


unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

CAMILA CRISTINA DE OLIVEIRA ALVES

ENTRE *BEATS*, *REMIXES* E *VOZES*:
Identidade e interdiscursividade na música de periferia



ARARAQUARA – S.P.
2017

CAMILA CRISTINA DE OLIVEIRA ALVES

ENTRE *BEATS*, *REMIXES* E *VOZES*:
Identidade e interdiscursividade na música de periferia

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientadora: Profa. Dra. Marina Celia Mendonça

Bolsa: CNPq / CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2017

Alves, Camila Cristina de Oliveira
Entre beats, remixes e vozes: identidade e
interdiscursividade na música de periferia / Camila
Cristina de Oliveira Alves – 2017
138 f.

Tese (Doutorado em Linguística e Língua
Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)
Orientador: Marina Celia Mendonça

1. Periferia. 2. Música. 3. Bakhtin. 4. Cultura
Popular. 5. Discurso. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

CAMILA CRISTINA DE OLIVEIRA ALVES

ENTRE *BEATS*, *REMIXES* E *VOZES*: Identidade e interdiscursividade na música de periferia

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientadora: Profa. Dra. Marina Celia Mendonça

Bolsa: CNPq / CAPES

Data da defesa: 31/07/2017

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Marina Celia Mendonça
Departamento de Linguística da Universidade Estadual Paulista (UNESP – FCLAr)

Membro Titular: Profa. Dra. Jauranice Rodrigues Cavalcanti
Departamento de Letras da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)

Membro Titular: Prof. Dr. Juscelino Pernambuco
Departamento de Linguística da Universidade de Franca (UNIFRAN)

Membro Titular: Profa. Dra. Luciane de Paula
Departamento de Linguística da Universidade Estadual Paulista (UNESP – FCLAr)

Membro Titular: Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan
Departamento de Linguística da Universidade Estadual Paulista (UNESP – FCLAr)

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À minha família, meu alicerce.

AGRADECIMENTOS

Ao Criador, pela essência da vida e pelo fim deste ciclo, que se finaliza com vistas a um novo começo. Pelo conhecimento e encontros que me foram proporcionados, pela experiência adquirida nesses anos de academia e pelo eterno inacabamento na vida e na arte.

À minha mãe, Iraci Oliveira Alves, minha fortaleza, meu exemplo na vida e nos estudos, que com sua determinação foi a primeira mulher de sua família a conquistar um diploma. Ofereceu-me a honra de continuar sua luta e foi a principal responsável pelo meu gosto pela leitura, propiciando-me deliciosas tardes na biblioteca durante a infância.

Ao meu pai, Egidio Jose Alves, pela paciência, pelos sábios conselhos e por me levar à escola tantas manhãs na garupa de sua bicicleta.

Ao irmão mais velho, Cristiano, pelo companheirismo, pelo cuidado e por todas as histórias lidas no *superbook* durante a minha infância. Nossas discussões despertaram meu senso crítico e criativo.

Ao Binho, irmão do meio, responsável pela entrada da música e da poesia das ruas em minha casa. Que nosso pensamento livre nos leve para longe e perto sempre!

Família Oliveira e Família Alves, juntamente com todos aqueles que também considero família, obrigada meus queridos!

À minha orientadora Marina Célia Mendonça, mestra e amiga. Minha eterna gratidão pela confiança e pela honestidade com que sempre me tratou. Obrigada por esta linda parceria iniciada desde 2010.

To my professor advisor during the period of the doctoral stage abroad at Queen Mary University of London, Galin Tihanov. Thanks for the conversations that enlightened my ideas and for made me feel at home and welcome in a foreign land!

Um especial agradecimento às professoras Jauranice Cavalcanti, Luciane de Paula e Renata Marchezan, e ao Prof. Juscelino Pernambuco, que representam um papel importante nesta jornada e que gentilmente aceitaram compor a banca de avaliação de defesa de doutorado deste trabalho.

Aos professores: Arnaldo Cortina, Gladis Massini-Cagliari, Rosário Gregolin e Nildiceia Rocha (UNESP); James Marshall e Fernanda Marshall (ReadBrand School). Todos tiveram uma participação especial em diversas etapas do meu curso, por isso, deixo aqui registrada a minha gratidão pela ajuda e ensinamentos.

Às amigas-irmãs, companheiras de vida: Maria Fernanda Luiz, Mayra Belvedere e Tatiani Paschoal.

Aos queridos amigos que conheci durante esses anos de UNESP e que levo comigo para a vida: Ana Guimbal, Patrícia Antonio, Renata Rocha, Thiago Silva e Yuri Mello.

Ao Slovo Grupo de Estudos do Discurso pelos nossos encontros repletos de amigos muito especiais que sempre trouxeram reflexão e aprendizado.

To all my mates in United Kingdom. You are part in this process of knowledge acquisition, life experience and helped me a lot with my self-improvement. A special thanks to Karina Salomão and Piotr Kołodziejczyk, extraordinary persons that became friends for life.

À Biblioteca da UNESP FCLAr pelas orientações sempre solícitas e também por fazer parte desta trajetória.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa concedida para a realização da pesquisa de doutorado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, possibilitando o crescimento e amadurecimento da pesquisa no Reino Unido.

Eu era revoltada, não acreditava em ninguém. Odiava os políticos e os patrões, porque o meu sonho era escrever e o pobre não pode ter ideal nobre. Eu sabia que ia angariar inimigos, porque ninguém está habituado a esse tipo de literatura. Seja o que Deus quiser. Eu escrevi a realidade.

Carolina Maria de Jesus

RESUMO

Neste trabalho procuramos apresentar uma reflexão analítica de uma arte que utiliza a retomada de enunciados como base fundamental de seu discurso, nos pautando no pensamento filosófico de uma teoria que se constitui por meio do diálogo linguístico. Tendo como objeto de pesquisa um recorte da música eletrônica brasileira de periferia e como teoria linguística a análise do discurso bakhtiniana, nossa hipótese é de que o universo sociocultural periférico apresenta um contexto que propicia e faz circular formas similares de discurso estético. Esses enunciados concretos, por sua vez, são representativos e refletem/refratam a periferia e os sujeitos que nela vivem em vozes sociais participantes desse discurso. Nossos objetivos gerais consistiram em demonstrar, por meio da análise dos enunciados musicais, como os recursos estilísticos e composicionais dos gêneros Rap, Funk e Tecnobrega, materializam a ideologia da periferia e produzem interação entre sujeitos periféricos, através de efeitos de sentidos que (re)afirmam identidades por meio de vozes sociais na linguagem. Nossos objetivos específicos foram observar: i) a cultura do remix como uma ferramenta de dialogicidade e incorporação ideológica do discurso alheio; ii) a periferia como um espaço que orienta socialmente esses discursos; iii) como no ato de representação de identidades e disputa interna de forças centrípetas e centrífugas a polêmica social aparece carnavalizada nas canções. Nosso *corpus* é composto por seis canções principais e mais três que servem de suporte para o discurso citado por meio da remixagem em algumas análises. As canções analisadas são duas de cada gênero musical e de autoria dos seguintes artistas: GOG e Rico Dalasam (Rap); MC Carol e MC Xuxú (Funk); Los Bregas e Gaby Amarantos (Tecnobrega). Buscamos contribuir com a análise discursiva da canção de periferia, levando em consideração a sua composição artística em recursos eletrônicos que possibilitam um “jogo” com o diálogo como recurso estético-musical, vista de uma perspectiva linguística e discursiva. Desse modo, tentamos contribuir também para o alargamento da utilização dos estudos bakhtinianos para outras linguagens, que não apenas a literária, verbal ou verbo-visual, mas também a utilização da filosofia da linguagem na música pop periférica neste momento histórico e social pós-moderno, permeado de convergências tecnológicas e hibridismo cultural. Os resultados que obtivemos alcançaram os objetivos de nossa pesquisa e confirmaram a nossa hipótese de que a periferia produz sua própria arte, num fazer multiculturalista e criativo que conversa com interlocutores específicos, embora diversos, e faz isso por meio de discursos que priorizam o plurilinguismo ou citação do discurso alheio através do remix; orienta socialmente esses enunciados em tom familiar para sujeitos que fazem parte da comunidade onde esses gêneros são expressão cultural, ao mesmo tempo que se dirige a interlocutores de outras camadas sociais de modo conflituoso e polêmico; e na expressão material desses enunciados representa ideologicamente identidades que seguem em exclusão social por meio da inversão de valores carnavalizando discursos oficiais.

Palavras – chave: Periferia. Música. Bakhtin. Cultura Popular. Discurso.

ABSTRACT

This work aims to demonstrate an analytical reflection on a type of art that uses the resumption of utterances as fundamental basis of its discourse, basing this analysis on the philosophical thought of a theory that is constituted through linguistic dialogue. The research object is the Brazilian electronic music from the periphery and the linguistic theory used as methodological approach is the Bakhtinian Discourse Analysis. The hypothesis was if the peripheral sociocultural universe presented context that propitiates and circulates similar forms of aesthetic discourse. The concrete utterances analysed, in their turn, are representative and reflect/refract the periphery and the subjects who live there in social voices participating in this discourse. The general objectives were to demonstrate through the analysis of musical utterances, how the stylistic and compositional resources of the genres Rap, Brazilian Funk and Tecnobrega, materialize the ideology of the periphery and produce interaction between peripheral subjects (individuals), through effects of meanings that (re)affirm identities through social voices in language. The specific objectives were to observe: i) the culture of remix as a tool for dialogue and ideological incorporation of the discourse of others; ii) the periphery as a space that guides these discourses socially; iii) how the act of representing identities, and internal dispute of centripetal and centrifugal forces, appears in a social polemic discourse of the songs. Six main songs compose the *corpus* and three more are support for the “reported speech” made by remixes in the first songs. These main ones are two of each musical genre and authored by the following artists: GOG and Rico Dalasam (Rap); MC Carol and MC Xuxú (Brazilian Funk); Los Bregas and Gaby Amarantos (Tecnobrega). We seek to contribute to the expansion of the Bakhtinian studies used as methodology to analyse other types of language, not only literature or image, but the peripheral pop music as well, in this present historical moment, post-modernist, permeated by technological convergences and cultural hybridism. The results we obtained achieved the objectives of our research and confirmed our hypothesis that the periphery produces its own art, in a multicultural and creative work that speak to specific, but diverse interlocutors, doing it through discourses that prioritize plurilingualism or reported speech through remix. Besides, it socially orientates these utterances in a familiar tone to subjects that are part of the community where these genres are cultural expression, at the same time as it addresses the interlocutors of other social classes in a conflictive and controversial way. In addition, in the material expression of these utterances, identities who are in social exclusion are ideologically represented through the inversion of values by carnivalizing official discourses.

Keywords: Periphery. Music. Bakhtin. Popular Culture. Discourse.

LISTA DE FOTOS

Foto 1	Contrariando as estatísticas	49
Foto 2	Primeiro lugar Bgirl Battle	53
Foto 3	Museu Aberto de Arte Urbana	54
Foto 4	DJ KL Jay	56
Foto 5	Mano Brown (MC)	57
Foto 6	Dançando na pista	66
Foto 7	Desconstrução (GOG)	84
Foto 8	Construção (Chico Buarque)	84
Foto 9	Operários no RJ (1973)	87
Foto 10	Dependentes químicos em São Paulo (2017)	90
Foto 11	#LiberdadeParaRafaelBraga	90
Foto 12	Scapegoat or dangerous protester?	93
Foto 13	Black Lives Matter	94
Foto 14	MC Carol	100
Foto 15	Kraftwerk	107
Foto 16	Los Bregas	107
Foto 17	Os pais da música eletrônica	110
Foto 18	Rico Dalasam	118
Foto 19	MC Xuxú	122
Foto 20	Gaby Amarantos	125

LISTA DE DIAGRAMAS

Diagrama 1	A constituição da enunciação	26
Diagrama 2	Interação e coletividade	31

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. A NATUREZA SOCIAL DA LINGUAGEM	20
1.1 Reflexão, Refração e Ressonância: o diálogo na comunicação social artística	27
1.2 A dialogicidade na infinidade de significados da canção	37
2. PERIFERIA, IDEOLOGIA E CANÇÃO	42
2.1 O movimento Hip Hop e suas expressões no Brasil: RAP e Funk (Carioca)	52
2.2 Tecnobrega: transcultural, translinguístico e transgressor, tal qual o Hip Hop.	63
3. REMIXOLOGIA NO DISCURSO DE OUTREM	68
3.1 Remix e cultura compartilhada	73
4. (DES)CONSTRUINDO O DISCURSO DE OUTREM: A DIALÉTICA DA CANÇÃO PERIFÉRICA	81
4.1 A “(DES)CONSTRUÇÃO” que constrói novos sentidos	84
4.2 Desconstruindo o nacionalismo colonizador	100
4.3 Desconstruindo as barreiras genéricas para construir novas pontes de significação.....	107
5. CARNAVALIZANDO INTERSUBJETIVIDADES: INDENTIDADES NAS REPRESENTATIVIDADES	114
5.1 Favela vem hackear quem vem caçoar!	118
5.2 Beijo pras MC travesti!.....	122
5.3 “Eu vou samplear, eu vou te roubar!”	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	132

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se inicia, a começar dos agradecimentos e da epígrafe, com os ecos dialógico-ideológicos que já prenunciam o lugar do sujeito que vos fala, bem como da tese defendida pelas ideias aqui expostas. O constante diálogo regido pela infinidade de citações de discursos alheios permeia não apenas a arte contemporânea pós-moderna, em que se situa nosso objeto de análise, como também a teoria sobre a qual nos debruçamos para explicar o advento da velha e nova retomada linguística por meio do discurso.

Nesta pesquisa, analisamos uma expressão artística que utiliza a retomada de enunciados, por meio de um recurso estético particular e próprio, como base fundamental de seu discurso. Essa análise se baseia no pensamento filosófico de uma teoria que se constitui por meio do diálogo linguístico. Neste espaço há eco, diálogo e atualização discursiva do começo ao fim.

Resultante de trabalhos e reflexões realizados anteriormente¹, este estudo é uma continuação do pensamento iniciado pela autora desde a graduação a respeito da análise sociológica da arte² fundamentada no discurso, proposta pelo Círculo de Bakhtin, aplicada à canção.

Não se tratando apenas de uma sociologia ou sociolinguística como se conhece tradicionalmente, Bakhtin, Volochínov e outros membros do Círculo propõem em seus ensaios uma análise linguística na qual não haja a ruptura metodológica entre forma e conteúdo, ou teoria e história (VOLOCHÍNOV, 2013, p.71), se contrapondo à linguística estrutural contemporânea ao período de desenvolvimento das ideias bakhtinianas, promovendo uma proposta analítica a qual poderia ser intitulada atualmente como Análise Dialógica do Discurso.

Volochínov tinha como tema de seu doutorado a transmissão da palavra do outro em obras literárias, pensamento fundamentado nas ideias de Bakhtin, pretendendo construir uma sociologia da arte (GERALDI, 2013b, p.9), por meio da

¹ ALVES, Camila Cristina de Oliveira. *Diálogos entre rap e repente: heterogeneidade discursiva e representação da subjetividade na canção*. 110 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/93995>>

_____ *A música como influência no jovem brasileiro: rap, o discurso das ruas*. 39 f. Trabalho de Conclusão do Curso (Graduação em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010.

² A arte também é eminentemente social [...], portanto, a teoria da arte não pode ser senão uma *sociologia da arte*. (VOLOCHÍNOV, 2013, p.74)

qual seria possível analisar os enunciados artísticos, assim como os cotidianos, considerando-os como signos ideológicos e levando em conta, principalmente, os fatores que os compõem como *contexto de produção, orientação social e expressão material*. A forma como se aborda e analisa os enunciados neste trabalho se baseia nesse modelo.

Desse modo, a proposta desta tese é analisar os recursos de linguagem utilizados nos gêneros musicais: Rap, Funk e Tecnobrega, fazendo uma reflexão analítica da arte enquanto enunciado concreto, examinando as relações dialógicas das canções, bem como as ideologias que se materializam nesse discurso refletindo e refratando a composição sócio-histórica de certos grupos da sociedade brasileira.

Tendo como objeto de pesquisa, portanto, um recorte da música eletrônica brasileira de periferia³ e como teoria linguística a análise do discurso bakhtiniana, nossa hipótese é de que o universo sociocultural periférico de diferentes localidades apresenta um contexto que propicia e faz circular formas similares de discurso estético e esses enunciados concretos são representativos e refletem/refratam a periferia e os sujeitos que nela vivem em vozes sociais participantes desse discurso. Dentre muitas formas de arte produzidas na periferia, este trabalho busca analisar canções de base eletrônica, na forma de Rap, Funk e Tecnobrega, pertencentes a diferentes comunidades e oriundas de distintas regiões do país. Observamos como esses enunciados apresentam discursos identitários de composição similar e vozes sociais que reafirmam seu espaço na constituição da periferia como geradora e consumidora dessa arte.

Nosso objetivo geral consiste em demonstrar, por meio da análise dos enunciados musicais (as canções), como os recursos estilísticos e composicionais dos gêneros Rap, Funk e Tecnobrega, materializam a ideologia da periferia e produzem interação entre sujeitos periféricos, através de efeitos de sentidos que (re)afirmam identidades por meio de vozes sociais na linguagem. Nossos objetivos específicos são responder às seguintes questões: i) como a cultura do remix⁴ é uma ferramenta de

³ “a periferia não é apenas um lugar, mas um sentimento e uma identidade” (SÉRGIO VAZ, 2016)
Discutiremos mais adiante, neste trabalho, a ideia de periferia como lugar de pertencimento identitário, e não como espaço geográfico apenas. As relações centro-periferia se intensificam de um ponto de vista ideológico e, trazemos como base dessa discussão as ideias bakhtinianas sobre forças centrífugas-centrípetas e seus desdobramentos na linguagem.

⁴ O remix é uma remontagem de uma composição musical já existente (já anteriormente mixada), daí um re-mix (que significa que a produção está sendo modificada, refeita). Desse modo, dialoga também com a composição antiga, seja para negá-la ou concordar com o discurso anteriormente feito, agora ressignificado.

dialogicidade e incorporação ideológica do discurso alheio; ii) de que modo a periferia se apresenta como um espaço que orienta socialmente esses discursos; iii) como no ato de representação de identidades e disputa interna de forças centrípetas e centrífugas a polêmica social aparece carnavalizada nas canções.

Nosso *corpus* é composto por seis canções principais, (e mais três que servem de suporte para o discurso citado por meio da remixagem em algumas análises). Essas canções (duas de cada gênero musical) são dos seguintes artistas: GOG e Rico Dalasam (Rap); MC Carol e MC Xuxú (Funk); Los Bregas e Gaby Amarantos (Tecnobrega). O critério para a escolha desses artistas foi com base na representatividade do povo periférico preto e nas “minorias” que circulam em nesses espaços. Diferente do que costuma ser habitualmente no ambiente acadêmico tradicional purista, que privilegia apenas artistas homens brancos heterossexuais, o objetivo aqui é justamente romper com esse paradigma e trazer para o diálogo homens e mulheres pretos, gays e transexuais de diferentes regiões periféricas do Brasil, trazendo para o debate as culturas silenciadas da maioria da população brasileira.

Ao analisar esses enunciados consideraremos os seguintes pontos:

- **contexto de produção (situação):** motivação e execução;
- **orientação social:** de que modo esses discursos estéticos materializados na canção dialogam socialmente com seus interlocutores e com o período em que são produzidos, gerando representação discursiva;
- **expressão material:** a forma do enunciado como expressividade e evento.

O enunciado artístico, no qual a canção se caracteriza, é uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte, sua singularidade se dá no tipo especial de comunicação, que possui forma própria, característica somente desse tipo (VOLOCHÍNOV, 2013, p.76). Procuramos, portanto, demonstrar que os recursos discursivos que estudamos neste trabalho se estabelecem de diferentes modos para que essa interação aconteça. Por meio de conceitos discutidos pelo Círculo de Bakhtin – como diálogo; discurso de outrem e

plurilinguismo; cultura popular e carnavalização – , analisamos a manifestação da linguagem e as relações dialógicas contidas nessas produções.

Neste trabalho, consideramos que o método sociológico de análise elaborado pelo Círculo de Bakhtin, a partir do romance, se estende para outras linguagens. Membros do Círculo como Sollertinskii, Volochínov e Yudina, por exemplo, utilizaram os mesmos conceitos para analisar a música e o discurso cotidiano. Bakhtin e esses autores consideram que a arte, na verdade, reflete e refrata o social e seu enunciado é formado por múltiplas vozes, sendo composto pelo discurso cotidiano que se incorpora nessa estrutura. O autor na obra de arte, segundo Bakhtin (2002), é um regente do plurilinguismo de todas essas linguagens citadas direta ou indiretamente em seu discurso artístico composto pela palavra cotidiana.

A respeito dos musicólogos e musicistas que foram participantes do Círculo, como Sollertinskii e Yudina, cabe dizer que não há tradução de seus ensaios em língua portuguesa. Utilizamos, portanto, dois ensaios de duas comentadoras que transcrevem seus conceitos e as ideias centrais de alguns de seus ensaios para a língua inglesa, Cassotti (2010) e Fairclough (2010). Tanto Sollertinskii como Yudina, entretanto, se debruçaram sobre a análise da música clássica exclusivamente, sendo que o primeiro autor – do qual foi possível encontrar mais ensaios e sua monografia sobre Gustav Mahler – buscou interpretar a sinfonia enquanto discurso ideológico. Desse modo, citamos esses autores neste trabalho como complemento aos conceitos que foram elaborados anteriormente por Bakhtin e desenvolvidos por Volochínov.

Em nossas pesquisas, durante o período de estágio doutoral no exterior, encontramos a menção de outros três breves ensaios de Volochínov sobre música que, segundo Adlam; David (2000), estão disponíveis apenas em língua russa (datados de 1921, 1922 e 1923), cuja reflexão filosófica se debruça apenas sobre o estilo clássico. Por essas duas razões não os incorporamos nesta tese. Em seus ensaios sobre a linguística e a poética sociológica, contudo, Volochínov faz menção não apenas à literatura e à linguística, mas também se nota algumas breves explanações sobre a composição do enunciado musical, as quais são relevantes para esta pesquisa e as citamos neste trabalho. Caso semelhante ocorre com Medviédev, citado aqui em vários momentos, a fim de expor os conceitos/reflexões que esse autor desenvolveu a partir de Bakhtin sobre o estudo literário e arte de modo geral, ou quando a mesma análise pode ser possível na canção, já que em alguns momentos este autor também se refere a outras materialidades.

Dialogaremos também com autores de outras áreas do conhecimento; como sociologia, antropologia, comunicação e música, buscando compreender os enunciados em questão considerando seus contextos de produção, conforme proposto pelo próprio Círculo como metodologia de análise.

A especificidade do tema escolhido é fundamentalmente o diálogo sócio-discursivo e a citação como ferramenta composicional/estilística na linguagem musical, embora não sejam ignorados conceitos que estão interligados a esse tema, pois sabe-se que o Círculo de Bakhtin não constrói um método dicotômico de análise da linguagem. As escolhas feitas aqui, desse modo, refletem o nosso objeto, bem como a funcionalidade da pesquisa, para a qual tivemos a tarefa de selecionar alguns ensaios da obra tão vasta do Círculo sobre arte e linguagem. Essa seletividade buscou não se prender a outros temas que também seriam muito interessantes em se tratando de comunicação artística, mas que já discutimos em trabalhos anteriores.

Esta tese está, portanto, estruturada no sentido de esclarecer os apontamentos acima, propondo, a começar do título e da epígrafe, uma análise voltada à produção artístico-musical contemporânea nas periferias do Brasil.

Gostaríamos, a princípio, de fazer alguns esclarecimentos quanto ao título desta tese - *Entre beats, remixes e vozes: identidade e interdiscursividade na música de periferia*. Os beats e remixes são elementos discursivos, estilístico-composicionais, da canção periférica contemporânea e são características marcantes dos gêneros que são estudados aqui, por isso já aparecem nas primeiras palavras deste texto. As vozes se caracterizam pelas vozes cantadas que compõem a canção – constituída por beats, remixes e vozes – , mas também denotam um outro assunto caro a esta pesquisa e que é discutido em seu desenvolvimento: as vozes sociais existentes nesses discursos, enunciadas por sujeitos e compostas por suas ideologias. A identidade, conforme entendida pelo Círculo de Bakhtin, é analisada a partir da ideia dessa abordagem teórica que a compreende como fator inerente à comunicação social, já que se forma a partir da relação entre sujeitos e na interação linguística. No que diz respeito à interdiscursividade, embora saibamos que é possível encontrar diversas teorias em Linguística sobre esse assunto, neste trabalho focamos na abordagem bakhtiniana, que a entende como relação dialético-dialógica entre discursos. Quanto ao termo “música de periferia”, utilizando-o nos referimos às canções, entre as quais se inserem os enunciados que analisamos aqui, que são produzidas na periferia e que seguem as características do tipo de canção eletrônica que estudamos nesta

pesquisa. Cientes de que na periferia há muitas outras formas de expressão musical criadas dentro desse espaço, tais como o samba, mantivemos o termo “música de periferia” em nosso título, pois ainda que absorvidas por uma cultura pop contemporânea na relação periferia-centro, esse tipo de música eletrônica caracteriza de modo representativo o meio social da periferia atualmente e é conhecida como marca de alguns espaços que constituem esse meio social.

Na epígrafe desta tese, ao citar a poética descrição de revolta e resistência literária de Carolina de Jesus, busco trazer a reflexão sobre arte periférica desde o início desta escrita, iniciando esse pensamento a partir de um trabalho literário deveras negligenciado na academia por ser a representação ideológica de uma literatura marginalizada de uma autora pobre, preta e periférica. Literatura esta que se constitui de uma voz social que é preta, mulher, pobre, invisível e, conforme analisamos mais adiante, manifesta um discurso de resistência que segue sendo discutido nas canções contemporâneas que compõem nosso corpus. Carolina de Jesus, portanto, é presente e viva neste discurso acadêmico que a considera a mais pura e bela arte, que não apenas representa a periferia e suas manifestações culturais que são discutidas aqui, nos enunciados presentes nas canções, mas também representa a mim enquanto autora, preta e periférica, que busca manter viva sua ancestralidade.

A tese segue dividida em cinco capítulos, nos quais discutimos nosso embasamento teórico-metodológico e o aplicamos às canções que recortamos como corpus na análise.

1. A NATUREZA SOCIAL DA LINGUAGEM

Não existe conteúdo sem forma, como também não existe forma sem conteúdo. A avaliação social é aquele denominador comum ao qual se reduzem o conteúdo e a forma em cada elemento da construção. (MEDVIÉDEV, 2012, p.206)

Iniciamos a primeira seção deste trabalho discutindo acerca da natureza social da linguagem e seu desdobramento na arte. De acordo com Medviédev (2012), apenas por meio da avaliação social, a qual ele chama de denominador comum entre conteúdo e forma, é possível entender uma construção enunciativa em sua totalidade. Conteúdo e forma se unem discursivamente, ao contrário do que afirmam algumas teorias linguísticas combatidas avidamente pelo Círculo de Bakhtin. O discurso, em todas as suas esferas e materialidades precisa ser compreendido como fenômeno social, a fim de que se possa entendê-lo nas suas mais diversas manifestações, incluindo a artística, ou a música, conforme trabalhamos nesta pesquisa.

O Círculo de Bakhtin, formado por linguistas, críticos literários, filósofos, musicólogos, etc., sempre buscou estabelecer uma metodologia de orientação sociológica em linguística, considerando essa reflexão de extrema importância àquele tempo (começo do século XX), tanto para os estudos da arte russa, estendendo-se para a literatura e cultura francesa e alemã posteriormente, explorando uma filosofia da linguagem que acabou por tornar-se, décadas depois, um estudo de análise discursiva (em especial, no Brasil e parte da América Latina) ou, como aqueles estudiosos prefeririam chamar, trata-se de um método de análise sociológico da linguagem, uma sociologia de enunciado artístico.

Em 1929, época em que Volochínov escreve *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, o objetivo era contrapor-se aos métodos analíticos da linguística estrutural. A obra buscava confrontar o fato de que muitas vezes uma leitura imanente da linguagem não dava conta de explorar todos os aspectos presentes em um enunciado. O mesmo pensamento é encontrado em Bakhtin (2002) e Medviédev (2012), o primeiro ao discutir questões estilísticas no romance e o segundo ao dissertar sobre o método formal nos estudos literários.

Como veremos mais adiante, as reflexões do Círculo foram, desde aquela época, anos 1920, para além da reflexão dos estudos literários e linguísticos, elas se tornaram importantes como metodologia analítica social da linguagem em suas diversas manifestações. Ainda nesta seção, discutimos, por exemplo, como o discurso

ideológico pode ser encontrado na música, conforme observado por Sollertinskii e Yudina (CASSOTI, 2010; FAIRCLOUGH, 2010).

A discussão feita pelo Círculo de Bakhtin apresenta o contexto social como condição determinante para o sentido da palavra, sendo possíveis tanto múltiplas significações, quanto múltiplos contextos, o que era o oposto do que a linguística estrutural (com a qual ele dialoga em conflito na primeira metade do século XX) propõe. Ao estudar a linguagem apenas de modo imanente não se poderia considerar os fatores sociais que são determinantes para as construções discursivas. Esse ponto é crucial para Bakhtin/Volochínov (2009), que propõe uma ruptura com o modo de análise linguística proposto por essa tendência estruturalista, que segundo ele “estuda as línguas vivas como se fossem línguas mortas e a língua nativa como se fosse língua estrangeira” (p.46).

Essa é a razão de termos elencado o método sociológico de análise da linguagem para este trabalho, visto que relacionamos o contexto sócio-histórico e econômico atual à produção artística, considerando o horizonte social, conforme proposto pelo Círculo, que determina as condições da enunciação.

Segundo Medviédev (2012), a teoria da “forma interna” não compreende a mediação do social na linguagem e a sua importância, tenta-se fazer da avaliação social um elemento linguístico constituinte da própria língua, ignorando-se a multiplicidade de fatores externos que atravessam o enunciado, rejeitando o seu caráter histórico. Ao contrário disso, avaliação social é o que coordena o sistema abstrato das possibilidades e determina a historicidade viva do enunciado, bem como sua forma. A realidade do signo enquanto unidade de sentido só pode ocorrer por meio das condições sócio-históricas de sua realização. Ao se distanciar desses fatores, a imanência nos afasta do que procuramos analisar no objeto.

Até mesmo o “monólogo”, ou “diálogo interior”, ou “enunciado interno”, é social segundo o Círculo⁵. Esse enunciado também é direcionado a um auditório hipotético e o produtor desse enunciado imagina uma resposta, não necessariamente externa também, de seu interlocutor.

A palavra, segundo Bakhtin (2002), não pode ser considerada fora de seu curso, mas sim entendida nos caminhos da “vida social do discurso fora do atelier do artista, nas vastidões das praças, ruas, cidades e aldeias, grupos sociais, gerações e

⁵ Bakhtin/Volochínov (2009); Bakhtin (2002); Medviédev (2012); Volochínov (2003).

épocas” (p.71). A “linguagem social” é entendida pelo Círculo em sua concretude, ou seja, não apenas em termos sociolinguísticos ou dialetais, mas também em termos semânticos e de escolhas lexicológicas. Assim, o discurso é perpassado pelo social e também é constituído de/para o meio social. Um enunciado é, desse modo, constituído pelas relações entre os falantes, pelo meio e grupo a que pertencem, ou ainda, suas classes sociais (MEDVIÉDEV, 2012, p.220). A palavra se preenche de significado ideológico/cotidiano, o qual compreendemos e ao qual respodemos não só no plano das ideologias constituídas (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009), mas também no plano da ideologia do cotidiano; “nós não escutamos nem pronunciamos uma palavra, mas escutamos uma verdade ou uma mentira, algo bom ou cativante, útil ou inútil, agradável ou desagradável, etc.” (VOLOCHÍNOV, 2013, p.116).

Volochínov (2013) define **ideologia** como “o conjunto de reflexos e *interpretações* da realidade social e natural que *se sucedem no cérebro do homem*, fixados por meio de palavras, desenhos, esquemas ou outras formas sígnicas” (p.138, grifo do autor). A linguagem nasce, desse modo, do que é exterior ao homem e, ao voltar-se para o pensamento, se reproduz posteriormente em sua forma linguística, produzindo um efeito de reflexão e refração, como veremos no capítulo seguinte.

Independente da expressão da enunciação, a situação social imediata sempre será determinante para a sua realização. O homem é social e histórico, bem como a sua forma de ser no mundo, e essa realidade, segundo Volochínov (2013), é constantemente agitada pela luta de classes. Ao enunciar, dialogamos com outros e com a comunidade a que pertencemos, assim, a palavra é uma “ponte” entre o “eu” e os “outros” (Bakhtin/Volochínov, 2009; Volochínov, 2013), um território comum aos participantes.

Bakhtin (2002) enfatiza que as escolhas linguísticas são determinadas pela vida ideológica e histórica. Ou seja, cada época carregará diferentes valores semânticos, vocabulário, sotaque, etc. Assim como cada geração, classe social, entre outros estratos, também resultam em formas próprias de linguagem e variação. Devido à coexistência e contradições entre épocas e grupos sociais, a linguagem é pluridiscursiva. A todos esses discursos e vozes sociais que se entrecruzam e formam novos discursos, Bakhtin chama “plurilinguismo”, de modo que as linguagens e palavras não se excluem, mas se interceptam.

Toda palavra é por natureza um fenômeno ideológico e, ao mesmo tempo, parte da realidade material (VOLOCHÍNOV, 2013). O enunciado artístico não é

diferente. Uma obra de arte, de acordo com Medviédev (2012), se dirige aos seus interlocutores e se realiza mediante um contexto e uma dada percepção, está orientada pela/para vida. É neste momento que interpretação e representação se fundem, como vemos no capítulo seguinte em que observamos os aspectos constituintes desse processo: reflexão, refração e ressonância. Uma nova representação, por exemplo, conduz a uma nova visão da realidade e ambas, representação e realidade, em uma ligação mútua, são introduzidas em nosso horizonte. Acreditamos e explicitamos melhor essa ideia mais adiante, que a periferia, num contexto peculiar de produção de discursos, passou a criar sua própria representação por meio da arte – trata-se de uma produção que reflete a realidade daquele meio sócio-histórico e representativo de identidades –, ao mesmo tempo em que esse produto cultural se torna parte do meio em que foi produzida e cria novos discursos, numa cadeia de produção criativa e infinita.

