

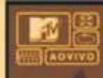


O SLA Funk de Fernanda Abreu



FUNK
POP
ROCK
SOFIA
S.L.A.
FERNANDINHA

LUZ
BLITZ
SHOW
SAMBA
ALICE
LSD
LUÍZ



ABREUGRAFIA

FERNANDA ABREU

RAIO X

FERNANDA ABREU

O dia da 'galera'



FERNANDA ABREU NA PAZ



FA INFÂNCIA
CARIOCA ESCOLA
BALÉ CHARME
FACULDADE ÍNTIMO



DOUÇINHO



«Bit bit Brasil»...



Fernanda Abreu Entidade Urbana



FUNK LUZ
POP BLITZ
SHOW
ROCK
SAMBA
SOFIA ALICE
S.L.A. LSD
FERNANDINHA LUÍS

Eus1 FA

Montagem a partir de diversas fotos de Fernanda Abreu.

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm



Foto do encarte do álbum *Sla radical dance disco club*, de FA

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa
Campus – Araraquara

O SLA Funk de Fernanda Abreu

Luciane de Paula

Orientação: **Profa. Dra. Renata M. F. Coelho Marchezan**

Araraquara
2007



Foto do encarte do álbum *Entidade Urbana*, de FA

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Ciências e Letras
Programa de Pós-Graduação em Lingüística e Língua Portuguesa
Campus – Araraquara

O SLA Funk de Fernanda Abreu

Luciane de Paula

Tese de Doutorado pelo Programa de
Pós-Graduação em Lingüística e Língua
Portuguesa da UNESP – Araraquara

Orientação: **Profa. Dra. Renata M. F. Coelho Marchezan**

Araraquara
2007



FERNANDA ABREU
NA PAZ

Foto do encarte do álbum *Na Paz*, de FA

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm

Para a “galera sangue bom”
do meu “clube da pesada”.
Especialmente mãe e pai,
Elaine, Renata, Rubens, Rute e Sandra,
“pedras preciosas” em minha vida.

