dele com outros elementos dentro da mesma cena.</p>

No período pesquisado, a terceira reportagem identificada no telejornal DFTV-1 a abordar o gênero musical *rap* como fenômeno cultural na cidade recebeu o título de *Hip Hop tem variação com muito charme*¹¹⁰. Parte da série especial de reportagens produzidas e exibidas na

¹¹⁰ *Hip Hop tem variação com muito charme*, telejornal DFTV-1, Brasília (DF), 23/08/2007, duração: 00:06:26.

semana de agosto de 2007, a matéria buscou apresentar ao público do telejornal a dinâmica da dança, dos bailes e da discotecagem de *rap* na cidade. Do estúdio, o jornalista que ancorou o telejornal, Alexandre Garcia, fez uma breve introdução ao tema da reportagem, informando que muitos representantes do *hip hop* brasileiro fazem sucesso em outras cidades do país. Assinada pelos jornalistas Viviane Basile e Salvatore Casella, a matéria foi ao ar na sequência da introdução do apresentador e da exibição da vinheta, criada para a série.

Com *takes* contínuos de placas e fachadas comerciais, o telespectador do telejornal é remetido para um endereço conhecido da cidade: o prédio do CONIC, no Setor de Diversões Sul. Ali, como apurou a reportagem, toda semana acontece o baile de charme, uma vertente mais lenta do gênero *rap*. No subsolo do prédio comercial, há mais de 10 anos as pessoas se encontram para dançar com um DJ no comando do som. De acordo com a repórter, a propaganda acontece apenas através do “boca-a-boca” e as pessoas que conhecem o baile passam a frequentá-lo habitualmente.

Celsão é o primeiro entrevistado a aparecer na matéria. Em plano americano¹¹¹, afirmou ter sido o DJ de *hip hop* pioneiro de Brasília. Entre imagens de pessoas dançando (metonímia pelo movimento das pernas) e de toca-discos, caixas e sintetizadores, ele lembrou que no início dos anos de 1980, o *rap* era considerado “coisa de marginal, de bandido. Uma coisa de cidade-satélite”. Passados mais de 20 anos, o *hip hop* parece mais estruturado e DJ Celsão vive exclusivamente do seu trabalho com a música *black*. Como em outros pontos da cidade, o DJ comanda o baile no subsolo do CONIC e os frequentadores mais assíduos atestam a qualidade da festa e explicam porque gostam do *hip hop*.

Para contextualizar o público sobre a relação da cidade com o movimento *hip hop*, a reportagem entrevistou DJ Raffa. Filho do maestro Cláudio Santoro, que emprestou seu nome para o principal teatro da cidade, Raffa é produtor de discos de grupos de *rap*. Em um estúdio de gravação, enquanto trabalhava com integrantes dos grupos *Código Penal*, da cidade-satélite de Planaltina, e *Tribo da Periferia*, da localidade do Pedregal, o entrevistado falou da sua ligação com a música *rap* e do entendimento de que a música produzida em Brasília “é a cara do *hip hop* nacional”. Sob a batuta do DJ, o grupo de *rap* Código Penal foi reconhecido pela reportagem

¹¹¹ Também chamado de plano geral médio. É o enquadramento de um objeto de 1,20 a 1,50 m de altura, de forma a preencher a maior parte da tela na vertical.

como um sucesso local, com mais de três mil discos vendidos. A jornalista explicou que, apesar do número parecer pequeno, ele é considerado alto para um gênero que não tem o apoio das grandes gravadoras. Alguns *rappers* também foram entrevistados no estúdio e seus depoimentos foram cobertos com imagens de equipamentos, microfones e pessoas dançando.

A imagem da dança serviu de gancho para que a repórter falasse das grandes festas de *rap* e *hip hop*. A produção do telejornal cobriu uma dessas festas, com público estimado em 10 mil pessoas. De lá, outros frequentadores e *rappers* foram entrevistados para falar das letras, e suas mensagens de consciência, e da música, que promove o entretenimento. As tomadas das entrevistas privilegiaram os planos fechados (*primeiro plano, close up*) sobre o rosto dos entrevistados e, no decorrer do depoimento, migrava para uma montagem com sequência de imagens e tomadas panorâmicas. A principal música utilizada como trilha da matéria é o *rap*. Sua intensidade variou de acordo com a narrativa e com a cena exibida. Em primeiro plano, sob um fundo de pessoas dançando no espaço do CONIC, a jornalista encerra a matéria concluindo que o *rap* “caiu mesmo no gosto da juventude”.

Em razão de a televisão ser um meio de comunicação tanto visual como auditivo, a notícia falada se apóia no uso de imagens para legitimar as informações prestadas e envolver o espectador. Nessa direção, a análise das cenas copiadas da reportagem e apresentadas a seguir pode ajudar a identificar alguns elementos escolhidos para construir e transmitir valores e percepções acerca dos artistas *hip hoppers* e do público consumidor dessas manifestações na cidade.

IMAGEM	CENA	DETALHES
	<p>Por se tratar de matéria produzida dentro da mesma série de reportagens, a vinheta em azul – anteriormente citada – se repete.</p>	<p>Ao som da música <i>rap</i>, as figuras se movimentam na animação.</p>

	<p>A abertura da reportagem identifica com texto falado e imagens o endereço do acontecimento. A sequência é formada por uma série de cenas entrecortadas que conduzem o telespectador ao subsolo do Conic.</p>	<p>Plano geral com baixo contraste e pouca iluminação favorecem a percepção de certa autenticidade, característica dos documentários.</p>
	<p>Parte do grupo cabe na tela do monitor. As imagens cobrem o texto da jornalista, que explica o propósito do encontro semanal.</p>	<p>Pelo fato de utilizar uma escala que enquadra a figura humana na sua totalidade, o plano geral foi usado para criar uma percepção (equivocada) de grande público.</p>
	<p>Os jovens prestam depoimentos que legitimam a festa. A matéria identifica os entrevistados com créditos na tela.</p>	<p>Os entrevistados são enquadrados em plano próximo médio. Esses <i>close-ups</i> enchem a tela e evitam a dispersão visual com outros elementos. Baixa iluminação.</p>
	<p>DJ Raffa é produtor de <i>rap</i>. Em estúdio de gravação, ele fala sobre a força do <i>rap</i> no Distrito Federal e sobre suas raízes, ligadas à música</p>	<p>O <i>close-up</i> extremo destaca o entrevistado em primeiro plano e o equipamento de equalização em segundo plano. Pouca luminosidade e baixo contraste</p>

	clássica.	
	A jornalista explica que alguns grupos locais de <i>rap</i> são considerados um sucesso e já fazem seguidores.	Entrecortada por depoimentos dos <i>rappers</i> presentes ao estúdio, essa sequência destaca a materialidade da manifestação. Por meio dos entrevistados, também ajuda a construir a representação social dos <i>rappers</i> e dos demais consumidores do gênero.
	DJ Celsão anima os bailes que acontecem no Conic. Enquanto manipula sua <i>pick-up</i> de som, a jornalista apresenta as credenciais do artista, cujos depoimentos integram essa sequência da matéria.	<i>Close-ups</i> extremos destacam as mãos do DJ, que é enquadrado em um movimento vertical que parte de baixo para cima, aumentando a percepção do telespectador sobre sua importância profissional e sobre a sua altura.

A partir de uma leitura da linguagem e da indumentária do mundo *rapper*, a reportagem *Hip Hop dita moda*¹¹² fechou a série especial de matérias envolvendo as práticas culturais e o comportamento de uma parcela da população juvenil que vive nos arredores de Brasília. A chamada para a reportagem, feita dentro do estúdio pelo apresentador do telejornal, destacou que o movimento tem ditado moda e que, além do estilo de vestir, criou um dialeto¹¹³ próprio que a reportagem tentou aprender. A vinheta, que indica ao espectador o assunto ao qual a reportagem está relacionada, antecede a matéria. A mesma animação em azul claro e preto – contudo, recebeu como trilha sonora um *rap* em inglês.

¹¹² *Hip Hop dita moda*, telejornal DFTV-1, Brasília (DF), 24/08/2007, duração: 00:06:35.

¹¹³ Algumas comunidades virtuais criaram dicionários com os verbetes e expressões mais utilizados por *rappers* e jovens da periferia. Ao final deste trabalho, encontra-se parcialmente reproduzido o dicionário disponível na página <http://www.capao.com.br/dialete.asp>.

A música foi o fio condutor do início da reportagem. Por meio dela, a edição juntou em uma sequência imagens de um cantor de *rap*, luzes de baile e uma multidão dançando. A rapidez dos cortes e a variedade de imagens parecem acompanhar o ritmo, que se espalhou principalmente nos bairros periféricos dos grandes centros e em diversas regiões administrativas do Distrito Federal. De uma praça na cidade-satélite de Ceilândia, a jornalista Viviane Basile abriu a matéria citando nomes de ídolos do *rap* brasileiro. Enquanto a câmera percorria em panorâmica o ambiente cheio de *rappers*, *b-boys* e grafiteiros, a jornalista informava que a população local também tinha seus ídolos e que o *rapper* Marquinhos era um deles. Em suas letras de *rap*, a linguagem da periferia está sempre presente, cheia de gírias, e, de acordo com a reportagem, quem não pertence à tribo “precisa de dicionário para entender as mensagens das músicas”.

A sucessão de imagens das pessoas presentes ao bate-papo na praça, captadas em plano geral e em *close-up*, e intercaladas por cenas de festas, grafites, toca-discos e tatuagens, conferiam mais dinâmica à troca de personagens que buscavam traduzir algumas das expressões mais utilizadas pela comunidade ligada ao *rap*, muitas delas utilizadas em inglês. Um a um, representantes do *rap*, do *break*, do DJ e do grafite apresentaram expressões como *old school*, *blow-up*, *tag*, *scratching*, *back to back*¹¹⁴ e, também, correria e “zóio” de bacia¹¹⁵, com suas respectivas traduções. O som do *rap* está sempre ao fundo dos depoimentos

Depois de abordar códigos e gírias, o assunto moda entrou na pauta através das declarações de alguns entrevistados. Nesse bloco temático, três personagens justificaram o estilo, inspirado em clipes de *hip hop* norte-americanos, destacando que o figurino que um dia foi fator de discriminação pela polícia, hoje virou moda e todos – mesmo os que não são ligados ao *rap* – estão usando. Enquanto a repórter fala sobre as referências da moda que vem sendo consumida pelos jovens no Brasil, a matéria exhibe imagens de clipes musicais de *rappers* norte-americanos e do cantor Michael Jackson.

¹¹⁴ Importadas dos Estados Unidos, as expressões citadas na reportagem são utilizadas, também, no Brasil e correspondem à Velha Escola do hip hop, à forma das letras do grafite, à assinatura do grafiteiro, ao movimento de arranhar o disco e ao recurso de utilizar dois discos e repetir o mesmo trecho várias vezes. Nota da pesquisadora.

¹¹⁵ De acordo com os entrevistados, o termo “correria” relaciona-se à agitação do dia-a-dia e a expressão “zóio” de bacia significa é empregada para qualificar alguém como uma pessoa invejosa.

A criação de um estilo *hip hopper* foi o gancho para a equipe de reportagem deixar Ceilândia e atravessar Brasília rumo à Planaltina, outra cidade-satélite do Distrito Federal, onde um rapaz que nunca estudou moda comandava um ateliê de roupas para *rappers*. Em entrevista, o jovem estilista – 20 anos, filho de costureira – afirmou existir demanda de consumidores para os seus produtos. Todas as declarações do entrevistado foram captadas em plano fechado, preenchendo quase a totalidade da tela da televisão. Na passagem para outra cena, a jornalista atesta em *off* que o “*hip hop* é trabalho e rende dinheiro”. As imagens do pequeno atelier e de pessoas trabalhando foram usadas para validar a “narração falada” (WEAVER, 1993:300).

De acordo com a reportagem, a moda das calças largas, toucas de lã e vestidos sensuais saiu das ruas para entrar, também, nas lojas mais elegantes. Em meio a imagens recortadas de peças de roupa, vitrines, cabides e acessórios, a dona de um estabelecimento localizado em uma galeria comercial do Lago Sul afirmou que seu público consumia o estilo como “personagens”, já que essas pessoas tinham contato com o *rap* apenas em festas e boates. Em contraponto, a edição da reportagem escolheu como último depoimento da matéria a declaração de uma adepta da cultura *hip hop*, que explicou em primeiro plano que o *rap* sintetiza um estilo de vida. Na passagem final, imagens de basquete de rua, *scratching* de disco, dança, *close-up* de pessoas, grafites e público em show foram usadas para cobrir a imagem da jornalista, que concluiu a narrativa afirmando que o *hip hop* veio para ficar.

Do ponto de vista da imagem, pode-se reconhecer no texto a preferência por determinados cortes e enquadramentos, que oferecem apoio à narrativa falada. A seguir, são reproduzidos alguns *frames* que evidenciam essa intencionalidade.

IMAGEM	CENA	DETALHES
	<p>Marquinhos, do grupo de <i>rap</i> Tropa de Elite é apresentado como um ídolo de Ceilândia. A imagem, em P&B, cobre a narrativa da jornalista e compõe a sequência com cenas de bailes lotados.</p>	<p>A frequência de cortes e colagens de imagens aumenta a sensação de dinamismo da matéria. Planos próximos se alternam com planos gerais. A utilização de imagens coloridas e monocromáticas transmite ao telespectador a idéia de vínculo temporal com o passado.</p>
	<p>A imagem da placa é utilizada como reforço do discurso oral e situa o telespectador sobre o local do fato anunciado.</p>	<p>A câmera percorre em <i>travelling</i> um grupo na rua e registra a imagem.</p>
	<p>À luz do dia, pessoas se reúnem em um coreto na praça principal de Ceilândia para falar de música, inclusão e emprego.</p>	<p>O cinegrafista priorizou o enquadramento dos participantes em plano geral. O plano geral favorece a percepção de aglomeração no monitor.</p>
	<p>Imagens de dança, grafite, tatuagens e discos arranhados pelas mãos de um DJ são utilizadas para cobrir a “passagem” efetuada pela jornalista.</p>	<p>Os cortes dessa e de outras sequências são marcados pelo repetido uso do <i>fade out</i>, recurso de edição que escurece a imagem até o seu total desaparecimento.</p>

		<p>A segunda imagem é um exemplo de sinestesia. Mãos, olhares e objetos são frequentemente destacados para evidenciar um todo qualquer. No caso específico, uma representação de um jovem defensor do <i>rap</i>.</p>
	<p>Na praça de Ceilândia, vários jovens traduzem expressões em inglês para a jornalista.</p>	<p>Plano próximo é utilizado para destacar o entrevistado entre os demais presentes. A visibilidade oferecida aos jovens influencia a construção das suas representações.</p>
	<p>Ao reportar as origens do movimento <i>hip hop</i> e a influência dos artistas norte-americanos na moda, a matéria apresenta cenas de clipes que destacam a indumentária dos <i>rappers</i>.</p>	<p>A colagem de imagens e datas aumenta a percepção de dinamismo que se faz presente na matéria.</p>

	<p>Em Planaltina, a equipe de reportagem encontra Odilon, jovem de 20 anos que desenha e produz peças de vestuário no estilo <i>rapper</i>.</p>	<p>As imagens registram o personagem e o cômodo onde são produzidas as peças. Nessa sequência, alguns elementos que indicam a condição social do personagem se evidenciam.</p>
	<p>A repórter mostra que a moda inspirada no estilo <i>rapper</i> saiu das periferias e alcançou boutiques de bairros nobres de Brasília.</p>	<p>A iluminação explora o tom amarelado da vitrine para estabelecer relação com o ouro e com a riqueza dos que podem pagar pelas peças importadas.</p>
	<p>Cenas de <i>rappers</i> e <i>b-boys</i> brasileiros cobrem referências verbais ao tema <i>hip hop</i> dentro da reportagem.</p>	<p>Apesar de atender ao propósito de ratificar o discurso, imagens – como a do <i>rapper</i> – entram em contraste com o elemento temporal: umas foram registradas à noite e outras, de dia.</p>

Assim como se pode verificar nas reportagens que integram o bloco anterior, nas últimas quatro matérias constata-se que os critérios de seleção de notícias empregados pelos telejornais são – na maior parte das vezes – os mesmos identificados por Traquina, Lage, Galtung e Ruge, Tuchman, Kunczik e outros tantos autores. Eventualmente esses critérios podem variar em função da riqueza de possibilidades decorrentes da linguagem audiovisual. Contudo, é importante considerar que a mesma lógica que impele os jornalistas de rádio e de veículos

impressos a buscar relatar com fidelidade os acontecimentos atuais que afetam a sociedade, também rege os jornalistas que trabalham em televisão. Por consequência, constata-se que vários assuntos aparecem espelhados nos noticiários impressos, nas rádios e na televisão. Isso sem falar nas revistas, *blogs* e mídias eletrônicas. No caso das quatro reportagens em análise não há uma replicação de pautas. Como matérias especiais, elas não têm compromisso com o imediatismo do jornalismo diário e, por isso, geralmente apresentam um conteúdo melhor elaborado. A vantagem desse fato é que elas não caducam, isto é, têm uma vida útil maior que as reportagens sobre política, acidentes e economia. São o que, comumente, se chama de matérias frias. Em termos de critérios informativos, uma análise jornalística permite reconhecer nessas reportagens valores noticiosos importantes, como a proximidade, a visualidade e a personalização.

O primeiro desses valores é habitualmente considerado por *gate keepers* e jornalistas e diz respeito à proximidade do fato com o público consumidor do jornal ou, de um modo mais específico, com a sociedade na qual esse público potencial está inserido. Não por acaso, a totalidade de reportagens analisadas atendeu a esse quesito valorativo. A relevância do atributo da proximidade pode ser dimensionado a partir da inserção da informação dentro do texto. Na reportagem *Hip Hop tem variação com muito charme*, a localização do acontecimento se deu logo na chamada do apresentador: “Na série *hip hop*, você vai conhecer hoje o charme da dança, dos bailes, dos DJs e MCs do Distrito Federal que estão fazendo sucesso fora daqui. Acompanhe com os repórteres Viviane Basile e Salvatore Casella.”. Nas demais matérias deste bloco, a localização do tema ocorreu na abertura feita pela repórter. Assim, para a reportagem *Hip Hop: mais que música, forma de protesto*, foi usado o parágrafo “Brazlândia. Na carroceria da caminhonete emprestada, uma mesa de som e caixas. Tudo aqui funciona em parceria. Todo mundo é mano”, para a reportagem *Hip Hop chega à igreja evangélica*, “Sobradinho II, 7h da noite. Crianças pobres se alongam em uma igreja. O pastor cede espaço duas vezes por semana para que o templo vire uma pista de dança” e para a matéria *Hip Hop dita moda*, o parágrafo de abertura foi “Ceilândia tem os seus ídolos. Marquinhos, do Tropa de Elite, é um deles. O estilo do cantor de *rap* conquistou adultos e crianças. Nas letras, o jeito de falar da periferia”

As referências de localização dos acontecimentos, contudo, também estão presentes em outros trechos das reportagens, como nas passagens feitas pela jornalista na matéria *Hip Hop:*

mais que música, forma de protesto ou na abertura da matéria *Hip Hop tem variação com muito charme*, que apresentou uma edição de cortes mostrando o endereço e o acesso ao conjunto comercial do CONIC. Localizado em um dos pontos mais centrais do Plano Piloto, o velho edifício comercial da cidade reúne um público tão eclético quanto antagônico. Dividem o seu espaço comércios tão variados quanto lojas de assistência técnica, de roupas, de acessórios para skatistas, de aparelhos musicais, de discos, salões especializados em penteados afros, cinema pornô, oficinas de discotecagem, igreja evangélica, restaurantes populares e teatro. “O subsolo do edifício tem ar de espaço semi-abandonado: muitas lojas fechadas, vazias, algumas situadas em becos com pouca luminosidade” (NUNES; KUYUMJIAN). O local, contudo, tem se firmado como uma espécie de embaixada da comunidade *hip hopper*, dispersa entre as diversas cidades-satélites que orbitam o Plano-Piloto. Funciona, também, como ponto de encontro de algumas “tribos” urbanas, como os boêmios e os skatistas.

Ainda com relação ao critério de seleção da proximidade, cabe registrar que no período recortado pela presente pesquisa ocorreram na cidade eventos culturais relevantes que envolveram artistas *rappers*, grande público e personalidades notórias, como Mano Brown, GOG, Lenine e Maria Rita. Embora geográfica e temporalmente próximos, esses acontecimentos não conseguiram pautar o telejornal DFTV-1, que habitualmente divulga a agenda cultural da cidade. Vista por esse ângulo, a ausência do gênero musical *rap* das pautas diretamente ligadas à cultura e ao entretenimento no telejornal poderia colocar em xeque o reconhecimento da música *rap* como uma expressão cultural juvenil em emergência. Isso não ocorre, contudo, porque em pautas como *Hip Hop: mais que música, forma de protesto*, *Hip Hop dita moda*, *Hip Hop chega à igreja evangélica* e *Hip Hop tem variação com muito charme*, o que se evidencia é – justamente – o reconhecimento do *hip hop* como uma manifestação em ascensão. No contra-fluxo de veículos como o Correio Braziliense e o Jornal de Brasília, a decisão dos editores do programa pode ser interpretada como uma atitude ideológica ou política. Nessa direção, Luiz Gonzaga Motta lembra que o fator econômico, assim como as relações de poder político-institucionais podem interferir nos processos de seleção das notícias (2002:129). De fato, deve-se considerar que “o que é comunicado e o que é suprimido depende de cada situação histórica específica. Em cada situação, a inclusão ou a supressão podem ocorrer de forma direta e coercitiva, assim como de forma indireta e sutil, ou seja, ideológica” (MOTTA, 2002:127).