Medviédev (2012) define os gêneros artísticos como “um conjunto de meios de orientação coletiva na realidade” (p.200), ou seja, ligados à vida por meio da comunicação ideológica. Por meio do gênero, o artista deve enxergar a realidade e a partir disso criam-se novos aspectos dessa realidade. Esse pensamento vem ao encontro de nossa pesquisa, que visa analisar os gêneros Rap, Funk e Tecnobrega, produzidos no universo periférico levando em conta certos meios de orientação coletiva. Através disso, (re)produz-se uma estética própria que (re)cria certas recorrências e similaridades, quando se observa o contexto de produção em diferentes regiões periféricas, já que isso demanda a representação de certos grupos de camadas sociais de configuração parecida, mas ao mesmo tempo, (re)produzem-se também as particularidades locais e regionais desses grupos. Discutimos, assim, enunciados que possuem uma estética composicional parecida, pois pertencem a um “universo periférico”, mas se realizam com entonação e elementos rítmicos que estão ligados à cultura coletiva local; essas relações estão interligadas pelo contexto social, histórico e econômico do país.

A linguagem poética é social do começo ao fim e a função do analista, segundo Medviédev (2012), é observar a demanda social e avaliar sua realização no todo da linguagem. Esse é o trabalho que desenvolvemos nesta pesquisa ao relacionar a realização e orientação social do discurso da canção de periferia, e sua produção estética, à constituição de identidades e interação ideológica por meio das vozes sociais dialogantes em seus enunciados. No trabalho de análise, nessa perspectiva,

deve-se isolar o objeto de estudo sem separá-lo de suas ligações com outros objetos, pois sem essas ligações o objeto seria incompreensível. Ao delimitar um *corpus*, portanto, deve-se levar em conta essa flexibilidade e dialética do objeto. É neste sentido que conduzimos nossas análises, sempre trazendo para o diálogo as ligações artísticas e sociais, que são externas e ao mesmo tempo componentes dos enunciados, uma vez que, retirado da interação social, nada restaria do objeto ideológico.

O enunciado, seja ele escrito, sonoro ou visual (MEDVIÉDEV, 2012), é um ato social, ao mesmo tempo em que é parte de uma realidade social. Desse modo, há uma comunicação responsiva: o enunciado responde e também gera resposta. É por isso que não se deve isolá-lo desconsiderando esses fatores, já que se trata de um fenômeno histórico e socialmente significativo. Deve-se sempre levar em conta os aspectos temporais de sua realização, seu “aqui” e “agora” num dado contexto social. Sendo assim, ainda que minimamente, dependendo do enunciado, este passa a ser um acontecimento da história.

De acordo com Volochínov (2013), a enunciação se compõe de duas partes: *verbal* e *não verbal*. Atentamos aqui para o termo “não verbal” utilizado pelo autor neste momento; não se trata, por exemplo, dos aspectos sonoros musicais, no caso da canção, ou a imagem no caso da pintura, ou qualquer outra forma que é considerada ‘não-verbal’ para outras teorias linguísticas que costumam dividir forma e conteúdo, pois já explanamos anteriormente que o Círculo de Bakhtin não compreende que haja essa ruptura e considera todas essas linguagens como parte do enunciado, que pode não ser verbal ou não somente verbal. Quando se refere a “não verbal”, portanto, Volochínov se refere ao *contexto extraverbal da enunciação*. Esse contexto compreende os seguintes fatores (p.78):

- i. horizonte espacial compartilhado;
- ii. conhecimento e compreensão comum da situação;
- iii. valoração compartilhada.

Neste trabalho, consideramos que o horizonte espacial e semântico dos gêneros Rap, Funk, Tecnobrega e suas realizações é a cidade, na sua relação periferia-centro, que produz diálogos polêmicos e subverte valores e relações de poder. A produção cultural desse espaço e a linguagem típica do enunciado cotidiano

no horizonte dos sujeitos que falam nessas canções são fatores que influenciam diretamente a entonação discursiva. Ressaltamos que a *situação* não é algo separado do discurso, mas é parte constitutiva dele, desse modo, é uma parte integral necessária à composição semântica. É possível afirmar, assim, que as canções que se realizam por meio desses gêneros se alimentam desse espaço e fatores como pertencimento a uma dada classe social e a uma mesma época formam uma comunidade de valorações que possibilita uma dada enunciação.

A orientação social da enunciação:

- a) está presente em qualquer enunciação do homem;
- b) depende do peso sócio-hierárquico do auditório;
- c) encontra reflexo do auditório presente ou pressuposto.

(VOLOCHÍNOV, 2013, p.169)

Já a *situação*, ou contexto de produção, está relacionada a três aspectos não verbais:

- I. *o espaço e o tempo* em que ocorre a enunciação – o “onde” e o “quando”;
- II. o objeto ou o *tema* em que ocorre a enunciação – “aquilo de que” se fala;
- III. a *atitude* dos falantes face ao que ocorre – “a valoração”.

(VOLOCHÍNOV, 2013, p.172)

A orientação social e a estrutura do enunciado estão interligadas. A divisão feita por Volochínov (2013), segundo o próprio autor, é apenas metodológica. A orientação social, somada à situação da enunciação constitui, assim, a forma estilística, a estrutura do enunciado. A forma, ou expressão material, por sua vez, é fundamental para a **entonação**, que é “essencial na construção da enunciação tanto da vida cotidiana quanto da artística, sendo que neste último caso [...] se utiliza de elementos como *som expressivo* da palavra, *seleção* de palavras e *disposição* no interior da enunciação” (p.174, grifo do autor).

Desse modo, a **enunciação** se dá conforme o seguinte esquema:



Diagrama 1: A constituição da enunciação.

A entonação, conforme descrita acima, será um aspecto importante em nossas análises de enunciados artísticos, já que buscaremos demonstrar como essa expressividade da canção se relaciona com a orientação social da periferia e, posteriormente, como essa forma estilística retorna à sociedade num processo circular de produção – recepção – circulação. Volochínov (2013) enfatiza que o cerne de seu estudo é justamente essa relação da enunciação com o mundo, com os homens, com a situação e com o auditório (p.191).

O traço característico da interação estética é justamente o fato de se realizar plenamente na criação da obra e nas suas recriações mediante a contemplação criativa conjunta [...] Mas esta forma de comunicação não aparece isolada: participa na corrente única da vida social, reflete em si a base econômica comum e entra em interação e intercâmbio de forças com outras formas de comunicação. (VOLOCHÍNOV, 2013, p.76-77, grifo do autor)

Buscamos observar, assim, a *contemplação criativa conjunta* nas canções de periferia e como ela se dá na vida social, refletindo o contexto periférico e as identidades representadas que vivem e interagem com essas formas de comunicação. É “impossível compreender um enunciado concreto sem conhecer a sua atmosfera axiológica e sua orientação avaliativa no meio ideológico” (MEDVIÉDEV, 2012, p.185), já que é a orientação que direciona a *entonação expressiva* da palavra, que preenche

o enunciado de sentido e som, e reflete sua singularidade histórica. Diferentemente da *entonação sintática*, mais estável.

Um falante se comunica por meio da entoação e a estrutura do discurso depende da relação, diálogo, da enunciação com as valorações compartilhadas de um meio social para o qual a palavra se orienta. A entonação é produtiva e criativa quando se baseia no “coral de apoio” (VOLOCHÍNOV, 2013, p.83). Por meio da entonação e do gesto, o homem ocupa uma posição social ativa em relação aos valores de sua existência, desse modo, não se trata apenas de se expressar passivamente, mas da atividade com o meio em que está inserido, no diálogo com os amigos ou inimigos. A estética e a criatividade da arte estão embebidas na entonação e no gesto que, por sua vez, estão relacionados ao aspecto social. Desse modo, toda a interação se apresenta em duas direções: o ouvinte e o objeto da enunciação, como se este último “fosse um terceiro participante vivo” (p.85).

Vemos a seguir, como o Círculo caracterizou esse processo de relação da arte com o seu meio social, seu ouvinte e seu objeto, demonstrando que essa relação se dá por meio da reflexão, da refração e da ressonância.

1.1 Reflexão, Refração e Ressonância: o diálogo na comunicação social artística

O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja.

(BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p.127)

O diálogo, conceito fundador da reflexão bakhtiniana sobre o discurso, está presente em todo tipo de comunicação verbal e, por mais que o Círculo tenha se debruçado sobre a análise literária, os autores sempre sinalizaram a possibilidade de que todas as materialidades discursivas, artísticas ou não, poderiam se pautar no diálogo e na sociologia da linguagem como método analítico.

Esta seção, como seguimento da anterior, trata do diálogo e dos produtos da enunciação, conforme já foram introduzidos anteriormente: em contato com a situação social e os falantes por meio da interação, e como esses elementos influenciam o enunciado, que por sua vez, influencia posteriormente e cria novos enunciados.

Agora, porém, buscamos relacionar mais especificamente todos esses fatores que já vínhamos discutido à produção da comunicação artística.

Bakhtin (2002) discute elementos do romance, da literatura, da cultura popular e da arte em geral em seu ensaio *O discurso no romance*. Trata principalmente de como as valorações sociais que descrevemos na seção anterior são importantes para a estilística. O autor diz que há uma “Torre de Babel” que envolve qualquer objeto, que é a dialética deste com um diálogo social circunstante (p.88). Desse modo, o objeto para um dado artista é uma concentração de “vozes multidiscursivas” e o processo de criação inclui o fato de que esse artista deve fazer ressoar a sua voz em meio às outras que criam esse plano de fundo e, só por meio dessa união, será possível a existência de sua voz. Sendo assim, o artista deve estruturar-se no multidiscurso social que envolve seu objeto da construção até o acabamento, criando uma entoação essencial a esse “plurilinguismo”, que se impregnará das ressonâncias dialógicas, que serão articuladas artisticamente pelo autor, que manejará todas essas vozes.

Todo discurso, não apenas artístico, orienta-se para o “já dito”, segundo Bakhtin (2002). O diálogo é fundamental para todo enunciado. Como já dissemos anteriormente, é o que mantém a orientação dialógica natural e viva da palavra.

Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar. (BAKHTIN, 2002, p.88)

O discurso nasce no diálogo, já que é sempre uma resposta, ao mesmo tempo que gerará novos diálogos e criará novas respostas. Assim como Bakhtin explicita acima, não há como romper com essa corrente imediata do discurso-resposta. No processo de criação, assim, é considerada uma resposta futura e o discurso se cria a partir dela, considera-se o “já dito” ao mesmo tempo em que se orienta ao que não foi dito ainda. Esse “discurso-resposta futuro”, porém, ao dizer o que não foi dito, diz algo que já está circundante no social, mas algo que é sugerido nesse novo evento, que é esperado na corrente viva da enunciação.

Os enunciados do homem social carregam consigo relações dialógicas que se constituem de palavras de outrem que são transmitidas em um processo de interação. No enunciado encontra-se a palavra do 'eu' em conflito com a palavra de outrem, "um processo de delimitação ou de esclarecimento dialógico mútuo" (BAKHTIN, 2002, p.153). Vemos mais adiante, na seção três deste trabalho, alguns aspectos específicos da influência do *discurso de outrem* e suas manifestações no tipo de canção que analisamos.

As interpretações e perspectivas sobre o mundo, semânticas ou axiológicas, se dão por meio do plurilinguismo. Esses diversos pontos de vistas se confluem na consciência das pessoas, mas, antes disso, são geradas na consciência criadora do artista. Variadas linguagens que pairam sobre o plurilinguismo social existem simultaneamente nas consciências, mas na do artista, segundo Bakhtin (2002), elas vivem, lutam e evoluem, podendo ser invocadas para orquestrar temas e refratar expressões, intenções e julgamentos de valor. "A consciência linguística, sócio-ideológica e concreta, ao se tornar artisticamente ativa [...] encontra-se de antemão envolvida por um pluridiscorso, de modo algum por uma só linguagem, única, indiscutível e peremptória" (p.101).

A linguagem como enunciado concreto vivo, regado do plurilinguismo social, se estabelece entre os limites do "eu" e os limites do "outro". A palavra é sempre "semialheia" (BAKHTIN, 2002, p.100) e se torna "própria" a partir do momento que o falante coloca sua intenção e entonação discursivamente. Mesmo antes dessa apropriação, o discurso não é neutro, pois ele já circundava em falas alheias, em outros contextos de outrem. No ato dessa apropriação discursiva, um dado discurso é isolado para que seja feito próprio. Vemos nas próximas seções como essa apropriação discursiva que reflete e refrata um contexto de outrem se manifesta nos enunciados aqui apresentados por meio da remixologia.

Bakhtin (2002) acrescenta que alguns discursos podem soar estranhos nesse processo de assimilação. Nem sempre o discurso se adapta ao falante porque muitas vezes escapa ao seu contexto, por isso defendemos neste trabalho que apesar de ser possível encontrar na relação periferia-centro produções de mesmo estilo produzidas pelo centro, a música de periferia está ligada ao contexto social que pertence, carregando consigo marcas ideológicas do universo periférico que denotam sua veracidade em termos artísticos e linguísticos. Embora possam ser incorporados a outros estratos sociais, esses enunciados, no contexto em que foram produzidos,

refletem, refratam e ressoam por meio do extraverbal, a orientação social resultando na identificação imediata entre sujeitos daqueles grupos sociais.

A concepção de enunciado para o Círculo de Bakhtin engloba a reflexão/refração da realidade, visto que o enunciado é fruto de compreensão responsiva de um sujeito (MENDONÇA, 2012). Partimos desta premissa, para analisar o enunciado de acordo com as observações do Círculo acerca do diálogo, alteridade, reflexão e refração ideológica, buscando entender como esses elementos constituem a canção. A música de periferia, representada aqui pelos gêneros que compõem nosso *corpus*, se pauta em um discurso ideológico que reafirma a identidade do sujeito da periferia, seu modo de vida, além de estabelecer um diálogo com o público que é parte desse contexto e dialetizar os discursos da sociedade de classes, que os coloca em posição inferior. Desse modo, há sempre uma retomada renovada do discurso do outro, como veremos mais adiante, por meio dos recursos da música eletrônica. Levando em conta que o produto ideológico reflete e refrata uma realidade exterior, preenchendo-se de significado e remetendo-se a algo fora de si, os signos só existem porque a ideologia está presente neles (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p.31). As canções apresentadas nas próximas seções compõem enunciados que remetem a uma realidade fora de si e produzem novos significados, (re)criando os discursos da periferia e sobre ela.

O signo ideológico, desse modo, não é apenas uma imitação ou mero reflexo da realidade, ele a refrata. E o ser, refletido neste signo, também é refratado (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p.47). Desse modo, quando se pensa no *remix*, é necessário se ter em mente que a retomada de discurso busca promover um resgate histórico da palavra do outro, mas também uma nova realidade aplicada a um novo contexto.

Bakhtin/Volochínov (2009) explicita que o que determina a refração do signo ideológico é a luta de classes, o confronto de interesses sociais. Assim, cada campo da criatividade ideológica tem sua própria maneira de expressar a reflexão/refração e cada campo possui sua própria função na vida social. Pode-se dizer que, nas canções que compõem o nosso *corpus*, o confronto social é determinante para a forma composicional/estilística; mesmo quando na letra não há um discurso contestador, a melodia de *beats*, *samples*⁶ e *loops* se encarrega de fazer a canção em sua totalidade

⁶ "Samplear" é utilizar trechos de registro sonoros já executados anteriormente em composições musicais para montar uma nova composição feita desses recortes e colagens. O *sample* é o trecho

se apresentar como contestadora do ponto de vista estético, já que como veremos mais adiante neste trabalho, essa prática é subversiva desde sua origem.

O discurso sempre estará carregado de conteúdo ideológico e vivencial, desse modo, reagimos às palavras que “despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p.99). Assim, acreditamos que os gêneros analisados neste trabalho produzem um conteúdo ideológico que agrega um grande número de ouvintes que se identificam com esses enunciados justamente por apresentar um conteúdo vivencial que evidencia a luta de classes e desperta em seus interlocutores uma vivência conhecida, um discurso que pode ser reconhecido por indivíduos de diversas localidades.

Essa interação que interliga os sujeitos, conforme ilustrado no Diagrama 2, formada pelos enunciados, pressupõe uma coletividade que, por sua vez, produz uma rede de conexões e interpretações. Há pelo menos duas faces possíveis da palavra, segundo Bakhtin/Volochínov (2009), não menos que isso. O produto da interação é resultado disso.

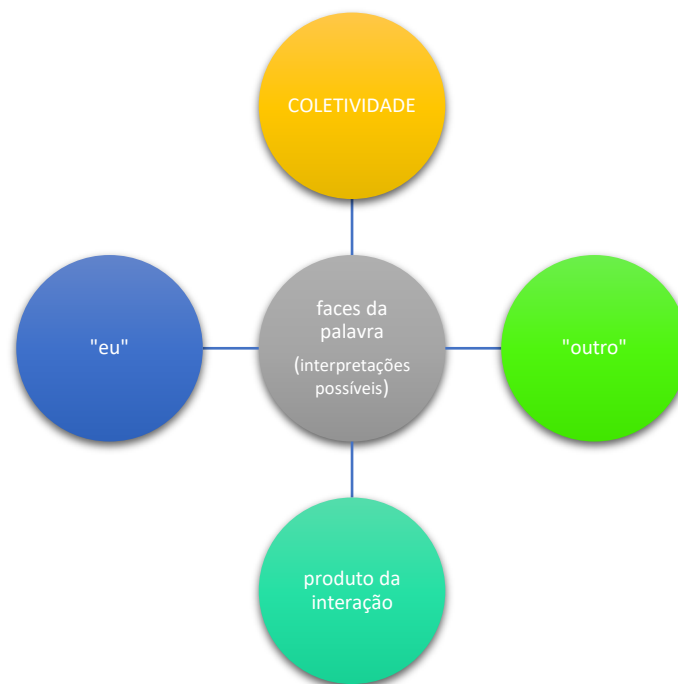


Diagrama 2: Interação e coletividade.

musical utilizado, esse “recorte” que é retirado de uma música para ser inserido em novos *beats* (batidas).

É no processo de interação que a consciência se torna consciência, impregnando-se de conteúdo ideológico semiótico. Assim, é necessário que se analise a palavra como signo social a fim de compreender seu funcionamento enquanto instrumento da consciência. Para se entender o discurso, deve-se considerar o social, pois a consciência nasce dessa interação.

Todas as manifestações de criação ideológica, como a pintura, a música e os rituais (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p.38), banham-se nos valores ideológicos e não podem se isolar deles. Sendo assim, torna-se inviável analisar a letra da canção sem considerar a composição musical, sendo que nos discursos que analisamos neste trabalho, os elementos rítmicos e melódicos revestem o conteúdo verbal, dando sentido a ele. Tanto a letra quanto a música, utilizam a estética da citação do discurso alheio. Soma-se a isso o social, que é parte da enunciação. Assim, buscamos considerar o enunciado em sua totalidade.

[...] enquanto expressão material estruturada (através da palavra, do signo, do desenho, da pintura, do som musical, etc.), a consciência constitui um fato objetivo e uma força social imensa. [...] essa força materializa-se em organizações sociais determinadas, reforça-se por uma expressão ideológica sólida (a ciência, a arte, etc.) (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p.122)

Materializado em organizações sociais, portanto, o discurso se insere nos costumes criando um auditório organizado. Por meio da interação social, como explicitado no diagrama acima, considerando os sujeitos e o produto dessa interação fruto da coletividade, cria-se um repertório de “fórmulas” correntes. Essa fórmula pode se adaptar em outros lugares de acordo com o canal de interação social, “refletindo ideologicamente o tipo, a estrutura, os objetivos e a composição social do grupo” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p.130). Assim, é possível imaginar como a estética criativa manifesta nas canções se apresenta em uma “fórmula” que se adapta a diversos lugares, considerando a composição social de seus interlocutores e contexto de produção.

Sendo a *palavra*, segundo Bakhtin/Volochínov (2009), o elo da relação social presente em todos os atos de interpretação, é possível enxergar nas canções analisadas um ato político e social. “A consciência adquire forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais. [...] A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação semiótica

de um grupo social” (p.36). O produto da relação intersocial, neste caso, é a música periférica, o contexto imediato de fala e a relação com os interlocutores concretos, que formam essa estética típica de dados grupos que a utilizam como comunicação artística.

O discurso do autor representa e enquadra o discurso de outrem, **cria uma perspectiva** para ele, **distribui suas sombras e suas luzes**, cria uma situação e todas as condições para sua **ressonância**, enfim, **penetra nele de dentro, introduz nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um fundo dialógico [...] aptidão da linguagem que representa uma outra língua, de ressoar ao mesmo tempo fora dela e nela, de falar dela e ao mesmo tempo falar com ela**, e por outro lado, a capacidade da língua representada de servir simultaneamente como objeto de representação e de falar por si mesma (BAKHTIN, 2002, p.156, grifo nosso)

Nas próximas seções deste trabalho, nas quais discutimos o processo criativo da *remixologia*, evidenciamos esse processo de ressonância de que fala Bakhtin na citação acima. Alguns críticos contemporâneos, como veremos mais à frente, criticam a ideia de “colagem” artística, quando na verdade o Círculo de Bakhtin defende que essa incorporação do discurso alheio, ressoando e incorporando valores, é a natureza essencial da arte e da linguagem, já que a ideologia não se produz isoladamente, mas sua compreensão se realiza no processo de comunicação social (MEDVIÉDEV, 2012). A arte, como os demais produtos ideológicos, é objeto da comunicação. Nela são importantes as relações sociais e a interação.

A audiência do artista é uma organização coletiva peculiar e essencial para a realização do enunciado artístico. Fora dessa organização não há “poema, nem ode, nem romance, nem sinfonia”, pois essa comunicação social é constitutiva da obra de arte (MEDVIÉDEV, 2012, p.53). A obra de arte, portanto, se realiza na interação com o público.

A arte, o mito, o gesto, entre outras formas, são realizações da consciência individual que se torna consciência na coletividade, no meio ideológico, determinada por fatores econômicos, históricos e sociais. Medviédev (2012) ressalta que o meio da consciência é o próprio meio ideológico e por/para ele que a consciência humana “abre caminho para o conhecimento e para o domínio da existência socioeconômica e natural” (p.57). Trazemos a seguir um enunciado, no qual é possível observar um exemplo de como se dá essa tomada de consciência no contexto periférico na forma de uma canção rap. Esse processo de formação de consciência na coletividade e no

meio ideológico, conforme notamos no excerto seguinte, se dá na inter-relação entre sujeitos entre si, com o meio social, através de fatores sócio-histórico-econômicos, e com a arte, enquanto linguagem e manifestação desse discurso.

A mente carregada, outra bomba no crânio
A batida pesada vai continuar, segue o mesmo plano
O governo vai se foder, a polícia vai se foder
São os mesmos cérebros formando o paredão contra vocês
(CONSCIÊNCIA HUMANA, 2003)

O trecho da letra acima é da canção “Mente Carregada”, parte do álbum *Agonia do Morro* (2003), do grupo de rap Consciência Humana. O grupo, que passou a ser popularmente conhecido por volta do ano de 1991 pelos ouvintes de Rap, lançou em 2003 o álbum em questão a fim de denunciar desigualdades sociais e abusos em casos de violência cometidos pela Polícia Militar, administrada pelo governo estadual, em bairros da Zona Leste da cidade de São Paulo. Entre outras canções que fazem parte do álbum, como “Lei da Periferia”, trouxemos o trecho acima a fim de exemplificar o que estamos discutindo a respeito da consciência individual do artista como parte da coletividade que perpassa o meio ideológico.

A canção rap acima reflete/refrata/ressoa um meio determinado pelos valores socioeconômicos, que definem o discurso de protesto desse enunciado. Em alguns trechos do álbum, Consciência Humana chega a citar nomes de policiais que atuaram em casos de abuso no bairro de São Mateus. Essa obra, da qual o trecho da canção acima é parte, reflete a atmosfera violenta das favelas paulistas, ao mesmo tempo em que refrata por meio dos efeitos de sentido da canção rap – que se utiliza de batidas eletrônicas e o canto falado (“a batida pesada vai continuar”) – e ressoa em seu público, que já é convocado discursivamente: “São os mesmos cérebros formando o paredão contra vocês”. O sujeito dessa canção assume, neste último trecho, a ideia de que apenas por meio da consciência (que carrega o título desse grupo de rap inclusive) é possível se criar uma espécie de “paredão” contra o Estado, contra a PM, que oprime aquele grupo social. É a consciência que se dá na coletividade. As “mentes carregadas” de sua consciência de ser-estar no mundo, no contexto social da periferia, é que trarão proteção e a permanência existencial do grupo. A batida “ainda” vai continuar e aqueles que lutam, “os mesmos cérebros” de sempre, continuarão a combater discursivamente esses aspectos da desigualdade.

Medviédev (2012) pontua que o meio ideológico se dá no vir a ser dialético vivo. A coletividade, em dadas condições históricas, se manifesta de modo singular e o homem, enquanto produtor/autor, é orientado pelo socioeconômico, que virá a se manifestar na ciência, arte, moral e outras ideologias.

“O artista tem ouvido apurado para os problemas ideológicos e seu surgimento e desenvolvimento”, escutando “por vezes melhor do que o ‘homem da ciência’, o filósofo ou o prático cautelosos.” A arte, desse modo, “reflete e refrata as reflexões e refrações de outras esferas ideológicas (ética, cognitiva, doutrinas políticas, religião, e assim por diante)” e “a totalidade desse horizonte ideológico, do qual é parte” (MEDVIÉDEV, 2012, p.60).

Quando reflete o horizonte ideológico, a arte produz novos signos de comunicação ideológica e estes se tornam elementos da realidade social do homem. Desse modo, a arte reflete o externo, mas ao mesmo tempo o refrata. A literatura ou a música, portanto, não possuem o único papel de refletir uma realidade de outros ‘ideologemas’, mas possuem seu próprio papel ideológico autônomo e sua refração da existência socioeconômica.

Assim, ao estar atualizada com seu horizonte ideológico, do ponto de vista da interação social, a obra artística faz com que o público (no caso da música, o ouvinte) se reconheça nela, se identifique com os problemas apontados por um determinado discurso e enxergue seu vir a ser ideológico pessoal, reconhecendo os conflitos e valores de seu próprio contexto.

Em um horizonte social, contudo, independente da época e do grupo social, não há apenas uma verdade, mas várias verdades e vários caminhos. “O horizonte ideológico está em constante formação, considerando que o homem não estacou em um atoleiro da vida. Tal é a dialética da vida viva.” (MEDVIÉDEV, 2012, p.63).

A linguagem artística, de acordo com o Círculo de Bakhtin, é apenas um dos “dialetos” da linguagem social única. Uma tarefa social, portanto, age no interior da arte como se fosse sua própria natureza. Medviédev (2012) corrobora essa ideia dizendo que o “ideologema” entra na obra e estabelece novas ligações nas peculiaridades da ideologia artística. O *pathos* ético, moral, social ou filosófico se torna um *pathos* poético, sendo o primeiro absorvido pelo segundo, transformando-se em responsabilidade artística. Por isso, no contexto da periferia, como vemos adiante, a manifestação musical condiz com e possui a tarefa social que é requisitada por aquele meio.

Volochínov (2013) considera a obra artística uma forma singular de condensar valores sociais que, na verdade não estão nela somente expressos, mas materializados. Valorações sociais que organizam sua forma e determinam suas escolhas linguísticas. O artista trabalha com essas opções considerando o ouvinte, que é parte da enunciação e, portanto, co-partícipe da produção do enunciado. O artista trabalha, assim, em diálogo com o ouvinte, com sua concordância ou discordância, e as valorações é que determinam o estilo do enunciado. A “*adequação do estilo* leva em conta a *adequação hierárquica valorativa da forma e conteúdo*: estes devem ser *igualmente dignos um do outro*. A escolha do conteúdo e da forma é um mesmo ato que estabelece a posição principal do criador” (p.90, grifo do autor).

Toda expressão é perpassada pelo estágio da refração ideológica social, “da mesma maneira como a luz do sol ou das estrelas pode alcançar nossos olhos: somente depois de ser refractada inevitavelmente na atmosfera terrestre” (VOLOCHÍNOV, 2013, p.147). Sendo assim, o grupo social ao qual o artista pertence se manifesta em sua própria voz, em seu tom, entonações, ainda que contra a vontade desse artista. As expressões estão relacionadas ao modo como a ideologia cotidiana e todo o seu conjunto de sensações refletem/refratam a realidade social. A entonação (como no caso do tom, por exemplo, na elevação ou descenso da voz), é a expressão da atitude do sujeito em relação ao objeto da enunciação. A obra de arte é criada ao longo da vida do artista, entre “orientações de suas simpatias e antipatias de classe, de suas ideias, de seus gostos” (VOLOCHÍNOV, 2013, p.153). Esses fatores, já elaborados na linguagem interior, determinam e são expressos no enunciado artístico.

Segundo Volochínov (2013, p.155), há uma sistemática artística que se dá em três estágios:

- 1º) reforço da orientação social, levando em consideração o ouvinte-participante do acontecimento;
- 2º) a forma cotidiana primitiva se torna produto ideológico: o ouvinte pressuposto se torna efetivo;
- 3º) transformação técnica da forma do material: o mercado pode fazer com que a obra assuma uma orientação frente a esses fatores externos.

Todos esses estágios ocorrem no ambiente social, a partir do momento em que o autor idealiza a obra até o momento de seu lançamento. Não há propriamente uma divisão entre os momentos desse processo.

Procuramos observar as manifestações musicais estudadas neste trabalho, de modo a considerar todas essas etapas do processo criativo. Ressaltando que, conforme vemos nas segunda e terceira seções, os gêneros que elencamos em nosso *corpus* (Rap, Funk e Tecnobrega) são expressões que se constituíram no ambiente periférico e, ora ignoram as regras do mercado tradicional, ora são absorvidas por elas (re)criando modos de produção.

1.2 A dialogicidade na infinidade de significados da canção

A obra estabelece assim vínculos com o conteúdo total da consciência dos indivíduos receptores e só é apreendida no contexto dessa consciência que lhe é contemporânea. A obra é interpretada no espírito desse conteúdo da consciência (dos indivíduos receptores) e recebe dela uma nova luz. É nisso que reside a vida da obra ideológica. [...] na medida em que a obra é capaz de estabelecer um tal vínculo orgânico e ininterrupto com a ideologia do cotidiano de uma determinada época, que ela é capaz de viver nesta época (é claro, nos limites de um grupo social determinado).
(BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p.123-124)

O musicólogo Ivan Sollertinskii e a pianista russa Marya Yudina, integrantes do Círculo de Bakhtin, defendiam que para um método de análise do trabalho artístico ser completo, dever-se-ia entender a arte em sua totalidade. De acordo com Cassotti (2010), nos escritos desses autores sempre se destacou a relação entre o musical e o extra-musical, ou seja, as conexões entre o trabalho artístico e o universo cultural exterior. Consideramos ainda que, embora Bakhtin tenha focado suas teorias filosóficas na criação literária, seu conceito de diálogo pode ser aplicado a qualquer trabalho artístico.

Partindo do pressuposto de que, para Bakhtin (2003), uma relação dialógica compreende a ideia de que (pelo menos) dois textos entram em contato recíproco em uma esfera, é possível entender que os elementos de uma dada composição musical estão imersos em um dado contexto histórico, ligados ao estilo de uma época e criam relações dialógicas, discursivas e semânticas de alteridade com outros trabalhos artísticos. É dessa forma que entendemos os recursos de linguagem utilizados pelas canções que estudamos nesta tese. “*The meaning of a work of art is potentially infinite,*

but it can actualize only entering in contact with another meaning. 'The text' - we can add: literary or musical – 'lives only by coming into contact with another texts'"⁷ (CASSOTI, 2010, p.116).

Desse ponto de vista, podemos entender o trabalho artístico como uma rede de interdiscursos. Além do diálogo presente nas artes estilisticamente em sua composição, também há o diálogo entre os sujeitos e aqueles que virão a interpretar uma dada obra, o diálogo do compositor com os valores de sua época e de sua comunidade, o diálogo com o horizonte social. Esse conceito é central em nosso trabalho, visto que recursos como *sample* e *remix*, trazem consigo na linguagem da canção as recriações e diálogos, além do diálogo com um movimento musical e social específico e as recriações já existentes dentro desse gênero: - "*the musical composition itself is always the result of an interpretive process which involves the composer in a dialogical relationship with the musical style and, in a broad sense, with the culture of the past.*"⁸ (*Ibidem*).

Para Yudina, segundo Cassotti (2010), a obra musical é "infinita", destacando-se que essa prática discursiva é caracterizada pelo "polilogismo" e a digressão dos signos musicais na base de seu fazer artístico-criativo. Do ponto de vista do Círculo, sendo assim, o material artístico está sempre "pronto" para um novo contexto, uma recriação, e até mesmo o mais original dos trabalhos carrega traços de escolhas provenientes do passado.

Em seus escritos, Yudina e Sollertinskii pontuam que o processo criativo, tanto na música quanto nas demais artes, envolve um compositor em relação dialógica com o patrimônio musical de sua cultura, o que cria múltiplas possibilidades de criação para o compositor (CASSOTTI, 2010). Desse modo, ela salienta que o texto musical é, em sua essência, "intertextual". Assim, nas canções que estudamos há interação e (re)criações em uma esfera na qual já é comum encontrar o diálogo em sua essência criativa.

Procuramos entender o signo ideológico, nas seções em que analisamos o nosso objeto, conforme proposto pelo Círculo, levando em consideração a

⁷ O significado de uma obra de arte é potencialmente infinito, contudo, ele pode se atualizar ao entrar em contato com outro significado. "O texto" – podemos adicionar: literário ou musical – "se realiza apenas ao entrar em contato com outros textos". (tradução nossa)

⁸ a composição musical em si mesma é sempre o resultado de um processo interpretativo que envolve o compositor em relação com o estilo musical e, de modo geral, com a cultura do passado (tradução nossa)

compreensão como “uma resposta a um signo por meio de signos”, que resulta em uma cadeia de criatividade e de compreensão ideológica, “deslocando-se de signo em signo para um novo signo” continuamente (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p.34).

