

Universidade Federal de Juiz de Fora

Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Aloísio Marioni Abib

**Cantos de periferia:
cosmovisões, estratégias e influências**

Juiz de Fora

2014

Aloísio Marioni Abib

**Cantos de periferia:
cosmovisões, estratégias e influências**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro

Juiz de Fora

2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Abib, Aloisio Marioni.
Cantos de periferia : cosmovisões, estratégias e influências / Aloisio Marioni Abib. -- 2014.
121 f. : il.

Orientador: Gilvan Procópio Ribeiro
Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2014.

1. Música popular. 2. Poesia musical. 3. Jovens de periferia. 4. Cultura de massas. 5. Internet. I. Ribeiro, Gilvan Procópio, orient. II. Título.

Aloísio Marioni Abib

**Cantos de periferia:
cosmovisões, estratégias e influências**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em __/__/2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gilvan Procópio Ribeiro (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª. Dra. Begma Tavares Barbosa
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^ª. Dra. Maria Andréia de Paula Silva
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

*A todos os artistas de periferia, por sua força e perseverança;
a meus filhos, Igor e Priscila, a meus pais, Acib e Marília, pelo apoio;
e a meu filho Rafael, “porque também somos o que perdemos”.*

AGRADECIMENTOS

A meus filhos, Igor e Priscila; a meus pais, Acib e Marília; a meus irmãos, Arthur e Acib; e a meu genro, Ronan, pela compreensão e pelo incondicional apoio.

A meus professores, de todas as épocas, mas, principalmente, a minha professora no antigo curso primário do Grupo Escolar Hermegildo Vilaça, no bairro Grama (periferia de Juiz de Fora, Minas Gerais), D. Maria da Penha; e a meu professor de Português, no antigo curso ginásial, o também morador do Grama, Jandir Ferras Freitas, (ambos já falecidos), cuja dedicação, paciência e amor por seu trabalho sempre me inspiraram em minha atuação como professor.

A todos os meus professores da Faculdade de Letras da UFJF, mas especialmente aos professores Alexandre Graça Faria, Edimilson de Almeida Pereira, Fernando Fábio Fiorese Furtado, Maria Luiza Scher Pereira, Mário Roberto Lobuglio Zágari (*in memoriam*), e Neiva Ferreira Pinto, com os quais muito aprendi, tanto nas salas de aula quanto nas conversas e debates, em que nem sempre concordávamos, mas que sempre me estimularam intelectualmente.

A meus colegas de graduação e de pós, pelo carinho e amizade.

Ao professor Flávio Iassuo Takakura, ex-diretor do Centro de Educação a Distância (Cead) da UFJF, e às minhas amigas e ex-chefes no Cead, Crystiam Kelle Pereira e Silva, Lúcia Regina de São José e Júlia Goes, pela compreensão, apoio e incentivo.

Aos colegas da Pró-reitoria de Recursos Humanos da UFJF (PRORH), pelo apoio e incentivo dados aos Técnicos Administrativos em Educação em seus processos de aperfeiçoamento pessoal e profissional.

Aos artistas das periferias de São Paulo e de Juiz de Fora, que tanta paciência tiveram comigo nesses últimos dois anos, e, especialmente, a meu sobrinho André Abib, que me apresentou a seus amigos artistas em São Paulo, além de me auxiliar com a infraestrutura necessária para os encontros, entrevistas e gravações.

À professora Begma Tavares Barbosa, que tanto me incentivou a prosseguir com a linha de pesquisa que resultou neste trabalho.

A meu orientador, professor Gilvan Procópio Ribeiro, pela amizade, confiança, atenção e ensinamentos, bem como pelas prazerosas conversas na “sala de literatura”.

E à Vida ou à Sorte, sabe-se lá, que me deu a oportunidade ímpar de ser, por quase vinte e seis anos, pai e amigo de Rafael Ribeiro Abib, um artista cuja sensibilidade, talento e inteligência nunca deixam de me inspirar e fortalecer.

“A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. ”

*(Albert Camus, in **O mito de Sísifo**)*

RESUMO

Este trabalho é o resultado de um estudo que teve por objetivo conhecer as cosmovisões de jovens de periferias urbanas mediante análise de parte de suas produções poético-musicais. Objetivou-se também conhecer e analisar as estratégias de produção e de divulgação de seus trabalhos, tendo-se em vista, entre outros fatores, a popularização da internet e dos aplicativos e equipamentos de computação eletrônica, que podem estar contribuindo para uma produção artística, em alguma medida, desvinculada de companhias gravadoras e distribuidoras de música popular. Trabalha-se aqui com as seguintes hipóteses: no conjunto da produção poético-musical de jovens de periferia há uma significativa variedade em relação aos estilos musicais e aos temas preferidos ou mais encontrados; as novas tecnologias digitais abriram novos espaços para divulgação dos trabalhos artísticos de jovens que, normalmente, não têm acesso às gravadoras e aos meios de comunicação da assim chamada grande imprensa; as referências artísticas dos jovens de periferia encontram-se principalmente na música popular, na TV e no cinema, e são acessadas, majoritariamente, pela internet.

Palavras chave: Música Popular. Poesia Musical. Jovens de periferia. Cultura de massas. Internet.

ABSTRACT

The aim of this paper is to understand the worldviews of young people from urban peripheries by analyzing part of their poetic-musical productions. This project also aimed to understand and analyze their strategies of production and dissemination of their works, focusing, among other factors, the popularization of internet, apps and electronic devices, that may contribute to an artistic production, to some extent disconnected from record companies and distributors of popular music. We work here with the following hypotheses: in the set of poetic-musical production of young periphery there is a significant range in relation to musical styles and favorite subjects or more found; new digital technologies have opened new spaces to disseminate the artwork of young people who normally have no access to record companies and the so-called mainstream press; the artistic references of the young people from urban peripheries are found mainly in popular music, on TV, in movies and are accessed mostly on the Internet.

Keywords: *Popular Music. Musical poetry. Young periphery. Mass culture. Internet.*

SUMÁRIO

1 Introdução	10
2 Considerações metodológicas e teóricas	16
3 Quem são	25
3.1 Os artistas	32
3.2 Imagens promocionais dos artistas e das bandas	33
4 Como dizem	35
4.1 O YouTube e o Facebook	35
4.2 Outras formas de divulgação	42
4.3 Algumas considerações sobre a divulgação dos trabalhos	48
4.4 Como produzem	49
5 O que dizem	51
5.1 A seleção das obras	51
5.2 Sobre tema, assunto, crônica, cosmovisão e conteúdos ideológicos	52
5.2.1 Temas	52
5.2.2 O assunto	54
5.2.3 A crônica	55
5.2.4 Cosmovisões e conteúdos ideológicos	58
5.3 O sentido do som: figurativização, tematização e passionalização	60
5.4 Esquemas e classificações	61
5.5 Análise do <i>corpus</i>	63
5.5.1 “É o amor”	63
5.5.2 “Mora na filosofia”	76
5.5.3 “O nosso belo quadro social”	83
5.6 Recapitulando e resumindo	95
Considerações finais	98
Bibliografia	102
Referências na internet	106
Discografia	107
Glossário	110
Índice dos anexos	114

1 INTRODUÇÃO

O título de nossa monografia de pós-graduação *lato sensu* – à qual este trabalho, em muitos aspectos, dá continuidade – “O que leem os que não leem”, veio-nos à mente após a leitura de uma obra epistolar sobre fé, ateísmo e angústias do homem atual, entre outros assuntos, escrita a quatro mãos por Umberto Eco e o cardeal Carlo Maria Martini: Em que creem os que não creem¹. O paradoxo enunciado no título sugeriu-nos o paradoxo do outro, principalmente por entendermos que quem anuncia que os que não leem não leem não são exatamente estes, mas outros, que o afirmam desde fora, ou seja, a partir de visões baseadas mais em ideias preconcebidas – que, por repetidas à exaustão, tornam-se “verdades”, como afirmava o marqueteiro do horror nazista, Joseph Goebbels –, que na observação direta e isenta de dados empíricos. Entre esses outros, além de “intelectuais” midiáticos, sempre a postos para pontificar sobre quase tudo em programas de entrevistas na TV, contar-se-iam, a nosso ver, os próprios professores de Literatura, que têm como missão “ensinar” essa disciplina em escolas públicas de ensino médio. Porém, a bem da verdade, mesmo essa percepção não era fruto de pesquisa, mas da convivência e das conversas na “sala dos professores” nas escolas e cursinhos por onde andamos, bem como do que se ouve repetidamente na mídia.

Porém, tendo vivido por toda vida em periferias, conhecíamos outra realidade, que fugia aos estereótipos, que ultrapassava as barreiras, que não bem aquela que sempre se apresentava, seja nas conversas da “sala dos professores”, seja na mídia. Isso porque conhecíamos uma periferia mais ativa e menos homogênea. Há um rol de carências e dificuldades que poderia ser aqui desfiado, desde a falta de bibliotecas públicas – mesmo nas Escolas –, até o preço proibitivo para muitos dos livros, mas o que procuramos mostrar naquele trabalho foi que muitos dos que não leem leem, mesmo que não sejam as obras do cânone literário escolar, sendo isso, é claro, outra discussão.

Resumindo, a ideia de pesquisar mais a fundo as experiências de letramento² literário de jovens de periferia surgiu de nossa prática como professor de Língua Portuguesa e Literatura em turmas do projeto EJA (Educação de Jovens e Adultos) e de cursos populares preparatórios para concursos e vestibulares, tanto em Juiz de Fora quanto em São Paulo. Nossa percepção era a de que, para a consecução de projeto pedagógico consistente que

¹ ECO, U.; MARTINI, C. M. Em que creem os que não creem. Tradução Eliana Aguiar. 5 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

² O termo “letramento”, agora já não tão novo em nossa Academia, é aqui utilizado tendo-se em vista principalmente – mas não exclusivamente – as lições de Magda Soares (SOARES,1998)

visasse prover a nossos alunos desenvolvimento de competências de leitura e de escrita, bem como estimular neles o gosto pela leitura, fazia-se necessário conhecer melhor o universo cultural desses alunos, pois percebíamos como mitos as ideias generalizadas (entre outras) de que jovem de periferia é avesso à leitura (MARTINS, 2006).

Em relação ao primeiro aspecto, reportamo-nos, naquele trabalho (ABIB, 2009), às lições de Paulo Freire, no que tange à “dialogicidade”, preconizada por ele como fundamental para o estabelecimento de um projeto político pedagógico consistente. Nesse sentido, julgamos nunca demais reproduzir os questionamentos do mestre:

Como posso dialogar, se alieno a ignorância, isto é, se a vejo sempre no outro, nunca em mim?

Como posso dialogar, se me admito como um homem diferente, virtuoso por herança, diante dos outros, meros "isto", em quem não reconheço outros eus?

Como posso dialogar, se me sinto participante de um gueto de homens puros, donos da verdade e do saber, para quem todos os que estão fora são "essa gente", ou são nativos inferiores?

Como posso dialogar, se parto de que a pronúncia do mundo é tarefa de homens seletos e que a presença das massas na história é sinal de sua deterioração que devo evitar?

Como posso dialogar, se me fecho à contribuição dos outros que jamais reconheço, e até me sinto ofendido com ela. (FREIRE, 1987, p. 77 e seg.)

Assim, procurando confirmar (ou não) aquela percepção, em nosso curso de especialização empreendemos uma pesquisa com uma banda de pop rock*³ formada por ex-alunos de uma escola estadual de ensino médio de um bairro da periferia de Juiz de Fora, o Grama. Em tal pesquisa, evidenciamos que, além de os jovens pesquisados gostarem de ler, havia outras experiências de letramento literário, principalmente extraescolares, que contribuíram para sua formação artístico-cultural.

Animados com o resultado desse primeiro empreendimento, em nosso curso de mestrado procuramos estender a pesquisa, buscando analisar não somente a formação cultural dos jovens pesquisados, mas também suas produções poético-musicais, bem como as estratégias de divulgação utilizadas por eles. Procuramos também ampliar o *corpus*, buscando outros produtores culturais de periferia em São Paulo, a fim de tentar estabelecer padrões de semelhanças e/ou divergências tanto diatópicas quanto diacrônicas, pois, de 2009 até os presentes dias, por menor que pareça o lapso de tempo, pudemos perceber substanciais diferenças em suas produções musicais, notadamente no que tange aos meios eletrônicos de produção e de divulgação de seus trabalhos. Nesse aspecto, a partir de 2005⁴, o YouTube

3 Todas as palavras e expressões que forem seguidas de um asterisco têm suas definições no glossário.

4 Apesar de o YouTube ter iniciado suas atividades em 2005, os ex-alunos de escolas de periferia cujas histórias de vida e produções poético-musicais nos serviram de base para a pesquisa na pós-graduação *lato sensu* não possuíam acesso de qualidade à internet (a maioria não possuía nem computador próprio) e, portanto, não se valiam do YouTube como forma de divulgação de seus trabalhos.

passará a desempenhar um papel cada vez mais importante para a definição de estratégias de divulgação dos trabalhos desses jovens, interferindo também tanto na concepção das obras quanto em sua forma de produção, já que pensadas tendo-se em vista a divulgação na internet (BURGESS; GREEN, 2009).

Portanto, na pesquisa anterior, buscamos confirmar ou não hipóteses que formulamos sobre o letramento literário de jovens de periferia e as relações deles com as aulas de literatura no ensino médio, bem como seu relacionamento com o cânone literário escolar, sendo, então, a análise de alguns poucos exemplares de suas produções poéticas balizadas por tais objetivos. No presente trabalho, no entanto, o que nos move é, principalmente, a identificação das visões de mundo que possam ser apreendidas pela análise de suas obras, bem como a análise de suas estratégias de produção e de divulgação.

Gostaríamos agora de fazer algumas considerações sobre o título do trabalho. A ideia de mostrar certa continuidade na linha de pesquisa entre a monografia da especialização e esta dissertação de mestrado pareceu-nos interessante quando pretendemos o título: “O que dizem os que não dizem” (esse era o título original deste trabalho). Isso porque, quando da gênese do trabalho, ainda influenciados pela pesquisa de 2009, acreditávamos que os jovens de periferia tinham pouquíssimas oportunidades de divulgar suas obras. Desse modo, a expressão “os que não dizem”, significava para nós, não o não ter o que dizer ou o não dizer, mas o não ter os meios para dizer. Tendo isso em vista, pensávamos até em utilizar como epígrafe estes versos de Humberto Gessinger:

Nos interessa o que não foi impresso
E continua sendo escrito à mão
Escrito à luz de velas quase na escuridão
Longe da multidão.⁵

Porém, entre 2009 em Gramma, periferia de Juiz de Fora, e 2013, na Zona Leste de São Paulo, uma série de fenômenos socioeconômicos tiveram lugar. Mesmo que, devido também à novidade dos fatos, nos faltem dados de pesquisa sobre tudo o que tem se modificado nas periferias, no que se refere à produção e à divulgação das produções poético-musicais, o que pudemos empiricamente perceber (sobre isso nos estenderemos no capítulo 4, “Como dizem”) é que não se está mais escrevendo “quase à luz de velas, no meio da escuridão”. A popularização de equipamentos e de aplicativos de informática (*hardware* e *software*) de qualidade cada vez maior veio ao encontro da necessidade de jovens artistas de

⁵ GESSINGER, Humberto; LICKS, Augusto. O exército de um homem só. Intérprete: Humberto Gessinger. In **ENGENHEIROS DO HAWAII** – Acervo Especial. São Paulo: BMG – Ariola. 1994. 1 CD. Faixa 11

preferia produzirem e divulgarem seus trabalhos sem a intermediação de gravadoras e/ou editoras. Com efeito, não só os computadores e o acesso à internet se tornaram mais acessíveis, economicamente falando, como também se multiplicaram os aplicativos, livres ou não, que permitem aos próprios autores gravar, editar e disponibilizar na internet aquilo que produzem. Nesse sentido, aplicativos como o YouTube e o Facebook se destacam, permitindo que se promova uma verdadeira revolução no mercado.

Como afirmou Hermano Vianna,

Essa me parece ser uma grande e muito interessante novidade na história da cultura brasileira e no cancionário nacional. Em canções de protesto anteriores era geralmente um doutor ou candidato a doutor (um estudante universitário...) que falava em nome do “povo”, para acordar o “povo” – era alguém, que, através de seus estudos ou da iniciação uma ideologia que se pretendia revolucionária, saberia o que é bom para o povo, ou qual seria a verdade verdadeira do povo. O povo chegava sempre ao festival, ao CPC, ou mesmo ao disco da indústria cultural, através de mediadores, ou de seus “descobridores” (quem mesmo redescobriu Cartola?). Mas agora – e essa é a novidade – o “povo” encontrou maneiras de produzir/lançar suas próprias canções, com descrições de seus desejos e de sua “realidade”, que não dependem do aval da imprensa ou das gravadoras. (VIANNA, Hermano. C-I-D-A-D-E-D-E-D-E-U-S, in NESTROVSKI, 2007, p. 102)

Por outro lado, a periferia tem cada vez mais ganhado espaço maior na mídia (VILLAÇA, 2011). Se antes as notícias sobre as periferias encontravam-se, na maioria das vezes, nos cadernos de polícia, os aspectos culturais têm chamado a atenção, não apenas dos programas de cultura e variedades das grandes redes de televisão, como também dos telejornais mais vistos. Com efeito, não se fala mais de periferias apenas para ressaltar a violência e a pobreza, apesar de nos parecer que esse discurso ainda seja o dominante. Artistas e movimentos de periferias têm ganhado alguma notoriedade e prestígio, mesmo que não participantes do conhecido esquema morro-gafieira-carnaval, quando as “comunidades” e seus atores ganham espaços sazonais na mídia. Ser funkeiro ou do hip hop, apesar de toda a carga de preconceitos ainda viva, não é mais, pelo menos para uma parcela cada vez mais significativa dos atores midiáticos, sinônimo imediato de bandido, assim como ser sambista não significa mais ser malandro, na acepção pejorativa da palavra.

As considerações acima sobre a alteração de um título, em nosso entender, fizeram-se necessárias a fim de evidenciar o quanto em tão pouco tempo alteram-se fatores importantes no que diz respeito à produção cultural brasileira. Como disse Hermano Vianna no trecho acima citado, essa “revolução” proporcionada pela tecnologia fez com que “o povo encontrasse maneiras de” se fazer ouvir de forma direta e independente.

Essa efervescência cultural não passou despercebida à Academia. Em nossa pesquisa bibliográfica, vimos que muitos estudiosos têm se debruçado sobre os fenômenos culturais de periferia. Porém, o que pudemos perceber, é que, em sua maioria, tais pesquisas dedicam-se a análises de viés sociológico, ou tendo-se em vista as teorias da comunicação (MOASSAB, 2001; VILAÇA, 2011), ou se debruçam sobre os trabalhos de bandas e artistas já conhecidos e – uns mais, outros menos –, participantes do *mainstream** musical brasileiro (como as diversas obras que tratam da trajetória de bandas de pop rock*, as biografias de alguns astros e obras de caráter historiográfico sobre o rock brasileiro, a MPB⁶ e a Bossa Nova: ASCENÇÃO, 2011; ARAÚJO, 2004; CARLOS, 2009; DAPIEVE, 2000; GESSINGER, 2010; MARMO et al., 2002; NESTROVSKI, 2007; entre outros). Também encontramos obras sobre a canção popular em geral, com variados enfoques (MATOS et al., 2008; FAVARETO, 2007; FRIEDLANDER, 2008; RIBEIRO, 2009; TATIT, 2001, 2007, 2004; TINHORÃO, 1998, 2011, 2012; entre outros).

Muitas são, percebe-se, as abordagens possíveis para um tema tão complexo e vasto como o da canção popular, ou, mais abrangentemente dizendo, da palavra cantada. Nesta pesquisa, pretendemos conhecer de perto e analisar a produção poético-musical de jovens de periferia, buscando apreender suas cosmovisões e imaginários. Parece-nos fundamental conhecer algumas das manifestações culturais da periferia, ouvindo a voz daqueles que parecem nada dizer. Interessa-nos também investigar como a utilização da internet, principalmente o aplicativo YouTube, tem possibilitado a esses jovens divulgar seus trabalhos.

Mas por que letras de música? Em recente trabalho sobre a canção brasileira no século XX, o músico e pesquisador Luiz Tatit pontifica:

Se o século XX tivesse proporcionado ao Brasil apenas a configuração de sua canção popular poderia talvez ser criticado por sovínice, mas nunca por mediocridade. Os cem anos foram suficientes para a criação, consolidação e disseminação de uma prática artística que, além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra.

⁶ MPB (Música Popular Brasileira) é um termo cuja definição gera alguma polêmica. Uma das definições possíveis é a do sociólogo Nildo Viana, para o qual, em sua formulação, o conceito MPB "tem origem social" e "é um produto de uma classificação social que se solidificou, tornando-se um fenômeno social existente de fato a partir dos parâmetros classificatórios instituídos socialmente." Nesse sentido, para ele, "a Música Popular Brasileira é o conjunto das manifestações musicais que não são folclóricas (de autores desconhecidos e repassados oralmente de geração a geração) e nem erudita (ou clássica) e que é brasileira, isto é, produzida por compositores/cantores brasileiros, em língua portuguesa, e que possui abrangência em território nacional, não sendo, pois, puramente regional (de apenas uma região), embora possa ter origem regional. A expressão "popular" é utilizada não no sentido do público em geral, mas no sentido de que possui ressonância em um determinado público, geralmente o das camadas mais intelectualizadas da população. Isto significa que a Música Popular Brasileira é toda e qualquer música que possui abrangência nacional e produzida por brasileiros em língua portuguesa e que possui um público intelectualizado e pertencente prioritariamente às classes sociais privilegiadas. Assim, ela inclui um conjunto de gêneros, tal como samba, frevo, rock, bossa-nova, etc." (VIANA, 2006)

Toda a sociedade brasileira – letrada ou não letrada, prestigiada ou desprestigiada, profissional ou amadora – atuou nesse delineamento de perfil musical... (TATIT, 2004: 11)

Em outro trabalho recente, o jornalista Arthur Nestrovsky, de certo modo, corrobora essas ideias ao dizer:

A canção popular tem papel de destaque na cultura brasileira há mais de um século. *O mínimo que se pode dizer é que a canção é um dos meios através dos quais o País vem inventar e entender a si mesmo.*

Não é fato comum na imensa maioria de outras culturas em que se pratica a canção (sendo a canção em língua inglesa a exceção mais evidente). O próprio gênero "canção popular", como entendido aqui, permanece difícil de definir para quem só guarda referências, por um lado, da canção folclórica, e, por outro, da canção pop comercial. *A canção brasileira, em toda a sua variedade, tem outras pretensões e outro alcance, especialmente no que diz respeito aos vínculos entre poesia e música, mas isso se dá de modo tão natural que chega a passar despercebido.*

[...]

Com toda a influência que a canção exerce sobre os modos de ser e de estar no Brasil, é surpreendente que a bibliografia a respeito não seja muito maior, e que, até hoje, por exemplo, sejam tão poucos os programas universitários dedicados ao assunto." (NESTROVSKI, 2007: 7)

Em ambos os textos, os grifos (nossos) vêm ressaltar nossa concordância com o importante papel da canção brasileira (seja samba, rock, toada, sertaneja, funk etc.) como veículo de transmissão de ideias, sentimentos, frustrações, anseios, bem como, em contrapartida, como influenciadora de comportamentos e atitudes da população brasileira.

Assim, acreditamos que, além da relevância pedagógica anteriormente salientada, tal estudo justifica-se pelo conhecimento que pode prover em relação às visões de mundo de jovens de periferia, suas referências culturais, seus anseios, e as formas como, artisticamente, se manifestam.

2 CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS E TEÓRICAS

Em nosso estudo, ambientado na área de Estudos Literários, tenderemos a considerar mais as letras que os outros componentes – voz, música, performance (FINNEGAN, 2008) –, sem, no entanto, desprezá-los, porque, se as letras – parece-nos evidente – podem carregar em si maior conteúdo semântico e, portanto, serem mais facilmente analisadas, tendo-se em vista os objetivos deste trabalho, a performance e a música não são de modo algum despiciendas. A própria escolha de se privilegiar certo estilo musical (rap, funk, pop rock*, sertanejo etc.) é, por si só, significativa, pois pode ressaltar uma visão de mundo e/ou, no mínimo, alguma intenção profissional. Além disso, como bem escreveu Charles Perrone,

[...] ênfase semântica, por exemplo, pode ser conseguida através de justaposições complementares de expressões e frases musicais. As citações musicais podem ser usadas para expressar ironia. Os significados cumulativos de um texto podem ser fortalecidos através de crescendos, a identificação dos versos centrais pode ser influenciada por signos musicais. O reconhecimento de quanto as letras são modificadas pelos aspectos musicais é essencial para que se façam conclusões corretas a respeito do texto de uma canção. (PERRONE, 1988, p. 12)

Sobre a escolha do *corpus*, acreditamos já termos explicitado nossas razões, porém cabem aqui mais algumas considerações. Este autor nasceu, cresceu e vive até hoje em uma determinada periferia e reconhece que elas são muitas e sobre elas muito tem se falado e escrito, principalmente por pessoas que não são de periferia. Sem deixar de reconhecer o mérito e os conhecimentos de tantos pesquisadores, algo do que se tem dito pode apresentar contaminações de visões preconcebidas e/ou estereotipadas. A periferia como lugar de violência e miséria é uma visão tão comum quanto a de um conjunto de comunidades solidárias e “boas”, onde a maldade só se instala pela perversidade do sistema ou algo parecido. Perdura certa visão de “bom selvagem”, que alguns oriundos de classes mais favorecidas demonstram em expressões como “os pobres são mais solidários”, “a violência é uma resposta à exploração”, entre outras. Esse processo, de certa forma, desumaniza o morador de periferia, pois lhe retira a condição de ser um “humano” que pode ser bom, mau, velhaco, solidário, interesseiro, arrivista, altruísta etc. Tudo isso junto, ou não, na complexidade de sentimentos e atitudes que caracterizam o ser humano, seja ele rico, classe média ou pobre. Acreditamos que o preconceito pode estar presente tanto em expressões claramente agressivas e discriminadoras quanto naquelas supostamente “amigosas” ou “carinhosas”.

Tendo isso em vista, nossa proposta de buscar as visões de mundo e o imaginário dos jovens de periferia que possam ser apreendidos em suas produções poético-musicais relaciona-se a uma necessidade que sentimos de buscar a voz de nossos vizinhos “desde dentro”. Nesse sentido, julgamos que não deveríamos buscar a voz dos que parecem não dizer na tentativa de confirmar ideias pré-estabelecidas, seja por preconceitos socioculturais, seja devido à nossa própria vivência como morador desde sempre de periferias.

Tentaremos nos explicar melhor: como bem disse Adorno “nada que não esteja nas obras, em sua forma própria, legítima a decisão quanto àquilo que seu conteúdo (*Gehalt*), o poetado (*Gedichtete*) em si mesmo, representa socialmente” (ADORNO, 2003). Portanto, questões como identidade, alteridade, diversidade, exploração, arrivismo, integração, repulsa, hibridismo, raça e cor, sexismo, violência etc., deverão surgir dos textos (se houver) e não serem procuradas neles, como condições *a priori*. Assim, propusemo-nos a ouvir a voz dos que “não dizem” procurando interferir o mínimo possível com ideias e ideologias que nos são pertinentes. Claro que sabemos que o observador sempre há de interferir no observado, já que o próprio método de observação, como nos ensinam as ciências da natureza, é, por si só, um fator de interferência.

Em relação ao segundo aspecto, buscamos a maior parte de nosso *corpus* em uma periferia que, não nos sendo totalmente estranha, não é a “nossa”, pois, apesar de termos morado algum tempo em algumas periferias de São Paulo, falta-nos a vivência diária dessas comunidades por anos a fio. Além disso, em relação ao Jardim São Francisco e adjacências, nosso contato tem sido esporádico. Desse modo, pareceu-nos que a voz dos que “não dizem” poderia soar menos “contaminada”. Por outro lado, acreditamos que assim procedendo, poderíamos também cotejar essas vozes com as que se ouvem aqui, em “nossa periferia”. A escolha por uma periferia paulistana relaciona-se também ao fato de que ali migrantes de praticamente todo o Brasil encontram-se em permanente interação sociocultural. Mineiros, nordestinos, sulistas, estrangeiros de toda origem mudaram-se para o extremo sudeste do Município de São Paulo a partir da década de 1970, formando o hoje distrito paulista Parque São Rafael – onde está o Jardim São Francisco –, integrante da Subprefeitura de São Mateus⁷. Nessa região populosa (151.017 habitantes em 2010) e densamente povoada (114,41 hab./ha em 2010)⁸, os filhos desses migrantes cresceram e desenvolvem suas atividades artísticas. Nesses aspectos residem diferenças bastante significativas em relação à “nossa”

⁷ Mais informações em http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/sao_mateus/. Acesso em Agosto de 2013.

⁸ Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A3o_Rafael_%28distrito_de_S%C3%A3o_Paulo%29>. Acesso em Ago. 2013.

periferia, a do bairro Grama e região, em Juiz de Fora, MG. Apesar de sermos também uma região de migrantes, tal migração é mais antiga e menos variada. A maioria da população gramense recentemente egressa (a partir da década de 1970) é oriunda da própria Zona da Mata mineira. Os mais antigos (portugueses, italianos e negros, em sua maioria), chegaram nos inícios do século XX⁹. Hoje, o bairro Grama integra o Centro Regional Nordeste, segundo a subdivisão administrativa implementada pela Prefeitura de Juiz de Fora, e contava em 2009 com uma população total de 9.624 habitantes distribuídos irregularmente por 63,65 ha, tendo, portanto, à época, uma densidade demográfica de 73,38 hab./ha¹⁰. O simples cotejar desses números que preliminarmente avançamos aqui já nos diz algo sobre algumas diferenças importantes.

Outro aspecto que gostaríamos de salientar relaciona-se às questões estritamente literárias que possam advir como resultado de nossa investigação. A busca das visões de mundo e do imaginário dos jovens de periferia através do estudo da produção poético-musical de alguns deles não tem, a princípio, a intenção de se debruçar sobre a qualidade dessa mesma produção. Porém, se a análise textual, como bem disse Massaud Moisés, não é muito além de um meio para a crítica, não cremos ser possível deixar de fazê-lo, mesmo que de uma forma colateral (MOISÉS, 2008). De todo modo, o que importa é não nos afastarmos dos objetivos principais deste trabalho: as cosmovisões e os imaginários desses jovens e, acessoriamente, as formas de produção e de divulgação de seus trabalhos.

Importam também algumas considerações de ordem teórica sobre o objeto de nossos estudos: a produção poético-musical. Quando se fala em letras de música, quase sempre, surgem algumas questões, a saber:

- Letra de música é poesia?
- Letristas são poetas?
- A letra de música subsiste sem a música?
- Por que “poesia-musical”?

A questão primeira envolve outra: o que é poesia? Algumas definições:

⁹ O povoado é mais antigo, porém. Segundo Albino Esteves, a data de fundação da comunidade “[...] é anterior a 1875, pois a 22 de janeiro foi dirigida à Câmara uma representação dos moradores da Gramma, pedindo que fosse aquelle logar elevado a arraial, não só por ter uma igreja como por possuir mais de 40 fogos e casas commerciaes.” (ESTEVES, Albino. *Álbum do Município de Juiz de Fora*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 1915. p.174-175).

¹⁰ Os dados foram obtidos no Anuário Estatístico de Juiz de Fora (JUIZ DE FORA, 2009). Apesar de haver edições mais recentes do anuário, estranhamente, não encontramos nelas os dados demográficos aqui transcritos.

“Poesia é a linguagem de conteúdo lírico ou emotivo escrita em verso (o que geralmente ocorre) ou em prosa” (TAVARES, 2002, p. 162). Massaud Moisés sintetiza suas vastas considerações sobre o tema, afirmando que “a poesia será entendida como a expressão do ‘eu’ por meio de metáforas, enquanto a prosa consistirá na expressão do ‘não-eu’ por meio de metáforas” (2008, p. 47). Pinçamos, entre muitas outras, as duas definições acima por privilegiarem o conteúdo, ou seja, não se define ali poesia somente pela forma com que os enunciados são arranjados graficamente (mesmo que a definição de Hênio Tavares faça menção a esse aspecto) ou por outras características, também formais, como a estrofação, a métrica e o ritmo. Não que tais aspectos também não sejam definidores, mas, tendo em vista os objetivos gerais deste trabalho e, neste caso particular, as questões acima levantadas, importa-nos salientar esses aspectos que definiriam poesia, sobretudo a lírica.

Tal ênfase nos parece importante, a fim de que possamos discutir a pertinência da primeira questão: “Letra de música é poesia? ”. Porém, antes, devemos pensar sobre a expressão “Letra de música”. Acreditamos que só há letra se houver música, ou seja, não se pode ter letra sem música, mesmo que tenham sido compostas em momentos diferentes ou mesmo por pessoas diferentes, pois a letra é feita para a música. E mesmo que se argumente que poemas podem ser musicados, como de fato muito tem acontecido na MPB, devemos nos lembrar de que, devido às diferenças estruturais entre letra e poema, há que sempre se fazer algum tipo de adaptação, mesmo que seja somente na performance. Pois canção¹¹, como bem anotou Ruth Finnegan, deve ser compreendida como uma totalidade, em que letra, música e performance compõe um todo (FINNEGAN, 2008), somente decomponível, para fins de análise, como o próprio nome da operação diz. Mas, mesmo essa análise não pode nunca negligenciar o todo, pois, como ensina Charles Perrone,

De uma forma ideal, a letra se mistura com a melodia numa relação dinâmica de significados verbais, modelos sonoros, efeitos linguísticos e ritmo. A avaliação de um texto musical separado de sua música pode ser válida em muitos casos, mas será sempre arbitrária ou incompleta. Tanto a composição quanto a análise de uma letra podem ser afetadas de várias maneiras pela melodia. [...] Quando se avalia a estrutura, o significado e a efetividade poética da letra de uma canção, é preciso considerar como o fluxo das palavras está arrumado para a entoação harmoniosa e se as características melódicas têm algum efeito notável sobre o texto. (PERRONE, 1988, p. 12)

¹¹ “Canção”, neste trabalho, sempre entendida como pequena composição formada de melodia e letra (TATIT, 2004, p.11), destinada a ser cantadas, canto esse que pode ou não ser acompanhado por instrumentos musicais.

Quando Perrone diz sobre “como o fluxo das palavras está arrumado para a entoação harmoniosa”, cremos ver aí a referência ao engenho e arte do cantor, ou, nas palavras de Taiti, do cancionista¹², cujo cantar

[...] é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. No mundo dos cancionistas *não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer*, e a maneira é essencialmente melódica. (TATIT, 2012, p. 9) [grifo nosso]

Ou seja, o cantar também é produtor de sentido. Sobre os temas tratados acima por Perrone e Tatit, Francisco Bosco, afirma:

Ao negligenciar essa diferença fundamental entre a dupla articulação da letra (linguagem verbal e linguagem musical) e a composição exclusivamente verbal do poema, toda possibilidade de comparação entre e letra e poema está comprometida, bem como, forçosamente, a própria avaliação de uma letra de música. Essa negligência se manifesta no gesto, injustificável, de extrema violência que mutila a letra de música ao subtraí-la de uma totalidade a que pertence e planificá-la pra tornar possível uma *comparação com a poesia* [...]. A letra de música é objeto heterotético, isto é, não tem finalidade em si própria, antes seu jogo de sentido se dá na sobredeterminação recíproca entre ela, letra, e a canção de que faz parte; se, como queria Valéry, a tarefa do poeta é ‘motivar o signo’, assim também, a tarefa do cancionista é motivar a relação entre letra e música, propiciando, seja através da relação melodia/texto, seja pela entoação da melodia/texto, uma espécie de isomorfia estrutural entre seus níveis internos. (BOSCO, 2006, p. 57) [grifo nosso]

Sobre o acima dito, apenas substituiríamos, na frase grifada, a palavra “poesia” por “poema”. E não cremos que, assim fazendo, iríamos de encontro ao pensamento do autor, pois, no mesmo ensaio, mais adiante, ele afirma:

Quando se fala que se escreveu uma ‘letra’ para ser musicada, portanto nomeando de ‘letra’ aquilo que ainda não tem música, é que se parte do princípio *de que a letra de música tem características diversas daquelas do poema*, e que se escreveu um texto que privilegia essas características em detrimento daquelas do poema. Essas características estão intimamente associadas à questão do suporte e à questão da recepção e suas vicissitudes históricas. *Quando se vai escrever uma letra, leva-se em conta o fato de que o suporte daquilo será o som e não a página, que é o suporte da poesia escrita*. (BOSCO, 2006, p. 58) [grifos nossos]

Se voltarmos à definição de Massaud Moisés (2008), estabelecida para delimitar as questões de que trataria na obra citada, e entendermos também aqui, para os fins desejados neste trabalho, a poesia “como a expressão do ‘eu’ por meio de metáforas”, podemos afirmar que se poderá encontrar poesia tanto na letra quanto no poema e até mesmo em obras classificadas entre os gêneros em prosa. E, se acrescentarmos a isso, a definição de Hênio Tavares (2002), que, ao conteúdo “lírico ou emotivo”, associa a expressão “escrita”

¹² Na verdade, para Tatit, cancionista não seria apenas o cantor, pois, para ele “ O compositor traz sempre um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador. Todos são, nesse sentido, cancionistas” . (TATIT, 2012, p. 11)

geralmente “em versos”, não vemos como não afirmar que na letra de música pode sim haver poesia. Assim, a pergunta que Bosco considera como impertinente (a nosso ver, com toda razão), “Letra de música é poesia? ”, poderia ser melhor formulada nos seguintes termos: “Letra de música tem poesia? ” ou “É possível encontrar poesia em letra de música?”. Se a resposta for, como acreditamos, “sim”, trata-se, então, de diferenciar os suportes, os métodos de criação, o destinatário-modelo¹³, enfim, as características de letra e de poema e não de se perguntar se letra de música é poesia.