Além do aspecto noticioso ligado à proximidade, o tema das quatro reportagens está impregnado com o elemento da atualidade pelo fato de abordar uma manifestação cultural que tem alterado a rotina e o comportamento da juventude que vive, principalmente, nas periferias do Distrito Federal. Assim, de maneira análoga ao que está geograficamente próximo, o elemento da atualidade também desperta o interesse das pessoas e é levado em consideração como critério de valoração e seleção de notícias. Sobre novidade e atualidade é oportuno recorrer a Nilson Lage, que alertou seus leitores sobre a necessidade de se compreender que “o novo às vezes se confunde com o ainda não conhecido, embora de ocorrência remota” (LAGE, 1979:68).

Apesar de as primeiras manifestações ligadas ao *hip hop* em Brasília e em suas cidades-satélites datarem de mais de 25 anos atrás, expressões como o *break* e o *rap* não são muito conhecidas e nem tampouco relacionadas a nomes de grupos ou artistas locais. O que pode estar mudando esse cenário e justificando a produção de uma série de reportagens sobre o tema pela maior emissora de TV da cidade talvez possa ser explicado pela eclosão da estética da pobreza, que tem conferido visibilidade às narrativas e personagens ligados às favelas, à criminalidade e ao mundo das ruas (HERSCHMANN; BENTES, 2002). Nessa direção, Stuart Hall reconhece que “a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi um espaço tão produtivo quanto é agora” (2003:338).

Na reportagem *Hip Hop tem variação com muito charme*, a questão da ascensão do gênero é trabalhada por meio de depoimentos como o de DJ Celsão. Durante a entrevista, ele afirmou reconhecer mudanças porque “há muito tempo atrás, o *hip hop* era classificado como uma coisa marginal, de bandido, de cidade-satélite. Hoje eu vivo 100% da *black music*, que está no meu sangue”. A comparação entre passado e presente também é utilizada na matéria *Hip Hop dita moda*. Em um trecho da reportagem, a frase incompleta “e o figurino que era sinônimo de malandragem...”, formulada pela jornalista, passa a fazer sentido com a edição do depoimento de um entrevistado não identificado, que afirmou: “hoje é chique, é moda. Depois que os gringos ‘entrou’ na roda agora é moda. Todo mundo usa”.

Os erros de concordância registrados nas reportagens parecem conferir certa legitimidade aos seus autores, que – na maior parte das vezes – representam a voz da periferia. Como personagens das histórias narradas, eles estão presentes nas quatro reportagens. Seus depoimentos, com ou sem erros de português, viabilizam o desenvolvimento das histórias

apresentadas tanto por meio do reforço de idéias quanto do lançamento de fatos novos. De fato, ao compartilhar suas experiências pessoais com a câmera e emprestar suas feições, vozes e entonações para o texto falado, os personagens acabam ratificando a veracidade da história. Para Galtung e Ruge, a presença de personagens nas reportagens atende à “necessidade de significado e conseqüentemente de identificação” (1993:68), uma vez que as pessoas tendem a demonstrar maior interesse pelo acontecimento a partir da projeção de papéis e de uma eventual empatia com os entrevistados.

Utilizados em profusão nas matérias do DFTV-1 analisadas neste estudo, a personalização humanizou as narrativas e conferiu aos fatos uma roupagem de assunto popular, do interesse de muitos, onde várias pessoas têm uma opinião ou algo a dizer. É interessante notar que, ao contrário do que geralmente ocorre com a imprensa escrita, essa redundância de personagens nas reportagens do telejornal não torna as matérias confusas. Elas, antes, ficam mais interessantes, clarificando posicionamentos e revelando detalhes que – às vezes – valorizam mais a notícia. Nas matérias *Hip Hop: mais que música, forma de protesto* e *Hip Hop tem variação com muito charme*, é possível encontrar quatro depoimentos sobre o mesmo assunto – gírias da cultura *hip hop* – na primeira parte de uma das reportagens e três depoimentos sobre a assiduidade aos bailes de charme, na segunda. Também foram usados três personagens no início da reportagem sobre a dança *break* na cidade-satélite de Sobradinho. Há, ao longo das quatro reportagens em análise, outros depoimentos e personagens sobre os quais estão estruturadas as matérias. Finalmente, sobre a utilização de vários depoimentos, é importante considerar que, embora os testemunhos sejam parecidos, eles apresentam diferenças no tocante à entonação, à imagem e ao conteúdo.

Além dos aspectos que envolvem a construção das notícias, a utilização de vários personagens favorece o processo de identificação e análise das representações construídas para o gênero musical e para esses indivíduos. Novamente aqui, como no primeiro bloco de reportagens do DFTV-1 sobre o *rap*, o que se encontra são indivíduos jovens, a maior parte morenos, às vezes franzinos, vestidos com roupas largas e simples. Embora revestidos de elementos contestadores, seus depoimentos mostram certa vulnerabilidade e parecem reforçar a condição de vítimas do sistema. Não há nos discursos ameaças ou traços de incitação à violência. De fato, o que as matérias exibem são declarações como as encontradas na reportagem *Hip Hop: mais que*

música, forma de protesto. Ali, o jovem Ramon, que é dirigente da organização *Hip Hop Pró-Ativo*, chegou a afirmar que as pessoas se espelham em quem está mais perto: “Infelizmente, eu ‘se’ espelhei no crime porque a gente quer ter o tênis da hora, a camisa da hora. E a gente repara que a nossa realidade não tem isso. Não tem emprego, não tem oportunidade, não tem acesso à cultura e à educação. E aí a forma mais fácil que a gente encontra é o crime”. Na matéria *Hip Hop chega à igreja evangélica*, um dos dançarinos afirmou em entrevista que a dança de rua é a sua atividade preferida: “Dançar é o melhor que eu sei fazer. É melhor do que ficar na rua fazendo coisa errada”. A afirmação do jovem, identificado como Luiz Fernando Magalhães, ganha força com o timbre de voz cansado – decorrente da coreografia apresentada – e com o *close up* do rosto suado do rapaz.

A soma de conteúdo textual, das imagens, da carga emocional emprestada pelos entrevistados e da trilha musical empregada nas reportagens ajuda a formar a imagem do grupo, delimitando seu território e elegendo os símbolos da cultura *hip hop*, como as roupas largas, o equipamento de som e o grafite. O que ocorre diante dessas imagens é um processo de dissonância estabelecido a partir da comparação dos elementos representativos da cultura *hip hop* norte-americana com os elementos brasileiros. Se, por meio de videocliques e shows de artistas estrangeiros, o telespectador do telejornal DFTV-1 reconhece como elementos do *rap* norte-americano a figura do indivíduo negro, alto, machista, intimidador, endinheirado, consumista, bem vestido, e cercado de belas mulheres, ele não conseguirá estabelecer um paralelo integral com os elementos do *rap* locais – e nem com os nacionais – cujas representações evidenciam traços de uma cultura negra e urbana marcada pela pele morena, por um baixo padrão financeiro, por adereços mais simples, por roupas menos alinhadas, por estaturas corporais mais baixas e por um grande distanciamento dos bens de consumo e de mulheres vestidas de forma sensual. De fato, sobre a presença feminina, pouco se pode falar. Nas quatro reportagens em análise, as mulheres aparecem pouco e quase não têm voz. Ainda sobre os elementos representativos, deve-se considerar que – apesar das diferenças apontadas – há semelhanças entre os grupos de *rappers*, como o ritmo, o estilo de vestir e os adereços.

Os aspectos imagéticos e sonoros têm grande importância na construção das representações dos *rappers*. E aqui, além das imagens de artistas e demais personagens que compõem as narrativas, com as suas possibilidades de enquadramento, devem ser considerados,

também, outros elementos indicativos da condição social e do meio cultural em que vivem os entrevistados, como a casa, o bairro e os objetos pessoais. Ao assistir as matérias foi possível identificar alguns desses elementos em planos fechados ou gerais. Os mais significativos deles foram uma caneta esferográfica da marca Bic com meia carga, quadras de cimento em praça pública, carros mais velhos na rua, parede remendada com tijolos sem reboco, pichações e muros grafitados, referência textual a um lava-rápido na cidade-satélite de Guará, becos mal iluminados, poça d'água na rua e placa indicativa do Conic.

A utilização desses elementos no vídeo muitas vezes tem o papel de reforçar uma afirmação apresentada no texto. Nesses casos, a edição é feita de maneira sincronizada, como no caso da imagem da placa da igreja, com um *close* sobre a palavra “graça”, já comentada em parágrafo anterior. Em outras cenas, como na do jovem estilista da reportagem *Hip Hop dita moda*, a imagem da caneta esferográfica do tipo Bic acentua a condição socioeconômica do entrevistado, evidenciada no texto falado. Nesse sentido, Santos Zunzuneghi afirma que:

nuestra autodenominada “civilización de la Imagen”, sea sobre todo una “civilización del cliché”. Hay un doble sentido en esta declaración. “Por un lado, porque la inflación icónica se edifica sobre la redundancia. Por otro, en un sentido más complejo, por el hecho de que el poder constituido mantiene muchas veces un interés cierto en la ocultación, distorsión o manipulación de ciertas imágenes, de tal manera que éstas casi dejan de ser un medio de revelar la realidad para convertirse en una forma de ocultarla (1989:23).

Sob a ótica da exploração de símbolos e clichês, uma análise das matérias *Hip Hop tem variação com muito charme*, *Hip Hop chega à igreja evangélica*, *Hip Hop: mais que música*, *forma de protesto* e *Hip Hop dita moda*, mostra que os elementos visuais – inclua-se aqui artistas e demais personagens – e os elementos sonoros do *hip hop* foram explorados à exaustão. Nesse sentido, é interessante notar o que poderia ser chamado de complementaridade dos signos do *hip hop* dentro das reportagens: qualquer que tenha sido o tema relacionado ao movimento (música, dança ou grafite) eleito como gancho noticioso, ele parece ter atraído os demais elementos visuais e sonoros para compor a estória. Assim, quando se fala de música, cenas de grafite e dança são exibidas; quando se fala de dança, o *rap* é tocado ao fundo e alguma fachada ou muro grafitado surge em destaque e, finalmente, quando o assunto é o grafite, nas matérias de televisão a trilha sonora é o *rap*.

Ainda sobre o reforço de idéias e sobre a utilização de clichês, não se pode desconsiderar que o modelo dos telejornais é pouco inovador. Apesar de agregar uma carga muito maior de emotividade à notícia, em razão de trabalhar simultaneamente com os elementos sonoros e visuais, programas como o DFTV-1 estão fundamentalmente baseados em depoimentos, que são mediados pelos jornalistas da casa. Nas matérias analisadas, quem primeiro desempenha esse papel é o apresentador. Como pontua Arlindo Machado, "a menos que nós próprios sejamos os protagonistas, os eventos surgem para nós, espectadores, mediados através de repórteres, [...], porta-vozes, testemunhas oculares e toda uma multidão de sujeitos falantes considerados competentes para construir 'versões' do que aconteceu" (MACHADO, 2000:102).

Com o tempo, alguns desses sujeitos passam a se tornar figuras familiares e de confiança dos telespectadores. Isso acontece porque "esse indivíduo está constantemente à vista" (MACHADO, 2000:103). Sabe-se o seu nome e é possível vê-lo e ouvi-lo. À frente do DFTV-1 nas quatro reportagens deste bloco de análise, o apresentador Alexandre Garcia pode ser considerado, dentro da cidade, uma pessoa notória. Sua visibilidade, contudo, precede seu trabalho no DFTV-1. Antes de se tornar jornalista-âncora do telejornal, Garcia atuou como repórter de política no Jornal Nacional e sua imagem sempre foi acompanhada por legendas que o identificavam. Esse processo de apresentação e familiarização se repete, também, com os repórteres, que têm o nome destacado dentro da reportagem ou durante as chamadas da matéria.

Nessa direção, como lembra Arlindo Machado, a identificação dos repórteres contribui para a individualização do relato. "Hoje, na maioria dos telejornais, a notícia vem quase sempre personalizada, através de legendas que especificam quem fala, qual a sua função no telejornal ou no evento [...] e às vezes também o lugar de onde se fala" (MACHADO, 2000:106). Na reportagem *Hip Hop tem variação com muito charme*, a legenda foi utilizada para reforçar a identificação da repórter e de todos os entrevistados. Para esses últimos, a emissora adotou como padrão a identificação por nome e profissão. A utilização de legendas, contudo, não parece ser uma prática muito rígida, visto que as demais matérias identificaram o entrevistado apenas oralmente.

Sob o ponto de vista dos estudos sociais, pode-se afirmar que o *rap* e os diversos aspectos que se desdobram da manifestação cultural *hip hop* despertaram o interesse jornalístico do telejornal DFTV-1 a partir da força da sua emergência e de uma tentativa de incorporação pelo

mercado, que pode ser reconhecida como um movimento de reação das forças hegemônicas. Sobre a incorporação de elementos culturais, Raymond Williams considera que “*la incorporación franca se ensaya más directamente contra los elementos de clase visiblemente alternativos y de oposición*”¹¹⁶ (1980:147). No caso do *hip hop*, Micael Herschmann acredita que a apropriação do estilo de vestir seja “o principal indício da crescente visibilidade e presença *do hip hop* na agenda do mercado brasileiro” (2005:117).

Nas matérias do DFTV-1, a questão da incorporação surge, justamente, na matéria *Hip Hop dita moda*. Essa reportagem contém passagens como a do depoimento do jovem que afirma que o estilo de vestir dos *rappers* se transformou em moda e se popularizou depois que os gringos passaram a adotá-lo e um trecho onde a jornalista afirma que “o estilo que veio das ruas chegou às vitrines das lojas mais sofisticadas. A bermuda larga, a touca de lã e o vestido sensual conquistaram um público que não dança *break* nem grafita, mas admira a moda inventada pelos cantores de *rap*”. Na matéria *Hip Hop tem variação com muito charme*, a aproximação do marginal com o erudito é apresentada por meio das credenciais artísticas e eruditas da família de um entrevistado:

Outro precursor do movimento hip hop em Brasília é o DJ Raffa, filho da bailarina Giselle Santoro e do maestro que dá nome ao maior teatro da cidade, Cláudio Santoro. Depois de ouvir muito clássico durante a infância, Raffa optou profissionalmente pelo ritmo moderno, que nasceu nos guetos de Nova York.

Ao abordar a existência de uma linguagem particular, que é falada pela juventude da periferia e que está presente nas letras de *rap* e no cotidiano de quem convive com as manifestações ligadas ao *hip hop*, a reportagem *Hip Hop: mais que música, forma de protesto* procurou revelar um fragmento do dispositivo que assegura a coesão de um grupo juvenil por meio de um esquema de codificação ligado ao imaginário social: as gírias e os termos importados da língua inglesa. Para isso, a jornalista utilizou vários personagens para a apresentação dos termos e a sua respectiva tradução. No Brasil, muitas expressões ligadas ao *hip hop* foram assimiladas do inglês. As mais comuns, como *pick up* e *samplear*, estão presentes em alguns depoimentos.

¹¹⁶ A incorporação mais clara se processa diretamente contra os elementos de classe visivelmente alternativos ou de oposição. Tradução livre.

Como acontece em outros grupos sociais, os dialetos corporativos e outros códigos de expressão encontrados nas reportagens funcionam como indicativos de pertencimento. Nesse sentido, não é exagero afirmar que o uso de gírias, o consumo de um tipo específico de música e o vestuário “formam um universo cultural no qual se desenrolam sociabilidades, [...] sentidos e territorialidades” (HERSCHMANN, 2005:65).

No tocante às representações decorrentes desse processo de seleção de imagens, personagens e histórias, verifica-se que o gênero musical *rap*, bem como seus representantes, consumidores e simpatizantes, são apresentados dentro das matérias do DFTV-1 sob duas vertentes principais: uma ligada à exclusão, à pobreza e à falta de recursos materiais – que pode ser interpretada também como decorrência da falta de qualidade artística e, por conseguinte – de público e mercado. Nesse grupamento, as reportagens evidenciam em sua própria construção um olhar: quase de condescendência, de admiração e espanto pelo o que a classe média desconhece e não consegue dimensionar. Apesar do estabelecimento de uma vinculação entre a produção brasileira e a origem do *hip hop* nos Estados Unidos, o hiato que se evidencia entre as duas manifestações por meio das imagens é intransponível. Sua compensação é feita por meio de outros elementos, como a solidariedade de jovens que dançam *break* para velhinhos em um asilo, a experiência de uma rádio comunitária que só toca *rap* nacional e abre espaço para os artistas locais e o gesto de amizade de um grupo de jovens, que acompanha o *rapper* Marcão – paraplégico – à gravação da entrevista em praça pública.

Apesar de não fazer parte do repertório de idéias e conceitos que integram o imaginário social, essas demonstrações constituem um dos ferramentais utilizados pelos grupos juvenis para forjar suas identidades sociais. E, embora apresentadas em alguns trechos das reportagens, a afiliação de jovens a determinados grupos e a vinculação de artistas às suas comunidades não são explicadas dentro dos textos do telejornal como características da cultura *hip hop*. Contudo, “*identity in hip hop is deeply rooted in the specific, the local experience [...] These crews are new kinds of families forged with intercultural bonds which, like the social formation of gangs [...] contribute to the community-buiding networks which serve as the basis for new social movements*”¹¹⁷ (ROSE, 2008:407).

¹¹⁷ A identidade no *hip hop* está profundamente enraizada no específico, na experiência local [...]. Essas “posses” são novos tipos de família, forjados por conexões interculturais que, como ocorre com a formação de outros grupos

Ao tratar do desenvolvimento de uma cultura comum, Raymond Williams já apontava a solidariedade como a real base da sociedade (1985:318). Colocada em prática como uma espécie de atitude defensiva frente aos grupos dominantes, a prática da solidariedade – que dentro do *hip hop* se organiza por meio de grupos ou posses – tem buscado alcançar o fortalecimento coletivo por meio do apoio mútuo e da valorização das expressões artísticas que refletem suas experiências comuns. Nesse sentido, pode-se afirmar que “*the idea of culture rests on a metaphor: the tending of natural growth*”¹¹⁸ (WILLIAMS, 1985:320), uma vez que esse movimento de valorização está relacionado à emergência de uma manifestação cultural que representa, majoritariamente, os “grupos urbanos marginalizados” (HERSCHMANN, 2005:119), conferindo-lhes visibilidade.

Em menor escala, neste bloco de matérias, a segunda vertente de representações busca associar a dança, as letras e os artistas *rappers* à marginalidade e às manifestações de conscientização e protesto. Ainda que de modo subjetivo, muitos elementos que compõem a construção imagética procuram levar ao telespectador a idéia de ambientes hostis, ruidosos e pouco amistosos. A aparente dissonância entre texto e imagem é intencional e encontra correspondência no imaginário social coletivo. Como lembra Bronislaw Baczko, “os imaginários sociais fornecem [...] um sistema de orientações expressivas e afectivas que correspondem a outros tantos estereótipos oferecidos aos agentes sociais” (1985:311). As cenas de becos escuros, muros grafitados e labaredas de fogo – intercaladas às imagens em primeiro plano de grafites, *pick-ups* de som e discos – exibidas na reportagem *Hip Hop: mais que música, forma de protesto* – assim como as cenas de jovens mais fortes, vestidos de negro, com braços tatuados e cruzados ou a sucessão de cortes de imagens utilizadas nas matérias transmitem ao telespectador uma sensação de ficção e perigo. O surpreendente, que está por perto - nos arredores de Brasília, chama a atenção pela diferença.

De acordo com Stuart Hall, estratégias culturais como o *rap* fazem a diferença no cenário contemporâneo por deslocar o foco de visibilidade e – eventualmente – alterar as disposições do poder. Dentro do espaço conquistado pelas manifestações marginais no *mainstream*, as figuras

[...] contribuem com a construção de redes comunitárias que servem como base para os novos movimentos sociais. Tradução livre.

¹¹⁸ A idéia de cultura descansa sobre uma metáfora: a da tendência de crescimento natural. Tradução livre.

do negro, do jovem engajado e do contestador ganham destaque e maior visibilidade nas matérias. Elas, contudo, também evidenciam o curso do movimento de incorporação que se processa por parte das manifestações dominantes através de um maior acesso aos recursos tecnológicos, da popularização de gírias e códigos lingüísticos e da indumentária. Stuart Hall atribui esse fenômeno à “fascinação do pós-modernismo pelas diferenças sexuais, raciais, culturais e, sobretudo, étnicas” existentes entre o modelo ocidental branco e bem alinhado, tão disseminado na sociedade hegemônica, e os representantes da cultura popular e marginal.

À margem das corporações midiáticas

Dentro da indústria cultural, a música está intimamente vinculada aos meios de comunicação. Sua produção, divulgação e distribuição passa, necessariamente, pelos canais da mídia e pelo mercado do entretenimento para chegar ao público consumidor. Essas redes, constituídas por conglomerados modernos, operam comercialmente com a informação e o entretenimento e “praticamente monopolizam o mercado de comunicação no país” (MOTTA, 1987: 39). Como será visto mais adiante, a penetração da televisão e do rádio no país é incontestável. Em milhares de lares brasileiros, a televisão é considerada um bem de consumo mais essencial que a geladeira. Do mesmo modo, o rádio está mais presente nas casas e habitações do país do que o filtro de água potável. A partir dessa realidade que atesta a audiência dos programas de rádio e TV, é possível inferir que artistas contratados por grandes gravadoras têm acesso a um *mix* de marketing e comunicação muito mais estruturado e abrangente do que seus pares, músicos contratados por pequenas gravadoras e artistas independentes.