Carregada das situações cotidianas e artísticas em que foi encontrada, a palavra nunca é dada a um artista de forma virgem (VOLOCHÍNOV, 2013). O material artístico é sempre perpassado pela avaliação e organizado pela interação artística das pessoas. O plurilinguismo determina a vida estilística concreta do discurso. “A língua e o mundo da oração, a língua e o mundo da canção, a língua e o mundo do trabalho e dos costumes”, entre outras, “cedo ou tarde sairão de seu estado de equilíbrio sereno e amorfo, para descobrir sua pluridiscursividade” (BAKHTIN, 2002, p.102-103).

Ao final do ensaio *Sobre as fronteiras entre a poética e a linguística*, publicado em 1930, Volochínov (2013) deixa registrado algumas considerações sobre música. O autor diz que algumas formas de artes, como a música, são expressões dotadas de sentido pela avaliação social diferenciada que as impregna. Ainda que para muitos possa parecer que a palavra expresse mais e melhor do que o som, as emoções artísticas do músico se realizam imediatamente no material musical, nascem no seu interior. Desse modo, podemos dizer que a canção ganha sentido na totalidade letra-música, que agem em complementaridade no seu interior, ambas se completam e preenchem de sentido cada etapa da canção que só se realizará por meio da orientação social.

Sollertinskii, ao analisar os aspectos sócio-ideológicos presentes na composição sinfônica, trouxe considerações importantes a respeito de como as ideias do Círculo poderiam se realizar na linguagem musical, neste caso, estritamente musical; instrumental, como no caso da sinfonia. Primeiramente em seu ensaio *Problema simfonizma v sovestskoi muzyke* (1929) e a seguir em sua monografia intitulada *Gustav Mahler* (1932), Sollertinskii, que foi pianista e musicólogo, demonstra como o material musical e seus efeitos de sentido carregam a força da coletividade e realizam a interação social por meio da comunicação artística que transmite esses sentidos.

Symphonism as a method is a huge collective force, therefore it is, not coincidentally, linked precisely with the gigantic transmission apparatus of the orchestra. Symphonism in its essence is oriented towards collective consciousness. True symphonism always appears, like heroism, at the time of the youth of a [social] class embarking on the creation of an entire culture [...] it draws its material not from

‘tradition’ but from living everyday music, from songs of street, rejecting on principle any refinement or any *recherché* quality...
(SOLLERTINSKII apud FAIRCLOUGH, 2010, p.172)

Assim como Bakhtin (2002) disserta sobre a influência da cultura popular, do folclore, do cotidiano e das narrativas vistas como ‘menores’ sobre o romance, Sollertinskii pontua que o sinfonismo, assim como o romance, tem o potencial de ser experienciado não apenas como “música pura” (FAIRCLOUGH, 2010), mas deve ser entendido em termos sociais.

Nestes termos, para Sollertinskii (1929 apud FAIRCLOUGH, 2010), a linguagem do sinfonismo é inerentemente contemporânea, democrática, e rejeita em sua estrutura o princípio de refinamento e purismo. Esse pensamento sollertinskiano é bem contrário ao que pensam os curadores puristas da cultura e da música erudita ainda hoje. Essa reflexão é importante para o nosso trabalho, já que discutimos a estética da canção de periferia, que se utiliza da interação sonora por meio de colagens, que enxergamos como diálogos sócio-artísticos. Sollertinskii demonstra que a música é assim por natureza e, de encontro com o que Bakhtin já afirmava sobre a literatura, afirma que na música ocorre o mesmo: o erudito “se banha” nas águas do popular e só existe por meio da cultura popular. A linguagem do sinfonismo, por meio da consciência social de seu meio, se realiza com/na música popular (FAIRCLOUGH, 2010, p.172).

Sollertinskii (1929 apud FAIRCLOUGH, 2010) ressalta que o sinfonismo é um fenômeno social com uma capacidade única de evocar e ao mesmo tempo moldar a consciência coletiva. O autor (SOLLERTINSKII, 1932 apud FAIRCLOUGH, 2010), ao observar as sinfonias compostas por Mahler, discute que essa música é inseparável da visão sócio-estética de mundo e dos problemas cotidianos das pessoas.

Mahler era um “protesting petty-bourgeois humanist and utopianist”, segundo Sollertinskii, tentando combater uma ordem social corrupta com sua própria ordem moral. A consciência social que sondava o pianista é um elemento essencial para discussão sobre música de Sollertinskii, para o qual “art may ideally be a mirror of its social context” (FAIRCLOUGH, 2010, p.174). E aqui, novamente, vemos a noção de reflexão/refração da arte do Círculo de Bakhtin na figura do espelho como metáfora desse processo que relaciona a arte ao social.

A forma como Sollertinskii enxergou a linguagem musical condiz com o modo que enxergamos os enunciados dos gêneros Rap, Funk e Tecnobrega, por diversos

motivos que discutimos nas seções a seguir. Sollertinskii (1932 apud FAIRCLOUGH, 2010) enfatiza a natureza “democrática” da linguagem musical de Mahler, ressaltando o fato de este músico ter incluído em suas composições todo tipo de material. Ele se referia ao fato de que o pianista utilizou múltiplos recursos na linguagem musical que eram provenientes da cultura popular, as canções de soldados era um exemplo disso.

Mahler também utilizou outros recursos estéticos em sua música como forma de interação social com a época. Para Sollertinskii, a “banalidade” das melodias, por exemplo, era resultante do ideal de democratização dessa linguagem musical, pois era uma forma de protesto contra o refinamento impressionista de outros artistas da época, era a ideia de ‘sinfonia coletiva’. “The so-called ‘banality’ in Mahler’s melos is the result of a conscious aim to ‘democratise’ musical language; banality is used as a protest against impressionist refinement [...] Cherishing the dream of the utopian idea of ‘collective symphonism’” (SOLLERTINSKII apud FAIRCLOUGH, 2010, p.177).

Segundo Fairclough (2010), Sollertinskii achou um modo preciso de defender a natureza abstrata da linguagem musical, fazendo com que a sinfonia ganhasse força ideológica sem perder nada de seu potencial de abstração. Ele afirma em seu trabalho que o florescimento especial da sinfonia nas mãos de dois músicos em particular, Mahler e Beethoven, coincidiu com períodos de agitação e descontentamento social, contexto que resulta o fenômeno da polifonia⁹, tal qual descrito como Bakhtin em sua ideia de romance polifônico. A linguagem sinfônica é para Sollertinskii, portanto, inerentemente contemporânea e em constante processo de desenvolvimento, assim como o romance polifônico é para Bakhtin.

Entendemos, portanto, a observação dos enunciados musicais deste trabalho tal qual o Círculo compreende a ideia da ideologia presente no discurso nos objetos em que analisavam, seja a literatura, a música, ou a linguagem cotidiana. Atentamos, assim, para as condições sociais estabelecidas para o desenvolvimento dos enunciados artísticos estudados aqui, considerando sua orientação social, como refletem/refratam/ressoam produzindo diálogos e (re)criações no espaço da periferia.

Na próxima seção, observamos o surgimento e desenvolvimento dos gêneros das canções que estudamos, as questões de linguagem que compõem esses enunciados e a relação que é estabelecida com o universo periférico.

⁹ Aqui falamos da polifonia em termos bakhtinianos, ou seja, discursivamente, e não da polifonia da música clássica.

2. PERIFERIA, IDEOLOGIA E CANÇÃO

Na periferia a alegria é igual
 É quase meio dia a euforia é geral
 É lá que moram meus irmãos, meus amigos
 E a maioria por aqui se parece comigo
 (RACIONAIS MC'S, 1993)

Iniciamos esta seção, na qual procuramos explorar os valores ideológicos da periferia e os gêneros que são produções artísticas desse meio, sem deixar de citar uns dos precursores do que chamamos canção de periferia (expressa na forma do rap, funk e tecnobrega em nossa pesquisa), representados em nossa epígrafe, os Racionais MC's. O trecho da canção *Fim de Semana no Parque*, de autoria do grupo autointitulado “quatro pretos mais perigosos do Brasil”, não aparece nesta parte do trabalho à toa, mas é a representação do sentimento de pertencimento identitário que discutimos a seguir a respeito do que é ser da periferia e estar nela, conforme a entendemos nesta tese.

A periferia não é apenas o lugar geograficamente afastado do centro das grandes cidades onde as estatísticas das mazelas sociais do país se repetem incessantemente. Esse espaço, conforme dito pelo autor da canção, é onde se encontra uma comunidade de sujeitos que se assemelham e se relacionam socialmente. Embora o mesmo grupo musical apresente os problemas sociais da periferia nessa e em outras canções, no trecho aqui citado é enfatizado que a alegria e a irmandade são também uma forma de resistência. Percebe-se isso levando em conta o resto da canção¹⁰, em que são relatadas as desigualdades e relações entre periferia e centro. Nessa narrativa é evidenciado um dos maiores paradoxos da periferia: ser o lugar em que os sujeitos pertencentes tem alegria de pertencer e buscam melhorar, mas a não conformidade de ser recluso apenas a esse espaço, sem se resignar diante dos estereótipos da desigualdade que os envolvem.

Entendemos periferia não como espaço geográfico localizado às margens das cidades, mas como espaço invisível aos olhos da sociedade que, muitas vezes, despreza-o, na tentativa de apagamento dos sujeitos e de suas produções culturais marginalizadas, não porque encontradas à margem geográfica do sistema, mas porque colocadas de lado pela produção calcada no dinheiro, que volta sua atenção e seus olhos para os sujeitos e as produções da alta sociedade, sendo,

¹⁰ Canção disponível no YouTube oficial do artista no link: <<https://youtu.be/KqLSnQ7V4U8>>.

esses, colocados em local central de visibilidade e importância sociais.
(DE PAULA, 2007, p.23)

A definição de periferia colocada por De Paula (2007) é a mesma que seguimos neste trabalho, já que buscamos justamente refletir sobre as produções culturais do espaço periférico e seus desdobramentos no discurso da canção.

Sérgio Vaz (2016) diz que “a periferia é uma identidade, não é um lugar, é um sentimento”. Trazemos este autor ao diálogo neste momento, pois sua importância enquanto porta-voz da arte produzida na periferia contemporaneamente é muito importante. Escritor, poeta marginal e produtor cultural, Sérgio Vaz é criador e idealizador do Sarau da Cooperifa, na zona sul da cidade de São Paulo, e escritor de oito livros, tendo já recebido diversos prêmios, entre eles um da UNICEF. Seu histórico de militância social pela arte, sua produção literária e seu diálogo com outras manifestações artísticas na periferia, como a música e o teatro, o caracterizam como uma referência importante para este trabalho. Observamos algumas considerações do autor que caracterizam o ideal de produção artística contemporânea da periferia e seus desdobramentos no meio social atual.

A periferia, segundo Sérgio Vaz (2016), é o lugar dos trabalhadores que enfrentam inúmeras adversidades diariamente, que lutam contra diversas condições de desigualdade, mas ainda assim buscam, querem e tentam viver a felicidade, assim como é relatado na canção dos Racionais MC's na voz de Mano Brown em nossa epígrafe. No que diz respeito à produção cultural, Vaz aponta que a periferia atualmente vive sua “Bossa Nova”, sua “Tropicália”, sua “Primavera de Praga”. Embora sempre tenha se produzido arte na periferia isoladamente, o Hip Hop ajudou a expandir isso num “grito de independência” e, especialmente a partir dos anos 2000, evidenciou-se o orgulho de pertencimento local; o orgulho de ser da periferia, da favela, de ser negro, surgiu o respeito por quem mora na favela. A periferia passa então a produzir e consumir sua própria cultura, o que já fazia antes, mas de modo diferente: “antes nós fazíamos cultura para nos apresentar para a classe média e hoje fazemos para nós. Estamos fazendo e consumindo cultura”.

Esse processo fortaleceu o que Vaz chama de “antropofagia periférica”, que é tomar a cultura do centro e recriá-la de forma periférica, colocando uma visão própria de mundo sobre as coisas, numa forma de arte que “não é melhor nem pior”, mas é a forma própria da periferia, é a arte que representa os sujeitos desse espaço. A partir

do momento em que as pessoas se reconhecem e dialogam com isso, um público maior emerge. Segundo Sérgio Vaz (2016), a arte que se tem acesso na periferia “não veio goela abaixo, feito pela Globo ou pela revista. É o cara que surge daqui. A pessoa vai ter orgulho de dizer: eu conheço ele, não pela televisão, mas pessoalmente. Antigamente, a gente ia lá, fazia sucesso e depois era reconhecido na comunidade”. O autor enfatiza seu discurso dizendo que era de uma época em que queria se mudar da periferia, mas hoje quer mudar a periferia. Esse lugar não deve ser visto como “maldito” pois, embora haja problemas e a rejeição do Estado, é o espaço da comunidade, onde há interação entre moradores, onde se “joga bola”, onde se faz saraus. O artista da periferia “faz força” para ser escutado, e quando faz sua arte, não fala apenas por si, mas por muita gente.

Sérgio Vaz (2016) cita o geógrafo Milton Santos, dizendo que o mesmo acreditava que a revolução viria da periferia:

Milton Santos também disse que a revolução iria vir da periferia. Estou começando a acreditar. Nós temos os nossos pensadores, os nossos filósofos. Eu cresci estudando em um lugar onde a maioria dos professores era de classe média. Hoje os professores que estão aqui são daqui, moram no mesmo bairro, isso ajuda a gente a pensar, além dos artistas que ficam e de alguns políticos que surgem dos movimentos populares, por exemplo. Começamos a criar uma casta pensando na periferia, um pensamento periférico, um orgulho periférico, uma forma de pensar. Quando você lê (Karl) Marx, tem que contextualizar para a periferia. Quando lê Charles Baudelaire ele tem que se parecer com o Mano Brown. É isso que a gente está fazendo. Seguimos uma filosofia de vida que é: a gente quer ser feliz também. Antes a gente só queria, mas agora estamos sonhando com as mãos, estamos construindo.

Essa produção-circulação-recepção da arte na periferia de que fala Sérgio Vaz (2016) é uma manifestação específica da forma como, no enunciado artístico, se dá a reflexão-refração-ressonância ideológica. Temos uma relação específica entre eu e “outro”, em que o “eu” se compreende como parte do “outro”, fala por/com ele, coletivamente. Para Vaz a arte “não pode vir da mão de quem escraviza”, ela “não fala dos negros, ela fala pelos negros, com os negros. Não fala dos pobres, fala com eles e por eles, junto”.

Ao ser perguntado a respeito dos diferentes tipos de arte produzidos na favela, Vaz traz o exemplo da música e de como essa manifestação é representativa na forma de produção e consumo naquele meio:

Eu não sou do funk, mas respeito: alguém que não teve nada ainda quer cantar. E o funk não está enriquecendo ninguém além do cantor, porque ele mesmo faz a mídia e vende na quebrada dele e consegue sucesso, sem passar por nenhuma gravadora. Por que o rap foi perseguido? Porque tinha rádio comunitária, fazia sua própria roupa... O mundo foi feito para poucos.

Para Sérgio Vaz (2016), a arte periférica por si só já é subversiva, mesmo quando não está denunciando a desigualdade, pois o jovem que faz o funk está fazendo música quando, na verdade, se espera que um jovem de periferia faça alguma ação criminosa; a arte aí aparece como resistência novamente. “Ele está subvertendo. As pessoas nos querem presos, algemados, implorando cesta básica ou só trabalhando. Fazer arte neste país já é um ato político”.

Roth-Gordon (2012) realizou um trabalho muito interessante em uma periferia do Rio de Janeiro ao analisar discursos sobre negritude de jovens fãs de Hip Hop¹¹, a fim de perceber como eles usavam de estratégias linguísticas em contato com a arte para falar sobre si mesmos. Os resultados apresentados pela autora são de grande relevância para o nosso trabalho, pois confirmam a relação de reflexão e refração da arte que estamos falando.

Assim como Sérgio Vaz (2016) afirma que a arte produzida na periferia “não fala dos negros”, mas “pelos negros” e “com os negros” e “não fala dos pobres”, mas “com eles e por eles” conjuntamente, Roth-Gordon (2012) em sua pesquisa realizada com ouvintes de Rap no Rio de Janeiro na década de 1990 demonstra como o discurso do jovem negro e pobre é influenciado pela canção e, ao mesmo tempo, como esses sujeitos orientam seus enunciados de acordo com a situação. Na perspectiva bakhtiniana, a canção é reflexo/refração do social e a leitura/interpretação que o jovem da periferia faz dessa canção é uma contrapalavra que vem do lugar da periferia, é uma resposta de “identificação” com esse discurso, a arte neste processo “legítima” a vida e modos culturais. Dessa forma, a canção é capaz de interferir na vida, orientando as ações e discursos dos sujeitos.

Iniciando seu artigo apontando para o fato de que o Brasil possui a segunda maior população negra do mundo, ficando apenas atrás da Nigéria, Roth-Gordon

¹¹ Veremos mais adiante as definições do movimento Hip Hop e suas vertentes artísticas.

apresenta nosso contexto sócio-histórico que resultou na atual conjuntura racial do país:

Brazilian ruling elites of the early 20th century, who were eagerly engaged in the management of the racial stock of the Brazilian population, in particular through governmental subsidies encouraging the migration of nearly 5 million Europeans to counteract the presence of over 3 million African slaves and their descendants. The racial logic of the time suggested that, due to its inherent inferiority, blackness would quickly be overpowered by whiteness (ROTH-GORDON, 2012, p.36)

O plano de branqueamento que a elite governante do Brasil planejava no início do século XX, com leis que beneficiavam os imigrantes europeus e tratavam os afro-brasileiros de modo inferior e desigual, a fim de aos poucos embranquecer a população (que a autora norte-americana descreve acima e já foi discutido por outros autores das Ciências Sociais no Brasil), é algo que a população negra conhece literalmente na pele.

A carne mais barata do mercado é a carne negra

Que vai de graça pro presídio
E para debaixo do plástico
Que vai de graça pro subemprego
E pros hospitais psiquiátricos

A carne mais barata do mercado é a carne negra

Que fez e faz história
Segurando esse país no braço
O *cabra* aqui não se sente revoltado
Porque o revólver já está engatilhado
E o vingador é lento
Mas muito bem-intencionado
E esse país
Vai deixando todo mundo preto
E o cabelo esticado

Mas mesmo assim
Ainda guardo o direito
De algum antepassado da cor
Brigar sutilmente por respeito
Brigar bravamente por respeito
Brigar por justiça e por respeito
De algum antepassado da cor
Brigar, brigar, brigar

A carne mais barata do mercado é a carne negra
(ELZA SOARES, 2002)

Ainda que pouco denunciado, falado e apenas analisado nas conversas do Movimento Negro brasileiro e nas universidades, o processo de branqueamento da população negra é algo que qualquer indivíduo negro sente no dia-a-dia, como reflexo do que foi feito no passado, e isso se acentua quando se é da periferia, vide Elza Soares declamando na letra acima a famosa canção “Carne” (2002).

Considerando os fatores acima citados, Roth-Gordon (2012) analisa as citações de letras de rap em conversas cotidianas de jovens negros da favela que, segundo ela, se desenvolvem nessa prática linguística que evidencia o consumo do hip hop pelos moradores. Além disso, esses jovens utilizam algumas estratégias linguísticas de empoderamento racial que constituem o que a autora chama de formas de ‘techniques of the self’, que permite ao falante manejar seu discurso a fim de evitar maus tratos associados negativamente à negritude no Brasil.

A autora segue seu raciocínio explicando o contexto em que surgiu o movimento Hip Hop no Brasil no final da década de 1980 (veremos mais detalhadamente nas próximas seções deste trabalho a respeito desse movimento), também citando a importância dos Racionais MC’s, os primeiros do Rap a ganhar evidência alcançando visibilidade no país, o mesmo grupo que citamos na epígrafe desta seção.

The anti-assimilationist stance of groups like Racionais MC’s comes across in expressions that promote racial empowerment, such as ‘4P – poder para o povo preto’ (power for the black people) and ‘preto tipo A’ (literally ‘a class A black person’). Preto tipo A is commonly defined as a black person who is racially conscious, places value in being black, and who fights for his rights and deserves respect. (ROTH-GORDON, 2012, p.38)

Antes de começar a analisar a descrição das falas dos garotos da favela, Roth-Gordon (2012) ainda faz mais uma importante constatação: há uma dicotomia entre os sujeitos “mano” e “playboy”, os quais inclusive aparecem em muitas canções rap brasileiras como figuras que ilustram o contexto de desigualdade social. Nossa ideia sobre o “mano” aproxima-se da posição da autora, pois ao nosso ver, essa é a figura do morador da periferia. Não à toa que mano seja sinônimo de “irmão”, o termo carrega consigo o pertencimento de lugar, sendo que o mesmo termo foi muito

vulgarizado nos anos 1990, quando a elite queria se referir a alguém que não falava o português padrão, ou se vestia como os jovens negros da periferia. A autora continua descrevendo essa dicotomia, localizada, em sua análise, no final dos anos 1990:

Brazilian hip hop's iconic figures of the *mano* (black brother) and the *playboy* (white wealthy male youth) draw on the North American binary to reject the past and present push to whiten. Seen most often on album covers and in glossy magazine photo spreads, Brazilian rappers (who all identify as *manos*) generally sport 'bling' in the form of rings and chains, heavy sweatshirts or extra large clothing, and US style ski caps or baseball hats. The *playboy* – the target of their mockery and not an assumed identity (see Roth-Gordon, 2007a) – is described in rap lyrics as a male youth who is preoccupied with 'fashionable' preppy clothes and expensive imported commodities. The successful racialized opposition of these figures thus relies on competing patterns of global consumption and bodily aesthetics, including hairstyle. As I will discuss, one of the most important visual features of the *playboy* is his *topete*, a wavy forelock of hair that poor male favela youth view as an obvious marker of his whiteness. (p.38)

A arte expressa na canção de periferia, no caso da que Roth-Gordon (2012) analisa – o rap –, transforma sensorialmente a consciência na interação entre rappers e fãs, incluindo ativamente a luta de resistência contra o branqueamento nas práticas cotidianas desses jovens. Diversos fatores contribuem para esse posicionamento, como aparência visual, som, comportamento e outros aspectos que colaboram para o engajamento social da negritude. A autora afirma que os jovens tentam substituir, assim, os estereótipos de empobrecimento e falta de sofisticação que se tem das práticas do povo negro por comportamentos associados ao cosmopolitismo e a modernidade.

A resistência na periferia por meio da arte tem remodelado o modo de pensar e agir daqueles que consomem e produzem os enunciados criados que, posteriormente, são digeridos e reditos naquele lugar, num processo contínuo de interação discursiva ideológica.

Roth-Gordon (2012) observou uma prática linguística, a qual chamou de “conversational sampling”, na qual o falante cita um trecho de uma canção rap, de cunho político-social, em seu discurso cotidiano. A autora pontua que esse processo intertextual envolve uma recontextualização da letra da canção, que é colocada em um novo contexto da fala cotidiana. Trechos de canções são colocados na fala como

parte do diálogo, dando a oportunidade a outros falantes/ouvintes daquele diálogo de se reconhecerem no que foi dito e/ou acrescentarem partes mais trechos de citação responsivamente, pois partilham da mesma cultura musical e são parte da mesma comunidade.

“Previous linguistic studies have explored the strong relationship between intertextuality and community formation, Spitulnik (1997) demonstrates how particular catch phrases taken from popular culture become ‘common linguistic reference points’ [...] highlighting shared aspects of a specific sociopolitical context”. (ROTH-GORDON, 2012, p.39). O estudo da autora, que também cita Bakhtin (2003) ao falar sobre diferentes vozes presentes em um discurso e da citação discursiva, vem ao encontro do que afirmamos neste trabalho sobre como o enunciado reflete/refrata a realidade de uma dada comunidade, neste caso, a periferia. A linguagem é o “*produto da atividade humana coletiva e reflete em todos os seus elementos tanto a organização econômica como a sociopolítica da sociedade que a gerou*” (VOLOCHÍNOV, 2013, p.196, grifo do autor).

Segue um exemplo de uma das conversas analisadas por Roth-Gordon (2012, p.43):

Excerpt 5: *Contrariando as estatísticas* (Contradicting the statistics)

1	Mano:	<i>O cara agarrado- eu falei, 'Vou botar advogado. Tô fazendo meu segundo ano de advocacia da Universidade Gama Filho e pá. Sei todos dos direitos, eu sei dos meus direito (?). Eu moro aqui na comunidade e a menos de cinqüenta metros da minha casa eu não sou obrigado a mostrar documento.' [...]</i>	Mano:	The guy was clutching- I said, 'I'm going to get a lawyer. I'm doing my second year of law school at Gama Filho University and all. I know all of my rights, I know my rights (?). I live here in the community and less than fifty meters from my house I am not obligated to show my documents.' [...]
2		<i>E aí o sargento, 'Não, 'tá certo.'</i>		And then the sergeant [said], 'No, it's okay.'
3				
4	Cachaça:	<i>Caralho.</i>	Cachaça:	Shit.
5	CW:	<i>Porra.</i>	CW:	Damn.
6	Mano:	<i>Não, é que eu 'tô certo não. Porque eles pensam, eles pensam que 'todo mundo que mora aqui é favela. Aqui não tem um intelectual, não tem um oficial, não tem um sargento, não tem nada. Aqui só tem o quê? A classe de burro.' E não é isso. Aqui tem pessoas bem educadas. [...]</i>	Mano:	No, it's not that he thinks that I'm right. Because they think, they think that 'everyone who lives here is favela. Here there isn't an intellectual, there isn't an official, there isn't a sergeant, there isn't anything. What is there here? The class of idiots.' And that's not right. There are very well educated people here. [...]
7				
8				
9				
10				
11	Cachaça:	<i>[Aplauso e risada] 'Vinte e oito anos contrariando as estatísticas.'</i>	Cachaça:	<i>[Applause and laughter] 'Twenty-eight years contradicting the statistics.'</i>
12				
13				
14				
15				
16				
17				
18				
19				
20				
21				
22				
23				

Foto 1: *Contrariando as estatísticas.*

No exemplo acima, a autora (presente enquanto o diálogo decorria) apresentou duas formas de estratégias linguísticas:

A **primeira**, como já havíamos dito, é a citação de uma letra de canção rap (que aparece em negrito), aqui no caso, é a canção *Capítulo 4, Versículo 3* dos Racionais MC's, bem conhecida, no Brasil, à época e ainda atualmente. Entendendo esse trecho de conversação segundo a perspectiva dialógica do discurso, podemos dizer que o falante toma o trecho como seu e o recontextualiza na conversa, já que aí entra em cena o sentimento de identificação com a arte. Ou seja, o falante, em sua compreensão responsiva do discurso do "outro", lhe dá uma resposta em forma de "identificação". Nesse movimento, entendemos que a arte ressoa no sujeito valores ideológicos e esse processo reforça sua construção identitária.

A **segunda** estratégia que aparece no discurso do jovem da periferia é descrita por Roth-Gordon (2012), que contextualiza a conversa em seu artigo: Mano, falante do diálogo acima, estava descrevendo a ela e aos amigos um episódio de abordagem policial, em que relata ter imitado *o jeito de falar* de um estudante de Direito da Universidade Gama Filho no Rio de Janeiro. O jovem, então, utilizou-se do português padrão (retirando de sua fala suas marcas discursivas identitárias, como as gírias), numa estratégia discursiva que evoca a voz de um sujeito branco privilegiado, estudante universitário, se associando a espaços da elite, a fim de se proteger da abordagem policial.

As he tells this story to me and to friends in his community, he presents himself as speaking in a fairly standard Portuguese with the officer, as would befit the typical white wealthy student who could afford to attend a school like this in Rio. After he receives applause for a public defense of his community, one of his friends (speaking for him) quotes from the well-known Racionais MC's (1998) song (ROTH-GORDON, 2012, p.43)

A autora relata que o movimento inverso também é possível, pois quando ela – antropologista, linguista, branca e norte-americana – tentava conversar com os moradores da periferia sobre o hip hop, procurava se adequar linguisticamente ao discurso deles, o que fazia com que ela conseguisse compartilhar daquela cultura a fim de entendê-la.

Sabemos que a linguagem representa os valores ideológicos de grupos sociais, como vimos na primeira seção deste trabalho, e muito embora possamos fazer essa

mudança estilística no momento que acharmos adequado, o nosso discurso é sempre constituído pelos traços sociais e ideológicos que carregamos, advindos dos grupos a que pertencemos e das interações comunicativas e ideológicas que temos como sujeitos da enunciação.

Suponhamos o seguinte caso. Dois grupos sociais inimigos dispõem de um mesmo material linguístico, isto é, de um léxico absolutamente idêntico, e das mesmas possibilidades morfológicas e sintáticas, e assim por diante.

Nessas condições, se as diferenças de nossos dois grupos sociais estiverem condicionadas pelas premissas socioeconômicas fundamentais de sua existência, as mesmas palavras terão entonação profundamente diferentes; nas mesmas construções gramaticais gerais, elas serão inseridas em combinações semânticas e estilísticas profundamente diferentes. As mesmas palavras irão ocupar um lugar hierárquico diferente na totalidade do enunciado, como ato social concreto. [...] Entretanto, na verdade, a língua é criada, formulada e se desenvolve ininterruptamente nos limites de determinado horizonte de valores. Por isso, dois grupos sociais profundamente diferentes não podem dispor de um único e mesmo arsenal linguístico. (MEDVIÉDEV, 2012, p.187)

Na citação acima, Medviédev exemplifica e atesta que as variedades linguísticas existem condicionadas pelas premissas socioeconômicas. Grupos sociais diferentes, diferentes arsenais linguísticos. Por isso, ao fazer o que Roth-Gordon (2012) chama de “shifting linguistic techniques of the self” (p.45), podemos dizer que incorporamos o discurso do outro sem jamais nos tornarmos o “outro”. Tomamos a fala emprestada. Pois, “*uma mesma* palavra nos lábios de pessoas distintas reflete também pontos de vista distintos, mostra relações diferentes com a mesma realidade, com o mesmo fragmento de realidade que constitui o tema da palavra” (VOLOCHÍNOV, 2013, p.197, grifo do autor). Ao incorporar a voz do branco da elite, Mano evidencia em seu discurso sua posição de desigualdade e mostra, pela e com a linguagem, que embora sua realidade e arsenal linguístico sejam diferentes, ele poderia ser como o outro sujeito que é injustamente mais beneficiado que ele pelas regras ditadas da sociedade capitalista.

Desse modo, embora Mano fale com o léxico da elite, sua expressão avaliativa, gesto e voz continuam sendo a marca de sua identidade, apesar de ele conseguir transitar em outras linguagens. Segundo Volochínov (2013), graças à “refracção de opiniões, avaliações e pontos de vista o signo é vivo e móvel e é capaz de desenvolvimento” (p.197).

A ideia que gostaríamos de destacar, portanto, é esse movimento da periferia trabalhando com a sua própria linguagem, produzindo e consumindo sua própria arte. Ainda que essa arte seja ‘exportada’ para outros grupos sociais (como sabemos, na atualidade o funk é tocado nas festas da elite), o mesmo discurso não surtirá o mesmo efeito, nem produzirá o sentido de pertencimento e identificação dos sujeitos da elite com a canção da periferia.

[...] as temporalidades constroem diferentes identidades [...] a alteridade implica co-cidadania [...] Somos mutáveis e mutantes. Construimos diferentes formas de integração social, espaço da regulamentação; podemos manter relações com os outros não ditadas pela lógica horizontal que nos obriga a seguirmos uma moda ou pela lógica vertical que nos obriga a competir para estarmos acima e além da linha da igualdade (GERALDI, 2003a, p.256)

Conforme Geraldi explicita acima, as temporalidades constroem diferentes identidades, o que implica na alteridade e também na mudança, que cria novos espaços e integra socialmente os sujeitos nas relações com os outros. Procuramos observar como se dão essas relações “não ditadas pela lógica horizontal” e que transgridem por meio da arte, discursivamente, na canção a luta pela igualdade através de vozes sociais refletidas/refratadas no enunciado.

A seguir, apresentamos os gêneros que estudamos neste trabalho, os quais caracterizamos como música de periferia, e discutimos a respeito do pano de fundo social sobre o qual se estabeleceram.

2.1 O movimento Hip Hop e suas expressões no Brasil: RAP e Funk

O Hip Hop é comumente definido como um movimento cultural iniciado nos Estados Unidos, no final da década de 1960, em reação aos conflitos sociais e à violência sofrida pelas classes menos favorecidas da sociedade urbana, instaladas nos subúrbios negros e latinos de Nova Iorque. Esses subúrbios, verdadeiros guetos, enfrentavam todo tipo de problemas: pobreza, violência, racismo, tráfico, carência de infra-estrutura, de educação, entre outros. (FONSECA apud TOLENTINO, 2008, p.78).

O Hip Hop, diferente do que muitos acreditam, não se trata apenas de música, embora esta última seja um elemento importante de divulgação de sua mensagem. Há, nesse movimento cultural, a manifestação da música, da dança e da pintura.

A dança aparece na forma do *break*, representado pelo *b-boy* ou pela *b-girl*, que são os dançarinos desse tipo de dança de rua. Influenciada pelas danças da cultura negra da época do surgimento do Hip Hop, tais como o *soul*, o *funk*, o *grooving* dos anos 1970, o *break* criou seu estilo próprio, que posteriormente veio a influenciar, nas décadas posteriores, outras formas de danças populares contemporâneas.



Foto 2: Primeiro lugar Bgirl Battle (Cidade vs Cidade, Ribeirao Preto 1V SP, 2009)¹²

O *graffite* (pintura), disseminado pelos grafiteiros e constantemente questionado pela sua prática de se apropriar de espaços urbanos como grandes painéis para sua arte, é um elemento do Hip Hop, que assim como a dança e a música, desconstrói e reconstrói a ideia de arte. Desconstrói porque entra em conflito com a ideia de arte clássica e purista e reconstrói porque, ao mesmo tempo, assim como a dança e a música, criou novos estilos e estéticas, consolidando novos paradigmas, se tornando arte contemporânea e influenciando novos estilos.

¹² Disponível em: <<http://www.bangbrasiliense.com.br/2016/08/respeitazmina-brasil-style-b-girls.html>>.