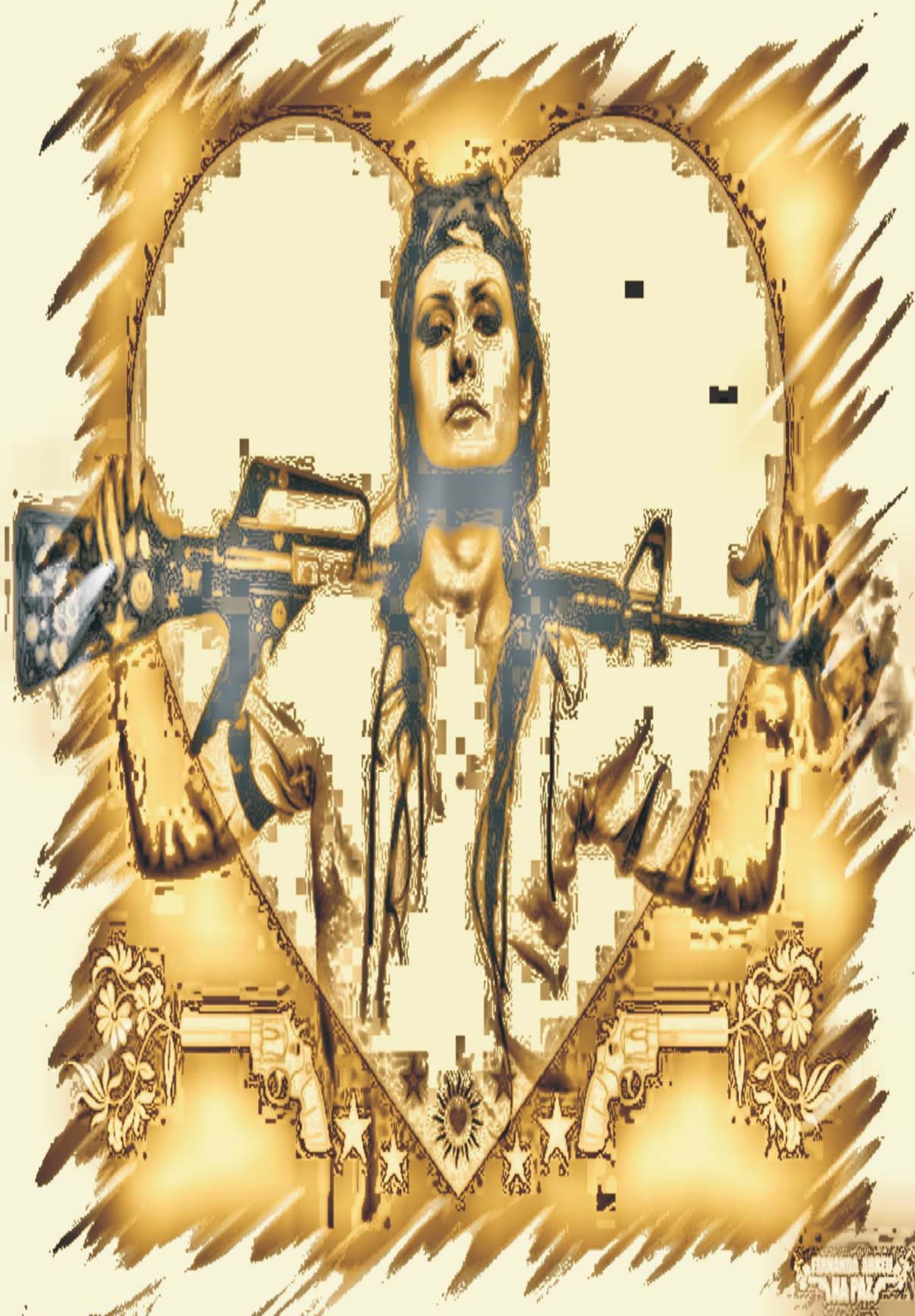


Foto do encarte do álbum *Na Paz*, de FA

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm

Agradecimentos? Reverências àqueles que orientaram e orientam, de alguma forma, esta pesquisa e, principalmente, esta des-orientada “sujeita” que resiste, tenta se rebelar e procura, com idealismo romântico, ainda que de forma entorpecente, uma forma utópica de mudança. Mas sabemos que, para orientar in-sanos, é preciso muita gente. Ao menos eles não precisaram (não quiseram ou não puderam) usar a camisa de força:

Rita e Diana, toda equipe da seção de pós-graduação, coordenação e corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa, pela orientação precisa, *e-mails* esclarecedores, paciência com horários e trabalhos.

Papaléguas e Lupércio, pelo tratamento com a impressora e com o computador.

Flávia, João Marcos, Maurício, Júnior, Ítalo, Patrick, Esther, Priscila, Ângela, Paula, Rangel, Lidiane, Luís Gustavo, Alemão, Luciene, Simone, Sílvia, Denise, Keila, por trabalharmos juntos e termos nos tornado amigos.

Cândice, Daniela e Lúcia, pelo “*help*” com o inglês, amizade e paciência.

Fabiana De Vito e família, pelas portas da casa sempre abertas. Pelo abrigo e pelos cuidados. Por me deixarem à vontade, como se estivesse em minha casa. Pelo tratamento “vip”. Pela amizade e por me adotarem como parte da família.

Cleri, Denise e Natália, pelos trabalhos conjuntos e pela amizade que ficou.

Elaine, pelos recortes de notícias de jornal, gravação de documentários, locação de filmes, leituras e revisões atentas. Por suportar, desde 1994, “meus acessos temperamentais”. Por ser meio “mãezona” e por me ensinar, com suas ações, um dos maiores aprendizados que possuo: o valor da verdadeira amizade. Essa lição de vida tem me tornado, a cada dia, como ela, mais humana. Um brinde à sua existência!

Rubens, pelos documentários, pela rebeldia, pelo conhecimento resistente e entorpecente acerca do *LSD* e dos poetas *beat*. Por ser par-padrinho em casamento, colega em retrato de família, poeta marginal e parceiro! Pela compreensão, maturidade, ironia e humor. Valeu pelo diálogo selvagem e sadio, cara-pálida!

Rute, pelo cuidado terapêutico e pelo vínculo. Mas, principalmente, pela liberdade e pelo re-nascimento quixotesco *ad aeternum*.

Sandra, pela faxina, em todos os sentidos. Pela limpeza e organização de meus papéis, textos, discos, filmes e “bugigangas”. Por saber onde estão as coisas. Por fazer eu me encontrar em minha própria bagunça.

Francisco, pelo socorro dos arquivos do e no computador.

Sandra, pelo apoio de irmã mais velha. Pela influência sociológica. Pela leitura atenta, pelas discussões incessantes. Pelos cuidados, de toda espécie. Por ser 10 anos mais velha e abrir caminhos. Pela influência da MPB. Pela amizade. Pelas madrugadas a fio. Pelos abraços, beijos e “queijos” sem preço. Pela gargalhada gostosa. Sandra, por seu exemplo e por ser quem você é, do jeito que é.