Parece-nos evidente que há jogos de prestígio e, por que não dizer, de poder, que envolvem as terminologias “letrista” e “poeta”. Parece-nos que o senso comum tenderia a menosprezar, ou pelo menos, inferiorizar, o letrista frente ao poeta. Em relação a isso, este autor muitas vezes ouviu nas rodas de samba a que assistiu ou nas conversas de bar que “fulano é mais que compositor, é um verdadeiro poeta” ou que tal canção “era poesia pura”. Tais sentimentos parecem incorporados por boa parte dos compositores populares e da mídia que os expõe, pois são frequentes as referências a este ou aquele nome de consenso como “poeta da Vila”, “o poeta do Morro”, “o maior poeta vivo de nossa MPB” etc.; mesmo que tais adjetivos não encontrem, algumas vezes, respaldo nos próprios “enaltecidos”, como Chico Buarque de Hollanda, em depoimento no documentário *Palavra Encantada*¹⁴, do qual transcrevemos o seguinte trecho:

Eu trabalho com prosa, que é uma coisa, e quando eu trabalho com letra de música é outra coisa inteiramente [diferente]. Mas aí eu trabalho em cima da música, não é um poeta que tá escrevendo, [é] um poeta a serviço [da música/canção?] [...] aquelas palavras só acontecem e só aparecem porque aquela música preexiste, elas nascem para aquela música. O que não impede que algumas letras tenham qualidade poética, [...]. O que me incomoda um pouquinho é isso, de querer comparar com poesia e tal, porque não tem essa pretensão e nem acho a coisa mais bacana do mundo ser chamado de poeta. Não quero ser chamado de poeta, porque eu não sou. E as pessoas querem às vezes fazer isso e cria um problema danado pros poetas, os poetas ficam com ciúme.

No mesmo documentário, Adriana Calcanhoto, sobre assunto semelhante, afirma:

Acho que as pessoas quando ouvem um poema musicado, elas não precisam saber de quem é, o que é. Tem sensibilidades pra isso. Eu me lembro da minha sensação quando eu ouvia poemas musicados, no rádio, eu tinha a impressão de que aquilo tinha uma coisa além, uma coisa a mais, [...] na verdade eu acho que eram os poetas, né? Mas eu acho que não precisa, não interessa, não precisa saber o código, saber o poeta, saber que aquilo é um poema, porque aí a gente vai cair na discussão, totalmente infértil pra mim, sobre se letras de músicas e poemas, se o poema é mais

¹³ Usamos aqui a expressão “destinatário-modelo” tendo em vista as considerações de Umberto Eco sobre o Leitor modelo, que “[...] constitui um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial.” (ECO, 2011, p. 45). No caso da canção, cremos que a expressão “destinatário-modelo” (aliás, não descartada por ECO no mesmo texto, p. 35) dá conta da complexidade da recepção tanto da canção (letra-música-performance) quanto do poema.

¹⁴ Ver referências completas na seção Bibliografia, subseção Vídeos, filmes e sites na internet (artigos, entrevistas, debates, depoimentos).

do que a letra de música... eu não! Eu acho a vida curta, eu não tenho tempo para essa questão.

Nos dois depoimentos encontramos questões que se referem ao status da letra e do poema. Chico Buarque, por exemplo, afirma que nada “impede que algumas letras tenham qualidade poética” e que o incomoda uma “pretensão” de se comparar letra com poesia. Já Adriana Calcanhoto, mesmo dizendo não ter “tempo para essa questão”, não deixa de afirmar que os poemas musicados que ouvia levavam-na a sentir que “tinham uma coisa além, uma coisa a mais”, e que esse “algo mais” “eram os poetas”.

Creemos encontrar nesses e em outros depoimentos algumas confusões, que tentaremos desfazer. A primeira que se nos apresenta diz respeito aos termos “poesia” e “poema”, tratados às vezes como se ligados aos mesmos referentes. Ora, a confusão ou a não delimitação das possíveis diferenças entre esses dois termos encontra-se, não somente em depoimentos informais, como em textos acadêmicos, como se pode depreender das considerações iniciais que há no longo verbete POESIA, no dicionário de termos literários do professor Massaud Moisés:

Assunto dos mais controvertidos, tem estado presente, desde o início da atividade literária, em nebuloso estágio cultural perdido nas sombras do tempo, e, desde os primeiros escritos de teoria e filosofia da Literatura [...] No curso da História, teorias e doutrinas sem conta têm sido apresentadas no afã de emprestar clareza e definição a um terreno infenso à sistematização.

Parte da dificuldade resulta de se convocarem para a discussão termos nem sempre univocamente referidos ou admitidos. De onde a polêmica centrar-se no emprego de certos vocábulos.

[...]

O conceito de poesia, a distinção entre ela e a prosa, o efeito causado pela poesia no leitor, – são aspectos fundamentais que revelam as idiosincrasias e limitações de cada crítico, não só no tocante à estética, como também a outros propósitos, inclusive a filiação ideológica ou a participação política. Parece lícito inferir deste breve elenco de problemas que é difícil alcançar unanimidade nesses domínios. (MOISÉS, 2004, verbete)

A discussão pode parecer infértil para Adriana Calcanhoto, assim como Chico Buarque tem todo o direito de não se considerar poeta. Mas, devido à natureza deste trabalho, não temos como não pretender alguma conceituação mais precisa, mesmo sabendo que navegamos em mar incerto e que a pretensão pode ser maior que as forças, o engenho e a arte para a tal. Mesmo concordando com o poema de Alexandre Faria, que, em certo sentido, dialoga com a definição do dicionário de Massaud Moisés, quando diz ...

para o inatingível
conceitos
teses
modelos
promessas demais (FARIA, 2013, p. 58)

... não há como nos escusar de prometer alguns conceitos, teses e modelos.

Assim, primeiramente, devemos distinguir POESIA de POEMA. Poesia será entendida aqui como um atributo, ou seja, como algo que, “mesmo infenso à sistematização”, pode ser entendido como certa qualidade que determinados textos possuem de, mediante o uso da metáfora (em *lato sensu*), expressar o “eu”. Poema é uma forma escrita “para ser lida”, e que pode ou não conter “poesia”. De modo semelhante, Letra de música é uma forma escrita para ser cantada e, portanto, ouvida, sendo que o que o senso comum chama de música (em expressões como “adoro essa música de fulano!”, etc.), e que aqui chamamos de canção, seria um conjunto do qual participam letra e música, e também performance, sendo que esta última pode englobar tanto a interpretação do cantor quanto dos instrumentistas, bem como o arranjo (mesmo em cantos à capela, encontram-se a letra, a música e a performance, pois entendendo o canto como “voz musical”, a música está presente). Portanto, concluímos que, tanto no Poema como na Letra de música pode ou não haver Poesia.

Creemos importante também verificar que algumas das questões levantadas sobre ser ou não poesia a letra de música, referem-se mais a questões de qualidade (acidente) que de poesia, propriamente dita (essência). Essa qualidade talvez tenha sido sintetizada no “algo a mais” que Adriana Calcanhoto encontrou em alguns poemas musicados, mas que também pode ser encontrada em letras, peças feitas “para música”, pois assim como há poemas sofríveis e letras de música de péssima qualidade, há belíssimos poemas e letras.

E quando Chico Buarque diz, na transcrição acima, que nada “impede que algumas letras tenham qualidade poética [...]”, cremos que ele está se referindo a outra questão aqui antes levantada: “A letra de música subsiste sem a música? ”. A resposta pode tanto ser sim como não, depende da letra. Do mesmo modo, há poemas que podem ser facilmente musicados, outros, só se o poema for enfiado na música “a martelo”, como disse sobre algumas paródias Antônio Alcântara Machado¹⁵.

Acreditamos que, como afirmou Charles Perrone, “os poemas escritos e as letras podem ser considerados como subdivisões da categoria geral da poesia em seu sentido amplo, um texto versificado com beleza de expressão e pensamento”. (PERRONE, 1988, p. 16). Letra e Poema são distintos, visam a destinatários-modelo diversos enquanto tal; dialogam com tradições que, mesmo tendo origens comuns (quem há de negar que a poesia ocidental surge como palavra cantada) e muitos pontos de contato, convergência e interpenetração, são

¹⁵ Apud MORAIS, 2008, p. 183.

diferentes; utilizam-se de suportes diversos; e podem ter ou não qualidade poética. Assim, cremos que seria interessante se pudéssemos adotar o termo “Poemista”, ao lado de “Letrista”, sendo que ambos seriam Poetas. Mas não cremos na fecundidade dessa adoção, nem pelos criadores, nem pela Academia. Poderíamos também utilizar o termo Poeta-musical, mas cremos que, assim fazendo, reforçaríamos os preconceitos que rodam o letrista. Por outro lado, considerando a possibilidade da poesia na letra de música, apesar das diferenças esboçadas, cremos ser pertinente a utilização dos termos “poesia musical” e “poética musical” e, por conseguinte, “poemática musical”.

Concluindo, aqui, trabalharemos com Letras de música, privilegiando a mensagem verbal, nas quais, como já dissemos, procuraremos apreender as cosmovisões e os imaginários, mas tendo sempre em vista que a letra se articula com a música e a performance para formar um todo. Cremos também ser importante passarmos uma vista d’olhos pelas formas de produção e de divulgação, pois não há como entendermos a mensagem de forma mais profunda se não dermos a devida importância ao canal, ao meio, que, em certa medida, a estrutura e conforma (MACLUHAN, 1971), bem como ao público-alvo e às próprias ambições artístico-profissionais dos criadores.

Tarefa árdua e complexa, certamente não possível de ser concluída em uma pesquisa apenas de curso de mestrado, mas que julgamos importante levar à frente. Partimos de um pequeno e modesto estudo, lá na pós *lato sensu*, estudo esse que agora ambiciona voos maiores, mas sem que tenhamos a mínima pretensão de concluí-lo cabalmente. Assim como a pesquisa anterior ensejou esta, com certeza o caminho continuará a ser trilhado, pois esta pesquisa dará ocasião a novas perguntas e a novas procuras.

3 QUEM SÃO

Para a feitura deste trabalho, contatamos artistas de periferia em São Paulo e em Juiz de Fora. As periferias escolhidas relacionam-se de forma afetiva a este pesquisador, pois, nascido e criado em uma periferia de Juiz de Fora, durante algum tempo morou e trabalhou em periferias de São Paulo. Os artistas convidados também, direta ou indiretamente, mantêm vínculos afetivos com este pesquisador, sendo a banda de Juiz de Fora formada por um de seus filhos (precocemente falecido) e por amigos dele; e os artistas convidados em São Paulo todos amigos ou conhecidos de um sobrinho seu, também ele artista.

Como afirmamos anteriormente, uma das motivações para que empreendêssemos esta pesquisa relaciona-se à necessidade que enxergamos de prover uma visão desde dentro acerca de grupos musicais amadores ou semiprofissionais oriundos de periferias urbanas. A escolha de grupos em São Paulo e em Juiz de Fora também visa permitir uma comparação entre temáticas e estratégias de produção e divulgação, ainda mais tendo-se em vista que o grupo juiz-forano encerrou suas atividades em 2008, quando da morte de seu principal letrista, e que os grupos em São Paulo estão em plena atividade.

Isso posto, passaremos a discorrer sobre aspectos etários, culturais e sociais dos participantes da pesquisa. Os dados foram recolhidos através de atividades do tipo grupo focal, bem como da utilização de formulário disponibilizado na internet¹⁶.

O perfil médio dos entrevistados é de um homem, com idade entre 19 e 30 anos, solteiro, sem filhos, branco, que mora com a família, que tem renda familiar de até três salários mínimos¹⁷, que reside na comunidade há mais de 20 anos, que trabalha e contribui com o sustento da família, que estudou em escola pública e que possui escolaridade formal, no mínimo, até o ensino médio completo. Nos gráficos disponibilizados no anexo I, esses dados socioeconômicos estão mais detalhados.

Os dados estritamente culturais (ou, melhor dizendo, de preferências e atividades culturais) apontam para pessoas que leem com alguma frequência, sendo que quase um terço prefere obras de “não-ficção” e outro tanto “obras literárias de ficção”. Entre os entrevistados, porém, a esmagadora maioria apontou os “shows musicais” como sua preferencial forma de

16 Disponível em <https://docs.google.com/forms/d/1KPBEQM6VzekriPsdXE5VE_zuaF-y5sHV_EwUwcvhLKY/viewform?c=0&w=1&usp=mail_form_link>. Acesso em 09 de agosto de 2014.

17 Valor do salário mínimo à época da pesquisa R\$ 724,00. Fonte: Portal do trabalho e emprego. Disponível em <http://portal.mte.gov.br/sal_min/>. Acesso em 09 de agosto de 2014.

lazer e a internet como o meio mais utilizado para se manter atualizado sobre os acontecimentos do mundo contemporâneo. Compreensivelmente, a partir dessas informações, a maioria informou que raramente lê jornais impressos. Quase nenhum dos entrevistados afirmou ir a salas de cinema para assistir a seus filmes preferidos, sendo que a preferência majoritária por vê-los na internet ou por meio de DVDs e BlueRay aponta, segundo pensamos, para um fruir mais solitário da sétima arte.

No amplo trabalho de pesquisa que o Instituto Pró-Livro¹⁸ vem realizando desde 2001 e publicado sob o título “Retratos da leitura no Brasil”¹⁹, demonstra-se que a média de livros lidos pelos brasileiros por ano era, em 2011 (ano da última pesquisa), de 4 livros por habitante/ano, sendo que, destes, 2,1 foram lidos “inteiros” e 2,0 “em partes”. Entre os materiais lidos, as revistas e jornais estão à frente, sendo quase alcançados pelos livros. A leitura de textos na internet foi indicada apenas por 23%. A Bíblia é o livro mais apontado pelos leitores nessa pesquisa, sendo que os livros didáticos ficam logo atrás. Interessante também nos parece o que a pesquisa demonstra sobre a frequência de leitura relacionada à escolaridade dos pais, diretamente proporcional ao interesse dos filhos pela leitura. A pesquisa também mostra que, entre 2007 e 2011, aumentou o número daqueles que em seu tempo de lazer gostam de assistir a programas de TV, assistir a vídeos e filmes em DVD e navegar na internet (nessa ordem), ao passo que diminuiu o número dos que preferem ler (a pesquisa inclui nesse item jornais, revistas, livros, textos na internet).

Entre os nossos pesquisados, pudemos ver que as principais formas de lazer são os shows de música, os bares e o cinema, apesar de que a maioria afirma não assistir a filmes em salas de cinema, mas sim em casa. Os livros, porém, parecem fazer parte de suas vidas culturais de modo mais intenso e frequente do que o que foi apreendido pela pesquisa do Instituto Pró-Livro. Com efeito, a maioria afirmou ler mais de seis livros por ano, contra a média nacional em 2011 de quatro livros por ano. Essa diferença pode ser explicada em parte pelo nível escolar de nossos pesquisados, bem como pelo nível de escolaridade dos pais, como se pode ver nos gráficos disponibilizados no anexo I.

Em parte, porém, julgamos que as relações que se estabelecem quando se envereda pelo caminho da arte também podem ajudar a explicar um maior interesse pelos livros e por outras manifestações artísticas. Tanto na pesquisa estruturada quanto nas conversas por grupo focal, os entrevistados afirmaram a influência de outros grupos musicais e artistas na

18 Portal disponível em <<http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/>>

19 Terceira edição disponível em <http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/dados/anexos/2834_10.pdf>. Último acesso em agosto de 2014.

“descoberta” da leitura. Também há que se notar que, nessas entrevistas, pouco se falou do papel de professores na indicação de leituras, fato que já havíamos constatado em pesquisa anterior, realizada para o curso de Especialização *lato sensu*. Nesse particular, somente o entrevistado que cursou todo o ensino básico em escola privada destacou o papel da escola em sua formação artístico-cultural.

Em relação às influências musicais, constatamos nas entrevistas e depoimentos, que o rock, tanto nacional quanto estrangeiro, é a maior influência da maioria dos entrevistados. Se considerarmos ainda que o BRock²⁰ foi largamente influenciado por artistas, em sua maioria, britânicos e norte-americanos (DAPIEVE,1995; RIBEIRO, 2009), podemos concluir que as mais significativas influências das bandas pesquisadas relacionam-se ao rock internacional. Nos gráficos abaixo, podemos verificar as referências a artistas e estilos obtidas nas respostas ao seguinte item da entrevista estruturada: “Informe pelo menos cinco bandas, cantores, compositores etc., que você julga terem tido maior influência em seu trabalho”.

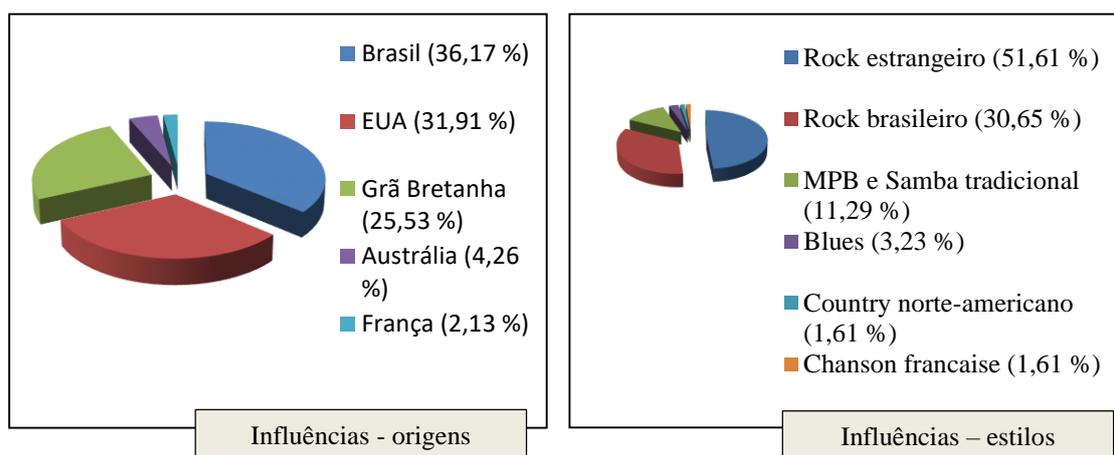


Figura 1 – Influências musicais

Comparando os dois gráficos, fica evidente que o fato de o estilo musical “rock” ter sido o mais apontado pelos entrevistados impõe que a origem nacional dos grupos considerados mais influentes seja a de países anglófonos (61,70 %). Em relação às bandas e aos artistas, entre os dez mais citados, todos são do rock, sendo quatro nacionais, três britânicos, dois norte-americanos e um australiano. O mais citado foi o grupo de rock brasileiro Legião Urbana, ficando o grupo inglês de rock progressivo Pink Floyd em segundo lugar, seguidos por Engenheiros do Hawaii, Cazusa, Raul Seixas, Iron Maiden, Johnny Cash, Led Zeppelin, Metallica e AC/DC. Os representantes da MBP citados foram: Alceu Valença, Cartola, Chico Buarque, Elis Regina e José Ramalho. Aparecem também

²⁰ BRock é um termo criado pelo jornalista Nelson Motta e que se refere especificamente ao rock brasileiro da década de 1980. (Fonte disponível em <http://www.portaledomusicalcp2.mus.br/Apostilas/PDFs/9ano_06_HM%20Popular.pdf>. Acesso em jan. 2013).

representantes do rock clássico: Janis Joplin, Jimi Hendrix, The Beatles e The Doors, bem como alguns do rock grunge dos anos 90, do pós-grunge e do rock alternativo: Pearl Jam, Nirvana, Red Hot Chilli Peppers etc. A presença de representantes do metal e do hard rock (em seus vários matizes) também é significativa: Led Zeppelin, AC/DC, Iron Maiden, entre outros.

Não constatamos diferenças significativas que relacionassem faixa etária e influências musicais. Pink Floyd, por exemplo, é citado por quase todos, sendo que Edith Piaf, Elis Regina, Chico Buarque e Cartola não foram citados pelos mais velhos do grupo de entrevistados, mas por alguns dos mais jovens. Interessante lembrar que nenhum dos artistas e bandas citadas surgiu no século XXI. Boa parte surgiu nos anos 1960, 1970 e 1980, sendo que as mais recentes são da década de 1990.

Julgamos interessante notar ainda que não foi citado nenhum representante do *mainstream** musical dos anos de 1980 e 1990 (época da infância e adolescência da maioria dos entrevistados). Com efeito, apesar de serem os artistas preponderantes nas rádios e TVs, não encontramos referências a Michael Jackson, Madonna, Elton John, entre outros grandes vendedores de discos dessas décadas. Também em relação aos mais populares artistas brasileiros do período não houve menção. Assim, ficaram de fora campeões de vendas do pagode, do sertanejo, do axé, do funk carioca e até mesmo do rap, que, diferentemente dos outros estilos citados, sempre foi mencionado com respeito nas entrevistas e depoimentos. Se lembrarmos que a maioria dos entrevistados tem entre 19 e 30 anos, faixa de renda familiar situada nas classes D e C e que vivem na periferia há mais de 20 anos, fica a pergunta sobre onde e como tiveram acesso a estilos musicais e artistas que raramente eram tocados nas rádios comerciais e TVs em horário nobre. Ressalte-se ainda que, entre os cinco grupos e artistas mais citados, três já morreram (Renato Russo, do Legião Urbana, Raul Seixas e Cazuzo). Talvez a resposta possa ser encontrada nos próprios depoimentos, quando se referem às influências dos pais e de “pessoas especiais” da própria comunidade.

Em quase todos os depoimentos, os jovens se referem ao que os pais ouviam como talvez a primeira grande influência. Como depoimento pessoal, este pesquisador, sendo pai de um dos membros da banda juiz-forana pesquisada, pode afirmar que a audição involuntária dos discos que ouvíamos em casa foi uma de suas primeiras influências, como nos informou em conversa informal há tempos, pouco antes de falecer. Entre os discos (muitos vinis e CDs) que ele comprava, e que nos deixou, encontram-se muitos exemplares de Pink Floyd, Engenheiros do Hawaii, Cazuzo, Paralamas do Sucesso, Led Zeppelin, Ira, Titãs, Belchior,

Nirvana, Oasis etc., alguns de MPB e samba tradicional, mas nenhum de nenhum dos artistas e estilos que também não marcam presença nas listas informadas pelos outros entrevistados. Comparando essas informações com nossa experiência pessoal, julgamos poder afirmar que a influência do que ouvem os pais, ou pelo menos um deles, é relevante para responder àquela pergunta, mesmo considerando as fases de rebeldia e contestação que marcam a adolescência.

Por outro lado, a influência de “pessoas especiais” – ou seja, pessoas que os entrevistados descreveram como artistas de periferia, donos de bares de rock, alguns professores, ou simplesmente alguém mais velho com quem aprenderam a tocar algum instrumento – também parecer ter sido importante na formação, não só do gosto musical, como no gosto literário, já que em muitos depoimentos, os livros citados como lidos e importantes foram indicados por tais pessoas.

Parece-nos claro, tendo em vista os depoimentos colhidos nesta pesquisa – e também na anterior, a de *lato sensu*, à qual já nos referimos – que tais influências podem contrabalançar o poder da mídia como formadora de gostos artísticos, o que vem, a nosso ver, ao encontro do que já afirmamos sobre a heterogeneidade das periferias, cuja diversidade rica pode passar, muitas vezes, despercebida. Por outro lado, mas na mesma direção, tanto nossa vivência nas periferias urbanas de Juiz de Fora e de São Paulo quanto o que temos visto e apreendido em nossas investigações, vêm relativizar conceitos antigos sobre as “massas”, como um corpo indiscernível, bem como moldável pela indústria cultural, de acordo com suas estratégias de vendas e objetivos de dominação:

Os consumidores são os operários e os empregados, os fazendeiros e pequenos burgueses. A totalidade das instituições existentes os aprisiona de corpo e de alma a ponto de, sem resistência, sucumbirem diante de tudo que lhes é oferecido. (ADORNO, 2002, p.26)

Assim não nos tem parecido. Encontramos nas periferias urbanas os filhos dos operários e dos empregados, também eles muitas vezes operários e empregados, fazendo escolhas, ouvindo criticamente, contrapondo-se, resistindo a imposições de mercado, ouvindo os “malditos”*, lendo e se informando. Por outro lado, se não concordamos com os determinantes totalizadores usados por Adorno, não podemos adernar excessivamente para o lado oposto. Como afirmou Eco,

[...] o problema da cultura de massa é exatamente o seguinte: ela é hoje manobrada por “grupos econômicos” que miram fins lucrativos, e realizada por “executores” especializados” em fornecer ao cliente o que julgam mais vendável, sem que se verifique uma intervenção maciça dos homens de cultura na produção. A atitude dos homens de cultura é exatamente a do protesto e da reserva. (ECO, 2001, p. 51)

Ou seja, negar a existência de uma indústria cultural, voltada ao lucro e que domina um sem-número de estratégias que visam fornecer produtos vendáveis aos clientes seria, não só ingênuo, mas produto de cegueira. O que nesta pesquisa temos verificado é que, não apenas o “homem de cultura” – cultura aqui vista como a definiu Llosa (LLOSA, 2013, p. 59-67) – pode “revoltar-se”. Os artistas pesquisados demonstraram procurar manter distância de manifestações musicais que consideram pobres, repetitivas e, segundo um dos depoimentos, “feitas para manter burras as pessoas”. Suas influências orgulhosamente assumidas, se não podem figurar entre os produtos da “alta cultura”, cuja perda Llosa lamenta na obra citada, constituem-se exemplos de artistas com grande maestria instrumental e poética. No mínimo, figuram muito acima da média letristas como Chico Buarque e Roger Waters, instrumentistas como Eric Clapton e Jimmy Page, cantores como Robert Plant, Elis Regina e Edith Piaf. O próprio fato de tais artistas e bandas terem resistido ao tempo, ultrapassado as barreiras das gerações, e continuarem a influenciar os jovens, mesmo alguns das periferias mais distantes e carentes, atesta uma qualidade superior de suas produções, descontadas aí questões de gosto e de preferências individuais.

Tendo em vista o que acima foi dito e cotejando os dados estatísticos, as respostas nas entrevistas e as afirmações nos depoimentos colhidos, concluímos que, apesar da faixa de rendimentos familiar da maioria situá-los entre as classes D e C (entre dois e dez salários mínimos) e do nível médio de escolaridade ser exatamente o ensino médio completo, podemos – principalmente devido às atividades artísticas e, portanto, ao nível de conhecimento e relacionamentos que tais atividades proporcionariam – nos referir aos artistas pesquisados como parte de uma “elite cultural relativa”, ou seja, a um grupo que tem de si uma percepção de certa “superioridade cultural”, pois, tanto em suas afirmações nos depoimentos e entrevistas quanto no conteúdo de suas letras cremos ser possível identificar tal posicionamento. Com efeito, aqui, estamos nos referindo a “elite cultural” como aqueles que se percebem como formadores de opinião e aptos a exercer algum tipo de liderança cultural por se perceberem “superiores” culturalmente. Melhor formulando, por suas letras e declarações, julgamos perceber um grupo que se arroga o direito de fazer crítica social e cultural, dar conselhos, transmitir mensagens “positivas” etc. através de suas canções. Por outro lado, procuram marcar diferença e distância em relação a produções que consideram vulgares ou pobres, artisticamente falando, tais como os assim chamados funk carioca e funk ostentação.

Esse conceito, o de elite relativa, pode parecer estranho a quem vê as periferias de modo homogeneizante, ou seja, como sendo de ambientes socioeconômicos e culturais nos quais quase não se distinguem diferenças de comportamento ou de autopercepção. A experiência deste pesquisador, porém, vem desmistificar tais concepções. Em nossa infância, por exemplo – e aqui pedimos licença para um depoimento pessoal –, éramos vistos como “ricos” por alguns e como “pobres” por outros. A noção do que é ser rico ou pobre ou remediado é relativa. Para quem nada ou pouco possui, aqueles que possuem pouco mais que pouco podem parecer privilegiados, assim como os que possuem ainda um pouco mais podem se julgar “superiores” a quem quase nada possui e, portanto, perceber-se parte de uma “elite” local. Tais relações de superioridade, mal camufladas no dia a dia das comunidades periféricas, não se relacionam somente com a posse de bens, mas também pode se referir a questões de ordem religiosa (“nós, os que cremos / eles, os infiéis”), profissional (“nós, os que ganhamos melhor / eles, os que ganham pouco”), intelectual (“nós, os que estudamos / eles, esses semianalfabetos”), e até mesmo de tempo de moradia na comunidade (“nós, os que aqui estamos há muito tempo / eles, os recém-chegados”). Em uma de suas mais famosas obras, Norbert Elias, por exemplo, fala dessa sensação de superioridade e, portanto, diferença, entre moradores de uma pequena povoação britânica. Tal sentimento se dava entre pessoas de mesma etnia, cor, nacionalidade, nível cultural e faixa de renda, mas que se dividiam em dois grupos: os dos mais antigos (os estabelecidos) e dos recém-chegados (os *outsiders*). Por ser parte de uma comunidade mais antiga, um morador se sentia superior, ou seja, melhor, de alguma forma (ELIAS; SCOTSON, 2000).

Voltando às nossas periferias, *mutatis mutandis*, o que percebemos é que essa sensação de superioridade cultural emerge das declarações, respostas e também das letras, quando não das próprias escolhas artísticas. Entre os artistas pesquisados, o “nós” relaciona-se ao rock, ao reggae e ao rap, enquanto o “eles”, predominantemente, relaciona-se ao funk carioca, ao “sertanejo urbano” romântico e brega e ao pop internacional²¹. “Lixo”, foi como um dos participantes de uma sessão de grupo focal, referiu-se ao funk carioca, com o assentimento de todos os outros participantes. As relações com a MPB²² dos anos de 1960 e 1970, nos pareceram ser, majoritariamente, de “um afastamento respeitoso”: conhecem algo,

21 Música pop aqui entendida como a que se refere a canções de forte apelo comercial, em que predominam baladas e/ou rock baladizado, temas românticos, e que contam com forte apoio financeiro para divulgação e promoção, visando a um público amplo, ou seja, a música pop do *mainstream** e que tem como representantes mais recentes artistas como Britney Spears, Lady Gaga, Shakira, Kate Perry, entre outros.

22 Ver nota 4.

curtem alguma coisa, os que conhecem gostam muito e elogiam, mas não faz parte de seus cotidianos musicais.

Na seção “O que dizem? ”, procuraremos verificar se, também através da análise das produções poético-musicais de nossos pesquisados, tais percepções que julgamos apreender nos depoimentos e entrevistas se confirmam.

3.1 Os artistas

Todos os artistas que participaram da pesquisa manifestaram concordância com a utilização de suas canções para os fins colimados, bem como não se opuseram a que seus nomes fossem divulgados. Preferimos, porém, quando necessário, nomear os grupos e, no caso de artistas que atuam individualmente, os nomes artísticos. Isso apenas quando da análise das obras publicadas, mas nunca em relação aos dados socioeconômicos.

Alguns artistas que responderam ao formulário da entrevista estruturada não tiveram aqui suas obras individuais analisadas, porque sua participação na pesquisa deveu-se a terem atuado como parceiros ou instrumentistas eventuais nessa ou naquela obra.

Os artistas e grupos que cujas canções foram analisadas nesta pesquisa foram²³:

- ✓ Alex Vulgo Mini (individual), São Paulo.
- ✓ Aneurisma / Cadáver Delicado / Hienas (cinco integrantes), Juiz de Fora;
- ✓ Avoah (dois integrantes), São Paulo;
- ✓ DanaLaíde (quatro integrantes), São Paulo;
- ✓ Fortunia (quatro integrantes), São Paulo;
- ✓ Pankada Roots (individual), São Paulo.

Com a exceção da banda Aneurisma (cujos integrantes, em diferentes momentos, optaram por nomear o grupo também como Cadáver Delicado e Hienas), todos os outros grupos e artistas estavam em plena atividade quando do encerramento deste trabalho. As bandas Aneurisma, Cadáver Delicado e Hienas tiveram basicamente os mesmos integrantes, com alguma variação, mas mantendo sempre o mesmo letrista principal, Rafael Abib, cujo mais importante parceiro foi o também letrista Daniel Xavier.

²³ Quanto aos nomes dos participantes, divulgaremos somente os daqueles que são autores das canções analisadas.

3.2 Imagens promocionais dos artistas e das bandas²⁴



Figura 2 – Alex Vulgo Mini

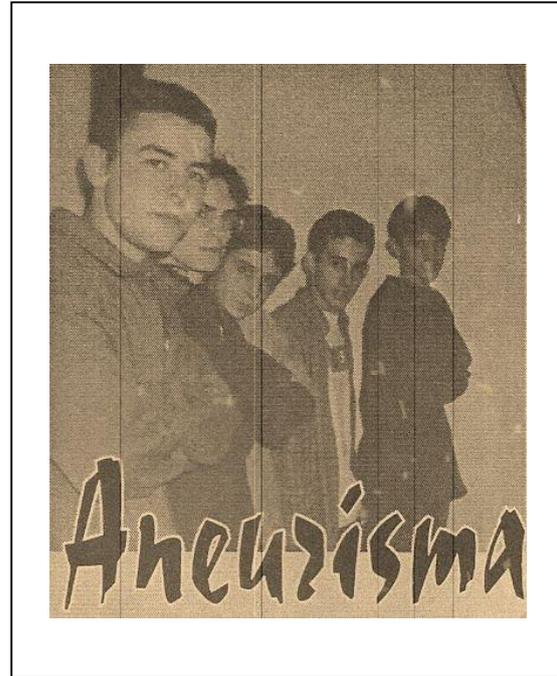


Figura 3 – Banda Aneurisma



Figura 4 – Banda Avoah

²⁴ A publicação das imagens foi autorizada pelos artistas.

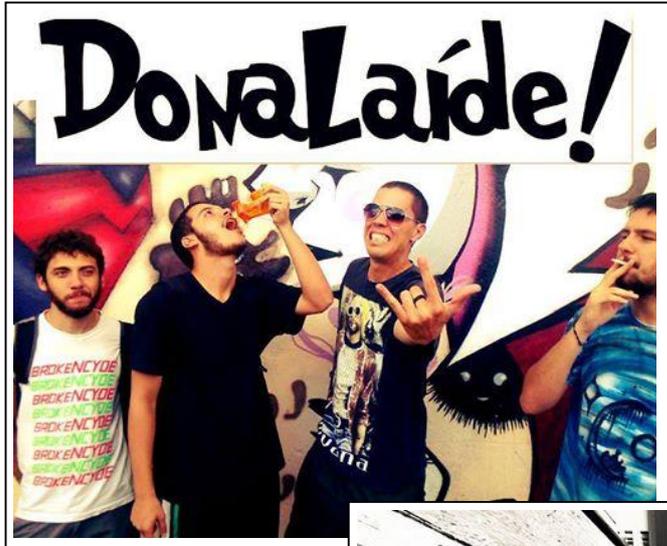


Figura 5 – Banda DonaLaíde

Figura 6 –
Banda Fortunia



Figura 7 – Pankada Roots

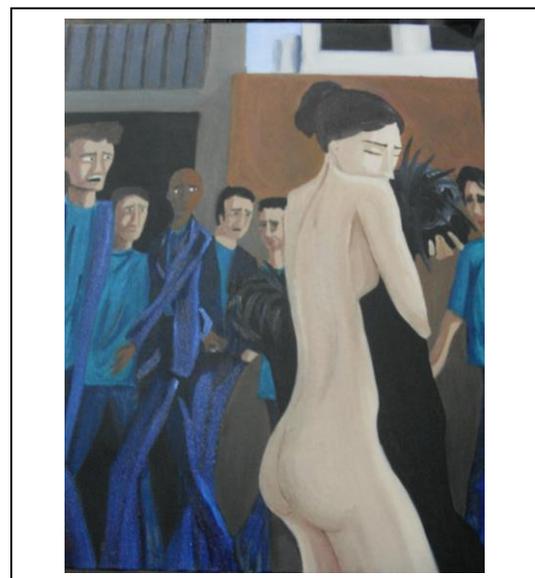


Figura 8 – Banda Cadáver Delicado²⁵

²⁵ Na realidade, a banda Cadáver Delicado não deixou material promocional. Utilizamos então um óleo do compositor da banda, Rafael Abib, no qual os membros da banda, além de um outro amigo do artista, são retratados.

4 COMO DIZEM

Nesta seção abordaremos as estratégias de produção e de divulgação de seus trabalhos que os artistas utilizam. Veremos que, em apenas seis anos, as estratégias utilizadas por artistas de periferia – aliados, na maioria das vezes, de meios de produção e de divulgação profissionais – para tornar públicos os seus trabalhos sofreram profunda modificação com a popularização da internet de banda larga e de aplicativos sociais, tais como o YouTube²⁶ e o Facebook²⁷. Apesar de persistirem muitas e diversas dificuldades para a produção e distribuição profissional de seus trabalhos, os artistas de periferia encontraram nas redes sociais formas alternativas de se tornarem mais conhecidos, pelo menos dentro de um determinado círculo ou comunidade, e, a partir daí, poderem negociar com as rádios e gravadoras melhores oportunidades.

Muitas são as redes sociais que autores de periferia utilizam para divulgar seus trabalhos. Aqui, discorreremos um pouco sobre o Facebook e o YouTube por serem as mais utilizadas pelos artistas pesquisados. Tais aplicativos não foram criados tendo em vista esses fins, mas as comunidades se apropriaram de tal forma dessas ferramentas que hoje é quase impossível achar um artista conhecido ou que se queira fazer conhecer que não utilize pelo menos um desses aplicativos (BURGESS; GREEN, 2009).