Foto 3: Museu Aberto de Arte Urbana visto da estação Carandiru do metrô (por: Edilson Dantas / Agência O Globo, São Paulo, 2016)¹³

Em janeiro de 2017, houve uma grande polêmica na cidade de São Paulo, que é mundialmente conhecida por seus artistas grafiteiros e, assim como outras metrópoles do mundo, exibe diversas galerias a céu aberto de gigantes painéis grafitados em muros que colore as paredes da cidade. O prefeito João Dória do PSDB, em uma ação política que visava “limpar” e “desmarginalizar” a cidade, acabou apagando galerias urbanas de artistas nacionais e internacionais. Ações como essas demonstram como o conceito de arte pode ser frágil e como, assim como o Círculo de Bakhtin concebe, o enunciado artístico está ligado às classes sociais e é definido por valores socioeconômicos. A Justiça proibiu o prefeito de continuar apagando os grafites, pois esses se tratam de patrimônio histórico e cultural, o que levou, posteriormente, à mudança dessa política.

De acordo com o magistrado, o grafite se espalhou pelo mundo como arte transgressora, que denunciava as mazelas da desigualdade e da exclusão sociais, chegando ao Brasil no início da década de 80, especialmente em São Paulo. Antes disso, chegou a ser incorporado pelo movimento contrário à ditadura militar e depois pelo movimento Diretas Já. [...] Em seu texto, o juiz critica as ações do programa de

¹³ Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/museu-do-grafite-transforma-zona-norte-de-sao-paulo-18614147>>

zeladoria implementados pela Prefeitura. “A nova orientação administrativa na organização do espaço urbano público consiste, basicamente, em substituir uma manifestação cultural e artística geralmente de jovens da periferia da cidade de São Paulo por tinta cinza, de gosto bastante duvidoso, e, depois, por jardim vertical”. Na decisão, o magistrado declara que as políticas de desenvolvimento urbano e cultural, por imposição constitucional, são definidas pelo Estado em conjunto com a sociedade, portanto, como políticas de Estado, e não de governo, como parece crer aquele que age contra suas diretrizes. (SANTIAGO, 2017)

Embora a justiça tenha decidido em favor do grafite, alguns painéis foram apagados, outros pintados novamente como forma de resistência. Essa polêmica, que deixou grafiteiros, moradores da periferia e artistas revoltados, trouxe para a sociedade paulista e brasileira uma importante discussão e reflexão sobre arte, cultura e sociedade.

O RAP, *Rhythm And Poetry* (ritmo e poesia), é a manifestação musical mundialmente conhecida do Hip Hop. Um gênero nascido em New York, Estados Unidos, por volta da década de 1970. Como as outras manifestações citadas acima, configurou no cenário artístico como um grande marco, divisor de águas, quebrando padrões estabelecidos de arte purista, criando e influenciando novos parâmetros da cultura pop. Segundo Matthias Mauch, da Queen Mary University of London, a música mundial na modernidade passou por diversas “revoluções”, sendo a última promovida pelo Hip Hop (MORELLE, 2015). Segundo o pesquisador, rap e hip-hop tornaram-se *mainstream* em 1991 e isso causou uma grande revolução, pois refletiu na música pop influenciando os anos seguintes, fazendo com que a estrutura formal e o estilo das canções passassem a ter ênfase no discurso e no ritmo. A estrutura formal do rap é constituída pelo canto da prosódia da fala que se realizam na forma de versos rimados, uma forma estética que privilegia o discurso periférico e as gírias, centrando-se nos temas cotidianos.

O Rap não possui formas musicais fixas e, segundo Tatit (2007), essa característica tem a ver com a “função” ou “projeto” de uma forma que visa organizar e comunicar uma grande carga de informação e de sentido. Saltos passionais ficam em segundo plano e a voz que fala geralmente se sobrepõe à fala que canta, dando-se ênfase ao pulso e na simplificação da harmonia.

O uso de *samplers* (ainda que de trechos ‘harmônicos’) reforça ainda mais essa característica, uma vez que por serem recortes de outras

músicas tocados repetidamente, criam sempre um efeito rítmico (de reiteração e reforço de sentido) em vez de harmônico (de desenvolvimento e multiplicidade polifônicas). (ANDRADE, 2010, p.210)

Veremos mais adiante nas análises como se dá na prática essas discursividade estilística e formal nas canções.

O **DJ** (pron. *dee jay*; sigla para *disc jockey*) – aquele que toca ao vivo a parte instrumental eletrônica das canções rap – e o **MC** (mestre de cerimônias) – que é o *rapper* (cantor de rap) em sua performance ao vivo – compõem, juntamente com **b-boy/b-girl** e o **grafite**, os 4 elementos da Cultura Hip Hop.

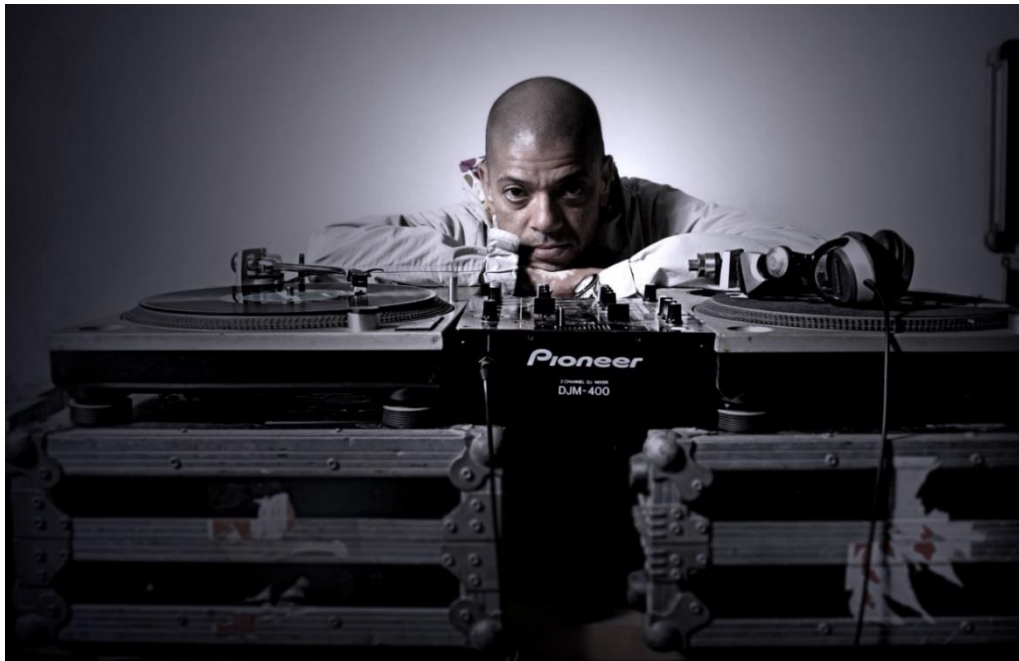


Foto 4: DJ KL Jay (via: Bocada Forte, São Paulo, 2016)¹⁴

¹⁴ Disponível em: <<https://www.bocadaforte.com.br/materias/memoria-bf-dj-kl-jay-na-rotacao-33>>.



Foto 5: Mano Brown, MC dos Racionais (Foto: Caio Cestari).

O Rap teve início no Brasil nos anos 1980 e o enunciador desse tipo de canção, segundo Farias (2003), é o jovem urbano que narra suas dificuldades de convivência em uma sociedade desigual, retratando a violência nos subúrbios das grandes cidades. Como vimos acima, porém, a música pop e mainstream incorporou o rap e, com isso, é possível encontrar diversas canções que seguem a estrutura desse gênero sem necessariamente serem partes da ideologia do movimento hip hop, como no surgimento da música rap. Contudo, quando utilizarmos o termo hip hop neste trabalho, na maioria dos casos estaremos nos referimos às produções que, mesmo atuais, ainda carregam aqueles valores sócio-ideológicos.

Quanto à dispersão da cultura do movimento Hip Hop através do mundo, concordamos com a ideia de Alim (2009), que chama atenção para a adaptação desse movimento a outros lugares e comunidades, bem como a absorção cultural e a apreensão do diálogo identitário, de *translocal style communities*. O autor afirma que a ideia de estilo concebida por Bakhtin tem sido algo de grande relevância quando se pensa em atravessar as fronteiras do tradicional e como isso se dá na cultura popular e em sociedades mediadas pelas mídias. “The growing consensus on the fluidity of identities and the increased importance of stylization has developed, in part, because

of the fact that identities are being constructed in a world of increasingly decentralized authority and a proliferation of non-regionalized virtual places” (p.105).

A produção cultural tem mudado o seu rumo desde que houve um movimento de descentralização com a ajuda das novas mídias e da difundida cultura Hip Hop. Alim (2009) diz em seu trabalho que esse movimento cultural rompeu barreiras e se expandiu pelo mundo, encontrando lugar em diferentes abrigos sociais, respeitando, entretanto, as particularidades socioculturais de cada espaço, sendo, ao mesmo tempo, global e local.

O diferencial do Hip Hop foi sua circulação nos e pelos meios eletrônicos, espalhando a mensagem da juventude periférica dos centros urbanos. A identificação de jovens para com esse enunciado artístico se tornou inevitável, segundo Andrade (2010), já que o “rap é indissociável do espírito comunitário que rege os fundamentos do movimento e da cultura Hip Hop”, é essencialmente urbano e voltado às comunidades desfavorecidas, negras e latino-americanas, das megalópoles.

It is clear that globalization has created multiple new opportunities for youth in particular to rework, reinvent, and recreate identities through the remixing of styles which are now, as a result of a multitude of technological innovations, more globally available than ever before. By focusing on stylization in the many translocal style communities that constitute the Global Hip Hop Nation (which together may form a global style community) (ALIM, 2009, p.150)

Acreditamos que a produção cultural nas periferias do Brasil acontece de modo semelhante: de modo global e local. Têm-se o mesmo sentimento de pertencimento dos sujeitos em relação ao seu espaço em diferentes espaços periféricos no país, as manifestações artísticas se assemelham, porém carregam as particularidades dos contextos locais. Notamos isso ao examinar as canções rap, funk e tecnobrega.

Voltando para a questão da música da periferia, que é o objeto desta tese, explicamos mais um pouco do Rap e introduzimos o Funk, após a explanação acima sobre o movimento Hip Hop e seus elementos, que são de extrema importância para a orientação social e os valores ideológicos expressos nos enunciados artísticos que aqui estudamos.

Originalmente, o discurso do Rap é o da comunidade negra de periferia. Nos Estados Unidos, em seu surgimento no final dos anos 1960 no Bronx, bairro eminentemente negro, hispânico e caribenho em New York, num contexto em que

problemas como segregação racial, desigualdade social e pobreza eram parte do dia-a-dia, jovens buscavam se expressar culturalmente nas ruas, sem grandes recursos, ouvindo música, dançando e desenhando em muros de propriedades abandonadas (cultura hip hop). Em meio a esse cenário, surge o Rap envolvido pela influência da música negra, retomando e ressignificando a ancestralidade do canto de tradição negra dos griots¹⁵. Andrade (2010), pontua que essa tradição também se nota nas diversas formas de canto falado no Brasil. Segundo essa autora, o Rap, “filho do *funk*, neto do *soul*, bisneto do *spiritual* e do *blues*”, irmão do *rock* e primo do *reggae*, veio a se tornar também filho do samba, do maracatu e da embolada no Brasil (p.204).

O Rap no Brasil chegou junto com o movimento Hip Hop como um todo na cidade de São Paulo, desse modo, as disputas entre MC's vieram pouco depois das disputas de break dance da estação São Bento na década de 1980.

Segundo Andrade (2010, p.202) “onde há periferia, há rap”. Uma crise ética da sociedade contemporânea exigiu que problemas sociais e desigualdades, típicos de comunidades desprivilegiadas e vulneráveis à violência e à marginalidade, não fossem mais pensadas de maneira preconceituosa e estereotipada. “O sucesso do *rap* em território nacional é parte característica de um novo contexto urbano e nacional” (p.200). A elaboração ética, estética e musical desse tipo de canção ganha força em países com grande presença negra representada na população, justamente pelo fato de que sua forma simboliza os temas que giram em torno das questões de exclusão. No contexto brasileiro, o Hip Hop ganha força entre o final da década de 1980 e o início da década de 1990, com o sucesso crescente da batida rap, que encontrava boa recepção e consolidava-se como “autêntica trilha sonora da periferia”, sendo escolhida pela juventude negra como meio de expressão (ANDRADE, 2010, p.207).

Nos voltando agora para o Funk, é imprescindível estabelecer a relação desse gênero com o Hip Hop, conforme observou De Paula (2007). Apresentamos a seguir algumas características desse gênero musical e consideramos que ele é também um desdobramento do hip hop no Brasil, sendo assim, o inserimos neste capítulo, onde já introduzimos os aspectos da cultura hip hop e do rap.

¹⁵ Contadores de histórias tradicionais que se valiam de técnicas da poesia oral. Símbolos de tribos africanas, os griots preservavam e passavam a tradição dos versos rimados e ritmados de geração a geração.

Pode-se considerar muito do que foi dito até agora a respeito do hip hop também válido também para o Funk. O gênero musical, entretanto, se difere do Rap e apresenta o universo do jovem da periferia abordando temáticas que ora são parecidas com a canção rap e ora são díspares. O canto falado e a produção eletrônica remixada, porém, são aspectos em comum, o mesmo ocorrerá com o Tecnobrega, como veremos mais adiante.

Em 1970, o funk estadunidense chegou ao Brasil. Rapidamente, mesclou-se com outros elementos da “black music”, entre eles o rap. Durante a década de 1990, DJs e MCs no Rio de Janeiro, buscando uma identidade própria para o som que produziam, aderiram a subgêneros como “miami bass” e “freestyle” para então chegar ao “Funk Carioca”. Munido de letras que expressam a realidade das favelas e seus moradores, o estilo musical ganhou popularidade e significância cultural ao longo dos anos, revelando diversos artistas e protagonizando polêmicas que incomodavam - e incomodam - a dita “moral” da sociedade brasileira. (Goldenberg 1994 apud Catraca Livre 2014)

A princípio chamado de “Funk Carioca” – já que essa estética funk como se conhece atualmente teve origem no Rio de Janeiro, além de com essa terminologia ser possível marcar a diferença desse gênero brasileiro com o famoso funk norte-americano que tinha como seu maior expoente o cantor James Brown –, hoje em dia o gênero é conhecido pela maioria dos brasileiros apenas como Funk. Alguns estudiosos desse tipo de canção (DE PAULA, 2007; VIANNA, 1990, 1988) apontam sua relação com a música black norte-americana e, por consequência o funk e soul à la James Brown em seu desenvolvimento no Brasil na década de 1970, especialmente na figura de Gerson King Combo (grande influência para a música negra brasileira, tanto para o rap quanto para o funk). De Paula e Vianna também descrevem o desenvolvimento do Funk com a influência do *miami bass* a partir dos anos 1980. Gostaríamos de dar enfoque, neste momento, nesta última influência a fim de explicar esse gênero e seus desdobramentos.

Os bailes funk no estilo atual surgiram no início dos anos 80, com a explosão do Miami Bass no Brasil. “Esse som fez sucesso aqui antes de estourar nos Estados Unidos”, diz o DJ Marlboro, um dos principais nomes do ritmo e autor do livro “Funk no Brasil”. Ele explica que o Miami Bass tem entre 127 e 132 bpm (batidas por minuto) e uma sonoridade grave (daí o “bass”, grave em inglês). “O funk tocado no Brasil é esse, diferente daquele que era feito por James

Brown e outros artistas nos anos 60. É totalmente eletrônico, com bateria eletrônica e sampler de vozes.” (PINHEIRO; MENA, 2001)

O baile funk passa a se tornar como é conhecido hoje a partir dos anos 1980, quando se separa do formato soul funk setentista, para se tornar uma discotecagem de DJ's que, influenciados pela nova *black music* americana, já tomada pelo hip hop, procuravam trazer essa influência cultural dos Estados Unidos. Como Miami era um destino mais fácil para consumidores oriundos do Brasil, os DJ's acabaram comprando muitos discos de *miami bass*, uma vertente do hip hop que se destaca pelo seu andamento rápido de um bumbo frenético e pelo conteúdo lírico “controverso”, sexualmente explícito (VIANNA, 1988).

Desse modo, o Funk no Brasil passou a ser um desdobramento do Miami Bass, que por sua vez, era um desdobramento do Hip Hop. Assim, os DJ's de funk iniciaram a mesma técnica hip hop de remixar canções e o MC foi integrado, a fim de puxar refrãos e animar os bailes. O MC trouxe uma proximidade maior do público e a letra da canção, que passou a ser cantada e parte integrante da diversão no baile, trouxe a necessidade desses artistas de começarem a compor. A junção do DJ com o MC, influenciados pelo *miami bass* e impulsionados pelo público, propiciou o funk como o concebemos atualmente.

As primeiras canções funk eram chamadas de raps – no sentido original dessa palavra, que é o mesmo do Rap (gênero), que é a rima, o canto falado – e eram versões brasileiras do miami bass. Logo após esse momento, o funk foi evoluindo e se tornando um gênero com características que não eram mais uma cópia do gênero norte-americano. Vieram as “melôs” (versão abasileirada de *melody*) e outras tantas vertentes do Funk que continua se modificando e evoluindo a cada década.

O principal fator que fez com que o gênero não fosse mais chamado de Funk Carioca, mas apenas Funk, foi o fato de duas vertentes famosas desse gênero terem se originado e desdobrado popularmente de São Paulo para o resto do Brasil: o chamado funk proibidão e o funk ostentação, cujas temáticas giram em torno do crime e da ascensão social do morador da periferia, o MC no caso.

O Funk passou por diversas fases e muitas variações estilísticas nas décadas de 1980, 1990 e 2000, e ainda continua em constante movimento. Mas, em meio a esse desenvolvimento, o destaque e fator importante nesse processo foi o MC, que entrou para o imaginário da comunidade das periferias e favelas como uma

possibilidade de sucesso artístico. Os bailes da *galera* (moradores de determinadas favelas ou morros) iniciaram esse movimento que se perpetua até hoje.

Tanto o Rap como o Funk – por serem, antes de tudo, gêneros relativamente estáveis do discurso – estão em constante mutação e desenvolvimento, e descrever todos os desdobramentos que esses gêneros tiveram em todos esses anos, como os diversos estilos de rap (como o *gangsta*, ou o *trap*) ou de funk (como o “proibidão”, ou o “ostentação”) levaria nossa pesquisa para outro rumo. Focaremos, assim, na análise discursiva e não na história sobre o surgimento e cronologia desses gêneros musicais. Descrever, dessa forma, alguns aspectos que são relevantes para o entendimento da relação arte-sociedade com a linguagem.

O que mais nos interessa nesse momento em que descrevemos a história desses gêneros é o modo pelo qual o Hip Hop produz cultura periférica (da periferia para a periferia), embora saibamos que, muitas vezes, o mercado e a grande mídia incorporam essa variedade de cultura visando o lucro. Esse procedimento é um movimento praticamente idêntico com o que acontece com o Tecnobrega nas periferias do norte do Brasil, conforme veremos a seguir. Por isso, defendemos neste trabalho que a Música de Periferia carrega consigo modos de produção únicos e, sua linguagem local e ao mesmo tempo global, agrega consigo a reflexão/refração própria da realidade dos sujeitos dessas periferias, uma relação de produção-recepção-circulação que rompe com a imposição cultural das décadas anteriores, quando a grande mídia, por intermédio do rádio e da TV, dominava os produtos culturais. Segundo Alim (2009) e Lemos (2008), as novas mídias e o acesso que a periferia passou a ter por meio da internet foram predominantes para que essa cultura fosse espalhada e consumida (dos seus para os seus), o que resultou numa eclosão visível de multiculturalidade, ora marginalizada, ora absorvida por outras classes sociais. A cultura popular conforme vista por Bakhtin na forma da carnavalização e da quebra de paradigmas do tradicional, nesse contexto da canção periférica, passa a invadir constantemente os discursos oficiais, o que não necessariamente anula a luta ideológica, mas de certa forma a acentua, já que diversas vozes sociais passam a ser ouvidas ao mesmo tempo.

2.2 Tecnobrega: transcultural, translinguístico e transgressor, tal qual o Hip Hop.

Terra do tucupi e do tacacá. Do cajá, umbu e açaí. Do carimbó, calypso e brega. Guitarrada, tecnobrega, bregacalypso. Rica e diversa, natural e culturalmente. Esta é Belém do Pará, cidade do mercado ver-o-peso, da aparelhagem, das paradas gays, da festa do Círio. No extremo Norte do Brasil, Belém reúne o tradicional e o moderno, o antigo e o novo, tudo em um arranjo sem igual. (LEMOS, 2008, p.16)

Tendo como pano de fundo a cidade de Belém do Pará, terreno já naturalmente diverso e cultural, segundo Lemos (2008), o Tecnobrega surgiu como um desenvolvimento eletrônico – que assim como o Hip Hop, vive da cultura do remix – da música brega¹⁶ tradicional das décadas de 1970 e 1980, num processo que integrou outros estilos musicais, originando diversas variações. “Na década de 1990, incorporando novos elementos à sua tradição, os artistas do estado começaram a produzir novos gêneros musicais, como o bregacalypso, influenciados pelo estilo caribenho. No início dos anos 2000, por volta de 2002, surgiu o tecnobrega” (p.22).

Nascido e criado na periferia de Belém, o Tecnobrega surgiu longe das grandes gravadoras e também distante dos grandes meios de comunicação de massa, como TV e Rádio. Segundo Lemos (2008), essa distância era territorial e cultural, o que deixou esse gênero “marginalizado” diante da grande indústria. Desse modo, criou-se um movimento autônomo de produção e distribuição e as novas tecnologias, mais uma vez, tiveram um papel chave nesse processo. Os estúdios caseiros e o acesso a computadores possibilitaram esse ciclo produtivo no cenário musical da região, trazendo inclusive ganhos para a comunidade local, já que o tecnobrega iniciou um mercado em Belém que gerou trabalho, renda e acesso cultural no Pará. Esse mercado é movimentado por festas, shows, vendas e as chamadas “aparelhagens” (grandes estruturas sonoras das festas tecnobregas). Ao nosso ver, há uma aproximação significativa da representação cultural das aparelhagens com o baile funk.

Simplificadamente, podemos dizer que o mercado do tecnobrega funciona de acordo com o seguinte ciclo: 1) os

¹⁶ [O] “brega” é um termo genérico que designa um estilo musical brasileiro influenciado pelo movimento da Jovem Guarda. Os cantores desse movimento se denominavam românticos e costumavam gravar composições que abordavam o tema das desilusões amorosas, do homem traído e abandonado”. (LEMOS, 2008, p.23)

artistas gravam em estúdios – próprios ou de terceiros; 2) as melhores produções são levadas a reproduzidas em larga escala e camelôs; 3) ambulantes vendem os CDs a preços compatíveis com a realidade local e os divulgam; 4) DJs tocam nas festas; 5) artistas são contratados para shows; 6) nos shows, CDs e DVDs são gravados e vendidos; 7) bandas, músicas e aparelhagens fazem sucesso e realimentam o ciclo. (LEMOS, 2008, p.23)

A produção e circulação autossuficiente, bem como a relação com o público periférico e a figura do DJ, se assemelham muito ao ciclo de produção-recepção-circulação do Hip Hop. Lemos (2008) pontua – assim como Alim (2009) quando fala do Hip Hop e sua disseminação com a ajuda da rede tecnológica – que após uma crise da indústria cultural, tal qual era concebida antes dos anos 1990, e com o avanço das novas tecnologias e sua expansão nos últimos anos, a relação produtor-consumidor e artista-público se ressignificou completamente. Isso se reflete nos gêneros que estudamos aqui, tal como vemos.

Na segunda metade dos anos 1990, surgiu um gênero musical chamado bregacalypto, numa espécie de surgimento da música brega, mas influenciado pela música caribenha, com batidas mais aceleradas e guitarras. Esse estilo se espalhou pela região norte e nordeste, e chegou até mesmo em Caiena, capital da vizinha Guiana Francesa (LEMOS, 2008).

A partir dos anos 1990, uma série de reformulações no estilo brega gerou novos gêneros musicais, como o bregacalypto, tecnobrega, cybertecnobrega e bregamelody. Produtos de diferentes inovações musicais, cada uma dessas derivações caracterizou uma época e nasceu da mistura de diversos estilos com o brega tradicional. O bregacalypto surgiu na década de 1990, o tecnobrega entre os anos 2001 e 2003 e, de lá pra cá, vieram os estilos cybertecno e melody. (p.28)

O Tecnobrega, portanto, representa essa fusão entre o brega tradicional e a música eletrônica, conforme Lemos explica acima. Gênero musical criado à margem da indústria cultural tradicional, se expandiu de modo independente da periferia para a região metropolitana de Belém e, posteriormente, para o resto do Brasil e do mundo. Assim como o funk e alguns raps brasileiros, algumas músicas eletrônicas são exportadas para grandes clubes de música eletrônica na Europa, com DJ's tocando, ou muitas vezes, os MC's e cantores (no caso do Tecnobrega) são convidados a fazer turnês em outros países. Desse modo, podemos observar que, além de produzir a

cultura que fala de si própria e do cotidiano dos moradores, a periferia também exporta essa cultura, dentro e fora do Brasil, fator que deu voz a diversos sujeitos antes silenciados culturalmente.

O tecnobrega também vem atravessando uma outra barreira: a social. O estilo continua tendo apelo popular, mas cada vez mais está presente em círculos de clubes sofisticados do circuito bregueiro e até mesmo da música eletrônica. Gabi Amarantos, vocalista da Tecnoshow, é venerada pelo público GLBT (Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros) do Pará e já foi convidada para tocar na A Lôca, casa noturna de São Paulo conhecida por tocar música eletrônica e atrair o público gay. (LEMOS, 2008, p.30)

Como veremos mais adiante, as canções tecnobrega, bem como as canções funk e rap, tratam de temáticas identitárias e trazem à tona assuntos que outrora não circulavam com tanta facilidade na mídia, mas eram reclusos apenas às festas populares. Esses gêneros problematizam a relação centro-periferia, até porque a periferia não se sente periférica do ponto de vista artístico, ao contrário, sente que pode produzir cultura para os seus, mas ela pode circular para além dos “muros”, pois precisa ser ouvida, criar debates e reflexões com interlocutores. Essa cultura, aqui representada pela canção, é identitária e leva a representatividade do povo periférico em sua constituição. É algo que fala de si para outros, que são diversos, sem perder a voz social que antes era silenciada e agora tem a “permissão” concedida pelas novas mídias para circular. Veremos, também na próxima seção, que além de auxiliar na circulação e consumo da arte, as novas mídias constituem essas canções estruturalmente, pois são as responsáveis pela inserção dialógica das referências musicais e ideológicas na canção, carnavalizando sua estrutura e inserindo o discurso de outrem nas composições.

A tecnologia, portanto, foi central para o Tecnobrega, sendo este uma fusão do brega com outros ritmos em uma roupagem eletrônica contemporânea, típica do mundo globalizado, “mistura de características globais com as locais” (LEMOS, 2008, p.31). O acesso a essa tecnologia tornou possível a produção eletrônica dessas canções, a inserção dos *beats*¹⁷ na música brega e promoveu um número e uma diversidade grandes de artistas. “Assim, DJs entraram definitivamente na **cultura do remix**, transformando a cena musical paraense e criando novos estilos” (p.32).

¹⁷ Batidas eletrônicas.

Em meio a esses enunciados artísticos, que são dialético-dialógicos, o tecnobrega acabou recuperando também uma tradição local de modo ressignificado. Segundo Lemos (2008), isso trouxe de volta o antigo brega dos bailes da saudade, com o seguinte lema, a música “tem que ser boa de dançar”.



Foto 6: Dançando na pista do Açai Biruta (por Rodrigo Correia/VICE).

A participação do público, da comunidade da periferia, nesse gênero se dá de diversas forma e, assim como no Hip Hop, essa música periférica tem seu baile (as aparelhagens) em Belém, no qual a música paraense é embalada pelos passinhos de dança do público.

A simplicidade das letras e temas das canções tecnobrega também faz parte da tradição do brega e, segundo Lemos (2008), criam a identificação com o público local. Os artistas dizem que a música deve ser simples, “nada de complexidade”, deve ter um enredo e ir diretamente ao assunto, como uma conversa. Embora essas canções se difiram das hip hop, por não se tratarem de canto falado, veremos ilustradas em nossos exemplos algumas características que as deixam em tom familiar de conversa e diálogo cotidiano, tal qual as canções rap e funk. Desse modo,

os públicos das periferias paraenses sentem-se representados num diálogo que agrega expressões populares e modos de dizer típicos de seu grupo social.

A seguir, discutiremos a cultura do remix, o discurso de outrem nas canções e será possível observar com mais clareza as identidades expressas na música de periferia.

3. REMIXOLOGIA NO DISCURSO DE OUTREM

*The sampler, as well as the turntable were principal tools, largely responsible for the birth and development of hip-hop. [...] Where a cultural production enlists musically that was full of possibilities. By virtue of being able to freely **appropriate from the musical past and to make new combinations**, and thus, **new meanings**.*

*The History demonstrates that the society quote free to borrow and built upon a past, is culturally richer than a controlled one.¹⁸
(LESSIG; HARRISON apud Wax Tailor, 2007)¹⁹*

Achamos propício iniciar esta seção com uma citação de Lawrence Lessig, principal autor e vanguardista do estudo da propriedade intelectual e artística na mídia da atualidade, escritor do livro *Free Culture* (2004) e *Remix: making art and commerce thrive in the hybrid economy* (2008). Nas duas obras esse autor trata das formas de apropriação discursiva da música eletrônica, de como esse fator propicia riqueza cultural e social, bem como discute a revisão das leis norte-americanas sobre os direitos autorais.

Propositalmente trouxemos essa citação ao nosso trabalho através de outra citação. Na verdade, por meio da “citação da citação”. E, através desse processo interdiscursivo, tentamos exemplificar a utilização do *sample* e da remixagem na música eletrônica, ao mesmo tempo em que discutimos a natureza dessa prática discursiva e suas implicações sócio-ideológicas.

Explicuemos: o trecho de autoria de Lessig é um excerto da canção “Once Upon a Past” (Era uma vez um passado) do DJ francês Wax Tailor, ou seja: trata-se de um *sample* propriamente dito. Essa apropriação por si só já é bem significativa, pois executa uma fala sobre uma prática com a própria prática. O ciclo dessa ressignificação, contudo, não se iniciou com Tailor citando Lessig, mas com um outro interlocutor participante dessa interação.

Wax Tailor (2007) sampleou o trecho de um LP chamado *Can I Get An Amen?* (2004) do artista Nate Harrison e remixou junto a uma melodia. O disco em questão é um áudio falado de Harrison, que parte da discussão de sua tese de doutorado em

¹⁸ “O *sampler* e a *turntable* foram as ferramentas principais e, em grande parte, responsáveis pelo nascimento e desenvolvimento do hip-hop. [...] É onde uma produção cultural se assegura musicalmente cheia de possibilidades. Em virtude da livre apropriação do passado musical, é capaz de fazer novas combinações e, portanto, novos significados.

A História demonstra que a sociedade que cita livremente para se apropriar do passado, ou construir sobre ele, é culturalmente mais rica do que uma controlada.” (tradução nossa)

¹⁹ A canção “Once upon a past” encontra-se disponível no link a seguir, no canal oficial do YouTube do artista: <<https://youtu.be/YYh82fl75oU>>

Artes sobre direitos autorais, no qual o autor discute a utilização de um dos *drum beats* mais utilizados na história da música gravada, o chamado “*Amem Break*”, questionando a utilização livre da música eletrônica e sua efetivação enquanto agente de democratização, bem como a utilização dos *beats* em relação à lei de direitos autorais²⁰. Esse mesmo LP foi exposto como peça artística para apreciação.

Desse modo, citamos aqui um discurso escrito (LESSIG, 2004), interpretado por um artista que o leu (HARRISON, 2004) que apresenta sua própria interpretação dessa perspectiva e, finalmente, inserido em uma linha melódica de uma canção (TAILOR, 2007).

Ressignificado a cada vez que é citado, esse discurso não deixa de ser o que foi originalmente, mas tem novos sentidos acrescidos de acordo com a situação e contexto de produção. É uma representação da alteridade materializada na canção, como entendemos neste trabalho, representação do discurso citado; extraído da ‘voz do outro’, lendo ‘outro’, interpretada agora no ‘outro’ que produziu a canção.

Além disso, essa citação é completamente metalinguística em sua natureza semântica e ideológica. É o discurso de outrem que entrou num dado discurso e na sua construção sintática “pessoalmente”, tomando parte dessa construção; é um *sample* que discute a arte de samplear discursos, ressaltando justamente a natureza dessa apropriação cultural do passado que propicia o aparecimento de novos significados. “Assim, o discurso citado conserva sua autonomia estrutural e semântica sem nem por isso alterar a trama linguística do contexto que o integrou” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p.150). São diferentes sujeitos discutindo o mesmo tema, contudo, a cada momento que o discurso é (re)dito, acrescenta-se uma nova significação; sai por uma “nova boca” numa nova situação de enunciação.

O diálogo já é naturalmente parte de nossa consciência, constitutivo da enunciação e o que possibilita a compreensão. Quando buscamos compreender um enunciado, “fazemos corresponder uma série de palavras nossas, formando uma réplica” (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p.137).

Para Bakhtin/Volochínov (2009), o discurso citado, e os esquemas linguísticos que derivam dele, são fenômenos altamente produtivos. É necessário, assim, dotar de uma orientação sociológica a transmissão da palavra de outrem. Traçar essa

²⁰ Informações extraídas da página NKH Studio. Disponível em: <<http://nkhstudio.com/>>

problemática foi um dos objetivos da Terceira Parte da obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*.

A enunciação de um dado sujeito que cita o discurso de outrem integra na sua composição uma outra enunciação

elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la parcialmente, para associá-la à sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem, sem o que ele não poderia ser completamente apreendido.
(BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p.151)

Não apenas no plano temático, mas também na estrutura linguística, a transmissão do discurso do outro é uma reação ativa. Não se dilui a palavra do outro na citação. Mesmo saindo de seu contexto, a palavra permanece palpável.

Essa “reação da palavra à palavra”, segundo Bakhtin/Volochínov (2009), se difere radicalmente do *diálogo* (no sentido gramatical, não bakhtiniano), pois no diálogo as réplicas são separadas, enquanto no discurso citado elas são integradas num texto único. O estudo fecundo do diálogo, entretanto, agora no sentido mais amplo, de acordo com as concepções do Círculo, pressupõe uma investigação mais profunda das formas de citação discursiva, “uma vez que essas formas refletem tendências básicas e constantes da recepção ativa do discurso de outrem, e é essa recepção, afinal, que é fundamental também para o diálogo” (p.152). A dinâmica do discurso citado reflete, portanto, a inter-relação social dos indivíduos.