Pai, antes de mais nada, pela vida. Por ser meu “berço do samba”. Por ser “titã” “mutante”. Pelas lágrimas escondidas. Por me levar e buscar madrugadas adentro e viagens a fora. Pelo gosto e pelo “culto” ao “baixo estrato corpóreo”. Por sua fala silenciosa e seu jeito, em atitudes, de me dizer “Eu te amo, minha filha”. Então, já que prefere as ações à fala, pelo cuidado de uma vida. A minha vida, pai!

Mãe, também pela vida, gerada e cuidada. Pela impressora. Pelos financiamentos de toda a espécie. Pela presença. Por procurar palavras em dicionários, localidades em mapas, músicas em discos, poemas em livros, filmes em fitas de vídeo. Pelos sebos descobertos. Por acordar madrugadas para me buscar na rodoviária. Por me ditar partes de textos em rascunho e, principalmente, por decifrar a letra!

Fernanda Abreu, pela obra, por responder meus *e-mails*, interessar-se e se propor a auxiliar na pesquisa. “Garota sangue bom”!

Haroldo, pelo encantamento quanto à língua e à cultura latina.

Zaga, Laura, Maria Célia, Viviana, Renata Junqueira e Ude, pelas saborosas leituras teóricas e poéticas. Pelo gosto e pelo tratamento crítico dos textos literários.

Edna e Sílvia, pelas aulas da pós, pela paciência com as faltas, em todos os sentidos, pelas sugestões bibliográficas e esclarecimentos de dúvidas. Por me aceitarem com minha imaturidade e “ignorância” (como escreveu Manoel de Barros). Pelo alimento do espírito (conhecimento) em prol de meu crescimento acadêmico.

Arnaldo, pelas leituras atentas e pelas aulas. Pelas sugestões, por co-laborar com minha lapidação e maturidade acadêmica.

Rosário, pelas aulas, pela leitura atenta e pelas sugestões preciosas na tese. Ainda que com pouco contato, por me conhecer, por meio de minha escrita acadêmica.

Dulce, pela força de todo o tipo. Por ter me dado a honra de ser orientada por você, em arte. Pela amizade e por estar sempre aqui, junto, melhor, dentro de mim.

Renata, pela orientação, em todos os sentidos. Pelo suporte. Pelo incentivo e liberdade. Pelo limite e pelos “puxões de orelha” em boa hora. Pela sofisticação e pela discricção. Por ser minha “mãe” acadêmica. Por me fazer refletir sobre muitas questões e por me fazer aprender com a vida. Por me aceitar, cuidar e proteger. Pelo amadurecimento de nossa relação. Cada dia, respeito, admiro, confio e gosto mais de você. Pelo profissionalismo. Pelas sugestões e indicações, em diversas áreas da minha vida. Pela compreensão nos momentos de crise. Pelo refinamento, elegância, beleza, charme, educação e estilo com que se coloca e ocupa o seu espaço. Aprendo muito com isso. Pelo equilíbrio e discernimento. Hoje, depois de 12 anos de convivência, ensino, co-produção acadêmica, assistência e apoio, mais que orientadora, você é amiga. Verdadeira, sincera e incisiva. Leal. Desde 1994, como professora de graduação e paraninfa da turma, depois, como orientadora, você faz parte da minha vida. Mas, com certeza, mais que qualquer conteúdo programático, o que você mais me ensinou foi a ver as pessoas como elas são. Ouvir, aceitar, falar, contestar, argumentar, refletir...dialogar. Assim, o que fica, para mim, é a pessoa maravilhosa que você é! “Urbana Canibal”. Obrigada por fazer parte de mim, Renata. E, por deixar, de alguma forma, que eu faça parte da sua existência. Mais que qualquer parentesco, você é Amiga. E os laços de amizade são, para mim, se não tão fortes quanto, até mais fortes que os “laços de família”. Mas, mais que laços, obrigada pelos nós que nos tornamos. Afinal, se, como afirma Bakhtin, o sujeito é diálogo porque o “eu” é composto a partir do e pelo “outro”, posso me projetar, com muita satisfação, em você, meu “outro”. Então, aqui não estamos, aqui, somos nós. E é a isso que reverencio: nossos nós!

Àqueles que, por amnésia, tenha esquecido de citar.

Vocês são meu “clube S.L.A.”, digo, “clube L.U.”, todos, “selvagens antropófagos”, “sangue bom” “na veia”, resistentes e entorpecentes, mas sempre rebeldes diante da vida, essa “Roda que se mexe” como um grande “baile da pesada”.