O discurso e as representações produzidas pelos grandes grupos para legitimar o trabalho desses artistas, então, ganham repercussão no mercado a partir de um “monopólio da fala” de quem detém algum poder sobre a mídia e de quem está qualificado pelo sistema para falar (FOUCAULT, 2002:39). Em artigo produzido dentro do Laboratório de Estudos em Comunicação Comunitária da UFRJ, Eduardo Coutinho lembra ainda que “na atualidade, a expansão de atividades e de meios voltados para o convencimento sob variadas formas convive com doses de violência e procedimentos coercitivos” (2008: 62).

Então, se de um lado a indústria cultural e os meios de comunicação estabelecem teias negociais e políticas e utilizam os mais modernos e potentes recursos tecnológicos para desenvolver “produtos” e popularizar expressões, manifestações e artistas, de outro lado é possível identificar movimentos que – se não buscam ocupar o lugar das manifestações dominantes – tentam driblar a precariedade dos recursos materiais disponíveis para romper a barreira do desconhecido e do invisível rumo à conquista de novos públicos e mercados.

Antes de avançar nessa direção, parece importante recorrer a Cardoso Júnior e Jeder Janotti Júnior para classificar o *rap* nacional como um gênero musical inserido no segmento

underground , isto é, um segmento praticamente desconsiderado pelo grupo das grandes gravadoras, que colocam toda a sua rede de divulgação e distribuição a serviço dos seus artistas que integram o *mainstream*. Como lembram os autores, no entanto, o fato de ser *underground* não implica afirmar a inexistência de um mercado de consumo, pelo contrário, uma vez que “o produto *underground* é quase sempre definido como ‘obra autêntica’, ‘longe do esquemão’, ‘produto não-comercial’ (CARDOSO JÚNIOR; JANOTTI JÚNIOR, 2006: 09), que adquire valor e representa ideologias que contribuem para o estímulo do seu consumo, de forma segmentada.

A apropriação e utilização de tecnologias surgem, nos dias atuais, como uma alternativa de rompimento ao cerco das estruturas informativas dominantes. Aliada da globalização e de uma reengenharia que tem dado voz às expressões da cultura comum em várias partes do mundo, a evolução tecnológica se apresenta para a sociedade por meio da popularização de equipamentos eletrônicos e digitais, criação de novos suportes e, principalmente, pela utilização da internet. Aspectos como o baixo custo de acesso à rede, alta velocidade no trânsito das informações e o fácil estabelecimento de relacionamentos virtuais colaboram para que o *underground*, os marginalizados e tantos outros grupos sociais (populares ou não) ganhem voz e se legitimem junto à coletividade, por meio da disseminação de conteúdos.

No embate entre grandes corporações e pequenas indústrias e estúdios, pode-se acompanhar debates acalorados sobre a política dos direitos autorais e a criminalização da pirataria. Dentro dessa mesma arena, é possível reconhecer movimentos de incorporação de manifestações e expressões artísticas e, também, a consolidação de mercados inusitados, como o que envolve a produção audiovisual de *Nollywood*. A referência que o cinema nigeriano cunhou à sombra do cinema norte-americano destaca-se na cena cultural mundial por ser “responsável pela maior produção cinematográfica do planeta, à frente até mesmo do sempre falado cinema indiano, e sua *Bollywood*, sem falar na própria *Hollywood*, hoje em terceiro lugar” (DORIGATTI, 2008:02).

A produção audiovisual da Nigéria entra nesse trabalho como exemplo bem sucedido de uma prática mercadológica que se consolidou à margem das grandes indústrias de entretenimento e comunicação, alheia ao recolhimento de direitos autorais e ancorada nos mercados e no comércio informal da capital do país africano. De acordo com o documentário dinamarquês

Good copy, bad copy, a produção cinematográfica de *Nollywood* emprega 150 mil pessoas e chega a movimentar cerca de um bilhão de dólares por ano. Nada mal para uma expressão cultural que não conta com o apoio das grandes corporações e que, ainda assim, subverte a ordem do acesso à audiência e à distribuição, geralmente baseada na premissa de que “*everything depends on the attitude of those who control these services to such an audience*”¹¹⁹ (WILLIAMS, 1985: 299).

A atitude a que Williams se refere pode depender de fatores subjetivos, como a opinião e os valores predominantes na editoria ou no veículo, e de fatores mais objetivos, como as circunstâncias políticas e econômicas do momento – esses aspectos tendem a ser pouco divulgados, em qualquer tempo. Sem desconsiderar o poder midiático das grandes corporações e empresas de comunicação, contudo, pode-se avistar em muitas sociedades ocidentais a emergência de manifestações marginais que se apóiam na força de canais de comunicação reconhecidamente limitados, se comparados às redes nacionais e às grandes tiragens de revistas e jornais impressos. Seguindo essa linha de raciocínio, muito antes do surgimento da internet Nilson Lage já afirmava que os sistemas de comunicação mais amplos, como jornais nacionais e redes de televisão, poderiam ser enfrentados por sistemas infinitamente menos poderosos, porém de mensagem mais próxima, como os jornais locais ou de bairro, os *shows* de clube e as estações de programação regional (LAGE, 1979: 67).

Ao pensar as “rotas” contra-hegemônicas dentro da comunicação nas comunidades periféricas, Eduardo Coutinho (2008) apontou a predominância de dois elementos de expressão oral dentro da comunicação alternativa: o diálogo e a canção. Na visão do autor, apesar do alcance limitado do primeiro, ele tem o poder de se propagar como único meio não passível de incorporação por parte dos conglomerados comunicacionais. Quanto à música, pode-se afirmar que ela apresenta maior penetração que a fala e a literatura para expressar os anseios e as críticas dos grupos sociais. Os versos de João Bosco sintetizam a hipótese de Coutinho: “se eu contar o que é que pode um cavaquinho os ‘home’ não vai crer”. Ao lado do samba, o rap e sua estrutura discursiva e contestadora também têm sido utilizados como forma de expressão dos grupos dominados na periferia das grandes cidades.

¹¹⁹ Tudo depende da atitude daqueles que controlam os serviços de transmissão para o público. Tradução livre.

No Brasil, o *rap*, o *funk* e o movimento tecnobrega talvez sejam algumas das expressões mais recentes “das práticas e experiências cotidianas de pessoas comuns” (HALL, 2003: 340) que estão rompendo a muralha da falta de comunicação, divulgação e distribuição, para alcançar e formar um público cativo. Manifestações como música, dança, audiovisuais e prosa e verso da literatura marginal são produzidas pelas pessoas da periferia para o público da periferia. Como salienta Hermano Vianna, nessa produção “o centro apenas reclama da sua falta de qualidade [...], mas não pode mais usar o argumento de que o povo está sendo enganado por uma indústria cultural hegemônica, já que tal indústria cultural hegemônica não tem a menor idéia do que está se passando” (VIANNA,2006: 01). Embalados pelo que Stuart Hall denominou “fascinação do pós-modernismo pelas diferenças sexuais, raciais, culturais e [...] étnicas”, essas manifestações têm buscado meios alternativos para divulgar seus trabalhos artísticos e para superar o problema da distribuição de suas obras.

Se há algum tempo atrás o termo “periferia” tinha o propósito exclusivo de designar o que estava afastado do centro e, em termos geográficos e sociais, os locais mais distantes e desassistidos onde as pessoas de baixa renda moravam, neste capítulo – como já aconteceu no parágrafo anterior e acontecerá em outros trechos ao longo do presente capítulo – o termo deve ser compreendido de maneira mais ampla, uma vez que a ele foram incorporados discursos, identidades e representações sociais. De fato, com o crescimento das cidades, a periferia e o periférico avançam e conquistam mais visibilidade. Como afirma Hermano Vianna em sua análise sobre a produção cultural periférica, “cada vez mais, a periferia toma conta de tudo. Não é mais o centro que inclui a periferia. A periferia agora inclui o centro. E o centro, excluído da festa, se transforma na periferia da periferia” (2006:03).

Com relação à produção desses grupos, pode-se afirmar que assim como muitos artistas assumem, cantores e músicos “independentes” enxergam a reprodução não autorizada e a venda de CDs e DVDs por camelôs como um eficiente meio de divulgação de suas músicas. Essa é a estratégia utilizada pelas bandas paraenses de tecnobrega. Ainda que elas não obtenham nenhuma vantagem financeira direta com a venda dos CDs, o comércio de cópias não autorizadas populariza as canções e conquista público para as festas e shows, que são a fonte de rendimento dessas bandas. De acordo com os dados apurados pela pesquisa “O Tecnobrega de

Belém do Pará e os modelos de negócios abertos¹²⁰”, na região metropolitana de Belém são realizados mensalmente cerca de 850 shows com artistas do gênero. O avanço dos “independentes” em todo o país é visto com satisfação por muitos críticos e produtores. Em artigo sobre o futuro da produção musical, João Marcello Bôscoli – músico e sócio da gravadora Trama – afirmou ver com alegria a consolidação dessa nova indústria. Para ele,

mentiras históricas como ‘o povo gosta de lixo’ serão colocadas por terra, através do talento de nossos artistas e sua música. É um povo sofrido, muito ocupado em sobreviver e que espera de nós (independentes) o melhor – e não o contrário. Até porque sem opções, lamentavelmente, lixo vira alimento. [...] Não temos a pretensão de sermos o ‘metro’ [medida] do que é bom ou ruim em nosso país, mas de maneira alguma podemos abrir mão de termos opinião, de nos vermos refletidos nas paradas [...] Todo mundo ganha com isso: são mais empregos, artistas, canções, oportunidades (BÔSCOLI, 2003:02)

Como dito anteriormente, a internet se popularizou e representa na atualidade uma possibilidade concreta de rompimento com as estruturas dominantes da indústria cultural. Apropriada por artistas independentes, empresas, grupos e, também, por desconhecidos, a rede é utilizada como vetor para a apresentação de trabalhos, para a formação de comunidades e grupos de discussão, para a divulgação de festas e eventos e, principalmente, para a distribuição gratuita das músicas. Seguindo a lógica inversa que rege a comercialização e a divulgação de músicas e produtos que integram o que Raymond Williams chamava de manifestações dominantes, a produção popular, marginal e emergente busca um espaço de convivência com o hegemônico a partir do preenchimento de brechas ainda não ocupadas. Assim, ela percorre caminhos que podem partir de praças, ruas ou comunidades, para bailes, sites, estações de rádio comunitárias, programas especializados, shows, entrevistas na TV e programas de auditório. Nesse percurso, a internet atua como aliada das minorias na divulgação de estilos de vida diversificados, minimizando os efeitos da força de distribuição das grandes gravadoras, que opera apenas a favor de um grupo reduzido de artistas. Nesse sentido, esse novo sistema impulsiona o mercado emergente da música digital e acaba por “enredar numa mesma teia sociedades com histórias distintas, diferentes modos de vida, em diversos estágios de desenvolvimento” (HALL, 1993:02),

¹²⁰ A pesquisa em referência foi realizada no ano de 2006 pela Fundação Getúlio Vargas, Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (FIPE) e site Overmundo, a pesquisa em referência está disponível para consultas no endereço <http://www.overmundo.com.br/banco/pesquisa-o-tecnobrega-de-belem-do-para-e-os-modelos-de-negocio-aberto>,

contribuindo para que as revoluções da cultura a nível global causem impactos sobre os modos de viver e sobre a ‘cultura’, em um sentido mais geral (HALL, 1993:02).

De acordo com o *Digital Music Report 2009*, produzido pela *International Federation of Phonographic Industry*¹²¹ – IFPI, cerca de 95% dos *downloads* de música efetuados no último ano foram feitos de forma ilegal. O índice leva em conta a estimativa de que tenham sido baixados ilegalmente no período mais de 40 bilhões de arquivos. A grandeza da cifra acompanha a tendência desse mercado que, pelo sexto ano consecutivo, se apresenta em expansão. No Brasil, quase 2 bilhões de arquivos de músicas foram baixados no último ano, sem o pagamento de direitos autorais (DORIGATTI, 2008:01).

Impulsionado por fatores como o aumento do crédito e a queda dos preços de computadores, a inclusão digital tem avançado no Brasil a passos rápidos. Para entender a dimensão desse fenômeno e o impacto na juventude – notadamente no grupo que pertence à classe dos “excluídos”, é conveniente recorrer à Pesquisa Social sobre Percepções, Atitudes e Opiniões dos Moradores das Favelas e Comunidades da Cidade do Rio de Janeiro¹²². Encomendado pela Central Única das Favelas, esse estudo verificou junto à população de 101 favelas cariocas que, no ano de 2008, 46,5% dos entrevistados já possuíam computadores. Embora o índice seja alto, desse contingente apenas 5,6% afirmou possuir acesso à internet dentro de casa. Outros dados relevantes podem ser obtidos dentro do *site* de relacionamentos Orkut. No ano de 2008, de acordo com o *blog* oficial do *site*¹²³, o número de brasileiros inscritos na ferramenta já respondia por 53,9% do total dos usuários, ultrapassando a quantidade de membros norte-americanos (15,11%) e indianos (16,97%). As comunidades brasileiras relacionadas ao gênero musical *rap* dentro do Orkut somavam 210 grupos, alguns deles com mais 50 mil integrantes. Na época da pesquisa, a comunidade *Hip Hop Brasil* apresentava mais de 76 mil membros e a *Cultura Hip Hop*, 251,8 mil membros. A maior parte dos usuários (61,47%) do Orkut está na faixa etária que varia de 18 a 25 anos. Sabe-se, contudo, que a idade –

¹²¹ Federação Internacional das Indústrias Fonográficas.

¹²² A pesquisa foi realizada pelo Instituto Brasileiro de Pesquisa Social e envolveu 101 comunidades e 1074 entrevistas.

¹²³ Além do próprio *site* de relacionamentos, dados estatísticos foram obtidos no endereço <http://blog.orkut.com/2008>, consultado em 17 out 2008.

como outros referenciais – não é um dado preciso e que, pelo menos no Brasil, muitos adolescentes e jovens com menos de 18 anos estão inscritos em sites de relacionamentos.

Os mesmos fatores que têm estimulado a inclusão digital também favorecem o acesso às novas tecnologias e aos aparelhos eletrônicos e digitais. Com isso, nos últimos anos o país presencia o aumento da circulação de produções audiovisuais amadoras e o surgimento e fortalecimento de “produções periféricas”, ambas amplamente distribuídas pela internet. Produzidos em telefones celulares e câmeras digitais, esses pequenos filmes e clipes circulam pela rede e alcançam um respeitável número de público. Além de propagar artistas e expressões culturais pouco conhecidas da classe média e dos meios dominantes, as produções audiovisuais amadoras e “marginais” ajudam a disseminar uma nova estética, a “do shortinho e top de lycra” (VIANNA, 2006:03), que não esconde ou romantiza as favelas. Uma característica relevante dessa “nova” produção audiovisual é a busca pela auto-representação e pela valorização de uma identidade e espaço próprios. Como apontou Daniela Zanetti em seus estudos sobre a auto-representação e as periferias:

Tal valorização emerge da fala de certos personagens (‘reais’ ou ficcionais) que, como moradores (ou freqüentadores) de territórios periféricos, valorizam suas raízes, seus vínculos afetivos com o lugar, as atividades do cotidiano de trabalho e de lazer, etc. Há um discurso que busca tornar legítimo o fato de se viver na periferia, algo que geralmente é visto como um problema, às vezes uma ‘tragédia’ urbana da contemporaneidade (2008:08).

Para difundir a produção audiovisual vinda da periferia e valorizar os representantes dessas manifestações artísticas, algumas organizações criaram festivais e mostras específicas. No ano de 2007, a organização Observatório de Favelas lançou na capital carioca o festival de cinema *Visões Periféricas*. Na ocasião foram exibidos 34 filmes, selecionados entre 184 trabalhos audiovisuais inscritos. O festival aconteceu no espaço do Centro Cultural Caixa Econômica Federal, no centro da cidade. No mesmo ano, a Central Única das Favelas lançou o *Festival Internacional Cine Cufa* no Rio de Janeiro, que ocupou o espaço do Centro Cultural Banco do Brasil. Além de produções brasileiras, entre os 50 filmes exibidos pelo *Cine Cufa*, o público teve a oportunidade de assistir audiovisuais de países como África do Sul, Angola, França, Índia, Inglaterra e Estados Unidos, que representaram a categoria “cinema de periferia”.

Outra iniciativa similar aconteceu em Brasília. Idealizado pela Central Única das Favelas do Distrito Federal, o *Cine Periferia Criativa* foi lançado na cidade com o objetivo de democratizar o acesso à sétima arte e valorizar os representantes do “cinema de periferia”.



No registro do fotógrafo Carlos Moura (Correio Braziliense), audiovisual é projetado na parede no Museu Nacional da República durante a II edição do Cine Periferia Criativa.

A primeira edição, ocorrida em novembro de 2007, contou um público total de 900 visitantes. A segunda edição do evento foi antecedida por sete mostras itinerantes, que percorreram as regiões periféricas de Itapoã, Recanto das Emas, Planaltina, Varjão e Ceilândia. Com essas exibições, a contabilização de público da segunda edição da mostra Cine Periferia Criativa somou 2,4 mil pessoas¹²⁴ no ano de 2008.

¹²⁴ Dados fornecidos pela assessoria de imprensa da CUFA-DF.

Em tom de provocação, os *flyers* que divulgaram as duas edições do evento trouxeram como “gancho” para as exposições a frase “O mundo já retratou a periferia, agora as posições se invertem”. O slogan adotado para o evento, “Cine Periferia Criativa, o cinema na tela da favela”, complementa a idéia da emergência de um mundo cultural paralelo, que surge com vigor – inclusive em grandes produções, como *Carandiru*, *Cidade de Deus* e *Antonia*, por exemplo – e desperta o interesse tanto do público que busca sua auto-representação como da classe média e consumidores “*cult*”, que estão em busca do que é novo e do que se anuncia como diferente ou exótico. Como lembra Stuart Hall, “a distinção entre o erudito e popular é precisamente o que o pós-moderno global está deslocando” (2003:339).

Seja como estratégia de divulgação ou necessidade de criação de canais e espaços alternativos para a exibição de uma produção cultural própria, que pretende representar determinado grupo social, a negociação que antecede e propicia a realização de eventos como o Cine Periferia Criativa, marca – dentro do território do hegemônico – a ocupação de frestas e novos espaços sociais, resultado não somente “das lutas em torno da diferença” (HALL, 2003:338) como do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. Em Brasília, o festival de filmes e audiovisuais Periferia Criativa ocupou nos anos de 2007 e 2008 as salas de exibição do SESC, do SESI e do Museu Nacional da República.

Como apontado por Daniela Zanetti, para que as manifestações emergentes e oposicionais “existam e possam ser vistas, são necessárias condições materiais mínimas, ou seja, condições econômicas. Desse modo, as lutas por representação por meio de produções audiovisuais, por exemplo, ultrapassam a dimensão da realização artística, adquirindo contornos políticos, num sentido mais amplo desse conceito” (ZANETTI, 2008: 14).

Mas, além dos audiovisuais, da internet e da venda de CDs e DVDs pirateados, há outro meio de comunicação – de alcance limitado – muito utilizado nas comunidades e bairros periféricos. Trata-se das rádios comunitárias. Criadas oficialmente a partir da Lei 9.612, do ano de 1998, elas têm como características a operação em frequência modulada (FM), cobertura restrita ao raio de 1 km do centro irradiador e capacidade limitada de alavancagem de recursos financeiros. Exploradas por associações e grupos comunitários sem fins lucrativos, algumas dessas rádios comunitárias dão voz aos moradores dos bairros e localidades onde elas estão

instaladas e oferecem uma maior possibilidade de interação com a comunidade a partir da abordagem de problemas e acontecimentos locais.

Pelo fato de, em certos casos, operarem ainda na ilegalidade, são pejorativamente chamadas de “piratas” ou “clandestinas”. Apesar de sua abrangência limitada, a rádio comunitária compete com as rádios comerciais pela audiência do público local e – em tese – pelos anunciantes. Na visão de Cicília Peruzzo, elas incomodam a elite da radiodifusão porque estas “sempre monopolizaram o uso dos meios de comunicação para disseminação da sua visão de mundo e defesa dos interesses das classes dominantes” (PERUZZO, 2006:01) e agora as rádios comunitárias amplificam – ainda que de modo limitado – a voz e o gosto das classes populares.

Em razão da sua natureza, limitações e foco voltado para a comunidade, as rádios comunitárias apresentam similaridades ideológicas com o gênero musical *rap*. Além da própria linguagem, marcada por sotaques e gírias que ajudam a delinear os limites de uma identidade social, as rádios buscam divulgar em sua programação fatos e expressões culturais ligados à própria comunidade. Assim, se na periferia do Distrito Federal o *hip hop* e o *rap* prevalecem como forma de expressão juvenil, passa a ser natural ouvir o gênero musical ser tocado nas ondas das estações comunitárias locais, geralmente comandadas por ouvintes que se aventuram como locutores e perpetuam a divulgação do gênero musical e dos artistas que surgem dentro das próprias comunidades.

Dados da Agência Nacional de Telecomunicações (Anatel) registravam, no ano de 2008, a existência de 24 rádios comunitárias outorgadas dentro do Distrito Federal. Apesar de não haver uma distribuição simétrica, o número de rádios comunitárias se aproxima do número de regiões administrativas atualmente existentes: 29. Do total de rádios comunitárias catalogadas pela Anatel, 19 já estavam em funcionamento e cinco aguardavam a emissão de licença provisória para iniciar a radiodifusão. O número de rádios comunitárias, contudo, pode ser bem maior. De acordo com estimativa encontrada no *site* do Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação, Democracia¹²⁵, entidade que reúne federações, associações, conselhos e sindicatos ligados à radiodifusão, ao cinema, à televisão e algumas das suas respectivas categorias

¹²⁵ O endereço eletrônico www.fndc.org.br foi acessado pela pesquisadora em 22 de julho de 2009.

profissionais, no início do ano de 2009 o número de rádios comunitárias e piratas já deveria estar próximo das 12 mil emissoras. “A maioria dessas rádios, entretanto, sobrevive na clandestinidade, o que não as impede de prosseguir em seu trabalho de divulgar os debates em torno de sua comunidade (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001:87).