4.1 O YouTube e o Facebook

Criado inicialmente para que as pessoas pudessem postar seus vídeos amadores na internet (os famosos “vídeos de gato”²⁸), o YouTube, cujo *site* foi fundado em junho de 2005, cresceu tanto e atingiu a tantos internautas que, em outubro de 2006, foi adquirido pela gigante Google. Segundo Jean Burgess e Joshua Green, quando de sua criação:

[...] o YouTube era um entre vários serviços concorrentes que tentavam eliminar as barreiras técnicas para maior compartilhamento de vídeos na internet. Esse *site* disponibilizava uma interface bastante simples e integrada, dentro da qual o usuário podia fazer o *upload**, publicar e assistir vídeos em *streaming** sem necessidade de altos níveis de conhecimentos técnicos e dentro das restrições tecnológicas dos programas de navegação padrão e da relativamente modesta largura de banda. (BURGESS; GREEN, 2009, p. 17)

26 A marca YouTube© é propriedade da empresa Google Inc., LCC. Mais informações no *site* <<http://www.youtube.com/>>.

27 Facebook é um *site* e serviço de rede social operado e de propriedade da Facebook Inc.

28 “Em agosto de 2005, poucos meses após o nascimento do serviço, o ‘Quem Somos’ da página oferecia apenas tentativas e dicas vagas para explicar os possíveis usos do YouTube: ‘Exiba seus vídeos favoritos para o mundo. Faça vídeos de seus cães, gatos e outros bichos. Publique em seu blog os vídeos que você fez com sua câmera digital ou celular. Exiba seus vídeos com segurança e privacidade aos seus amigos e familiares no mundo todo ... e muito, muito mais!’” (BURGESS; GREEN, 2009, p. 20)

Foge aos nossos objetivos o aprofundamento sobre o YouTube, porém julgamos que algumas de suas características são importantes para que percebamos como essa ferramenta tecnológica pode ser apropriada pelas periferias estudadas como um dos meios mais utilizados para a divulgação de seus trabalhos artísticos na internet. Segundo a versão de um dos cocriadores do YouTube, Jawed Karin,

[...] o sucesso do site se deve à implementação de quatro recursos essenciais: recomendações de vídeos por meio da lista de ‘vídeos relacionados’, um link de e-mail que permite o compartilhamento de vídeos, comentários (e outras funcionalidades inerentes a redes sociais) e um reprodutor de vídeo que pode ser incorporado (embed) em outras páginas da internet. (BURGESS; GREEN, 2009, p. 17)

Às quatro características salientadas pelo cofundador do *site* podemos aduzir o barateamento e a conseqüente disseminação tanto dos equipamentos de produção e de reprodução de áudio e vídeo (já muitas vezes nativos, ou seja, incorporados desde a fábrica, nos novos computadores, tabletes, palmtops, smartphones, etc.), da conexão com a internet com qualidade de banda larga e dos aplicativos de edição e mixagem. Conforme a Lei de Moore, a cada 18 meses a capacidade de processamento dos chips dobra sem que haja um aumento de custo²⁹. Tal “lei”, antes uma projeção ou previsão feita em 1965 pelo então presidente da Intel³⁰, Gordon E. Moore, após tornar-se uma realidade, passou a ser uma meta da indústria de semicondutores. Na prática, e para o que aqui nos interessa, isso significa que equipamentos e aplicativos (*hardwares* e *softwares*), antes totalmente inacessíveis aos comuns dos mortais devido a seus altos custos, passaram a ser de consumo fácil e barato para pessoas de baixa renda. Se aliarmos a isso a “pirataria”, ou seja, a utilização sem pagamento de direitos autorais (*copyrights*), entenderemos como o YouTube (e a internet como um todo) passou a ser veículo tanto de aquisição de conhecimentos quanto de distribuição de conteúdo autoral.

Importa-nos também salientar a característica “comentários” (e outras funcionalidades inerentes a redes sociais), elencada em segundo lugar por Karim, pois ela se relaciona a uma virtual possibilidade de o autor verificar quais as reações que sua obra produz e em quais tipos de público. Como o YouTube disponibiliza a contabilização dos comentários, compartilhamentos e recomendações, o autor, a partir de seu computador doméstico, pode aferir que tipo de reação sua obra produz. Esse retorno (*feedback*) crítico do consumidor final pode orientar sua produção, tanto positivamente quanto negativamente.

²⁹ Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Lei_de_Moore>.

³⁰ Intel Corporation é uma empresa multinacional de tecnologia dos Estados Unidos, que fabrica circuitos integrados, como microprocessadores e outros chipsets. (Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Intel_Corporation>).

Por outro lado, como o YouTube parece “viver” principalmente da venda de espaços publicitários, o autor que publica um vídeo muito visualizado pode auferir algum rendimento financeiro. Para isso, o YouTube disponibiliza a possibilidade de o usuário se associar ao programa YouTube Partner, ou Programa de Parceria do YouTube³¹. Por outro lado, muitos *headhunters** (caçadores de talentos) ficam atentos às listas dos mais visualizados do YouTube e, eventualmente, “pescam” algum artista amador, no qual enxergam alguma possibilidade de sucesso no mercado da música. Segundo se sabe, por exemplo, assim foi que o cantor e compositor canadense Justin Bieber foi alçado à fama. Ele havia disponibilizado algumas apresentações *cover** no YouTube, vistas pelo empresário norte-americano Scooter Braun, que se tornou seu agente³².

Não podemos nos esquecer de que o YouTube nasceu e se mantém até hoje como um empreendimento comercial, ou seja, a criação de uma plataforma onde uma cultura participativa forjada por moradores de periferia não estava, pelo que pudemos saber, entre as preocupações iniciais de seus criadores. Porém, devido à sua usabilidade e penetração, entre outras características, o YouTube acabou se tornando um espaço de cultura participativa,

[...] termo geralmente usado para descrever a aparente ligação entre tecnologias digitais mais acessíveis, conteúdo gerado por usuários e algum tipo de alteração nas relações de poder entre os segmentos de mercado da mídia e seus consumidores. (BURGESS; GREEN, 2009, p. 28)

Nesse sentido, as ações de fãs e outros consumidores, ao visualizar, comentar, difundir, recomendar, criticar etc., podem interferir ativamente na criação de conteúdo.

Por outro lado, o YouTube, bem como a internet em geral, acaba por funcionar como um repositório da cultura universal. Assim, artistas de periferia têm buscado no YouTube acesso às obras de artistas que, de outra forma, dificilmente poderiam conhecer. Desse modo, o *site*, que surgiu apenas como um empreendimento comercial, passa a exercer funções educativas, no que tange à formação dos músicos e letristas de periferia.

Segundo a página oficial da Facebook no próprio Facebook, sua missão é

[...] dar às pessoas o poder de compartilhar informações e fazer do mundo um lugar mais aberto e conectado. Milhões de pessoas usam o Facebook para compartilhar um número ilimitado de fotos, links, vídeos e conhecer mais as pessoas com quem você se relaciona.³³

31 Ver <https://support.google.com/youtube/answer/72851?hl=pt-BR&ref_topic=6029709>.

32 Fonte: Wikipédia. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Justin_Bieber>. Acesso em julho de 2014.

33 Disponível em <<https://www.facebook.com/FacebookBrasil/info>>. Acesso em julho de 2014.

Assim como o YouTube, o Facebook é um empreendimento comercial, que “vive” da venda de publicidade e de informações, ou seja, não têm como missão fomentar a cultura popular e participativa, mas, tudo o que foi dito antes sobre o YouTube pode ser dito também sobre o Facebook, pelos seguintes motivos:

- ✓ é acessado por milhões de pessoas no mundo inteiro;
- ✓ não requer grandes conhecimentos de informática ou de outras tecnologias digitais;
- ✓ permite a criação de contas de usuário individuais ou não;
- ✓ permite o compartilhamento de áudio e vídeo;
- ✓ permite a interação participativa dos usuários através de recursos de comentários, compartilhamento e recomendação;
- ✓ permite que o número de comentários, recomendações e compartilhamentos seja aferido.

Tais características fazem do Facebook a plataforma que as bandas e artistas pesquisados em São Paulo privilegiam para a publicidade de seus clipes disponibilizados no YouTube, bem como para fazer propaganda de suas apresentações em festivais, bares etc. Com efeito, quase todas essas bandas e autores criaram páginas “artísticas”, ou seja, não pessoais, no Facebook, além de manter contas no YouTube. Portanto, cremos que Facebook e YouTube são utilizados de forma complementar: os clipes são disponibilizados no YouTube (e alguns também no Facebook) e a publicidade no Facebook.

Como afirmamos antes, todos os artistas pesquisados em São Paulo mantêm páginas no Facebook e contas no YouTube. Passaremos uma vista d’olhos por algumas dessas páginas, a fim de verificar a conexão entre a divulgação no Facebook e a disponibilização de áudio e de vídeo clipes no YouTube, bem como a publicidade relativa a festivais e eventos nos quais os artistas se apresentaram.

Em relação aos artistas individuais e grupos musicais pesquisados em São Paulo (que aqui denominaremos de grupos A, B, C e D), efetuamos pesquisa em suas páginas no Facebook e, dessa pesquisa, extraímos dados, que a seguir comentaremos. Dos quatro artistas e grupos, três mantêm páginas especiais para seus trabalhos (que chamaremos de “artísticas”), separadas de suas páginas pessoais. Apenas um mistura em uma só página publicações pessoais e divulgações de seus trabalhos. Nas páginas artísticas, o Facebook contabiliza

“curtidas”, nas pessoais, “seguidores” e “amigos”. A fim de homogeneizar os dados e dar-lhes um padrão, consideramos, para fins estatísticos, as “curtidas” e os “seguidores” por página.

Em relação à divulgação de seus trabalhos artísticos, os períodos considerados variam de acordo com o tempo que as páginas estão disponíveis na internet. Assim, efetuamos cálculos procurando extrair médias mensais, bem como contabilizamos totais de eventos de divulgação. Do mesmo modo, o número de *posts** de divulgação aumenta com o passar do tempo. Ou seja, páginas iniciadas em 2011 têm menos *posts* nesse ano que em 2014. Na tabela 1, disponibilizamos as médias mensais de *posts* por grupo³⁴.

Grupo A	Grupo B	Grupo C	Grupo D	Média geral
5,81	2,12	3,56	9,23	5,18

Tabela 1 – Médias mensais de *posts* por grupo

Na tabela 2 (gráfico correspondente à tabela mostrada na figura 2), disponibilizamos os percentuais de *posts* de divulgação em relação à soma dos totais de tais *posts* de todos os grupos pesquisados. Na legenda, o título “Divulgações diversas não específicas” refere-se àquelas em que o grupo chama a atenção do internauta para o trabalho em si, e não para este ou aquele tipo de evento, como nos demais títulos.

Discriminação	Totais	%
Total de divulgações diversas	465	100
Divulgações diversas não específicas	263	56,56
Divulgação YouTube	103	22,15
Divulgação shows	11	2,37
Divulgação festivais privados	2	0,43
Divulgação festivais públicos	14	3,01
Divulgação shows em escolas	16	3,44
Divulgação shows em universidades	2	0,43
Divulgação apresentação em bares	31	6,67
Divulgação rádio e TV	7	1,51
Divulgação festas, shows e eventos	16	3,44

Tabela 2 – *Posts* de divulgação por grupo

34 A data limite para aferição do número de posts e de visualizações na internet utilizado para obtenção das médias disponibilizadas neste capítulo foi 30 de abril de 2014.

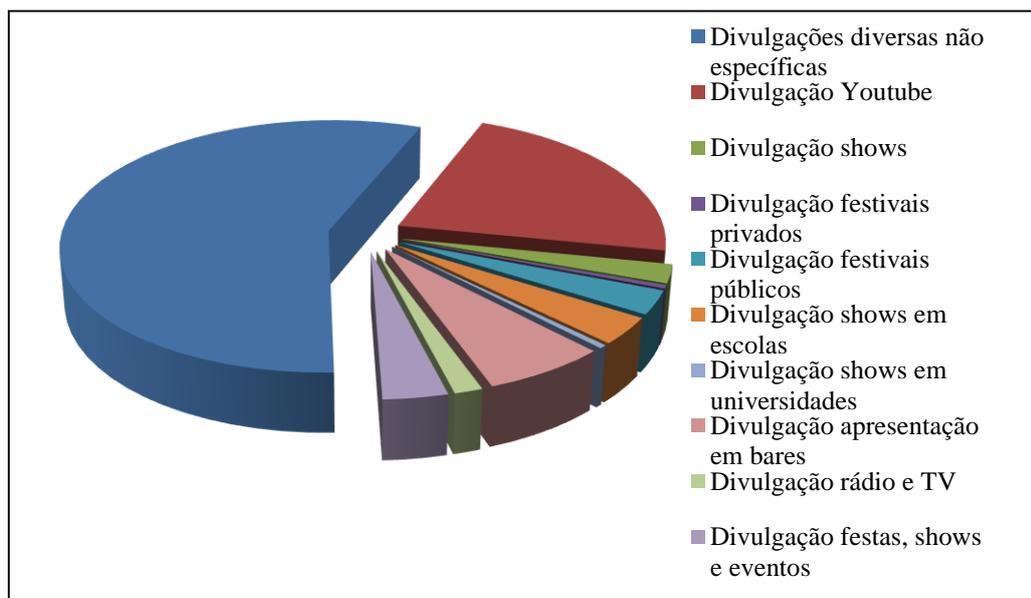


Figura 9 – Posts de divulgação por grupo

Da análise das tabelas e gráficos acima podemos inferir que as atividades de divulgação de trabalhos no Facebook apresentam médias relativamente baixas. Em relação às “curtidas” e “compartilhamentos”, que veremos logo a seguir, há que se fazerem duas advertências. Primeira, muitos internautas visualizam *posts* sem comentá-los, compartilhá-los ou “curti-los”. Portanto, o número dessas intervenções é um parâmetro relativo de popularidade de um determinado *post*. Segunda, hoje há disponíveis na internet serviços de “incrementação” de “curtidas”, ou seja, aplicativos que aumentam significativa e artificialmente as “curtidas” de um determinado *post*. Porém, pelo número relativamente reduzido dessas intervenções, acreditamos que os grupos pesquisados não se valeram, nos períodos em foco, de tal estratégia.

As intervenções dos internautas nos *posts* podem ser, como dito acima, de “curtir”, de “compartilhar” e de “comentar”. Os compartilhamentos potencializam as divulgações por poderem dar aos *posts* um efeito multiplicador em cascata, ou seja, um *post* compartilhado por um usuário pode ser compartilhado na página deste por outros tantos usuários e, assim, indefinidamente. Já os comentários podem prover ao artista um retorno imediato, se bem que, na maioria das vezes, os comentários sejam positivos.

No Facebook, o total de curtidas para os *posts* de divulgação alcançou o valor de 5.777, e o de compartilhamentos, 819. No gráfico mostrado na figura 10, podemos constatar que as médias de “curtidas” e de “compartilhamentos” permanecem baixas, ainda mais se levarmos em conta o tempo que as páginas estão ativas (e média, 2,6 anos).

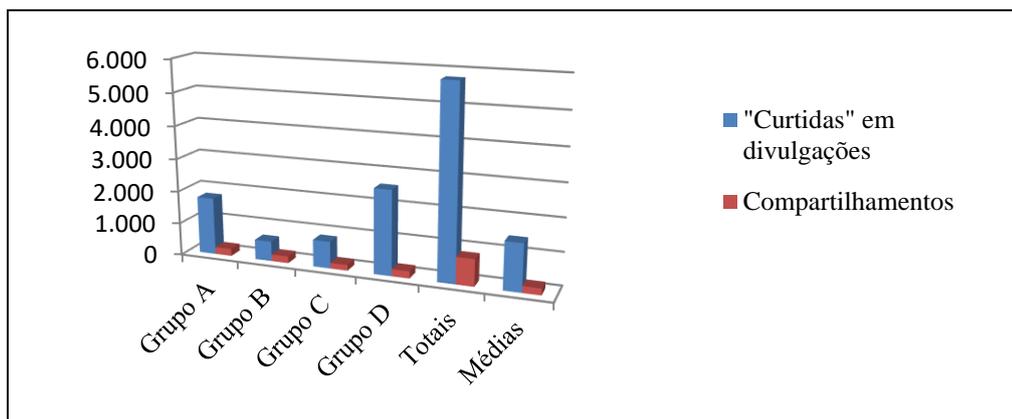


Figura 10 – “Curtidas” e compartilhamentos

No YouTube, a plataforma escolhida por todos os artistas do grupo de São Paulo para divulgação de suas canções, o número de visualizações pode ser melhor aferido, devido às características do serviço. Se no Facebook não se consegue contabilizar quem somente viu de relance em sua linha do tempo*, mas não abriu, comentou ou compartilhou o *post*, no YouTube as visualizações são contabilizadas e disponibilizadas na própria página em que o conteúdo foi postado. Também por isso acreditamos que os números referentes às visualizações no YouTube sejam mais altos que os do Facebook, no que respeita aos *posts* envolvendo vídeo e áudio. Podemos verificar que, mesmo sendo mais altos, ainda são relativamente baixos, tendo em vista os números às vezes contados em milhões, como se pode ver com uma rápida vista d’olhos nos vídeos disponibilizados na página inicial no YouTube.

Grupo ou artista	Grupo A	Grupo B	Grupo C	Grupo D	Totais
Visualizações	11.130	5252	11.028	22.468	49.878
<i>Posts</i> com mais visualizações	1.476	2.232	8.348	4.086	
Média de visualizações por <i>post</i>	1.011,82	437,67	1.225,33	2.496,44	1.216,54

Tabela 3 – Postagens no YouTube

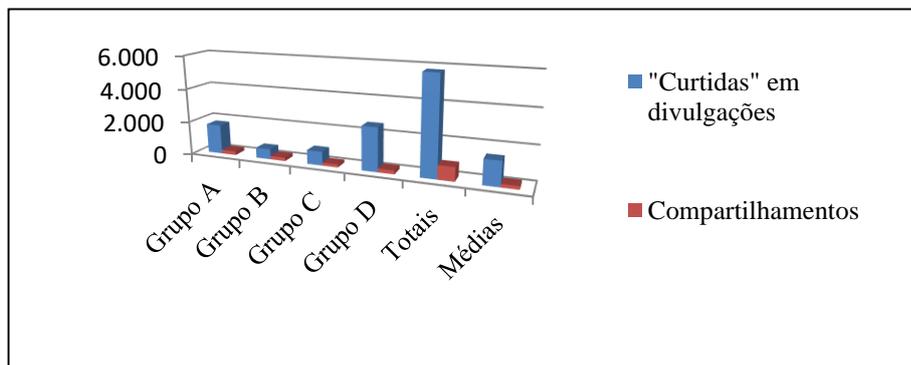


Figura 11 – Postagens no YouTube

4.2 Outras formas de divulgação

Não estamos aqui afirmando que essas duas plataformas digitais se tornaram as únicas formas de distribuição dos conteúdos gerados por essas bandas e de divulgação de suas apresentações. Persiste ainda a panfletagem e as tentativas de incursões em rádios comerciais. Porém, dadas as dificuldades apontadas pelos pesquisados para inserir seus trabalhos na programação das rádios (sobre as quais discorreremos mais a frente) e o baixo custo de se utilizar o Facebook e o YouTube (que são gratuitos, mas que, para sua utilização, exigem que se tenha computador, conexão com a internet, energia elétrica etc.), esses aplicativos acabaram por se tornar os meios principais de divulgação (o Facebook) e de disponibilização de conteúdo (o YouTube) para as bandas de periferia. Nesse último particular, o da disponibilização de conteúdo, os artistas musicais de periferia ainda contam com outros *sites* de serviços gratuitos. No caso dos artistas pesquisados, veremos na tabela e gráficos mostrados a seguir, que, além do YouTube, no período em foco, eles se valeram também do SoundCloud e do PalcoMP3³⁵.

Plataforma	YouTube	SoundCloud	PalcoMP3
Total de postagens	41	6	16
Visualizações em <i>post</i> mais acessado	8.348	186	83.626
Média de visualizações p/ <i>post</i>	1.216,54	115,00	5.421,31

Tabela 4 – Comparativo entre as plataformas usadas.

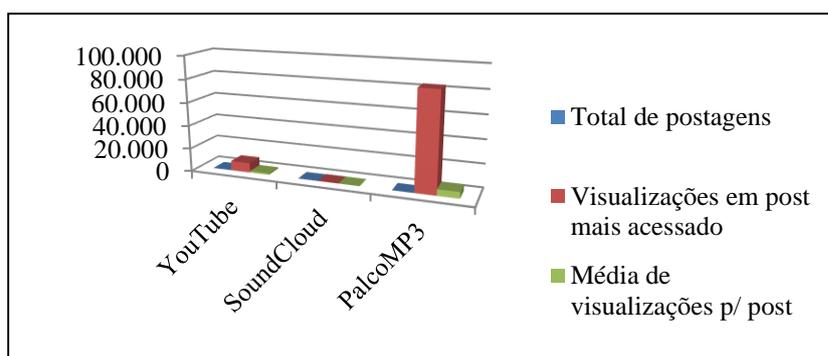


Figura 12 – Comparativo entre as plataformas usadas.

Podemos notar que, mesmo em outras plataformas, tanto o número de postagens quanto o de visualizações ainda se mantém relativamente baixo. Os grupos pesquisados têm projetos artísticos e profissionais diferentes, porém, parece-nos claro, tanto pela análise dos dados coletados quanto pelas respostas aos questionários e entrevistas, que a falta de um apoio profissional na produção e na divulgação dos trabalhos pesa no deslançar das carreiras. Por

³⁵ Para mais informações sobre esses *sites*, acessar <<https://soundcloud.com/>> e <<http://palcomp3.com/>>

mais que a internet abra espaços importantes de divulgação, as rádios e gravadoras, com seus esquemas profissionais ainda são muito relevantes, ainda mais tendo-se em vista a grande competição por espaço e mídia que há entre os muitos artistas que exercem atividades musicais nas periferias e que, principalmente, almejam algum futuro profissional com tais atividades.

Na busca desses espaços, os artistas valem-se também dos festivais, como, por exemplo, o Bandas Novas³⁶, de Juiz de Fora, e o programa VAI (Valorização de Iniciativas Culturais) da Prefeitura de São Paulo³⁷.

O programa VAI informa em seu *site* que, de 2004 a 2013, foi investido um total de R\$ 18.129.000,00 (dezoito milhões, cento e vinte e nove mil reais), conforme tabela abaixo disponível no *site* do programa³⁸, pela análise da qual podemos notar que foram apresentados, em média, setecentos e vinte e dois projetos por edição, sendo que houve um aumento constante da participação nos últimos cinco anos. O percentual médio de projetos selecionados gira em torno de 15%.

VAI 2004 - 2012				
Ano	Total de Recursos Disponibilizado	Valor do Máximo por Projeto	Nº de projetos selecionados	Inscritos
2004	1.000.000,00	15.000,00	67	650
2005	1.000.000,00	16.000,00	71	450
2006	1.000.000,00	17.000,00	62	758
2007	1.710.000,00	18.000,00	102	777
2008	2.000.000,00	18.600,00	115	705
2009	1.849.000,00	19.500,00	100	644
2010	2.520.000,00	20.692,95	127	679
2011	3.050.000,00	21.694,45	145	795
2012	4.000.000,00	23.000,00	178	835
2013	4.500.000,00	25.500,00	177	935

Tabela 5 – Programa VAI – da Prefeitura de São Paulo

36 Disponível em <<http://www.festivaldebandasnovas.com.br/>>, Acesso em julho de 2014>.

37 Disponível em <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/index.php?p=7276>>. Acesso em julho de 2014.

38 Disponível em <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/PROGRAMA%20VAI%202004%20A%202013_1387295603_1388187128.xls>. Acesso em julho de 2014.

Ainda segundo o *site* do programa, ele se destina a apoiar “grupos e coletivos compostos por pessoas físicas, prioritariamente de baixa renda, com idade entre 18 (dezoito) e 29 (vinte e nove) anos”, sendo que

[...] as ações culturais que podem receber apoio deste edital podem contemplar criação, produção, fruição e difusão e expressões artísticas e culturais, como: música, artes visuais, artes plásticas, audiovisual, performance, teatro, dança, moda, circo, hip hop, shows, literatura, poesia, artesanato, culturas tradicionais, culturas populares, interlinguagens, cultura digital, comunicação, cultura LGBT, processos que incluam o conceito de cultura na sua dimensão antropológica, como modos de vida e consolidação de identidades; ações culturais e/ou eventos que ocorrem periodicamente, formal ou informalmente, inseridos na agenda local ou municipal; processos de articulação de redes e fóruns coletivos em torno de temas da cultura; gestão de espaços culturais e/ou arranjos coletivos que sejam referências em suas localidades; iniciativas relacionadas à economia solidária e à economia da cultura, geradoras de produtos, como livros, cds e dvds, entre outros, ou arranjos produtivos locais, como estúdios comunitários, produtoras culturais, editoras, entre outros e ações de formação cultural, como propostas de autoformação (*sic*), profissionalização para linguagens, formação para gestão e mediação cultural, entre outras.

Já o Festival Bandas Novas, de Juiz de Fora, que completa este ano 16 anos de atividade, diferentemente do programa Vai, tem essencialmente como objetivo a divulgação, não existindo premiação ou apoio financeiro. Como é informado em seu *site* oficial,

O Festival de Bandas Novas é um festival de música independente, tradicional na cidade de Juiz de Fora, desde o ano de 1999. Em 2014 o festival completa 16 anos de cultura alternativa, muito barulho e diversão, sendo considerado um dos maiores festivais independentes da nossa região.

O objetivo do festival é essencialmente a divulgação, não existe premiação.

Os shows acontecem em praça pública, com acesso gratuito. O Bandas Novas aparece como uma importante ferramenta na trajetória de inúmeras bandas, pelas oportunidades de divulgação, aprendizado e amadurecimento que oferece.

Para nós, o importante é que as bandas toquem, divulguem seu trabalho, adquiram experiência e abram espaço para outras.

Apresentado pela Funalfa e Prefeitura de Juiz de Fora, o Festival de Bandas Novas foi criado e é produzido por Adriano66. Durante os últimos anos já passaram pelos palcos do Festival mais de 750 bandas de rock, metal, blues, punk rock, hardcore, hard rock, rock'n' roll e progressivo.

Misturando jovens e veteranos, professores e aprendizes, o Festival de Bandas Novas movimenta um público expressivo todos os anos e já se consolida como manifestação legítima da cultura jovem local, patrimônio cultural de Juiz de Fora.

Além da intensa atuação pela popularização da música alternativa, o festival executa paralelamente um trabalho social, educativo e filantrópico, estimulando a solidariedade através da arrecadação de alimentos. As doações voluntárias feitas pelo público são direcionadas às famílias carentes e entidades assistenciais de nossa cidade.

Tudo aqui é muito simples, sem barreiras e em clima de amizade.

Ao participar do Festival de Bandas Novas você divulga seu som, deixa sua marca, conhece novas pessoas, adquire experiência e se diverte nesta grande festa da música.³⁹

Como se percebe, enquanto o VAI seleciona projetos de várias áreas culturais, aos quais dá apoio financeiro, o Bandas Novas é exclusivamente um festival de música, cujo

³⁹ Disponível em <<http://www.festivaldebandasnovas.com.br/historia/sobre-o-festival>>. Acesso em julho de 2014.

objetivo maior é servir como forma de divulgação dos trabalhos de músicos e compositores. Não há, portanto, a necessidade de se apresentar um projeto que atenda a determinados requisitos. As inscrições são gratuitas e não há restrição em relação a nível socioeconômico ou a tempo de moradia na cidade. Porém, no *site*, não fica claro como ocorre a seleção das bandas. Segundo o regulamento do festival, a única restrição relaciona-se ao estilo musical, pois

[...] o Festival receberá inscrições, de bandas das vertentes alternativas: punk, metal, grunge, blues, hard rock, progressivo e “indie”, interessadas na divulgação de seu trabalho, tendo ou não participação nas edições anteriores.⁴⁰

Em depoimento prestado via internet (Facebook), em 26/07/2014, um dos artistas pesquisados informou-nos que há quatro tipos de festivais, a saber:

1. Privados: “são verdadeiros festivais, costumam ter apoio de rádios” e concedem premiações “reais, como gravação de faixas no CD do festival, gravação de CD, instrumentos musicais, etc. Geralmente são produzidos por universidades privadas e têm a participação da banda permitida apenas se houver algum membro da banda matriculado [na universidade promotora]”.
2. Públicos (que o depoente chama de “políticos”): “as Subprefeituras, através de suas Secretarias de Cultura, promovem, de forma totalmente aleatória, festivais pontuais em determinados bairros de periferia. Aqui na região [Zona Leste de São Paulo] acontecem principalmente na Cidade Tiradentes (não é cidade, é bairro), no Jardim Conquista e em São Mateus. Estes festivais, como já disse, não têm sequência ou data, nem mesmo período determinado, são feitos totalmente aleatoriamente, conforme verba pública e a vontade da Secretaria de Cultura. Não tem premiação ou sequer cachê para as bandas. O intuito é promover e divulgar o trabalho dos artistas e principalmente promover e divulgar o trabalho ‘sociocultural’ da prefeitura vigente. Nesses festivais, geralmente o ritmo predominante é o rap, mas existe presença de outros ritmos, como o reggae, funk, samba e rock.”
3. Festivais de pequenas organizações: “Geralmente [patrocinados por] bandas, ONGs, grupos de determinado ritmo. Seguem a mesma linha de produção [dos] do tipo 2. Não têm premiação e a participação é uma camaradagem com o grupo organizador. Este tipo de festival, muitas vezes, tem caráter filantrópico, de lançamento de CD, projeto social, ONG, etc.”

⁴⁰ Regulamento da edição 2014 disponível em <<http://www.festivaldebandasnovas.com.br/historia/regulamento-2014>>. Acesso em julho de 2014.

4. Festivais de bar (mais comuns): “Alguns bares têm a esperteza de promover ‘festivais’. Geralmente o nível é baixo porque o tal festival é para arrumar um monte de banda para tocar de graça. [Apesar disso], muitas bandas começam a entrar no ‘mercado’ desta forma. Por incrível que pareça, tem bar que ainda cobra da banda!!!!”

Além desses espaços, os artistas de periferia procuram se apresentar em bares, bem como em festas comunitárias. Tais apresentações, que podem render algum dinheiro, ainda que pouco, servem mais para tornar os artistas conhecidos que para divulgação de seus trabalhos autorais, pois, principalmente em bares, espera-se que o artista cante mais *cover**, permitindo-se, aqui e ali, que algum trabalho próprio seja apresentado.

Outra forma de divulgação apontada pelos artistas é a participação em eventos e promoções criados por Rádios, como, por exemplo, a 89 FM Rádio Rock⁴¹. Essa emissora especializada em rock promove o programa “Temos vagas”, que consiste basicamente em uma oportunidade para que uma banda nova disponibilize o seu trabalho e este seja divulgado tanto no *site* quanto na programação da rádio. Para isso, o artista deverá se cadastrar e divulgar sua participação na internet, a fim de que os internautas possam votar no seu trabalho. De acordo com o anúncio no *site* da rádio,

A 89 – A Rádio Rock abre espaço para as bandas novas mostrarem o seu trabalho. De segunda a sexta as 00h (Antes do Madrugada Insana) rola uma música por dia escolhida pela equipe do Temos Vagas. Se você tem banda, cadastre agora a sua banda e convide seus amigos para votar na sua banda. Se você quer conhecer bandas novas, navegue pelo *site* e vote nas suas favoritas. Cada pessoa pode votar 1 vez em cada banda. No final desta edição do Temos Vagas, as 10 bandas mais votadas vão passar pela escolha do júri, a grande escolhida ganhará 1 música produzida e gravada pelo produtor Lampadinha, e entra na programação da 89. Confira o regulamento para saber todos os detalhes.⁴²

Apesar da grande concorrência e da intenção da rádio de popularizar seu *site*, no qual ela vende espaços publicitários, as bandas também utilizam esse tipo de promoção para divulgação de seus trabalhos.

Aparentemente, há muitos espaços e oportunidades de divulgação, mas, segundo os depoimentos colhidos, as dificuldades não são poucas e prender-se-iam, principalmente

- ✓ à escassez das verbas (levando-se em conta o número de artistas que tentam produzir e divulgar suas obras);

41 *Site* da rádio disponível em <<http://www2.radiorock.com.br/?p=9223>>

42 Disponível em <<http://www2.radiorock.com.br/temosvagas/sobre>>. Acesso em julho de 2014.

- ✓ à pouca divulgação de alguns editais;
- ✓ à inexperiência em produzir projetos;
- ✓ às restrições e às preferências programáticas (por exemplo, segundo os artistas entrevistados, privilegia-se o RAP em São Paulo; e, no Bandas Novas de Juiz de Fora, o próprio regulamento exclui ritmos como o samba e o sertanejo);
- ✓ à falta de apoio para a formação inicial, tanto no que se relaciona a escolas de música quanto à aquisição de instrumentos (os artistas que pleitearem verbas de programas do tipo VAI já devem ter desenvolvido algum trabalho consistente, enquanto que às bandas selecionadas no Bandas Novas não se fornece qualquer apoio financeiro);
- ✓ ainda em relação ao tópico anterior, como vimos no capítulo “Quem são”, à quase inexistência de programas culturais e de apoio à formação musical nas escolas públicas de periferia.

No que respeita ao grupo musical de Juiz de Fora, que encerrou suas atividades em 2008, devemos salientar que as facilidades apontadas anteriormente e que são utilizadas pelos grupos de São Paulo eram ou inexistentes ou desconhecidas por seus integrantes. Com efeito, o artista de São Paulo que primeiramente abriu uma página no Facebook o fez em 2010, mas só a partir de 2011 passou a utilizar essa plataforma para divulgação de suas atividades. O grupo de Juiz de Fora enfrentava ainda outras carências. O bairro Grama, por exemplo, diferentemente da Zona Leste paulistana, não apresentava tanto à época como ainda hoje quase nenhuma oportunidade de apresentação em bares ou eventos comunitários (na tradicional festa religiosa do bairro, dedicada ao santo católico Pedro, por exemplo, o grupo se apresentaria somente uma vez, em 1999). Restavam, portanto, o Bandas Novas e os bares e festas das outras regiões da cidade, amplamente disputados por vários artistas.

Segundo depoimento de um dos integrantes da extinta banda⁴³, eles se apresentaram em quatro edições do Bandas Novas e fizeram algumas apresentações no bairro: a da festa religiosa (comentada no parágrafo anterior), uma no clube do bairro e outra em um bar-restaurant local. Em todas essas apresentações, os equipamentos, de segunda mão, foram emprestados, sendo que o som era de baixa qualidade. Além disso, somente uma das canções apresentadas era autoral, pois, como também salientaram os artistas de São Paulo⁴⁴, nesses tipos de apresentações em festas e bares, a exigência é que a maioria das apresentações sejam

43 Depoimento gravado em áudio para o autor em 7 de agosto de 2014.

44 Depoimentos gravados em áudio, em sessão tipo grupo focal realizado em 31 de maio de 2014.

cover. Este autor tem como corroborar essas informações no que respeita à banda juiz-forana, pois presenciou uma dessas apresentações: palco exíguo, instrumentos de baixa qualidade, energia elétrica oscilante, som péssimo. Dessa apresentação, guardamos dois vídeos nos quais nota-se o amadorismo da produção e as carências apontadas acima.

4.3 Algumas considerações sobre a divulgação dos trabalhos

Passados seis anos entre o fim da banda juiz-forana e a tomada dos depoimentos com os grupos ativos em São Paulo, as diferenças constatadas referem-se, de um lado à maior disponibilidade de eventos e festivais em São Paulo e, de outro lado, à popularização do uso de plataformas na internet, tais como o Facebook e o YouTube. Porém, as carências e dificuldades se mantêm. Todos os entrevistados, por exemplo, apontaram a falta de incentivos à cultura nas escolas públicas, a dificuldade em se adquirir equipamentos de qualidade, a dificuldade de inserção em rádios, a falta de mais incentivos financeiros para os artistas de periferia, entre outras questões levantadas.

Concluimos essa sessão com algumas das respostas que os artistas pesquisados deram no formulário disponibilizado na internet (v. nota 11) à pergunta “O que você pode dizer sobre espaços e condições de mostrar seu trabalho aqui na comunidade ou mesmo na cidade?”:

- ✓ O grande problema é a falta de estrutura nas casas. Na maioria das vezes precisamos levar os equipamentos. (SP)
- ✓ São péssimos. Pouquíssimos são os lugares que dão o valor e o reconhecimento necessário à arte. (SP)
- ✓ Precário, elitizado e distante das comunidades. (JF)
- ✓ Na comunidade não existe nenhum espaço público com estrutura para apresentação, o mais próximo fica em bairros próximos, cerca de 15 km de distância. (SP)
- ✓ Bem... existem bares onde as pessoas abrem espaço a todos para divulgarem seus trabalhos e assim atraírem clientes para seus estabelecimentos. Basicamente é uma gentil troca de favores. Mas seria ótimo se alguém aparecesse com uma ação que realmente tratasse essa questão com mais seriedade. (SP)
- ✓ Limitado, com pouco investimento e divulgação. (SP)

- ✓ Pra fazer algo é preciso iniciativa de nossa parte, unir todos e fazer música. O bom que a música pode proporcionar é isso, a união entre músicos, um empresta aqui outro ali e somamos tudo nas redes sociais, também ótimas ferramentas pra divulgar e organizar. O governo investe pouco em cultura na periferia, e, a meu ver, a música era pra ser ferramenta de educação nas escolas. Assim teríamos gostos musicais refinados, talentos e uma educação melhor. A música é capaz disso. (SP)
- ✓ Difícil, não há tantas oportunidades, geralmente se cobra pra, por exemplo, tocar a nossa música nas rádios. (SP)
- ✓ Na cidade existe um espaço, porém ainda muito restrito e as condições normalmente não são muito boas. (JF)
- ✓ A cidade apoia as bandas que estão começando, organizando festivais entre outros eventos. (JF)

4.4 Como produzem

Como se disse antes, a popularização de equipamentos computadores de melhor qualidade e custo relativamente baixo aliada ao grande número de aplicativos de geração e edição de áudio e vídeo disponibilizados gratuitamente na internet (ou pirateados pelos artistas) tem vindo ao encontro das necessidades dos jovens de periferia – na maior parte das vezes, de baixa renda – no que se relaciona à criação de videoclipes ou de *teasers** e EPs*.

No depoimento de um dos artistas pesquisados (ao qual aludimos na seção anterior), informou-se nos que, para a gravação dos clipes (que os próprios artistas fazem), usam-se, normalmente, câmeras que gravam em HD* e aplicativos disponíveis na internet, tais como o Adobe Premiere⁴⁵. Tais gravações podem ser feitas em estúdios encontrados também nas periferias. Esses estúdios cobrariam, atualmente (julho de 2014), R\$ 30,00 (trinta reais) por hora de ensaio.