JORGE DE CAPADOCIA

FERRINANDIA ABRIL

FERRINANDIA ABRIL

Foto do encarte do álbum *SLA 2 ~ Be Sample*, de FA

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm

“No centro da luxúria mundo-cão
dessa cidade sucatinha balneária
Totalmente faveluda e suburbosa
A classe média emergente cafonuda
é totalmente sacudida por pobreza, putaria
e bandidagem de insolência detergente
Desafiando o social com violência bem lasciva
Provocando a tradição de sapiência divertida
E a minha, a sua, a nossa boemia
Encara essa parada e senta a pua
Absorvendo e transformando
O *darkside* dessa lua
Em sol intenso, coração de chapa quente

Do centro da luxúria mundo-cão
Do zôo humano carioca ensolarado
Surge a padroeira debochada da delícia imaculada
Da risada escancarada, dançarina arrebatada
Abençoando toda a força de prazer
Na nossa luta pra viver
Cheio de marra
Não tem pra Jesus Cristo, não tem pra ninguém
E São Sebastião? Não tem pra ninguém
Padroeira debochada
Não tem pra Jesus Cristo, não tem pra ninguém
E São Sebastião? *No way*
Quem me guia na alegria e na agonia dessa vida
é a padroeira da delícia imaculada
vem me abençoar, dançarina arrebatada
vem me abençoar, gargalhada escancarada
vem me abençoar, padroeira debochada
Vem, vem, vem me abençoar

Fecha o corpo e sente o sangue da cidade em transe
Transe de vitória humana
Transe de derrota humana
Na festa incrementada dessa selva urbana
Porque o que é bélico hoje em dia,
vira gíria pomba-gira
Tá bombando, tá bombando
E a majestade debochada vai tá sempre de passagem
pra outra laje de ruína futurista
Numa dança rebolada e incessante, bem marcada
na batida eternidade
Funk nos lábios do samba, no beijo da briga,
pandemônio na cidade
‘Vestiu a microssaia espelhada e saiu por aí’
O mundo tá na pista e a Padroeira debochada
tá sacudindo a multidão.”.

(“Padroeira debochada”, *Na Paz*, Fernanda Abreu)



Foto do encarte do álbum *Entidade Urbana*, de FA

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm

Resumo

Este trabalho versa sobre o *funk* carioca, encarado como manifestação do *hip hop* contemporâneo. Para compreender esse movimento, propõe-se a analisar as letras do SLA *Funk* de Fernanda Abreu (FA) por meio da isotopia da busca por um pertencimento. Revelam-se, no desenvolvimento dessa procura, três componentes: o baile, caracterizado como “rito dionisíaco”; a “antropofagia”; e a metalinguagem. Os cronótopos do encontro e do carnaval, bem como a intertextualidade, compõem as canções de FA e caracterizam a relação sujeito-espaço-tempo nelas existente. Para atingir seu objetivo, a pesquisa fundamenta-se, principalmente, nas noções bakhtinianas de diálogo, carnavalização e cronótopo. Os resultados mostram que o tema de constituição das canções analisadas é o prazer realizado nos “bailes da pesada”. Os sujeitos das canções de FA tentam explicitar, metalingüisticamente, o caráter carnavalesco do baile *funk*. No universo do *hip hop* carioca das canções de FA, o corpo aparece retratado como fonte de poder que constitui as mais diversas relações entre os sujeitos. As SLAs representam a cultura do *funk* por manterem, em seus enunciados, um elo entre discurso e “realidade”, ao retratarem o baile e seu culto à diversão e ao prazer. Este, adquirido por meio do movimento (suingue) do corpo que dança, canta e encanta. No embalo dos ouvidos e dos movimentos dos corpos, as canções acabam por sustentar e promover um universo da cultura *funk*: um mundo composto pela liberação do prazer carnal. Assim, as canções de FA levam a conhecer o universo do *funk* carioca por manifestarem, em seus enunciados, um modo de ser e de sentir.

Palavras-Chave: discurso; canção; *funk*; Fernanda Abreu; carnaval; cronótopo.



Foto do encarte do álbum *Entidade Urbana*, de FA

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm

Abstract

This research runs upon carioca funk, known as a manifestation of contemporary hip hop. To understand this movement, we would analyze the lyrics of SLA Funk by Fernanda Abreu (FA) through the isotopy of a social belonging search. Three components are revealed during this search: the ball, characterized as a Dionysian ritual; the anthropophagy; and metalanguage. The chronotopes of the meeting and the carnival, as well as the intertextuality, compose FA's songs and characterize the existing relation among subject, space and time. To achieve its objective, the research is, mainly, based on Bakhtinian notions of dialogue, carnavalization and chronotope. The results show that the constitution theme of the analyzed songs is the pleasure realized in "Heavy Balls". The subjects of FA's songs try to make explicit, metalinguistically, the carnival character of a funk ball. In the universe of carioca hip hop FA's songs, the body is portrayed as the source of power that constitutes the most diverse relations among subjects. The SLAs represent the culture of funk by maintaining in its statements, a link between discourse and "reality", as they portray the ball and its worship to amusement and pleasure, acquired by the movement (swing) of the body that dances, sings and enchants. In the rocking of ears and the bodies' movement, the songs support and promote a universe of funk culture: a world composed of the liberation of carnal pleasure. So, FA's songs reveal the universe of carioca funk by expressing, in its statements, a way of being and of feeling.