A música na contemporaneidade carrega consigo características, “rumo ao mundo dos ruídos” (TATIT, 2007). Diferentemente da música erudita, é marcada pela existência das diversas culturas coexistentes, por potencialidades multiplicadas pelo avanço eletrônico. A serialização, a repetição, a mixagem, os sintetizadores, os “loops”, são todas características sonoras, formas que ajudam os teóricos musicais a repensar seus conceitos de gramática musical.

A música de hoje está mergulhada num vasto processo contínuo de interações – com fronteiras imperceptíveis entre origem melódica e origem rítmica bem como entre linha erudita e linha popular –, onde não há mais tempo para implantação de novos sistemas ou novas gramáticas duradouras. Sob a égide matricial do tom e do pulso, as gramáticas particulares nascem e morrem em cada sonoridade ordenada, uma fração do nosso tempo histórico.
(TATIT, 2007, p.248)

Sendo a canção um objeto onipresente na cultura de massas, é necessário levar em conta os elementos de contexto sonoro, como modo e arranjo, nos quais letra e música são acionados: a entoação do cantor, os efeitos eletrônicos, relação artista-público. Os “signos literários, musicais e performáticos são postos em relação uns com os outros e assumem significados na cultura”, tornando-se característica da obra e atraindo uma dada comunidade de ouvintes (ANDRADE, 2010).

Esse direcionamento a um público, segundo Bakhtin/Volochínov (2009), é de extrema importância, pois isso reforça a influência das forças sociais organizadas para a apreensão do discurso. Daí a importância dessa reflexão para este trabalho, que visa tratar da música de periferia e de como ela atrai seu público por meio da forma que se materializa na arte. No caso da canção, nosso objeto, o discurso citado (que já é um outro para o citante, com o qual se produz um diálogo quando do *remix*)²¹ se dirige a outrem possibilitando o diálogo sócio-ideológico, considerando que muitas vezes o ouvinte possui um repertório cultural que possibilitará o conhecimento daquela outra voz (citada) que foi chamada no discurso, ou ainda, do que aquela voz representa. Veremos a seguir em nossas análises como essa relação se dá em sua execução.

Na mesma década de surgimento do movimento Hip Hop, inicia-se a utilização massiva de recursos eletrônicos no audiovisual, influenciada por esse movimento representativo que, oriundo da periferia, se manifestou de forma similar e ao mesmo tempo variada em diversas partes do mundo, rompendo com paradigmas sociais e estéticos e estabelecendo novas formas de criação artística até hoje. A estética da colagem e da reprodução autoral, influenciada pelo Hip Hop, é algo que marca a época

²¹ “Naturalmente, há diferenças essenciais entre a recepção ativa da enunciação de outrem e sua transmissão no interior de um contexto. É conveniente levar isso em conta. Toda transmissão, particularmente sob forma escrita, tem seu fim específico: narrativa, processos legais, polêmica científica, etc. Além disso, a transmissão leva em conta uma terceira pessoa – a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. Essa orientação para uma terceira pessoa é de primordial importância: ela reforça a influência das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso. Numa situação real de diálogo, quando respondemos a um interlocutor, habitualmente não retomamos no nosso discurso as próprias palavras que ele pronunciou. Só o fazemos em casos excepcionais: para afirmar que compreendemos corretamente, para apanhar o interlocutor com suas próprias palavras, etc. É preciso levar em conta todas essas características da situação de transmissão. Mas isso não altera em nada a essência do problema. As condições de transmissão e suas finalidades apenas contribuem para a realização daquilo que já está inscrito nas tendências da apreensão ativa, no quadro do discurso interior; ora essas últimas só podem desenvolver-se, por sua vez, dentro dos limites das formas existentes numa determinada língua para transmitir o discurso.” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 2009, p.149)

atual e teve início com a popularização dos recursos eletrônicos, midiáticos e da tecnologia da informação. Desse modo, surgem técnicas como *samples* e remixagens, as quais estudamos aqui como formas particulares de citação discursiva, práticas discursivas que retomam e ressignificam o discurso do outro, conforme proposto por Bakhtin/Volochínov.

Segundo Andrade (2010), a principal arma do movimento Hip Hop (que, como dissemos, é o movimento que criou essa técnica do remix, que foi posteriormente usada não apenas na música Rap, mas também em outros gêneros musicais e também em outras materialidades) é a *palavra*²², recurso este que propicia a agregação de indivíduos por meio da identificação com esses discursos, tipos de canções que representam grupos, comunidades.

O uso de *samplers* (ainda que de trechos 'harmônicos') reforça ainda mais essa característica, uma vez que por serem recortes de outras músicas tocados repetidamente, criam sempre um efeito rítmico (de reiteração e reforço de sentido). (p.210)

É importante observar que, embora essa construção estética utilize técnicas de 'colagem', representa um discurso 'original'²³, levando em conta a forma conceitual de arte adotada na contemporaneidade, como vemos a seguir.

²² O termo *palavra* é utilizado pela autora como *discurso*, mas ao mesmo tempo ela faz um trocadilho com o termo "palavra cantada", de que está sendo falado.

²³ Falamos em "original" aqui, não no sentido de discurso original inexistente pela concepção de diálogo bakhtiniana, mas de originalidade autoral e estética da arte contemporânea, que por mais que contenha discursos apropriados, ainda assim possui um modo original de organização do discurso alheio.

3.1 Remix e cultura compartilhada

You can also get dem²⁴ with di USB
 It's alright to play laptops, alright to play CDs
 It's alright to play your MP3's
 But don't leave out di vinyl
 Cah you can use dem side by side
 With the modern technology²⁵(MACKA B, 2015)

A linguagem não é um meio neutro que se torne fácil e livremente a propriedade intencional do falante, ela está povoada ou superpovoada de intenções de outrem. Dominá-la, submetê-la às próprias intenções e acentos é um processo difícil e complexo. (BAKHTIN, 2002, p.100)

Neste capítulo procuramos observar o “pano de fundo” da criação musical eletrônica, sua mistura e remixagem, que se encontram na origem do Movimento Hip Hop, bem como a estética contemporânea e a convergência cultural das tecnologias.

Na canção de Macka B, cantor reggae britânico de descendência jamaicana, se prega a ideia da mistura de tecnologias para uma boa produção musical e a utilização do vinil incorporado aos novos formatos, que permite uma remixagem de maior qualidade musical. O cantor faz, inclusive, um jogo com a palavra “*side*”: “*you can use dem side by side*”. Tendo essa sentença duplo sentido, já que assim como no vinil é possível escutar os dois lados, de ‘lado a lado’ (*side by side*), também se pode utilizar diferentes tecnologias ‘lado a lado’, como os DJ’s têm feito na contemporaneidade: a *turntable* (que toca os vinis lado a lado também), mais notebooks e sintetizadores.

Explicamos, a seguir, os movimentos criativos que originaram esse tipo de produção e seus desenvolvimentos na época atual, a fim de demonstrar como essas práticas se deram culturalmente, artisticamente e, por sua vez, terminam materializadas na linguagem da canção.

²⁴ No Reino Unido, a identidade linguística da comunidade jamaicana é bem demarcada em sua linguagem. Desse modo, mesmo na escrita, o inglês jamaicano carrega consigo a variedade linguística característica da fala, a exemplo do consagrado escritor e poeta Linton Kwesi Johnson, jamaicano-britânico, que escreveu toda a sua obra, das declamações para os livros, dessa forma. Sendo assim, preservamos esse estilo na transcrição da letra dessa canção, pois é dessa forma que os “Jamaican British” transcrevem sua fala.

²⁵ “Você também pode adquiri-las [as canções] com o USB
 Tudo bem tocar em laptops, tudo bem tocar CD's
 Tudo bem tocar seus MP3's
 Mas não deixe o vinil de lado
 Porque você pode usá-lo lado a lado
 Com a nova tecnologia” (Tradução nossa)

Bem-vindo à cultura da convergência, onde as velhas e as novas mídias colidem, onde mídia corporativa e mídia alternativa se cruzam, onde o poder do produtor de mídia e o poder do consumidor interagem de maneiras imprevisíveis. [...] A convergência altera a lógica pela qual a indústria midiática opera e pela qual os consumidores processam a notícia e o entretenimento. [...] Quando as pessoas assumem o controle das mídias, os resultados podem ser maravilhosamente criativos. (JENKINS, 2009, p.27, 41, 43)

Partindo da ideia de “inteligência coletiva” de Pierre Lévy, Jenkins (2009) autor do livro *Cultura da Convergência*, procura explicar como a produção e o consumo na contemporaneidade se tornaram um processo coletivo.

O avanço tecnológico midiático foi de grande relevância para as formas de produção criativa da arte contemporânea. Ainda, a cultura do *download* foi de significativa mudança no paradigma do consumo, além de ter propiciado o estreitamento das relações produtor-consumidor, enunciador-enunciado-interlocutores. Novos formatos de execução da música na mídia, como o mp3 e o *streaming*, inovaram a forma de circulação desses produtos culturais.

No Brasil, temos diversos exemplos de divulgação independente por meio desses recursos, um exemplo disso é o rapper Criolo. A distribuição do trabalho desse artista é feita livremente através do *free download*, o que lhe permitiu alcançar novos públicos, bem como democratizar o acesso do público de periferia, possibilitando também novas formas de lucro, já que atingindo uma gama maior de ouvintes, conquista um público maior em shows ao vivo, gerando maior porcentagem de ganho de bilheteria.

De acordo com Jenkins (2009), se “os antigos consumidores eram tidos como passivos, os novos consumidores são ativos” e se “os antigos consumidores eram indivíduos isolados, os novos consumidores são mais conectados socialmente” (p.45). Esse fator é relevante para se pensar a inserção de novas vozes que participam discursivamente agora nas novas mídias, como produtores e como consumidores.

Sahlins (2003), autor que discute circulação e produção enquanto intenção cultural, apresenta os encontros culturais enquanto ressignificações entre classes, apropriações. Desse modo, a troca é valorativa, a utilidade e os aspectos materiais não são separados dos processos sociais “não há outra lógica no sentido de uma ordem significativa, a não ser aquela imposta pela cultura sobre o processo cultural” (p.232).

O pensamento do Círculo de Bakhtin vai ao encontro da perspectiva desses autores dos estudos culturais e das novas mídias. Bakhtin/Volochínov (2009) discute a respeito das leis socioeconômicas que regem a comunicação semiótica. Desse modo, a época também é determinante para as formas de discurso e repertório sócio-ideológico de cada grupo, tendo em vista o fato de que as leis econômicas mudam de acordo com a História, resultando em novas formas de produção. Cada grupo possui uma forma correspondente de discurso social determinada por relações de produção e a estrutura sócio-política, e, por seu turno, esse discurso pode modificar as relações de produção.

Nossa identidade, segundo Bakhtin/Volochínov (2009), é forjada no intercâmbio de linguagem com os outros. E como já foi dito até agora, o diálogo está presente em toda forma de comunicação, sendo o discurso citado uma forma discursiva peculiar, já que é “o discurso no discurso, a enunciação na enunciação” e, ao mesmo tempo, “um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação” (p.150). Assim, é conservada a autonomia estrutural e semântica, sem que se altere a trama linguística do contexto integrado. “O discurso citado e o contexto narrativo unem-se por relações dinâmicas, complexas e tensas” (p.154). Essa dinâmica, por sua vez, reflete a inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica.

Os diálogos artísticos entre o ‘novo’ e o ‘velho’, e autor-obra-público, que se produzem no interior dos discursos dos artistas do século XXI, têm se valido cada vez mais das ferramentas digitais para a extensão da produção. De todos os novos formatos midiáticos, a música saiu na frente na transformação promovida pela internet. Logo no início dos anos 1990 já existiam programas de *download* de música como o *Napster* e, desde aquela época, muitos problemas no que diz respeito à concepção de arte e direitos autorais. Quando se fala em arte e novas mídias logo se remete a um debate, até hoje amplamente discutido, sobre novas configurações para as leis de direitos autorais, democratização do acesso e produção do audiovisual, entre outros fatores que vêm sendo constantes nessa reconfiguração das formas de veiculação.

A ressignificação que é feita através do *sample*, por exemplo, representa um diálogo de ideias artístico-culturais. De acordo com Lemos (2011), os produtos culturais atualmente não são mais apenas objetos de consumo, eles são insumos, matérias-primas para novas produções. Isso possibilita uma reconfiguração do modo

de produção para a comunicação midiática, portanto, não se deve reduzir essa questão a um mero debate sobre pirataria ou ilegalidade, pois isso apenas empobreceria algo que é muito mais importante e relevante.

A existência da chamada música eletrônica só foi possível em decorrência das novas tecnologias que foram surgindo a partir da década de 1980. O que aparece de mais novo na nova distribuição por meio da mídia digital, entretanto, é que, enquanto antes se tinha o *super popstar*, agora há uma espécie de classe média de artistas, e a existência deles só é possível devido às possibilidades que a internet traz consigo (LEMOS, 2011).

Essa nova forma de autoria e os diálogos proporcionados por ela, que constituem discursos feitos colaborativamente por grupos sociais pertencentes a um mesmo movimento cultural, nos remetem diretamente ao conceito bakhtiniano de diálogo: “O dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, seja ela letrada ou analfabeta, verbal ou não-verbal, elitista ou popular” (STAM, 1992, p.75). Esses novos caminhos que estão sendo trilhados pela arte no contexto digital contrariam o purismo e a curadoria que possuíam antes as grandes gravadoras e produtoras, pois, ainda que haja restrições no meio digital, elas são mais afrouxadas, há um alargamento das possibilidades, já que nesse espaço há um livre acesso a diversos tipos de artistas e, até mesmo, sobra espaço para a contracultura, ou àqueles que anteriormente se encontravam à margem com poucos representantes na grande mídia, o que possibilita certa democratização que, por sua vez, vem criando um novo paradigma para a concepção de arte pós-moderna.

Há, entretanto, segundo Lemos (2011), pensadores que criticam a internet pela classificação segregatória de grupos e pela repetição de ideias por meio dos compartilhamentos, frases curtas e pela pouca reflexão. Esses críticos apontam, sobretudo, que o grande problema é a falta de um filtro de conteúdo. Além disso, pelo fato de o meio digital estar se tornando uma extensão da vida, problemas sociais como *bullying*, junções de gangues e atos discriminatórios, entre outras relações conflitantes, têm se tornado cada vez mais comuns. Dessa forma, a internet é uma extensão da vida social. Pensar, contudo, as novas tecnologias no meio digital como extensões da vida, possibilita a compreensão de que esses problemas, próprios da convivência humana, se estendem para as outras formas de socialização. Eles não são inerentes à internet, mas sim problemas de natureza social que também chegam aos modos diversos de comunicação humana.

Entendemos, dessa forma, que a mídia é um espaço de estabelecimento de diálogo, como na vida, com aspectos positivos e negativos no que diz respeito aos atos éticos dessa relação social - a visada para a internet, assim, deveria considerar as diferentes situações dessa forma específica de convivência social. Concordamos com Stam, quando se remete à mídia: “Uma abordagem bakhtiniana, ao que me parece, valorizaria o fato do prazer midiático ao invés de deplorá-lo, abraçando-o como um amigo e criticando, ao mesmo tempo, a sua alienação” (STAM, 2010, p.355).

Até mesmo no que diz respeito aos filtros de conteúdo da arte, sabe-se que esteticamente o conceito de “belo” e do que é viável comercialmente, assim como as relações e comportamentos humanos, variam culturalmente de uma sociedade para a outra. Além disso, a qualidade audiovisual vem sendo aprimorada nos meios digitais por *softwares* que possibilitam novas ferramentas de edição. Os vídeos do *Youtube*, por exemplo, a princípio começaram de modo caseiro, mas atualmente é uma plataforma de vídeos profissionais e de lançamento de videoclipes de artistas *mainstream* e independentes, o que possibilita a aparição de artistas e produtores emergentes sem deixar de veicular os artistas consagrados pela grande mídia.

Essa nova auto-representação de sujeitos e grupos produz um deslocamento do eixo político-sociológico, segundo o antropólogo Massimo Canevacci (2009). Isso muda a narrativa, muda o enunciador, se transforma em um novo tipo de subjetividade e, por conseguinte, na esfera da arte, com a multiplicação de protagonistas do audiovisual, transforma-se também a indústria cultural, permitindo uma ruptura com o modo dominante de se fazer arte anteriormente, no qual o público não participava de forma direta e era apenas influenciado pelo produto pronto.

Ao se pensar em uma “democratização” dos meios de acesso e produção da arte no meio digital, não há como não pensar em grupos sociais cujas vozes se fazem presentes e ocupam seu espaço com a evolução tecnológica da vida digital. Não falamos aqui, entretanto, de uma utopia da democratização social, entendemos, contudo, que em termos linguísticos, conforme proposto pelo Círculo de Bakhtin e sua visão socio-ideológica da linguagem, esse fenômeno sócio-histórico das grandes mídias que cedem a voz para grupos sociais antes não representados atualiza o discurso que irá aparecer materializado na esfera artística desse tempo. Também não queremos dizer que a grande indústria cultural fonográfica não detém mais nenhum controle sobre o audiovisual, pois sabemos que o *mainstream* incorporou esses novos valores de distribuição, tentando mesclar o modo antigo de produção com o novo. O

que queremos dizer, finalmente, é que tem acontecido aos poucos um movimento cada vez mais forte de descentralização da produção nos últimos anos. “Falar em forças centrífugas e centrípetas no interior do todo social, como faz Bakhtin, não é apagar as diferenças entre centro e periferia e sim dinamizar e dialetizá-las” (STAM, 2010, p.353). Por mais que as grandes corporações ainda detenham para si o poder e sua presença no mercado audiovisual, é possível contar agora com a produção independente, que já se iniciava nos anos 1990, mais presente e ocupando mais espaço.

Na obra *Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix*, Gunkel (2016) traz importantes reflexões a respeito das práticas de sampleagem e remixagem, além de apresentar essa técnica estética, que envolve uma série de aspectos culturais, sociais e ideológicos, como um novo campo da arte a ser estudado e que já vem sendo investigado por alguns pesquisadores nos últimos anos. Gunkel discute questões de autoria, ética/estética, representação do outro, originalidade artística, dentre outros temas que relacionamos em nosso trabalho com as reflexões bakhtinianas, além de apresentar um interessante debate sobre o valor estético da arte no século XXI, observando o desenvolvimento das técnicas de colagem desde o seu surgimento e o contexto histórico dessa produção.

A palavra “remixologia”, utilizada por Gunkel (2016), é utilizada para “identificar a arte e o fazer artístico da colagem ‘cut-ups, readymades, and remix’” e o termo é designado para tratar da problemática que se remete à questão da apropriação, reconfiguração de um material e as questões de originalidade decorrentes dessa prática.

Ao remeter a si próprio como escritor de seu livro, Gunkel (2016) afirma que o autor de um texto não é nada mais do que um tipo de DJ, cuja única autoridade é limitada a selecionar, responder e reconfigurar materiais previamente já existentes. O *remix*, portanto, enquanto produto da linguagem musical, é justamente a “prática de recombinar um conteúdo de mídia preexistente”.

Como já dissemos anteriormente, o surgimento dessa prática se confunde com o surgimento do próprio movimento Hip Hop e, portanto, apresenta sua origem histórica e social relacionada ao surgimento desse movimento. Os primeiros remixes, segundo Gunkel (2016), que se realizaram de modo analógico na era “pré-internet” (prática que hoje se tornou uma técnica facilmente utilizada e popular com o avanço

da tecnologia) podem ser encontrados entre *turntables*²⁶ de dub jamaicano e hip hop. Práticas similares têm sido desenvolvidas em quase todas as áreas de produção midiática e criação de conteúdo na atualidade, segundo o autor.

Because of this seemingly unrestrained proliferation of the practice across all aspects of contemporary culture, cyberpunk science fiction writer William Gibson (2005, 118) has identified remix as the defining feature of the twenty-first century: “The remix is the very nature of the digital. Today, an endless, recombinant, and fundamentally social process generates countless hours of creative product (another antique term?)... The recombinant (the bootleg, the remix, the mash-up) has become the characteristic pivot at the turn of our two centuries.” (GUNKEL, 2016, p. xvii)

O autor também observa que há um debate de opiniões entre os que consideram a prática do remix correta e aqueles que a consideram uma prática ilegal ou não original. Ele divide aqueles que têm essas opiniões em dois grupos: *copyright* e *copyleft*. O primeiro, questiona que não há originalidade e inovação nenhuma, mas apenas um ato de copiar e colar, samplear e remixar um material já gravado. O segundo, porém, acredita que o remix traz consigo novos modos de expressão da originalidade e que essa prática requer esforço e habilidade da parte dos produtores. A questão interessante em relação a esse debate, porém, segundo Gunkel, não é decidir quem está certo e quem está errado, nem se o remix é uma nova forma criativa ou não, mas (re)avaliar o conceito de criatividade que já tem sido mobilizado e operacionalizado em meio a essas disputas.

O remix é a prática de recombinar conteúdos pré-existentes, enquanto o sample é um elemento chave que possibilita o ato de remixar; uma parte representativa ou um item único de um todo. Há diversas formas de remixar, como: “collage, mashup, bootleg, sampling, cut-and-paste, pastiche, versioning, and so on” (GUNKEL, 2016, p. xxvi). Neste capítulo, nós gostaríamos de nos deter em duas dessas, que verificaremos em nossas análises: o sample e a versão.

Ao discutir a arte do remixar, o autor acima ainda relaciona esse fazer criativo aos conceitos de alguns filósofos e teóricos dos estudos culturais. Achamos interessante citar aqui como ele discute e entende a questão de “original, modelo e cópia” a partir de Platão e Deleuze e, posteriormente, cita a ideia de simulacro de Baudrillard, que é “the generation by models of a real without origin or reality” (p.xxviii).

²⁶ O toca-discos próprio do DJ para fazer a mixagem dos sons.

O autor ainda cita Sócrates ao falar de originalidade, dizendo que o mesmo argumenta que “as palavras, uma vez escritas e publicadas, podem ser usadas e abusadas por qualquer um, ainda que para fins legítimos ou ilegítimos”. Trazendo isso para o mundo do remix, o autor continua explicando, a partir dessa lógica, que uma gravação é e está solta no mundo e, por essa razão, sempre está além do controle e proteção do seu progenitor. Essas ideias dialogam diretamente com a forma de como a linguagem é entendida pelo Círculo de Bakhtin e seguiremos discutindo a seguir o discurso de outrem representado nas canções.

4. (DES)CONSTRUINDO O DISCURSO DE OUTREM: A DIALÉTICA DA CANÇÃO PERIFÉRICA

Não são as obras que interagem, e sim as pessoas, porém elas interagem por meio das obras e, com isso, colocam as obras em inter-relações refletidas. (MEDVIÉDEV, 2012, p.219)

Tendo explicado no capítulo anterior a cultura do remix e como ela insere o dialogismo como recurso estético na composição e na distribuição da obra artística musical, iniciamos esta seção com uma reflexão de Medviédev que representa muito do que pensamos ao analisar as canções deste trabalho. Acreditamos que o enunciado artístico é uma forma especial de interação social que se reflete na obra, no enunciador, no enunciatário e no meio social.

Ao analisar o romance, Bakhtin (2002) observa que a orientação dialógica do discurso para discursos de outrem propicia novas e diversas possibilidades para um enunciado. O autor afirma que a enunciação (“discurso concreto”) encontra o objeto ao qual está direcionado já envolvido pelos discursos de outrem, pelo que já foi dito sobre ele. O objeto já está atravessado por ideias, pontos de vistas, valores e outras entonações. A representação artística do objeto é capaz, então, de penetrar nesse jogo dialógico e, ao invés de anular essas intenções verbais, vai ativá-las e organizá-las.

Se representarmos a intenção, isto é, a orientação sobre o objeto de tal discurso pela forma de um raio, então nós explicaremos o jogo vivo e inimitável de cores e luzes nas facetas da imagem que é construída por elas, devido à refração do “discurso-raio” não no próprio objeto (como o jogo de imagem tropo do discurso poético no sentido restrito, na “palavra isolada”), mas pela sua refração naquele meio de discursos alheios, de apreciações e de entonações através do qual passa o raio, dirigindo-se para o objeto. A atmosfera social do discurso que envolve o objeto faz brilhar as facetas de sua imagem. Ao irromper com seu sentido e com sua expressão através do meio de expressões de acentos estrangeiros, harmonizando-se e dissociando-se com ele em diversos aspectos, o discurso pode dar forma a sua imagem e ao seu tom estilístico neste processo dialógico. (p.87)

Todo discurso é determinado pela compreensão de uma possível resposta e essa orientação é parte da composição desse enunciado. A reponsividade é um fator determinante e participante da estrutura do discurso, segundo Bakhtin (2002), pois é ela que o percebe se opondo, reforçando ou enriquecendo-o. Desse modo, a relação

do autor com o público é importante, pois define o estilo do enunciado. A periferia, assim, define o tipo de arte que é produzido nesse contexto.

O diálogo social ressoa no discurso, em seu conteúdo e forma e as palavras são vozes sociais e históricas que determinam e organizam o estilo, a expressão e o posicionamento sócio-ideológico do autor frente aos discursos correntes de sua época. Bakhtin (2002) afirma que o discurso de outrem na linguagem de outrem refrata as intenções do autor, há duas vozes, dois sentidos e duas expressões dialogicamente correlacionadas conversando entre si. Veremos mais adiante como isso se dá na prática em canções de periferia que fazem uso do discurso citado na letra e do remix, sample ou versão, na melodia.

Por mais que o discurso de outrem seja reproduzido de modo muito similar, o contexto fará com que sempre haja notáveis transformações de sentido:

A palavra alheia introduzida no contexto do discurso estabelece com o discurso que a enquadra não um contexto mecânico, mas uma amálgama química [...] Por isso, ao se estudar as diversas formas de transmissão do discurso de outrem, não se pode separar os procedimentos de elaboração deste discurso dos Procedimentos de seu enquadramento contextual (dialógico): um se relaciona indissolúvelmente ao outro. Assim como a formação, também o enquadramento do discurso de outrem (o contexto pode de maneira muito remota começar a preparação para a introdução deste discurso) exprime um ato único da relação dialógica com este discurso, o qual determina todo o caráter da transmissão e todas as transformações de acento e de sentido que ocorrem nele no decorrer desta transmissão. (BAKHTIN, 2002, p.141)

Baseando nossa análise na metodologia acima, enquadraremos as canções contextualmente e as comparamos aos discursos sociais e citados evocados pelo compositor, de modo que seja possível captar o fundo socio-ideológico que o enunciado recupera e ressignifica, já que segundo a filosofia da linguagem bakhtiniana, a assimilação da palavra do outro adquire sentido importante para a formação ideológica, pois define as bases de nossa atitude ideológica em relação ao mundo e ao nosso próprio comportamento. Para que se entenda a vida histórica da palavra, Bakhtin (2002) afirma que deve-se considerar que cada palavra implica em uma concepção singular do ouvinte, seu fundo aperceptivo e seu grau de responsabilidade. Isso determina a composição do discurso e seu enquadramento a um contexto, dando lugar à interação da palavra do outro com o contexto e sua

influência dialogizante e recíproca, ao “desenvolvimento livre e criativo da palavra de outrem”.

Volochínov (2013) afirma que somente na música é possível que a avaliação e a entonação interior entrem plenamente na entonação sonora, pois nela tudo “é artisticamente significativa e deve ter um som, a mais sutil das nuances da avaliação deve encarnar-se em som real” (p.244). O ritmo, por exemplo, é um elemento constituinte da entonação em qualquer tipo de discurso, mas no discurso musical ele assume uma importância maior, pois a estrutura da canção permite com que esse fator possa ser elaborado de diversas formas, fazendo com que esse aspecto seja mais explorado nessa forma de enunciado.

A **mesma** palavra pode ter diferentes entonações expressivas e pertencer a totalidades diversas. O ato de remixar a voz do outro em uma canção, seja pela letra da música original sendo cantada, ou trechos sonoros, permite uma multiplicidade de entonações da mesma palavra sendo realizada de diferentes modos e assumindo novos sentidos. Um verso idêntico, de acordo com Volochínov (2013), figurando em duas poesias distintas é uma ilustração de como isso pode acontecer e isso é algo bem parecido com o que ocorre com a remixagem. A mesma palavra terá entonações expressivas distintas em duas totalidades verbais iguais, mas em situações (relações sociais) diferentes. “Quanto mais sutilmente diferenciada e singular é a entonação expressiva, tanto mais ela se orienta para um auditório próximo e socialmente homogêneo” (p.247).

A seguir, iniciamos nossas análises e observamos na realização e entonações expressivas das canções, como o que foi dito acima é importante e relevante na forma de relação e interação da música periférica com a própria periferia, e como isso demonstra um comportamento ideológico refletido/refratado na arte que, por sua vez, ressoa na construção identitária do público da periferia.

4.1 A “(DES)CONSTRUÇÃO” que constrói novos sentidos

Desconstrução (GOG) – 2015

Clique na imagem abaixo para ouvir a canção ou digite o link que consta na nota de rodapé²⁷



Foto 7: *Desconstrução* (GOG).

Tragou daquela vez como se fosse a última
Beijou **sua lata até** como se fosse a última
E a cada **tiro** seu como se fosse o único
E atravessou a **boca** sem seu passo tímido

Pirou o cabeção como se fosse máquina
Curvou pra não encarar quatro pessoas sólidas
Cachimbo pós cachimbo num desejo mágico
Seus olhos **alarmados de silêncio** e lágrimas

Sentou pra **viajar** como se fosse sábado
Comprou e não pagou como se fosse um príncipe
Antissocial como se fosse um náufrago
E descarregou como se ouvisse música
E tropeçou **em si** como se fosse um bêbado

E furtou no **lar** como se fosse um pássaro
E se acabou **magrão** feito um pacote flácido
Agonizou em meio **de um açude** público
Morreu no **camburão** atrapalhando o tráfego

Tragou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua lata até como se fosse a única
E cada **tiro** seu como se fosse o pródigo
E atravessou a **boca** sem seu passo bêbado

Pirou o cabeção como se fosse sólido
Curvou pra não encarar quatro **pessoas** mágicas
Cachimbo pós cachimbo num desejo lógico
Seus olhos **alarmados de silêncio e tráfico**

Construção (Chico Buarque) – 1971

Clique na imagem abaixo para ouvir a canção ou digite o link que consta na nota de rodapé²⁸

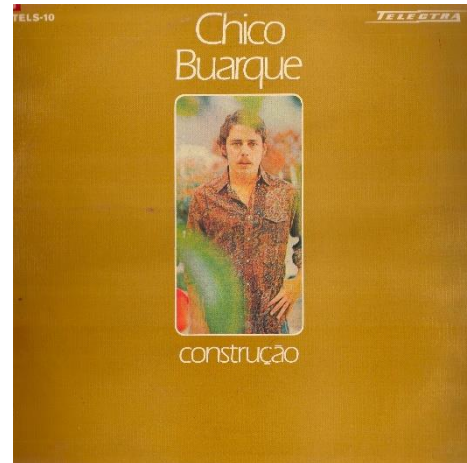


Foto 8: *Construção* (Chico Buarque).

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido

Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima

Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado

E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho seu como se fosse o pródigo
E atravessou a rua com seu passo bêbado

Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego

²⁷ Canção disponível no YouTube oficial do artista: <https://youtu.be/kjj_4Q6jMOg>.

²⁸ Canção disponível no YouTube oficial da gravadora Biscoito Fino: <https://youtu.be/suia_i5dEZc>.

<p>Sentou pra viajar como se fosse um príncipe Comprou e não pagou como se fosse o máximo Antissocial como se fosse máquina E descarregou como se ouvisse o próximo E tropeçou em si como se fosse música</p> <p>E furtou no lar como se fosse um sábado E se acabou magrão feito um pacote tímido Agonizou em meio de um açude naufrago</p> <p>Morreu no camburão atrapalhando o público Morreu na contramão atrapalhando o público</p> <p>Tragou daquela vez como se fosse máquina Beijou sua lata até como se fosse lógico Curvou pra não encarar quatro pessoas flácidas Sentou pra viajar como se fosse pássaro E furtou no lar como se fosse um príncipe E se acabou magrão feito um pacote bêbado</p> <p>Morreu no camburão atrapalhando o sábado</p> <p>O tráfico...</p> <p><i>Com sua licença Chico, Sem forçação pra sorrir Direto do pico Diga ao povo que sofro Papelão é colchão pra dormir Música combustão Louca sensação Resumo da missão Desconstrução</i></p>	<p>Sentou pra descansar como se fosse um príncipe Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo Bebeu e soluçou como se fosse máquina Dançou e gargalhou como se fosse o próximo E tropeçou no céu como se ouvisse música</p> <p>E flutuou no ar como se fosse sábado E se acabou no chão feito um pacote tímido Agonizou no meio do passeio naufrago</p> <p>Morreu na contramão atrapalhando o público</p> <p>Amou daquela vez como se fosse máquina Beijou sua mulher como se fosse lógico Ergueu no patamar quatro paredes flácidas</p> <p>Sentou pra descansar como se fosse um pássaro E flutuou no ar como se fosse um príncipe E se acabou no chão feito um pacote bêbado</p> <p>Morreu na contramão atrapalhando o sábado</p>
---	---

Para esta análise, colocamos a canção que faz parte do nosso *corpus*, “Desconstrução” de GOG, ao lado da primeira canção “original” versada, dada a expressão material que pode ser observada na letra, que segue a mesma estrutura. Grifamos, acima, as inserções que representam a voz do autor na canção de GOG, a fim de que o leitor consiga observar os momentos em que a canção é ressignificada.

Além disso, também selecionamos uma performance ao vivo do cantor Chico Buarque, mais recente que a canção de 1971, que se encontra disponível no canal oficial da Biscoito Fino no YouTube, gravadora atualmente responsável pelo trabalho de Chico. Essa performance mais atual de Construção (2013) possui um arranjo musical que acreditamos ser mais próximo da versão de GOG, e é possível que o autor tenha se baseado nos arranjos desta última.