Nas entrevistas, os artistas apontam alguns problemas em relação aos estúdios. A maioria não seria de alto padrão profissional, sendo que o membro de uma das bandas afirmou que tiveram de se deslocar para o outro lado da cidade de São Paulo (lembramos que

45 Adobe Premiere é marca registrada da Adobe Systems Software Ireland Ltd. Disponível em <<https://www.adobe.com/br/company/who-we-are.html>>. Mais informações sobre o produto estão disponíveis em

<

os artistas pesquisados moram na Zona Leste de São Paulo, região particularmente carente) para encontrar um estúdio de melhor qualidade. Outra questão levantada refere-se ao alto custo dos instrumentos. Com efeito, os artistas informaram que, para adquirirem instrumentos de qualidade, têm de comprometer boa parte de sua renda. Segundo um deles, um baixo profissional alemão, por exemplo, não custaria menos de R\$8.000,00 (oito mil reais). A solução encontrada, muitas vezes, é apelar para a ajuda da família e/ou adquirir instrumentos de segunda-mão. Não se afirmou nas entrevistas que seja impossível encontrar instrumentos mais baratos ou de fabricação nacional, porém, os artistas foram unânimes em afirmar que esses são de qualidade inferior.

De todo modo, mesmo sendo as gravações e edições produzidas, na esmagadora maioria das vezes, sem apoio profissional – devido à popularização dos equipamentos de alta definição (HD*), muitos artistas gravam eles mesmos os seus videoclipes*, ou criam *mashups** –, os videoclipes* são disponibilizados na internet (preferencialmente no YouTube e no Facebook, como afirmamos antes) e são visualizados e comentados, às vezes, por milhares de usuários. Alguns desses usuários podem ser *headhunters**, outros, apenas donos de bares, que criam oportunidades para apresentação dos artistas em seus estabelecimentos. A questão levantada pelos pesquisados é que, na maioria das vezes, o que se espera deles são apresentações *cover**, havendo casos em que se permite que uma ou duas obras autorais sejam apresentadas. Em muitos casos, os artistas não ganham nenhuma remuneração financeira, sendo que há casos em que têm que pagar para se apresentar. De todo modo, essa modalidade de divulgação dos trabalhos nunca é desprezada, pois, se de um lado os artistas, evidentemente, têm prazer em se apresentar ao público, de outro, sempre há a esperança de se tornarem mais conhecidos e, assim, pleitear também alguma oportunidade de inserção na programação das rádios.

5 O QUE DIZEM

Nesta seção analisaremos o *corpus*, não sem antes discorrer sobre alguns aspectos metodológicos e teóricos, sobre os quais julgamos mais apropriado nos aprofundar aqui, e não na seção “Considerações metodológicas e teóricas”.

5.1 A seleção das obras

Como afirmamos antes, nossa ênfase, neste trabalho, recai sobre as cosmovisões apreensíveis das letras em estudo, sem desprezar, é claro, as outras faces que compõe o todo a que chamamos “canção”. Assim, nesta parte do trabalho, iremos nos dedicar à análise de peças selecionadas do repertório dos grupos que compõe o *corpus* escolhido. Porém, antes de iniciarmos essa análise, julgamos necessário discorrer brevemente sobre a seleção das canções dentro desse *corpus*. Essa segunda seleção se orientou pelos seguintes aspectos:

5. quais peças são mais características do trabalho do grupo;
6. quais já foram publicadas, seja na internet, seja em CDs;
7. na internet, quais foram mais acessadas ou “curtidas”;
8. quais foram escolhidas pelo autor (ou autores) como “músicas de trabalho*”.

Elencamos aqui como “mais características” aquelas produções nas quais o estilo do grupo ou do autor se repete. Melhor dizendo, aquelas que não se configuram como exceções, experimentos, desvios, dentro de um todo que foi exaustivamente ouvido. Para isso, não se levou em conta apenas a temática, mas também o estilo musical. Por exemplo, um grupo cuja maior parte do trabalho esteja vazado em pop rock* pode, eventualmente, criar e publicar um samba, assim como cultores do rap podem, eventualmente, criar uma canção enquadrável como sertanejo romântico. Porém, tais “desvios” não se constituem como característicos do trabalho do grupo ou autor e, por isso, geralmente foram descartados.

As canções dos grupos paulistas foram disponibilizadas na internet e são de acesso gratuito. Como vimos no capítulo anterior, o YouTube ainda é a mais popular plataforma de publicação dos trabalhos, que são divulgados pelas redes sociais, notadamente o Facebook. O YouTube e o Facebook permitem-nos aferir de forma rápida a aceitação de determinado trabalho, pois disponibilizam ao internauta instrumentos para expressar sua opinião, seja “curtindo”, “gostando” ou “não gostando” (o Facebook não possui a opção “descurtir”, mas o YouTube disponibiliza “gostei” e “não gostei”). As duas plataformas também permitem que o

internauta deixe seus comentários sobre o trabalho, mas somente o YouTube disponibiliza o número total de visualizações até o momento em que se acessa a página.

Como a maioria dos grupos analisados não tem acesso constante e consistente a rádios e a shows profissionais, consideramos como “músicas de trabalho”* aquelas sobre as quais eles mais comentam nas redes sociais e, conseqüentemente, mais divulgam.

5.2 Sobre tema, assunto, crônica, cosmovisão e conteúdos ideológicos

O material analisado permitiu-nos dividir os temas em grandes categorias que, por sua vez, podem ser subdivididas. É claro que, ao classificar e dividir, estamos considerando a predominância de determinado tema. Assim, em uma canção de temática amorosa pode haver questões classificáveis como filosófico-existenciais, por exemplo. Porém, antes de nos debruçarmos sobre o material coligido, julgamos pertinente tecer algumas observações sobre as expressões que compõe o título desta seção, a fim de que fique bem claro a que nos referimos quando utilizamos este ou aquele termo. Tais considerações são, a nosso ver, importantes devido às diversas conotações que tais termos podem adquirir, dependendo da corrente ideológica ou da linha de pensamento às quais este ou aquele autor se filia.

5.2.1 Temas

O significado da palavra “tema”, por exemplo, não é ponto pacífico na bibliografia estudada. O que seriam então esses “temas” que dividimos em grandes categorias?

Segundo Massaud Moisés,

Não raro confundido com “assunto”, “argumento”, “motivo”, *leitmotiv* e cognatos, o vocábulo “tema” apresenta diversa conotação conforme se refira à arte oratória ou à prosa de ficção e ao teatro; no primeiro caso, designa o tópico central em torno do qual se organiza o discurso; no segundo, designa a ideia principal e/ou secundária que se pode abstrair de um conto, novela, romance ou peça teatral, visto concretizar-se na ação que sustenta essas modalidades narrativas. (MOISÉS, 2004, verbete)

José Luiz Fiorin enfatiza o *continuum* que se estabelece entre tema e figura, que transita entre o mais abstrato e o mais concreto, dentro de uma concepção semiótica da questão. Com efeito, para ele, o tema seria

[...] um revestimento semântico, de natureza puramente conceptual, que não remete ao mundo natural. Temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural: elegância, vergonha, raciocinar, calculista, orgulhoso, etc. . (FIORIN, 2013, p. 91)

Nesse sentido, “tema” se distingue de “figura” por ser este “[...] o termo que remete a algo existente no mundo natural: árvore, vagalume, sol, correr, brincar, vermelho, quente, etc.” (FIORIN, 2013, p. 91). Não pretendemos aqui analisar e discorrer profundamente sobre as teorias semióticas que subjazem a essas definições e conceitos. Mas interessa-nos, no caso da canção popular, as distinções que o autor faz entre tema e figura e, também, entre tema e configuração temática. Julgamos importante também para as análises que se seguirão o conceito de “percurso figurativo”, que, para Fiorin, liga-se às relações que as figuras estabelecem entre si, formando uma rede. Pois, para ele,

Ler um texto não é apreender figuras isoladas, mas perceber relações entre elas, avaliando a trama que constituem. A esse encadeamento de figuras, a essa rede relacional reserva-se o nome de percurso figurativo. No texto verbal, um conjunto de figuras lexemáticas relacionadas compõe um percurso figurativo. (FIORIN, 2013, p. 97)

No caso das letras de músicas analisadas, os percursos figurativos utilizados pelos autores, nas mais das vezes, figurativizam temas ligados à dor da perda amorosa, a sonhos de juventude, a alegrias familiares, a inquietudes religiosas ou existenciais, etc. Tais temas poderiam ser agrupados em grandes categorias que se constituiriam em “configurações discursivas” (FIORIN, 2013, p. 107). Por exemplo, ao considerarmos três hipotéticas letras de canções que tenham como tema, respectivamente, a perda amorosa traumática e dolorida (disjunção entre o eu lírico e o objeto de seu amor), o encontro da felicidade no amor (conjunção do eu lírico com o objeto de seu amor), e o término de um relacionamento amoroso sem grandes traumas (disjunção entre o eu lírico e alguém que não é mais objeto de seu amor), podemos notar que há um “grande tema” em comum entre essas três letras. Tal tema poderia ser classificado como “o amor”, mas, se considerarmos que “amor” pode se referir a vários “tipos de amor” (conjugal, fraternal, filial, maternal, etc.) de naturezas diferentes, tal classificação não nos diria muito. Seríamos mais específicos se classificássemos o “grande tema” como sendo “relacionamento amoroso-sexual”, mas mesmo tal expressão poderia suscitar controvérsias. De todo modo, o que aqui nos importa é apreender que há um “algo” em comum entre os discursos das três letras e que esse algo em comum, o “grande tema”, pode ser definido como uma configuração discursiva, pois uma configuração discursiva reuniria um núcleo comum de sentido (FIORIN, 2013, p. 107) a vários discursos diferentes.

A configuração discursiva, no dizer de Fiorin, poderia ser entendida, a nosso ver, como um “supertema”, ou seja, como um tema que pode se desenvolver em figurativizações distintas, bem como ser resolvido de formas totalmente diversas. Por exemplo, tomando-se o

supertema amor, tratado em uma letra de canção em seu tipo “amor conjugal”, na qual, no percurso figurativo, tematize-se a disjunção entre um determinado personagem e sua(seu) amado(a), tal disjunção poderia se resolver como ressentimento, vingança, arrependimento etc. Já em outra letra, o mesmo supertema e o mesmo tipo podem ser tratados de forma que se resolvam como conjunção prazerosa entre os personagens.

Nota-se que há um imbricamento entre categorias, subcategorias, percursos temáticos e figurativos, cujo deslindar até as últimas instâncias pode não levar a resultados muito promissores ou, no mínimo, fazer com que fuçamos do escopo principal deste trabalho. Para a análise do discurso poético a que nos propomos, basta-nos fazer a distinção entre “grande tema” ou “configuração discursiva” ou “supertema” e tema, bem como entre tema e assunto, o que faremos a seguir.

5.2.2 O assunto

Segundo Massaud Moisés,

[...] o vocábulo “assunto” designa a sequência de acontecimentos “que vive em tradição própria, alheia à obra literária, e vai influenciar o conteúdo dela”. Visto implicar sempre a ação e personagens que a desempenham, o assunto é próprio da literatura narrativa: conto, novela, romance, teatro e epopeia. Por natureza, a poesia lírica desconhece o assunto, da mesma forma que repele a intriga ou enredo. (MOISÉS, 2004, verbete)

Se as letras de música estudadas fossem exclusivamente líricas, no sentido que Moisés dá a esse tipo de poesia, poderíamos deixar de lado o “assunto”. Porém, as narrativas estão presentes na canção, muitas vezes como crônica do cotidiano ou como narração de determinados eventos, possuindo, portanto, assunto e enredo. Tome-se como exemplo a canção Cabocla Tereza, na qual se narra uma história com começo, meio e fim, e da qual não se despega um conteúdo lírico-amoroso evidente. Como veremos, a canção se estrutura em duas narrativas distintas, a do cavaleiro que vai chamar o delegado e a do marido abandonado, que assassina Tereza. Há uma história que se desenrola em um determinado espaço e em uma determinada sequência temporal. Temos aí, portanto, o assunto da letra. Porém, o fato evidente de tal letra possuir um assunto não elide a presença de um conteúdo lírico-amoroso.

Cabocla Tereza⁴⁶

“Lá no alto da montanha
 Numa casinha estranha
 Toda feita de sapê
 Parei numa noite à cavalo

46 TORRES, Raul; PACÍFICO, João. **Cabocla Tereza**. Disponível em < <http://www.vagalume.com.br/joao-pacifico/cabocla-tereza.html>>. Acesso em 39 de julho de 2014.

Pra mór de dois estalos
 Que ouvi lá dentro bate
 Apeei com muito jeito
 Ouvi um gemido perfeito
 Uma voz cheia de dor:
 "Vancê, Tereza, descansa
 Jurei de fazer a vingança
 Pra morte do meu amor"
 Pela réstia da janela
 Por uma luzinha amarela
 De um lampião quase apagando
 Vi uma cabocla no chão
 E um cabra tinha na mão
 Uma arma alumando
 Virei meu cavalo a galope
 Risquei de espora e chicote
 Sangrei a anca do tar
 Desci a montanha abaixo
 Galopando meu macho
 O seu doutô fui chamar
 Vortamo lá pra montanha
 Naquela casinha estranha
 Eu e mais seu doutô
 Topemo o cabra assustado
 Que chamou nós prum lado
 E a sua história contou"

Há tempo eu fiz um ranchinho
 Pra minha cabocla morá
 Pois era ali nosso ninho
 Bem longe deste lugar.
 No arto lá da montanha
 Perto da luz do luar
 Vivi um ano feliz
 Sem nunca isso esperá
 E muito tempo passou
 Pensando em ser tão feliz
 Mas a Tereza, doutor,
 Felicidade não quis.
 O meu sonho nesse oiá
 Paguei caro meu amor
 Pra mór de outro caboclo
 Meu rancho ela abandonou.
 Senti meu sangue fervê
 Jurei a Tereza matá
 O meu alazão arriei
 E ela eu vô percurá.
 Agora já me vinguei
 É esse o fim de um amor
 Esta cabocla eu matei
 É a minha história, dotor

5.2.3 A crônica

Segundo Hênio Tavares, a crônica seria hoje

[...] uma espécie de conto curto ou narrativa condensada, que capta um flagrante da vida, pitoresco e atual, real ou imaginário, com uma ampla variedade temática e num

tom poético, embora coloquial da linguagem oral. Quando encerra uma estória, torna-se um conto, o que é frequente em autores nossos, como Rubem Braga, C. Drummond, Ledo Ivo, Fernando Sabino. Por vezes, confunde-se com um pequeno ensaio, quando vazada em tom opinativo e dogmático, como nas produções de Gustavo Corção. (TAVARES, 2002, p. 123)

Massaud Moisés, por sua vez, no algo longo verbete dedicado ao tema, destaca que a crônica

[...] classifica-se como expressão literária híbrida, ou múltipla, de vez que pode assumir a forma de alegoria, necrológio, entrevista, invectiva, apelo, resenha, confissão, monólogo, diálogo, em torno de personagens reais e/ou imaginárias, etc. A análise dessas várias facetas permite inferir que a crônica constitui o lugar geométrico entre a poesia (lírica) e o conto; implicando sempre a visão pessoal, subjetiva, ante um fato qualquer do cotidiano, a crônica estimula a veia poética do prosador; ou dá margem a que este revele dotes de contador de histórias. No primeiro caso, o resultado pode ser um poema em prosa; no segundo, uma narrativa breve. (MOISÉS, 2004, verbete)

Entendemos que os dois textos convergem para a definição de crônica, como hoje entendida – e, portanto, algo diversa das clássicas crônicas de Fernão Lopes, João de Barros e Pero Vaz de Caminha, entre outros, apesar de guardar com elas semelhanças evidentes –, para um breve relato ou consideração a cerca de algum fato cotidiano, real ou imaginário, vazado em linguagem que tende a ser poética. Nesse sentido, não há como não ver, segundo cremos, na letra da canção Cabocla Tereza, por exemplo, características de crônica.

Tal exemplo não se constitui exceção, muito pelo contrário. Não vemos como não perceber elementos de crônica em composições de Noel Rosa, tais como *Quando o samba acabou*⁴⁷, ou *Ela disse-me assim*, de Lupicínio Rodrigues⁴⁸, ou em *Faroeste Caboclo e Eduardo e Mônica*⁴⁹, de Renato Russo, para ficar apenas em poucos exemplos.

Sobre as características de crônica que muitas de nossas canções possuem, Fred Góes, assim discorre:

Nascida no espaço do folhetim, na folha de notícias diárias, ela [a crônica] soube acompanhar o desenvolvimento dos meios de comunicação, sendo veiculada em revistas, pelo rádio, pela televisão e até mesmo pelas páginas eletrônicas dos novos sistemas tecnológicos. Mas não só no âmbito estritamente literário (sic) ela se faz presente entre nós. Na canção popular brasileira, há um número representativo de compositores cuja atividade poética tem a marca evidente da crônica. Tal fato não se restringe ao cancionero tradicional, consagrado. O que a rapaziada do rap, funk e hip-hop faz nada mais é que crônica, sendo que agora nos é apresentada a vivência, o cotidiano das comunidades carentes, marginalizadas, que, até pouco tempo, não tinham a oportunidade de serem ouvidas. “Eu só quero é ser feliz / Andar tranquilamente na favela onde eu nasci”, era, há poucos anos, o recado pacífico cantado por Claudinho e Bochecha. (GÓES, 2006, p.67)

47 ROSA, Noel. **Quando o samba acabou**. Disponível em http://www.mpbnet.com.br/musicos/noel.rosa/letras/quando_o_samba_acabou.htm. Acessado em junho 2014.

48 RODRIGUES, Lupicínio. *Ela disse-me assim*. Disponível em <http://letras.mus.br/lupcinio-rodrigues/47151/>. Acesso em junho de 2014.

49 RUSSO, Renato. **Faroeste caboclo e Eduardo e Mônica**. Disponível em <http://www.legiaourbana.com.br/>. Acesso em junho de 2014.

Discordamos do acima transcrito apenas em dois pontos: a canção popular pode, sim, ser inscrita no “âmbito estritamente literário” e “a rapaziada” faz crônica, mas não só.

De todo modo, por tudo que acima vimos, cremos ser evidente que muito da produção poético-musical brasileira traz em si, como uma de suas características mais marcantes, a crônica dos amores perdidos ou mal resolvidos (*Trocando em miúdos*⁵⁰); das agruras e esperanças do retirante nordestino (*Asa branca*⁵¹); das lutas das pessoas mais humildes pela sobrevivência (*No dia em que eu saí de casa*⁵²); da inadequação do homem do campo à vida da cidade (*Saudade da minha terra*⁵³); dos acidentes e tristezas que podem ocorrer nas andanças pelos sertões (*O menino da porteira*⁵⁴, *Chico Mineiro*⁵⁵); da má sorte de um campeão (*Jonny Furacão*⁵⁶); e até mesmo de uma noite de sexo (*Cavalgada*⁵⁷, *Os seus botões*⁵⁸); entre tantos outros assuntos e temas.

Nos cantares contemporâneos, oriundos de periferias urbanas, as características da crônica, como acima enfatizadas pelos dois autores citados – aqui lembradas: “conto curto ou narrativa condensada, que capta um flagrante da vida, pitoresco e atual, real ou imaginário” (TAVARES, 2002); “alegoria, necrológio, entrevista, invectiva, apelo, resenha, confissão, monólogo, diálogo, em torno de personagens reais e/ou imaginárias, etc.” (MOISÉS, 2004) – fazem-se presentes. Para ficarmos apenas em dois exemplos recentes, as letras de duas canções de dois *rappers* contemporâneos, Criolo e Bob Run, são a seguir transcritas em parte.

Freguês da Meia-Noite⁵⁹

Meia Noite,
Em pleno Largo do Arouche,
Em frente ao Mercado das Flores,
Há um restaurante francês, e lá te esperei

Meia Noite,
Num frio que é um açoite,

50 BUARQUE, Chico. *Trocando em miúdos*, disponível em <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em junho de 2014.

51 GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. *Asa Branca*, disponível em <http://www.luizluagonzaga.mus.br/index.php?option=com_content&task=category§ionid=4&id=13&Itemid=103&limit=50&limitstart=50> Acesso em junho de 2014.

52 MARQUES, Joel. *No dia em que eu saí de casa*. Disponível em <<http://www.vagalume.com.br/joel-marques-e-randal/no-dia-em-que-eu-sai-de-casa.html>>. Acesso em junho de 2014.

53 GOIÁ. *Saudade da minha terra*. Disponível em <<http://www.vagalume.com.br/belmonte-e-amarai/saudade-de-minha-terra.html>>. Acesso em junho de 2014.

54 TEDDY VIEIRA; LUIZINHO. *O Menino da porteira*. Disponível em <<http://letras.mus.br/luizinho-limeira/882071/>>. Acesso em junho de 2014.

55 TONICO; RIBEIRO, Francisco. *Chico Mineiro*. Disponível em <<http://letras.mus.br/tonico-e-tinoco/49083/>>. Acesso em junho de 2014.

56 CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. *Jonny Furacão*. Disponível em <<http://www.vagalume.com.br/erasmo-carlos/jonny-furacao.html>>. Acesso em junho de 2014.

57 ROBERTO CARLOS; ERASMO CARLOS. *Cavalgada*. 1977. Disponível em <<http://www.robertocarlos.com/music/roberto-carlos-1977-amigo/cavalgada>>. Acesso em junho de 2014.

58 ROBERTO CARLOS; ERASMO CARLOS. *Os seus botões*. 1976. Disponível em <<http://www.robertocarlos.com/music/roberto-carlos-1976-ilegal-imoral-ou-engorda/os-seus-bot%C3%B5es>>. Acesso em junho de 2014.

59 CRIOLO. *Freguês da meia noite*. Disponível em <<http://www.vagalume.com.br/criolo/fregues-da-meia-noite.html#ixzz36Ou11SL3>>, acesso em junho de 2014.

A confeitadora e seus doces,
sempre vem oferecer.

Furta-cor de prazer,
E não há como negar,
que o prato a se ofertar,
não a faça salivar.

Num quartinho de ilusão,
meu cão que não late em vão,
No frio atrito meditei,
Dessa vez não serei seu freguês

Rap do Silva⁶⁰

Era só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.
É só mais um Silva que a estrela não brilha
Ele era funkeiro, mas era pai de família.

Era um domingo de sol, ele saiu de manhã
Pra jogar seu futebol, deu uma rosa pra irmã.
Deu um beijo nas crianças,
prometeu não demorar
Falou pra sua esposa que iria vir pra almoçar [...]

O estatuto de crônica parece acompanhar a música chamada de popular desde sua formação no Portugal moderno. Em sua obra *As origens da canção urbana*, por exemplo, o pesquisador José Ramos Tinhorão aponta cantigas e modinhas como veículos de manifestação das “novas novidades”; de crítica às transformações sociais; de crítica às novas modas; de crônica dos amores cortesãos e palacianos; ou mesmo de fontes para se conhecer o cotidiano e os costumes do tempo (TINHORÃO, 2011).

Tais características, veremos adiante, permanecem presentes no canto que emerge das periferias urbanas. Com efeito, o cotidiano, a crônica dos amores (bem-sucedidos ou não), as questões envolvendo as lutas pela ascensão social e pela conquista de bens de consumo, a crítica de comportamentos e costumes, a crônica dos preconceitos de que são vítimas os moradores de periferia, as dúvidas e incertezas que caracterizam a passagem da adolescência à idade adulta, o posicionamento perante as questões da negritude, entre outros, são temas encontrados nas letras pesquisadas.

5.2.4 Cosmovisões e conteúdos ideológicos

As cosmovisões, ou mundividências, referem-se às visões de mundo apreensíveis na obra do letrista pela análise cuidadosa de sua temática, ou melhor, principalmente, de como essa temática se manifesta. Cosmovisões não se confundem com temas recorrentes, mas

60 BOB RUN. **Rap do Silva**. Disponível em < <http://www.vagalume.com.br/bob-run/rap-do-silva.html#ixzz36OxZ5DQA>>, acesso em junho de 2014

ligam-se ao tratamento e à interpretação que se dá aos temas. Dessa forma, um mesmo tema, como o amor malsucedido, por exemplo, será tratado por determinado letrista tendo em vista concepções de mundo diversas das de outro.

Assim, em canções típicas da “Era do rádio”, por exemplo, o desfecho infeliz de uma relação amorosa será sempre, ou quase, por culpa da malícia, da frivolidade, da inconstância da mulher, apontada como ingrata em canções como *Redoma de vidro*⁶¹, de Nelson Gonçalves e Herivelto Martins, na qual o término do relacionamento não é causado, segundo se depreende, pelo “ciúme louco” do homem, mas por ser a mulher “dessas que ninguém quer”, devido a seu comportamento nada “santo”. De modo semelhante, em *O ébrio*⁶², de Vicente Celestino, é a mulher “íngrata”, a quem o eu lírico “amava”, uma das grandes culpadas, se não a maior, pela sua perdição e ruína. Tais concepções ideológicas derivam de visões de mundo apreensíveis nas obras analisadas e que podem se repetir em toda a obra de um determinado letrista, levando o analista a identificar a persistência de uma determinada cosmovisão.

Julgamos pertinente salientar que as cosmovisões se referem às obras, mas nem sempre aos autores. Melhor dizendo, um autor pode muito bem escrever durante sua carreira letras relativas à “cornitude”, em que o eu lírico sempre aparece como vítima, e nem por isso ter em sua biografia qualquer episódio semelhante ou mesmo, no que se refere às suas visões de mundo, considerar que a mulher seja sempre a culpada pelas traições e lares desfeitos. Se Lupicínio Rodrigues aparece como cronista de suas próprias desilusões amorosas, por exemplo, isso não significa que Reginaldo Rossi, famoso pela canção em que seu “grande amor” lhe envia uma carta⁶³ (!) para avisar-lhe que vai se casar e, assim, fazê-lo sofrer, tenha passado por algo semelhante na vida real ou que considere as mulheres todas pérfidas e sádicas por causa disso. Com isso queremos salientar que, quando da análise das letras dos grupos pesquisados, as cosmovisões e os conteúdos ideológicos porventura apreendidos relacionam-se às letras, e não necessariamente às opiniões e cosmovisões dos autores empíricos.

Feita essa ressalva, porém, parece-nos claro que os conteúdos ideológicos que se apreendem nas obras de um letrista podem trair suas cosmovisões. Filhos de seu tempo,

61 GONÇALVES, Nelson; MARTINS, Herivelto. **Redoma de vidro**. Disponível em <<http://www.cifras.com.br/cifra/nelson-goncalves/redoma-de-vidro>>, acesso em junho de 2014.

62 CELESTINO, Vicente. **O ébrio**. Disponível em <<http://letras.mus.br/vicente-celestino-musicas/77578/>>, acesso em junho de 2014.

63 ROSSI, Reginaldo. **Garçom**. Disponível em <<http://letras.mus.br/reginaldo-rossi/48346/>>. Acesso em junho de 2014.

presas ou não de seus preconceitos, produtos também de suas formações pessoais, os letristas, cujas obras aqui se analisam, muitas vezes usam seus cantares para, como afirmou Tatit, “[...] traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra” (TATIT, 2004, p. 11). No caso dos cantares que vêm da periferia, julgamos ser essa a regra, pois, as letras analisadas apontam, na maioria das vezes, para a expressão de autênticas cosmovisões de seus autores.

Assim, julgamos possível entender tais visões de mundo também pela análise dos conteúdos ideológicos que com elas se relacionam, já que entendemos que as concepções ideológicas derivam, primariamente, das cosmovisões, e que, em contínuo interagir, também as influenciam. Por vezes podemos confundir os dois conceitos. Porém, entendemos aqui ideologia como “[...] um conjunto de ideias que expressam os valores e o pensamento de uma dada classe social, de grupos e até de indivíduos” e que se constitui em “[...] um conjunto de ideias que se intercomunicam formando um sistema coerente, seja ele verdadeiro ou falso do ponto de vida da realidade” (SCHÖPKE, 2010, verbete) e cosmovisão como algo que

[...] sempre repousa numa concepção do real, entendendo-se por real não só os objetos materiais como os imateriais; não só as coisas e seres como também os conceitos: supõe a visão do mundo da natureza e da cultura. Corresponde, em suma, ao modo como um escritor interpreta suas relações com o universo. (MOISÉS, 2012, p. 723)

5.3 O sentido do som: figurativização, tematização e passionalização

Como vimos afirmando ao longo deste trabalho, nossa ênfase, ao buscar as cosmovisões e os aspectos ideológicos apreensíveis nas obras dos artistas pesquisados, recai sobre as letras. Porém, como também temos mais de uma vez asseverado, não há como analisar uma canção sem levar em conta a música, o arranjo e a performance. Assim, procuramos nos apoiar em Tatit, quando a análise envolve esses outros aspectos, na teoria exposta principalmente, mas não só, na obra **O cancionista** (TATIT, 2012), e assim tão bem resumida – no que respeita à tematização, à passionalização e à figurativização – por José Miguel Wisnik:

Segundo Tatit, na tematização predominam os ataques consonantais e a regularidade interna dos motivos melódicos e rítmicos, enfatizando um objeto decantado. Na passionalização, predomina o alongamento das vogais e o tensionamento do campo das alturas, enfatizando o próprio sujeito colhido na instância emocional das distâncias e aproximações, encontros e desencontros. A figurativização encena no ritmo e na melodia as instabilidades características da fala. Os três modos não se

excluem nas canções, mas se combinam com predominância de um ou de outro. (apud NEGREIROS, 2011, p. 34)

Porém, como o próprio Tatit alerta (TATIT, 2012, pp. 25-26), devemos evitar confundir os sentidos dados por ele a esses três termos em sua teoria com os empregos que têm na semiótica, na semântica discursiva, em que tematização e figurativização relacionam-se, *grosso modo*, ao nível de predominância da abstração ou da concretude em percursos discursivos.

Se para Fiorin (2013, pp. 89-107) os textos podem se apresentar predominantemente temáticos ou predominantemente figurativos; para Tatit (2012, pp. 20-27), a predominância da “tematização” ou da “passionalização” é buscada na “gestualidade oral do cancionista”.

Segundo ele,

[...] ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo de *passionalização*. Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se aqui da *tematização*. (TATIT, 2012, p. 22).

Ainda segundo Tatit,

A dominância da passionalização desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. (TATIT, 2012, p.23).

Julgamos que tais distinções são importantes, porque, em nossas análises, por exemplo, termos como “figurativizar” e “figurativização”, se relacionados somente às letras, irão se referir às figuras que dão concretude aos temas tratados, de acordo com determinados percursos figurativos; enquanto que, se relacionados à canção, irão se referir a um “processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto [...] por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas” (TATIT, 2012, p. 21), ou seja, a algumas estratégias utilizadas pelo cancionista relacionadas à performance.

5.4 Esquemas e classificações

Neste trabalho, escolhemos as “peças mais características” de cada um dos autores estudados. Pretendemos que as cosmovisões e os conteúdos ideológicos possam ser

apreendidos e analisados, o que impõe a necessidade de alguma sistematização e classificação, por mais que isso possa se configurar em algum artificialismo ou *tour de force*, pois não cremos que sejam as cosmovisões de um ser humano simples e unitárias, que apontem sempre para a mesma direção; bem como não temos a ilusão de encontrar nas letras analisadas um sistema coerente de ideias. As classificações tendem a encerrar em escaninhos, em compartimentos estanques, ideias, percepções, conhecimentos e sentimentos que nunca se deixam prender totalmente. Tendo isso em vista, avançaremos alguma sistematização, que cremos ser útil em nosso trabalho.

Tendo em vista as distinções entre “supertemas” e temas, anteriormente efetuadas, procuramos encaixar as canções em três supertemas: lírico-amoroso, filosófico-existencial e social. Como também já se disse aqui, sempre consideramos a temática predominante, pois, em uma mesma peça, vários temas podem interagir ou, no mínimo, estar presentes. Em relação ao supertema lírico-amoroso, podemos encontrar temáticas relativas ao adultério, à conquista amorosa, ao amor familiar, à decepção etc. O filosófico-existencial se espria em letras cujas temáticas podem se relacionar ao inconformismo juvenil, às perspectivas de sucesso na vida, a visões sobre a natureza, à religião etc. Já o supertema social inclui as letras que tematizam o consumismo, as posturas ideológicas, o arrivismo, a exploração do trabalho, as dificuldades comuns à vida nas periferias urbanas etc.

Claro nos parece que, e por isso nos apoiamos sempre no conceito de predominância, uma canção que discuta as agruras de um jovem trabalhador e que, por isso, possa ser considerada como “social”, traga também elementos filosófico-existenciais. Por outro lado, mas de forma semelhante, uma canção que trate do desfazer-se penoso de uma relação amorosa pode trazer à tona concepções filosófico-existenciais ou sociais.

Cabocla Tereza, antes citada, inclui-se, por exemplo, no supertema “amoroso”, e tematiza o adultério com desfecho trágico, mas revela concepções de mundo que nos remetem à vida isolada no campo, à estrutura agrária, ao machismo, ao sonho de uma vida idílica e simples, em que o amor conjugal feliz suprimiria todas as necessidades etc. Ou seja, a temática do adultério, com a solução machista ou, no mínimo, egoísta do assassinato da adúltera, é figurativizada em uma letra na qual transparece também uma visão de mundo onde a mulher ingrata, que não poderia desejar nada mais que “seu amor”, “um ranchinho” e “uma vida simples”, de certa forma, merece o castigo capital, tendo-se em vista que o assassino a amava e tudo fazia para que ela fosse feliz. Note-se que a estrofe em que se finaliza a descrição do “tempo feliz” tem por derradeiros versos “Mas a Tereza, doutor,/ Felicidade não

quis.” De certa forma, o texto nos permite inferir que a fúria e a vingança ficam justificadas, ainda mais se levarmos em conta que não há na letra nenhuma reprovação explícita ou implícita ao assassinato perpetrado. Se a canção figurativiza a temática amorosa do adultério com desenlace violento, podemos também verificar a presença de concepções existenciais que valorizam a vida simples, o amor heterossexual exclusivista, a pertinência da vingança em casos de traição amorosa (ou seja, a “lavagem” de uma honra que se lastreia em uma concepção machista), entre outros. O contexto social que transparece é o da vida no campo, em condições precárias (“casinha de sapé”, “lampião”), em um ambiente povoado por pessoas presumivelmente analfabetas (veja-se a variante caipira dos narradores), onde a autoridade é encarnada no “dotô”.

5.5 Análise do *corpus*

Nesta seção empreenderemos a análise das letras procurando apreender do *corpus* as cosmovisões e as concepções ideológicas que porventura julgarmos pertinentes. Como letra, música e performance são partes de um todo divisível somente para fins de estudo, disponibilizamos, sempre que possível, os *links* dos *sites* na internet onde as obras podem ser ouvidas e, quando houver vídeo, as performances gestuais e corporais possam ser vistas.

5.5.1 “É o amor”⁶⁴

O supertema “Amor” é um dos mais constantes em cantares de origem popular. Já nas cantigas de amigo e de amor, e mesmo antes, a crônica dos amores populares ou cortesãos instalava-se como tema predominante (SARAIVA; LOPES, S/D, pp. 43-65). Cabe, porém, aqui fazer alguma consideração sobre o supertema “Amor”. Quando se fala de “Amor”, fala-se de sexo, de prazer, de romantismo e obscenidade; de satisfação e plenitude, de rejeição e ressentimento, de adultério, de “honra” e vingança; etc. Isso no que respeita ao amor entre um homem e uma mulher ou entre parceiros do mesmo sexo, mas sempre de matiz sexual. Também há que se incluam como temas desse supertema os amores filial, maternal, paternal, entre irmãos, amigos etc.

Tais temas podem ser tratados em cantares de tom jocoso, pornográfico, lamurioso, ressentido, exultante, enaltecido, moralista, idealizado, romântico, cético etc. Tais

64 ZEZE DI CAMARGO & LUCIANO, *É o amor*. Disponível em < <http://www.vagalume.com.br/zeze-di-camargo-e-luciano/e-o-amor.html>>. Acesso em junho de 2014.

características podem ser encontradas na poesia de matriz popular desde os primórdios de nossa literatura, no Portugal em formação, nos séculos anteriores à chegada dos lusos em nossas terras. Saraiva e Lopes, na obra citada, identificam a crônica dos amores rurais e urbanos nos cantares de Amigo, bem como uma idealização de origem provençal nas canções cortesãs de Amor. Tais temas serão encontrados em toda a história da canção popular brasileira, em que os encontros e desencontros das amadas e seus amores, a idealização da mulher, as artimanhas dos amantes para manterem seus encontros, a oposição de pais e mães protetores, entre outros, serão assuntos comuns a canções urbanas e rurais, de variados estilos e épocas.

Tanto isso nos parece verdadeiro que os moralistas estarão desde sempre atentos a tais temas, principalmente quando esses cantares passam a invadir os “sacrossantos lares dos homens bons”. Segundo José Ramos Tinhorão, por exemplo, tanto na Colônia quanto na Metrópole, “... a novidade de ‘versejar para mulheres’ em letras que traduziam ‘as imprudências e liberdades do amor’ e levavam a encantar ‘com venenosos filtros a fantasia das moças e o coração das Damas’” (TINHORÃO, 1998, p. 123), levava moralistas (como este Antônio Ribeiro dos Santos, a quem pertencem os trechos entre aspas ou entre apóstrofes na citação acima) a alertar ou mesmo a proibir a execução entre “gente de bem” de tais cantares do povo, como ocorreu no Brasil, quando os lundus, “[...] na metade de Setecentos chegaram a ser proibidos pelo bispo frei Antônio do Desterro, provocando desde logo a resposta dos cariocas – tal como era de se esperar – sob a forma de um lundu”. (TINHORÃO, 1998, p. 129)

O lundu, com o qual os cariocas reagiram à proibição do bispo, traz a irreverência moleque e desafiadora que caracteriza boa parte da produção poético-musical brasileira, de origem popular ou semielitista (como no caso da MPB e de parte do BRock), quando se propõe a reagir ao arbítrio das autoridades civis e religiosas, principalmente em tempos de escassez de liberdades civis. Eis sua letra⁶⁵:

Já não se canta o lundu
 Que não quer o senhor bispo
 Mas eu já pedi licença
 Da Bahia ao arcebispo

E hei de cantar,
 E hei de dançar,
 Saracotear
 Com as moças brincar
 E impunemente,

65 MACEDO, Joaquim Manuel de Macedo, *As mulheres de mantilha*, apud TINHORÃO, 1998, pp. 130, 131

Cantando o lundu,
 Ao bispo furente
 Direi uh! uh! uh!