Keywords: discourse; song; funk; Fernanda Abreu; carnival; chronotope.



TV
AOVIVO

Foto da capa do álbum *Acústico MTV – Fernanda Abreu*, de FA

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm

Sumário

INTRODUÇÃO: PRAZER EM CONHECER	19
1. “SAMPLEIA” ISSO AÍ! O UNIVERSO DA LATA	32
1.1. A PARTE À PARTE: ALGUMA COISA FORA DA ORDEM	36
1.2. O REFRESCO ELÉTRICO DA PERCEPÇÃO, “TÁ LIGADO”?	47
1.3. <i>FUNK</i> TUPINIQUIM: <i>SAMPLER BLACK POWER</i> CARIOCA	55
1.3.1. A música <i>funk</i>	61
1.3.2. O <i>funk</i> brasileiro-carioca e o <i>funk</i> carioca-brasileiro	70
1.4. “ABREUGRAFIA” DA “GAROTA CARIOCA / SUINGUE SANGUE BOM”	96
2. A “GALERA” TEÓRICA NO “BAILE DA PESADA”: DIAMANTE MULTIRRELUZENTE	110
2.1. BANQUETE “TUPI <i>OR NOT</i> TUPI”: ORDEM E ORGIA	115
2.2. FESTA <i>VERSUS</i> TRABALHO, AVAL À CARNE	132
2.3. DIÁLOGO: UMA “FILOSOFIA DA LINGUAGEM” DE SUJEITOS “SANGUE BOM”	138
2.4. O CRONÓTOPO DO “BAILE DA PESADA”	149
3. OLHOS BEM ABERTOS PARA O SLA <i>FUNK</i> DE FA: QUE DISCURSO É ESSE?	156
3.1. SLA “ <i>ON YOUR MIND</i> ”	158
3.1.1. “SLA radical <i>dance disco club</i> ”	159
3.1.2. “ <i>Disco Club 2</i> (Melô do Radical)”	166
3.1.3. “Bloco <i>Rap</i> Rio”	172
3.1.4. “Bloco <i>Funk</i> ”	182
3.1.5. “O céu pode esperar”	188
3.1.6. “A Noite”	201
3.1.7. “Baile da Pesada”	204
3.2. SLA “ <i>ON YOUR BODY</i> ”	210
3.2.1. “Sigla Latina do Amor”	211
3.3. SLA “ <i>IN YOUR SOUL</i> ”	217
3.3.1. “S.L.A.3”	218
3.3.2. “Rio 40 Graus”	222
3.3.3. “Tudo vale a pena”	234
CONCLUSÃO: RESISTÊNCIA ENTORPECENTE E ENTORPECÊNCIA RESISTENTE	244
BIBLIOGRAFIA	254
ANEXOS	264
ANEXO 1: CANÇÕES ANALISADAS	265
ANEXO 2: FOTOS DO ENCARTE DO ÁLBUM <i>ENTIDADE URBANA</i>	281
ANEXO 3: FOTOS DE BAILES <i>FUNK</i> NO RIO DE JANEIRO	282
ANEXO 4: LEI DO <i>FUNK</i>	292
ANEXO 5: LISTA DE CIRCUITO DE BAILES “PROIBIDOS” DO RIO DE JANEIRO	293



FERNANDO ARRELL
LA PAZ

Foto do encarte do álbum *Na Paz*, de FA

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm

Introdução: prazer em conhecer

“suinGUE-baLANÇO-FUNk
 É o NOvO SoM nA pRAÇA
 baTUQUe-sambA-fUNK
 é venenO dA Lata (vamO batê LaTa)”
 (“veNENo dA LatA”, Fernanda Abreu)

Este trabalho surgiu pela preocupação reflexiva acerca do processo crescente de “funkinização” do Brasil, surgido especificamente no Rio de Janeiro, a partir da década de 90 como parte de um movimento¹ maior denominado *hip hop*², desenvolvido ao longo dos anos 60/70, 80 e 90/2000 como caracterizador de uma certa parcela de nossa sociedade. Em nossas pesquisas acerca das canções produzidas no Rio, percebemos o quanto a isotopia³ da busca por um pertencimento nas grandes cidades,