Nas rádios comerciais, o *rap* nacional conquistou espaços graças a artistas como Racionais MCs, Thaíde e DJ Hum e Gabriel, o Pensador. Músicas como “Homem na estrada”, “Fim de semana no parque” e “Loira Burra” foram executadas em rádios comerciais de grande audiência e figuraram nas listas das canções mais pedidas, o que certamente colaborou para a popularização do *rap*. Os pedidos dos ouvintes evidenciaram a existência de uma grande audiência de público para o gênero musical rap e, a partir de então, algumas emissoras comerciais criaram programas musicais específicos. Esse foi o caso das paulistas Rádio 105 FM, Rádio Transcontinental, Rádio Imprensa FM e 89 FM. No Rio de Janeiro, as rádios FM O Dia e Transamérica seguiram o mesmo caminho. E, assim como em Porto Alegre e Belo Horizonte, em Brasília há uma programação específica nas ondas FM para divulgar o gênero.

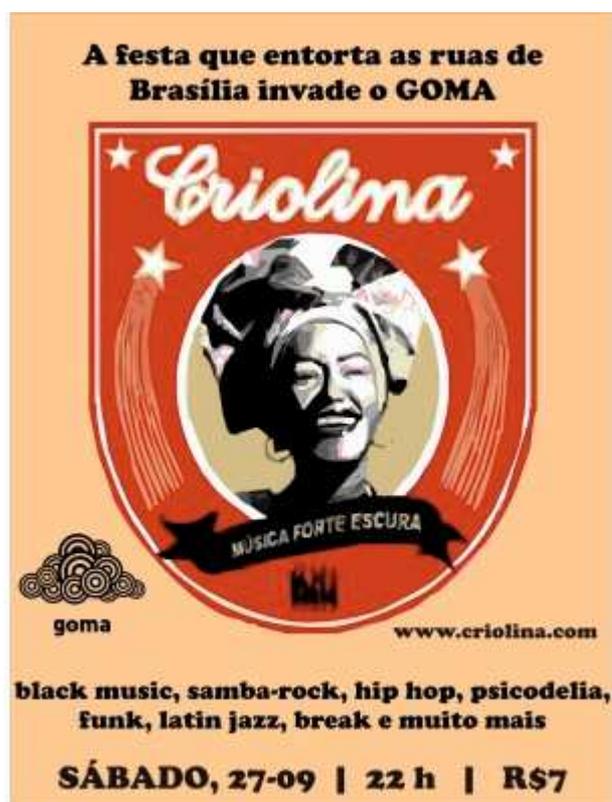
Além das rádios, outra forma de comunicação e divulgação comumente utilizada por *rappers*, produtores e artistas – tanto da cena *underground* quanto do *mainstream* – são os cartazes e os *folhetos*. O primeiro grupamento, especificamente, chama a atenção por abarcar *rappers* e DJs da cidade e por estar diretamente envolvido com as diversas etapas dos processos comunicacionais, tais como a criação do leiaute, a impressão do material e a distribuição das peças. Apesar de existirem no mercado empresas especializadas na divulgação de eventos, os artistas regionais ligados ao *rap* – de um modo específico – cuidam pessoalmente da tarefa de panfletar e divulgar festas e eventos nas suas cidades.

Os cartazes, em formato A4, A3 e A1¹²⁶, são colados nos muros, postes e paradas de ônibus pelos próprios produtores e, também, por integrantes de suas redes sociais. Esse trabalho costuma ser executado à noite, mas é possível presenciá-lo, também, em outros turnos, com menor circulação de pessoas. Ao contrário dos *out-doors*, cujos locais de exposição são regulamentados e negociados, a escolha dos pontos de fixação desses pequenos cartazes – também chamados de lambe-lambe – leva em conta apenas a visibilidade do ponto escolhido, o

¹²⁶ Os formatos A4, A3 e A1 correspondem a cortes equivalentes a uma página de sulfite, duas páginas de sulfite e oito páginas de sulfite, respectivamente.

que muitas vezes é feito à revelia da prefeitura e dos proprietários de estabelecimentos e residências.

Quanto aos *folhetos*, conhecidos também como filipetas, pode-se afirmar que sua distribuição acontece por três diferentes vias: eles podem ser postados eletronicamente para um grupo específico de pessoas, podem ser entregues pessoalmente e, mais recentemente, estão à disposição dos interessados em expositores instalados estrategicamente em restaurantes, balcões de bares ou cafés. Universidades e centros culturais também costumam destinar um espaço para a exposição de *folhetos*. Contudo, em Brasília, pode-se afirmar que “a grande massa desses panfletos é espalhada nos bares, portas, portarias e balcão de casas noturnas, basicamente de terça a sexta-feira, quando esses locais pululam de jovens que, vivenciando intensamente a noite, simulam culturas boêmias” (BARRAL, 2006:110).



HIP HOP
PRO-ATIVO FESTIVAL

Batalha de Break 4V4

1º Lugar: 1.000,00
2º Lugar: 600,00

Inscrições
RS40,00

09
Agosto
10h. Praça da Bíblia
Brazlândia

Grande Show com
MV BILL

Show com
Grupos locais

Realização:

Parceiros: Prefeitura de Brasília

Patrocinio: SEDEST, Banco do Brasil, ProLace, MEGA, Agência de Desenvolvimento de Brasília, Brasil 2014

A Central Única das Favelas, uma das organizações sociais da cidade que trabalha com a valorização de expressões culturais e com a produção e difusão de manifestações feitas por e para jovens que vivem nas “camadas desprivilegiadas da população” (VIANNA, 2006:02) conta com sua rede de associados, simpatizantes e profissionais para distribuir até 10 mil *folhetos* por evento¹²⁷. Presente na cidade desde meados do ano de 2006, a CENTRAL Única das Favelas utiliza os elementos do *hip hop* como principal forma de expressão. Juntamente com o site, o apoio da mídia espontânea, a afixação de cartazes, listas de *malings* e a *internet*, conseguem mobilizar até 13 mil¹²⁸ pessoas em alguns dos seus eventos.

De acordo com Sarah Thornton, em estudo que investiga a cultura *clubber* na Inglaterra, os *folhetos* são considerados por muitos organizadores de festas como o mais efetivo meio de divulgação para a formação de público. Dentre as suas principais vantagens, destaca-se o baixo custo e a possibilidade de direcionamento a um segmento específico, uma vez que – nas palavras da autora – “*they are [...] handed to people in the street ‘who look like they belong’*” (THORNTON, 2008:393). Esse direcionamento se processa com mais efetividade dentro do grupo de jovens envolvidos com a produção dos eventos, que escolhem criteriosamente seus pontos de distribuição. Eles buscam um público específico em lugares determinados de lazer e cultura dentro da cidade. A estratégia se assemelha ao que foi observado por Sarah Thornton na distribuição dos *folhetos*: escolher as pessoas com perfis e gostos mais semelhantes e oferecer a elas uma sugestão “coerente” de destino e entretenimento. Essas ações, além de tangibilizar a materialidade das manifestações artísticas e culturais, evidencia uma aproximação e uma apropriação de determinados espaços de lazer por grupos juvenis ligados às diversas formas de manifestação cultural, dentre elas o *rap*.

¹²⁷ Essa informação foi fornecida pela Assessoria de Imprensa da CUFA-DF, em entrevista à pesquisadora.

¹²⁸ Idem.

CENTRAL DO RAP apresenta

2º Rap Festival

Os 4 Elementos Do Hip Hop

Domingo

08/02 a partir das 14h

Local: Churrascaria Floresta
Galeria dos Estados (Plano Piloto)

Show com os grupos

Sobreviventes do Rua
Nego Thales. (Ex Código Penal)

Voz Sem Medo
Maloka.com (Goiânia)

Comunicação Racial
Proceder da Fé

Queima de Arquivo
Negro Rap
Do Gênio
Esquadrão Rap
R.V.R

C.R.2
Direito de Expressão
Circuito Aberto
S.A.P

Extrema Função
Hiphose
Diga How

Batalha De Breack Com Premiação

Jurados: Pipal (DJ Zulu) e
Rony (Black Spin)
DJ's: Nelson Ramos, Mercúrio,
Marisa (Voz sem medo), Cal e Bruno
Graffiti: São DJ mc's

Ingressos antecipados mais baratos:
Pra Viver: "Gama" e "Plano Piloto" (100%),
Central do Rap "Bandoante", "Varjão",
"Estrofura", Abala "Furacão" ou com o Lix
Informações: (11) 1233 8904
e-mail: LiberdadeCultural@centraldo.com

Patrocínio:

Central do Rap | Pra Viver | Negro Blue | Abala





Sem uma forma ou padrão pré-definido, os *folhetos* levam aos seus destinatários informações relacionadas ao tipo de evento, localização, data, endereço, artistas e convidados, com uma linguagem imagética, coloquial e, muitas vezes, própria de grupos fechados, como a dos roqueiros, *rappers* ou transexuais. Em busca de maior visibilidade, e de acordo com os recursos financeiros disponíveis, eles são impressos em várias cores e em frente e verso.

Em termos de estratégia de divulgação, outro importante nicho que vem sendo explorado por grupos ligados à cultura *hip hop* é o da moda. A vestimenta, como código de identidade e pertencimento, gera empregos, produz receitas, confere reconhecimento social (visibilidade dentro do grupo) e propaga uma marca, conceito ou ideologia. Vista sob esses ângulos, a criação de grifes periféricas ou marginais não se coaduna com o consumismo. Pelo contrário, ela é antes um meio de valorizar o “local” e disseminar uma identidade social. Em suas pesquisas sobre a socialização dos gêneros *funk* e *hip hop*, Micael Herschmann já reconhecia na indumentária do público *rapper* o indício da crescente visibilidade das expressões ligadas ao *hip hop* na agenda do mercado brasileiro. Conforme deixou registrado,

nos últimos anos, inúmeras confecções e lojas em todo o país cada vez mais se destinam a produzir e vender peças como bonés, gorros, jaquetas [...] A utilização de uma certa ‘estética das ruas’ – bastante característica do *hip hop* – nas campanhas publicitárias destes e de outros produtos destinados a um público jovem sugere um ‘consumo difuso’ desta expressão cultural (HERSCHMANN, 2005:117).

Em Brasília, como negócio paralelo à música, alguns artistas *rappers* trabalham com a produção e a comercialização da moda *hip hop*. Da imitação de peças importadas e marcas tradicionais, como Adidas e Nike, contudo, o mercado da indumentária abriu espaço para a criação de grifes locais, geralmente associadas a grupos musicais e organizações culturais. As que parecem ter alcançado maior reconhecimento vêm da cidade de São Paulo, berço do *rap* nacional. Ao contrário das demais marcas que operam dentro do nicho de mercado *hip hop wear*, e que distribuem sua produção para outros pontos do país, grifes como as paulistas Cooperifa e 1daSul optaram por não se deslocar do seu centro criador, a periferia.

Por uma questão ideológica ou por uma estratégia de diferenciação mercadológica, algumas dessas marcas buscam evidenciar seus vínculos com os moradores da periferia ou com o

gueto, termo recorrente em seus discursos. Além de reafirmar uma identidade local, essa estratégia tende “a despertar a curiosidade de pessoas de outros locais, fazendo com que estes se desloquem para lá, caso queiram adquirir os produtos dessa grife. A dificuldade dessa aquisição pode possibilitar certa exclusividade ao consumidor originário de regiões distantes do local de origem e ponto de vendas da marca” (FOCHI, 2007:08).

Aliado ao caráter de exclusividade agregado ao bem de consumo há, ainda, outro fator relevante do ponto de vista do marketing para a propagação de algumas marcas ligadas ao movimento *hip hop*. Trata-se da vinculação de trajetórias profissionais e artísticas dos “donos” das grifes aos respectivos produtos. Sob o título “cartão-postal: bomba”, o *rapper* brasileiro GOG lançou uma coleção de camisetas com ilustrações variadas que coloca à venda pela internet. Como salientado no estudo de Marcos Fochi sobre marcas e estratégias de relacionamento, “o fato de o dono ser uma pessoa conhecida, por ser colunista de uma revista de circulação nacional, ter publicado vários livros que estão sendo editados em outras línguas e distribuídos em países como Espanha e Portugal, dentre outras atividades, dá bastante visibilidade à marca” (2007:08).

Sob o ponto de vista dos meios alternativos de comunicação, contudo, interessa pontuar que a criação de uma grife ou selo dirigido a um nicho de mercado que emerge a partir dos movimentos de uma manifestação cultural oposicional às expressões dominantes, se revela como uma estratégia de comunicação complementar e eficiente. Afinal, junto com o produto – boné, camiseta, calça ou acessório – o consumidor passa a exibir valores e mensagens com cunho de protesto social, valorização étnica e cultural ou combate ao preconceito racial. Mais do que apenas comunicar, a indústria da indumentária e da “estética das ruas” contribui com a produção de receitas, que estimulam o consumo e dão materialidade às expressões do *rap*.

Em termos de micro mídias, a tecitura de redes sociais e a troca de informações entre seus participantes resistem nos tempos modernos como um efetivo meio de comunicação e divulgação. Sem dados para mensuração de efetividade, o que o público e a comunidade ligada ao *hip hop* pratica por meio de conversas informais e troca de e-mails é conhecido no jargão do marketing como estratégia do boca-a-boca. Antes de ser uma estratégia de divulgação de produtos e idéias, contudo, o boca-a-boca é uma das formas mais antigas de transmitir conhecimentos e trocar informações. É interessante pontuar aqui que a transmissão e a troca

promovidas via comunicação boca-a-boca no caso em análise não é feita de maneira aleatória, ela está baseada na seleção de indivíduos. Esses indivíduos são escolhidos para receber determinada informação e, em um fluxo continuado, eles compartilham a “novidade” com outros membros que compõem a sua rede social.

Sob o ponto de vista da publicidade, essa teia de relacionamentos propicia maior credibilidade e valorização ao evento ou informação porque pressupõe uma relação de afinidade e confiança. É o mesmo princípio que rege as indicações e referências no dia-a-dia da sociedade. Em um guia sobre estratégias negociais para empresas, Adalberto Trípoli Barbosa e César Felício lembram que “basta observar o que acontece no nível pessoal para verificar que isso funciona: se um amigo lhe recomendar enfaticamente um determinado médico, psicólogo, advogado ou mecânico, dificilmente você deixará de procurá-lo” (2004: 133).

Ao analisar as ferramentas de marketing que compõem a mídia alternativa, ou micro mídia, em um estudo sobre o desenvolvimento das subculturas na Inglaterra, Sarah Thornton afirma que “*the media venerates for epitomizing the authenticity of [...] subcultures are first and foremost word-to-mouth, word-on-the-street and fanzines*”¹²⁹ (2008:391). Embora com efeitos limitados, o boca-a-boca é considerado um eficiente meio de comunicação. Contudo, a informação via boca-a-boca prescinde, muitas vezes, de outros meios de divulgação para apoio, como *folhetos*, cartazes e programas de rádio. Em razão da sua ampla utilização, baixo custo e fácil operacionalização, o boca-a-boca foi romantizado como um meio de comunicação puro e autônomo, comumente associado à divulgação do trabalho de artistas e representantes das manifestações emergentes e alternativas.

Embora o boca-a-boca possa ser apropriado por grandes marketeiros – cujos clientes sempre podem dispor de mais recursos financeiros – no caso objeto da presente investigação, interessa pontuar o fortalecimento da estratégia do boca-a-boca a partir do surgimento e da popularização da internet. Se compreendidos como canais de extensão de relacionamentos e troca de informações, os diversos *sites* e comunidades potencializam a abrangência da comunicação em termos numéricos e de tempo. A título de ilustração, a autora Naomi Klein pontua como fenômeno da globalização na cultura as trocas de informação que acontecem em

¹²⁹ Por representar a autenticidade das subculturas, os meios de comunicação veneram principalmente técnicas de divulgação como o boca-a-boca, homens-sanduíche e fanzines. Tradução livre.

sites de relacionamento e de compartilhamento de arquivos. Para a autora, essa “é uma versão *high-tech* de uma coisa muito antiga: pessoas falando a outras pessoas diretamente sobre o que elas gostam. Isso costumava ser chamado de ‘boca-a-boca’” (KLEIN, 2003:149). A evolução do bate-papo físico e oral para as conversas virtuais e, ainda em grande parte, digitadas, certamente contribuirá com a popularização de uma nova expressão: “*o mouse-a-mouse*”.

Ao refletir sobre os meios alternativos de comunicação, Luiz Gonzaga Motta chegou a destacar que “num contexto de quase total bloqueio informativo, a imaginação popular cria ou reinventa novas e originais formas de expressão própria. Na busca de soluções para seus problemas cotidianos, os grupos populares se mobilizam, criam canais alternativos e formulam conteúdos próprios” (1987: 42). A afirmação do autor pode ser facilmente comprovada através de vários exemplos citados neste capítulo. No entanto, talvez um dos casos mais recentes e emblemáticos seja o da chamada literatura marginal, que emergiu à sombra do *hip hop* e que tem ganhado força e visibilidade nos últimos anos, principalmente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Assim como o *rap* engajado, a produção desses escritores parte das experiências pessoais e do cotidiano nas comunidades e bairros pobres. Pela ligação cultural, que envolve ideologia, formato e público, representantes das duas vertentes se comunicam e se freqüentam. Desse modo, o *rap* de Brasília se faz presente na periferia de São Paulo e a literatura marginal chega em forma de livros e de *blogs* até o Distrito Federal. Entre os expoentes da literatura marginal destacam-se os nomes de Ferréz, Alessandro Buzzo, MV Bill e Sérgio Vaz. Para falar sobre pobreza, desemprego, drogas e violência, eles utilizam uma linguagem coloquial e as gírias de cada “quebrada”. As objeções e críticas recebidas dos meios dominantes são geralmente rebatidas com o argumento da busca de auto-representação. De fato, ao ganharem voz, os representantes daqueles “que vem das margens” (HOLLANDA,2008:02) proferem um discurso coerente em termos de comunicação:

na verdade, as pessoas que detém o poder não são solidárias. Quando falamos ‘nós vai’, nós entendemos e o acadêmico também. Quando eles utilizam termos da chamada linguagem culta os amigos entendem, mas o povo não. Então a nossa arte é muito mais acessível e universal (VAZ, 2008)

Do mesmo modo que acontece com o *rap* e com a produção audiovisual da periferia, a literatura que ganhou o rótulo literário de “marginal” reivindica o direito de representar o

“excluído”. A interdição que a sociedade parece impingir àqueles que não receberam uma educação formal adequada, não possuem bons empregos e, muito menos, uma situação financeira satisfatória, contudo, tende a prejudicar o controle que esses indivíduos deveriam ter sobre as próprias representações. Seguindo essa lógica, “se esse outro ‘periférico’ não pode se auto-representar – e falar em nome de si mesmo – restam somente as representações construídas em torno deles pelos ‘outros’, e difundidas pelos meios de comunicação em geral” (ZANETTI, 2008:08).

É justamente em razão da busca de alternativas para conferir visibilidade às manifestações culturais que procuram representar os moradores da periferia que a “literatura marginal” ingressa neste capítulo. Para promover esse novo estilo literário e despertar o interesse daqueles que pouco ou nunca leram e daqueles que nunca teriam coragem de recitar seus versos em público, a Cooperifa – um coletivo de artistas que atuam na zona sul de São Paulo, criou no ano de 2001 um sarau de poesias. A idéia do poeta Sérgio Vaz objetivava popularizar a literatura marginal dentro da própria comunidade. Por meio da internet e de uma rede social, os encontros eram divulgados e começavam a arregimentar um público crescente. Na periferia da zona sul paulistana, os saraus acontecem semanalmente há sete anos e reúnem dezenas de pessoas. Os livros, publicados por uma pequena editora, tem tiragem média de 600 exemplares e são comercializados a preços acessíveis, antes e depois dos recitais. A premissa do idealizador do evento é a de produzir cultura onde o público está. Desde modo, os saraus propõem uma inversão de rotas no circuito do entretenimento e do conhecimento: as pessoas interessadas, que estão no centro ou em outros bairros, é que devem se deslocar para a periferia, e não mais o contrário.

Conclusão

De acordo com a análise das matérias dos três veículos pode-se concluir que as representações dos *rappers* buscam evidenciar características calcadas no periférico, entendido aqui como um adjetivo de oposição ao central e ao predominante, presente nos meios e na cultura hegemônica. De um modo geral, essas características estão apoiadas na figura do jovem, do negro, mulato e mestiço, do pobre, dos que não tem muito poder de consumo, dos que convivem com a violência e a criminalidade, dos que não se conformam e buscam alternativas para transformar – ou pelo menos denunciar – a realidade imposta pela exclusão e pela falta de oportunidades nas grandes cidades.

Em sua maior parte habitantes das cidades-satélites que são a periferia do Distrito Federal, os personagens das reportagens confirmam por meio das suas histórias a proximidade que mantêm com a criminalidade. Nos relatos transcritos ou interpretados pelos jornalistas, as experiências pessoais e as referências a conhecidos e amigos que já cometeram crimes ou que consumiram ou traficaram drogas parece ser uma regra e não uma exceção. Em termos de representações, contudo, o que chega a surpreender é o fato de que essa proximidade não revela um posicionamento favorável ao crime e à prática da violência. Ao contrário do que se estabeleceu no imaginário social, a maior parte dos depoimentos que abordam a questão da criminalidade e da violência o fazem apenas como um contraponto à vida dentro das manifestações do *hip hop*, que parece suprir a necessidade juvenil de conquistar visibilidade e respeito, sem a exposição a riscos reais.