Fr. Antônio do Desterro
 Quer desterrar a alegria;
 Mas eu sou patusco velho,
 E teimarei na folia

E hei de cantar,
 E hei de dançar,
 Saracotear
 Com as moças brincar
 E impunemente,
 Cantando o lundu,
 Ao bispo furente
 Direi uh! uh! uh!

O que acima foi exposto evidencia, a nosso ver, a interpenetração dos supertemas e temas entre si. Se, na superfície, o moralismo cristão evidenciado pelo zelo do bispo ao tentar proibir o lundu foi justificado por ele por ser cantiga “... folgasona, sarcástica, erótica e muito popular [que] exagerava os seus direitos, e ia às vezes até a licença, ofendendo, arranhando os ouvidos da decência, e contribuindo insensivelmente para a corrupção dos costumes”⁶⁶, não há como não ver aqui, segundo pensamos, os temas da liberdade de expressão, do preconceito contra o que vem das “camadas mais baixas” da população, a reação por meio do sarcasmo e da pilhéria etc.

Tais questões envolvendo temas amorosos tratados de forma considerada licenciosa, exageradamente erótica ou pornográfica, e, por isso, perigosa para a manutenção da ordem, do *status quo* da classe dominante e, portanto, da opressão das “classes mais baixas”, serão uma constante nas obras de moralistas em toda a história de nossa música popular. Lembremos que, no século XVII, Domingos Caldas Barbosa, o Lereno, foi vítima de diversos ataques em Lisboa, muitos vindos do grande poeta português Manuel Maria Du Bocage (que, ironicamente, passaria à História, entre o povo, mais como um sarcástico impudico que como o grande poeta que foi), como nestes versos, nos quais o preconceito racial e social é tão patente, que dispensa comentários:

Nojenta prole da rainha Ginga
 Sabujo lavrador, cara de nico,
 Loquaz saguim, burlesco Teodorico,
 Osga torrada, estúpido rezinga;

E não te acuso de poeta pingue.
 Tens lido o mestre Inácio, e o bom Supico;
 De ocas ideias tens o casco rico,
 Mas teus versos tresandam a catíngia:

66 Idem, apud TINHORÃO, 1998, p. 130.

Se a tua musa nos outeiros campa,
 Se ao Miranda fizeste ode demente,
 E o mais, que o mundo estólido se encampa:
 É porque sendo, oh Caldas, tão somente
 Um cafre, um gozo, um néscio, um parvo, um trampa,
 Queres meter o nariz em cu de gente.⁶⁷

Fizemos essa breve digressão na História da Música Popular também a fim de salientar que o supertema “Amor”, em suas figurativizações temáticas mais populares, não sofre apenas hoje certa reação, principalmente no que respeita ao linguajar, à licenciosidade e, muitas vezes, à pornografia vulgar explícita de alguns versos. Tais considerações, julgamos importantes, porque, como veremos, esse tipo de tratamento aos temas amorosos sofre críticas, também, nas próprias camadas populares, onde se originaram nossos artistas pesquisados.

Entre eles, porém, os temas amorosos não foram os mais encontrados. Somente uma das bandas tem-nos como predominantes. Nas obras dos outros artistas, em uma ou noutra canção o amor é o tema principal. De cada artista ou banda selecionamos pelo menos uma canção, com exceção da Banda Aneurisma, pois, no material coligido não pudemos encontrar uma canção sequer na qual os temas predominantes fossem amorosos.

Das canções selecionadas pudemos depreender que, malgrado persistirem alguns clichês, principalmente no plano da expressão, as disjunções amorosas geralmente não têm a mulher como a grande vilã, a “íngrata”. Ao contrário, a mulher aparece valorizada, quando não idealizada. E as disjunções do amado com o objeto de seu amor aparecem algumas vezes como consequência dos atos daquele e não do mau comportamento deste. A idealização da mulher surge em letras nas quais ela aparece como a razão de viver, como um guia na escuridão, como o sentido para tudo na vida. Tais clichês no plano do conteúdo são expressos por outros no plano da expressão.

Em uma das bandas, o DonaLaíde, o tema amoroso aparece sob forma sarcástica ou, no mínimo jocosa. Mas, mesmo nesse exemplo, não se encontra a estigmatização da mulher como ingrata, mentirosa e traiçoeira. No exemplar que coligimos, as “culpas” recaem sobre o conquistador e não sobre a conquistada. Vejam-se agora algumas letras das canções, cuja audição e, em alguns casos, a visualização dos respectivos videocliques é livre na internet.⁶⁸

Da banda **Avoah**, selecionamos duas canções, que analisaremos a seguir.

67 BOCAGE, *Poesias eróticas, burlescas e satíricas*, apud TINHORÃO, p.126.

68 À época da pesquisa que originou este trabalho, as bandas não haviam produzido discos, portanto todas as referências às canções relacionam-se a *links* na internet.

É você⁶⁹

Foi na imensidão do seu sorriso
 que eu me perdi
 descobri que tudo que eu preciso
 estava bem ali
 Como foi bom ter você
 e nas curvas infinitas de sua boca me perder
 Quanto mais tenho você, mais quero te ter
 No começo tudo sem sentido
 tentava entender
 era viver um mundo proibido
 mas pude perceber
 Que meu maior achado foi me perder
 minhas maiores dúvidas se tornaram as grandes certezas
 que o novo sentido da vida é você

A primeira, *É você*, é uma balada que resvala no brega* em relação tanto à melodia quanto à performance, feita em dueto, com alongamentos constantes das vogais e continuidade melódica, ou seja, onde predomina a passionalização. Com isso, a melodia e a performance se harmonizam com o conteúdo da letra, em que se apreende um clima de passividade e de transferência a outrem do sentido da vida e de qualquer possibilidade de realização e felicidade, clima esse que julgamos perfeitamente figurativizado na conhecida metáfora do “perder-se em outrem para se achar”.

Essa “transferência de responsabilidade”, que sugere uma sensibilidade um tanto passiva, também é encontrada na segunda canção, esta já performatizada como balada rock, de ritmo bem mais acelerado, mas que não se isenta da entoação característica do vocalista, com os já mencionados alongamentos de vogais e a continuidade melódica. Eis a letra:

Meu ideal⁷⁰

Eu tenho ainda um longo caminho a percorrer
 Não creio em destino
 porque minha história sou eu a escrever.
 A vida é cheia de surpresas por isso ela é tão especial.
 Você foi a melhor das surpresas, você se tornou meu ideal

Você é como um raio de sol que em um dia frio surgiu do céu.
 Iluminou minha vida aqueceu minha alma.
 Sem você sou perdido no mundo, como uma estrela sem um céu
 Você é minha guia para um futuro bom.

No plano da expressão verbal, persiste também o recurso a metáforas conhecidas, que enfatizam uma passividade somente quebrada por versos que, contraditoriamente, afirmam “Não creio em destino / porque minha história sou eu a escrever”, pois, logo a seguir, na segunda estrofe, o “estar perdido” sem a direção do outro é reafirmado com a força do

69 ABIB, André. *É você*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=we1wDRXLJqM>>. Último acesso em 21 de agosto de 2014.

70 ABIB, André. *Meu ideal*. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=col8IRk-PSo>>. Último acesso em 21 de agosto de 2014

verbo ser no indicativo: “sem você sou perdido”, “você é minha guia”. Tudo isso, parece-nos, reforça a idealização da mulher, supervalorizada nesses exemplos de forma a aparecer sua direção e inspiração como condições *sine qua non* para o sucesso e a felicidade.

Porém, a letra, por si só, não nos permite concluir qual seria esse “ideal”, que fica melhor entendido ao visualizarmos o videoclipe. Nele podemos ver cenas de um relacionamento heterossexual, que se inicia com um namoro na infância, que leva ao casamento, filhos e uma vida simples, que culmina em uma velhice feliz e harmônica, vivida em uma casinha simples, em alguma colina bucólica. Ou seja, um ideal que se insere numa visão conservadora: familiar, monogâmica e heterossexual.

As duas canções parecem ir ao encontro da sensibilidade do público, pois atingiram, juntas, no YouTube um total de 13.432 visualizações, sendo das mais comentadas, curtidas e compartilhadas do grupo no Facebook.

Da banda Fortunia, escolhemos duas canções que podem ser incluídas no gênero pop rock*. As duas referem-se a amores desfeitos, ou seja, tematizam disjunções entre os eus-líricos e os objetos de seus amores. As letras caracterizam-se por serem diretas, vazadas em linguagem simples, sem apelar para metáforas conotativamente ricas e que funcionam bem com o arranjo e a performance, em que a tematização predomina, caracterizada pela segmentação melódica e pelo canto, no qual não se percebem alongamentos de vogais. Porém, apesar de semelhantes, guardam algumas diferenças, tanto na performance quanto no sentido. As duas canções tiveram juntas mais de 42.685 audições no PalcoMP3. Vamos a elas:

Em prol dos seus prazeres⁷¹

Você pensou em se vingar
Mas esqueceu que isso não leva a nada
Caminhos certos de uma vida
Que você nunca viveu

Por que estou surpreso agora
Com a mão que simplesmente
Você *não* me estendeu?
E eu sei que *não* esqueceu

Essa vida que corre agora nas minhas veias
É a mesma vida que sustentou todos meus passos
Vivendo em prol dos seus prazeres
Sem ao menos me preocupar
Caminhos certos de uma vida
Que você *nunca* viveu

Por que estou surpreso agora
Com a mão que simplesmente

71 SILVA, Nando. **Em prol dos seus prazeres**. Disponível em <<http://palcomp3.com/fortuniaoficial/em-prol-dos-seus-prazeres/>>. Último acesso em 24 de agosto de 2014.

Você *não* me estendeu?
 E eu sei que *não* esqueceu
 Essa vida que corre agora nas minhas veias
 É a mesma vida que sustentou todos meus passos

A primeira canção, *Em prol dos seus prazeres*, tematiza a disjunção amorosa e, de certa forma, culpa o egoísmo da “amada” pelo insucesso. O trecho em que a passionalização predomina (“Por que estou surpreso agora / Com a mão que simplesmente / Você não me estendeu? ”) enfatiza o estado psíquico de quem, de alguma forma, reconhece sua incapacidade de ter percebido os sinais do egoísmo da amada, ou no mínimo, da falta de comprometimento com um projeto comum, figurativizado pelos “caminhos certos de uma vida” que “ela” nunca viveu. Nesse sentido, também, há que se notar o uso reiterado de elementos linguísticos negativos sempre que a letra se refere à “amada” (ver destaques na letra transcrita). Por outro lado, porém, não se percebe, a nosso ver, nenhum exacerbamento de uma emotividade dramática, que porventura jogasse nos ombros da ex-amada qualquer responsabilidade sobre uma vida infeliz no presente da enunciação. Com efeito, o que o refrão parece afirmar é que “a vida que corre agora” nas veias do eu-lírico continua a sustentar os seus passos. Nesses versos, em contraste com os que se referem à “amada”, não há elementos linguísticos negativos. Essa percepção de falta de “melodrama” no reconhecimento dos “erros” da amada que teriam levado ao desfecho infeliz é reforçada por uma performance na qual o cantor não estimula a passionalização.

Sobre nós dois⁷²

Se você pôde um dia
 se desculpar
 Mas o destino não deixou
 Se você pode viver uma vida melhor
 E dividir com alguém
 A cada passo que eu dou tudo se perde em mim
 E eu fico a te esperar
 Quantas coisas deixamos pra trás
 Buscando algo melhor
 Quantas vezes você se perguntou
 Sobre nos dois

A letra da segunda canção se estrutura como uma série de frases de sentido um tanto genérico, nas quais não se percebe qualquer intenção de se explicitar a narrativa de uma história de amor mal resolvida. Tudo parece permanecer em termos subentendidos, ou seja, caberia ao destinatário inferir que ocorreu “algo” em um relacionamento, que a “culpa” foi do “outro” e que o eu-lírico ainda mantém alguma esperança de retorno desse “outro”. Mas nada se afirma sobre o que realmente provocou a disjunção amorosa aí tematizada. Nota-se que há

72 SILVA, Nando. **Sobre nós dois**. Disponível em <<http://palcomp3.com/fortuniaoficial/sobre-nos-dois/>>. Último acesso em 24 de agosto de 2014.

uma marcação temporal feita pela oposição das formas “pôde” e “pode” (quatro primeiros versos), indicando que em um determinado passado houve algo que ensejaria um pedido de desculpas (que não se efetuou) e que no presente haveria a possibilidade de se ter uma “vida melhor”. No geral, confirma-se uma decisão de nada se explicitar, como que a indicar que o destinatário poderia entender completamente a mensagem porque saberia completar as lacunas. A performance parece ir ao encontro dessa percepção. A balada rock, entremeada de belos solos de guitarra, é cantada com a alternância de frases nas quais predomina a tematização e frases em que predomina a passionalização. Os tonemas*, quase sempre em ascendência ou em suspensão, criam um efeito de expectativa sobre uma possível resposta ao que se afirma em nível verbal. Por exemplo, os versos “e dividir com alguém” e “buscando algo melhor” não informam detalhes sobre essa “vida melhor a ser dividida” nem sobre o que seria esse “algo melhor”, e, coerentemente, são finalizados, na performance, com tonemas em breve suspensão, como que a aguardar uma complementação. A estratégia, no geral, parece-nos exitosa, pois, de certa forma, qualquer um que esteja passando por um processo traumático (em qualquer nível) relacionado a uma disjunção amorosa pode sentir afinidade ou identificação com a canção, pois, as “lacunas” deixadas possibilitam que, efetivamente, qualquer “história de amor malsucedido” possa se encaixar nelas. Tal percepção vem ao encontro das estatísticas do *site* PalcoMP3, onde as duas canções estão entre as mais ouvidas da banda.

Veremos, agora, duas canções da banda DonaLaíde, nas quais os temas amorosos são tratados de forma satírica sob a forma de rock alternativo alternado com *hard core*, punk, baião, funk, metal, rap, entre outros, traíndo uma forte e assumida influência da banda Mamonas Assassinas, cuja meteórica carreira foi tragicamente encerrada por um acidente aéreo em 1996. As duas peças foram incluídas na seção sobre o supertema “Amor”, mas trazem também um forte conteúdo de crítica à sociedade, aos costumes e à própria música popular brasileira, sendo essa característica um traço constante nas canções da banda, como procuraremos demonstrar.

Me beija⁷³

[sertanejo]
 Gosto de você
 Até não ter o que dizer mais
 Esse meu Tesão, Baby
 É só você quem satisfaz

73 MATOZO, Leandro; QUEIRÓS, Lorenzo. Me beija. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Pqp1oljFR-4&list=UUudRS9XmBttndHos2T7nE2Q>>. Último acesso em 24 de agosto de 21014.

Quero lhe fazer(rrrr)
 Só um pedido meu Amor(rrrrrr)
 Espero que você
 Não negue por favor

[hard core]
 Me Beija! Me Beija! Me Beija!

[falado: “aumenta esse som aí, rapaz”]

Se você não me beijar
 Não vou parar de implorar
 E se não quiser me ouvir
 Não vou parar de insistir
 E se me rejeitar Baby
 Pra todo mundo eu vou falar
 Que você não tem coração
 E acabou com o meu Tesão

Me Beija! Me Beija! Me Beija!

Se você me der um beijo Baby
 A sua vida vai mudar
 Vou te comprar um tênis novo
 e a manicure eu vou pagar
 E todo final de semana
 No Motel vâmo pernoitá
 E quando chegarem as férias
 Vâmo pra praia farofá

Me Beija! Meu Meteoro da Paixãoⁱ
 Me Beija! Ai...ai...ai...se eu te pegoⁱⁱ
 Me Beija! Minha Fada Querida!ⁱⁱⁱ
 Me Beija! No meu Camaro amarelo...^{iv}
 Me Beija! Me Beija! Me Beija!

Só um selinho... eu gosto tanto de você!

Pela análise tanto da letra, tomada isoladamente, quanto do arranjo e da performance, podemos considerar essa canção como uma sátira às formas pelas quais o amor e a conquista amorosa são tratados nas canções populares românticas, para as quais se criou o rótulo “brega”. Com efeito, a primeira parte é performatizada parodiando-se o estilo brega ao exagerar-se a passionalização e a figurativização que lhe são características (atente-se, por exemplo, para a forma pela qual os tonemas* são entoados, principalmente no que tange à pronúncia alongada e gutural dos “erres” finais, bem como para o arranjo no qual predomina a continuidade melódica).

Ao final dessa primeira parte, o refrão “Me beija!”, precedido por bateria e guitarra elétrica típicas do estilo *hard core*, introduz essa nova sonoridade. No mesmo sentido, a vocalização do cantor passa de uma entoação melodiosa e afetada para um quase dizer de versos ágeis e incisivos. Nessa segunda parte – em contraposição às súplicas melosas da primeira, na qual o eu lírico tenta cativar a pretendida afirmando sua paixão, bem como as qualidades da amada, implícitas no fato de só ela poder satisfazer o seu “tesão” –, o eu lírico

assume uma postura mais agressiva e eleva o tom, inclusive com “ameaças” à reputação da amada (“Pra todo mundo eu vou falar / Que você não tem coração”).

Na terceira parte, também separada da anterior pelo refrão “Me beija”, a persuasão amorosa se intenta pela oferta de bens materiais e vantagens singelas, inseridas no universo de desejos de classes menos favorecidas (“tênis”, “manicure”, noite em um motel, praia).

Por fim, na última estrofe, o refrão “Me beija” é acompanhado por versos extraídos de canções populares, de estilos variados, mas de forte apelo romântico e/ou sensual (conforme marcado na letra transcrita). Julgamos interessante notar que as canções citadas na última estrofe tematizam a paixão avassaladora (i⁷⁴); uma sensualidade objetiva e direta (ii⁷⁵); uma disjunção com a amada, mas ainda com esperança de retorno, através de súplicas românticas (iii⁷⁶); a importância da exibição e/ou oferta de bens materiais como fatores de sedução (iv⁷⁷).

Há três percursos figurativos que tematizam a tentativa de sedução: o da súplica, o da insistência e ameaça e o da oferta de recompensas materiais. Em todos eles julgamos perceber uma crítica à forma como o amor é tratado nas canções de estilo brega*, através das figuras desses três tipos de conquistadores, o sentimental suplicante; o insistente/ameaçador; e o que deseja impressionar através de bens e vantagens materiais. Porém, ao final, como que verificando o fracasso das três estratégias, apela-se novamente para a súplica, porém, reduzindo-se a expectativa, que, se antes era por um beijo exigido quase aos berros, torna-se agora um pedido meigo por um simples “selinho” (leve encontro de lábios cerrados). Nesse reconhecimento tácito do fracasso das estratégias anteriores, há a afirmação de que a única razão para que a amada lhe concedesse o beijo seria o fato de o eu lírico gostar muito dela. Uma afirmação que vem ao encontro de uma cosmovisão em que se valoriza um tipo de verdadeiro amor que não se conquista somente pela sensualidade, pela chantagem ou pela exibição e oferta de bens materiais. Essa canção teve no YouTube, até o dia 24 de agosto de 2014, 2.068 visualizações.

A próxima canção da banda DonaLaíde que procuraremos analisar também é um rock cômico, cuja bem-humorada letra apresenta um personagem para o qual a conjunção com a mulher, seja ela quem for, compensa diversas disjunções (com os amigos, com a moral,

74 SANTANA, Luan. **Meteoro**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MKY9bmNrSP0>>. Último acesso em 24 de agosto de 2014.

75 TELÓ, Michel. **Ai Se Eu Te Pego**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hcm55IU9knw>>. Último acesso em 24 de agosto 2014.

76 VICTOR & LEO. **Fada**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=o0PONdWdqUQ>>. Último acesso em 24 de agosto 2014.

77 MUNHOZ & MARIANO. **Camaro amarelo**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=M79e5ji-53w>>. Último acesso em 24 de agosto 2014.

com a consciência, com a verdade etc.). O percurso figurativo da conquista amorosa é representado principalmente por verbos de ação (assanhar, se esforçar, insistir, não se acanhar, não resistir). Enquanto que a disjunção com os amigos é representada pelas ações verbais de “talaricar⁷⁸”, “caguetar”, criar inimigos, trair a confiança etc. Eis a letra:

Jenny Traidô⁷⁹

Se vê a mulher do próximo
Logo se assanha
Vai fazer esforço
e nem liga se apanha
Vai caguetar
Criando inimigos
Não tá nem ligando
Vai dar brécha com os amigos

Jenny Traidô, Jenny Traidô
Jenny Traidô, Jenny Traidô
Jenny Traidô, Jenny Traidô
Jenny Traidô, Jenny Traidô

Se vê a mulher do próximo
Logo se assanha
Vai fazer esforço
Nunca se acanha
Vai talaricari
As Mina dos Amigos
Nem tá esquentando
Cria vários inimigos

Jenny Traidô, Jenny Traidô
Jenny Traidô, Jenny Traidô
Jenny Traidô, Jenny Traidô
Jenny Traidô, Jenny Traidô

Me deu tapinha nas costas
E disse que era amigo
Chamou minha Mãe de "Tia"
E fez isso comigo
Me deu tapinha nas costas
E disse que era amigo
Chamou minha Mãe de "Tia"
E fez isso comigo
Sempre insiste!

Jenny Traidô, Jenny Traidô
Não Resiste!
Jenny Traidô, Jenny Traidô
Sempre insiste!
Jenny Traidô, Jenny Traidô
Não Resiste!
Jenny Traidô, Jenny Traidô

Pegou minha Mulé
Vai pegá sua Mulé
Pegou minha Mulé

⁷⁸ Talaricar, aqui, significa “roubar a namorada” de alguém.

⁷⁹ MATOZO, Leandro. **Jenny Traidô**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5eVyoziBFyI>>. Último acesso em 27 de agosto de 21014, quando contava com 659 audições no YouTube.

Vai pegá sua Mulé (Vai vai)
 Pegou minha Mulé
 Vai pegá sua Mulé (Vai pegá sua Mulé)
 Pegou minha Mulé
 Vai pegá sua Mulé...

"Jenny Traidô, pegô minha Namolada".

A canção, se por um lado tematiza o conquistador implacável, cujas táticas e jogos o tornam irresistível, pois “pega” todas as mulheres, também pode ser vista como uma crítica à ausência de escrúpulos e valores morais na busca da conjunção com o sucesso (aqui, com as mulheres, em outras letras da mesma banda, com a fama, o poder etc.).

Veremos agora uma canção do artista Pankada Roots, que comparece nesta seção com uma peça dançante em que o eu-lírico procura entabular um diálogo com o objeto de sua atenção amorosa, diálogo esse entremeado com uma elucubração sobre o que ela parece, naquele momento, representar para ele, tanto em termos positivos quanto negativos.

Malícia⁸⁰

Deus te deu um sorriso tão lindo
 Ele me deu o dom de fazer você sorrir
 Tô perdido tô confuso distraído
 Aqui pensando nela esqueço até que existo
 Eu sei: dois corpos não ocupam o mesmo espaço
 Mas ela está ocupando os meus pensamentos
 Me olho no espelho, tá faltando uma metade
 É tipo dona Florinda e Professor Girafales

Me engana que eu gosto
 Ela tem o sorriso ingênuo, e a malícia nos olhos (bis)

Gostar de você
 Só trouxe problema pra mim
 Tentei esconder
 Mas não consegui
 Eu fui sincero, mas ela riu de mim
 Quase que a nossa amizade teve fim

Pra suas perguntas
 Eu sou a resposta
 Olhe nos meus olhos
 Encontrará o que gosta (bis)

Me engana que eu gosto
 Ela tem o sorriso ingênuo, e a malícia nos olhos (bis)

A canção sugere uma tentativa de conquista, em que o eu-lírico exalta as qualidades da mulher ao mesmo tempo em que valoriza as suas próprias condições de proporcionar-lhe prazer ou felicidade (“Deus te deu um sorriso tão lindo / Ele me deu o dom de fazer você sorrir”; “Pra suas perguntas / Eu sou a resposta / Olhe nos meus olhos / Encontrará o que gosta”). Porém, nas partes em que parece dialogar consigo mesmo, o eu-lírico reconhece

80 PANKADA ROOTS (Marcio Schaum). **Malícia**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=KNyIWFJdt-U&list=UUemrhpmvvnLI78ZypQnzaQw>>. Último acesso em 25 de agosto de 2014. No YouTube, o clipe teve, até a data do nosso último acesso, 684 visualizações.

algum aspecto negativo na mulher desejada (“Me engana que eu gosto / Ela tem o sorriso ingênuo, e a malícia nos olhos”; “Eu fui sincero, mas ela riu de mim”), assim como reconhece que o pensar nela pode trazer algum tipo de problema, apesar de não os explicitar (“Tô perdido tô confuso distraído / Aqui pensando nela esqueço até que existo”; “Gostar de você / Só trouxe problema pra mim”).

Interessante notar que a conhecida metáfora do “estar perdido”, que nas canções anteriormente analisadas relacionava-se à disjunção entre os eus-líricos e suas amadas, ganha aqui um sentido um tanto quanto diverso, pois é o estar interessado/seduzido pela mulher que traz a confusão e o desatino. O eu-lírico sente-se incomodado com o fato de “ela estar ocupando” seus pensamentos, distraíndo-o de outras atividades e fazendo com ele se esqueça até de si mesmo. A alusão a personagens de conhecida série infantil de muito sucesso na TV (Chaves⁸¹) vem, a nosso ver, corroborar essa visão. O texto encontrado no *site* oficial da produção mexicana assim se refere às características do personagem masculino citado (Professor Girafales, na letra, mas Profesor Jirafales, na série original): “*Amor puro es el que siente por Doña Florinda, aunque en su interior tiene temor a un compromiso [...]*”. Talvez a “confusão”, os “problemas” e o sentir-se “perdido” refiram-se a algum temor semelhante, daí uma alusão que julgamos facilmente inteligível pelo público alvo do artista, tendo-se em vista que o seriado Chaves, exibido no Brasil desde 1981, tendo grande aceitação por crianças, adolescentes e até mesmo adultos, transformou-se, não apenas no Brasil, mas em toda a América Latina, em um fenômeno da cultura de massas.

De todo modo, ao final, após reiterar sua condição de par ideal para a desejada, o eu-lírico repete o refrão em que afirma saber-se enganado, mas sem que isso o impeça de gostar da mulher. A letra remete-nos a inquietações e dúvidas comuns à adolescência e à juventude, bem como dialoga com outras canções nas quais a malícia e uma falsa ingenuidade da mulher são, de certa forma, apresentadas como características ao mesmo tempo negativas e positivas, pois confundem e atemorizam ao mesmo tempo em que atraem e seduzem. Tal conteúdo ideológico, segundo cremos, é um *topos* na música popular brasileira⁸².

No plano da performance, se, por um lado, o artista desvia-se ligeiramente de seu estilo musical preferido, o reggae tradicional, por outro, mantém a vocalização caracterizada por uma entoação que valoriza o alongamento das vogais e os tonemas*, ora ascendentes, ora descendentes, quando não em suspensão, o que valoriza a melodia em contraste com o ritmo

81 *Site* oficial disponível em <<http://www.chespirito.com/>>. Acessado em 26 de agosto de 2014.

82 V. RIBEIRO, 2007.

dançante e um tanto acelerado que o arranjo empresta à canção. Assim, cremos que a performance confere à canção a dominância da passionalização, que se coaduna com o que a letra sugere, no que respeita ao estado psíquico do eu-lírico, em que a confusão causada por sentimentos contraditórios de atração e repulsa vêm assinalada no texto, conforme procuramos demonstrar nos parágrafos anteriores.

5.5.2 “Mora na filosofia”⁸³

Quando falamos em temas filosófico-existenciais apreensíveis nas letras de canções populares, não nos referimos à Filosofia ou ao Existencialismo, como conhecidos na história das ideias, mas em temas que remetem a preocupações relativas à vida, à existência, ao enfrentamento dos problemas comuns da vida, a diretrizes e condutas em face das exigências do viver cotidiano. Ou seja, não nos referimos a qualquer sistema de ideias e concepções de mundo, que visem responder a “perguntas fundamentais” ou que busquem as primeiras causas, e que se prendam a esta ou aquela corrente filosófica. O que predomina nas letras cujos temas classificamos como filosófico-existenciais relaciona-se com perspectivas de vida, com indagações de cunho religioso, com a sabedoria que se adquire com o vivenciar os acidentes da vida, ou seja, ao que popularmente se denomina “filosofia de vida”.

Nesse sentido, as letras de caráter predominantemente filosófico-existencial são, muitas vezes, ligadas às inquietudes dos jovens autores e, portanto, em muitos casos, traem o inconformismo próprio da adolescência e da juventude. Outras filiam-se a temas religiosos. E todas a vivências próprias (ou emprestadas) dos autores e às suas concepções de mundo. De todo modo, a “filosofia de vida” transparece também nas letras de caráter predominantemente amoroso ou social, como não poderia deixar de ser.

Encerramos a seção anterior com uma peça do artista Pankada Roots e é com ele que iniciaremos esta. Na canção, onde é patente um forte sentimento religioso, questões sociais e existenciais estão presentes, com predominância do segundo aspecto.

Toque de recolher: a quebrada pede paz⁸⁴

[Falado:]
 “Entre a polícia e o ladrão
 Nessa guerra está o povo

83 MONSUETO; PASSOS, Arnaldo. Mora na filosofia in: VELOSO, Caetano. *Transa*. Rio de Janeiro: Polygram, p. 1971. Faixa 5.

84 PANKADA ROOTS (Marcio Schaum). *Toque de recolher: a quebrada pede paz*. Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=QgVSx6lc4Ko&list=UUemrhpmyvnLI78ZypQnzaQw>>. Último acesso em 28 de agosto de 2014. No YouTube, o clipe teve, até a data do nosso último acesso, 2.148 visualizações

Sem armas na mão.
 ‘Se todos derem as mãos,
 Quem sacará as armas?’⁽ⁱ⁾”

Eles não vai mudar o mundo não
 Sem antes mudar seu coração
 Estão chamando as guerras
 De revolução
 Estão chamando as guerras
 De revolução
 Dobre seus joelhos⁽ⁱⁱ⁾ e faça
 Aquela oração
 Mas não espere do homem
 Uma solução
 O mundo está cheio de heróis sem asas
 Cheio de estrelas que não brilha
 Maldito o homem que em outro homem confia⁽ⁱⁱⁱ⁾
 Não troque o Deus vivo pelo deus que o homem cria^(iv)
 O homem destrói o homem com egoísmo
 O homem só é grande quando está de joelhos^(v)
 O que se engrandecer será diminuído
 E o que se humilhar será engrandecido^(vi)
 [Falado:]

“Pai nosso que estás no céu
 Santificado seja o Teu nome
 Venha a nós o Teu reino
 E seja feita a Tua vontade
 Assim na Terra como no Céu
 O pão nosso de cada dia nos dai hoje
 Perdoai as nossas ofensas
 Assim como nós perdoamos aquele que nos tem ofendido
 E não nos deixeis cair em tentação
 Porque Teu é o poder, o Reino e a Glória para todo o sempre
 Amém”^(vii)⁸⁵

Em uma rápida leitura da letra, o que primeiro nos chama a atenção são as muitas referências diretas e indiretas a trechos da Bíblia⁸⁶: (ii) citação indireta a várias passagens da Bíblia, como por exemplo: Fl 2:10; Rm 14:11; (iii) Jr 17:5; (iv) na Bíblia há muitas condenações aos que adoram deuses criados pelo homem, como as que foram imputadas aos adoradores do “Bezerro de ouro”, conforme está em Gn 5; (vi) Lc 14:11; e (vii) Mt 6:9-13 e Lc 11:2-4, com a adição do acréscimo consignado pela Tradução Ecumênica da Bíblia “Porque Teu é o poder, o Reino e a Glória para todo o sempre.” Além das citações bíblicas, a letra ainda transcreve uma famosa frase do cantor e compositor jamaicano Bob Marley (i) e uma frase atribuída ao teólogo católico Leonardo Boff (v).

O sentido geral do texto encerra uma total desconfiança na capacidade de o homem – por si só, sem Deus – solucionar os problemas que afligem a humanidade, notadamente a

⁸⁵ “Quebrada” é, nesse contexto, uma gíria que se refere à vizinhança, à comunidade e normalmente é usada em relação às periferias urbanas. Mantivemos a concordância original, pois assim a canção é cantada no videoclipe disponibilizado.

⁸⁶ Todas as citações bíblicas relacionam-se à Bíblia de Jerusalém, cujo sistema de abreviaturas utilizamos (BÍBLIA, 2013, pp. 16-17). Seguimos nas citações o seguinte padrão: abreviatura do nome do livro [espaço] capítulo: versículo inicial-versículo final.

violência. Só em Deus está a solução e somente dobrando-se à Sua vontade e sabedoria, o homem pode lograr paz. O texto marca a diferença entre os que não creem na necessidade da intervenção divina (“eles”) e aqueles a quem é direcionada a mensagem por meio do uso de formas verbais no imperativo (“dobre seus joelhos”, “não espere do homem”, “não troque o Deus vivo”), que claramente se referem a um sujeito indeterminado. A submissão a Deus não será, porém, desprovida de premiação, pois o que se humilhar perante Deus, dobrando seus joelhos, “[...] será engrandecido”.

A aparente passividade depreendida do texto confirma-se na performance, na qual predomina a passionalização. Dizemos “aparente” por julgarmos que o apelo de Bob Marley não deixa de ser uma exortação a atitudes concretas de paz, bem como podemos inferir que o “dobrar-se os joelhos perante Deus” pode significar para o autor (e/ou para os destinatários-modelo) não uma submissão passiva, mas, ao contrário, um dedicar-se a uma série de ações prescritas na Bíblia. Ao finalizar a performance recitando o “Pai nosso”, o autor-cantor pode também estar convidando à ação, pois, numa perspectiva religiosa, tanto a “vinda do Reino” quanto o estabelecimento da “vontade de Deus” necessitariam do engajamento do crente. De todo modo, a canção se coaduna com uma cosmovisão religiosa presente em outras obras do artista, que, ecumenicamente, faz conviver nelas preceitos do rastafári Bob Marley com ensinamentos que nos parecem de matriz cristã evangélica.

A banda Avoah comparece nesta seção com um libelo contra o apresamento, comércio e manutenção em cativeiro de pássaros. A canção foi disponibilizada, com o mesmo arranjo e performance vocal, em dois clipes diferentes no YouTube: o primeiro em 06/12/2012⁸⁷ e o segundo em 30/08/2014⁸⁸. Apesar do arranjo e da vocalização serem os mesmos, há diferenças significativas entre os dois videoclipes. No primeiro, a canção é performatizada enquanto imagens de pássaros são exibidas. No segundo, em vez de imagens estáticas apresentadas em sequência, como em uma apresentação de *slides*, optou-se por gravar um vídeo onde aparecem membros da comunidade empunhando cartazes onde se leem os versos da letra. Entre os participantes desse vídeo encontram-se alguns membros de outras bandas paulistas, cujas obras aqui estão sendo analisadas. Segundo o autor da canção, o vídeo foi gravado por ele mesmo, em sua residência, utilizando-se uma pequena câmera HD*. A

87 ABIB, André. **Liberdade**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Sq8O31enOAK>>. Último acesso em 31 de agosto de 2014. No YouTube, o clipe teve, até a data do nosso último acesso, 1.208 visualizações. Segundo ao autor, este foi recentemente retirado.

88 ABIB, André. **Liberdade**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=DpyGegCAGvQ>>. Último acesso em 31 de agosto de 2014. No YouTube, o clipe teve, até a data do nosso último acesso, 412 visualizações.

edição foi realizada em seu computador pessoal. Ao final do vídeo, aparecem os seguintes textos, que informam sobre a situação que a letra condena:

“Todo ano mais de 300 mil aves são retiradas da natureza.”
 “Mais da metade das aves morre antes mesmo de chegar ao seu destino de cativeiro devido aos maus tratos e condições precárias em que são mantidas”⁸⁹

Eis a letra:

Liberdade⁹⁰

Liberdade
 É poder voar
 Não podem tirar este direito

 Não somos donos das asas
 Não somos donos das almas
 Não somos donos do canto
 E das cores que enfeitam o ar (BIS)

 Não
 Dá pra aceitar
 Temos que quebrar essas gaiolas

 Pois são elas que prendem a vida
 Que pulsa e impulsa mais vida
 Pois são elas que roubam o direito
 Inimigas do ar (bis)

A letra se vale de uma linguagem direta, facilmente inteligível, que nos parece perfeitamente adequada à mensagem claríssima que intenta passar: não se devem apresar, comerciar e aprisionar os pássaros. Portanto, não há que se buscar aqui, na intenção manifesta da letra, qualquer metáfora que leve a outros sentidos ligados aos termos “asas”, “quebrar gaiolas” etc. A simplicidade e objetividade da letra vem ao encontro do arranjo e da performance. O cantor alonga as vogais, tornando a melodia mais lenta, somente nos trechos que iniciam as duas partes da canção, respectivamente (“Liberdade / É poder voar”; “Não / Dá pra aceitar”). Nas estrofes que se lhes seguem, os versos são cantados de forma mais rápida, com ataques consonantais e sem investir no prolongamento de vogais. Ou seja, nas estrofes 1 e 3, mediante a passionalização, a performance convida o destinatário à reflexão, enquanto que nas estrofes 2 e 4, a tematização “[...] satisfaz as necessidades gerais da materialização (linguístico-melódica) [...]” (TATIT, 2012, p. 23) da mensagem transmitida. Nota-se que é nessas estrofes que as razões para a condenação explicitada no texto são enfatizadas.