¹ Quando falamos sobre o “movimento” *funk*, referimo-nos à idéia dinâmica de uma movimentação de determinadas coletividades em torno de uma proposta estético-social, e não propriamente à idéia clássica de movimento, mais ligada ao universo do engajamento político-partidário. Aqui, esses movimentos são vistos como grandes movimentações coletivas atuantes no espaço social e no campo cultural. Apesar dos integrantes do *hip hop* se auto-intitulem pertencentes a um movimento, cremos que a movimentação em torno do ritmo e seus corolários – aquilo que os faz se moverem em direção a algo – seja mais palpável de se aferir do que uma possível natureza de um movimento.

² O movimento *hip* (quadris) *hop* (pulo) surge com o propósito da animação festiva, da diversão calcada no “baixo estrato corpóreo”, por meio da liberação sexual, via suingue dançante nos “bailes da pesada”, tanto dos Estados Unidos quanto do Brasil dos anos 60/70 e é composto por música (*rap* e *funk*), dança (*break*), pintura (grafite) e poesia (as letras das canções são assim denominadas pelo movimento).

³ De acordo com Diana Barros (1990: 87), a isotopia pode ser entendida como “reiteração de quaisquer unidades semânticas (repetição de temas ou recorrência de figuras) no discurso, o que assegura sua linha sintagmática e sua coerência semântica”. Para reiterar e complementar Barros, buscamos a mesma definição em Denis Bertrand (2003: 420/421), que compreende isotopia por “Recorrência de um elemento semântico no desenvolvimento sintagmático de um enunciado, que produz um efeito de continuidade e permanência de um efeito de sentido ao longo da cadeia do discurso. (...) a isotopia não tem por horizonte a palavra, mas o discurso. Ela pode assim referir-se ao estabelecimento de um universo figurativo (isotopias de atores, tempo e espaço), mas também à tematização desse universo (isotopias abstratas, temáticas, axiológicas), e, sobretudo, à hierarquia entre as isotopias de leitura (por identificação de um núcleo isotopante que rege as isotopias de nível inferior). Conectando as isotopias, as figuras de retórica (metáfora, metonímia, etc.) instalam a coexistência extensiva e eventualmente competitiva de dois ou mais planos de significação simultaneamente oferecidos à interpretação.”. A isotopia da busca por um pertencimento é um dos possíveis núcleos isotopantes do discurso das canções de FA elencadas por nós nesta pesquisa. Como o conceito de isotopia se relaciona ao conceito de sentido, uma vez que se refere, como afirma Dubois (1978: 334), calcado em Greimas, a uma “propriedade semântica”, ele pode ser composto, como no caso do *corpus* de nossa pesquisa, por mais de uma isotopia. Em FA, de acordo com nossa leitura, o núcleo isotopante da busca por um pertencimento se encontra vinculado a três isotopias temáticas de leitura: a festa, a antropofagia e a metalinguagem. Esses três traços semânticos não são os únicos aspectos de seus discursos, mas representam boa parte de suas canções. Por isso, não podem ser analisados separadamente, o que justifica que, ainda que enfatizemos ora um ora outro traço, eles se intercambiam e se apresentam simultaneamente. De acordo com o conceito de isotopia, seria impossível apreender um discurso (no caso o das canções de FA) como o que Greimas denomina “um todo de significação” (retratado por FA, em suas canções, ao mesmo tempo, como resistente e entorpecente) ao analisar os três traços temáticos de leitura citados isoladamente, pois é o entrelaçamento deles que, além de compor a isotopia por nós pesquisada, caracteriza e até, de certa forma, define o discurso das canções de Fernanda. Por isso, o *corpus* de nossa pesquisa se encontra ao longo desta tese, desde o início do texto.

feita por um certo grupo, denominado como marginal, prevalece no discurso verbal do *hip hop*. Mais que isso, a preocupação existente em muitos dos discursos das canções do *hip hop* se refere à procura de um espaço, hoje (mas também historicamente), no Rio de Janeiro (mas não só. O Rio é representante do *locus* estabelecido pela mídia, principalmente, televisiva, como lugar pelo qual se tem que passar e ser visto), pelos sujeitos das canções. Ao voltarmos ao Rio de Janeiro, encontramos um ícone bastante expressivo do processo de “funkinização”: Fernanda Abreu (FA).