No entanto, apesar desse papel secundário, o valor informativo da violência permeia a maior parte dos textos com expressões como *vespeiro*, mundo das drogas, cadeia, tráfico, luta diária, polícia, preconceito... e imagens como grades, celas, armas e pessoas detidas. Considerado um dos atributos mais relevantes para a seleção e construção de uma notícia, os elementos ligados à violência superam numericamente a presença de outras referências mais pertinentes às pautas da editoria de cultura, tais como lançamento, ao vivo, retrospectiva da carreira, produção, estúdio, fãs e sucesso. Além da questão do peso atribuído ao valor da violência e da desproporção verificada no emprego dos seus termos, no telejornal DFTV-1 há, também, a utilização da linguagem audiovisual (imagem e trilha sonora) como um reforço de

idéias. Se considerado que a informação visual tende a prevalecer sobre a informação oral e escrita, pode-se concluir que as cenas de celas, grades e sujeitos mal encarados – mesmo quando desgrudadas do contexto da informação em curso – acabam por reforçar as representações que se formam em torno dos *rappers* e do público *hip hopper*, alimentando a percepção de que o gênero musical *rap* está, sim, alinhado com a prática da violência.

No tocante ao engajamento político e social atribuído aos *rappers*, o que foi encontrado nas reportagens não foi muito consistente. Além dos depoimentos de alguns expoentes, como GOG e um líder do Grupo Atitude, não há muitas referências à necessidade de articulação e de conscientização da população para a reivindicação de mudanças. O que há nos textos são denúncias e relatos de experiências cotidianas, compartilhadas por aqueles que vivem nas periferias. A ausência de expressões como “poder de mobilização”, “discurso contundente” e “meio de denúncia” nos depoimentos dos entrevistados não significa afirmar, contudo, que os termos tenham sido ignorados pelos repórteres. De fato, como um valor-notícia ligado ao conflito, eles são replicados algumas vezes nos textos e ajudam a difundir a percepção de que a música *rap* tem sido reconhecida como a voz contestadora da periferia, aquela que dá visibilidade aos problemas e ao dia-a-dia da juventude que não encontra espaço dentro da classe dominante.

Quanto à questão da classe social e do poder aquisitivo do grupamento em destaque, pode-se afirmar que eles são reforçados de várias maneiras dentro das matérias. A forma mais direta consiste na afirmação textual dos repórteres, que descrevem as localidades e a população juvenil que participa dos espetáculos e das ações noticiadas com termos que evidenciam o contraste entre o padrão encontrado na região do Plano Piloto e a realidade socioeconômica da periferia. Outro indicador é o vocabulário dos entrevistados. Por meio de depoimentos transcritos nas reportagens e utilizados no telejornal DFTV-1, é possível inferir que os jovens produtores e consumidores do gênero musical *rap* são, de modo geral, pessoas humildes, que não passaram muitos anos na escola e que cultivam sonhos de consumo similares aos dos jovens da classe média, que conseguem dar concretude aos seus desejos.

Além desses dois elementos, há uma série de palavras e símbolos que possibilitam uma leitura socioeconômica dos indivíduos nas matérias: a própria localização dos acontecimentos pode ser reconhecida como um desses fatores. Em razão da segmentação imposta pelo urbanismo

de Brasília, não se pode esquecer que os bairros e as cidades-satélites existentes são utilizados pela população local para mapear economicamente os indivíduos com quem se estabelece qualquer tipo de relação. Desse modo, a partir dos conteúdos disponíveis no imaginário social da população, é possível associar um artista *rapper* de Pedregal ou Varjão à pobreza, unicamente em razão da sua procedência. Embora passível de erros, esse critério e o da leitura das vestimentas e de elementos como ambientes escuros, objetos populares, espaços comunitários e música *rap* (versos e trilha sonora) acabam por reforçar a condição da pobreza e da falta de recursos nas representações sociais dos grupos e indivíduos.

Os jornalistas que construíram e apresentaram as histórias também trouxeram em algumas matérias outras características, menos conhecidas e previsíveis, que parecem fazer parte da atitude dos *rappers* e *hip hoppers* do Distrito Federal. Trata-se de um vínculo com a comunidade ou “quebrada” à qual pertencem e um apurado senso de solidariedade, colocado em prática por meio de oficinas, apresentações gratuitas, coleta de alimentos e visitas a asilos. A ligação estreita com os “manos”, identificada por meio da participação em espetáculos, ações voluntárias e mobilização social é apresentada como ferramenta para a construção de uma identidade juvenil capaz de abarcar o grupo. Embora não tenha sido explorado em nenhuma das reportagens, esse vínculo está relacionado ao conceito de *crews*¹³⁰ ou posses, que são vistos por autores como Tricia Rose, como uma espécie de novos grupos familiares (ROSE, 2008:407).

Da mesma forma que as posses não aparecem dentro das matérias, também não se encontra nas reportagens muitas referências aos atributos musicais do gênero ou à qualidade artística dos *rappers*. De fato, na maior parte das reportagens o *rap* é apresentado pelas lentes dos jornalistas como uma manifestação artística quase amadora, que não conta com recursos das grandes emissoras e gravadoras e que – por essa razão – dependem dos recursos dos próprios artistas e de órgãos públicos para acontecer. A falta de recursos financeiros destacada em algumas das reportagens acaba por transmitir a idéia de que os *rappers* locais são, em sua maioria, pessoas comuns (e não artistas), que se ressentem da falta de dinheiro.

¹³⁰ *Crews* ou posses são entidades constituídas por representantes da cultura *hip hop*, que trabalham os quatro elementos artísticos do Movimento e que atuam como mobilizadores em suas comunidades, desenvolvendo um trabalho de formação e intervenção cultural.

Para ratificar essa percepção, alguns personagens que sobem ao palco e cantam *rap* são apresentados dentro das matérias como donas-de-casa, repositora de sapatos e segurança. A perspectiva de que os personagens são pessoas comuns e não artistas pode ajudar a justificar o baixo índice de cobertura dos eventos de *rap* e *hip hop*, principalmente no telejornal DFTV-1. De qualquer modo, em termos de representações, a ausência de discussões em torno da qualidade musical do *rap* compromete a leitura da sociedade sobre o grupo e seus indivíduos, que são vistos mais como potenciais ameaças sociais do que como artistas e músicos.

Outro aspecto observado, que merece registro no presente trabalho, está relacionado à presença do *rap* em assuntos e contextos diversos. Nas matérias, o gênero musical transitou por assuntos tão variados quanto entretenimento e competição, comportamento e violência ou moda e desigualdade social. Embora em alguns casos o *hip hop* e o *rap* tenham ocupado apenas um papel coadjuvante dentro dessas pautas, sua presença é relevante porque ratifica a emergência do gênero como uma manifestação cultural oposicional capaz de efetuar diferenças e “deslocar as disposições do poder” (HALL, 2004:339) nas relações de cultura.

Mais do que aumentar o escopo das representações construídas e apresentadas nas matérias, essa livre circulação evidencia o reconhecimento e a definição do gênero como um código de expressão juvenil comum, principalmente, aos jovens que vivem nos bairros pobres e nas cidades-satélites mais afastadas do Plano Piloto. De fato, ao fazer parte da realidade de menores viciados em droga, detentos e ex-detentos, jogadores de basquete de rua, artistas da MPB, funcionários públicos, cineastas, trabalhadores e acadêmicos, o *rap* se consolida como certo modo de vida com especificidades materiais, culturais e políticas (WILLIAMS, 1985:16).

Se diante dessa gama de público e perfis, os jornalistas dos três veículos optaram por entrevistar e dar visibilidade a personagens que já cometeram infrações e passaram pelo CAJE, conclui-se que as representações apresentadas ao longo do trabalho sofrem a influência dos valores de seleção de notícias utilizados por autores como Micael Kunczik, Johan Galtung, Mari Holmboe Ruge, Nelson Traquina e Luiz Gonzaga Motta.

Finalmente, sobre as representações ligadas à questão da negritude e do preconceito, o que se verifica é uma transferência da discussão racial para o campo social. Embora as histórias do *rap* e do *hip hop* estejam intimamente ligadas à figura do indivíduo negro (*black power*, *black*

music, gueto, morro e marginal), nas matérias o que é colocado em xeque é, justamente, a questão das diferenças e desigualdades sociais. Ocorre, no entanto, que as desigualdades sociais no país afetam mais os negros, mulatos e seus descendentes – que representam um maior estrato da população pobre – do que os cidadãos de pele branca, que – de um modo geral – pertencem às classes dominantes.

Apesar desse deslocamento de fórum, o que alimenta o imaginário social são as imagens midiáticas dos representantes do gênero musical *rap*. Sem poder competir com os artistas estrangeiros, suportados pelas grandes gravadoras, as representações dos *rappers* locais são substituídas por fotografias e videoclipes de *rappers* bem sucedidos nos Estados Unidos, que podem contar com boas produções, gravam clipes e ostentam muito dinheiro. A utilização desses clichês, que reproduzem a figura do negro norte-americano, somada às imagens dos *rappers* brasileiros que negociam com o hegemônico ou ocupam pequenos espaços de visibilidade e com o público de matérias e programas, que abrem espaço para a música *rap*, constituem a principal fonte da elaboração das representações sociais do *rap* no Brasil. Nesse sentido, as fotografias e cenas que contemplam indivíduos negros, como GOG, MV Bill, Mano Brown, DJ Celsão e outros entrevistados, cujas imagens ilustram as reportagens dos três veículos analisados neste trabalho, fornecem um repositório de informações para atualizar as representações sociais do gênero *rap* e seus representantes nacionais dentro do imaginário social na cidade.

Dialeto da periferia

As gírias e expressões que integram o código de linguagem forjado pela juventude nas periferias das grandes cidades estão presentes não apenas nos diálogos e nas letras dos *raps*, mas também em glossários virtuais disponíveis em alguns endereços na internet. A idéia de consolidar os termos dessa espécie de dialeto urbano se replica em livros, como o *Consciência & Atitude*¹³¹, e em endereços virtuais, como o *Bocada Forte*, o *British Council* e o Portal do Capão¹³². Com quase dez anos de existência, este último mantém um glossário com gírias utilizadas por jovens, *rappers* e *hip hoppers*, que é alimentado pelos próprios moradores da comunidade. Parcialmente reproduzido nas próximas páginas, os termos e suas respectivas traduções foram transcritos da mesma forma com que foram grafados pelos internautas.

A

▪ABDALLA

Mano terrorista

Véio o truta é mor Abdalla.

▪ABILOLADO

Não diz coisa com coisa...Viaja o tempo todo!

Orra mano! Vc é o maió Abilolado!

▪ABRAÇAR

acredita, vai na ideia

Pode abraça a fita do mano que e quente

▪ABRÃO

Maluco do morro, mano da pesada

Aê o Thuan é mó Abrão

▪ACELERADO

alguem agitado

ae, aquele mano é mó acelerado ein ?

¹³¹ Esse livro foi escrito pelo *rapper* carioca Big Richard e lançado pela editora Livropronto no ano de 2005. Traz como apêndice um glossário intitulado Dialeto Periférico.

¹³² Os endereços virtuais são <http://centralhiphop.uol.com.br/site/?url=girias.php>, <http://www.britishcouncil.org/br/brasil-arts-dance-drama-liveart-hip-hop-glossary.htm> e <http://www.capao.com.br/dialeto.asp>.

▪ **AÇUCAR**

covarde

aquele mano vem quere treta e nem aparece. é um açúcar memo

▪ **AGUENTAR**

roubar

o boi aguentou minha bike

▪ **ALEMÃO**

Inimigo, Policial que invade a quebrada

ai mano sujo os alemão tão na área

▪ **AMUADO**

ofendido

ele ficou amuado com a brincadeira!

▪ **APAGAR**

Matar

Mano, apagaram o meu irmão por engano

▪ **APERRIADO**

Atrasado - com pressa

"aeh o muleke saiu aperriado atrás do bonde"

▪ **ARRANJA TRETA**

quer dizer procurar encrenca ou brigar

vc tretou ontem

▪ **ARRASTAR**

quando alguém está falando muita merda

Ae mano, num arrasta

▪ **ARREBENTA**

brigar ,discutir

Vem pro arrebenta então.

▪ **ARREGO**

Dinheiro que a policia pega para aliviar o trafico nas favelas

ai mano os home tão na quebrada pra fazer o arrego

▪ **ARREPIA MANO.**

mesmo que apavora, amedronta.

Ai mano, vamo arrepia as bactéria.

▪ **AVIÃOZINHO**

leva e tras

pessoa q leva e tras coisas

▪**AVOADO**

distraído

o zé carlos é um avoado mesmo

▪**AZEDÔ**

Sujou, Embaçou

Ae truta a fita azedô pro seu lado!

▪**AZEITONA**

bala munição tiro

porra mano se vc não pagar o bagulho vãometer uma azeitona na sua testa.

B

▪**BACIA**

Cabrito, falsificado, comprado de monte

Mano comprei um relógio mó bacia no camelô!

▪**BACTÉRIA**

mina, mulher...

ae mano, la no baile tinha varias bacterias pagando um pau

▪**BAGUÁ**

Pessoa burra, que acha que sabe tudo e não sabe nada.

Você é mó baguá ou Aquele cara é mó baguá!

▪**BAGULHO**

Droga ou alguma outra coisa qualquer

Manda o bagulho ae mano

▪**BAIA**

kaza ou goma

xega aki na minha baia. (cinDereLa)

▪**BALA**

Bom

Tenho um esquema bala - Unknown

▪**BAMBI**

Termo usado p/homem que curte outro homem

Porra aquele ronivaldo a o maior Bambi

▪**BAQUE**

injetar na veia

Ai truta, q são esses picos no seu braço? ta tomando baque?

▪**BARANGA**

Mina feia

A Francielli é mó baranga!

▪**BARCA**

viatura da policia

Ai truta logo mais a barca cola aqui !

▪**BIRIRI**

Qualquer coisa que não tenha uma descrição definida (qualquer coisa, qualquer coisa mesmo, até mesmo vc)

Pega este Biriri (pega este copo) Vaipara o Biriri (vai para festa)

▪**BIRITA**

bebida

quero uma birita

▪**BLINDADO**

Marmita

Blindadão: R\$2,50.

▪**BOCOIÓ**

Aquele cara vacilão, manezão

Ih mano, vai vendo...ele mó bocoió..não sabe de nada...

▪**BODE**

Ta descansando ow ta durmindo.

Eae reinaldo ta de bode irmao!

▪**BODE / BODIADO / BODIAR**

cansado, desencanado, sussegado

bodeia o role que eu to no to bodiado.!

▪**BOI**

Chance

Eles deram dois pipocos, não deram boi

▪**BOLADO**

Chateado, abalado, com pé atrás.

Tô BOLADO com a história que vc me contou !!

▪**BOLSO MOÍDO**

Estar duro, sem grana

Pô mano, tô com o bolso moído - Unknown

▪**BOMBA**

o mesmo que coisa ruim..

aquele maluco só me tras bomba....

▪**BOMBANDO**

Qualquer coisa que seja muito boa...

Ai mano essa festa ta Bombando

▪**BROW**

pessoa confiavel

E ae brow? firmeza?

▪**BURA**

carro de policia

a bura está passando

▪**BURGUES**

rico viciado

seu burgues fudido

▪**BUT**

TÊNIS

VOU COMPRAR UM BUT DA HORA! (dedè)

▪**BUZÃO**

Ônibus

Nossa, o buzão tá demorando que só a porra, irmão.

C

▪**CABRITO**

pessoa que usa coisas falsificadas , moambero

iae cabrito compro umas fita lah nu largo 13

▪**CABROXA**

mulher

cadê a minha cabroxa?,

▪**CABULOSO**

Macabro, bem loko, algo

Mano acabei de ver um filme cabuloso

▪**CACHORRO LOCO**

quem trabalha como motoboy

"SER CACHORRO LOCCO É COMO SER REI NO NOSSO MOVIMENTO NÃO TEM GAY

▪**CADELA**

Mina que tem varios ficantes...

Mano vi essa mina ai ontem com 2 caras .. mol cadela

▪ **CAGUETA**

mesmo que x9, dedo duro

PO VEI SE CAGUETOU OS MANOS PRA POLICIA

▪ **CAIU A MIXA**

apareceu a intenção real, caiu o disfarce

caiu a mixa, o cara pisô na bola

▪ **CALHURGA**

carro velho caindo aos pedaços

ae la vem o djow com a calhurga dele

▪ **CAMARÃO**

Vacilão, burro, idiota.

O cara é mó camarão, ele não cato aquela mina!!! .macarrao.

▪ **CAMBAR**

Vazar ...sair fora.... ir embora...capa o gato...

Ae cb vamo cambar dessa festa

▪ **CAMELO**

bicicleta

ow... desse do camelo rapido...

▪ **CANELA SECA**

Revolver calibre 38

Mano comprei um canela seca, mas ta novinho !

▪ **CAÔ**

Mentira

É tudo caô isso que o Henrique disse!

▪ **CARANGA**

Meio de transporte,carro.

ae mano, vamo dá um role com a caranga do hide

▪ **CAROÇO**

munição

ai mano vou sentar o caroço naquele pilantra

▪ **CASCAR O BICO**

Mesmo que dar risada

Orra jow , aquele cara é muito engraçado.. casquei o bico com ele !

▪ **CAVALO**

E quando vc vai buscar alguma coisa que e robada pra alguem

O mano ali fais cavalo e so paga que eli vai

▪ **CAVALO**

Carona.

Ô mano, você está indo prá lá ? então me dá um cavalo.

▪ **CAVERNOSO**

situacao cavertnosa: siuacao tensa, preocupante, sinistra..

a situacao ta cavernosa , vamo vaza..

▪ **CHAPA**

chapa é amigo, truta ou aliado.

Ai meu chapa, de boa na logoa (s4rd1nh4)

▪ **CHARLES BRONSON**

Indivíduo matador, cara sangue frio, atira primeiro e pergunta depois

Aí fica esperto com o maluco no bar pq ele é mó Charles Bronson.

▪ **CHAVE DE CADEIA**

menor que procura homens adultos para ter relações sexuais

Ow, ce é mó chave de cadeia, hein?

▪ **CHEGADO**

amigo, truta, irmão de fé

aí, chegado, firmão?!

▪ **CHUPIM**

sangue suga, se aproveita dos outros

O cara é mó chupim, sempre usa e num paga (KS)

▪ **CHUTA POMBO**

Polícia Metropolitana

Os Chuta Pombos tão tudo na praça!

▪ **CÍCERO**

Termo para chamar um cara de mané

Esse mano é maior Cícero

▪ **COALHOU**

semelhante ao "bombou" lotou.

Hoje de manhã o busão coalhou de domésticas !

▪ **COCOTA**

se referindo as meninas

ai mano vamu pega aquelas cocotas ali!!

▪ **COLÊ**

Amizade, coleguismo

Tenho moh colê com os mano.

▪ **COMÉDIA**

Babaca, metido a malandro, otário, etc.

Mano, tretei com um comédia que deu em cima da minha mina

▪ **COMER PUERA**

Passar na frente

Você vai comer Puera

▪ **CONVERSINHA DO PARAGUAI**

Conversa fiada, papo furado, mentira, idéias errôneas. Farsa.

Um cara que fala e não é possível perceber credibilidade no que ele diz

▪ **CORDA**

colar de prata

se liga na corda daquele boyzinho

▪ **CROWDEADO**

Cheio de Brothers, Lotado

O Busão tá Crowdeado

D

▪ **DA HORA**

coisa massa, maneira

PO, ESSA BOMBETA E DA HORA MANO

▪ **DE ROCHA**

firmeza, é certo

mano agora vou te dar uma ideia de rocha

▪ **DIALETO**

Gíria.

O Mano ali é cheio dos dialetos / Cheio das Girias.

▪ **DOIS PALITO**

Tem o mesmo sentido de "é rapidinho".

Aí brow, vamo alí comigo é dois palito !

▪ **DRAGÃO !**

mina feia

Aí, mó dragão aquela mina, nem me envolvo!

▪ **DREAD**

cabelo cheio de tranças

óia o dread daquele lóki Crowdeado

E

▪ENTRÃO

entrometido, se mete em qualquer coisa ou conversa que não chamado
Como esse cara é entrão!!

▪ESTICAR

andar

vamos esticar pro outro bairro

▪ESTILO CACHORRO

Rapaz que fica com várias mulheres, sem compromisso.(garanhão)
Aquele mino é mó estilo cachorro!

F

▪FAIZ UM "H" AÊ

ESPERAR UM POUCO

AE, VAMO FAZE UM "H" AQUI, QUE ESSA FESTA TA LOKA

▪FARDADO

polícia,gambé

os fardado me enquadraram

▪FARINHA

o mesmo que cocaína.

porra mano, tah ligado o henrique e o hide? tão usando farinha!

▪FAZ A PONTE

passar alguma ou pegar alguma coisa

faz a ponte da reca

▪FECHOU!

Ok, tudo bem. Sinônimo de "Já é" ou "Demorô".

Fechou! Tô dentro!

▪FELA

O mesmo que "indivíduo" pejorativo; mano, brother, truta

Os fela saíram vazado da goma, sangue-bom...

▪FERRAMENTA

Revólver, arma

E ai mano busca aquela ferramenta pra nós zerar aquele maluco. (dedé)

▪ **FILÉ**

elogiando as mulheres
aquela dona ali é filé

▪ **FILMANDO**

observando alguém , de olho
to ti filmando em mano fica ligero aqui na area [tio chicu]

▪ **FIRMA**

abreviação de firmeza
Aí mano, o bagulho tá firma ?