A seguir, analisaremos duas canções que fizeram parte do repertório das bandas juiz-foranas Aneurisma e Cadáver Delicado, que tiveram formações diferentes, mas sempre os mesmos compositores, Rafael Abib e Daniel Xavier. As canções nunca foram

⁸⁹ O vídeo apresenta como fonte dos dados a Sociedade para a Conservação das Aves do Brasil (SAVEBrasil)

⁹⁰ ABIB, André. Liberdade. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=DpyGegCAGvQ>>. Último acesso em agosto de 2014.

disponibilizadas na internet⁹¹, pois, à época da existência dessas bandas, seus integrantes tinham pouco acesso à internet, bem como tanto o Facebook quanto o YouTube ainda davam seus primeiros passos no Brasil. Havia outras redes sociais, mas nenhuma foi usada pelos artistas para a promoção de suas obras. Há que se salientar também que a maioria das canções foi composta entre 2000 e 2006, ou seja, quando os compositores haviam acabado de chegar à quadra dos vinte anos.

Conforto efêmero⁹²

Os meus olhos ardentes
Sensíveis a qualquer facho de luz
Fechada a porta da fachada
Jogado na mais profunda alucinação
Meu corpo à sombra sobra na escuridão
Caminhos que surgem e não levam a lugar algum
Um pouco de dor no fundo da gargalhada

O tempo tão depressa que não dá pra sentir
O tempo tão devagar que dá pra olhar o nada
Trazer prazer e desvanecer no paraíso
Sentir sumir a dor e comprimir os olhos
Pra enxergar a dor que nunca me deixou
Olhar pra dentro de mim mesmo e sentir
Um calor escondido por uma tonelada de alucinações

¿Esquerda ou Direita?⁹³

O mundo que você pintou pra mim
Não é assim tão verde e vivo
Tenho medo de entrar no jogo
E as escolhas são tão perigosas

Estou cansado de ser enganado
Mas nesse mundo me sinto seguro
Tenho que renascer de qualquer jeito
Preciso destruir seu muro

¿Será que devo destruir um mundo que estou criando
Pra manter um mundo que quero destruir?

As letras acima transcritas são parte de dois rocks em cujas performances predomina a tematização sobre a passionalização. O cantor, nos únicos registros em áudio encontrados, investe em um canto falado, com pouco espaço para entoações exageradas ou dramáticas. A performance instrumental, na qual abundam solos de guitarra e uma presença forte da bateria, paga tributo às influências de Jimi Hendrix, Led Zeppelin e Pink Floyd.

Conforto efêmero, claramente, refere-se a experiências com drogas alucinógenas, numa busca de evasão que não logra completo sucesso, como sinalizam os versos “meu corpo à sombra sobra na escuridão”, “um pouco de dor no fundo da gargalhada”, “um calor

91 Este autor mantém manuscritos de todas as letras, bem como alguns raros registros de performances em áudio.

92 ABIB, Rafael; XAVIER, Daniel. **Conforto efêmero**. Acervo pessoal deste autor.

93 ABIB, Rafael; XAVIER, Daniel. **¿Esquerda ou Direita?**. Acervo pessoal deste autor

escondido por uma tonelada de alucinações”. Ou seja, tematiza-se uma dor da qual se quer livrar por meio de um mergulho em um mundo criado pela alucinação, mas que não se deixa esquecer por completo. Assim, tem-se a oposição entre a “luz” (metáfora de estar-se consciente e, portanto, cômico da realidade da “dor”) e a “escuridão” (onde se pode “olhar o nada”, “ter prazer” e “desvanecer no paraíso”).

Na primeira estrofe, figurativiza-se a fuga à luz-realidade-dor, pelo uso de termos que, primeiramente, fazem a separação entre a realidade-dor e a escuridão-prazer (“fechada a porta da fachada”). Note-se que o substantivo “fachada” reveste-se de alguma riqueza conotativa, pois tanto pode ter como referente a fachada da edificação onde o eu-lírico vai se refugiar quanto as aparências que ele pode manter em sua vida familiar e social. “Fechar a porta da fachada” pode, então, também significar tanto parar de fingir que não se sente a dor que de verdade é sentida quanto efetuar a separação a que aludimos no início do parágrafo. Depois, ainda na primeira estrofe, na descrição da alucinação, vemos que essa fuga à luz começa a apresentar algumas falhas. O que seria “sobrar na escuridão”? Sobrar no sentido de ser demasiado ou no sentido de não pertencer? Lembramos, a propósito dessa última acepção aventada, que, no jargão popular, “sobrar” pode significar alguma forma de não pertencimento. Assim, o corpo que sobra na escuridão pode ser também aquele que não se ajusta completamente à situação. Veja-se que, nos versos seguintes, as contradições aparecem em forma de “caminhos que não levam a lugar nenhum” e em uma gargalhada que não consegue esconder um “pouco de dor”.

Na segunda estrofe, o percurso figurativo continua a tematizar a evasão prazerosa “no paraíso”, mas a constatação de que a fuga não teve completo êxito, apesar da (ou devido a) viagem para dentro de si mesmo, é figurativizada nos versos: “sentir sumir a dor e comprimir os olhos / pra enxergar a dor que nunca me deixou”. O uso da preposição “pra” no segundo verso transcrito acima também causa algum incômodo ao analista. Comprimir os olhos é ação comum e instintiva quando se quer enxergar melhor algo que está muito distante (os míopes bem o sabem). Portanto, por que, após “sentir sumir a dor”, esforçar-se “pra enxergar a dor”? Para ver se ela ainda está lá e, assim, constatar a utilidade ou a inutilidade da fuga? Ou por ter certeza de que, como dizem os últimos versos, ao olhar para dentro de si mesmo, verá que a “escuridão-alucinação-fuga” apenas escondeu a “luz-realidade-dor” (aqui sob a figura “calor”), sem jamais eliminá-la? Optamos pela segunda interpretação, pois, no conjunto, a letra nos apresenta uma alma que busca sem sucesso uma fuga que, já pelo título, o eu-lírico informa ser apenas um “conforto efêmero”.

¿Esquerda ou Direita? (assim o título vem grafado na letra que o autor deixou digitada) remete-nos às dúvidas e inquietações de quem, para iniciar a vida adulta, precisa abandonar o conforto e a segurança da casa dos pais. Tais inquietações e incertezas aparecem logo na primeira estrofe, na qual o mundo vislumbrado pelo jovem diferencia-se daquele que os pais (“você”) haviam criado em casa ou descrito, por não ser “assim tão verde e vivo” e a vida parecer a ele (o jovem) um “jogo” onde “as escolhas são tão perigosas”.

Na segunda estrofe declara-se uma indecisão entre o permanecer “enganado” em um mundo onde o eu-lírico se sente seguro e o enfrentamento necessário do “jogo” da vida adulta. Porém, apesar dos temores e indecisões, o eu-lírico reconhece a necessidade do enfrentamento desse desafio através de uma destruição criativa. As indecisões e dúvidas são figurativizadas pela contraposição entre “estar cansado de ser enganado” e sentir-se “seguro” “nesse mundo”. A necessidade de enfrentamento, por sua vez, é ressaltada pela construção modalizadora “tenho de”, que enfatiza a obrigação de “renascer”, ou seja, de nascer para uma nova vida, renascimento esse que só será possível se o eu-lírico “destruir seu muro” (seu muro = o muro construído pelo “pai” para a proteção dos filhos; aqui, julgamos ver uma alusão à temática dominante no álbum “Pink Floyd, The Wall”, que a conhecida banda inglesa de rock progressivo lançou em 1979⁹⁴). Note-se que o verso no qual essa necessidade é enfatizada termina com o adjunto circunstancial modal “de qualquer jeito”, ao qual se segue imediatamente, no verso seguinte, a afirmação de que é preciso destruir o muro que protegeu o eu-lírico na infância e adolescência. Assim, esse adjunto tanto pode modalizar o “renascer” quanto o “destruir”, fortalecendo o imperativo de uma destruição criativa. Essa metáfora, de destruir para renascer, faz-nos recordar a história do pássaro que precisa quebrar o ovo para poder voar, contada por Herman Hesse em seu livro “Demian” (HESSE, [?197-], pp. 113 e segs.), que, aliás, é, na pequena biblioteca que pertencia ao letrista, um dos que mais guarda sinais de manuseio.

A letra, portanto, tematiza um momento decisivo da vida, no qual as “escolhas perigosas” terão de ser feitas, sendo que o eu-lírico, ao dialogar com o “pai” (=você), demonstra seus temores, dúvidas e inseguranças sem se declarar totalmente certo do que irá fazer. Tal estado de angústia fica, a nosso ver, bem figurativizado pelas antíteses em quiasmo que se estabelecem nos dois versos finais (destruir – criar X manter – destruir): “¿Será que devo destruir um mundo que estou criando /Pra manter um mundo que quero destruir?”.

⁹⁴ Para mais informações sobre o álbum, ver, entre outras fontes, o site oficial do Pink Floyd, disponível em < <http://www.pinkfloyd.com/>>. Último acesso em setembro de 2014.

A performance agressiva procura figurativizar o processo certamente dolorido no qual o eu-lírico se encontra com um canto no qual os versos são quase falados (às vezes quase gritados) de forma segmentada, marcando-se seus acentos internos, às vezes soletrando as palavras de fim de verso – isso sobre uma bateria e uma guitarra pesadas, apesar de melodiosas –, entrando em fase, segundo julgamos, com o sentido geral de inquietações e de dúvidas, mas também de certezas, que a letra procura transmitir.

5.5.3 “O nosso belo quadro social”⁹⁵

As composições que caracterizamos como predominantemente “sociais” são aquelas em que os temas se relacionam a críticas à sociedade, aos problemas enfrentados nas periferias, à ascensão social, à discriminação racial e social, ao consumismo e ao comportamento. Como enfatizamos antes neste trabalho, em todas as letras podemos apreender questões de ordem social, mas, quando a composição é claramente direcionada aos temas acima discriminados, julgamos que a classificação “social” se impõe.

Encerramos a seção anterior com a análise de duas canções da banda Aneurisma, de Juiz de Fora, em que se tematizam as tentativas de fuga por meio das drogas (*Conforto efêmero*) e as inquietações e dúvidas comuns a certa quadra da vida (*¿Esquerda ou Direita?*). Iniciaremos esta seção com outra obra dos mesmos compositores, que dialoga com as acima citadas.

Vida arredia⁹⁶

Se o mundo fosse um lugar melhor...
 melhor seria deixar o mundo como está
 Batalhões de insetos inundando com dejetos
 nossas ruas, sua casa, nossas almas
 Furacões e os governos
 Vão retirando nossos empregos
 e quem tem emprego
 vai ficando sem recreio (sossegoⁱ)

Sua sala cheia de sangue
 espirrando da TV
 Sua mulher que não te ama
 Seu filho que não te respeita mais
 Ninguém conversa
 Televisão por tempo demais

E você olhando a vida
 de seu vizinho desmoronar
 ;É morrer ou lutar! (refrão)

95 SEIXAS, Raul. Ouro de tolo in: _____. Krig-ha, Bandolo! Rio de Janeiro: Philips, p. 1973. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 11.

96 ABIB, Rafael; XAVIER, Daniel. **Vida arredia**. Acervo pessoal deste autor.

Não posso mais falar, estou sufocado (Estou sufocado, não consigo nem falar ⁱⁱ)
 não consigo ⁱⁱⁱ nem pagar as contas
 Não tenho mais como me distrair
 nenhum tipo de droga pra me divertir
 não tenho como comprar

Mas sei que não posso ficar num jardim
 esperando flores caírem
 porque só caem sapos
 só caem sapos...

¡É morrer ou lutar!⁹⁷

Creemos poder inferir que as situações limite vivenciadas pelos eus-líricos de *Conforto efêmero* e de *¿Esquerda ou Direita?* são aqui retomadas em uma letra que se refere a questões circunstanciais de cariz socioeconômico (alienação, desemprego, dificuldades financeiras), bem como a questões de relacionamento familiar.

Na primeira parte da letra, o eu-lírico se dirige a um “você” indeterminado, dando conta de situações angustiantes (desemprego, corrosão das relações familiares etc.) e admoestando-o sobre sua passividade (“você olhando”) e do imperioso de se tentar algo para mudar uma situação que se encaminha para uma espécie de morte em vida (“¡É morrer ou lutar!”). Veja-se que o monólogo (por pressupor-se um interlocutor ao qual não se dá a oportunidade de réplica) é marcado pelo uso dos pronomes “nosso”, “sua” e “você”, que determinam objetos diversos, pois “nossas ruas, nossas almas, nossos empregos”, mas “sua casa, sua mulher, seu filho”, como se o eu-lírico quisesse deixar claro que ainda não se inseriu numa vida familiar como pai/mãe de família. Essa marcação, a nosso ver, vem para diferenciar situações etárias e de vida diferentes: jovem solteiro / adulto casado. Ainda na primeira parte, se na primeira estrofe são as condições sociais que predominam, na segunda, salienta-se uma situação familiar deteriorada, cujo escape é a TV, que convida à fruição passiva até mesmo da violência em contraste com o “conversar”, que poderia sinalizar algum tipo de atitude. O continuar passivo diante de toda a situação deteriorada, tanto social quanto familiar, vai ser ressaltado na estrofe seguinte pelo uso do verbo “olhar” no gerúndio.

O refrão vem, em seguida, convidar à ação, mas de modo um tanto quanto contraditório, ao enfatizar a morte em vida, antepondo-a à luta: “¡É morrer ou lutar!”. Se fosse ao contrário, “lutar ou morrer”, cremos que o valor (ou a viabilidade) da luta sairia reforçado, pois seria a primeira opção.

97 Na performance, substitui-se “recreio” por “sossego” em (i), altera-se a ordem dos termos, bem como substitui-se “posso mais” por “consigo nem” em (ii) e “consigo” por “posso” em (iii).

Na segunda parte da letra, o eu-lírico passa a se referir só a si mesmo. Nessa parte, na primeira estrofe, a disjunção do eu-lírico com uma verdadeira vida estaria marcada pelas disjunções “menores” com a condição de se expressar (“falar”), com uma situação financeira favorável (“pagar contas”), com a distração e até mesmo com a possibilidade de evasão (“distrair”, “comprar droga”). Na segunda estrofe, o jardim talvez simbolize a casa dos pais protegida por muros, que já não se apresenta mais como um mundo “assim tão verde” (cf. *¿Esquerda ou Direita?*). Então, confirma-se a certeza de que é necessário agir, pois ele se convence de que não há mais como esperar uma verdadeira vida feliz (“flores”) se o que se vê são somente aspectos negativos, de difícil “digestão” (“sapos”).

Assim, a letra, se por um lado tematiza problemas sociais circunstanciais, por outro investe em questões menos acidentais no que respeita à deterioração de relações familiares e à necessidade de se posicionar ativamente perante os desafios da vida, mesmo que de forma um tanto quanto angustiada.

Na performance do cantor predomina a tematização sobre a passionalização e a música, um hard rock, ganha um arranjo no qual se notam influências do rock psicodélico e da guitarra de um Jimi Hendrix. No todo, letra, música, arranjo e canto se relacionam de forma eficiente, pois as tensões encontradas no texto também, estão, a nosso ver, presentes na performance, na qual marcam presença uma bateria agressiva e angustiantes solos de guitarra.

Na próxima canção, da Banda Avoah, dois compositores unem balada rock e rap para tecer críticas a um determinado arranjo social, bem como para convocar os “oprimidos” a se unirem em prol de mudanças.

À margem⁹⁸

A margem de todo caminho
 A margem de todo destino
 Sonhos são quase iguais
 Não são iguais aqueles que correm atrás
 Eu vivo em um mundo insano
 No dia a dia busco ser humano
 Eles me dizem para ter e vencer
 Mas eu entendo a verdade de Ser
 Juntos temos o poder
 poder invencível
 Para tudo mudar
 Mas eles não querem perder o controle
 Controle das mentes, força de escravizar
 força de escravizar

[Rap]

98 ABIB, André; ALEX VULGO MINI. *À margem*. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=UBFM6QUUn-WI>>. Último acesso em 02 de setembro de 2014. Até a data desse último acesso, contabilizaram-se 1.488 visualizações do videoclipe no YouTube.

Nobreza e pobreza disputam espaço
 Sempre foi assim e nunca mudou
 Mas a corda só quebra do lado mais fraco
 Sonhar é sonhar, mas quem realizou?

Só desigualdade que eu vejo estampada
 E o mapa da mina quem foi que achou?
 Não foi o meu povo que vive nos guetos
 Mas digo pra gente veja o que restou

Miséria pobreza ensino precário
 Salário de fome e um subemprego
 A droga o bar a biqueira o vapor⁹⁹
 Um corpo no chão e nos olhos o medo

Em quem confiar ? Quem pode ajudar?
 E amenizar a dor por aqui
 Quem vai se importar? quem vai alertar
 Quando o perigo estiver por vir?

A Margem eu sei que o pobre sofre
 Sempre colocado de lado na história
 Vivendo uma vida amarga e sofrida
 Sem ter melhorias vitórias e glórias

Mas eles não querem perder o controle
 Melhor é assim ter o povo nas mãos
 Melhor uma massa desinformada
 Não causa ameaça e pra eles tá bom

Uma minoria que manda e desmanda
 Por trás sempre tem alguém para aplaudir
 Mas se o povo não tinha uma voz uma força
 agora ele tem porque o Rap tá aqui

[balada]

Juntos temos o poder
 poder invencível
 Para tudo mudar

Mas eles não querem perder o controle
 Controle das mentes, força de escravizar
 força de escravizar.

Balada rock entremeada por rap, a canção trabalha suas duas partes distintas em dois níveis que se complementam. Note-se que o rap funciona como uma glosa aos “motes” estabelecidos pelo rock: a marginalidade da condição do pobre, o controle que “eles” exercem sobre os pobres marginalizados e o incitamento à reação pela união. Esse “eles” não é no rock explicitado em nem um momento, mas pode-se induzir sua natureza a partir da figurativização de um ideário de competitividade e posse, que se afinaria com um imaginário associado à sociedade de consumo capitalista (“Eles me dizem para ter e vencer”) e que é contraposto por uma visão que privilegiaria valores de outra ordem (“No dia a dia busco ser humano”; “Mas eu entendo a verdade de Ser”).

⁹⁹ Biqueira: ponto de venda de drogas; vapor: pequeno vendedor de drogas.

Porém, o estabelecimento desses três motes caracteriza-se pela imprecisão e vagueza. “Todo o caminho/destino”, por exemplo, é por demais genérico e, nisso, faz par com “eles” (quais eles?) e com um “poder invencível”, que não se especifica tanto quanto o “tudo” a ser mudado (que tipo de poder? mudar exatamente o quê?).

Julgamos interessante notar que o rock termina negativamente, relativizando, de certo modo, o “poder invencível”, pois enfatiza que “eles” têm “força de escravizar”.

No rap, o “tudo” é mais especificado:

Miséria pobreza ensino precário
Salário de fome e um subemprego
A droga o bar a biqueira o vapor
Um corpo no chão e nos olhos o medo

Do mesmo modo, pode-se intuir melhor quem são “eles” já no primeiro verso, em que os mais ricos e poderosos são designados pelo substantivo “nobreza”, e a condição de “estar à margem” é explicitada:

A Margem eu sei que o pobre sofre
Sempre colocado de lado na historia
Vivendo uma vida amarga e sofrida
Sem ter melhorias vitórias e glórias

Nota-se, portanto, que o rap procura dar mais concretude aos motes que o rock propõe de modo mais abstrato. No plano da expressão, essa diferença marca-se pelo uso de construções abstratas e generalizantes no rock enquanto que, no rap, aparecem com mais frequência expressões mais concretas: a corda que arrebenta, o mapa da mina, o gueto, o ensino precário, o desemprego, a droga, as “profissões” do tráfico etc.

Porém, no final, nota-se que nem no rock nem no rap há a explicitação do “como” mudar esse “tudo”, pois, ao cabo de seis estrofes e meia de denúncias, o rap apenas afirma que agora haveria a força de uma voz para que o pobre possa se expressar enquanto que a balada rock, novamente insiste que “o poder invencível” e “força de tudo mudar” são contrapostos por “aqueles” (a “nobreza”) que “têm força de escravizar”.

No plano da performance com dois cantores, um para cada estilo, o rock é cantado de forma melodiosa, com predominância da passionalização, enquanto que no rap predomina, como não poderia ser diferente, o canto falado, a segmentação e os ataques consonantais característicos da tematização. Assim, enquanto o rock baladizado parece tentar induzir uma sintonia anímica com o tema proposto, o rap agressivamente denuncia em termos concretos o que o rock propôs e insinuou.

No videoclipe, gravado pelos próprios autores e disponibilizado no YouTube, a performance do rock se dá tendo ao fundo, primeiramente, um desfile de imagens em tons de cinza em que aparecem pessoas marginalizadas (andarilhos e sem teto), e, em seguida, um muro onde se vê a obra de arte de um grafiteiro (o grafite, forma com o *break* (dança) e o rap o que é conhecido com cultura hip hop), que aparecerá, no fim do videoclipe, trabalhando nesse mesmo grafite. Já a performance do rap se dá em várias locações dentro da comunidade, onde se veem ruas, lixões e um outro grafite. Assim, o vídeo insiste com sucesso, segundo cremos, no diálogo entre o rock e o rap, repetindo de certa forma a estratégia da complementaridade entre passionalização e tematização que observamos anteriormente.

A próxima canção, um xote mesclado com rock da banda DonaLaíde, sem fugir à chamada de atenção para as dificuldades que os moradores de periferia enfrentam, valoriza a ação individual em busca tanto da satisfação de desejos ligados ao consumo quanto da ascensão social.

Corre menino¹⁰⁰

Olha o Menino levantando de manhã
 Escova os dentes descontente porque tem que trabalhar
 a Vida é dura, a Vida é foda ele não pode vacilar
 "Corre Menino pra não se atrasar"
 Buzão lotado, suvaquêra¹⁰¹
 empurra aqui, encoxa ali
 Isso é muito duro de aturar
 Às 8h em ponto está pronto
 bate o ponto
 fim do mês muito desconto
 e muita conta pra acertar
 Seu tênis novo, sua bike, seu skate
 Playstation parcelado
 ele precisa pagar
 Corre menino, corre menino
 Corre menino pra não se atrasar
 Corre menino, corre menino
 cê não pode vacilar
 Olha o Menino levantando de manhã
 Escova os dentes descontente porque tem que trabalhar
 a Vida é dura, a Vida é foda ele não pode vacilar
 "Corre Menino pra não se atrasar"
 Buzão lotado, suvaquêra
 empurra aqui, encoxa ali
 Isso é muito duro de aturar
 Às 8h em ponto está pronto
 bate o ponto
 fim do mês muito desconto
 e muita conta pra acertar

100 MATOZO, Leandro; QUEIRÓS, Lorenzo. **Corre menino**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=W3NiKEJYqnQ>>. Último acesso em 02 de setembro de 2014. Até essa data, canção contava com 1.954 audições no YouTube.

101 Buzão: ônibus; suvaquêra: cheiro forte e desagradável de suor.

Seu tênis novo, sua bike, seu skate
 Playstation parcelado
 ele precisa pagar
 Corre menino, corre menino
 Corre menino pra não se atrasar
 Corre menino, corre menino
 cê não pode vacilar

Na canção tematizam-se as dificuldades de um jovem trabalhador (“menino” tanto pode ser um adolescente quanto um jovem; mesmo as figuras “*playstation*”, “*bike*”, tênis” e “*skate*” não nos permitem estabelecer com segurança em qual das duas faixas etárias o “menino” deve ser inscrito) em sua faina diária, o elogio de sua determinação em conseguir o que quer e o imperativo de se prosseguir firme nessa luta.

Os percursos temáticos da “dureza da vida” e da “determinação do jovem” são figurativizados, ou seja, ganham em concretude, pelo uso, no primeiro caso, das figuras “escova os dentes, descontente porque tem de trabalhar”; “a Vida é dura, a Vida é foda”; “Buzão lotado, suvaquêra/ empurra aqui, encoxa ali”; “não é grã-fino”. No segundo caso, por “valente”; “não tem medo”; “já é homem”; “é sangue (cabra) bão”.

A interação entre esses dois percursos temáticos vai ao encontro da valorização da determinação do jovem trabalhador, que luta contra as adversidades em prol da conquista de seus sonhos, no caso, figurativizados por bens de consumo (*skate*, *playstation*, tênis, *bike*) pelos quais se “precisa pagar”. Inferese o elogio do trabalho para a aquisição de bens de forma honesta e para a construção de um destino melhor em contraposição à “malandragem”, figurativizada pela expressão “cê não pode vacilar” (“vacilar”, no jargão da periferia, relaciona-se a andar errado, cair na malandragem, nas drogas etc.). Nesse sentido, note-se que, no último trecho, as expressões “você tem de estar lá”, “pra não se atrasar”, “cê não pode vacilar”, justificam-se pelo último verso “o seu destino é você quem vai mudar”.

Na performance – em estilo alegre e cômico, característico da banda –, predomina a tematização sobre a passionalização. Recorre-se, no início, à contribuição de certos efeitos teatrais, com uma sonoplastia que imita locução de rádio, bem como o despertar do “menino”. O arranjo valoriza a leveza e a comicidade, que, a nosso ver, facilitam a inteligibilidade e a comunicabilidade da mensagem, que, no plano verbal, se vale de termos e expressões pertencentes ao jargão da juventude da periferia onde os artistas da banda residem.

Se comparadas as mensagens das duas letras, a que agora analisamos e a anterior, encontramos diferenças fundamentais na forma de ver as dificuldades e de entender como elas podem ser vencidas. Se na letra anterior há uma crítica à sociedade e a um estado de coisas,

bem como uma convocação para que os oprimidos se unam contra um sistema que os oprimiria, na segunda, apesar de haver um reconhecimento das dificuldades, valoriza-se a ação individual, dentro do sistema, com determinação e valentia, tendo-se como fim a superação das adversidades e a construção de um destino diferente.

A próxima canção, um reggae do artista Pankada Roots, também trata de “meninos de periferia”. Se a letra de *Corre menino* também pode ser vista como uma crônica do dia a dia de um jovem trabalhador de periferia, a próxima a ser analisada também possui características de crônica, não da faina diária, mas do preconceito que as ações policiais demonstrariam em relação aos moradores das periferias urbanas.

Muleke de Periferia¹⁰²

Sou moleque de periferia
De bermuda e chinelo
Sou suspeito pra policia

No bolso o RG e a carteirinha escolar
Sabe como é quando eles vem te enquadrar
Se tiver sem documento
Pra DP vão te levar

Mesmo se eu tramar mesmo se eu estudar
Mesmo se eu ir a igreja eles vem questionar
O meu jeito de vestir
Meu jeito de falar
As pessoas que ando
Meu jeito de andar

Eu sou moleque de periferia
De bermuda e chinelo
Sou suspeito pra polícia¹⁰³

A letra é muito clara ao denunciar o preconceito da Polícia em relação aos jovens de periferia, preconceito esse baseado em aspectos exteriores, indicados pelos modos de vestir (“bermuda e chinelo”) e de falar, bem como pelas companhias. Mas, parece-nos claro também, que ser “de periferia” é o fator que mais contribui para a atitude preconceituosa denunciada, já que bermuda e chinelo não são de uso exclusivo dos jovens suburbanos. O preconceito é ainda mais enfatizado por a Polícia, segundo a letra, não considerar nem mesmo o fato de o jovem estudar, frequentar a igreja e trabalhar. Nada disso remove a suspeição da qual o jovem procura se defender portando sempre algum documento.

Na performance, como é característico do artista, predomina a passionalização. No clipe amador disponibilizado no YouTube, o reggae é apresentado em um show promovido na

102 PANKADA ROOTS (Marcio Schaum). **Muleke de Periferia**. O título aparece assim grafado no YouTube e no site Vagalume, mas na letra, disponibilizada neste site (disponível em <<http://www.vagalume.com.br/pankada-roots/muleke-de-periferia.html>>, acesso em agosto de 2014), aparece grafado “moleque”. No YouTube, até a data de 05 de setembro de 2014, registram-se 1.332 visualizações do clipe.

103 RG: registro geral de identificação, constante da Carteira de Identidade. DP: Delegacia de Polícia. Tramar: trabalhar.

Zona Leste da capital paulista por uma central sindical, com o apoio da Prefeitura de São Paulo, mas a canção foi vencedora em um festival de periferia, o São Mateus¹⁰⁴, edição de 2010, na categoria “Voz e violão”.

Pankada Roots é um dos únicos artistas entre os pesquisados (o outro é Alex Vulgo Mini) que se autodeclarou negro (no Facebook já se declarou “afro-índio-brasileiro”) e comparece nesta seção com duas canções nas quais algumas questões da negritude são tematizadas.

Meu DNA¹⁰⁵

Não sou seu produto de marketing
 Não sou sua marionete
 Não quero a maquiagem da mídia
 Pra parecer interessante
 Sou descendência de Zumbi
 Nelson Mandela, Martin Luther King
 Ernesto “Che” Guevara
 Malcom X, Bob Marley

Esse é meu DNA, esse é meu DNA
 Eu sou periferia
 Esse é meu DNA, esse é meu DNA
 Eu sou a resistência.

Mar Salgado¹⁰⁶

Ó mar salgado
 Quanto do teu sal
 são lágrimas da escravidão,
 Da escravidão

Quantas mães choraram
 Ao ver navio negreiro
 Levando seus filhos para o cativoiro
 Quantos filhos órfãos
 Deixados pra trás
 Os que não resistiram
 Foram jogados no mar
 Sem bússola, sem rumo, sem vida e sem direção
 Tocar tambor alivia a dor
 Em meu coração

Saudade, saudade
 Saudade, ó África mãe

Meu DNA é, em termos musicais, uma balada melodiosa e suave, pela qual, podemos afirmar, o artista se posiciona perante questões envolvendo o sistema capitalista e sua indústria cultural, a periferia e a negritude. A primeira questão está figurativizada na primeira

104 Informações sobre o festival disponíveis em <<http://saomateusfestival.blogspot.com.br/>>. Acesso em agosto de 2014.

105 PANKADA ROOTS (Marcio Schaum). **Meu DNA**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LKaPbrKbT8E&list=UUemrhpmvnlI78ZypQnzaQw>>. Último acesso em 05 de setembro de 2014. Nessa data, o videoclipe contabilizava 1.376 visualizações no YouTube.

106 PANKADA ROOTS (Marcio Schaum). **Mar salgado**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=cqM3L6-vOCU&list=UUemrhpmvnlI78ZypQnzaQw>>. Último acesso em 5 de setembro de 2014. Nessa data, o videoclipe contabilizava 4017 visualizações no YouTube.

estrofe pelas afirmações incisivas que negam a filiação do autor a estratégias da indústria cultural (“produto de marketing”, “marionete”, “maquiagem da mídia”). A oposição a esse sistema também está, na segunda estrofe, marcada pela afirmação de ser “descendência” do líder revolucionário comunista argentino Ernesto “Che” Guevara.

As questões ligadas à negritude são figurativizadas por referências a conhecidos líderes negros, apesar de não ficar clara uma opção pela resistência pacífica visando à integração na sociedade em termos igualitários (Martin Luther King e Nelson Mandela), pela contraposição violenta e segregadora (Zumbi e Malcom X) ou pela religiosidade rastafári (Bob Marley), que pregaria um retorno de todos os negros à África ancestral. Seja como for, todos são símbolos de resistência negra, a qual o autor incorpora (afirmando essas ascendências) e reafirma no verso final do refrão, após ter, também de forma categórica, afirmado ser “periferia”.

Apesar de a letra afirmar com convicção, por um lado, o que o autor define como seu DNA cultural e ideológico e, por outro, aquilo que rejeita, a performance é, no videoclipe disponibilizado, suavemente desenvolvida enquanto imagens do artista saindo de uma humilde casa, caminhando alegre por becos e vielas e passeando de bicicleta são mostradas. O arranjo simples e a passionalização dominante no cantar transmitem, junto com as imagens, uma tranquilidade que nos sugere tanto o estar bem na periferia quanto o ser firme, porém pacífica, a forma de resistência escolhida.

Mar salgado, por sua vez, dialoga criticamente com o poema “Mar português”, de Fernando Pessoa (PESSOA, 1980, pp. 57-58), do qual pega emprestado partes dos quatro primeiros versos (“Ó Mar Salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal! / Por te cruzarmos, quantas mães choraram, / Quantos filhos em vão resaram!”¹⁰⁷), em que a salinidade do mar – metáfora de sofrimento – passa a ser atribuída, não às lágrimas do conquistador-colonizador, mas às de África submetida e escravizada.

No videoclipe disponibilizado no YouTube, imagens que mostram negros acorrentados, sendo chicoteados, vendidos, jogados ao mar são intercaladas com fotografias de rostos negros banhados em lágrimas, enquanto o cantar, no qual predomina mais uma vez a passionalização, de certa forma também chora. Porém, na metade final do clipe, as imagens de dor e sofrimento são substituídas por imagens onde crianças negras e brancas brincam juntas, negros e brancos dão-se as mãos, com a bandeira do Brasil aparecendo sobreposta em

¹⁰⁷ Mantivemos a ortografia da edição à qual fizemos referência.

algumas fotos. Transmite-se, assim, no audiovisual uma mensagem positiva, apesar de o canto permanecer sofrido.

No conjunto, as duas canções afirmam uma negritude que nasce do sofrimento e se afirma na resistência. Se o violento desterrar que a letra de “Mar salgado” tematiza levou a um estar perdido (“Sem bússola, sem rumo, sem vida e sem direção”) e à saudade de uma “mãe África” distante e irrecuperável, em *Meu DNA* o pertencimento se afirma categórica e orgulhosamente (“Sou periferia”), sem olvidar as raízes – antes, destacando-as– de dor, luta e comprometimento (“Sou descendência de [...]”) do atual posicionamento (“Sou resistência”).

Encerraremos esta seção com um rock no qual se tematizam, de forma jocosa, porém contundente – como é característico da banda DonaLaíde –, questões ligadas à educação.

Cibele¹⁰⁸

Cibele não gosta de estudar
Fala "Pobrema, Prástico, Preda e Nós tá"
Cibele escreveu com "S" arroz
Dom Pedro I ela não sabe quem foi
E gosta de "Tchu Tcha Tcha Tchum Tcha Tchu Tcha"
Uhhh...Cibele erra tudo
Ela não quer estudo
Ela não gosta de estudar
De "Bicicreta" vai "Trabaiá"
No "McDônis" vai almoçar
E ela escreve Xaxim, Xurumela e Xampu
Tudo com "Ch

Porra Cibele! Porra Cibele! Porra Cibele! Porra Cibele!

Cibele não sabe o que é Substantivo
Nem Verbo, Advérbio, muito menos Artigo
"Cer Umano" com "C" Seu português é horrível
Ela é a Rainha da Recuperação
Com "MC Matozo" ela dança até o Chão
Não sabe escrever,
Mas o seu Corpo é incrível
Que delícia!

Uhhh...Cibele erra tudo
Ela não quer estudo

Porra Cibele! Porra Cibele! Porra Cibele! Porra Cibele!

A canção se estrutura em dois percursos temáticos, o da disjunção com o estudo formal e o da conjunção com a sensualidade, através da dança. O primeiro é figurativizado pelas formas nada ortoépicas e ortográficas que a personagem usaria para falar e escrever ("Pobrema, Prástico, Preda e Nós tá", etc.), bem como pela repetição enfática de que a personagem título não só não sabe, como não quer saber (“[...] não gosta de estudar”, “não

108 MATOZO, Leandro; ANSANELO, Felipe. **Cibele**. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=eLOOG67LNHs&list=UUudRS9XmBttndHos2T7nE2Q>>.

Último acesso em 26 de agosto de 2014. Nessa data, no YouTube, contabilizavam-se 1.341 audições.

quer estudo”, “rainha da recuperação”); o segundo, pela referência ao sertanejo universitário (“Tchu Tcha Tcha Tchum Tcha Tchu Tcha”¹⁰⁹, que aqui pode assumir dupla significação: tanto a dança quanto o ato sexual) e ao funk (“Com ‘MC¹¹⁰ Matozo’[...]”). Note-se que a aversão da personagem ao estudo é enfaticamente criticada tanto na letra (pela repetição: “Porra Cibele! Porra Cibele! Porra Cibele! Porra Cibele! ”), quanto na performance (pela figurativização de uma reprimenda: o verso é gritado destacando-se as tônicas das duas palavras). Porém, ao final, como que se releva essa aversão, compensada pela sensualidade e competência da personagem na dança. Ou seja, é como se o fato de ela “não saber escrever” fosse compensado pela beleza de seu corpo e por sua sensualidade (“Que delícia! ”).

Trabalhando sobre um personagem tão típico das periferias urbanas que se tornou um estereótipo, a canção faz uma contundente crítica à falta de preocupação com uma educação formal. Mesmo que os últimos versos aparentemente indiquem que a beleza e a sensualidade compensariam a ignorância, cremos que o sentido geral é de condenação, pois subentende-se que essa “compensação” seria proveitosa somente ao homem e não, pelo menos em futuro não muito distante, às jovens representadas pela personagem-título, cuja atenção para a questão é, como já se disse, enfaticamente chamada no verso-refrão. Porém, na gravação disponível no YouTube, concede-se voz à personagem-título, que desdenha das admoestações, pois, a cada repetição do refrão, uma voz feminina faz uma réplica, na seguinte sequência: “Pobrema é meu”, “Tô chateada”, “Seus bando de recalcado”, “O cérebro é meu”, “Seus idiota, ignorante”, “Ah, tá me tirando, né”, “Fala mal, mas paga pau”, além de uma referência sarcástica a um clube de futebol paulistano. Ou seja, a responsabilidade da aversão ao estudo formal é mais uma vez debitada na conta da personagem. Porém, quando a personagem-título replica, “fala mal, mas paga pau”¹¹¹, reforça-se, por sua vez, a admiração que suas performances sensuais provocam, bem como o sucesso, mesmo que circunstancial, que ela faz. De todo modo, percebe-se que os prejuízos que a ausência de preocupação com o estudo pode trazer para, no caso, algumas meninas da periferia estão entre as observações e preocupações que a canção salienta.

109 JOÃO LUCAS E MARCELO, **Eu Quero Tchu, Eu Quero Tcha**. Rio de Janeiro: Som Livre, p. 2012, single em formato digital. Letra disponível em <<http://letras.mus.br/joao-lucas-marcelo/eu-quero-tchu-eu-quero-tcha/>>. Acesso em setembro de 2014.