Compreendemos a “funkinização” no Brasil como um processo de produção contemporâneo de uma nova tendência cultural⁴, desenvolvido no Rio, entre os anos 60/70, ainda em formação, transformado em “moda”, ao longo dos anos 90, e, hoje, espalhado por todo o país, ainda que o vínculo com a cidade e com o estado de São Sebastião seja muito forte. O *funk* carioca surgiu dentro do movimento *hip hop* desenvolvido especificamente no Rio de Janeiro (apesar das influências de fora, esse movimento, no Rio, mistura-se, dentre outros elementos, com o samba, o que o identifica como parte de uma produção cultural específica, não apenas do Brasil, mas carioca, com suas peculiaridades de malandragem, humor, deboche, sensualidade e

⁴ Para compreendermos as manifestações culturais, antes, precisamos explicitar o que entendemos ou chamamos de cultura. Para isso, utilizamos o conceito de Geertz. Para o autor (1989: 15), o conceito de cultura é “essencialmente semiótico”, pois ele acredita que “(...) o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, sendo a cultura como uma dessas teias e a sua análise.”. Além disso, Geertz (1989: 19) também entende a cultura como “(...) uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas. (...) A cultura é, portanto, pública porque significativa do comportamento humano. E o comportamento humano é visto como ação simbólica. Assim, a cultura é pública porque o significado o é, uma vez que a cultura consiste em estruturas de significado socialmente estabelecidas.”. Mais que isso, para o autor (1989: 24), “Como sistema entrelaçado de signos interpretáveis, a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade.”. Além disso, Geertz (1989: 24) também descreve, em seu texto, acerca da função do pesquisador ao analisar ou interpretar a(s) cultura(s). Para ele, “Procurar o comum em locais onde existem formas não-usuais ressalta não, como se alega tantas vezes, a arbitrariedade do comportamento humano, mas o grau no qual o seu significado varia de acordo com o padrão de vida através do qual ele é informado. Compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade.”. Nesse sentido, de acordo com Geertz (1989: 37), “Nossa dupla tarefa é descobrir as estruturas conceituais que informam os atos dos nossos sujeitos, o ‘dito’ no discurso social, e construir um sistema de análise em cujos termos o que é genérico a essas estruturas, o que pertence a elas porque são o que são, se destacam contra outros determinantes do comportamento humano (...), isto é, sobre o papel da cultura na vida humana.”. Em suma, de acordo com Geertz (1989: 40), “Olhar as dimensões simbólicas da ação social – arte, religião, ideologia, ciência, lei, moralidade, senso comum – não é afastar-se dos dilemas existenciais da vida em favor de algum domínio empírico de formas não-emocionalizadas; é mergulhar no meio delas.”. Como também falaremos sobre a produção da contracultura, então, a partir do conceito de que a(s) cultura(s) é(são) caracterizada(s) por padrões simbólicos de convívio e contratos sociais, podemos entender a contracultura como a produção rebelde de tentativa de “derrubar” os padrões culturais estabelecidos ou, ao menos, como uma forma de opor-se a dada(s) cultura(s), seja pela “simples” renúncia seja por algum tipo de proposta de re-organização sócio-cultural diferente da(s) cultura(s) reconhecida(s) social e economicamente.

ironia) como proposta efetivada por e para os sujeitos periféricos como possibilidade de inclusão social. *A priori*, essa proposta se vincula ao “grito” (metáfora pensada a partir da obra homônima de Munch) desesperado de sujeitos que, invisíveis para o poder, querem ser vistos, não como bandidagem, mas como diferença a ser respeitada. Assim, uma proposta de rebeldia passa a servir ao poder, uma vez que os sujeitos reivindicadores do “grito”, apenas tentam criar condições e oportunidades de inclusão, de visibilidade e aceitação, a partir de suas próprias estruturas capitais, via produção cultural, ao mesmo tempo, resistente e entorpecente.

Nesse sentido, a proposta rebelde do *hip hop* passa a ser in-corporada pela indústria cultural⁵ e essa passa a ver, nessa arte, um filão de consumo a ser incorporado e, com esse intuito, passa a “valorizar” o baile *funk* e toda a produção de consumo dele oriunda, ou seja, a linguagem (“gíria”, que, no processo de “funkinização”, passa a ser um código, quase outro idioma, porta de entrada para um outro universo, bem como para a compreensão de uma lógica cultural diferente da já estabelecida), a roupagem (que passa a ser moda, portanto, valorizada como tal), a música, a dança e a arte do e no