▪ **FIRMEZA**

certeza, negócio fechado, beleza
pode usá que o bagulho é firmeza!!

▪ **FITA**

Informação, dica, trabalho, negócio.
Aí mano, passa aquela fita prá nós.

▪ **FRITAR**

mesmo que dar, bater, matar
ae veio, jantei varios inde ontem no jogo.

▪ **FROIDH**

Pessoa problemática, complicada com a vida
Problemas

▪ **FUÁ**

festa, movimento
tá tendo fuá na rua de baixp

▪ **FURA O ZOIO**

pegar a mina de alguém
po neguinho se furo meu zoio

G

▪ **GALERÊ**

reunião de pessoas (comumente amigos) em prol do mesmo objetivo
E ai, hoje vamo toma umas com o galerê?

▪ **GALO**

equivalente a cinquenta reais
mano tenho que achar um galo. pra faze aquele role...

▪ **GAMBÉ**

Polícia, Coxinha

Éh! Éh! Éh! Num estudou virou gambé!

▪ **GANSO**

tem 2 significados, pode ser um cara chato, intrometido ou tb pode ser usado como apelido pra policia

Po seu colega ali é moh ganso / Po os ganso colo na escola hj

▪ **GARDENAL**

louco, lerdo, cailão

aE MANO VOCE E MO GARDENAL

▪ **GIRAIA**

Tipo de japonez , olhos bem puxados alguem japonez .

AI o GIRAIA TÁ NA AREA!!

▪ **GOMA**

Casa, Lar

Cola lá na goma pra pegá os esquema.

▪ **GORÓ**

(trago, gole)

▪ **GRETCHEN**

indivíduo afeminado, bichona

fulano é pura gretchen

▪ **GUETO**

Periferia. Mais diretamente as partes mais críticas da periferia.

Aqui no gueto, a vida é diferente.

▪ **GUIBA**

Crack, toxico , noisse.

Eai Pinga ta fumando uma guiba ai.

▪ **GURU**

fulano que sabe tudo

o Romerito é o guru, tá ligado?

H

▪ **HIPONGA**

quando alguém se veste mal

Aquele cara ta parecendo um hiponga

▪ **HOMEM (HOMI)**

Policial, Policia

Mano os Homem colo na boca e prendeu os maluko !

I

▪ **ILHA**

prisão

fulano ficou 1 ano na ilha

▪ **IMBAÇA**

Qndo alguém fica atrasando vc pra alguma coisa

ai maluko para d imbaça o barato

▪ **IMBOLA**

bolo briga de gangs paulera

ai mano vai fexa u bolo na saida da festa vamo tudu se imbola

▪ **IR PRO CRIME**

azaração

vou azarar aquele garota.vou pro crime !

J

▪ **JACK**

estuprador

Ai mina se liga pq tem um jack na quebrada

▪ **JACO**

Casaco

No mano comprei um Jaco da hora

▪ **JÃO**

chamar um truta ,aliado que você conhece,tipo intimidade

eai jão vamo colar no colégio pra ver umas gatinhas

▪ **JAVA**

171,caô,espertinho,

Fulano deu um java no Ciclano, Fulano é o maior java

▪ **JEGA**

cama, local de dormir dentro da cadeia

tõ no bode vo pá jega mano

▪ **JUPIRAR**

vacilar

fulano jupiro na parada

K

L

▪ **LARANJA**

assume uma bronca que não e dele
quem assinou o B.O. foi o laranja

▪ **LARANJÃO**

Vacilão

Ae mano, ce é mó laranjão

▪ **LARGATIXA**

Cara que dança axé, rebola a jaka.
Aquele maluco é largatixa!

▪ **LARICA**

com fome, ã comeu

ai mano to na mó larica ó

▪ **LIMAR**

Ato de ser expulso ou convidado a ser retirar de um recinto qualquer.

Os segurança da balada limou nós do rolê.

▪ **LINGÜIÇA**

Tonto

Cara tonto, bobo

▪ **LUPA**

óculos

nossa truta, que lupa de boy que ce ta usando

M

▪ **MAGRELA**

bicicleta

ai mano empresta a magrela pra eu faze um role

▪ **MALA**

malandro, ladrão

ai mano, não so mala, nem do movimento, mas não sou vascilão..

▪ **MALUCO**

um cara qualquer

tem um maluco querendo vendê um opalão seis boca

▪ **MANO**

Amigo, Colega, uza-se também como "alguém" ou "você".

Aí mano, certo ?

▪ **MANO X-9**

cara que entrega tudo fala de mais

cagueta

▪ **MAQUINADO**

Armado

Meu, os caras tavam tudo maquinado.

▪ **MARRECO**

1 real

1 real

▪ **MASCARADO**

faiz parecer que eh mais do que é.

Geralmente usada nu futebol

iae esse dai é mo mascarado faiz uma pá di ginga mais num faiz nada

▪ **MASSA**

coisa legal

o evento foi massa

▪ **MEGANHA**

Polícia

Olha lá a minha do meganha ! Significa dizer que é a mulher do policial

▪ **MIGUELANDO**

Ato de limitar algo ou substância

Aí a tiazinha do hot dog tá miguelando a batatinha !

▪ **MIL GRAUS**

Muito loko...da hora mesmo, firmeza total..

Awe, aquele rolê foi mil graus..

▪ **MINA**

Garota, Mulher.

Mano, você viu a mina que passou ?

▪ **MOCÓ**

É um outro jeito de chamar a sua goma ou seja, a casa em q vc mora.
Aí maluco hoje vou demorar pra chegar no meu mocó.

▪ **MUVUCA**

aglomerado de pessoas:
Só se viu a muvuca na hora da treta

N

▪ **NA MORAL**

ficar na sua
ai só fica na moral ninguém tá falano cum você

▪ **NÃO É "H"**

não é mentira
que não é mentira

▪ **NAQUELAS**

ato de estar fazendo algo de forma desleixada.
meu empregador pede para eu fazer uma rescisão contratual, ai ele pergunta o Ton Você ja fez a rescisão da Bom Paladar ai eu disse, sim mas ta Naquela

▪ **NAS PISTAS**

solteiro, pode ficar com quem quiser
terminei da mina, to nas pista de novo

▪ **NECASDEBIRIBITICA**

Acabou tudo.
Tem alguma coisa ai??? necasdebiribitica

▪ **NIGGA**

brother, camarada.
e ai nigga como vc ta?

▪ **NINJA**

Uma coisa muito boa! Uma coisa que funciona de maneira extraordinária
Este seu carro é ninja

▪ **NÓIA**

Dependente de Drogas
O cara é gente boa, agora tá nóia.

▪ **NOIADO**

doido
ehh; aquela guria ta muito noiada

▪ **NOTA FINA**

alguma coisa que é muito firmeza
ae jão, se ligue nesse esquema é nota fina

O

▪ **OITÃO**

revólver calibre 38
vou pegar meu oitão pra ver de qual é

▪ **OITO COM PERNINHAS**

cara gordo
ta ligado aquele gordo lá?

▪ **OLHO DE THUNDERA**

Pessoa que tem inveja
Ó o mano tem olho de thundera

▪ **OPALÃO**

Conhecido veiculo da marca da Chevrolet, espaçoso, poçante e as minas paga um pau....
Vou deOpalão pegar umas minas.....

▪ **OREIA SECA**

Pessoa que faz de tudo, trabalha com qualquer coisa que lhe pedirem
Pega o alicate pra mim, Oreia Seca! ah! ah!

▪ **OREIADA**

Pessoa que menti , dá vacilão , fala conversa fiada. (By Vagnão Capão)
Maluco fala que beijou uma mina pros trutas e nem beijo

▪ **OSSO**

Pessoa que está quebrado "duro"
E ae tio descola um careta ae ? " O mano tá "osso"

▪ **OSTENTAÇÃO**

fazer inveja
eu odeio ostentação, mano

P

▪ **PÁ**

mesmo que MUITOS, UM MONTE
PO MANO , TINHA UMA PA DE MINA LA NA FESTA NO ESPIRITO SANTO

▪ **PAGA PAU**

alguem que fica dando mó bode p/ aguem ou aguma coisa que ficou bonita ou bom ou é bonita ou bom!!

Ai Mano to Pagando mó pau pro tenis do ciclano!!

▪ **PAGAR DE CÃO**

é aquele cara que se sente o bandidão, que faz e acontece mas na real não é nada
ai sangue não vem querer paga de cão na minha quebrada

▪ **PAGODE**

dinheiro

o maluco lançou o pagode

▪ **PAIA**

uma coisa muito chata, horrivel, que não tem nada há ver....

quem não anda com Jesus é muito PAIA!!!!

▪ **PALA**

dar brecha, arriscado,

mó pala fuma aqui !

▪ **PALOZO**

Dar Pala De, nao conseguir esconder

vixi esse mano eh mo palozo, deixo um monte de pala

▪ **PAN**

Legal, Bonito

Æ, comprei um tênis pan - Unknown

▪ **PARADA**

Negócio, trabalho.

Ô mano, vamô agilizar essa parada que tá embaçado.

▪ **PARASITA**

Mulher interesseira

Ae mano, aquela mina é mó parasita.

▪ **PARRUDO**

cara forte

olha q cara parrudo

▪ **PASSAR UM FIO**

telefona para a alguém ou para a cadeia

gíria muito usada no Espírito Santo

▪ **PATAQUATA**

fala demais e age pouco

Ai maluco você é cheio de pataquata

▪**PATRICIO**

negão aliado

ei patricio cola na banca truta

▪**PÉ DE BARRO**

mesmo q feia, suja

nossa mano, akela mina é mó pé de barro.

▪**PÉ DE BOTA**

Gambé, Policial

E no final das contas o pé de botas se fudeu...

▪**PÉ DE PANO**

AMANTE

Quando o marido sai, o pé de pano esquenta a cama dele.

▪**PEDRA**

drogra, cocaína.

vixi mano, o victor tah usano pedra!

▪**PEDREIRA**

Algo difícil de se conseguir ou fazer.

Aê, o jogo hoje foi mô PEDREIRA, mas ganhamos né não mano !

▪**PEGÁ O BEKO**

ir embora

ai mano, vô pegá o beko

▪**PENOSA**

Uma conta bem dolorosa, penosa.

Vou ali pagar uma penosa.

▪**PESCOÇO**

O kra q fica gansando as conversas

ô mano, ce é mó pescoço hein...

▪**PIANDO**

ficar com medo, ansioso, ter dificuldade

Tô piando com esse trabalho da escola...

▪**PIANINHO**

ficar quieto

calar a bocar,

▪**PIANO**

quieto, na sua.

Aí cururu, fica pianinho, certo ?

▪ **PICUINHA**

conversinha, intriginha

Não sou de ficá por aí com picuinha

▪ **PILA**

Dinheiro

O bagueio custa 10 pilas !

▪ **PIOIO**

Mesmo que: Camarada, truta, irmão.

E aí pioio ? firmeza ?

▪ **PIPOCAR**

amarelar, amedrontar

ihh...o cara pipocou huahuahuah que pato!

▪ **PIPOCO**

Tiro de arma

Ele morreu com dois pipocos no coco (isso me lembra uma música!)

▪ **PISANTE**

Tênis

Dá hora o seu pisante mano !

▪ **PITBULL**

Nova Blazer da Policia

Manoa gente tava no racha ai os pitbull colo, e td mundo vazou

▪ **PIVETE**

Muleque de rua, adolescente

O pivete tá soltando pipa

▪ **PLAYBOY**

sujeito rico, atirado

KOLE DESSE PLAYBOY FOLGADO

▪ **POWER RANGER**

POLICIAL ROCAN

Tiu se liga! Us POWER RANGER tah na quebrada!

▪ **PRÁ SOMÁ**

Para somar, para juntar.

Prá somá chama o Celso, aquele mano firmeza!

▪ **PREGO**

um cara cabeção, nóia

Ae mano, aquele maluco é moh prego, ele fuma pra caralho, sem noção

▪ **PRESENÇA**

adjetivo para aqueles mano pegador, boa pinta
aquele mano ali é moh presença

▪ **PRIMO**

mano, irmão, camarada firmeza mesmo
e aí primo, firmo

Q

▪ **QUEBRADA**

local, região
De qual quebrada vc é ?

▪ **QUEIMAR**

matar a tiro
ae mano queimaram o pedrinho

▪ **QUEIXAR**

Dar uma cantada.
Ae brother você queixou a mina lá??

▪ **QUENTE**

uma coisa da hora que a galera ou você ta curtindo
ai esse bagulho é quente.....ou ai vei a balada hoje vai ta quente

▪ **QUIACA**

o mesmo que treta, arrumar encrenca, procurar briga
tem a mente mais fraca e arruma quiaca (Mano Brown - Diário de um Detento)

▪ **QUIZUMBA**

briga, confusão
ACONTECEU MÓ QUIZUMBA NAQUELA RUA

R

▪ **RACHAR O BICO**

mesmo q cascar o bico, dar risada
vish mano!! rachei o bico ontem .

▪ **RADAR**

mina feia
puta radarzão do caralho

▪**RAGY**

o mesmo que festa ou baile

Porra mano vai rolar um RAGYla nas quebrada falô.

▪**RAJA**

raja , pinchação.

eu era um rajador .

▪**RAJADA**

Rajada pode ter mais de 1 sentido pode ser tiro ou pagar um pau!

PO mano ouvi barulho de rajada!!! PO se pago mó rajada pros manos ali heim!

▪**RATO**

polícia,policia.

os rato tah vino aí!

▪**REBA**

Coisa sem valor, sem qualidade.

Ae mano, comprei um tenis mó reba.

▪**REBOLÃO**

Maluko que dança axé

Ae rebolão, seu ramelão

▪**RECA**

bicicleta

olha que reca massa

▪**REDONDEZA**

bairro onde moro ou sou considerado

onten o cara quis tretra comigo os cara lá da redondesa numdeixo! (LUKETI SPAGET)

▪**REVÉS**

mesmo que zica, desascerto

e mano akele revés atrazo minha vida

▪**ROBAUTO**

Lugar destinado a compra de peças provenientes de carros roubados ou de reputação duvidosa e mal explicada

Aí maluco, vamo colar na robauto pra comprar os milha da caranga ...

▪**RODÁ O TAMBOR**

Atirar em alguém, descarregar o revolver

Aí dom, num vem acelerando senão o tambor roda pro seu lado.

▪**ROLÊ**

dar uma volta ,

vamu da um rolÊ ae,pelo bairro mano?

▪ROOTS

Barato que representa um esquema de raíz
A goma daquele maluco é mó roots

S

▪SAI DO MEU BOOT

Sai do meu pé / sai da minha cola
Aí mano, se liga vê se sai do meu boot

▪SAIR FORA

IR EMBORA
AI, VOU SAIR FORA, FALOU.

▪SALVE

cumprimento, mesmo que tudo bem
salve rapa, firmesa

▪SANGUE BOM

pessoa que pode ajudar em alguma coisa
e ai sangue bom, me ajuda a empurrar a caranga!!

▪SENTARAM O AÇO

mataram a tiro
sentaram o aço sem dó naquele nóia

▪SHOWZINHO DE BOLA

Uma coisa muito bem feita.
Showzinho de bola Sandõa, essa vc matou bem...

▪SI JÓGA

ir pra um lugar
vo mi joga pra pracinha (cinDereLa)

▪SINISTRO

Muito fôda, animal
O filme daquela caranga é sinistro

▪SINTONIA

Mano ki é lado a lado ou vontade de fazer algo
ae jow, o mano ali é sintonia. ou iae, to na sintonia de fuma um

▪SISTEMA

mesmo que parada, situação
entao truta, da um cola no sistema depois firmão ?

▪ **SURFAR**

ir a algum lugar

po vei vo surfa po meu barraco

T

▪ **TABELA**

Parceiria, esquema com um truta

Ae mano, fulano tá de tabela comigo nessa fita...

▪ **TAMO JUNTO E MISTURADO**

mesmo q "énois na fita" é "é nós q ta

firmeza muleke tamo junto e misturado

▪ **TAMPA DE BINGA**

é o mano q é baixo, anão e etc...

Pô, aquele mano é mó tampa de binga

▪ **TANGA ATOLADA**

Tipo, atrasa lado, pé de breque

Awe mano, ce tá de tanga atolada...vê aquela pegada pra mim...

▪ **TCHOGO**

pessoa lerda, sem noção, tonta...

Aquele muleque é muito tchongo, falo falo, mais ele não entende....

▪ **TCHOPA**

o mesmo que bicha!

olha so mano aquele cara e mo"tchopa"!

▪ **TENEBROSO**

O mesmo que Violento

Esse maluko é mó tenebroso!!! quebô a napa do cara

▪ **TEREZAR**

Entrar na roda sem ser chamado...

Mano... Tinha uma veia que curtia um rap na nossa quebrada, ai sempre que chegava o Zé Povinho ela dizia que ele estava TEREZANDO!

▪ **TESO**

sem dinheiro, duro

Ae cara paga aquela ceva "gelada", pô meu, hoje to teso.

▪ **TETÉIA**

menininha a pampa

essa mina é uma tetéia

▪ **TIA TATA**

Força Tática (Vermes)

Ou a tia tata tá aqui na quebrada...fika ligero...

▪ **TIFRUCIO**

doença

gripe, resfriado...

▪ **TILANGA**

mina interesseira, mais bonita, saí com você pensando nos seus cifrões e na marca do teu carro
Sabe aquela tilanga da faculdade, me deu maior prejuízo ontem

▪ **TIO**

Qualquer pessoa.

Ah tio, nem vô lá.

▪ **TIRA**

é o investigador da polícia civil.

olha os tira ai!!!

▪ **TIRADO**

É o mesmo que rejeitado

Esse maluco é tirado aqui na área.

▪ **TIRANDO**

desafiando, instigando

coÁ© a tua ? tÃj me tirando, mano ?

▪ **TÔ LIGEIRO**

to esperto, to ligado

to ligeiro na desses cuzão ae

▪ **TUDO PAM**

mano cheio de querer, aparecido, amostrado

O mano que colou na quebrada é todo pam...

▪ **TOSCO**

negocio mal feito,

essa parada ai ficou um negocio tosco

▪ **TRAÍRA**

traidor

aquele zé ruela me cagueto p/ policia, mó traíra !

▪ **TRAIRAGEM**

ato de trair, sacanear

aeee truta, vai fica de trairagem agora?

▪ **TRAMPAR**

Trabalho

Eu vou pro "trampo" amanhã cedo

▪ **TRETA**

Problema, complicação.

Mano, os caras colaram na parada e rolou a maior treta.

▪ **TREVAS**

Situação assaz complicada

Mano, mó trevas, né não João?

▪ **TROCAR IDÉIA**

Conversar

Vamo fica aqui trocando idéia que tá a pampa.

▪ **TROCAR UM PROCEDER**

Conversar, trocar uma idéia

Ê mano eu vou aí trocar um proceder pessoalmente com você!

▪ **TROMBÁ**

encontrar alguém, cruzar alguém.

trombei com sua mina ontem no capelinha.

▪ **TRUTA**

Mesmo que mano.

Certo truta?

U

▪ **UM SETE UM**

Quando está entre os manos é igual conversinha do Paraguai, ou seja, papo furado, quando está conversando com mulheres se a mulher for comprometida é

ah ! Eu sou o maior e melhor de todos !

▪ **UMBRAO**

inferno

esse lugar é um pedaço do umbrao

V

▪ **VACILÃO**

vacilão

ai truta vc é mó vacilão

▪ **VACILO**

deu brecha c fudeu
q vacilo mixirica...

▪ **VAGABUNDO**

Camarada, truta de mili anos, véio, chegado, mano !!
Fala VAGABUNDO, firmeza ?!?!?

▪ **VAGAL**

vagabundo
pô, truta to dano um di vagal:

▪ **VAI E VEM**

carro
Eu tô de vai e vem. - Eu tô de carro

▪ **VARTÃO**

nerd, CDF !!
O boy er mó vartão do caralho . "macarrao" .

▪ **VAZAR**

Ir embora. Deixar o local.
Essa parada tá um porre. Vamo vazar?

▪ **VAZAR NA BRAQUIÁRIA**

Sair fugido, de repente.
Quando os meganha chegeram, o mano vazou na braquiária na mesma hora.

▪ **VÉI**

mano ou truta
caralho véi você viu aquela fita?

▪ **VENTANA**

palavra usada em cadeias...
vou fechar a ventana..... significado (janela)

▪ **VERME**

policia
os verme vem vindo

▪ **VOAR**

dar um rolé sem compromisso, soh pra despistar alguem
vamo dar um voo, pros gambé nao enquadrar

W

▪WHITE HANDS

sao os play boys aquele tipo de cara que se acha o maioral so porque esta dirigindo um carro importado, usando roupa de marca e com uma loira do lado,
esse edvaldo e esse anderson sao dois white hands

▪WILE DICK

PlayBoy Folgado

Eu e codh fomos da uma banda e trombamos vario Wile Dick

X

▪X9

cagueta linguarudo

o o truta lá é mó x9

▪XADREZ

mesmo que prisão, cadeia

PO VEI , NAO QUERO IR PRO XADREZ DENOVO NAO

▪XALASSA

festa muito animada e que tudo pode acontecer

Ai mano aquela festa tava a maior xalassa,

▪XAROPE

loco / bobo

ae vei aquele cara e xarope

▪XIS

Cela, catre, o mesmo que xadrez

Vou velar um jumbo pros mano lá no Xis

▪ABILOLADO

Y

▪YRIRI

tipo mentira, conversinha..

ishi vei, esse maluco so fala yriri

▪ **YURI**

Muleque qui quer aparecer, se acha mano
Po Mano, Tu é mo Yuri!

Z

▪ **ZABAIÔNE**

Vacilão, truta que não cola nas mina
Ixi truta, aquele jão é mó zabiône!