110 “MC”, ou mestre de cerimônias (pronuncia-se “emici”), é, no âmbito do funk e do hip hop, pode se referir a um animador de público ou (o que hoje é mais comum) ao próprio artista.

111 “Pagar pau”, no jargão da periferia, pode significar tanto admiração quanto inveja, relacionando-se, no contexto da letra em análise, portanto, a desejo.

5.6 Recapitulando e resumindo¹¹²

Quanto às cosmovisões e aos conteúdos ideológicos, apreensíveis nas obras, vimos que, em relação ao supertema “amor”, persiste certa idealização da mulher, bem como de certos lugares comuns encontráveis no cancioneiro nacional, sendo o mais constante o da impossibilidade de se alcançar a realização sem o norte que só a amada poderia dar (*É você, Meu ideal*, p. 67). Por outro lado, nas canções que se referem a disjunções amorosas (*Em prol dos seus prazeres*, p. 68, *Sobre nós dois*, p. 69), não se percebe a insistência, bastante comum no cancioneiro nacional, em “demonizar” a mulher, que devido à sua ingratidão, perversidade e volubilidade, seria sempre a causadora das separações e, até mesmo, das tragédias. A mulher, se não um norte, aparece também – menos idealizada e, portanto, mais complexa –, como portadora de aspectos negativos e positivos, e, talvez por isso mesmo, mais desejada, em uma canção (*Malícia*, p. 74), em que o estar perdido não se refere à ausência da mulher, mas, em alguma medida, à sua presença constante nos pensamentos do eu-lírico.

Valorizam-se conceitos conservadores de família heterossexual monogâmica, mas, em momento algum – nem nas obras aqui transcritas e analisadas, nem no conjunto das obras dos artistas participantes da pesquisa – encontramos qualquer referência, positiva ou negativa, a uniões homossexuais ou a uniões informais. É como se esses temas não fizessem parte das preocupações dos artistas. Também se valorizam relacionamentos baseados em sentimentos mais profundos ou sinceros ao criticarem-se a banalização do amor e a sexualidade vulgar e superficial, que fariam parte do conteúdo ideológico de canções populares dos estilos sertanejo universitário, forró e pagode (*Me beija*, p. 70).

As questões que aqui classificamos como existenciais referem-se a posicionamentos e a questionamentos de ordem religiosa, ambiental, e, às vezes, relacionadas ao inconformismo juvenil e aos desafios da entrada na idade adulta. A religiosidade só marca presença efetivamente na obra de um dos artistas (*Toque de recolher: a quebrada pede paz*, p. 76). Em outro, aparece o tema ambiental, representado pela exortação a que se protejam as aves (*Liberdade*, p. 79). Mas é nas obras das bandas juiz-foranas já extintas que questões como a evasão pelas drogas e a tomada de atitude perante os desafios impostos pela entrada na idade adulta aparecem de forma contundente (*Conforto efêmero, ¿Esquerda ou Direita?*, p. 80).

¹¹² Os números após os nomes de canções entre parênteses, aqui e na próxima seção, referem-se a páginas neste trabalho.

Pelas ausências também julgamos poder inferir visões de mundo. A periferia, por exemplo, apesar de ser orgulhosamente assumida, não é exaltada nos termos eufemísticos e ufanistas encontráveis em sambas do passado, por exemplo, nos quais poderia ser notada uma exaltação da pobreza e da precariedade (*Chão de estrelas*¹¹³, *Favela*¹¹⁴). A periferia, mostrada sem exaltação, também não se apresenta como um lugar, do qual se deseja sair. Na maioria das composições em que as condições sociais são o tema predominante, os problemas são apresentados, mas com vistas a soluções, e não à evasão. Tais soluções, nas obras analisadas, encontram-se, por um lado, em apelos um tanto quanto vagos a uma união contra poderes não muito bem definidos, mas que podem se referir ao sistema capitalista e ao consumismo que, em certa medida, o tem caracterizado (*À margem*, p. 86, e *Meu DNA*, p. 91); por outro lado, valoriza-se a busca individual do sucesso dentro do próprio sistema pelo estudo e pelo trabalho (*Corre menino*, p. 88). Também não deixa de estar presente entre as preocupações dos artistas o preconceito de que os moradores de periferia seriam constantes vítimas, representadas neste trabalho pela canção *Muleke de Periferia* (p. 90). De todo modo, não se encontram apelos a intervenções paternalistas ou assistencialistas que adviriam de fora da comunidade, mas a um enfrentamento dos problemas.

Nas obras das bandas Aneurisma e Cadáver Delicado, compostas antes do *boom* desenvolvimentista que caracterizou, no Brasil, a segunda metade da década de 2000, questões como o desemprego, a violência, a deterioração das relações familiares, a alienação, bem como as relacionadas à fase de transição entre adolescência e idade adulta são tematizadas (*Vida arredia*, p. 83). Em relação aos temas relacionados à exclusão e ao desemprego, é de se notar que a letra de *À margem* (p. 85) não reflita as conquistas sociais evidentes da primeira década deste século, como o pleno emprego e o aumento do poder aquisitivo das camadas mais pobres. Aliás, os compositores, ambos atualmente empregados, a nosso ver e em certa medida, são a antítese do que a letra denuncia, já que participantes ativos de suas comunidades, onde florescem movimentos sociais importantes e atuantes.

Questões ligadas à negritude são levantadas em duas canções (*Meu DNA* e *Mar salgado*, p. 91), ambas do mesmo compositor. Nelas, podemos encontrar uma afirmação consciente e incisiva de uma ascendência que valoriza tanto a negritude (o ser negro) quanto a resistência à opressão e à discriminação, simbolizadas, segundo julgamos entender, pelo

113 BARBOSA, Orestes; CALDAS, Sílvia. *Chão de estrelas*. Disponível em <<http://letras.mus.br/silvio-caldas/205192/>>. Acesso em 7 de setembro de 2014.

114 MARTINS, Roberto; SILVA, Waldemar. *Favela*. Disponível em <<http://letras.mus.br/silvio-caldas/1623259/>>. Acesso em 7 de setembro de 2014.

pungente canto em que “as lágrimas da escravidão” figurativizam uma dor que ainda não se dissipou.

Por fim, encontramos uma crítica ao desprezo por uma educação formal e à valorização excessiva de aspectos sensuais, simbolizadas por danças típicas do sertanejo universitário (*Cibele*, p. 93), crítica essa que se transforma em uma admoestação direcionada às adolescentes, que, se por um lado, segundo a letra, merecem essa advertência, por outro seduzem e encantam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propusemo-nos, no início da jornada que resultou neste trabalho, a analisar a produção poético-musical de jovens de periferias urbanas, em São Paulo e em Juiz de Fora, a fim de tentar apreender cosmovisões e conteúdos ideológicos em suas obras, bem como investigar os processos de produção e de divulgação de seus trabalhos, além de suas influências. O que se pretendeu, é claro, não foi esgotar o tema, mas prosseguir em uma investigação que iniciamos, com claros fins pedagógicos, em nosso trabalho de especialização *lato sensu*.

Para tanto, procuramos nos nortear por algumas hipóteses, que agora rememoramos:

- ✓ no conjunto da produção poético-musical de jovens de periferia, há uma significativa variedade em relação aos estilos musicais e aos temas preferidos ou mais encontrados;
- ✓ as novas tecnologias digitais abriram novos espaços para divulgação dos trabalhos artísticos de jovens que, normalmente, não têm acesso a gravadoras ou aos meios de comunicação da assim chamada grande imprensa;
- ✓ as referências artísticas dos jovens de periferia encontram-se principalmente na música popular, na TV, no cinema e são acessadas, majoritariamente, pela internet.

Julgamos que todas essas hipóteses se confirmaram. No que tange à produção poético-musical, encontramos nas periferias pesquisadas não somente os estilos que, na grande mídia, aparecem frequentemente associados às periferias e às comunidades carentes: o samba, o funk, o rap e o sertanejo. Com efeito, encontramos bandas de rock, pop rock e reggae, ao trabalho das quais nos dedicamos, tanto com a intenção de demonstrar essa variedade quanto por afinidades pessoais e estéticas. A periferia, então, apresentou-se como “periferias”, sem uma homogeneidade que a este autor, morador desde sempre de periferia, nunca fez sentido.

Em relação às formas de produção e de divulgação de seus trabalhos, apesar das facilidades trazidas pela popularização da internet e dos equipamentos e aplicativos de informática, vimos que muitas dificuldades ainda precisam ser superadas para que os artistas possam produzir e divulgar suas obras. Os instrumentos musicais, por exemplo, são caros, e os meios de financiamento público, através de leis e projetos de incentivo, não chegam a

todos. Os próprios artistas é que produzem os videoclipes e gravações, sem contar com apoio profissional, na maioria das vezes. Os esquemas de divulgação fora da internet passam por bares e festivais em escolas da própria periferia, sem que essa divulgação alcance, na maioria das vezes, um público maior.

Porém, comparando-se a atual situação com a de apenas seis anos atrás, quando as extintas bandas Aneurisma e Cadáver Delicado ainda estavam em atividade, é inegável que a internet provê hoje uma série de oportunidades aos artistas, que se apropriaram criativamente de recursos disponibilizados por plataformas de interação social (redes sociais), criadas com objetivos comerciais. Notadamente o YouTube e o Facebook, mas também o SoundCloud e o PalcoMP3, entre outras, passaram a ser utilizados de forma relativamente eficiente, pois, como vimos, os números relativos às visualizações e audições ainda são modestos, apesar de algumas das bandas utilizarem esses meios há mais de três anos.

No que tange às influências artísticas, quase todos os pesquisados beberam-nas em fontes da internet, mas, também vale ressaltar, o ambiente familiar, cuja importância foi salientada em todos os depoimentos colhidos. Ou seja, o que se ouve em casa na infância e na adolescência vai ter, no futuro, importante repercussão nas escolhas de cada artista. Quanto à internet, no caso dos artistas mais jovens principalmente, ela veio substituir as bibliotecas “físicas”, os programas de auditório, as salas de cinema, os jornais e revistas impressos e até mesmo a televisão como as mais importantes fontes de informação e de conhecimento. Como vimos, as salas de cinema são pouco frequentadas, mas os filmes das temporadas não deixam de ser vistos. Seja mediante compra, seja por “pirataria”, vídeos, filmes e músicas são acessados principalmente por via digital. Também o acesso a notícias, ao que ocorre no mundo, no país e na comunidade, se faz, majoritariamente, através da internet.

Os artistas pesquisados nomearam grandes bandas e artistas estrangeiros, notadamente dos Estados Unidos e da Inglaterra, como suas principais influências musicais (v. p. 27) ao lado de artistas e de bandas nacionais, notadamente do BRock, mas também de antes, como Raul Seixas e Belchior. Já a MPB e o samba tradicional corresponderam a apenas 11,29% das influências declaradas. Interessante notar que a maioria dos artistas que participaram da pesquisa viveu a infância e a adolescência nas décadas de 1980 e de 1990, quando os estilos musicais mais presentes na mídia eram o axé, o sertanejo, o pagode, o funk, o rap e o pop estrangeiro. Nenhum desses estilos parece ter impressionado os então garotos, que, hoje artistas jovens, fazem questão de manter seus trabalhos afastados de tais estilos, com exceção do rap. Tanto nos depoimentos quanto em algumas letras, por sinal, vemos críticas a

esses estilos. Com isso, concluímos que a força de padronização e imposição de estilos e gostos por parte do *mainstream* da indústria cultural deve ser relativizada. Os artistas, mesmo tendo os ouvidos “bombardeados” pelas obras do *mainstream*, foram buscar em artistas do passado recente, mas relegados, nas grades de programação das rádios e TVs, a horários menos nobres, suas principais influências. Entre os dez artistas e bandas mais citados, por exemplo, quatro são brasileiros: Legião Urbana (1°), Raul Seixas (3°), Cazuza (4°) e Engenheiros do Hawaii (5°); e, portanto, seis estrangeiros: Pink Floyd (2°), Iron Maiden (6°), Jonny Cash (7°), Led Zeppelin (8°), Metallica (9°) e AC/DC (10°). Note-se que, entre esses dez mais citados, nenhum esteve em seu auge de popularidade nas duas primeiras décadas deste século, mas, principalmente, nas décadas de 1970 e 1980, com uns poucos se mantendo ainda em evidência, na década de 1990. Por que e onde os artistas que, em sua maioria, nasceram na década de 1980, foram ouvi-los? As respostas, segundo entendemos, estão nas residências (pais) e nos “amigos especiais”, pessoas mais velhas, músicos e/ou compositores, e até mesmo alguns professores, que, na adolescência dos artistas, exerceram, para eles, uma espécie de liderança cultural.

É nesses dois tipos de ambientes que os artistas pesquisados também informaram ter tido contato com os livros. Já em nosso trabalho de pesquisa, na pós-graduação *lato sensu* (ABIB, 2009), tivemos a oportunidade de averiguar que as sugestões de leituras dos jovens de periferia vinham, em sua maioria, de ambientes extraescolares, notadamente o familiar, onde o nível de escolaridade dos pais tem especial importância.

No que respeita às cosmovisões e aos conteúdos ideológicos apreensíveis nas obras analisadas, vimos que, novamente, não há homogeneidade. A periferia se apresenta como um mundo onde opiniões, conceitos, visões de mundo diferentes convivem (se pacificamente ou não, é outra questão) e se manifestam. Tanto pelas presenças quanto pelas ausências, acreditamos poder concluir que as visões sobre a mulher diferem de forma substancial daquelas encontradas em nosso cancionário, não apenas no tradicional, como também nas atuais obras de artistas que se filiam aos estilos sertanejo, sertanejo universitário, forró e pagode. Não encontramos, por exemplo, uma valorização melodramática de situações de disjunção amorosa, nem justificativas de ações violentas, muito menos a demonização da mulher.

Em relação ao lugar, ou seja, à periferia, vimos que, se não há uma valorização ufanista e idealizada das comunidades carentes, não encontramos também nada que indique necessidade ou desejo de evasão para outros locais. Os problemas são reconhecidos

conscientemente, mas, de modo geral, exalta-se a solução dos mesmos pelos próprios moradores. Interessante também notar a ausência de qualquer incentivo ou idealização da violência e da criminalidade, como ocorre em algumas composições do funk carioca.

De um modo geral, apreendemos visões relativamente conservadoras no que tange à sexualidade, ao romance, às drogas, à religião, à educação e à luta pela vida. Apesar de algumas referências negativas em relação ao consumismo e à sociedade capitalista, não se nota qualquer exortação à violência, à revolução, ou seja, a qualquer modo de contrastar de forma violenta os poderes constituídos. Mesmo na obra que conclama à união contra aqueles que teriam “força de escravizar”, não se encontra, objetivamente falando, referências aos meios, a não ser a uma “união” um tanto quanto vaga. Em contraste, em outras composições, as ações são claras, seja em relação ao meio ambiente, seja em relação à ascensão social.

Ao fim desta jornada, ousamos sugerir que a importância maior deste trabalho está em afirmar que as periferias urbanas, longe de serem comunidades homogêneas, são mundos pulsantes onde variadas atividades artísticas são desenvolvidas, apesar das carências e das dificuldades. Os preconceitos sociais, raciais e culturais tendem a reduzir pessoas a entidades indiferenciadas, operando, assim, uma violência que pode se traduzir tanto em discriminação como a denunciada, por exemplo, na canção *Muleke de periferia* (p. 90), quanto em ações discriminadoras que – mesmo quando as intenções pareçam ser positivas – privilegiem determinadas manifestações artísticas, tidas como características das periferias urbanas, em detrimento de outras, como, por exemplo, no caso de alguns festivais ou incentivos culturais públicos.

No que se relaciona às questões pedagógicas, que nunca abandonaram nossas preocupações, julgamos importante que nós professores, notadamente os de Literatura, fiquemos sempre atentos tanto à diversidade que está presente nas periferias quanto aos novos meios que estão revolucionando as formas de apreensão de conhecimentos, de produção artística e de interação social. A sala de aula que não leva em consideração as novas tecnologias, a cultura de massas e as manifestações artísticas dos jovens das periferias urbanas em toda a sua variedade, tenderia, a nosso ver, à obsolescência e, portanto, à irrelevância.

BIBLIOGRAFIA

- ABIB, Aloísio M. **O que leem os que não leem**: referências literárias e relacionamento de alunos de periferia com o ensino de literatura no ensino médio e com o cânone literário escolar. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2009.
- ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução Julia Elizabeth Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. Palestra sobre lírica e sociedade. *In*: _____. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 43, 2003.
- _____. **Textos escolhidos**. Consultoria de Paulo Eduardo Arantes. São Paulo: Nova Cultural, 1996. (Os pensadores).
- ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992. (Obras completas de Oswald de Andrade)
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006. (Coleção Obra prima de cada autor, 151)
- ASCENÇÃO, Andréa. **Ultraje a rigor**, nós vamos invadir sua praia. Caxias do Sul, RS: Belas Letras, 2011.
- ARAÚJO, Lucinha. **Cazuza: só as mães são felizes**. Depoimento a Regina Echeverria. 2. ed. São Paulo: Globo, 2004.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. **Eu não sou cachorro não**: música popular cafona e ditadura militar. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- BARBETTA, Pedro Alberto. **Estatística aplicada às ciências sociais**. 8. ed. São Carlos, SP: Editora da UFSC, 2012.
- BERGEZ, Daniel et al. **Métodos críticos para a análise literária**. Tradução Olinda Maria R. Prata. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Leitura e crítica; 12).
- BÍBLIA: Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2013.
- BOSCO, Francisco. Letra de música é poesia? *In* BUENO, André (org.) **Literatura e sociedade**: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- BUNZEN, Clécio; MENDONÇA, Márcia (Orgs.). **Português no ensino médio e formação do professor**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. (Estratégias de ensino; 2)
- BURGESS, Jean; GREEN, Joshua. **YouTube e a revolução digital**. Tradução Ricardo Giassetti. São Paulo: Aleph, 2009.
- CALCANHOTO, Adriana. A fábrica da canção, *In*: MATOS, Cláudia N. et al.(Orgs.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- CAMARA JR., Joaquim Mattoso de. **Dicionário de linguística e gramática**. 28. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- CANCLINI, Néstor G. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Tradução Maurício Santana Dias. 8. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

- _____. **Culturas híbridas**. Tradução Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2011. (Ensaio Latino-americanos; 1)
- _____. **Leitores, espectadores e internautas**. Tradução Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CÂNDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).
- _____. O direito à literatura. *In: Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CARR, Nicholas. **O que a internet está fazendo com nossos cérebros: a geração superficial**. Tradução Mônica Gagliotti Fortunato Friaça. Rio de Janeiro: Agir, 2011.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**, literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- CARLOS, Erasmo. **Minha fama de mau**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura europeia e idade média latina**. Tradução Teodoro Cabral. 2. ed. Brasília: INL, 1979.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000. (Coleção Ouvido Musical)
- DAVINI, Silvia A. Voz e palavra – música e ato, *In: MATOS, Cláudia N. et al.(orgs.)*. **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução Pérola Carvalho. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. (Debates; 19)
- _____. **Interpretação e superinterpretação**. Tradução MF; revisão e texto final Monica Stahel. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012 (Biblioteca do pensamento moderno)
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FARIA, Alexandre. **Venta não**. Juiz de Fora: FUNALFA; Rio de Janeiro: Texto Território, 2013.
- FAVARETO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? *In: MATOS, Cláudia N. et al.(Orgs.)*. **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. 15. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (O mundo, hoje, 21)
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll, uma história social**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica *In* _____. **Saco de gatos: ensaios críticos**. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

- GARDEL, André. Mpb: multicultural poética brasileira. In BUENO, André (org.) **Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- GATTI, Bernadete Angelina. **Grupo focal na pesquisa em ciências sociais e humanas**. Brasília: Liber Livro, 2005. (Pesquisa em educação; 10)
- GESSINGER, Humberto. **Pra ser sincero: 123 variações sobre um mesmo tema**. Caxias do Sul, RS: Belas-lettras, 2010.
- GÓES, Fred. Mpb na diligência da crônica. In BUENO, André (org.) **Literatura e sociedade: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- GREIMAS, Algiridas; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. 1. ed. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- HESSE, Hermann. **Demian**. Tradução Ivo Barroso. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, [197-].
- LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo: uma radiografia de nosso tempo e de nossa cultura**. Tradução Ivone Benedetti. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- MACLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem (understand media)**. Tradução Décio Pignatari. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.
- MARMO, Hérica; ALZER, Luiz A. **A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MARTEL, Frédéric. **Mainstream e a guerra global das mídias e das culturas**. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- MARTINS, Ivanda. A literatura no ensino médio: quais os desafios do professor? In. BUNZEN, Clécio; MENDONÇA, Márcia (orgs.). **Português no ensino médio e formação do professor**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006 (Estratégias de ensino; 2).
- MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e música: laços de parentesco e parceria, In: _____ et al.(orgs.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MOASSAB, Andréia. **Brasil periferia(s): a comunicação insurgente do Hip-hop**. São Paulo: EDUC, 2011.
- MOISES, Massaud. **A análise literária**. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.
- _____. **A criação literária**. Ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2012.
- _____. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORAIS, J. G. Vinci de. Cantar e contar o cotidiano: as Modinhas Paulistanas (anos 20 / 30), In: MATOS, Cláudia N. et al.(orgs.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Tradução Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- NEGREIROS, Eliete Eça. **Ensaio a canção: Paulinho da Viola e outros escritos**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.
- NESTROVSKI, Arthur (org.). **Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções**. São Paulo: Publifolha, 2007.

- ORTIGAO, Maria Isabel Ramalho (org.). **Educação nas periferias urbanas**. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2011.
- PERRONE, Charles. **Letras e letras da Música Popular Brasileira**. Tradução José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- PESSOA, Fernando. **O eu profundo e os outros eus**: seleção poética. Seleção e nota editorial Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- RIBEIRO, Júlio Naves. **Lugar nenhum ou Bora Bora?** Narrativas do "rock brasileiro anos 80". São Paulo: Annablume, 2009.
- RODRIGUES, Nelson Antônio. **Os estilos literários e letras de música popular brasileira**. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.
- SANT'ANA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.
- SARAIVA, Antônio José; LOPES, Óscar. **História da literatura portuguesa**. 2. ed. Porto: Porto Editor, s/d.
- SOARES, Magda. **Letramento: um tema em três gêneros**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- SHUKER, Roy. *Undersstanding popular music*. 2. ed. Nova York, EUA: Taylor & Francis e-Library, 2001.
- TATIT, Luiz. **O cancionista**. 2. ed. São Paulo: EdUSP, 2012.
- _____. **O século da canção**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- TAVARES, Hênio. **Teoria literária**. 12. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- TAVARES, Braulio. **Contando histórias em versos: Poesia e Romanceiro popular no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- TINHORÃO, José Ramos. **As origens da canção urbana**. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- _____. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. **Música popular: um tema em debate**. 4. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.
- ULHÔA, Martha T. Perdão Emília! Transmissão oral e aural na canção popular, *In*: MATOS, Cláudia N.et al.(Orgs.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- VALENTE JR., Valdemar. Mário de Andrade e a música popular. *In* BUENO, André (org.) **Literatura e sociedade**: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- VILAÇA, Nizia. **A periferia pop na Idade Mídia**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: companhia das Letras, 1989.

REFERÊNCIAS NA INTERNET (TESES, ARTIGOS, ENTREVISTAS, DEBATES, DEPOIMENTOS)

CANCLINI, Néstor. **Cultura sem fronteiras**: depoimento. Entrevistadores: Reynaldo Damazio e Diana Araújo Pereira. São Paulo: Portal Edusp, seção Cadernos de Cultura, 2012. Disponível em: < http://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp>. Acesso em 10 janeiro 2013.

CASTILHO, Cristiano. Sobre a MPB e a Música Pop Brasileira. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 04 fev. 2012. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1220046&tit=Sobre-a-MPB-e-a-Musica-Pop-Brasileira>>. Acesso em 05 janeiro 2013.

CASTRO, Rogério. Em defesa de Raul contra “Rock’n’raul” de Caetano Veloso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 ago. 2011. Seção País – sociedade aberta. Disponível em: < <http://www.jb.com.br/sociedade-aberta/noticias/2011/08/23/em-defesa-de-raul-contr-rocknraulde-caetano-veloso/>>. Acesso em 05 janeiro 2013.

CÍCERO, Antônio. O tropicalismo e a MPB. **Tropicália**, São Paulo, agosto 2004. Seção Eubioticamente atraídos: visões brasileiras. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/visoes-brasileiras/o-tropicalismo-e-a-mpb>>. Acesso em janeiro 2013.

DINIZ, Júlio. Antropofagia e Tropicália – devoração / devoção. **Nelim**, Rio de Janeiro, s.d.. Seção Ensaios e artigos. Disponível em: <http://139.82.199.21/NELIM/ensaios_artigos/julio_antropogafiaetropicalia.pdf>. Acesso em 06 janeiro 2013.

GUESSINGER, Humberto. **Humberto Gessinger no Alto-falante – parte 1**, entrevista. Entrevistador: Thiago Pereira. Belo Horizonte, 2011, vídeo. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=_IHRPOASrdE>. Acesso em janeiro 2013.

GHEZZIÉ, Daniela Ribas. Especial Guitarra Elétrica – Xô, iê-iê-iê. **Revista de História.com.br**, São Paulo, n. 78, mar. 2012. Seção Cultura e Arte. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/especial-guitarra-eletrica-xo-ie-ie-ie>>. Acesso em 05 janeiro 2013.

JUIZ DE FORA. Universidade Federal de Juiz de Fora. Centro de Pesquisas Sociais. Anuário Estatístico de Juiz de Fora 2009. Disponível em: < http://www.pjf.mg.gov.br/cidade/anuario_2009/index.html/>. Acesso em 07 ago. 2013.

LOBÃO [João Luiz Woerdenbag Filho]. **Lobão**: a ovelha negra da música brasileira.: depoimento. Entrevistador: Pedro Alexandre Sanches. São Paulo, Portal Último Segundo, 11 dez. 2011. Seção Cultura. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/lobao+a+ovelha+negra+da+musica+brasileira/n1237997881148.html>>. Acesso em 05 janeiro 2013.

_____. **Lobão “bombardeia” a MPB e o rock brasileiro dos anos 80** depoimento. Entrevistador: Gustavo Moraes. São Paulo, Portal cifraclubnews, 23 jul. 2012. Disponível em: < <http://www.cifraclubnews.com.br/noticias/40154-lobao-bombardeia-a-mpb-e-o-rock-brasileiro-dos-anos-80.html>>. Acesso em 05 janeiro 2013.

LOURENÇO, Mariane Lemos. Arte, cultura e política: o Movimento Hip Hop e a constituição dos narradores urbanos. *Psicología para América Latina: Revista electrónica*

internacional de la Unión Latinoamericana de Entidades de Psicología. n. 19, maio 2010. Disponível em < <http://www.psicolatina.org/19/hiphop.html>>. Acesso em agosto de 2014.

MASSAGLI, Sérgio. **Marcha contra a guitarra elétrica e o Tropicalismo**. Produção de Sérgio Massagli. Santa Catarina, 2011, vídeo. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=BHkJ3IBvFLg>>. Acesso em 03 janeiro 2013.

PALAVRA ENCANTADA. Direção Helena Solberg. Produção Davi Meyer. Argumento e co-produção Marcio Debellian. Roteiro Diana Vasconcellos, Helena Solberg e Marcio Debellian. Rio de Janeiro: Biscoito Fino; Radiante Filmes, 2009. 2 DVD.

PALUMBO, Patrícia. **Afinal, o que é essa tal de MPB?** O Estado de São Paulo, São Paulo, 15 janeiro 2011. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,afinal-o-que-e-essa-tal-de-mpb,666405,0.htm>>. Acesso em 04 janeiro 2013.

RIBEIRO, Manoel Pinto. **As formações discursivas relacionadas à mulher no cancioneiro popular de 1930 a 1945**. Originalmente apresentada como tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007. Disponível em < http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp074713.pdf>. Acesso em 15 de agosto de 2014.

ROMANELLI, Cristina. Especial Guitarra Elétrica – Yes, nós temos guitarra. **Revista de História.com.br**, São Paulo, n. 78, mar. 2012. Seção Cultura e Arte. Disponível em: < <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/especial-guitarra-eletrica-yes-nos-temos-guitarra>>. Acesso em 05 janeiro 2013.

VELOSO, Caetano. Se Luan Santana não é MPB, então o que é MPB?, entrevista [fev. 2011] Entrevista concedida ao **Portal Terra**. Disponível em: <<http://musica.terra.com.br/caetano-se-luan-santana-nao-e-mpb-entao-o-que-e-mpb,c99cc63c8b15a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em 04 janeiro 2013.

_____, Entrevista com Caetano Veloso, entrevista [jul. 2009] Entrevista concedida ao portal Saraiva Conteúdo, vídeo. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=dOo1iRR-P9U>>. Acesso em janeiro 2013.

VIANA, Nildo. Reflexões sobre a Música Popular Brasileira. **Humanidades em foco**, Goiânia, n. 7, ago./set/out. 2006. Seção Cultura e Arte. Disponível em: <<http://www.ifg.edu.br/humanidades/index.php/revista-no-7/195>>. Acesso em 04 janeiro 2013.

DISCOGRAFIA

Nota explicativa: este autor não possui em sua modestíssima discoteca a maioria dos discos nos quais podem ser encontradas as canções citadas neste trabalho. Assim como ocorre com os artistas pesquisados, nossa maior fonte musical encontra-se na internet. Por isso, as referências às canções citadas, em sua maioria, levam a *sites* na internet. Nesta seção, contudo, disponibilizamos referências aos discos, CDs e DVDs, conforme encontramos em pesquisas realizadas em *sites* oficiais, *sites* de disponibilização de letras e de arquivos para *download**, blogs especializados, entre outros. Listamos, preferencialmente, discos, CDs e DVDs que podem ser encontrados para aquisição, mas, quando possível, informamos o ano das primeiras gravações, conforme a pesquisa efetuada nos *sites* que, logo a seguir, listamos.

Além dos *sites* oficiais dos artistas que mantêm esse tipo de informação disponível na internet, e de discografias disponibilizadas na Wikipédia, os *sites* consultados foram:

<http://300discos.wordpress.com/>
<http://letras.mus.br/>
<http://museudacancao.blogspot.com.br/>
<http://musica.com.br/>
<http://www.cifraclub.com.br/>
<http://www.dicionariompb.com.br/>
<http://www.mis-sp.org.br/>
<http://www.recantocaipira.com.br/>
<http://www.vagalume.com.br/>

BARBOSA, Orestes; CALDAS, Sílvio. Chão de estrelas. In: CALDAS, Sílvio. **Sílvio Caldas**. São Paulo: SonyBMG, p[sd]. 1 CD, faixa 3. (Coleção Série Maxximum). Primeira gravação encontrada: Odeon, p1937.

BOB RUN. Rap do Silva. Intérprete: _____. In: **RAP Brasil 2**. Rio de Janeiro: EMI Music, p1995. 1 CD, faixa 1.

BUARQUE, Chico; HIME, Francis. Trocando em miúdos. In: BUARQUE, Chico. **Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, p1978. 1 disco sonoro, lado A, faixa 3.

CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. Cavalgada. Intérprete: Roberto Carlos. In: CARLOS, Roberto. **Roberto Carlos**. CBS, p1977. 1 disco sonoro, lado B, faixa 1.

_____. Jonny Furacão. Intérprete: Erasmo Carlos. In: CARLOS, Erasmo. **Erasmo Carlos: o Tremendão**. São Paulo: SonyBMG, p2005. 6 CDs, álbum 5, faixa 13. Primeira edição em compacto simples (vinil), São Paulo: RGE, p1969. 1 disco sonoro, lado B.

_____. Os seus botões. . Intérprete: Roberto Carlos. In: CARLOS, Roberto. **Roberto Carlos**. CBS, p1976. 1 disco sonoro, lado A, faixa 2.

CELESTINO, Vicente. O ébrio. In: **Vicente Celestino**. São Paulo: Abril Cultural, p 1977. 1 disco sonoro, lado A, faixa 2. (Coleção Nova história da Música Popular Brasileira, n. 23). Primeira gravação encontrada: RCA, 1936.

CRIOLO. Freguês da meia noite. In: _____. **Nó na orelha**. São Paulo: Universal, p2012. 1 CD, faixa 5.

GESSINGER, Humberto; LICKS, Augusto. O exército de um homem só. Intérprete: Humberto Gessinger. In: ENGENHEIROS DO HAWAII. **Engenheiros do Hawaii – Acervo Especial**. São Paulo: BMG – Ariola, p1994. 1 CD.

GOIÁ; BELMONTE. Saudade da minha terra. Intérpretes: Amaraí e Francis Jr. In: AMARAÍ; FRANCIS JR. **Belmonte & Amaraí: lembrados por Amaraí e Francis Jr.** Rio de Janeiro: Som Livre, p2005. 1 CD, faixa 1. Primeira gravação: 1955.

GONÇALVES, Nelson; MARTINS, Herivelto. Redoma de vidro. Intérprete: GONÇALVES, Nelson. In: **Nelson Gonçalves, a pedidos**. Rio de Janeiro: RCA-Camden, p1966. 1 disco sonoro, lado A, faixa 5.

GONZAGA, Luiz; TEIXEIRA, Humberto. Asa Branca. In: **GONZAGA, Luiz. 50 anos de chão**. Disco 1. Rio de Janeiro: RCA Victor, p1988. 1 disco sonoro, lado B, faixa 1. Primeira gravação encontrada: RCA Victor, p.1947.

MARQUES, Joel. No dia em que eu daí de casa. In: MARQUES, Joel. Joel Marques. Rio de Janeiro: BM Ariola, p1991. 1 disco sonoro, lado A, faixa 4.

- MARTINS, Roberto; SILVA, Waldemar. Favela. Intérprete: Caldas, Silvio. In: CALDAS, Silvio. **O caboclinho feliz**. São Paulo: SonyBMG, p1996. 3 CDs, CD 1, faixa 9. Caixa Antologia com 3 CDs (Série Celebidades da MPB). Gravações realizadas entre 1954 e 1975.
- MONSUETO; PASSOS, Arnaldo. Mora na filosofia in: VELOSO, Caetano. **Transa**. Rio de Janeiro: Polygram, p. 1971. Faixa 5. Primeira gravação encontrada: Odeon, 1962.
- MUNHOZ & MARIANO. Camaro amarelo. In: _____. **Ao Vivo em Campo Grande Vol. II**. Rio de Janeiro: Som Livre, p2012. 1 CD, faixa 1.
- PINK FLOYD. **Pink Floyd The Wall**. RUGB: Harvest; EUA: Columbia; Capitol, p1979. 2 discos sonoros.
- RODRIGUES, Lupicínio. Ela disse-me assim (1959). Intérprete: Jamelão. In: **JAMELÃO. A voz do samba** – CD 2. Araraquara, SP: Continental, p1997. 1 CD, faixa 3. (Coletânea).
- ROSA, Noel. Quando o samba acabou. Intérprete: Nelson Gonçalves. In: GONÇALVES, Nelson. **Noel Rosa na voz romântica de Nelson Gonçalves**. Rio de Janeiro: RCA Victor, p1956. 1 disco sonoro. Lado 2, faixa 1.
- ROSSI, Reginaldo. Garçon. In: **Reginaldo Rossi**. Warner, p2006. 1 CD, faixa 2. (Warner 30 anos). Primeira gravação encontrada: 1987.
- RUSSO, Renato. Eduardo e Mônica. In: LEGIÃO URBANA. **Dois**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon Brasil, p1986. 1 CD, faixa 4.
- RUSSO, Renato. Faroeste caboclo. In: LEGIÃO URBANA. **Que país é este?** Rio de Janeiro: EMI-Odeon Brasil, p1987. 1 CD, faixa 7.
- SANTANA, Luan. Meteoro. In: _____. **Ao vivo no Rio**. Rio de Janeiro: Som Livre, p2012. 1 DVD, 1 CD, Álbum 1 (DVD), faixa 20.
- SEIXAS, Raul. Ouro de tolo in: _____. **Krig-ha, Bandolo!** Rio de Janeiro: Philips, p. 1973. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 11.
- TEDDY VIEIRA; LUIZINHO. Menino da porteira. Intérpretes: Luizinho & Limeira. In: : _____. **Luizinho & Limeira**. Rio de Janeiro: BMG Ariola, p1997. 1 CD, faixa 1. (Coleção Luar do Sertão). Primeira gravação encontrada: RCA Victor, p1955.
- TELÓ, Michel. Ai Se Eu Te Pego. In: _____. **Michel Teló: Na Balada**. Rio de Janeiro: Som Livre, p2011. 1 DVD, faixa 1.
- TONICO; RIBEIRO, Francisco. Chico Mineiro. In: TONICO; TINOCO. **Tonico & Tinoco**. Warner, p2006. 1 CD, faixa 4. (Warner 30 anos). Primeira gravação encontrada: Continental, p1946.
- TORRES, Raul; PACÍFICO, João. Cabocla Tereza. Intérpretes: Raul Torres e Florêncio. In: TORRES, R.; FLORÊNCIO. **Raul Torres e Florêncio**. Rio de Janeiro: Sony BMG Brasil, p2000. 1 CD, faixa 4. (Coleção Luar do Sertão). Primeira gravação encontrada: RCA Victor, p1940.
- VICTOR & LEO. Fada. In: _____. **Vida Boa**. Gravação independente, p2004. 1 CD, faixa 5.
- ZEZÉ DI CAMARGO; LUCIANO. É o amor. In: _____. **Zezé Di Camargo & Luciano**. Rio de Janeiro: Copacabana, p1991. 1 disco sonoro, lado A, faixa 1.