Nesta seção em que discutimos o Discurso de Outrem, pela ótica do Círculo de Bakhtin, expressa na forma do remix (no caso das nossas análises, mais

especificamente, versões e sampleagens), buscamos demonstrar os múltiplos diálogos que a canção expressa, de modo especial, com o discurso citado. Para Bakhtin/Volochínov (2009), como vimos, o discurso citado dentro de um enunciado é uma forma especial de diálogo, já que encontramos: 1) o diálogo entre o autor e com o discurso citado; 2) o diálogo do autor com a personagem; 3) o diálogo entre o autor e o público; 4) o diálogo entre o público com a citação; 5) os diálogos sociais que são refletidos, refratados e ressoados nessas relações. No ensaio “O autor e o herói na atividade estética”, Bakhtin (2003) apresenta uma distinção entre *autor-pessoa* (escritor, artista) e *autor-criador* (função estético-formal engendradora da obra). Neste trabalho, porém, não nos aprofundaremos nessa questão de autoria, pois relacionamos a todo momento o engajamento social do autor-pessoa às refrações de suas ideias no objeto estético através das imagens artísticas do autor-criador. Sobre a **atitude do autor em relação à linguagem**, Bakhtin (2002) diz que:

enquanto opinião corrente não é imóvel, está sempre sujeita à condição de algum movimento vivo, de uma oscilação às vezes rítmica: ora mais, ora menos, o autor deforma parodicamente alguns momentos da “linguagem comum”, ou revela de maneira abrupta a sua inadequação ao objeto. Às vezes, ao contrário, como que se solidariza com ela, apenas mantendo uma distância mínima, e, de vez em quando, fazendo ressoar diretamente nela a sua própria “verdade”, isto é, confundindo inteiramente a sua voz com a dela. (p.108)

Começamos a analisar os diálogos que citamos acima a partir das personagens de cada música e as imagens suscitadas a partir do mundo de cada uma, bem como a orientação social que está refletida nessas narrativas.

É possível encontrar duas figuras bem conhecidas na sociedade brasileira nessas duas canções, personagens que representam uma importância social e, ao mesmo tempo, em ambas as narrativas é descrita a invisibilidade que atinge esses sujeitos diante de uma sociedade que já possui pré-conceitos pré-estabelecidos sobre eles. As canções, entretanto, enaltecem esses sujeitos por meio do lirismo de uma narrativa que os exalta e ao mesmo tempo canta suas trágicas histórias. Temos então os protagonistas: o usuário (Desconstrução) e o operário (Construção).



Foto 9: Operários no RJ (1973), por Rodolpho Machado.

A fim de explorar o diálogo existente entre GOG e sua versão da “Construção” de Chico Buarque, gostaríamos de recuperar o discurso feito por este último. A foto acima, tirada na finalização da construção da ponte Rio-Niterói, no Rio de Janeiro em 1973, pelo fotógrafo Rodolpho Machado, é apenas uma de tantas imagens que remontam ao cenário bem comum para a década de 1970, período em que Chico Buarque compôs sua canção. Segundo dados daquela época²⁹, apenas na construção da ponte retratada na foto acima, trinta e três operários morreram.

Trabalhando em condições de trabalho muito precárias, o operário na sociedade brasileira naquela época vivia em condições ainda piores do que as podemos observar hoje em dia. No Brasil, a figura do operário é forte no imaginário do brasileiro que viveu essa época, bem como para as próximas gerações que viram essa realidade de formas outras. A figura do Ex-Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, por exemplo, é uma representação histórica importante nesse processo de luta e reconhecimento do operário, tendo em vista o sindicalismo na década de 1970, na qual Lula foi protagonista, que caminhou paralelamente com a luta contra o período ditatorial no país.

²⁹ Disponível em <<http://infograficos.oglobo.globo.com/pais/ponte-rio-niteroi.html>>.

A respeito desse panorama social e da composição de sua canção, Chico Buarque afirmou:

Não passava de experiência formal, jogo de tijolos. Não tinha nada a ver com o problema dos operários - evidente, aliás, sempre que você abre a janela. [...] Na hora em que componho não há intenção - só emoção. Em Construção, a emoção estava no jogo de palavras (todas proparoxítonas). Agora, se você coloca um ser humano dentro de um jogo de palavras, como se fosse... um tijolo - acaba mexendo com a emoção das pessoas. [...] Tudo é ligado. Mas há diferença entre fazer a coisa com intenção ou - no meu caso - fazer sem a preocupação do significado. Se eu vivesse numa torre de marfim, isolado, talvez saísse um jogo de palavras com algo etéreo no meio, a Patagônia, talvez, que não tem nada a ver com nada. Em resumo, eu não colocaria na letra um ser humano. Mas eu não vivo isolado. [...] Tudo entra na cabeça em tumulto e sai em silêncio. Porém, **resultado de uma vivência não solitária, que contrabalança o jogo mental** e garante o pé no chão. **A vivência dá a carga oposta à solidão, e vem da solidariedade - é o conteúdo social.** (CHICO BUARQUE, 1973, grifo nosso)

No trecho acima, em entrevista concedida a Judith Patarra, da revista *Status* em 1973, Chico Buarque descreve o processo de composição da canção Construção. A parte que grifamos da citação acima, dialoga diretamente como a Seção 1 desta tese, onde discutimos a natureza social da arte pelo Círculo de Bakhtin. Chico diz que, a princípio, sua canção não passava de uma experiência formal, embora a condição de vida do operário estivesse claramente visível a todos àquela época, porém, a vivência e o diálogo social inerente à linguagem influenciou sua obra. O autor diz justamente do que fala a ideia de linguagem bakhtiniana, de que a orientação social perpassa o discurso, já que nenhum sujeito vive isolado e as condições em que vive são atravessadas por diversos outros discursos e valores sociais.

O ético e o estético estão intimamente ligados e nessa canção, construída ritmicamente em meio a “tijolos” de palavras – proparoxítonas, ao final de cada verso, e uma melodia circular que se reinicia em cada estrofe em tom G [na sequência de acordes: B|9-/F# Em6 Em6/B Em6 Em6/B Em6 Em6/B Em6 Em6/B Bb° Am7 Am/G F#m7(b5/11)], vai ganhando intensidade vocal acompanhada pelo instrumental até chegar ao seu ápice com: “Morreu na contramão atrapalhando...” e retorna ao início repetidamente até o final com as palavras finais trocadas – , o ápice em termos formais é valorado e preenchido de sentido ideológico com a mensagem que anuncia a morte do operário. O desfecho, desse modo, culmina com uma série de valores sociais em voga naquele momento, como os que descrevemos acima acerca das condições de

vida do operário. Chico fez um jogo poético que é atravessado pelo discurso da época, nossa hipótese aqui é que o acabamento estético que o público deu ao relacionar a arte com a realidade ressoa nas décadas seguintes, que dá a canção um teor trágico e político. É descrita, portanto, a realidade de uma personagem, o operário, que representa muitos valores sociais da década de 1970, materializada em diversos jogos de linguagem ao serem usadas palavras que são trocadas de posição a cada estrofe criando múltiplos efeitos de sentido.

A estética formal da canção de GOG não desconstrói, nesse sentido, o jogo rítmico, como é possível observar ao escutar a canção e analisar a letra acima. Entretanto, a desconstrução se dá na resignificação (letra e melodia), conforme analisamos a seguir, e culmina numa curva melódica na voz de GOG que ressalta a frase final e se dirige posteriormente ao criador da canção original, Chico Buarque.

GOG, em sua página oficial do Facebook³⁰, em 7 de dezembro de 2015, ao falar de sua canção (faixa do álbum *Genival Oliveira Gonçalves*, interpretada pelo próprio rapper e o cantor Victor Vitrola, baseada na clássica “Construção”), mencionou que Chico Buarque disse o seguinte ao ouvir *Desconstrução*: “Gostei muito da desconstrução da letra. E o arranjo é rico, sofisticado, cheio de surpresas”.

Esse novo arranjo estético e a letra que desconstrói a versão original, já anunciada no título, refletem/refratam/ressoam que horizonte social?

Antes de analisarmos os efeitos de sentidos resignificados no discurso estético de GOG que atualiza o discurso de Chico, se faz necessário capturarmos os valores sócio-ideológicos contidos nesta canção de 2015. Assim como pudemos observar em Chico Buarque (1971) uma série de vozes sociais e discursos que atravessam a canção, conforme representados na foto dos operários em 1973 e a questão do sindicalismo refletidas e refratadas em *Construção*, trazemos agora duas situações: uma em 2013 e outra em 2017, que ressoam o contexto social da *Desconstrução* de GOG (2015).

³⁰ Disponível em: <<https://www.facebook.com/GOGpoeta/posts/961165427252887>>



Foto 10: Dependentes químicos em São Paulo (2017), por João Castellano/Estadão Conteúdo



Foto 11: #LiberdadeParaRafaelBraga

“O rap fala de temas que outras músicas não falam. Quem vai falar sobre o genocídio da juventude negra brasileira?” (GOG, 2015b). Rapper, poeta e militante, GOG, cujo nome artístico representa a sigla do nome Genival Oliveira Gonçalves, também título do álbum no qual se encontra a canção “Desconstrução”, é de Brasília e um dos pioneiros do Rap no Brasil juntamente com Thaíde e DJ Hum de São Paulo. De cunho social, suas canções refletem e resgatam a luta da periferia em assuntos como: racismo, violência, desigualdade social e, como dito acima pelo próprio rapper,

“o genocídio da juventude negra brasileira”. Esses temas resgatam um assunto que coincide com as fotos que exibimos acima e denunciam o atual cenário no qual surge a canção “Desconstrução”.

No artigo *A guerra da droga e da mentira*, Moraes (2014) apresenta dados alarmantes no que diz respeito à má política de combate às drogas do Estado relacionada ao genocídio dos jovens negros na periferia:

O que dizer sobre o fato de que uma mentira ajuda a fazer do Brasil um dos países recordistas em homicídios no mundo — 56 mil mortos em 2012? E que esse mesmo delírio faz entupir nossas prisões, sobretudo com jovens pretos e pobres, numa engrenagem que só gera mais violência? [...] Nessa guerra travada sobretudo nas periferias, o maior preço é pago por quem é tragado pelas prisões superlotadas. No Brasil, a coisa só piorou desde que o Sistema Nacional de Políticas sobre Drogas entrou em vigor em 2006. Acabamos de passar a Rússia e agora temos a terceira maior população carcerária do mundo (715 mil pessoas).

Nessa guerra, cor da pele, endereço e conta bancária contam. Uma coisa é um menino branco fumar na Avenida Paulista (vai provavelmente se safar como usuário). Outra é o menino preto fumando na periferia (grande chance de ir para a cadeia por tráfico). O enredo é corriqueiro — curso intensivo de marginalidade e estigma após sair da prisão. O saldo é sempre mais violência.

A primeira imagem que mostramos aqui (Foto 5) foi tirada em São Paulo e o contexto em que está inserida está ligado à política de combate às drogas do Estado e a desumanização e invisibilidade do usuário de drogas, que é marginalizado pela população e pelos órgãos estatais que não enxergam diversos fatores que podem resultar no cenário assustador e de quantidade cada vez mais significativa de pessoas que vivem nessa situação. Fatores sociais e de saúde são diversas vezes ignorados quando se aborda o usuário, que é visto apenas como um problema de segurança, aquele que suja a cidade e que pratica furtos, aquele que é bandido. A chamada Cracolândia, na cidade de São Paulo e sua recente desocupação (2017), marcada por internações compulsórias e abordagens policiais é um exemplo ilustrativo do que nos referimos. Os líderes políticos se demonstram cada vez mais interessados em mostrar resultados temporários e pouco efetivos do que na resolução dos problemas, que são gerados por causas diversas, como saúde mental, educação, problemas sociais e estruturais que afetam de modo preponderante as camadas mais pobres da sociedade, atingindo em cheio a população da periferia.

Internar usuários de drogas à força, como a gestão João Doria (PSDB) solicitou à Justiça, é uma ação “ridícula” que não resolverá o problema da crackolândia em São Paulo, avalia o neurocientista Carl Hart, professor titular da Universidade de Columbia, em Nova York (EUA). Para Hart, que estuda drogas há mais de 20 anos, é preciso descobrir quem de fato é viciado entre frequentadores desses espaços e, depois, desenvolver tratamentos individuais para os dependentes químicos.

“Embora usem crack, muitas pessoas não são viciadas e têm outros problemas: psiquiátricos, relacionados à pobreza. Precisamos descobrir exatamente o problema de cada pessoa, e isso demandaria grande comprometimento e mais inteligência na abordagem”, afirmou Hart à BBC Brasil. [...] A empatia, diz Hart, é um recurso fundamental para enfrentar a questão da dependência. (GUIMARÃES, 2017)

De acordo com Hart, citado por Guimarães (2017) acima, falta sensibilidade e empatia dos líderes políticos brasileiros para resolver o problema das drogas, que segundo o neurologista nesse artigo, está diretamente relacionado à pobreza e a aspectos sociais, que podem desencadear outros problemas. Outro exemplo desse descaso geral com a população pobre e negra do país é o caso de Rafael Braga (Foto 6), representado nas redes pela *hashtag*: “Liberdade Para Rafael Braga”, que se tornou um símbolo da luta contra o racismo e a injustiça social no país, tendo repercutido até mesmo na mídia internacional, e ganhando apoio de movimentos internacionais como o Black Lives Matter.

The image shows a screenshot of a BBC News article. At the top, the BBC logo is on the left, and navigation links for 'Sign in', 'News', 'Sport', 'Weather', 'Shop', 'Earth', 'Travel', and 'More' are on the right. Below this is a red banner with the word 'NEWS' in white. Underneath the banner are more navigation links: 'Home', 'Video', 'World', 'UK', 'Business', 'Tech', 'Science', 'Magazine', and 'Entertainment & Arts'. A secondary row of links includes 'World', 'Africa', 'Asia', 'Australia', 'Europe', 'Latin America', 'Middle East', and 'US & Canada'. The main headline of the article is 'Rafael Braga: Scapegoat or dangerous protester?' in bold black text. Below the headline, it says 'By Donna Bowater' and 'Rio de Janeiro'. There is a copyright notice '© 20 February 2016 | Latin America & Caribbean' and social media sharing icons for Facebook, Twitter, YouTube, and Email. A central photograph shows a man, Rafael Braga, from the chest up. He is wearing a white polo shirt with blue horizontal stripes. He is standing in front of a light green wall. On the wall behind him, there is a blue logo of a caduceus and some text in Portuguese: 'INSTITUTO DOS DEFENSORES DE DIREITOS HUMANOS'. Below the photo, there is a caption: 'Rafael Braga was the only person to be convicted in connection with the mass street protests in Rio in 2014'. At the bottom of the article, there is a short paragraph: 'Rafael Braga was on his way to the bakery last month with 3 reais (\$0.75; £0.50) in his pocket to buy bread for his mother when he was arrested in Vila Cruzeiro, a favela in the north of Rio de Janeiro.'

Foto 12: Scapegoat or dangerous protester?

Na foto acima, o jornal britânico divulga a notícia com a manchete, que em português seria “Rafael Braga: bode expiatório ou manifestante perigoso?”. Conrado (2017), em seu artigo “Emblemático, caso Rafael Braga não choca o Brasil”, examina o caso em questão e traz ao diálogo diversos estudiosos do movimento negro brasileiro, explicando a questão da violência, da injustiça social, do racismo e apontando o único “crime” cometido por Rafael Braga: ser negro, pobre e da periferia.

Em suma, a história desse caso teve início em 2013, em meio a uma manifestação na onda de protestos que houve ao redor do país. Em um deles, na cidade do Rio de Janeiro, “Rafael foi abordado por policiais na saída do local onde dormia e foi preso por levar consigo duas garrafas de produtos de limpeza, compostos pelo desinfetante Pinho Sol e um frasco de água sanitária” (CONRADO, 2017). Rafael foi preso mesmo sem ter participado dos protestos, segundo testemunhas, e sem ter conduta criminosa, sendo que, os policiais alegavam que os produtos carregados eram para ser usados em reação contra a polícia no confronto contra os

manifestantes. Uma importante observação é que, no mesmo protesto, outros manifestantes (brancos) foram presos e postos em liberdade em poucos dias.

Em 2016, após conseguir uma breve liberdade apoiada por instituições e advogados que foram em sua defesa, Rafael Braga foi preso novamente, no caminho para a padaria na Vila Cruzeiro, por carregar 0,6g da maconha e 9,3g de cocaína e acusado de tráfico de drogas. Testemunhas, que o magistrado se recusou a ouvir por achar irrelevante o testemunho, alegaram que viram os policiais abordando Rafael e que ele não tinha nada nas mãos.

Djamila Ribeiro, mestra em Filosofia Política e ativista pelas causas raciais, afirma que o que torna emblemático o caso Rafael Braga é “a questão de criminalizar os sujeitos negros. A quantidade de droga com que ele foi pego é extremamente pequena. Se fosse um rapaz branco de classe média, ele seria tido como um usuário e as pessoas teriam outra narrativa. E aí parece que como erraram da primeira vez e ficou muito evidente, eles querem justificar esse erro criminalizando ele de qualquer forma” e completou dizendo que “é o racismo que faz com que aconteça essa sucessão de arbitrariedades e que, inclusive, faz com que as pessoas não se mobilizem tanto”. (CONRADO, 2017).



Foto 13: Black Lives Matter

O caso Rafael Braga, que ganhou repercussão internacional e virou símbolo da injustiça social e racial no Brasil, deflagra a importante questão da marginalização do usuário de drogas e sua relação com outros fatores de ordem social, como a pobreza e o racismo.

Voltando para a canção Desconstrução de GOG, é possível observar na narrativa, sob um viés ideológico que reflete na arte e no arranjo musical, a busca pela humanização e apresentação do problema “usuário de drogas” no país.

Temos uma postura de enfrentamento com tudo que nos acontece. Motores potentes dessa transformação social. Nós podemos ser protagonistas da nossa jornada. **O centro é o centro, a partir do momento que nos vemos como periféricos. Mas nós podemos ser o centro. Não somos problemáticos, mas temos problemas,** e podemos ser matemáticos na prática. Problema se resolve a partir da equação. (GOG, 2015c)

Em diversas entrevistas, o rapper GOG sempre assumiu seu caráter de militância e de luta contra a marginalização da periferia e dos sujeitos que vivem nela, ou que são vítimas das mazelas da desigualdade e da injustiça social. A desconstrução na Desconstrução, portanto, se dá na luta travada ideologicamente contra os valores em voga em uma sociedade que se recusa a enxergar os usuários de drogas (majoritariamente sujeitos pobres, pretos e da periferia - conforme a entendemos neste trabalho, não como espaço geográfico, mas enquanto espaço identitário -) com empatia e humanidade, ao mesmo tempo que o autor “desconstrói” (atualiza) uma canção antiga que tratava das más condições de vida de outro sujeito menosprezado socialmente. GOG “desconstrói”, assim, a canção do ponto de vista ético e estético, e ao mesmo tempo dialoga com o discurso anterior, o atualizando para um novo contexto sócio-histórico.

Segundo Bakhtin (2002) a compreensão amadurece apenas na resposta, ambas estão fundidas dialeticamente e reciprocamente condicionadas, sendo impossível uma sem a outra.

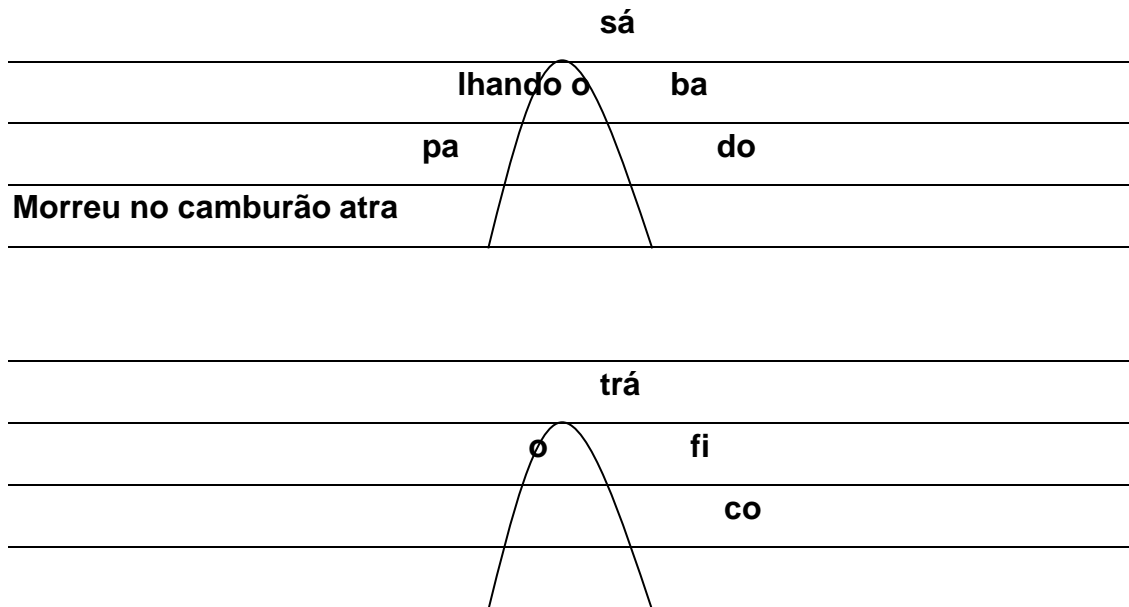
Deste modo, a compreensão ativa, somando-se àquilo que é compreendido no novo círculo do que se compreende, determina uma série de inter-relações complexas, de consonâncias e multissonâncias com o compreendido, enriquece-o de novos elementos. É justamente com esta compreensão que o falante conta. Por isso, sua orientação para o ouvinte é a orientação para um círculo particular, para o mundo particular do ouvinte, introduzindo elementos completamente novos no

seu discurso: pois para isto concorre a interação dos diversos contextos, diversos pontos de vista, diversos horizontes, diversos sistemas de expressão e de acentuação, diversas "falas" sociais. O falante tende a orientar o seu discurso, com o seu círculo determinante, para o círculo alheio de quem compreende, entrando em relação dialógica com os aspectos deste âmbito. O locutor penetra no horizonte alheio de seu ouvinte, constrói a sua enunciação no território de outrem, sobre o fundo aperceptivo do seu ouvinte. (p.90-91)

Logo no início da canção a desconstrução/atualização já se dá na melodia, que embora recupere a antiga harmonia, traz agora um novo arranjo, com a inserção de scratches³¹, da batida típica do rap, e com novos arranjos vocais que aumentam a tensão melódica da canção. Há a inserção de arranjos em piano e violino. A canção aparece num formato jazz-MPB-hiphop. A princípio, o vocal começa seguindo a estrutura de Construção e o jogo poético-rítmico das proparoxítonas continua presente. A forma de cantar de Chico favorece um pouco o formato atualizado da versão nesse rap melódico, num canto falado melancólico, quase um blues no arranjo de GOG e Victor Vitrola. Os dois, entretanto, seguem aumentando a intensidade dos arranjos vocais ao longo da canção e colocam mais ênfase na última estrofe em que cantam juntos, culminando no último verso, fazendo o que Tatit (1996) chama de curva melódica tensiva, na última frase “Morreu no **camburão** atrapalhando o sábado” (depois repetindo com o mesmo arranjo a palavra **tráfico**, antes “tráfego” em Chico Buarque). O que segue, é GOG evocando Chico Buarque, pedindo sua licença (ambiguidade de “com licença” e, ao mesmo tempo “licença” autoral, ou poética).

“A passionalização na canção funciona como um reduto emotivo da intersubjetividade. Todas as épocas necessitaram dessas expressões individuais registradas na especificidade tensiva da curva melódica” (TATIT 1996, p.23). É possível captar esse efeito ao final da canção em questão, quando o autor assina sua palavra por meio do estilo de sua entonação, que difere totalmente da canção anterior versada, assumindo sua própria “responsabilidade”, em termos bakhtinianos (BAKHTIN, 2010), para consigo mesmo, para com o discurso citado (Chico Buarque) e para quem se dirige (público), nessa Desconstrução que constrói novos sentidos e discursos de outrem:

³¹ *Scratch* é quando o DJ arranja o vinil para frente e para trás repetidas vezes.



O *tráfego* ressignificado no *tráfego* representa a preocupação do autor em enfatizar sua mensagem numa entonação estético-ideológica que reforça a ideia da mensagem discutida na canção acerca do sujeito usuário. A letra da canção de Desconstrução, com a inserção e troca de palavras em comparação à Construção, reforça esse sentido. A letra da canção de Chico remete ao universo do operário: à família, à pouca renda (a pé, deslocação, arroz e feijão). A personagem, nesse caso, é representante de um grupo social.

O estilo compreende organicamente em si as indicações externas, a correlação de seus elementos próprios com aqueles do contexto de outrem. A política interna do estilo (combinação dos elementos) determina sua política exterior (em relação ao discurso de outrem). O discurso como que vive na fronteira do seu próprio contexto e daquele de outrem. (BAKHTIN, 2002, p.92)

A canção Desconstrução já coloca no protagonista o discurso de um outro grupo social. Seguem as palavras que produzem esse efeito. Como por exemplo, algumas palavras próprias do vocabulário desse contexto:

Tragou (para fumar, no caso, o crack);

Lata: geralmente usada pelos usuários de crack para fumar esse tipo de droga;

Tiro: “dar um tiro”, gíria para cheirar cocaína;

“Boca”: local de venda de drogas (tráfico);

“Pirou o cabeção” (gíria): ficou “louco”, embriagado;

Curvou pra não encarar / antissocial: representação da imagem da exclusão;

Cachimbo pós cachimbo: usado para fumar, e “um após o outro” como o sinal do vício;

“Viajar”: embriagado sob o efeito da droga;

Comprou e não pagou: muitos usuários acabam não pagando o traficante, o que provavelmente gera problemas para o usuário que às vezes pode entrar para o tráfico para manter o vício, ou se prostituir;

Furtou no lar: uma realidade triste de muitos usuários, quando estão com a fissura do vício e já não possuem mais dinheiro para sustentar o consumo;

Magrão: característica física da pessoa que faz uso da droga depois de algum tempo;

Camburão: poderia ser uma ambulância em outros casos, mas a escolha do autor aqui foi pelo camburão, como forma de representar a presença da polícia, que como dissemos anteriormente neste trabalho, é marcante e parte desse contexto;

(Olhos) alarmados de silêncio e tráfico: o olhar do usuário também é sempre uma característica física forte que ilustra seu estado de paranoia, abstinência ou embriaguez.

Com essa série de imagens, o autor produz uma narrativa que desperta o ouvinte a uma realidade trágica, ele humaniza o usuário de drogas e tenta fazer com que seu destinatário consiga olhar com empatia para essa personagem. O discurso de “Construção” é sobre o apagamento do operário frente à sociedade, o trabalhador invisível e sem direitos, que vive na rotina, que se torna “máquina”. O egoísmo da cidade leva a crer que até a sua morte está “atrapalhando o tráfego”. Em “Desconstrução”, por sua vez, esse discurso se ressignifica no apagamento social do usuário na cidade, a marginalização do adicto, que dessa vez não apenas morre atrapalhando o tráfego, mas também o tráfico.

O cenário que aparece de fundo é a cidade. Entendemos nas canções que a cena da Construção remete cronotopicamente à rotina do operário na cidade com suas hierarquias e em Desconstrução a rotina do usuário no mesmo espaço urbano. Ambos os autores ilustraram e exploram a indiferença que as personagens faziam dentro desse contexto urbano, que em GOG é atualizada num discurso que apresenta o sujeito usuário, periférico, em um “não-lugar”, que poderíamos entender como uma

relação periferia-centro, tal qual acontecem nas grandes cidades, onde há um grande número de usuário no centro da cidade e, para políticos, isso é visto mais como um problema de segurança, do que social ou de saúde.

As várias vozes e discursos se encontram no tempo e no espaço, o que permitiu a Bakhtin desenvolver sua reflexão acerca da relação autor-texto-leitor. Estes se encontram em tempos e espaços distintos, separados, às vezes por séculos e por distância espacial, mas se encontram num mundo inacabado: o texto. Nele, a realidade é refletida e autor e leitor participam da (re)criação do mesmo, pois renovam, atribuem novos sentidos a ele (e, com isso, ao mundo, pelo texto representado), conforme o lugar dos sujeitos na sociedade. Tendo em vista o que Bakhtin nos diz, tanto o mundo real como a obra estão em constante interação, estão ligados. Há uma troca que é viva, dinâmica, em que um sempre enriquece o outro. Esse processo – diálogo – é cronotópico, na medida em que observarmos os indícios ou as marcas do tempo e do espaço no texto, ou seja, o texto relacionando-se com vários textos, com vários leitores ao longo do tempo e do espaço, já que a obra não é um produto pronto e acabado. (DE PAULA, 2009, p.185)

Na evocação, ao final da canção, GOG pede licença a Chico (nos múltiplos sentidos que já discutimos anteriormente) e ratifica sua insatisfação diante da situação do protagonista de sua narrativa, que representa um sujeito pobre, num contexto em que a situação de miséria ultrapassou a pobreza e culminou em algo ainda pior: o vício, as ruas que se tornaram sua casa e o enfrentamento de uma sociedade que o marginaliza sem buscar entender suas razões de ser e existir. A desconstrução, portanto, é a missão do autor, que humaniza esse sujeito, na forma da releitura de um clássico da música brasileira, que já possuía sua própria história trágica e poética de resistência, sendo ressignificada e atualizada, dialogando e ao mesmo tempo dialetizando com novas questões. Construindo, mas ao mesmo tempo desconstruindo paradigmas estéticos (o clássico MPB para o Rap) e ideológicos: “Com sua licença Chico, / Sem força pra sorrir / Direto do pico / Diga ao povo que sofro / Papelão é colchão pra dormir / Música combustão / Louca sensação / Resumo da missão / Desconstrução”.

4.2 Desconstruindo o nacionalismo colonizador



Foto 14: MC Carol (foto: divulgação da artista).

“Não foi Cabral” (MC CAROL)

Clique na imagem acima para ouvir a canção ou digite o link que consta na nota de rodapé³²

(Início: instrumental com sample do Hino Nacional Brasileiro remixado em batida funk e beat box)

Professora, me desculpe
Mas agora vou falar
Esse ano na escola
As coisas vão mudar

(2x)
Nada contra ti
Não me leve a mal
Quem descobriu o Brasil
Não foi Cabral

Pedro Álvares Cabral
Chegou 22 de abril
Depois colonizou
Chamando de Pau-Brasil

³² Canção disponível no YouTube oficial da artista: <<https://youtu.be/Hfkkeo-Vmc8>>.

Ninguém trouxe família
 Muito menos filho
 Porque já sabia
 Que ia matar vários índios

Treze Caravelas
 Trouxe muita morte
 Um milhão de índio
 Morreu de tuberculose
 Falando de sofrimento
 Dos tupis e guaranis,
 Lembrei do guerreiro
 Quilombo Zumbi

Zumbi dos Palmares
 Vítima de uma emboscada
 Se não fosse a Dandara
 Eu levava chicotada

(2x)
 Nada contra ti
 Não me leve a mal
 Quem descobriu o Brasil
 Não foi Cabral

[A canção é cantada 2x e se finaliza com o
 sample do final do hino nacional abaixo]:
Pátria Amada, Brasil

A recuperação do discurso identitário da nação afro-indígena brasileira na canção acima é explícita, bem como a busca pela desconstrução do Hino Nacional Brasileiro e a sua representação idealizada de “nação gloriosa” e “igualitária”, conforme analisamos a seguir. Nessa relação que Bakhtin denominaria de dialético-dialógica, temos um discurso polêmico que traz consigo vozes sociais e lutas que são refletidas/refratadas de/para um meio social, dirigidas a possíveis dois interlocutores: aqueles que concordam com o discurso oficial e àqueles que querem a reconstrução da nação pautada numa igualdade real e não utópica.

Antes de começarmos a analisar mais detalhadamente a orientação social e as vozes suscitadas nesse discurso, colocamos abaixo o Hino Nacional Brasileiro, a fim de que possamos analisar a polêmica elaborada por MC Carol lembrando-nos desse enunciado oficial, muito embora ele seja de domínio público e esteja presente na

memória da maioria dos brasileiros. Transcrevemos abaixo a letra na íntegra e a canção está disponível para download no Portal do Palácio do Planalto³³.

Ouviram do Ipiranga as margens plácidas / De um povo heroico o
brado retumbante, / E o sol da liberdade, em raios fúlgidos, / Brilhou
no céu da pátria nesse instante.

Se o penhor dessa igualdade / Consequimos conquistar com braço
forte, / Em teu seio, ó liberdade, / Desafia o nosso peito a própria
morte!

Ó pátria amada, / Idolatrada, / Salve! Salve!

Brasil, um sonho intenso, um raio vívido / De amor e de esperança à
terra desce, / Se em teu formoso céu, risonho e límpido, / A imagem
do cruzeiro resplandece.

Gigante pela própria natureza, / És belo, és forte, impávido colosso, /
E o teu futuro espelha essa grandeza.

Terra adorada, / Entre outras mil, / És tu, Brasil, / Ó pátria amada! /
Dos filhos deste solo és mãe gentil, / Pátria amada, / Brasil!

Deitado eternamente em berço esplêndido, / Ao som do mar e à luz do
céu profundo, / Fulguras, ó Brasil, florão da América, / Iluminado ao
sol do novo mundo!

Do que a terra mais garrida / Teus risonhos, lindos campos têm mais
flores; / "Nossos bosques têm mais vida", / "Nossa vida" no teu seio
"mais amores".

Ó pátria amada, / Idolatrada, / Salve! Salve!

Brasil, de amor eterno seja símbolo / O lábaro que ostentas estrelado,
/ E diga o verde-louro dessa flâmula / - Paz no futuro e glória no
passado.

Mas, se ergues da justiça a clava forte, / Verás que um filho teu não
foge à luta, / Nem teme, quem te adora, a própria morte.

Terra adorada / Entre outras mil, / És tu, Brasil, / Ó pátria amada!

Dos filhos deste solo és mãe gentil, / Pátria amada, / Brasil!

O Hino Nacional do Brasil foi composto 1831 (letra de Joaquim Osório Duque Estrada e música por Francisco Manuel da Silva). Com seu estilo musical influenciado pela música europeia do século XIX, essa canção já traz consigo muitos diálogos, como por exemplo em: “‘Nossos bosques têm mais vida’, / ‘Nossa vida’ no teu seio

³³ Disponível em <<https://www.gov.br/planalto/pt-br>>.