▪ **ZARPA**

vazar, ir embora
Mano vo Zarpar !

▪ **ZÉ**

cagueta, xereta, leva e trás atrapalhado
ai mano aquele cara é mo zé

▪ **ZÉ POVINHO**

Gente que cuida da vida do outro, fofoqueiro
SE ACONTECE ALGUMA COISA ENCHE DE GENTE "ZÉ POVINHO"

▪ **ZÉ RUELA**

o mesmo que vacilão
VOCE E UM MAIOR ZE RUELA

▪ **ZICA**

dar errado
xi mano o bagulho deu mo zica

▪ **ZIQUIZIRA**

Azarado, sem sorte
Sai fora ziquizira, deixa eu apampa....

▪ **ZORRA**

quando a pessoa fica surpresa se faz o uso.
Que zorra é essa aqui??

▪ **ZUADO**

Estragado, bagunçado.
Zuou tudo os bagulho!

▪ **ZUEIRA**

mesmo que bagunça!
vixe mano, a festa lá tava mó zueira!

ZURETA.

doidão, maluco, chapado

ai mano, eu vi aquele muleke tava mo zuretão

Entrevista com Dino Black

Valdivino Monteiro concedeu a presente entrevista em 26 de setembro de 2008. O encontro marcado por telefone definiu como local de encontro o shopping Conjunto Nacional, um dos pontos centrais da cidade. No mundo do *rap*, Valdivino se transforma em Dino: Dino, de Valdivino, e Black, da cor que traz na pele. Nascido no sul da Bahia e radicado em Brasília, Dino integra o que pode ser chamada de velha guarda do *rap* brasileiro. Para ajudar a entender essa forma de expressão e contextualizar a pesquisadora acerca de alguns detalhes sobre o gênero musical *rap* foi concedida a seguinte entrevista:

Como você avalia o movimento *hip hop* em Brasília?

Eu tenho uma imagem sobre o *hip hop* de Brasília. Na verdade, ele está dividido em diversas áreas, como o *hip hop* consiente, que é o que eu faço. Tem o *hip hop* mais gangster, que é aquele que pratica mais a linguagem das ruas, tem o estilo underground, que é aquele que mistura sons e, também, o *hip hop* gospel, que leva mensagens bíblicas nas suas letras. Pra mim, a cultura do *hip hop* e a consciência do *hip hop* se perderam. Hoje em dia, parece que se banalizou a cultura *hip hop*. As letras não falam mais da questão da negritude, falam de carro, champagne e muita mulher. Há muita influência do *hip hop* americano. Eu tenho um compromisso sério com o *hip hop* de escrever, colocar em ação tudo o que eu vivo, o que eu sou. Eu sou verdadeiro e o meu *rap* é verdadeiro.

O *rap* brasileiro está se assemelhando ao *rap* americano?

Eu acredito que sim. Nós, na verdade, somos uma cópia dos gringos. Tudo começou com Sugar Hill Gang, que foram os pioneiros. Sou da década de 70. Eu tenho a idade do *hip hop*, gosto de ressaltar isso. Na década de 80 surgiram alguns grupos no Brasil. Sabia que o apresentador Miéle já cantou *rap*? Com o sucesso do *hip hop* americano, mais gente começou a copiar. No Brasil nada se cria, tudo se copia. O problema é que o *hip hop* se tornou na forma de capitalismo

selvagem. É chato ver um moleque que trabalha de sol a sol vigiando carro ter que pagar R\$ 30 por um CD de *rap*. Ou então pagar R\$ 150 em uma calça da XXI ou da Kaos. Eu acho muito caro, principalmente para a periferia. E canto para as pessoas simples, independente de cor, classe. Mas, eu penso que um CD poderia custar uns R\$ 15. Isso poderia ajudar a diminuir a pirataria. Mas não pensa que eu sou contra a pirataria, porque ela é também uma forma de trabalho.

O *rap* nacional tem mais público hoje em dia?

Hoje o *hip hop* saiu da periferia e passou a caminhar no asfalto. Hoje é natural você ver o pessoal do Plano, o pessoal do Lago, ouvindo *hip hop*. Até dentro do Senado se ouve *rap*. Nós temos o exemplo do senador Suplicy cantando Um homem na estrada. Acho que o público aumentou sim. Na verdade, desde o início da década de 2000 o público se expandiu. Até as mulheres, que antigamente não se via nos bailes, hoje se vê bastante.

Qual é a bandeira do *hip hop* hoje?

A bandeira do *hip hop* tomou outro rumo, mas ainda é a revolução através da palavra. Essa é a bandeira que carregamos. É a luta dos excluídos, da classe dos menos favorecidos. Eu costumo dizer que o *rap* ganhou espaço. Independente da bandeira, o *rap* é um hino/nos campos de concentração, somos os excluídos/revolução por minuto nos batimentos cardíacos/de agora em diante, contra o alvo o inimigo/arremessando meu ódio, não sei. Contra os poderes negligentes/esses são os sonhos dessa brava gente/rebelião do povo, destruição em massa/ tá na hora de acabar com essa bargaça. A nossa bandeira é a bandeira da luta, de representar, de dizer toma aqui meu irmão. Nós metemos a cara e queremos o nosso lugar.

Como você vê a relação do *hip hop* com a mídia?

A história do *rap*, antigamente, era muito de cobrar. E por isso havia muito a preocupação de não se vender. Hoje em dia não tem mais tanto esse negócio de dizer em não vou na emissora tal, não

canto na rádio tal, não dou entrevista para a repórter tal. Eu acho que o *hip hop* quebrou um pouco dessas barreiras de resistência, já que queria ser tanto ouvido. Então, eu acho que ganhamos uma situação, nós conquistamos um espaço.

Você acha que o *hip hop* se “vendeu” e abandonou seus valores?

Hoje eu vivo da minha cultura. Não vivo bem, mas consigo me sobressair. Eu acho que toda forma de poder, às vezes é uma forma de morrer por nada. No meu caso, eu vejo o *hip hop* como um trabalho sério, como outro tipo de música, como uma forma de ganhar dinheiro, sim. Mas, quando eu digo ganhar dinheiro, falo de ganhar dinheiro de forma correta, não ser vendido tipo assim, ah, vou fazer uma música para falar sobre – sei lá – tapete vermelho, porque é legal ou vou cantar no Planeta Bruxa porque, também, é bacana. Ou então, vou lá na Rede Bobo para balançar, botar as mentes para balançar.

Eu vejo uma separação dentro disso aí: tem que ganhar, mas ganhar certinho, trabalhando, botando trabalhos bons nas ruas, escrevendo bem, conscientizando os manos. Então, o *hip hop* tomou um outro rumo: os gringos hoje em dia falam de brilhantes, falam de carrões, tem mulheres em volta, casas com piscina. A gente que é do gueto “temos” sonho, mas não conseguimos nem sair direito de onde moramos. Tipo assim, não dá para comparar a Candangolândia com o Lago Sul, Lago Norte e Plano Piloto. Candangolândia é só a minha área, que fica distante do Plano.

Qual é o papel do *rapper*?

No Brasil, o *hip hop* tem a preocupação de ser o pai e a mãe, de mostrar o caminho certo e o caminho errado. Por aqui, de um lado temos os ricos esbanjando muita grana e de outro, a Dona Maria lavando roupa. Às vezes chorando, por um filho que está preso. Há muitas diferenças. Mas o *hip hop* tem que insistir na leitura, tem que ensinar em quem devemos votar de verdade, tem que ensinar a valorizar o lugar aonde a gente mora, valorizar as pessoas, respeitar o próximo. O *hip hop* tem que ter essa preocupação com a mensagem educativa, de passar educação. A idéia é que se trabalharmos contra, todos sairemos derrotados.

Quais são os espaços dedicados ao rap em Brasília?

Poxa, a gente não tem espaço. Eu sei que tem uma vez por mês aqui perto do conjunto Nacional um encontro entre o pessoal do *hip hop* e do break. Eu busco espaços nas faculdades, nas grandes rádios que valorizam o *hip hop* nacional, nas escolas. O *hip hop* é curtido também em casa. Chega o final de semana, você bota a caixa de som para fora, pega um guaraná, chama os amigos e aí a pauleira come.

Com relação ao guaraná, alguns rappers – como os Racionais – que se enxergam como modelos de comportamento, adotam uma postura contra o álcool e as drogas. Qual é a sua opinião a respeito?

Olha eu não posso falar sobre os Racionais, posso falar por mim. Eu descobri que havia fôlego maior para continuar vivendo do que alimentando o sistema. Eu acho que o álcool me destrói. O herói deixa de ser herói quando ingere o primeiro copo. Eu não quero dar vacilo, não quero ser chamado de *rapper* mentiroso. Poxa, é chato ver as pessoas se matando à tôa, se enchendo de farinha à tôa, de cachaça também. E o pior é que não conseguimos mudar nada consumindo essas coisas. A realidade é aquela mesmo, você olha no espelho e a vida está do mesmo jeito. Por isso, essas coisas – hoje em dia – não me atraem mais. Eu já tive problemas com a química destrutiva – tanto do álcool quanto do “cigarrinho de artista” – mas isso já passou.

Eu vejo o GOG, o Taíde, assim como espelhos. Porque esses caras – pelo que eu sei – acho que eles não têm vício com a química.

Você se considera um artista?

Eu sou verdadeiro no que canto, no que vivo e no que falo. Estou sendo verdadeiro o tempo todo, só que eu não sou artista. Pequeno sou eu, grande é Deus. Eu sou apenas mais um entre milhões e milhões que tentam mudar o mundo. Eu me considero um porta-voz da periferia. Pra mim, artista anda de blindado, está sempre aí nos aviões, hotéis de luxo. Eu sei que o *hip hop* pode me proporcionar isso.

Artista, acho que só os da grande elite, tipo Já Roule e Mano Brown. GOG também é artista porque vive da arte o tempo todo. Eu sou um coadjuvante.

Por que o jovem da periferia se identifica com o rap, aqui em Brasília?

Acho que pelo sofrimento, por tudo que ele passa. Aquela história de você acordar e não ter R\$ 1 para comer um pão ou, tipo assim, acordei para trabalhar e não tinha um centavo para pagar o ônibus. Tem gente que pensa, ai caramba, nada para mim dá certo... Acho que o espelho que ele no *rap* é isso. E quando ele ouve a música, presta atenção nas letras, ele se identifica: eu sou assim, puxa, caramba, ele está falando de cabelo crespo, de boca inchada, de nariz achatado. Então, o *hip hop* tem esse foco. Eu mesmo me identifiquei com o *hip hop* quando escutei pela primeira vez a música Homem da lei, de Thaíde, que falava do preconceito e da violência.

ENTREVISTA COM MAROLA

Esta entrevista realizada em Brasília, no dia 12 de agosto de 2008, com Máximo José da Silva. *Rapper*, comerciante e empresário, Máximo mantém uma loja de roupas e acessórios, especializada no estilo *hip hop*, em uma das galerias comerciais do CONIC. Integrante do grupo de *rap* Voz sem Medo, Máximo adotou o nome artístico de Marola, que foi emprestado a outro negócio ligado à música: a gravadora Marola Discos. Criada no ano de 2007, a Marola discos já produziu e lançou 27 títulos diferentes, todos ligados ao *rap*. A seguir, a íntegra da entrevista:

Quais são os grupos de rap mais atuantes no distrito Federal?

Tem alguns grupos que estão sempre na ativa, realizando shows e participando de festas. Um exemplo é o Cirurgia Moral, que é um dos grupos fundadores do Movimento em Brasília. Eles são de Planaltina e já gravaram 7 CDs. Em Brasília somente eles e o GOG já gravaram tantos discos.

Ceilândia ficou conhecida por sua ligação como rap e o hip hop. E Planaltina, existem outros grupos conhecidos na cidade?

Planaltina tem um foco muito grande de rap. Tem várias bandas que saíram de lá. Pelo fato de ser só uma cidade, é até impressionante o número de grupos. Lá tem os Vadios Lokus, tem Tribo da Periferia, Código Penal. O Código Penal está gravando com o DJ Raffa... Tem uns sete grupos, só em Planaltina, todos com CD gravados. Na minha cidade, Brazlândia, só tem um que é o Voz sem Medo. No Gama, só tem um ou dois. Por isso, Planaltina é muito forte. Saíram muitos artistas de lá. Mas o berço, que todo mundo fala, é a Ceilândia. O Câmbio Negro surgiu em Ceilândia. Muitos rappers também são de Ceilândia. Nos concursos de rap, sempre quem ganhava era o pessoal da Ceilândia.

Você tem idéia de quantos grupos de rap existem atualmente em Brasília?

Eu vou falar para você que hoje deu uma caída, mas eu acredito que tenha mais de 1,0 mil grupos ainda. Só na minha cidade, Brazlândia, tem em torno de 60 a 70 grupos. Eles existem por um tempo, sem apresentam em festas pequenas, mas ainda não gravaram discos.

Além das festas pequenas, os grupos de rap locais não realizam festas maiores?

Tem a Da Bomb, que é uma festa maior. Já teve Da Bomb que atingiu um público de 4,5 mil pessoas. Elas são festas feitas para o pessoal do rap, que acabam atingindo o pessoal da classe média. Ela acontece várias vezes ao ano, agora estão fazendo de quatro em quatro meses. Os DJs da Da Bomb ficam famosos e são chamados para fazerem outras festas. Mas a Da Bomb oficial tem várias atrações, até convidados internacionais.

E nessas festas que acontecem na cidade, só toca rap?

Eu não vou dizer que o rap caiu, mas em algumas festas os promoters fazem uma mistura. Aí, uns 20 ou 30% ficam com funk. Em alguns lugares como o Capital (fica em Taguatinga), eles fazem dois ambientes: um de rap e o outro de funk. De vez em quando a casa realiza mega-eventos, que recebem de 500 a 2 mil pessoas.

O Grupo Racionais MCs realiza shows com certa frequência em Brasília. Há uma identificação muito grande com o grupo?

Sim, é uma loucura total. O show dos Racionais reúne umas 9 mil pessoas. É impressionante como os Racionais têm uma força tão grande. Os cartazes são distribuídos por todas as cidades-satélites e as pessoas se organizam em ônibus e vans para chegar até o show.

Depois de São Paulo, qual é o maior centro produtor e consumidor de rap no país?

A gente aqui se considera o segundo. A gente se considera e acredita. Até mesmo pela premiação do Hutúz, que acontece no Canecão (Rio de Janeiro) todo ano. A gente sempre leva prêmios e fica em segundo lugar. Teve ano que a gente já levou mais prêmios do que São Paulo. O GOG mesmo já levou quatro prêmios. O DJ Jamaika também foi premiado como produtor.

Se o Hutúz parece tão grande, na sua opinião por que o evento não é divulgado na mídia?

Pra mim é seguinte: o problema é que o rap é discriminado. Teve um ano que o DJ Raffa havia se classificado e outros grupos também, e aí saiu nos jornais Já teve um caso de um grupo de Brasília vencer uma competição para ir para a Alemanha e não conseguir patrocínio para ir para lá. Então, o Brasil é um país que discrimina e não apóia a cultura hip hop.

Eu acho que tem que se considerar que o hip hop é uma cultura que tira os jovens da rua Lá em Brazlândia tem um projeto com hip hop, onde o próprio GDF indica para mães vários cursos, como de DJ, para cantar rap, de grafite e o b-boy. Para conseguir entrar lá, você tem que estar estudando.

Por que que o rap é discriminado?

Pelo fato de ser uma cultura para jovens, hoje tem uma parte dos jovens que – querendo ou não - acabam seguindo para o lado das drogas. Parte desses jovens vai para as festas que acontecem, não apenas do rap, mas também de rock, de samba, de axé. Ou seja, o pessoal só vê quando é o pessoal do rap. O resto parece que é abafado. Ninguém fala do pessoal do rock, do pessoal do axé. Dentro do rap, são até feitas letras para conscientizar sobre o uso das drogas e tentar transformar a cabeça das pessoas.

Referências bibliográficas

ABRAMOVAY, Miriam *et al.* *Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília*. Brasília: Garamond, 1999.

ADGHIRNI, Zélia Leal. *Jornalismo on-line e identidade profissional do jornalista*. In *Imprensa e Poder*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

ALBIN, Ricardo. *O livro de ouro da MPB – A história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro: 2003- 2ª. edição.

ASSEF, Cláudia. *Todo DJ já sambou*. São Paulo: Conrad, 2008, 2ª. Edição.

BACZKO, Bronislaw. *Imaginação social*. In *Enciclopédia Einaldi, volume 5*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Editora Portuguesa, 1985.

BARRAL, Gilberto Luiz Lima. *Espaços de lazer e culturas jovens em Brasília: o caso de bares*, 2006. Dissertação de mestrado defendida no Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia, da Universidade de Brasília.

BARBOSA, Adalberto Trípoli; FELÍCIO, César. *Guia Valor Econômico de Pessoas Jurídicas*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2004.

BENEDETI, Carina Andrade. *A qualidade da informação jornalística: uma análise da cobertura da grande imprensa sobre os transgênicos em 2004*, 2006. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

BERKOWITZ, Dan. *Social meanings of news*. Califórnia: Sage, 1997.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BONORA, Mariana M; BURITI, Pedro Leonardo; CARVALHO, Juliano M. *O rádio como meio de divulgação do Movimento Hip Hop*. In *Revista Internacional de Folkcomunicação*, 2008. Disponível em www.revistas.uepg.br/index.php?journal=folkcom&page=article&op. Acesso em 04 Jul 2009.

BÔSCOLI, João Mercello. *A nova produção independente: o futuro da música em 2003*. Disponível em <http://www.trama.com.br.portalv2/noticias>. Acesso em 04 jul 2009.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BROWN, Mano; ROCK, Edy. *Fim de semana no parque*. In: Racionais MCs. *Fim de semana no parque*. São Paulo: Unimar Music, 1997, faixa 1.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática*. In XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, setembro, 2009. Disponível no site www.midiaemusica.ufba.br/arquivos/artigos/JEDER4.pdf. Acesso em 15 abr 2009.

CASTRO, Marina Pimenta Spínola. *Pobreza, cidadania e direitos humanos no Brasil – um estudo sobre mídia e democracia*, 2006. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, no Departamento de Comunicação.

CHIARINI, Adriana Barreto. *Como os diários impressos podem continuar interessantes com a concorrência dos serviços em tempo real? As reformas de O Globo e do Correio Braziliense em 2000 à procura de resposta*, 2000. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

_____. *As reformas de O Globo e do Correio Braziliense*. In *Imprensa e Poder*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

CLÍMACO, Magda Miranda. *Alegres dias chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília – anos 1960 – tempo presente*, 2008. Tese de doutorado defendida no Instituto de Ciências, departamento de História, da Universidade de Brasília.

COUTINHO, Eduardo Granja. *A comunicação do oprimido: malandragem, marginalidade e contra-hegemonia*. In *Comunidade e contra-hegemonia: retoas de comunicação alternativa*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

DAIRELL, Juarez. *A música entra em cena – O rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea*. In revista *Letras de Hoje*, vol 42, número 4. Porto Alegre, 2007.

Digital Music Report 2009. Disponível em www.ifpi.org. Acesso em 12 jul 2009.

DIJK, Teun A. *Racismo y análisis crítico de los medios*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1997.

DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop*. São Paulo: Annablume, 2008.

DORIGATTI, Bruno. *Por uma nova mídia*. In Portal Literal. Disponível em http://174.133.216.154/imprime_artigo/por-uma-nova-midia. Acesso em 07 jul 2009.

_____. *Pirata bom, pirata mal*. In Portal Literal. Disponível em http://174.133.216.154/imprime_artigo/pirata-bom-pirata-mal. Acesso em 07 jul 2009.

_____. *Indústria versus cultura livre*. In Portal Literal. Disponível em http://174.133.216.154/imprime_artigo/industria-vs-cultura-livre. Acesso em 07 jul 2009.

EHRlich, Dimitri; EHRlich, Gregor. *Graffiti in its own words*. In revista New York Magazine. Edição 174, publicada em 25 Jun 2006. Disponível em <http://nymag.com/guides/summer/17406>. Acesso em 24 Jul. 2008.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Uma introdução aos estudos culturais*. In Revista Famecos, número 9. Porto Alegre: PUC Rio Grande do Sul, 1998.

FELIX, João Batista de Jesus. *Hip hop: Cultura e política no contexto paulistano*, 2005. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, no programa de pós-graduação em antropologia social.

FENERICK, José Adriano. *Nem do morro, nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural: 1920 – 1945*, 2002. Dissertação de mestrado defendida no Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

FERREIRA, Clodomir Souza. *Impressões digitais da (in)dependência: os CDs (in)dependentes em Brasília (19090 a 2007)*, 2008. Tese de doutorado defendida no Departamento de História da Universidade de Brasília.

FERREIRA, Fernanda Vasques. *As representações dos indivíduos anônimos no telejornalismo brasileiro: um estudo comparativo entre o Jornal Nacional e o Jornal da Record*, 2007. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, no Departamento de Comunicação.

FERREIRA, Wilson Roberto Vieira. *O “novo” e a arte*. In Política e Imaginário nos meios de comunicação para massas no Brasi/ Ciro Marcondes Filho (org) – São Paulo: Summus, 1985.

FOCHI, Marcos Alexandre Baseia. *Evolução das marcas e suas estratégias de relacionamento. Um estudo das grifes de hip hop de São Paulo*, 2007. Artigo apresentado no XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – Intercom.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2008 – 25ª. edição.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2002- 8ª edição.

GALTUNG, Johan; RUGE, Mari Holmboe. *A estrutura do noticiário estrangeiro*. In *Jornalismo, questões, teorias e “estórias”*. Org. de Nelson Traquina. Lisboa: Vega, 1993.