GLOSSÁRIO¹¹⁵

Brega: o conceito de brega, aplicado à música popular brasileira, abrange uma série de estilos musicais e gera alguma confusão. Destacamos abaixo algumas considerações sobre o tema feitas em obras que constam da bibliografia consultada:

1 – “A palavra ‘brega’, usada para definir esta vertente da canção popular, só começou a ser utilizada no início dos anos 80. Ao longo da década de 70 [...], a expressão utilizada é ainda ‘cafona’, palavra de origem italiana, *cafóne*, que significa indivíduo humilde, vilão, tolo. Divulgada no Brasil pelo jornalista e compositor Carlos Imperial, a expressão ‘cafona’ subsiste hoje como sinônimo de ‘brega’, que, segundo a Enciclopédia da Música Brasileira, é um termo utilizado para designar ‘coisa barata, descuidada e malfeita’ e a ‘música mais banal, óbvia, direta, sentimental e rotineira possível, que não foge ao uso sem criatividade de clichês musicais ou literários” (ARAÚJO, 2013, p. 20)

2 – “A simplicidade musical das composições, dos arranjos e a singeleza dos temas tratados nessas composições radicalmente passionais contribuíram para criar um lugar definido de classificação desse velho estilo, já chamado em outros tempos de *kitsch*, *cafona* ou simplesmente romântico: o estilo brega. Se na década derradeira do século [XX] a música sertaneja encarnou o brega, outros gêneros, como o samba, o funk ou o rock, não mais esconderam o uso, com maior ou menor intensidade, do elemento brega, como algo já arraigado ao gosto brasileiro.” (TATIT, 2004, 234)

Cover (ou versão *cover*): “é uma regravação de uma canção previamente gravada. Muitos músicos tocam *covers* como forma de tributo a quem a gravou pela primeira vez. Outros formam as chamadas bandas covers, que além de tocarem as músicas, usam roupas e se apresentam da mesma forma que o original” (WP). Em nossa pesquisa, o *cover* se relaciona a apresentações em que o artista ou grupo musical canta canções de artistas ou de grupos consagrados.

Download / upload: “fazer *download*” é transferir um arquivo qualquer (texto, vídeo, áudio, multimídia, etc.) de um servidor para um computador. No Brasil diz-se “baixar” o arquivo da rede. Opõe-se a *upload*, que significa, portanto, transferir um arquivo qualquer de um computador para a um servidor. Popularmente, diz-se “subir” o arquivo para a rede. (B&G)

EP (*Extended Play*): “é uma gravação em vinil ou CD que é longa demais para ser considerada um compacto e muito curta para ser classificada como álbum. Normalmente, um álbum tem oito ou mais faixas e tem duração variando entre trinta e sessenta minutos; um compacto tem de 1 a 6 faixas e geralmente tem uma duração típica de dois a quinze minutos; um EP tem entre duas e oito faixas (somando os dois lados de um EP de vinil ou o total de faixas de *Compact Disc EP single*) e duração de 3 a 40 minutos. Alguns artistas preferem chamar o EP de mini álbum para dar um significado maior ao seu trabalho, em vez de ser classificado apenas como mais um aditivo em sua discografia.” (WP)

115 A sigla WP indica que a fonte é a Wikipédia, enquanto B&G indica que a fonte é o glossário da obra referenciada como BURGESS; GREEN (2009)

Segundo matéria publicada no jornal Folha de São Paulo, “Artistas brasileiros têm apostado no EP [...], que nada mais é do que um CD com menos músicas, uma novidade no mercado brasileiro, mas um formato consolidado já há muitos anos no exterior.”¹¹⁶

HD (*High Definition*): “é o vídeo de resolução e qualidade maior do que o de definição padrão. Embora não haja um significado padronizado para HD, geralmente, qualquer imagem de vídeo com mais de 480 linhas horizontais (América do Norte) ou 576 linhas (Europa) é considerada de alta definição, sendo que 720 linhas de varredura é geralmente o mínimo, embora a maioria dos sistemas exceda em muito isso. Imagens de resolução padrão capturadas em taxas mais rápidas do que o normal (60 fps, América do Norte, 50 fps Europa), por uma câmera de alta velocidade podem ser consideradas de alta definição em alguns contextos”. Em geral, alta definição relaciona-se a um aumento de qualidade (definição ou resolução). A abreviatura fps (*frames per second*) é a unidade de medida da cadência de um dispositivo audiovisual qualquer, como uma câmara de cinema ou vídeo, uma *webcam*, um projetor cinematográfico ou de vídeo, etc. Significa o número de imagens que tal dispositivo registra, processa ou exibe por unidade de tempo. Essa unidade também pode ser encontrada na forma qps (quadros por segundo). (WP)

Headhunters: (recrutadores) relaciona-se a profissionais que se dedicam a encontrar talentos, ou seja, são caçadores de talentos, não apenas no contexto musical, sendo que existem empresas especializadas em encontrar e recrutar pessoas talentosas em áreas diversas.

Linha do tempo (*timeline*): “é uma maneira de visualizar uma lista de eventos em ordem cronológica, descrito por vezes como o artefato do projeto. Consiste geralmente num desenho gráfico que mostra uma barra longa com a legenda de datas junto da barra do uso do tempo que (normalmente) indica os eventos junto dos pontos onde eles aconteceram.” (WP). Em nosso trabalho, nos referimos às linhas do tempo das páginas no Facebook dos artistas e grupos pesquisados.

Mainstream: “a ‘corrente principal’, diz-se do pensamento atual da maioria da população. O termo define o que é comum, familiar ou está disponível para as massas” (B&G). No mundo da música, considera-se um conteúdo *mainstream* aquele que tem grande divulgação e forte apelo comercial. Nesse sentido, se opõe a *underground**.

Malditos: receberam o título de “malditos” artistas da MPB cuja obra se caracterizou pela inovação poética e musical e pelo experimentalismo. Apesar de alguns aparecerem eventualmente nas paradas de sucesso, todos, de certa forma, mantiveram-se (se por escolha ou não, é algo a se investigar) distantes das rádios e das gravadoras. De uns tempos para cá, suas obras têm sido revisitadas por jovens e valorizados pela mídia, tanto que já há quem se refira a eles como “ex-malditos”. Entre “os malditos” elencam-se, entre outros, Sérgio Sampaio, Tom Zé, Jards Macalé, Jorge Mautner, Luiz Melodia, Torquato Neto, Walter Franco, Itamar Assumpção, Taiguara. Apesar de serem enquadrados juntos na categoria “malditos da MPB”, são artistas que percorreram caminhos diversos, experimentado ritmos

¹¹⁶ Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1297762-musicos-brasileiros-aderem-as-gravacoes-em-ep-formato-novo-no-mercado-nacional.shtml>>. Acesso em 02 de agosto de 2014.

diferentes entre si e que não fizeram parte de um movimento ou grupo específico dentro da música popular brasileira. Não se tem certeza de quem foi o criador do rótulo, mas há quem afirme que foram as próprias gravadoras, interessadas em atingir um público mais intelectualizado e *cult*. Hoje em dia, há quem se refira a Lobão e a Belchior como malditos.

Mashup: arquivo digital que contém mais de um ou todos os tipos de arquivos, criando uma nova obra derivada. [Pode conter] textos, desenhos, áudio, vídeo, etc. (B&G)

Mashup também pode se referir a uma canção ou composição criada a partir da mistura de duas ou mais canções pré-existentes (nesse caso pode-se dizer *mesh*, *mash up*, *mash-up*, *blend* ou *bastard pop/rock*) (WP)

Música de trabalho: v. *single*.

Pop rock: o termo pop aplicado às artes tem gerado alguma polêmica e contestação. No âmbito deste trabalho, a expressão pop rock refere-se ao rock suavizado, de forte apelo popular, distribuído normalmente por grandes gravadoras e que, portanto, faz parte do *mainstream** musical. Nesse sentido, o termo “pop” não deve ser confundido com “popular” ou “folclórico” (v. SHUKER, 2001 e CANCLINI, 2011, entre outros).

Post: conteúdo em texto, áudio, vídeo ou multimídia postado na internet.

Single: “Na nomenclatura da indústria fonográfica, um *single* é uma canção considerada viável comercialmente o suficiente pelo artista e pela companhia para ser lançada individualmente, mas é comum que também apareça num álbum. Atualmente, com a era digital, é comum o single ser lançado não mais somente como um álbum físico, mas também em diversos outros formatos, ou apenas no formato digital em serviços *on-line* de venda de música para *download**, como a iTunes Store.

Single é também uma expressão popular usada como sinônimo da antiga expressão **música de trabalho*** ou música de divulgação, sendo uma canção normalmente considerada como uma das mais comerciais de um álbum já lançado ou de futuro álbum, e que é lançada em rádios e outros veículos de divulgação. A expressão é originária dos Estados Unidos” (WP).

Streaming: “fluxo de mídia é uma forma de distribuição de dados, geralmente de multimídia em uma rede através de pacotes. É frequentemente utilizada para distribuir conteúdo multimídia através da Internet” (WP).

Teaser: “(em inglês ‘aquele que provoca’ (provocante), do verbo *tease*, ‘provocar’) é uma técnica usada em marketing para chamar a atenção para uma campanha publicitária, aumentando o interesse de um determinado público alvo a respeito de sua mensagem, por intermédio do uso de informações enigmáticas no início da campanha.” (WP)

Em nossa pesquisa, os *teasers* relacionam-se a pequenas gravações audiovisuais promocionais distribuídas através das mídias sociais, notadamente o YouTube e o Facebook.

Tonema: “Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e

econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim uma voz que inflete para o grave, distende o esforço de emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases deverão vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte.” (TATIT. 2012, p. 22)

Underground: “(‘subterrâneo’, em inglês) é uma expressão usada para designar um ambiente cultural que foge dos padrões comerciais, dos modismos e que está fora da mídia. Também conhecido como Cultura *Underground* ou Movimento *Underground*, para designar toda produção cultural com essas características, ou Cena *Underground*, usado para nomear a produção de cultura *underground* em um determinado período e local.

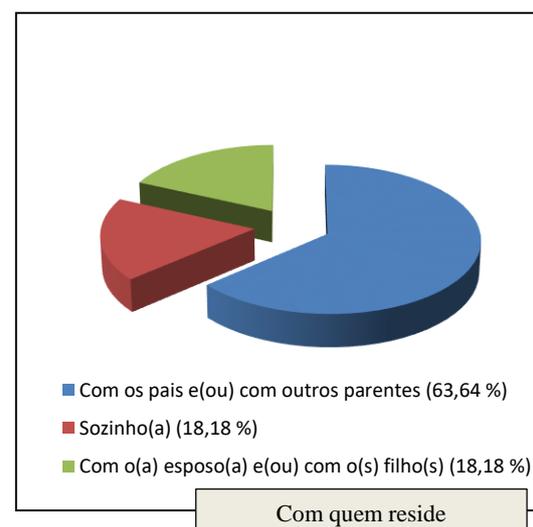
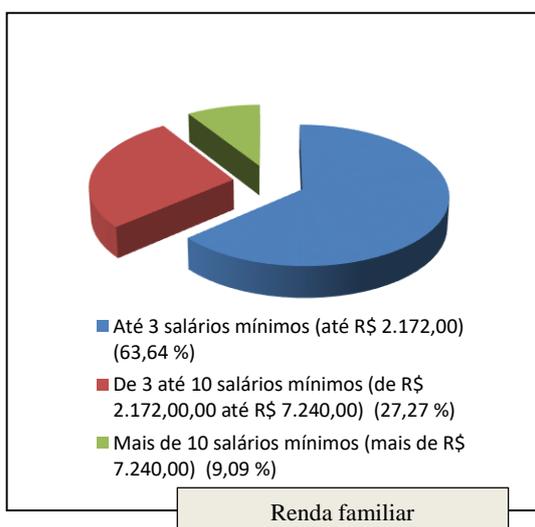
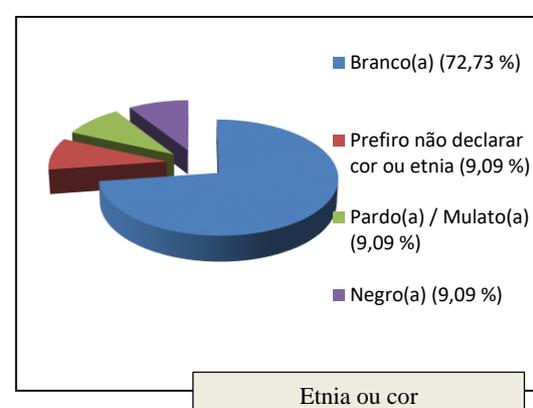
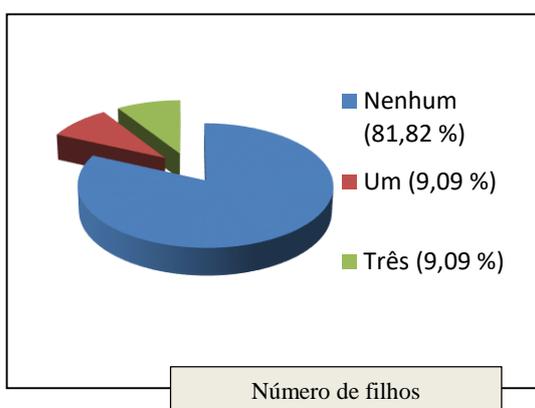
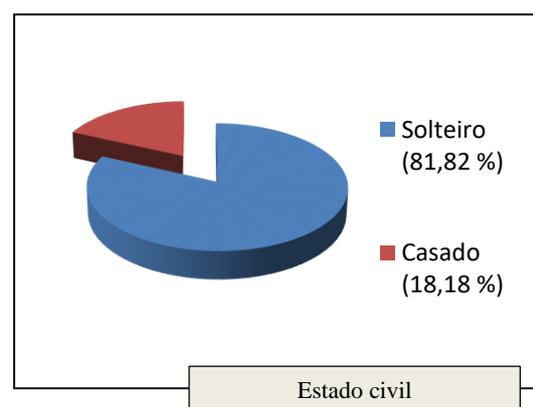
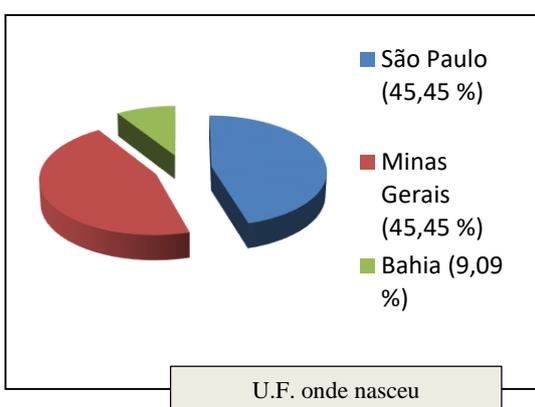
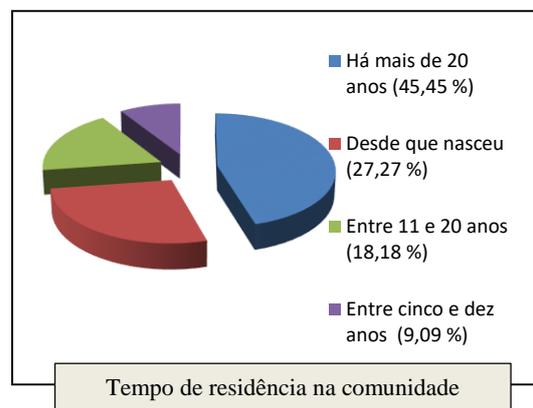
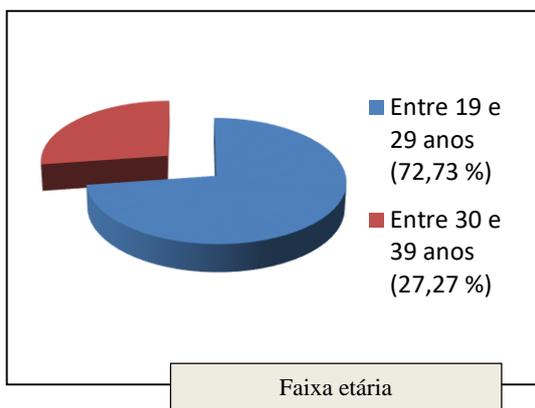
A Cultura *Underground* pode estar relacionada à produção musical, às artes plásticas, à literatura, ou a qualquer forma de expressão artística da cultura urbana contemporânea. A expressão ‘deixou o *underground*’ (ou ‘saiu do *underground*’) refere-se a artistas ou movimentos que se tornaram populares e adquiriram notoriedade junto ao grande público, entrando para o assim chamado *Mainstream*.”(WP)

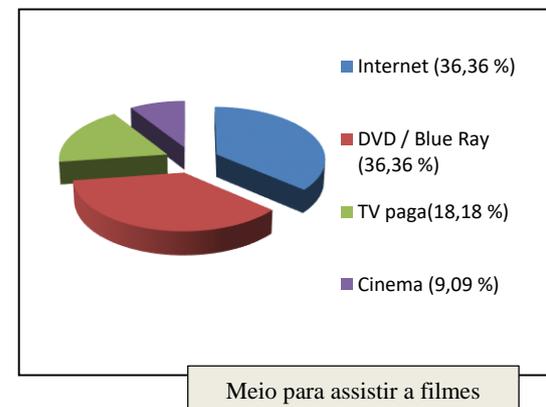
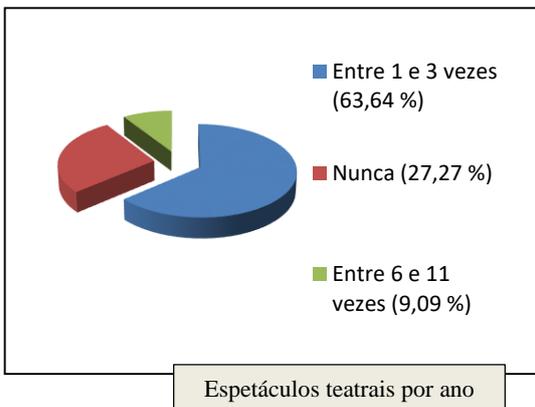
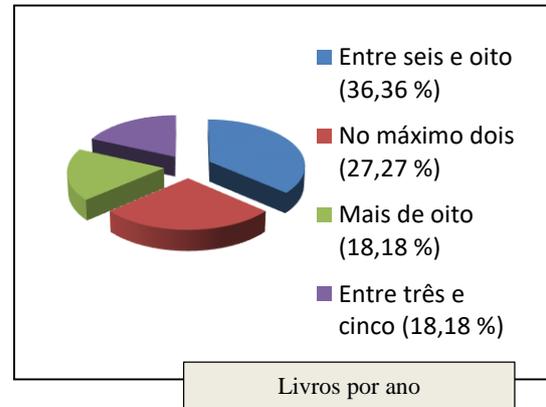
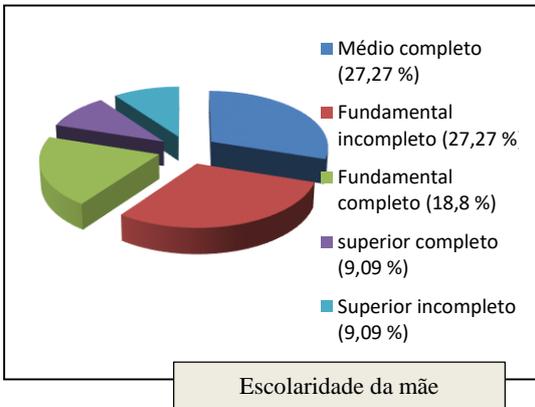
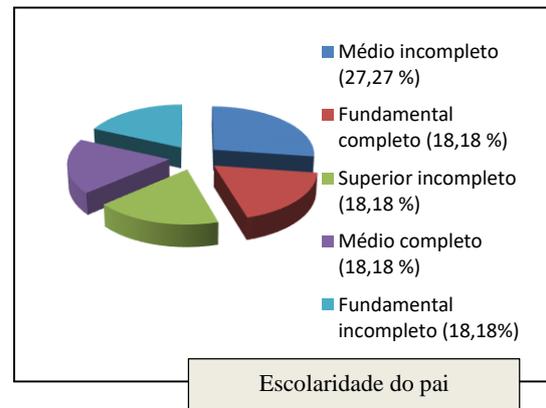
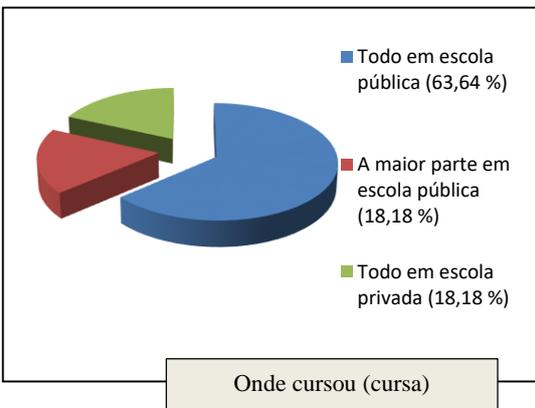
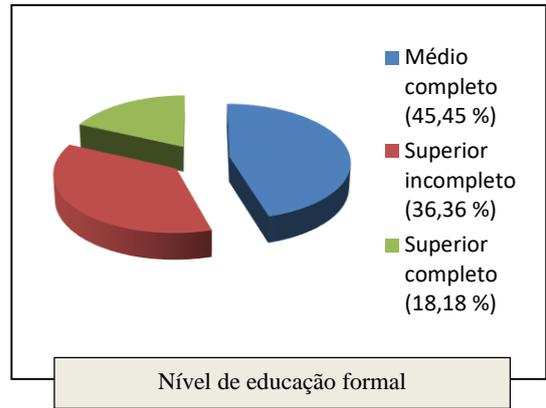
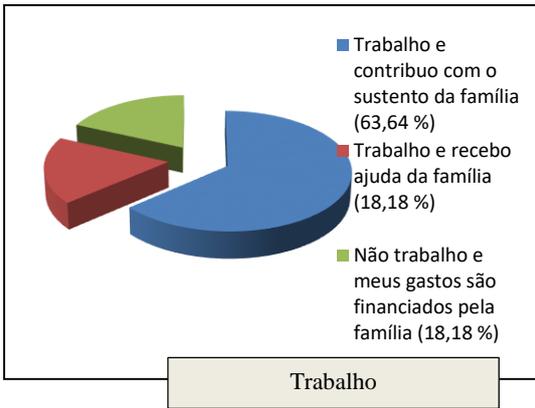
Videoclipe: pequeno vídeo utilizado por artistas musicais principalmente para divulgação de *singles**. Pode conter uma pequena história alusiva ao conteúdo da canção ou simplesmente mostrar a performance do artista ou grupo enquanto se apresenta em estúdio ou em shows. Pode também ser produzido como um *mashup**.

ANEXOS**ÍNDICE**

Anexo I Pesquisa socioeconômica e cultural: gráficos	119
Anexo II Roteiro de entrevista tipo grupo focal	121
Anexo III Mapas e vistas aéreas	122
Localização dos municípios de São Paulo e Juiz de Fora	122
Mapas do município de São Paulo e da subprefeitura de São Mateus	123
Vistas aéreas da região de São Mateus, em São Paulo	124
Mapas de Juiz de Fora e vista aérea da região de Gramma	125

Anexo I – Pesquisa socioeconômica e cultural: gráficos





Anexo II – Roteiro de entrevista tipo grupo focal

Tipo: grupo focal

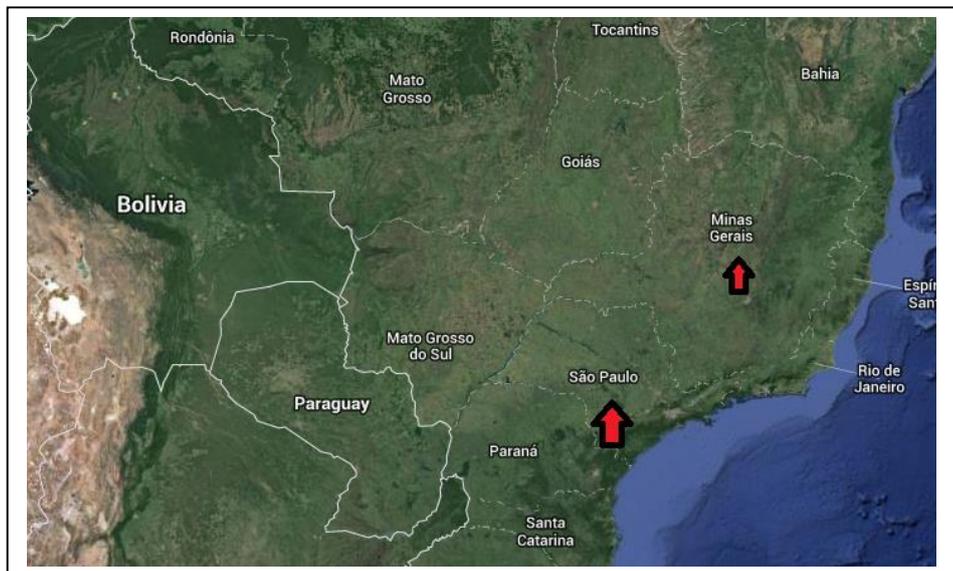
Objetivos principais: promover um debate entre os participantes sobre os temas tratados na a entrevistas individual anterior, a fim de melhor conhecer as visões de mundo dos participantes sobre os temas abordados.

Atuamos como mediadores-provocadores, pondo em discussão os seguintes temas:

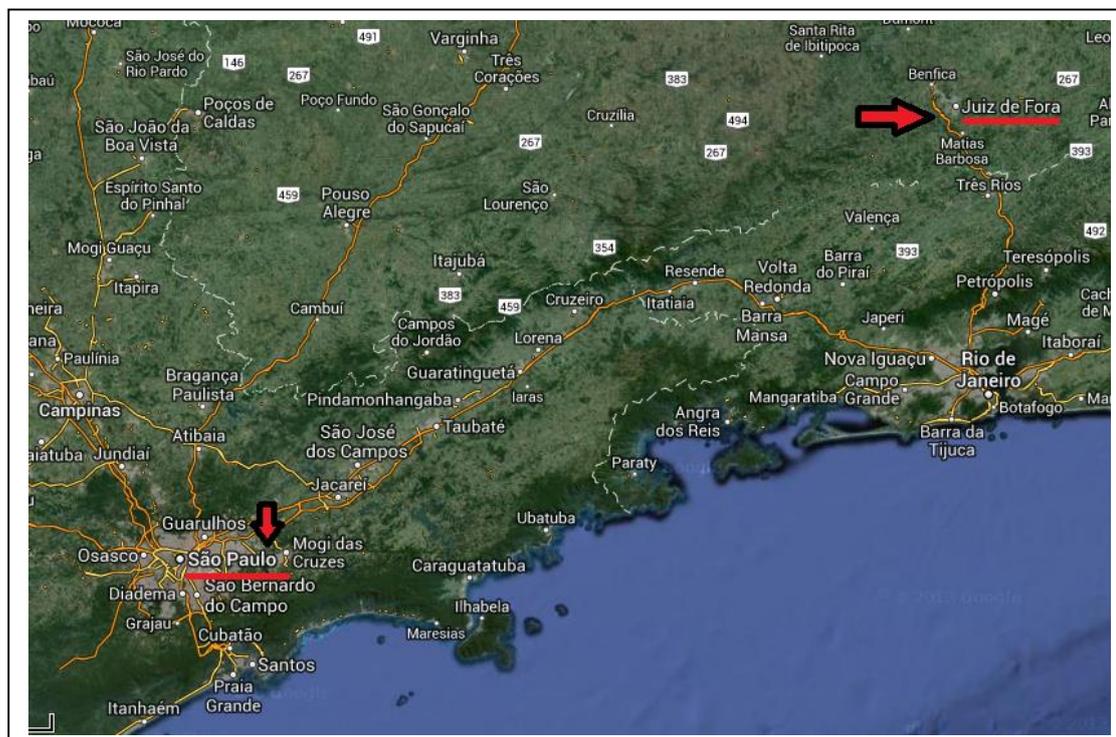
- influências artísticas;
- escola;
- internet como fonte de informações e como meio de divulgação dos trabalhos;
- temas predominantes nas letras;
- objetivos profissionais (se houver).

Esse formato permite uma maior interação dos entrevistados entre si e com o entrevistador. Além disso, sua flexibilidade permite que novos temas possam surgir e se sobrepor aos temas acima arrolados, o que não é desestimulado, desde que não se fuja dos objetivos principais da pesquisa.

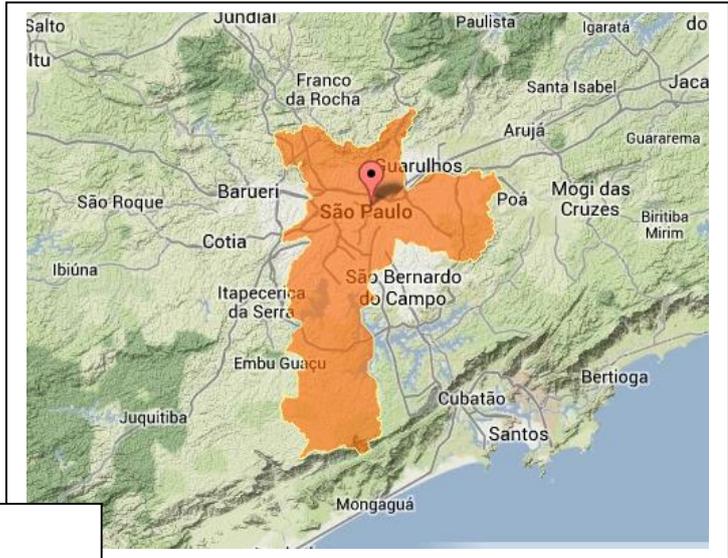
Anexo III – Mapas e vistas aéreas



Mapa 1: Estados de Minas Gerais e São Paulo no sudeste do Brasil
Fonte: Google Maps



Mapa 2: Municípios de Juiz de Fora e de São Paulo, no sudeste do Brasil.
Fonte: Google Maps.



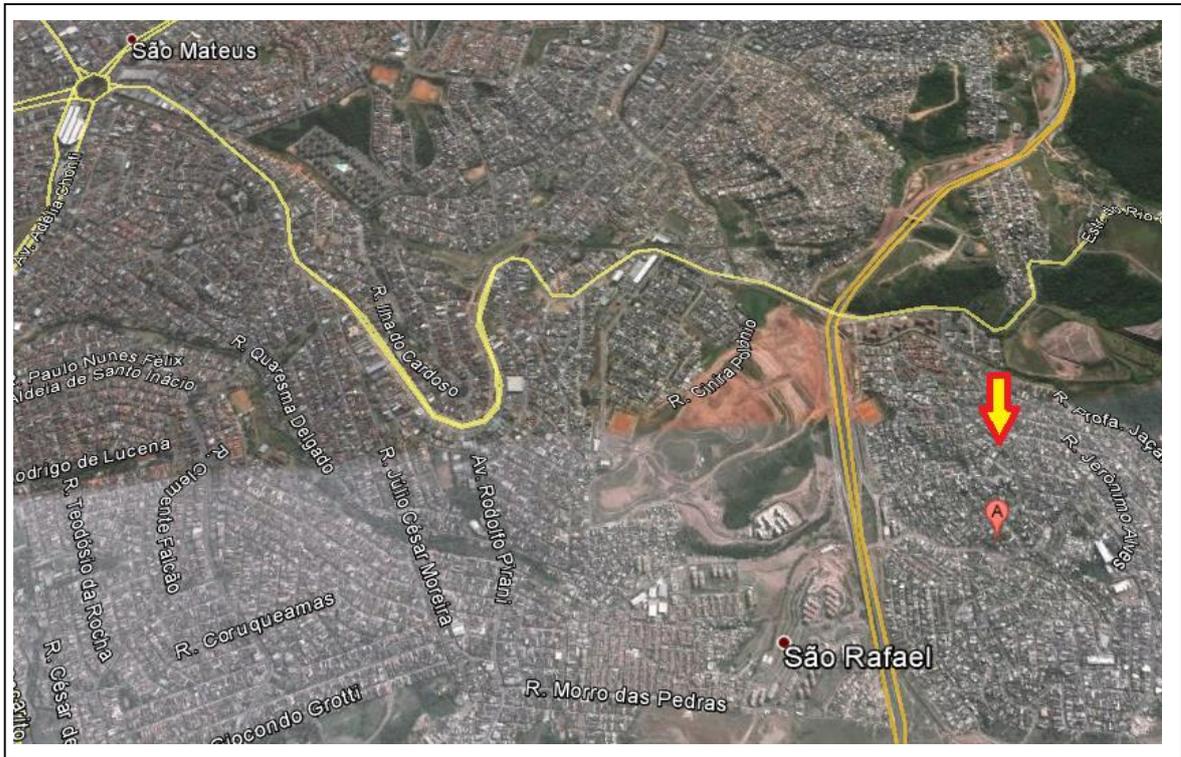
Mapa 3: Município de São Paulo – Localização
Fonte: Portal da Prefeitura de São Paulo



Mapa 4: Município de São Paulo – Subprefeitura de São Mateus – localização
Fonte: Portal da Prefeitura de São Paulo



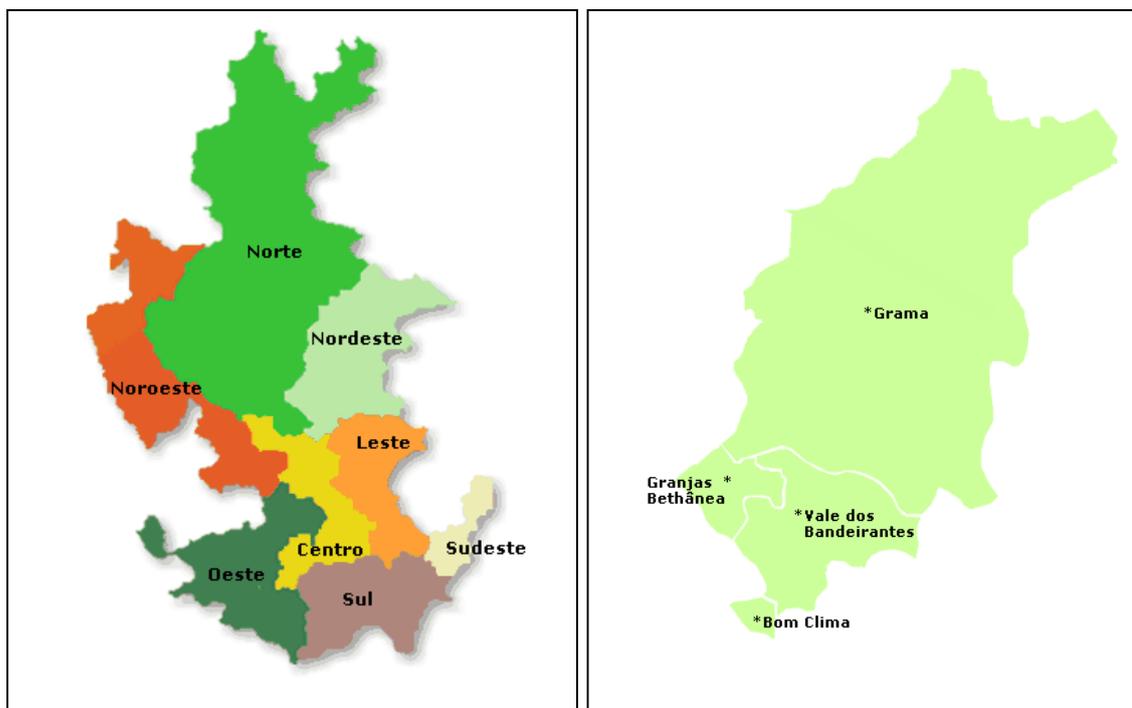
Mapa 5: Subprefeitura de São Mateus – distritos
Fonte: Portal da Prefeitura de São Paulo



Vista aérea 1: São Mateus, Pq. São Rafael e Jardim São Francisco (assinalado).
Fonte: Google Earth.

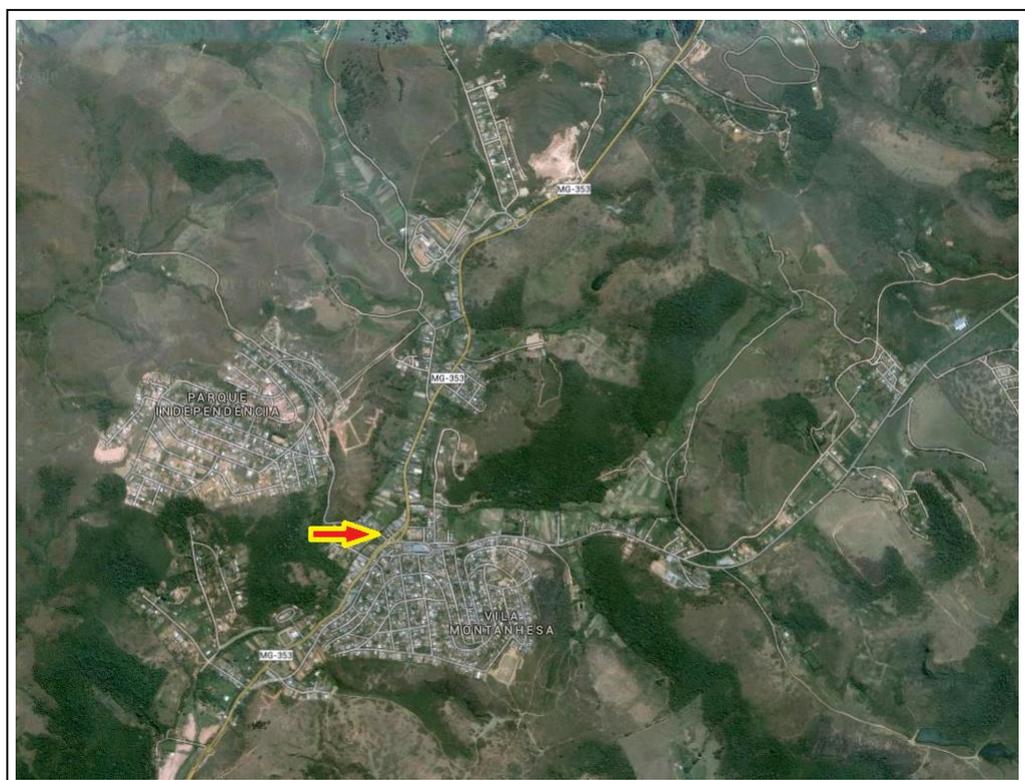


Vista aérea 2: Jardim São Francisco.
Fonte: Google Maps.



Mapa 6: regiões administrativas do Município de Juiz de Fora.
(Fonte: Prefeitura de Juiz de Fora)

Mapa 7: região administrativa Nordeste, do Município de Juiz de Fora.
(Fonte: Prefeitura de Juiz de Fora)



Vista aérea 3: Região de Grama, com o centro do bairro em destaque.
Fonte: Google Maps.