‘mais amores’”, cujas aspas colocadas pelo autor indicam a citação da Canção do Exílio de Gonçalves Dias, poeta de estilo romântico que tinha como ideal o enaltecimento dos valores nacionais. Essa retomada discursiva, portanto, aparece como uma retomada desses princípios, numa resposta de concordância com o poeta romântico.

Ao colocar o hino brasileiro sampleado e remixado na batida funk, MC Carol confronta os valores dessas vozes sociais que exaltam esse Brasil europeizado. Há diversos diálogos nessa canção: na parte instrumental, que é desconstrução do hino, que a autora usa como pano de fundo para questionar os valores colonialistas na sociedade brasileira; e na parte verbal (letra) no cenário da escola que, como vemos a seguir, representa um saber institucional baseado na exclusão e no eurocentrismo.

Não foi Cabral, que já se inicia com o sample do hino brasileiro, questiona seus valores de “penhor dessa igualdade”, “liberdade” no “seio” da pátria, “sonho”, “amor”, “esperança”, da “mãe gentil”, “do berço esplêndido” e da “justiça”. MC Carol apresenta em sua canção diversos sujeitos que constituem a sociedade brasileira desde o início e que não usufruem igualmente desses direitos e sentimentos. As vozes sociais contidas no discurso da autora, na verdade, representam uma luta que acontece desde o período colonial, simbolizadas na figura dos índios, de Zumbi dos Palmares e Dandara, e reaparece na organização social pós-colonial atual, na forma de sua relação com o racismo institucional representado pela escola e no seu diálogo com a professora enquanto apresenta sua versão dos fatos da História do Brasil.

MC Carol propõe, portanto, um resgate da História do povo brasileiro que não seja pautada no eurocentrismo, atitude bastante presente na história da escola brasileira. Dandara e Zumbi dos Palmares, casal de guerreiros quilombolas responsáveis pela resistência negra no Brasil colônia, mas esquecidos durante muito tempo pelo saber oficial, aparecem como heróis na narrativa da autora (“se não fosse a Dandara, eu levava chicotada”). A autora também fala do sofrimento dos índios, citando a etnia tupi-guarani.

Essa canção descreve muito do sistema de exclusão e falta de representatividade do jovem negro e pobre da periferia, que é assunto de discussão desde o início desta tese. O discurso de MC Carol traz consigo essas vozes identitárias e questiona a lacuna dessa História e os protagonistas que não a representam, considerando a luta de resistência do povo afro-indígena e a

apropriação de Pedro Álvares Cabral que “chegou” (e não descobriu) o Brasil em 22 de abril e “depois colonizou chamando de Pau-Brasil”.

“Professora, me desculpe”, mas o racismo institucional ainda é algo forte no Brasil, mesmo que com tentativas de mudança do discurso oficial na escola (por meio de leis e documentos oficiais do Estado), promovidas por educadores e pela sociedade, que com sua heterogeneidade, pressionam por um ensino cada vez mais inclusivo. Há esforços nesse sentido, como observamos a seguir, mas numa sociedade pós-colonialista e desigual tal qual nosso país, temos que concordar que as ideias de Foucault (1999) a respeito das relações de poder e controle por meio das instituições fazem total sentido nesse contexto.

O que é afinal um sistema de ensino senão uma ritualização da palavra; senão uma qualificação e uma fixação dos papéis para os sujeitos que falam; senão a constituição de um grupo doutrinário ao menos difuso; senão uma distribuição e uma apropriação do discurso com seus poderes e seus saberes? (p.44)

Para Foucault (1999), a produção de discursos na sociedade é controlada, selecionada e redistribuída por procedimentos de exclusão. A *interdição* é um deles. Desse modo, há em nossa sociedade direitos privilegiados de determinados sujeitos que falam e exercem poder em detrimento de outros, evidenciando nessas relações as lutas entre classes e os sistemas de dominação que se materializam no discurso.

O saber institucional vale-se do uso de sua “vontade de verdade”, assim como outros sistemas de exclusão, fundamentando em suas práticas pedagógicas o modo a configurar a aplicação, valorização e distribuição do saber em sociedade. Assim, essa vontade de verdade institucionalizada no ensino escolar vem a exercer um poder de coerção sobre os outros discursos que poderiam circular no ambiente de aprendizado, mas, por pressão, permanecem apagados. Procedimentos de exclusão como esses silenciam os diversos grupos presentes em nossa sociedade e que circulam numa quantidade significativa no ambiente escolar.

A imposição de um discurso homogêneo, produzido pela vontade de verdade, sendo esse considerado a única forma possível e verdadeira de distribuição do conhecimento, inviabiliza modos alternativos que correspondam à configuração social presente na escola por diversos grupos étnico-sociais. Apenas uma forma de ensino-aprendizagem “imposta” poderia levar, acreditamos, ao silenciamento desses grupos, bem como à defasagem na apreensão do que está sendo ensinado, já que o aluno

não veria relação entre o método que lhe estaria sendo imposto e a sua realidade e vivência cotidiana. Esses fatores estão relacionados a formas de avaliação em que o aluno é colocado em situação de ser julgado pelo que aprendeu: este não relaciona seu conhecimento com sua experiência individual e reflexão, mas sim com o método de ensino que lhe é imposto, já que os demais discursos que estão fora da esfera escolar, mas presentes no cotidiano daquele que aprende não são bem vistos no contexto hierarquizado da escola.

Sabe-se que a educação, embora seja, de direito, o instrumento graças ao qual todo indivíduo, em uma sociedade como a nossa, pode ter acesso a qualquer tipo de discurso, segue, em sua distribuição, no que permite e no que impede, as linhas que estão marcadas pela distância, pelas oposições e lutas sociais. Todo sistema de educação é uma maneira política de manter ou de modificar a apropriação dos discursos, com os saberes e os poderes que eles trazem consigo. (FOUCAULT, 1999, p.43-44)

Sendo a enunciação construída de acordo com um processo histórico ideológico e social, há muitos discursos que permanecem silenciados na escola, sendo evidenciado apenas o discurso dominante da instituição que se considera detentora do saber. O Racismo Institucional se configura dentro desse contexto, pois se trata de um “um modo de subordinar o direito e a democracia às necessidades do racismo, fazendo com que os primeiros inexistam ou existam de forma precária, diante de barreiras interpostas na vivência dos grupos e indivíduos aprisionados pelos esquemas de subordinação desse último”. Seu impacto na vida da população negra no Brasil pode ser percebido tanto na sua relação direta com os serviços e as instituições que deveriam garantir seus direitos fundamentais, quanto no cotidiano de suas vidas (WERNECK, 2013).

Como resposta às últimas décadas de reivindicação dos movimentos sociais e com a ajuda de educadores envolvidos nessa causa, o Estado brasileiro tem adotado um outro discurso oficial, por pressão, com leis de afirmação em diversos âmbitos institucionais. No ensino escolar a Lei 10.639, sobre o tratamento obrigatório da temática afro-brasileira e indígena, é exemplo disso.

O ano de 2008 demarcou a promulgação da Lei 11.645, que dispõe sobre a obrigatoriedade do tratamento da temática afro-brasileira e indígena em todo o sistema escolar brasileiro. Tal lei viria ampliar o sentido previamente constituído pela lei 10.639, do ano de 2003, que

pela primeira vez na história do país tornava obrigatório o enfrentamento escolar da questão das relações étnico-raciais em todas as suas implicações curriculares e cotidianas. As duas leis representam um ponto importante de mudança numa estrutura de silenciamento e produção de muitos estereótipos que, ao longo de mais de um século, vem demarcando práticas e discursos escolares. (BRASIL, 2016)

A arena ideológica, que contém constantes polêmicas e enunciados que representam lutas sociais de uma dada época, como descreve o Círculo de Bakhtin, pode promover mudanças no discurso oficial, já que a linguagem é viva e em constante evolução pautada na reflexão/refração dos grupos que formam uma sociedade e dialogam-dialetizam discursos e o ressignificam. Os gêneros do discurso são relativamente estáveis e acompanham essa evolução, tanto que a canção funk aqui analisada apresenta uma espécie de retorno desse gênero musical ao início dos anos 1990, quando o estilo das canções era abordar questões sociais, juntamente com as temáticas do baile.

MC Carol aborda muitos assuntos e todos eles são tratados de modo bem subversivos, muitas vezes em tom cômico, como é típico do Funk, “carnavalizando” no sentido bakhtiniano, como no trecho de outra canção: “Jorginho me passa a 12 que eu vou matar esse maconheiro”. A cantora também é vista por muitos críticos como uma revolução feminista em meio às letras de objetificação da mulher no funk, pois mesmo quando fala de sexo em suas letras, Carol coloca o ponto de vista feminino e fala de seu próprio prazer.

Na canção “Não foi Cabral”, a autora já subverte ao colocar a batida funk numa versão sampleada/remixada de uma música oficial do Estado e depois o faz novamente ao apresentar a “sua” versão da História. Versão que representa vozes sociais de sujeitos não representados na História escrita pelo colonizador, identidades silenciadas e apagadas temporariamente como vimos acima. A relação de alteridade nesse discurso se dá em contraposição ao discurso oficial, de modo polêmico, já que a autora conta sua perspectiva a História e faz isso refletindo/refratando valores importantes para o sujeito periférico, em harmonia com os valores e compreensão da consciência coletiva da periferia. Essa produção de sentido se dá especialmente pelo fato desse discurso aparecer no gênero Funk, na voz de um sujeito tipicamente marginalizado no Brasil: mulher, negra e periférica.

4.3 Desconstruindo as barreiras genéricas para construir novas pontes de significação



Foto 15: Kraftwerk (capa do álbum)



Foto 16: Los Breggas (capa do álbum)

A seguir analisaremos a canção “Bole Rebole” da banda Los Breggas, que é uma versão de “Das Model” do grupo de música eletrônica alemão Kraftwerk. A canção alemã de 1978 foi um grande sucesso nos anos 1980, até mesmo no Brasil, com sua versão inglesa “The Model” (o álbum que contém a canção foi gravado em alemão e inglês). Seguem as letras do Kraftwerk e, a seguir observaremos a de Los Breggas. Para escutar a canção “Das Model” clique na imagem acima à esquerda ou digite o link que consta na nota de rodapé³⁴.

Das Model	The Model
<p>Sie ist ein Modell und sie sieht gut aus Ich nehme sie heut' gerne mit zu mir nach Haus Sie wirkt so kuehl, and sie kommt niemand 'ran Doch vor der Kamera da zeigt sie was sie kann</p> <p>Sie trinkt im Nachtclub immer Sekt (korrekt) Und hat hier alle Maenner abgecheckt Im Scheinwerferlicht ihr junges Laecheln strahlt</p>	<p>She's a model and she's looking good I'd like to take her home that's understood She plays hard to get, she smiles from time to time It only takes a camera to change her mind</p> <p>She's going out tonight, loves drinking just champagne And she has been checking nearly all the men She's playing her game and you can hear them say</p>

³⁴ Canção disponível no YouTube no link: < <https://youtu.be/0zYiSniZWlY>>.

Sie sieht gut aus und Schoenheit wird bezahlt	She is looking good, for beauty we will pay
Sie stellt sich zu Schau fuer das Konsumprodukt	She's posing for consumer products now and then
Und wird von millionen Augen angeguckt	For every camera she gives the best she can
Ihr neues Titelbild ist einfach Fabelhaft	I saw her on the cover of a magazine
Ich muss sie wiedersehen, ich weiss sie hat's geschafft	Now she's a big success, I want to meet her again

Segue uma tradução livre do português, baseada na versão em inglês:

Ela é uma modelo e está bonita
 Eu gostaria de levá-la para casa, isso é certo
 Ela se faz de difícil, sorri de vez em quando
 Basta uma câmera para fazê-la mudar de ideia

Ela vai sair hoje à noite, adora beber só champanhe
 E ela está observando quase todos os homens
 Ela está fazendo seu jogo e você pode ouvi-los dizer
 Ela está bonita, pela beleza nós pagaremos

Ela está posando para produtos de consumo sempre que pode
 Para cada câmera ela dá o melhor de si
 Eu a vi na capa de uma revista
 Agora ela é um grande sucesso, quero encontrá-la de novo

Antes de fazermos qualquer consideração sobre a canção acima, observemos a versão ressignificada em tecnobrega de Los Bregas, “Bole e Rebole”. Para escutar, clique na imagem do álbum do artista na parte superior à direita na página anterior ou digite o link que consta na nota de rodapé³⁵.

“Bole e Rebole” (Los Bregas) - 2001

A cada dia que passa eu fico louco por ti
 Meu bem, eu fico louca também
 Com esse corpo lindo eu chego mais vou além
 Vem, chega mais perto meu bem

A cada dia que passa eu fico louco por ti
 Meu bem, eu fico louca também
 Com esse corpo lindo eu chego mais vou além

³⁵ Canção disponível no YouTube no link: <<https://youtu.be/HvdRwbq8d4I>>.

Vem, chega mais perto meu bem

Não faz assim comigo

Não me diga não

Meu amor vem pra mim

Bole e rebole, mexe esse corpo e vem comigo

Dance, me lance, nesse swing vou contigo

Não faz assim comigo

Não me diga não

Meu amor vem pra mim

Bole e rebole, mexe esse corpo e vem comigo

Dance, me lance, nesse swing vou contigo

De acordo com Bakhtin (2002), toda exposição criativa e talentosa de opiniões qualitativas de outrem permite variações estilísticas livres da palavra alheia, que é exposta em seu próprio estilo, aplicando-se a uma nova forma, e recebe uma resposta na linguagem do outro. **Não é imitação**, segundo esse autor, nem reprodução, mas “um desenvolvimento criativo ulterior da palavra estrangeira³⁶”, num novo contexto, com novas condições (p.147).

O grupo Kraftwerk, formado em 1970 em Düsseldorf na Alemanha, tem uma grande importância na história da música eletrônica. Suas composições foram sampleadas e remixadas diversas vezes e ressignificadas em vários gêneros e estilos. Além do exemplo que temos neste trabalho, poderíamos citar a ressignificação de Afrika Bambaataa & Soul Sonic Force, na canção “Planet Rock”, que é uma remixagem de “Trans Europe Express” do Kraftwerk. Esse famoso caso de sampleagem/remixagem, nos anos 1980, foi um marco na história do Hip Hop e um dos primeiros passos para transformar o Rap na forma que o conhecemos hoje.

³⁶ Embora no caso da análise da ressignificação de Kraftwerk em Bole e Rebole caiba o sentido literal de palavra estrangeira, Bakhtin (2002) a usa neste momento em outro sentido. Aqui ela significa “alheia”, “estranha”, o discurso que está embebido num pluringuismo **social** e não apenas linguístico.

Considerados os pais da música eletrônica, esse grupo alemão representa uma influência importante, não apenas para esta análise, mas para todos os gêneros derivados da música eletrônica que discutimos nesta tese. Na Foto 17 (1981), à direita, é possível observar o pioneirismo desses músicos que, com suas experimentações, popularizaram a um gênero musical que surgiu juntamente com o desenvolvimento das tecnologias, ou seja, discursivamente estava em vias de acontecer levando em consideração o horizonte social que envolvia esse momento sócio-histórico que circundava a Europa a partir dos anos 1970 e passou a influenciar toda a música ocidental nas décadas posteriores.

Tanto o Hip Hop quanto o Tecnobrega beberam de diversas fontes e o Kraftwerk é certamente uma delas, de forma direta (como no caso de “Planet Rock” de Afrika Bambaataa e “Bole e Rebole” de Los Bregas), ou indireta (como influenciador desses gêneros musicais, nos primórdios de seu desenvolvimento).



Foto 17: Kraftwerk os pais da música eletrônica (1981)

Los Bregas, por sua vez, também é uma das primeiras bandas que popularizaram o Tecnobrega pelo Pará e pelas regiões norte e nordeste do país, sendo que “Bole e Rebole” foi seu grande sucesso.

Gaby Amarantos, considerada a rainha do Tecnobrega, que popularizou o gênero ainda mais colocando-o na grande mídia, fez um cover ao vivo em 2012, no qual fez um *mashup*³⁷ de “Das Model” e “Bole e Rebole”. No início da canção, a cantora se dirige ao público e diz: “o pai do Tecnobrega”, enquanto inicia o cover de Das Model, e depois grita: “Kraftwerk do Brega!”, ao iniciar a versão de Los Bregas³⁸.

Com o passar dos anos a evolução tecnológica e o acesso a outras sonoridades e produções estrangeiras possibilitou modificações nas composições e na sonoridade do Brega, a forte presença dos teclados e a possibilidade de eliminar a bateria acústica ampliam as facilidades de produção e levam o

³⁷ *Mashup* é quando se mistura duas canções, deixando possível perceber quando uma termina para a outra começar.

³⁸ Disponível no YouTube oficial de Gaby Amarantos no link: <<https://youtu.be/dYQ5G0d-LAk>>.

Brega a ficar cada vez mais pop e sintético, um grande exemplo disso é que “Das Model” e “Showroom Dummies” do grupo alemão Kraftwerk são grandes sucessos até hoje nos Bailes da Saudade na capital paraense.

“Das model” ganhou versão em português “Bole e Rebole” da banda Los Bregas e basta ouvir “Showroom Dummies” na gravação original de 1977 do álbum Trans Europe Express pra sacar a batida e os tecladinhos usados até hoje no tecnobrega, sem esquecer que são 2 boleros. (OVERMUNDO, 2011)

Quando o Brega – que é um estilo musical brasileiro influenciado pelo movimento da Jovem Guarda, cujos cantores se denominavam românticos e costumavam gravar composições que abordavam o tema das decepções amorosas, do homem traído e abandonado, segundo Lemos (2008) – se transformou no Tecnobrega, foi devido ao avanço tecnológico, como vimos acima e já observamos anteriormente neste trabalho. O primeiro passo para isso foi a influência e o diálogo com as sonoridades estrangeiras.

“Bole e Rebole”, portanto, carrega em sua melodia os teclados ressignificados de “Das Model”, mas o ritmo e a batida são típicos do Tecnobrega. A canção se torna mais dançante e típica dos bailes do Pará. Como dissemos anteriormente, ao falar sobre esse gênero musical paraense, a música tem que ser dançante. É o tipo de baile que entretém a periferia, é para dançar e o ritmo dessa canção traz essa materialidade.

No que diz respeito à letra, temos um discurso diferente e atualizado de Das Model. Enquanto a melodia é muito parecida mas veste uma roupagem tecnobrega, a letra traz mudanças ainda mais significativas do ponto de vista sócio-ideológico.

Ao ouvir “Das Model” (The Model), observamos que o narrador descreve uma modelo que ele gostaria de reencontrar, ressaltando sua beleza, porém, de certo modo, a objetifica ao mesmo tempo. Diz que gostaria de leva-la para casa, mas ela se faz de difícil “I'd like to take her home [...] She plays hard to get”. Ela só quer beber champanhe, não se importar em flertar com os homens (“And she has been checking nearly all the men / She's playing her game”) e eles “pagarão pela sua beleza” (“and you can hear them say / She is looking good, for beauty we will pay”), que é um produto de consumo tal qual os produtos vendidos para os quais ela posa nas fotos (“She's posing for consumer products now and then”).

Chega um ponto da letra de Das Model que o autor parece estar falando de uma prostituta, isso pode ser uma hipótese, mas ainda que ele esteja falando apenas

da modelo, ele nos apresenta uma mulher, cuja beleza é objetificada e está à venda. É uma narrativa um tanto sexista, embora o sujeito que conta esta história demonstre afeição pela personagem modelo, ele também enaltece apenas sua beleza.

Do ponto de vista axiológico, portanto, acontece uma mudança significativa de “Das Model” (1978) para “Bole e Rebole” (2001), que certamente reflete/refrata não apenas espaços geográficos e culturais diferentes, mas também momentos sócio-históricos divergentes. Pois, nesta última, embora também se trate de uma canção romântica, uma nova voz é inserida no diálogo. A voz é cedida à mulher e ela figura como voz social e representante da mulher (periférica) que vai ao baile dançar.

A canção de Kraftwerk descreve uma mulher de classe social mais alta, é uma modelo, capa de revista, contudo, é criticada indiretamente pelo seu papel de negociar (sexualmente e financeiramente) como os homens. Ela flerta, ela posa como modelo, mas é refém de sua própria “liberdade”. Assim como Das Model, embora Bole e Rebole trate de uma outra narrativa, a personagem mulher vai flertar, mas ninguém está descrevendo como ela faz isso, ela mesmo está dizendo. Ressaltamos abaixo os trechos que demonstram o que observamos acima:

A cada dia que passa eu fico louco por ti
Meu bem, eu fico louca também
 Com esse corpo lindo eu chego mais vou além
Vem, chega mais perto meu bem

Além disso, o refrão da canção dá a entender que ambos estão se divertindo e dançando juntos (“Dance, me lance, nesse *swing* vou contigo”), dançando a dois, como é típico dos bailes tecnobrega. Assim, nas estrofes têm-se o diálogo desses dois sujeitos e no refrão eles cantam juntos.

Observamos, porém, que o enunciador desse discurso é masculino, pois além de iniciar o diálogo, ele também enuncia sozinho “Não faz assim comigo” (típico do sofrimento estilístico do Brega), quando a seguir a sua voz se une novamente à de sua parceira. Também foi possível notar que, embora a mulher tenha voz nessa canção, seu papel no campo afetivo de valores machistas permanece, já que é apenas o corpo dela que está sendo cantado. É possível constatar isso a partir do trecho em que, ao invés de dizer que o corpo do homem é lindo e com isso ela também pode “ir mais além” quando seu parceiro diz “com esse corpo lindo eu chego mais, vou além”, ela apenas responde: “vem, chega mais perto meu bem”. Desse modo, notamos que o

corpo da mulher permanece no foco ainda nesta narrativa, mesmo que ela seja mais atualizada, no que diz respeito aos valores históricos e sócio-ideológicos, que Das Model.

Do ponto de vista da orientação social, observamos que “Bole e Rebole”, entra em contato com a periferia a partir do momento que simula a situação do baile e cede voz à mulher, que se torna participante do discurso. Essa canção também subverte sua versão original ao inserir as batidas tecnobregas em sua nova versão tropical do hit alemão e desconstrói completamente sua letra. As vozes sociais contidas no discurso de Los Bregas, bem como o seu ritmo e entonação social é o elo que liga esse enunciado artístico ao espaço periférico paraense (e, posteriormente de outros estados no Norte e Nordeste, se tornando um hit local), é o que produz a identificação do público com essa canção que carrega em sua melodia e letra o tema da dança e da coletividade do baile.

5. CARNAVALIZANDO INTERSUBJETIVIDADES: IDENTIDADES NAS REPRESENTATIVIDADES

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
 Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
 Tupi, or not tupi that is the question.
 Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.
 Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.
 (ANDRADE, 1976)³⁹

Nesta última seção, gostaríamos de dissertar um pouco acerca da relação entre dialogismo e cultura popular (tal como a carnavalização, o riso e o corpo) em termos bakhtinianos, procurando demonstrar como esses dois conceitos estão interligados e complementam tudo o que dissemos até agora sobre identidades manifestas no diálogo e a retomada do discurso do outro.

Iniciamos com a epígrafe de Oswald de Andrade, do “Manifesto Antropófago”, pois compreendemos que essa leitura denota muito como a cultura brasileira, já naturalmente filha de três raças cantadeiras (africana, ameríndia e portuguesa), segundo Cascudo (2006), incorpora e absorve culturas alheias de modo muito natural, transformando o contexto sociocultural brasileiro em um caldeirão heterogêneo de discursos que se encontram, intercalam e concatenam, de modo cordial e polêmico ao mesmo tempo.

Retomamos aqui também, a voz do poeta Sérgio Vaz (2016), já que no começo deste trabalho mencionamos que este artista enxerga que a periferia vive sua “Tropicália” (movimento que também prezou pela antropofagia cultural) e que nessa “antropofagia periférica”, que é tomar a cultura do centro e recriá-la de forma periférica, coloca-se uma visão própria sobre as coisas, a partir do momento em que as pessoas se reconhecem e dialogam com isso.

Todo discurso torna-se simultaneamente representativo e representado; o sentido é a contingência tanto do objeto do discurso quanto do gesto social que ele nesse momento interpreta.
 (HIRSCHKOP, 2012, p.109)

³⁹ ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1976.

A cultura está impregnada de diálogo e o discurso se torna representativo/representado no momento da interação com o objeto e o social. Para Bakhtin (1987), **o espaço público das ruas**, o popular, coloca o que está na periferia da vida cotidiana no centro da comunidade. É onde “todos os opostos comuns se encontram e se misturam” (LaCapra, 2010, p.159).

Na obra bakhtiniana, o plurilinguismo e os elementos descritos na análise que Bakhtin faz da cultura popular, como a carnavalização e o descentramento das forças, andam juntos. A língua está viva, segundo Bakhtin (2002) e “desenvolvendo-se ao lado das forças centrípetas caminha o trabalho contínuo das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verbo-ideológica e da união caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação” (p.82). Essas forças estão contidas em cada ato de enunciar e os processos de centralização e descentralização se entrecruzam na enunciação. Esse processo transforma o plurilinguismo em social e histórico, pois nesse movimento centrífugo-centrípeto, diversas vozes sociais estão presentes.

Para Bakhtin (2002), o romance se constitui “historicamente na corrente das forças descentralizadoras e centrífugas”. Neste trabalho, quando analisamos a canção periférica e sua relação com a periferia e o centro na sociedade brasileira, observamos que o mesmo ocorre.

E enquanto a poesia, nas altas camadas sócio-ideológicas oficiais, resolvia o problema da centralização cultural, nacional e política do mundo verbal-ideológico, por baixo, nos palcos das barracas de feira, soava um discurso jogralesco, que arremedava todas as “línguas” e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas e das soties, das **canções de rua**, dos provérbios, das anedotas. (BAKHTIN, 2002, p.83, grifo nosso)

Como viemos desenvolvendo e observando nesta pesquisa, a canção periférica subverte o discurso da elite, polemiza com discursos oficiais e constrói sua própria visão e compreensão do mundo. Bakhtin (2002), ao dizer que a poesia representava a cultura erudita e seu processo de centralização àquela época, atesta que, “por baixo” – nas ruas e nas feiras, desenvolvia-se um discurso que arremedava o discurso oficial e criava suas próprias formas arte popular. É em concordância com esse pensamento bakhtiniano que construímos nossa tese.

A cultura popular e o dialogismo, portanto, estão relacionados. O carnaval de Bakhtin e suas teorias sobre o dialogismo, segundo Wall (2010), não representam duas ideias independentes, mas são a mesma coisa.

O limiar do carnaval é aquele da praça pública e sua expressividade deriva do fato de que ele permite um contato público. Como não ver no contato físico da praça pública, com toda a loucura que ela contém, um equivalente corporal do diálogo verbal? Para Bakhtin, a sociedade é bem mais que um amálgama de indivíduos sem laços entre si (p.15).

Estamos afirmando essa relação a todo momento, pois nossas análises também não separam as duas coisas, embora tenhamos focado no discurso citado (na letra e na melodia) na seção anterior, não deixamos de discutir o sócio-histórico e o valor cultural dentro do contexto periférico de interação social e afirmação de identidades e representatividades. Nesta seção, observaremos mais três canções rap, funk e tecnobrega, focando na carnavalização por meio da afirmação das identidades.

O pensamento bakhtiniano coloca os modos comunicativos em contato com os corpos e o riso, transformando esses últimos em parte da linguagem e tão dignos de atenção quanto o diálogo verbal. O carnaval, portanto, é o “lugar do encontro, um centro de empréstimos, um lugar em que as palavras de um autor passam sob a pluma de outro” (WALL, 2010, p.22). A visão carnavalesca do mundo é onde as falas do outro se reproduzem sem aspas, é onde há a mistura das linguagens: verbais e gestuais, escritas e orais. A prática carnavalesca transforma ao invés de fixar e estratificar.

É possível observar essa prática e mistura de linguagens, nas canções que observamos a seguir, bem como nos gêneros que estudamos neste trabalho. O Rap, o Funk e o Tecnobrega carregam em sua composição e estilo elementos de carnavalização, nesses gêneros têm-se a inversão de valores, o humor e o festejo popular (como representação das identidades da periferia, ou como o festejo propriamente dito: os bailes, o batidão, as aparelhagens). A noção de produção discursiva por meio do carnaval na “praça pública” bakhtiniana se assemelha em com o modo que entendemos a criação artística da/na periferia brasileira, por isso relacionamos a celebração popular, estudada por esse autor, com as manifestações dos gêneros aqui estudados.

Antes de observarmos os elementos do carnaval nas canções periféricas, identificamos a seguir quais são os aspectos que compõem a ideia de carnaval para

Bakhtin (1987). Aspectos da ideia filosófica/antropológica do carnaval bakhtiniano (Brandist, 2004):

- suspensão da estrutura hierárquica, das formas de repressão reverência e etiqueta;
- aproximação entre sujeitos por meio da interação, liberdade e familiaridade;
- a excentricidade se aflora e rompe com a rotina da vida;
- atitude libertária e quebra das normas em relação a valores e pensamentos, o que resulta em contatos e combinações entre sagrado e profano, alto e baixo;
- palavrões e blasfêmias, obscenidades, destacando os poderes reprodutivos da terra e do corpo;
- o ritual de coroação do rei do carnaval, baseado na renovação;
- celebração da relatividade da ordem simbólica.

Além dos aspectos acima citados, Bakhtin (1987) dá uma atenção especial à questão do riso e do corpo. Segundo Tihanov (2012), o riso para Bakhtin é a mistura orgânica do físico e do espírito, emblema para a harmonia entre cultura e natureza, é gerador de valores culturais. O riso carrega consigo a quebra das normas e da rigidez, mas também representa o ciclo morte-renascimento. A imagem do corpo e sua relação com o grotesco também está relacionada ao riso, de acordo com Brandist (2004).

For Bakhtin the grotesque image of the body is part and parcel of carnivalised folklore. The symbolic dismemberment and recombination of the parts of the body [...] is linked to the collective and sensuous experience of carnival celebrations in which the social hierarchy is dismantled and reformed in parodic and eccentric ways (p. 141).

O desmembramento do corpo no carnaval, tal qual é visto em Bakhtin (1987), portanto, é uma representação excêntrica e paródica do desmantelamento da hierarquia social.

Todos os elementos e conceitos advindos da ideia de carnaval bakhtiniana, como dissemos anteriormente, não se separam da ideia de diálogo e linguagem. Desse modo, seguimos apresentando algumas canções na qual poderemos observar como essas ideias podem estar presentes na canção da periferia.

5.1 Favela vem hackear quem vem caçoar!

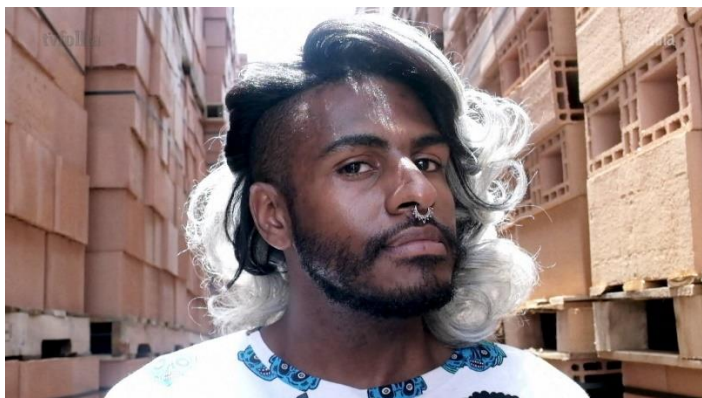


Foto 18: Rico Dalasam (divulgação do artista).

Esse close eu dei (Rico Dalasam)

*Clique na imagem acima para ouvir a canção
ou digite o link que consta na nota de
rodapé⁴⁰*

Sente esse calafrio, bee
Guarda esses dollar bill que
Hoje é com o Dala, viu
Vim cravado Lanvin e Mcqueen

Bem lacroix
Favela vem hackear
Pra quem vem caçoar, vim tumultuar
Trazendo batidão que faz bumbum suar

Um rapper flop pediu mais três Cirocs
Pra mim que sou milk shake loque
Chora e dá um Google
Vê que eu cheguei bold na Vogue New York

Vixe! É o gueto it que vem duruduru
Ouvindo Lou Reed
Às vezes sumidão, sempre no BuzzFeed
Pelas vielas igual conduite

Vem
E aceita que onde ninguém foi
Eu vou tá
Vê bem e vem
Que pra variar
Esse close eu dei (2x)

⁴⁰ Canção disponível no YouTube oficial do artista: <<https://youtu.be/s62rdmKORow>>.

Sente esse calafrio, bee
 Guarda esses dollar bill que
 Hoje é com o Dala, viu
 Vim cravado Lanvin e Mcqueen

Bem lacroix
 Favela vem hackear
 Pra quem vem caçoar, vim tumultuar
 Trazendo batidão que faz bumbum suar

Um rapper flop pediu mais três Cirocs
 Pra mim que sou milk shake loque
 Chora e dá um Google
 Vê que eu cheguei bold na Vogue New York

Vixe! É o gueto it que vem duruduru
 Ouvindo Lou Reed
 Às vezes sumidão, sempre no BuzzFeed
 Pelas vielas igual conduite

Vem
 E aceita que onde ninguém foi
 Eu vou tá
 Vê bem e vem
 Que pra variar
 Esse close eu dei

É o Dalasummer no calor insano
 Onde se amassamos e se não ama, sambe
 Se abaixamos não era tiro, é o Dala
 Levantei dançando sem dar vexame (2x)

Vem
 E aceita que onde ninguém foi
 Eu vou tá
 Vê bem e vem
 Que pra variar
 Esse close eu dei

Segundo Volochínov (2013) as opiniões e valorações determinam a ressonância interna ou externa da voz (entonação) e a escolha das palavras e sua composição numa enunciação concreta. As escolhas feitas por Rico Dalasam na canção acima deixam claras a entonação de confronto e polêmica em seu discurso que carnavaliza e traz o discurso alheio com inserções de palavras (literalmente) estrangeiras.

a dialogicidade interna só pode se tornar esta força criativa e fundamental apenas no caso em que as divergências individuais e as contradições sejam fecundadas pelo plurilinguismo social, apenas onde as ressonâncias dialógicas ressoem não no ápice semântico do discurso (como nos gêneros retóricos), mas penetrem em suas camadas profundas, dialogizando a própria língua, a concepção linguística do mundo (a forma interna do discurso), onde o diálogo de vozes nasça espontaneamente do diálogo social das “línguas”, onde a enunciação de outrem comece a soar como língua socialmente alheia e, finalmente, onde a orientação do discurso para as enunciações alheias passe a ser a orientação para as línguas socialmente alheias, nos limites de uma mesma língua nacional (BAKHTIN, 2002, p.93)

Bakhtin fala acima de algo que conseguimos notar nessa canção, embora saibamos que o autor não esteja falando necessariamente de plurilinguismo em várias línguas, o que não invalida esta citação nesse momento, pois diversas citações da língua inglesa são populares no Brasil e expressões tais como “esse close eu dei” representam gírias e diferentes vozes sociais no interior do discurso de Dalassam.