GAYE, Tuchman. *Contando ‘estórias’*. In *Jornalismo, questões, teorias e “estórias”*. Org. de Nelson Traquina. Lisboa: Vega, 1993.

GEREMIAS, Luiz. *A fúria negra ressuscita: as raízes subjetivas do hip hop brasileiro*, 2006. Monografia de graduação defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Departamento de Jornalismo.

GOG; Lenine. A ponte. In: Lenine. *O dia em que faremos contato*. Rio de Janeiro: Sony BMG-RCA, 1996. Faixa 1.

GONÇALVES, Paula Renata. *As cidades satélites de Brasília*. In revista *Itinerâncias Urbanas*, edição de outubro de 2002. Disponível em [HTTP://www.unb.br/ics/sol/itinerancias/bsb/historias/c-satalites.pdf](http://www.unb.br/ics/sol/itinerancias/bsb/historias/c-satalites.pdf). Acesso em 26 fev. 2009.

GORCZEVISKI, Deisimer. *Cultura hip hop e mídia no cenário urbano*. In *Revista Polêmica*, volume 9. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

_____. *O hip hop e a mídia no cenário urbano*. In *Intercom*: Belo Horizonte, setembro 2003.

GRINBERG, Máximo Simpson (org.). *A comunicação alternativa na América Latina*. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

GUINS, Raiford; CRUZ, Omayra Zaragoza. *Popular culture – a reader*. London: Sage Publications, 2008.

HAAG, Carlos. *Quem não sabe dançar improvisa*. In revista *Pesquisa FAPESP*. Ed. 142. São Paulo: FAPESP, 2007. Disponível em [HTTP://www.revistapesquisa.fapesp.br/extras/imprimir.php?id=3416&bid=1](http://www.revistapesquisa.fapesp.br/extras/imprimir.php?id=3416&bid=1) Acesso em 08 out 2008.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidade e meditações culturais*. Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart et al. *A produção social das notícias: o ‘mugging’ nos media*. In *Jornalismo, questões, teorias e “estórias”*. Org. de Nelson Traquina. Lisboa: Vega, 1993.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

HERSCHMANN, Micael; BENTES, Ivana. *O espetáculo do contra-discurso*. In jornal *Folha de São Paulo*, caderno *Mais!*, edição de 18 ago. 2002.

HESS, Mickey. *Hip-hop realness and the White performer*. In revista *Critical Studies in Media Communication*. Ed. 05, pag. 372-389. Indiana: 2005. Disponível em: https://umdrive.memphis.edu/ajohnsn6/rhetoric%20of%20hip%20hop/Hess_Hip_Hop_Realness.pdf. Acesso em 07 abr 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Intelectuais X Marginais*. In Portal Literal. Disponível em http://portalliberal.terra.com.br/imprime_artigo/intelectuais-x-marginais. Acesso em 06 jul 2008.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Gêneros musicais, performance, afeto e ritmo: uma proposta da música popular massiva*. In Revista Contemporânea. Vol. 2, nr. 2. Edição de dezembro/2004. Disponível no endereço <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3418/2488>. Acesso em 15 mar. 2009.

_____. *Música popular ou música pop? Trajetórias e caminhos da música na cultura mediática*. In Revista Contemporânea, Vol 2, nr. 2, Edição de 2004. Disponível no endereço <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3418/2488>. Acesso em 15 mar. 2009.

_____. *Aumenta que isso aí é rock and roll*. Rio de Janeiro: Editora E-Papers, 2003.

JORGE, Thaís. *A notícia e os valores-notícia. O papel do jornalista e dos filtros ideológicos no dia-a-dia da imprensa*. In UNIrevista, volume 1, número 3. Brasília: UnB, julho 2006.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o Hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

JORGE, Thaís. *A notícia e os valores-notícia. O papel do jornalista e dos filtros ideológicos no dia-a-dia da imprensa*. In UNIrevista, volume 1, número 3. Brasília: UnB, julho 2006.

KLEIN, Naomi. *Cercas e janelas – na linha de frente do debate sobre globalização*. São Paulo: Record, 2003.

KUNCZIK, Michael. *Conceitos de jornalismo: Norte e Sul: Manual de Comunicação*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2002.

LAGE, Nilson. *Ideologia e técnica da notícia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

_____. *Estrutura da notícia*. São Paulo: Ática, 1985.

LEME, Mônica. *Segure o Tchan!: Identidade na axé-music dos anos 80 e 90*. In Cadernos de Colóquio do PPGM da Universidade Federal do Rio de Janeiro, edição 2001. Disponível em <http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/49/18>. Acesso em 14 nov. 2008.

LEMOS, Antonina. *Cantor atua em filme sobre a periferia de SP*. In caderno Folhateen, p. 6, de 07.11.1994. Folha de São Paulo. Disponível em <http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=fsp1994&ban>. Acesso em 31 ago. 2008.

LYNCH, Krystal. *The minstrelization of hip hop and spoken word authenticity: expressions of postmodern blackness*, 2005. Dissertação de mestrado defendida na North Carolina State

University, no departamento de Inglês. Disponível em [HTTP://www.libncsu.edu/theses/available/etd-07252005-092219/unrestricted/edt.pdf](http://www.libncsu.edu/theses/available/etd-07252005-092219/unrestricted/edt.pdf). Acesso em 06 abr. 2009.

MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

_____. *Pré cinemas e pós cinemas*. Campinas: Papirus Editora, 2006

MARCHETTI. *O diário da turma – 1976 – 1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad Editora, 2001.

MARCONDES FILHO, Ciro (org). *Política e imaginário nos meios de comunicação para massas no Brasil*. São Paulo: Summus, 1985.

MARTINS-BARBERO, Jesus. *O ofício do cartógrafo*. São Paulo: Loyola, 2004.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.

MEDITSCH, Eduardo. *O rádio na era da informação: teria e técnica do novo radiojornalismo*. Florianópolis: Editora Insular, Ed. Da UFSC, 2001.

MOTTA, Luiz Gonzaga (org.). *Imprensa e Poder*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

MOTTA, Luiz Gonzaga; WEBER, Maria Helena; FRANÇA, Vera; PAIVA, Raquel. *Estratégias e culturas da comunicação*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

MOTTA, Luiz Gonzaga. *Para uma antropologia da notícia*. In Revista Intercom Vol. 25, nr. 2, 2002. Disponível em <http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/rbcc/article/view/830/613>. Acesso: 08 mar. 2009.

MOURA, Maria Betânia. *Os nós da teia*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

MOURA, Roberto. *No princípio, era a roda – um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: O Espírito do Tempo*. Rio de Janeiro – São Paulo: Editora Forense, 1969.

NOVAIS, Fernando (org). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2000.

NORA, Pierre. *O retorno do fato*. In *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

NUNES, Brasilmar Ferreira.; KUYUMJIAN, Naraína de Melo Martins. “A “sociologia” de um edifício urbano: o Conic no Plano-Piloto de Brasília” in: *Revista Urbanidades*. Brasília: Departamento de Sociologia da UnB. Disponível em: <http://www.unb.br/ics/sol/urbanidades/brasilmarnara.htm> Acesso: 14 out 2008.

NUNES, Brasilmar Ferreira. *A lógica social do espaço*. In PAVIANI, A; GOUVÊA, A. de C.(org). *Brasília: controvérsias ambientais*. Brasília: Editora UnB, 2003.

_____. *Brasília: a fantasia corporificada*. Brasília: Editora Paralelo 15, 2004.

O tecnobrega de Belém do Pará e os modelos de negócio abertos. Pesquisa disponível em endereço <http://www.overmundo.com.br/banco/pesquisa-o-tecnobrega-de-belem-do-para-e-os-modelos-de-negocio-aberto>. Acesso: 02 ago 2009.

OLIVEIRA, Daniel. *Jornalismo para além do valor-notícia: o valor-convergente como modelo para selecionar e inserir temas sociais na mídia*, 2008. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, no Departamento de Comunicação.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

PAIVA, Raquel; SANTOS, Cristiano Henrique (orgs.). *Comunidade e contra-hegemonia: rotas de comunicação alternativa*. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

PASINI, Leandro. *Mano Brown: poesia e lugar social*. In Programa Cultura e Pensamento. Ed. 03, 2007. Brasília: Fundação de Apoio à Pesquisa e à Extensão, 2007. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/upload/cp_revista_ed3_web_1203381565.pdf Acesso: 01 out 2008.

PAULA, Benjamin Xavier de. *O movimento hip hop e a construção da identidade negra juvenil*. In IX Encontro Nacional de História Oral. São Leopoldo: Editora Oikos, 2008 v.1 p. 01-10. Disponível em: http://www.uff.br/obsjovem/mambo/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=205 Acesso: 14 out 2008.

PAULAFREITAS, Ayêska. *Música popular de rua produzida em Salvador nos anos 90: brasileira, baiana ou o quê?*. IV Enecult. Salvador: UFBA, maio 2008. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14332-03.pdf>. Acesso em 11 nov. 2008.

PAVAN, Ricardo. *O sertanejo midiaticizado: gêneros e mediações na conexão popular/massivo*. In UNirevista, volume 1, nr. 03. São Leopoldo: Unisinos, Julho 2006. Disponível em http://www.unirevista.unisinos.br/pdf/UNIrev_Pavan.PDF. Acesso em 13 nov. 2008.

PAVIANI, Aldo. *Expansão metropolitana: a modernização com desemprego*. In revista América Latina, cidade, campo e turismo. Disponível em <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/edicion/lemos/05paviani.pdf>. Acesso em 12 fev. 2009.

PENA, Felipe. *Teoria do jornalismo*. São Paulo: Contexto, 2005.

PERUZZO, Cicilia, M.Krohling. *Rádios comunitárias: entre controvérsias, legalidade e repressão*. In *Mídia cidadã: utopia brasileira*. (Org) MELO, José M.; GOBBI, Cristina; SATHLER, Luciano. São Paulo: Editora Universidade Metodista de São Paulo, 2006.

PHILIPS, E. Barbara. *Novidade sem mudança*. In *Jornalismo, questões, teorias e "estórias"*. Org. de Nelson Traquina. Lisboa: Vega, 1993.

PIMENTEL, Spensy. *O livro vermelho do hip hop*. São Paulo: weblivro, 1999. Disponível em www.realhiphop.com.br/olivrovermelho Acesso em 27 jul 2008.

_____. *O hip hop brasileiro assume a paternidade*. In Programa Cultura e Pensamento. Ed. 03, 2007. Brasília: Fundação de Apoio à Pesquisa e à Extensão, 2007. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/upload/cp_revista_ed3_web_1203381565.pdf Acesso em 01 out 2008.

RAMONET, Ignácio. *A tirania da comunicação*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

RAFFA, DJ. *Trajatória de um guerreiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RIBEIRO, Lavina. *Comunicação e sociedade – cultura, informação e espaço público*. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip hop – A periferia grita*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.

RODRIGUES, Adriano. *Estratégias da comunicação: questão comunicacional e formas de sociabilidade*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

RODRIGUES, Fernando. *Modernização urbano-cultural e de serviços e a formação da música baiana contemporânea*, 2006. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, no Departamento de Comunicação.

RODRIGUEZ, Angel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Editora Senac, 2006.

ROSÁRIO, Eliane Regina Munhoz. *As afiliadas da Rede Globo de Televisão no território brasileiro*. In revista eletrônica Ateliê Geográfico. Nr. 4, v. 02. Goiânia, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/atelie/article/viewFile/4727/3968> Acesso em 13 out 2008.

ROSE, Tricia. *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Middletown: Wesleyan University, 1994.

SÁ, X. “*Rap invade cidades-satélites de Brasília*” in Folha on line, 01.04.1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/cu01043.htm> Acesso em 01 out. 2008.

SEABRA, Roberto. *Dois séculos de imprensa no Brasil: do jornalismo literário à era da internet*. In *Imprensa e Poder*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

SEVERIANO, Jaime; Mello, Zuzá. *A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras – volume 1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 1998 – 2ª. Edição.

SILVA, Nelito Falcão. *Marketing viral: quando os internautas são a melhor propaganda*, 2008. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, no Departamento de Comunicação.

SOUSA, Jorge Pedro. *Cadernos de estudos mediáticos II*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2000.

SOUZA, Gustavo. “*Culturas urbanas periféricas no documentário brasileiro: funk, hip hop e samba*”. II Enecult. Salvador: UFBA, maio 2006. Disponível em http://www.cult.ufba.br/enecult2006/gustavo_souza.pdf. Acesso em 08 out. 2008.

SPERTUS, Ellen. *A comunidade global*. Disponível em <http://blog.orkut.com/2008/03/comunidade-global-thml>. Acesso em 23 jun 2009.

STONE, Gerald; SINGLETARY, Michael; RICHMOND, Virginia. *Clarifying communication theories – a hands on approach*. Iowa: Willey-Blackwell, 1999.

TATTT, Luiz. *O século da canção*. Ateliê Editorial: 2004. Disponível em <http://books.google.com.br/books?id=IZrktBBCEb4C&printsec=frontcover&dq=%27o+s%C3%A9culo+da+can%C3%A7%C3%A3o%27>. Acesso em 06 fev 2009.

TEIXEIRA, João Gabriel L.C. *A escola brasileira de choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida*. Artigo publicado na revista Sociedade e Estado. Volume 23, nr. 1, Brasília jan./abr. 2008.

THORNTON, Sarah. *Moral panic, the media and british rave culture*. In *Microphone fiends – youth music & youth culture*. ROSE, Tricia; ROSS, Andrew (org). London: Routledge, 1994.

_____. *The media development of “subcultures”*. In *Popular Culture – a reader*. GUINS, Raiford; CRUZ, Omayra Zaragoza (org). London: Sage Publications, 2008.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo – volume II*. Florianópolis: Editora Insular, 2005.

_____. (org). *Jornalismo: questões, teorias e estórias*. Lisboa: Veja, 1993.

TRIPOLI, Adalberto Barbosa; FELÍCIO, César. *Guia Valor Econômico de pessoas jurídicas*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2004.

TROTTA, Felipe. *Música e mercado: a força das classificações*. In *Revista Contemporânea*, vol.3, nr. 02. Dezembro 2005. Disponível em http://www.pesquisamusicaufpb.com.br/Masters/musica_e_mercado.pdf . Acesso em 11 nov. 2008.

_____. *Música popular e qualidade estética*. In III Enecult: Salvador, Maio 2007. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/FelipedaCostaTrotta.pdf>. Acesso em 11 nov. 2008.

VALLE, Marina Della. *Do Capão para o mundo*. In Portal Literal. Disponível em http://portalliberal.terra.com.br/imprime_artigo/do-capao-para-o-mundo. Acesso em 06 jul 2009.

VALENTE, Jonas. *Reconquistar rádios para a comunidade é desafio no DF*. In Observatório do Direito à Comunicação. Publicado em 22 set. 2008. Disponível em HTTP://www.direitoacomunicacao.org.br/novo/index2.php?option=com_content&task. Acesso em 09 jul 2009.

VIANA, Maria Luiza Dias, 2007. *Dissidência e subordinação: um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos*. Dissertação de mestrado defendida na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

VIANNA, Hermano. *Central da periferia – texto de divulgação*. Publicado em 08 abr. 2006. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao>. Acesso em 30 jul 2009.

VIANNA, Hermano (org). *Galerias cariocas – territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

VILLAÇA, Renato Costa. *O rock e as bases de uma cultura musical pop*. Artigo disponível no site <http://WWW.fafich.ufmg.br/~ppgcom>. Acesso em 08 fev. 2009.

X, MC. *Diário de um feto*. In: *Câmbio Negro. Diário de um feto*. Brasília: GRAVADORA, 1996, FAIXA 04.

WEAVER, Paul H. *As notícias de jornal e as notícias de televisão*. In *Jornalismo, questões, teorias e “estórias”*. Org. de Nelson Traquina. Lisboa: Vega, 1993.

WHITE, David Manning. *O gatekeeper: uma análise de caso na selecção de notícias*. In *Jornalismo, questões, teorias e "estórias"*. Org. de Nelson Traquina. Lisboa: Vega, 1993.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

_____. *Culture and society*. Middlesex, Penguin Books, 1985.

WOLF, Mauro. *Teorias das comunicações de massa*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

ZALUAR, Alba. *Teleguiados e chefes: juventude e crime*. In: *Condomínio do diabo*. Rio de Janeiro: Revan, 1994.

ZAN, José. *(Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja*. In *Revista Sonora*, da Universidade de Campinas. América do Sul, 1, julho 2008. Disponível em <http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/view/14/13>. Acesso em 13 nov. 2008.

ZANETTI, Daniela. *Cenas da periferia – auto-representação como luta por reconhecimento*. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – E-Compós*. Brasília, Volume 11, maio/agosto 2008. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/218/272>. Acesso 01 jul 2009.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1989.

Sites consultados (internet):

www.cufa.org.br Acesso em 17 out. 2008.

www.ifpi.org Acesso em 22 nov. 2008.

www.senhorf.com.br Acesso em 22 nov. 2008.

www.culturahiphop.uol.com.br Acesso em 03 set. 2008.

<http://blog.orkut.com> Acesso em 25 nov. 2008.

www.fndc.org.br Acesso em 27 nov. 2008.

<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-239431,00.html> Acesso em 10 out. 2008.

www.donosdamidia.com.br Acesso em 12 out. 2008.

<http://www.senhorf.com.br> Acesso em 12 abr. 2009.

www.clubedochoro.com.br Acesso em 12 abr. 2009.

Reportagens analisadas:

Jornal de Brasília

Título: *No submundo do tráfico.*

Autor: Wellton Máximo

Data: 18/04/2006

Caderno Viva! Pag. 03

Título: *Arsenal reforçado*

Autor: texto não assinado

Data: 12/02/2007

Caderno Viva! Pag. 03

Título: *Celebração da cultura hip hop*

Autor: texto não assinado

Data: 23/03/2007

Caderno Viva! Pag. 02

Título: *A arte que nasce das mãos do povo.*

Autor: texto não assinado

Data: 27/03/2007

Suplemento Especial Aniversário de Ceilândia. Pag. 25

Título: *GOG bem acompanhado*

Autor: Pedro Brandt

Data: 25/05/2007

Caderno Viva!

Título: *Cidade fatiada por gangues.*

Autor: Saulo Araújo

Data: 06/07/2008

Editoria de Cidades. Pag. 03

Título: *O rap que transforma*

Autor: texto não assinado

Data: 20/07/2008

Editoria de Cidades. Pag. 33

Correio Braziliense

Título: *A fórmula mágica da paz*

Autor: Naiobe Quelem

Data: 17/04/2006

Editoria de Cultura. Pag. C-1

Título: *Embaixador do rap.*

Autor: Tiago Faria

Data: 16/06/2006

Editoria de Cultura. Pag. C-1

Título: *Orgulho rapper*

Autor: Sérgio Maggio

Data: 25/07/2006

Editoria de Cultura. Pag. C-1

Título: *Guerreiras de São Sebastião*

Autor: Sérgio Maggio

Data: 10/09/2006

Editoria de Cultura. Pag. C-1

Título: *Música como antídoto social*

Autor: Érica Montenegro

Data: 27/11/2006

Editoria de Cidades. Pag. 18

Título: *Para lidar com o mal*

Autor: Hércules Barros

Data: 26/12/2006

Editoria de Cidades. Pag. 14

Título: *Jogo da dignidade.*

Autor: Caroline Lasneaux

Data: 22/02/2007

Editoria de Cultura. Pag. C-1

Título: *Família reunida*

Autor: Daniela Paiva

Data: 29/05/2007

Editoria de Cultura. Pag. C-1

Título: *Dias de poder*

Autor: Sérgio Maggio
Data: 08/06/2007
Editoria de Cultura. Pag. C-1

Título: *Anjos do ódio – a primeira droga*

Autor: texto não assinado

Data: 13/07/2007

Editoria de Cidades. Pag. 05

Título: *Guerreiro dos guetos*

Autor: Sérgio Maggio

Data: 18/08/2007

Editoria de Cultura. Pag. C-1

Título: *Olhar periférico*

Autor: Tiago Faria

Data: 23/08/2007

Editoria de Cultura. Pag. C-3

Título: *O concreto já rachou*

Autor: Dino Black

Data: 21/04/2008

Suplemento especial Doze Visões de Brasília. Pag. 11

Título: *GOG e Casa de Farinha são as atrações do Engate a Quinta*

Autor: Tiago Faria

Data: 15/05/2008

Editoria de Cultura. Pag. C-3

Título: *Como o hip hop tem salvado Ceilândia*

Autor: Gizella Rodrigues

Data: 28/05/2008

Editoria de Cidades. Pag. 30

Título: *No ritmo da vida*

Autor: Teresa Cunha

Data: 01/08/2008

Editoria de Cidades. Pag. 36

Título: *À liberdade – da descrença à cadência*

Autor: Érika Klingl

Data: 18/11/2008

Editoria de Cidades. Pag.35

Título: *Entre o rap e o repente*

Autor: Irlam Rocha Lima

Data: 20/11/2008
Editoria de Cultura. Pag. C-7

DFTV-1

Título: *Além das grades: mais uma chance*
Exibição: 09/06/2006
Duração: 00:04:32''

Título: *Criança Esperança.*
Exibição: 25/07/2006
Duração: 00:03:05''

Título: *Para manter a mente ocupada*
Exibição: 16/03/2007
Duração: 00:06:07''

Título: *Hip Hop: mais que música, forma de protesto*
Exibição: 21/08/2007
Duração: 00:05:34''

Título: *Hip Hop chega à igreja evangélica*
Exibição: 22/08/2007
Duração: 00:04:56''

Título: *Hip Hop tem variação com muito charme*
Exibição: 23/08/2007
Duração: 00:06:26''

Título: *Hip Hop dita moda*
Exibição: 24/08/2007
Duração: 00:06:35''