De que lugar social fala Rico Dalasam? Unindo a questão da negritude, da periferia e da luta LGBT, esse rapper canta que veio para tumultuar. E tumultua por meio de suas canções e performances carnalizadas.

Numa mescla enunciativa entre a agressividade estilística do rap com gírias da periferia, mas também a linguagem da comunidade gay, a canção “Esse close eu dei” se inicia sonoramente com um tiro. A expressão/gíria “abaixa que é tiro”, que é usada quando uma pessoa é muito linda ou legal, na canção aparece simbolizada no tiro (literal, de uma arma) sonoro inserido como efeito na batida eletrônica e também aparece no jogo das palavras quando o autor diz: “Se abaixamos não era tiro, é o Dala(sam) / Levantei dançando sem dar vexame”.

Outros jogos de palavras aparecem com “bee” (abelha em inglês), mas que vêm da gíria gay de “bi”, abreviação de “bixa”. E também a expressão “esse close eu dei” que vem da gíria LGBT “close certo”, que significa: fazer algo bom, acertar, dar uma boa impressão.

A canção segue carnalizando em todos os sentidos, a começar pela ruptura com os valores de hierarquia social: “Favela vem hackear / Pra quem vem caçoar, vim tumultuar / Trazendo batidão que faz bumbum suar”. Essa quebra dos valores oficiais vem por meio da festividade, o “batidão”, ou seja, a inversão dos valores virá por meio de sua música, segundo o autor. A inversão dos valores também aparece quando ele, por meio das palavras em inglês, coloca a periferia no centro, mostrando que Dalasam

é importante, referência na moda, procurado pela mídia, num discurso em que ele pede a um de seus interlocutores (o que é advindo de outras classes sociais) que o aceite, pois nesse discurso que confronta, a periferia foi colocada no centro: “Guarda esses dollar bill que /Hoje é com o Dala, viu /Vim cravado Lanvin e Mcqueen / Bem lacroix” (citando marcas de grifes internacionais famosas).

Nesse discurso polêmico que carnaliza as classes sociais, quem é da periferia, ou da comunidade LGBT, festejaria seu tom de familiaridade, por meio da linguagem que os aproxima. Quem é advindo de outra classe social, ouviria o discurso de Rico Dalassam como uma resposta ao preconceito racial e de gênero que seu enunciado polemiza.

Há, ainda, um outro discurso dirigido a rappers (preconceituosos ou que criticam seu trabalho): “Um rapper flop pediu mais três Cirocs / Pra mim que sou milk shake / Loque chora / E dá um Google / Vê que eu cheguei bold na Vogue New York”. *Flop*, outra gíria, que significa “fracasso”, se referindo ao rapper que pediu Cirocs (vodka) para ele, Dalassam, que é preto e gay: milk-shake. O autor ironiza que o rapper fracassado provavelmente não sabe quem é ele, “dá um google”, pois ele chegou bold (no sentido literal e na expressão: forte e preto ou sem medo) na Vogue New York (símbolo da moda).

Essa canção que é rica, tal como Rico, em expressões e jogos de palavras que produzem diversos efeitos de sentidos dialógicos na linguagem, segue com muitas outras imagens, como: “Vixe! É o gueto it que vem duruduru / Ouvindo Lou Reed / Às vezes sumidão, sempre no BuzzFeed / Pelas vielas igual conduite”.

“Dalasummer no calor insano” também faz um jogo com o nome do cantor e “summer” (verão em inglês).

O refrão e tema da canção é o ápice de sua mensagem e inversão dos valores transcritos nessa canção: “ Vem / E aceita que onde ninguém foi / Eu vou tá / Vê bem e vem / Que pra variar / Esse close eu dei”. Como dissemos anteriormente, esse discurso feito por Dalasam é representativo, pois o público gay ou da periferia se identifica com as vozes sociais aí presentes e, o interlocutor vindo de outras camadas sociais acaba por ouvir esse enunciado concreto responsivo de Rico como uma afronta aos valores tradicionais, patriarcais e conservadores. Essa canção, portanto, é um discurso (festivo, no sentido do carnaval bakhtiniano) que polemiza com inversão da hierarquização da sociedade brasileira, colocando a “favela”, o preto e o gay no topo de uma pirâmide social.

A seguir vemos outro exemplo do discurso dialógico-carnavalizado, só que agora na canção funk.

5.2 Beijo pras MC travesti!



Foto 19: MC Xuxú (foto de divulgação).

“Um beijo” (MC Xuxú)

Clique na imagem acima para ouvir a canção ou digite o link que consta na nota de rodapé⁴¹

Um beijo pra quem é DJ
Um beijo pra quem é MC
Um beijo pra quem é do bem
Um beijo pras travestis

Um beijo pra quem tá solteira
Um beijo pra quem é fifi
Um beijão pras maloqueira
Um beijo pras travestis

Um beijo pra quem é de longe
Um beijo pra quem é daqui
Um beijão para o meu bonde
Um beijo pras travestis

Um beijo
Um beijo
Um beijo pras travestis

As enunciações de um só falante, de acordo com Volochínov (2013), têm de monológico apenas a forma externa, contudo, a essência, a construção semântica e a estilística são dialógicas. Nossa consciência se divide em vozes e, pelo menos uma

⁴¹Canção disponível no YouTube oficial da artista no link: <<https://youtu.be/TZbyVY9sIRo>>.

dessas vozes coincide com a visão de mundo, opiniões e valorações da classe social a que pertencemos.

Seguindo como outro exemplo de discurso identitário e carnavalizado temos, numa temática parecida com a de Rico Dalassam, a canção “Um beijo” de MC Xuxú. De acordo com Volochínov, no parágrafo anterior, a enunciação de um falante não representa apenas a si mesmo, mas toda a classe a que pertence. Nesse caso, MC Xuxú, funkeira e travesti, saúda os seus em um discurso de tom familiar, típico do carnaval bakhtiniano.

O videoclipe dessa canção viralizou na internet e acreditamos que, além da linguagem corporal gestual da imagem, conseguimos capturar na própria canção alguns elementos que provocam o estranhamento, identificação, concordância ou divergência dos possíveis interlocutores desse enunciado. O riso, personificado num tom de humor enfatizado pelo ritmo acelerado do funk, quebra a rigidez através de diversos jogos dialógicos da palavra. MC Xuxú (nome que traz à memória e nos remete à Xuxa, apresentadora brasileira de programas infantis na década de 1980 e 1990 na televisão) manda beijos em sua canção do mesmo modo que “os baixinhos” (crianças) costumavam fazer quando Xuxa cedia seu microfone a alguma criança dizendo que ela podia enviar beijos aos familiares. O discurso de Xuxú, portanto, está na memória e traz um efeito de ambiguidade com o seu nome e seu gênero, que enquanto travesti, é feminino como Xuxa. Ao mesmo tempo que ainda pode ser entendido como a expressão “chuchu”, que é usada quando uma pessoa é querida. E qua também pode se manter aberto a outras significações com o acabamento do público

MC Xuxú então nomeia aqueles que são seus “familiares”, partindo da sua esfera social. Funkeira, da periferia de Juíz de Fora, começa a mandar seus beijos a partir do seu lugar de artista, nomeando “DJ” e “MC”, que como vimos anteriormente neste trabalho, são partes integrantes do movimento Hip Hop e presentes na execução dos discursos musicais do Rap e do Funk. Os beijos seguem saudando aqueles que são “do bem”, para as “travestis”, invertendo neste momento os valores tradicionais que acreditam que esse grupo social é marginal, no sentido literal da palavra, e representa uma ameaça à moral e aos bons costumes. Nesta canção, que polemiza de modo humorístico com o discurso oficial, quem são as pessoas de bem são justamente as travestis.

Há outras identidades representadas, que supostamente estão no baile funk para dançar a canção. Além do DJ, MC e travestis, também estão representadas as “solteiras”, “as fífis” (gíria para “fofoqueira”) e “as maloqueiras”. Sempre se dirigindo no feminino e com nomes que simbolizam sujeitos que são marginalizado(a)s pela sua condição de ser “a mulher solteira”, ou a “maloqueira” da periferia. Até a fofoqueira merece um beijo! Está no feminino e faz parte do contexto do baile, da festividade periférica.

Há “beijos” para também para quem “é de longe”, ou seja, para quem não faz parte daquele contexto, que pode ser geograficamente ou socialmente falando, e há “beijos” para “quem é daqui”, que marca espacialmente os membros da comunidade social a qual a autora da canção pertence. Isso se reafirma no “beijo” para o “bonde” (gíria que no Funk representa os parceiros, os amigos, a turma ou grupo), que se reforça no que vem a seguir novamente: “Um beijo pras travestis”.

Assim como na canção anterior, “Um beijo” unifica em seu discurso a questão LGBT e o grupo social periférico. O próprio gênero de discurso Funk pode causar esse efeito de sentido, já que não está se falando de qualquer gay (de alguém da classe média-alta, por exemplo), o enunciado aqui em questão é dito de/para travesti(s) da periferia. Isso não quer dizer que a canção não será ouvida por membros de outras classes sociais, mas assim como nas demais canções que vemos neste trabalho, o fazer artístico da periferia é quase sempre dirigido aos seus comuns (que virão a se identificar ideologicamente) em tom familiar por meio da linguagem que compartilham e de modo polêmico, que confronta, àqueles que possivelmente ouvirão sem concordar.

5.3 “Eu vou samplear, eu vou te roubar!”



Foto 20: Gaby Amarantos (divulgação).

“Xirley” (Gaby Amarantos)

*Clique na imagem acima para ouvir a canção
ou digite o link que consta na nota de
rodapé⁴²*

Saia vermelha, camisa preta
Chegou pra abalar
Quando tu for na casa dela lhe buscar
Ela vai preparar
Café coado na calcinha
Só pra lhe enfeitiçar
E se tu for na aparelhagem
Tu vai ver só, ela vai aprontar

Eu vou samplear, eu vou te roubar!

(canção em loop, se repete quatro vezes)

Gaby Amarantos, considerada a rainha do Technobrega, ficou nacionalmente conhecida no final de 2011 pela canção acima que, de acordo com a cantora, conta a história de uma mulher da periferia que se torna popstar através da música. A personagem, ainda segundo a cantora, é ela mesma⁴³. Em sua página oficial do Facebook⁴⁴, a Gaby diz que “ganhou o mundo sem sair da periferia”, pois, levou o

⁴² Canção e videoclipe disponíveis no YouTube: < <https://youtu.be/niGt6fhwMtA>>.

⁴³ Informações extraídas do website oficial da cantora: <<http://gabyamarantos.com/>>.

⁴⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/gabyamarantos/>>.

bairro do Jurunas (bairro da periferia de Belém do Pará, onde a cantora nasceu e cresceu) com ela, em seu repertório, figurinos e atitude.

A cantora não está errada ao dizer que ganhou o mundo, pois é única artista do Tecnobrega que foi absorvida pela grande mídia, tendo uma de suas canções (“Ex mail love”) sido tema de uma novela da Rede Globo e, até mesmo a canção em que Xirley promete “samplear e roubar” foi regravada por uma gravadora profissional e mainstream, a Som Livre, após o estrondoso sucesso viral de seu clipe nas redes.

Embora não analisemos videocliques neste trabalho citaremos, a fim de contextualizar e observar a orientação sócio-ideológica do discurso dessa canção, um detalhe importante desse vídeo que, segundo Hermano Vieira (antropólogo e estudioso da música de periferia) é “um dos melhores de todos os tempos”⁴⁵. O vídeo em questão está em loop (em modo circular que se repete), assim como a canção, e a cada momento que a cena se repete, Xirley está mais rica. A cena que se repete se passa na casa de Xirley (ela chega trajada de “saia vermelha e camisa preta”), onde há um estúdio caseiro, típico daqueles da periferia de Belém, onde se grava e reproduz os trabalhos dos artistas do Tecnobrega. A cantora, portanto, vai enriquecendo com sua arte periférica, produzida e distribuída de modo independente.

A personagem Xirley, que reflete/refrata a história de como a música trouxe sucesso para a vida da cantora, aparece como um exercício exotópico de Gaby Amarantos no esforço de criar uma personagem que não fosse ela, mas representasse a sua história e as de possíveis outras cantoras na mesma situação.

Há também o tom de humor em “eu vou samplear, eu vou te roubar”, já que antes de gravar essa canção, a cantora tinha feito uma versão tecnobrega de “Single Ladies” da cantora Beyoncé e depois disso ficou por muito tempo conhecida como a “Beyoncé do Pará”. Seu enunciado, desse modo, é provocativo, mas em tom de humor ao mesmo tempo.

Nesse discurso, que segue ritmado pelas batidas do tecnobrega, há a presença de uma protagonista que representa a força da mulher da periferia paraense e, com seus hábitos, rituais e costumes, é ambiciosa e quer alcançar seus objetivos a qualquer custo. Há a questão do ritual (simpatia) usado pela personagem o “café

⁴⁵ Idem.

coado na calcinha”, que segundo a crença popular é para deixar o homem apaixonado pela mulher.

Há também o espaço do baile como cenário em “se tu for na aparelhagem”, como já explicamos, o baile onde o DJ toca as canções tecnobrega é chamado de aparelhagem. Desse modo, nota-se mais uma vez a presença da mulher no baile, só que diferente de em *Los Bregas* (2001), aqui em “Xirley” (2011), dez anos depois, o papel da mulher está cronotopicamente atualizado. Dessa vez, se a personagem feminina se empodera e assume atitudes independentes: “se tu for na aparelhagem, tu vai ver só, ela vai aprontar”. A mulher aqui tem a voz, é protagonista e é enunciadora do discurso. E para finalizar esse discurso curto, mas cheio de significados, essa mesma mulher ameaça: “Eu vou samplear, eu vou te roubar!”.

Embora não haja um discurso citado diretamente, o processo de apropriação do discurso alheio como parte composicional da estética tecnobrega se apresenta num exercício exotópico estilístico na narrativa. Desse modo, a personagem assume numa narrativa ficcional, que reflete/refrata a realidade, que utiliza o discurso do outro incorporado na sua prática discursiva.

A fala de outrem, narrada, arremedada, apresentada numa certa interpretação, ora disposta em massas compactas, ora espalhada ao acaso, impessoal na maioria das vezes (“opinião pública”, linguagens de uma profissão, de um gênero), nunca está nitidamente separada do discurso do autor: as fronteiras são intencionalmente frágeis e ambíguas, passam frequentemente por dentro de um único conjunto sintático ou de uma oração simples, e às vezes separam os termos essenciais da oração. Este jogo multiforme com as fronteiras dos discursos, das linguagens e das perspectivas é um dos traços mais importantes do estilo humorístico. (BAKHTIN, 2002, p.113)

A partir do que fala Bakhtin acima, notamos que na canção de Gaby Amarantos com sua personagem Xirley, o que causa o tom cômico e o humor na canção é justamente esse jogo entre a vida da autora e a vida da personagem, que é uma interpretação da realidade.

Além disso, a ruptura com a hierarquia aparece novamente num discurso carnavalizado no que diz respeito à questão de gênero, pois aqui é a mulher que tem a voz e também na questão de classe econômica, já que a personagem ambiciona “abalar”, “aprontar” e “samplear”. Esse discurso também poderia se dirigir a um outro artista “vou samplear” e vou “robar”, pois para muitos artistas conservadores, o sample

é uma espécie de roubo, cópia ou falta de originalidade, como já discutimos anteriormente.

A possível identificação do sujeito da periferia também se dá pelo uso da linguagem e o ritmo tecnobrega que lhe é familiar e, nesse caso, em que o enunciador é feminino, possivelmente o público feminino se sentirá mais representado. A atitude libertária e carnavalesca de Xirley reflete, refrata e ressoa, de modo cômico, a realidade da artista da periferia, e a busca pelo sucesso e ascensão socioeconômica, que é uma realidade de quase todos os que vivem nesse espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O excedente de visão que completa a vivência inacabada, segundo Machado (2005), é que se encarrega de criar o acabamento. Este trabalho, portanto, também é um grande diálogo com seus interlocutores acadêmicos e da periferia, que reflete, refrata e ressoa a orientação social de uma época, de uma autora, e apresenta posicionamentos ideológicos discursivos. A interpretação e o acabamento de tudo o que foi escrito aqui dependerá do leitor e seu posicionamento frente a este enunciado concreto. Desse modo, nessas conclusões, retomamos os nossos objetivos que foram alcançados e deixamos o acabamento, que segundo o Círculo de Bakhtin é inacabado, por conta daqueles que estão participando deste diálogo em forma de tese.

Nesta pesquisa buscamos contribuir com a análise discursiva da canção de periferia, levando em consideração a sua composição artística em recursos eletrônicos que possibilitam um “jogo” com o diálogo como recurso estético-musical, vista de uma perspectiva linguística e discursiva. Desse modo, tentamos contribuir também para o alargamento da utilização dos estudos bakhtinianos para outras linguagens, que não apenas a literária, verbal ou verbo-visual, mas também a utilização da filosofia da linguagem na arte pop periférica, manifestada nos discursos do Rap, do Funk e do Tecnobrega, neste momento histórico e social pós-moderno, permeado de convergências tecnológicas e hibridismo cultural.

Sabe-se que outros pesquisadores já trouxeram a filosofia da linguagem bakhtiniana à tona em seus trabalhos, a fim de entender alguns elementos comunicativos da canção. A proposta apresentada em nossa tese, contudo, buscou um aprofundamento nas ideias linguísticas do Círculo para explicar essa estética contida na estrutura discursiva dessas materialidades musicais enquanto um fenômeno linguístico e cultural que depende diretamente do conceito de diálogo, tal qual é concebido nas ideias do Círculo, representado na canção eletrônica típica da periferia nos atos de remixar e carnavalizar discursos. A especificidade deste trabalho refletiu a busca por uma metodologia que desse conta de explicar os fenômenos linguísticos dessas canções em relação com o espaço social da periferia, e isso só foi possível por meio da análise dialógica do discurso bakhtiniana.

O elemento da mistura e agregação artístico-cultural, próprios de nosso país (ANDRADE, 1972), foi a chave para iniciarmos essa pesquisa, que leva em conta um

gênero que é internacional, o Rap (mas, o analisamos em contexto local), e outros gêneros que surgiram em contexto nacional, como o Funk e o Tecnobrega, seguindo uma estética que é típica de um modo de fazer arte próprio de nossa época, com a ajuda de ferramentas eletrônicas que criam linguagens e possibilitam diálogos coletivos e ao mesmo tempo singulares. Assim, procuramos notar, como sugere Volochínov (2013), de que forma os fatores linguísticos da composição artística estavam diretamente influenciados pela *situação e orientação social*, resultando na *expressão material* dessas canções em um contexto brasileiro e, como a representatividade e a refração do social se dão nesses enunciados na interação com sujeitos de diferentes classes sociais.

Focamo-nos na *reflexão/refração* social e analisamos o jogo de recursos linguísticos na canção eletrônica periférica através dos quais foi possível detectar a influência de discurso(s) de outrem, elementos de carnavalização e as forças sociais em constante diálogo dialético no interior desses enunciados. A busca pelo rompimento das regras, a luta social e a ruptura com a hierarquia social, como pudemos observar nessas análises, são traços marcantes desses enunciados, que a todo tempo são representativos e conversam com grupos sociais diversos. É o discurso que se promove libertador por agregar a voz social e artística de outro(s) verbalmente, musicalmente e estilisticamente em sua materialidade.

Nossa hipótese inicial era de que o universo sociocultural periférico propiciasse um espaço de circulação que promovesse formas similares de discurso estético, de que esses enunciados eram representativos, refletindo a periferia e os sujeitos que nela vivem em vozes sociais de um modo particular, com a base eletrônica, na forma do Rap, Funk e Tecnobrega.

A pesquisa que se iniciou a partir de um levantamento dos conceitos do Círculo de Bakhtin sobre a natureza social da arte, trazendo os pontos necessários para que pudessemos analisar as canções de modo que fosse possível encontrar indícios das vozes sociais e representatividade dos sujeitos observando, conforme a metodologia bakhtiniana sugere: o contexto de produção, a orientação social e a expressão material. Na segunda parte, observamos e contextualizamos o universo periférico e a origem dos gêneros Rap, Funk, Tecnobrega e suas influências discursivas e sociais no país. Enquanto na terceira parte procuramos analisar como se dá a cultura do remix, pautada nos avanços tecnológicos e como isso propiciou novas formas de diálogos musicais e discursivos para a canção eletrônica. Na quarta e quinta parte,

analisamos o nosso *corpus* e identificamos as influências do discurso de outrem e o diálogo carnavalizado nas canções selecionadas.

Os resultados que obtivemos alcançaram os objetivos de nossa pesquisa e confirmaram a nossa hipótese de que a periferia produz seu próprio ciclo de produção-consumo, num fazer multiculturalista e criativo, que conversa com interlocutores específicos, embora diversos, e faz isso por meio de enunciados que priorizam o plurilinguismo ou citação do discurso alheio através do remix; orienta socialmente esses enunciados em tom familiar para sujeitos que fazem parte da comunidade onde os gêneros Rap, Funk e Tecnobrega são expressão cultural, ao mesmo tempo que se dirige a interlocutores de outras camadas sociais de modo conflituoso e polêmico; e na expressão material desses enunciados representa ideologicamente identidades que seguem em exclusão social por meio da inversão de valores carnavalizando discursos oficiais.

GOG permanece desconstruindo o preconceito e a invisibilidade do sujeito periférico e lutando contra o genocídio da juventude negra em seu discurso, enquanto Rico Dalasam defende o gay negro duplamente vítima de preconceito dentro e fora da periferia. As MC's Carol e Xuxú carnavalizam discordando da ordem, das instituições, invertendo valores e mandando beijos e os Los Bregas seguem dançando juntamente com Gaby Amarantos a afirmação da cultura paraense com a apropriação discursiva das canções de outrem nas aparelhagens que tremem o chão de Jurunas e ressoam para o resto do Brasil e do mundo.

Nosso *corpus*, bem como nossa pesquisa, seguem em constante evolução, sendo impossível finalizar com um ponto final esse diálogo que está (in)acabado. Os gêneros aqui estudados também são relativamente estáveis, de modo que é provável que muita coisa do que dissemos se modifique em breve. O acabamento, portanto, na teia de discursos e na arena de conflitos que envolve nosso objeto, só tem entonação porque é plurilíngue e dialoga com todos os discursos que citamos acima. Só faz sentido pelas ressonâncias dialógicas que evocamos aqui. Nos orientamos pelo “já dito” e direcionamos este trabalho para o “vir a ser”. Assim seja!

REFERÊNCIAS

ADLAM, C.; DAVID, S. **The Annotated Bakhtin Bibliography**. London: Maney Publishing, 2000.

ALIM, H. S. "Translocal style communities: hip hop youth as cultural theorists of style, language, and globalization". **Pragmatics**, vol.19, n.1, p.103–127, 2009.

ANDRADE, J. P. **Cidade cantada: educação e experiência estética**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ANDRADE, O. de. O manifesto antropófago. In: TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. Petrópolis: Vozes, 1976.

BAKHTIN, M. M./VOLOSHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de M. Lahud; Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009.

BAKHTIN, M. M. **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de P. Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. O discurso no romance. In: _____ **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 2002.

_____. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1987.

BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin: dialogismo e construção do sentido**. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

BRANDIST, C.; SHEPHERD, D.; TIHANOV, G. (Org.). **The Bakhtin Circle: In the Master's Absence**. New York; Manchester: Manchester University Press, 2004

BRANDIST, C. **The Bakhtin Circle: philosophy, culture and politics**. Manchester: Manchester University Press, 2002.

BRASIL. Ministério da Educação. **PNLD 2017: história - Ensino fundamental anos finais / Ministério da Educação - Secretária de Educação Básica - SEB – Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação**. Brasília, DF: Ministério da Educação, Secretária de Educação Básica, 2016. 140 p.

CANEVACCI, M. **Autorrepresentação e multiprotagonismo**. 2009. Disponível em: <http://youtu.be/tITxBiV9_gA>. Acesso em: 30 mai. 2012.

CASCUDO, L. da C. **Literatura oral no Brasil**. 2ed. São Paulo: Global, 2006.

CASSOTI, R. S.. “Music, Answerability, and Interpretation in Bakhtin’s Circle: Reading together M.M. Bakhtin, I.I. Sollertinsky, and M.v. Yudina”, in Orekhov, B.V. **Chronotope and Environs**, Fetschift N. Pan’kov, Ufá, Vagant, 2010, pp. 113-120.

CATRACA LIVRE. **Conheça a história do Funk Carioca**. São Paulo, 2014. Disponível em: < <https://catracalivre.com.br/geral/tecnologia/indicacao/conheca-a-historia-do-funk-carioca/>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

CHICO BUARQUE. **Notas sobre Construção**. [1973]. Entrevistadora: Judith Patarra. Status, 1973. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_construc.htm>. Acesso em: 10 jul. 2017.

_____. Construção. In: _____. **Construção**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1971. 1 LP, Faixa 4.

CONSCIÊNCIA HUMANA. *Mente carregada*. In: _____. **Agonia do Morro**. São Paulo: Só Monstro, 2003. 1 CD, Faixa 3.

CONRADO, H. Emblemático, caso Rafael Braga não choca o Brasil. **Carta Capital**, São Paulo, 26 abr. 2017. Justificando: mentes inquietas pensam Direito. Disponível em: <<http://justificando.cartacapital.com.br/2017/04/26/emblematico-caso-rafael-braga-nao-choca-o-brasil/>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

DE OLIVEIRA ALVES, C. C. de O. **Diálogos entre Rap e Repente**: heterogeneidade discursiva e representação da subjetividade na canção. 110 f. Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/93995>>

_____. **A música como influência no jovem brasileiro**: rap, o discurso das ruas. 39 f. Trabalho de Conclusão do Curso (Graduação em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010.

ELZA SOARES. *A Carne*. In: _____. **Do cóccix até o pescoço**. São Paulo: Tratore, 2002. 1 CD, Faixa 6.

DE PAULA, L. O cronótopo da canção folclórica e a cultura popular. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, vol.38, n.3, p.181-191, 2009. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N3_14.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2012.

_____. **O SLA Funk de Fernanda Abreu**. 2007. 293f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa), Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

FAIRCLOUGH, P. Sollertinskii and dialogical symphonism. In: BRANDIST, C., SHEPHERD, D.; TIHANOV, G. **The Bakhtin Circle**: in the master's absence. New York: Manchester University Press, 2010. p. 167-185.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1999.

GABY AMARANTOS. Xirley. In: _____. **Treme**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2012. 1 CD, Faixa 1.

GERALDI, J. W. Depois do “show”, como encontrar encantamento? **Cadernos de Estudos Linguísticos**. Campinas, n.44, p.251-261, 2003. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/cel/article/view/1713/1296>>. Acesso em: 18 dez. 2013a.

_____. Introdução. In: VOLOCHÍNOV, V. N. **A Construção da Enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013b.

GOG. Desconstrução. In: _____. **Genival Oliveira Gonçalves**. Brasília: Só Balanço, 2015a. 1 CD, Faixa 6.

_____. **De Lenine a Chico Buarque, GOG alcança a MPB com seu rap**. [set. 2015]. Entrevistador: Marcos Lauro. Billboard Brasil, 2015b. Disponível em: <<http://www.billboard.com.br/noticias/de-lenine-a-chico-buarque-gog-alcanca-a-mpb-com-seu-rap>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

_____. **GOG lança novo disco e conclama: “Aquilombe-se!”**. [nov. 2015]. Entrevistador: Diego Ponce de Leon. Correio Braziliense, 2015c. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/11/07/interna_diversao_arte,505410/gog-lanca-neste-mes-seu-decimo-disco-de-ineditas.shtml>. Acesso em: 10 jul. 2017.

GUIMARÃES, T. Tratamento obrigatório para viciados em crack é ação ‘ridícula’, diz neurocientista americano. **BBC Brasil**, São Paulo, 25 mai. 2017. Disponível em: <<http://www.bbc.com/portuguese/brasil-40039961>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

GUNKEL, D. J. **Of Remixology**: Ethics and Aesthetics after Remix. Cambridge, MA: MIT Press, 2016.

HARRISON, N. **Can I get an Amen?**. New York: NKH Studio, 2004. 1 disco sonoro (17 min), dimensões variáveis.

_____. Nate Harrison. Disponível em: < <http://nkhstudio.com/index.html>>. Acesso em: 26 de abr. 2016.

HIRSCHKOP, K. Bakhtin, discurso e democracia. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I. (Org.). **Mikhail Bakhtin**: linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p.93-127.

JENKINS, H. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

KRAFTWERK. Das Model. In: _____. **Die Mensch-Maschine**. Düsseldorf: Capitol Recods, 1978. 1 LP, Faixa 4.

LaCapra, D. Bakhtin, o marxismo e o carnavalesco. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I. (Org.). **Mikhail Bakhtin**: linguagem, cultura e mídia. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p.149-184.

LEMOS, R. **Tecnobrega**: O Pará reinventando o negócio da música. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

_____. **Faça você mesmo**. In.: Mod MTV. Produção Chocolate. Direção de Paula Buarque, Gisela Matta, Ronaldo Lemos. São Paulo: Abril Radiofusão S/A, 2011. Formato online disponível em: <mtv.com.br/programas/mod>, son., color. Documentário.

LESSIG, L. **Remix**: making art and commerce thrive in the hybrid economy. New York: The Penguin Press, 2008.

_____. **Free Culture**. New York: The Penguin Press, 2004.

LOS BREGAS. **Bole Rebole**. 2001. Disponível em: < <https://youtu.be/M2efu--CVrQ>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

MACHADO, I. A. Os gêneros e o corpo do acabamento estético. BRAIT, B. (Org.) **Bakhtin**: dialogismo e construção do sentido. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

MACKA B. Never Played A 45. In: _____. **Never Played A 45**. London: Peckings Label, 2015. 1 álbum MP3, Faixa 4.

MC CAROL. **Não foi Cabral**. Rio de Janeiro: Niteroi Records, 2015.

MC XUXÚ. Um beijo. In: _____. **MC Xuxú**. Juiz de Fora: Independente, 2013. 1 CD, Faixa 1.

MEDVIÉDEV, P. N. **O Método Formal nos Estudos Literários**: Introdução crítica a uma poética sociológica. São Paulo: Contexto, 2012.

MENDONÇA, M. C. Desafios metodológicos para os estudos bakhtinianos do discurso. In.: GEGe – UFSCar. **Palavras e contrapalavras**: enfrentando questões da metodologia bakhtiniana. São Carlos: Pedro & João Editores, 2012. p.107-117.

MORAES, M. A guerra da droga e da mentira. **Carta Capital**, São Paulo, dez. 2014. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-guerra-da-droga-e-da-mentira-1205.html>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

MORELLE, R. Pop music marked by three revolutions in 50 years. **BBC News**, London, 6 mai. 2015. Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/science-environment-32599916>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

OVERMUNDO. **O Tecnobrega, o que é isso?** Recife, 12 jun. 2001. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-tecnobrega-o-que-e-isso>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

PINHEIRO, A; MENA, F. Veteranos revelam história do funk carioca. **Folhateen**, São Paulo, 26 fev. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm2602200103.htm>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

RACIONAIS MC'S. Fim de semana no parque. In: _____. **Raio X do Brasil**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993. 1 CD, Faixa 2.

RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I. (Org.). **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

RICO DALASAM. Esse close eu dei. In: _____. **Orunga**. São Paulo: Modo Diverso, 2016. 1 CD, Faixa 4.

ROTH-GORDON, J. "Linguistic techniques of the self: the intertextual language of racial empowerment in politically conscious Brazilian Hip Hop". **Language & Communication**, vol.32, n.1, p.36–47, 2012.

SAHLINS, M. **Cultura e Razão Prática**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SANTIAGO, T. Justiça proíbe Doria de apagar grafite sem aval de conselho do Patrimônio Histórico e Cultural. **G1**, São Paulo, 15 mar. 2017. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/justica-proibe-doria-de-apagar-grafite-sem-aval-de-conselho-do-patrimonio-historico-e-cultural.ghtml>>. Acesso em: 12 jul. 2017.

SÉRGIO VAZ. '**Para nós, a periferia é um país**', diz poeta Sérgio Vaz. [ago. 2016]. Entrevistadora: Sarah Fernandes. Rede Brasil Atual, 2016. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2016/08/2018e-hora-da-caca-contar-um-pouco-da-historia2019-diz-sergio-vaz-sobre-cultura-na-periferia-934.html>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

STAM, R. Bakhtin e a crítica midiática. In: RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I. (Org.). **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010. p. 331-357.

_____. **Bakhtin da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

TATIT, L. A. de M. **Semiótica da canção**: melodia e letra. 3ed. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

_____. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

TIHANOV, G. A importância do grotesco. **Bakhtiniana**, São Paulo, vol.7, n.2, 2012. p. 166-180.

TOLENTINO, A. R. **Rap e Repente**: do tecer das rimas ao canto falado. 2008. 207 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura), Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2008.

VIANNA, H. Funk e cultura popular carioca. **Estudos Históricos**. vol.3, n.6, p.244-253, 1990.

_____. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VOLOCHÍNOV, V. N. **A Construção da Enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013.

WALL, A. Ligações insuspeitas entre carnaval e dialogismo. **Bakhtiniana**, São Paulo, v.1, n.3, p.9-28, 1o sem. 2010.

WAX TAILOR. Once upon a past. In: _____. **Hope & Sorrow**. France: Atmosphériques, 2007. 1 CD, Faixa 1.

WERNECK, J. **Racismo Institucional, uma abordagem conceitual**. São Paulo: Geledés, 2013.