⁵ A indústria cultural surge, segundo Coelho (2003: 10, 11), como funções da industrialização, pois “É esta, através das alterações que produz no modo de produção e na forma de trabalho humano, que determina um tipo particular de indústria (a cultural) e de cultura (a de massa), implantando numa e noutra os mesmos princípios em vigor na produção econômica em geral: o uso crescente da máquina e a submissão do ritmo humano de trabalho ao ritmo da máquina; a exploração do trabalhador; a divisão do trabalho. Para essa sociedade, o padrão de avaliação tende a ser a coisa, portanto, tudo se transforma em coisa – inclusive o homem. E esse homem reificado só pode ser um homem alienado: alienado de seu trabalho; alienado do produto de seu trabalho; enfim, alienado em relação a tudo, alienado de seus projetos, da vida do país, de sua própria vida. Nesse quadro, também a cultura – feita em série para o grande público – passa a ser vista não como instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, mas como produto padronizado.”. Ao estudar a mídia norte-americana, Adorno (2005: 37) sustenta que “o lazer não é mais simples diversão ou entretenimento. Há um maquinismo denominado indústria cultural que visa obter um comportamento dócil e uma multidão domesticada, através da exploração sistemática dos bens culturais. As produções desta indústria, introduzidas como mercadorias, aliadas ao espírito de concentração capitalista perseguem atitudes passivas de seus consumidores e buscam um cidadão conformista que não tem nada em comum com o uso da razão e da liberdade.”. Para o autor (2005: 93), “a arte, especificamente o cinema, se tornou mais a expressão da racionalidade técnica que instrumento de lazer.”, uma vez que, para ele (2005: 07 e 09), “A cultura contemporânea a tudo confere um ar de semelhança. Filmes, rádio e seminários constituem um sistema. Cada setor se harmoniza em si e todos entre si.” e “(...) é por causa desse círculo de manipulação e de criação de necessidades que a unidade do sistema torna-se cada vez mais impermeável. O que não se diz é que o ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto-aliena.”. Além disso, Adorno (2005: 16, 17), explica que “Os próprios produtos advindos da indústria cultural paralisam a capacidade de reflexão e crítica pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que rapidamente se desenrolam à sua frente. É uma tensão tão automática que não há sequer necessidade de ser atualizado a cada caso para que reprima a imaginação. A violência da sociedade industrial opera nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem estar certos de serem jovialmente consumidos, mesmo em estado de distração. Mas cada um destes é um modelo do gigantesco mecanismo econômico que desde o início mantém tudo sob pressão, tanto no trabalho quanto no lazer, que tanto se assemelha ao trabalho.”.

corpo, a fim de disseminar uma outra lógica, a do baile da “Central da Periferia”, com o propósito de conquistar novos adeptos a essa arte para, com isso, atrair novas possibilidades de produção/geração, circulação e reprodução de renda.

O *funk* passa a fazer parte de um processo, aqui denominado como “funkinização”: processo de “produção de mercadorias” (Kurz, 1993) originárias, a princípio, de e para um público específico (segundo as canções de FA, a “galera sangue bom” do “baile da pesada”), apesar de, hoje, ter perdido essa prerrogativa, uma vez que, com o passar do tempo, a proposta inicial do movimento foi perdida ou ainda diluída, conforme ganha espaço e novos adeptos, conforme sai da favela e adentra os espaços urbanos privilegiados econômica e socialmente. Afinal, uma manifestação artística determinada pode ocupar um espaço geográfico central, como alguns morros no Rio de Janeiro, mas não necessariamente ser consumida por um público de classe social alta ou “central”, como ocorre, no início, com o *funk* (com o samba também foi assim). Quando esse outro grupo economicamente privilegiado passa a consumir e produzir o *funk* é que a indústria fonográfica começa a valorizar esse novo e diferente ritmo musical e a apostar nele “todas as suas fichas”. Nesse momento, a indústria fonográfica contrata e espalha *DJs* e funkeiros pelas emissoras de TV, rádios, festas e bailes. Essa “lavagem cerebral” de invasão do *funk* a tantos espaços faz com que ele se torne “moda” e atraia pessoas que só passam a produzi-lo ou consumi-lo com vistas ao “*status*” e à posição financeira proporcionados por essa música (Não que não haja quem aprecie esse ritmo musical. No entanto, há também quem utilize a “moda *funk*” apenas para lucrar). Assim, o Brasil passa pelo processo de avassaladora invasão dessa “moda” rítmico-lingüístico-cultural que vem sendo conhecida como “funkinização”.

A generalização desse ritmo musical é tamanha que, hoje, ele se subdivide em vários tipos: o *funk* carioca, o *funk* baiano, o *funk* paulista. Dentro deles, novas modalidades aparecem. Para ficarmos apenas com o *funk* carioca, uma vez que o Rio de Janeiro é a cidade de “origem” desse processo, temos: o *funk* erótico, o *funk* romântico, o *funk* político, o *funk* ecológico, o “proibidão”, entre outros. Com o processo crescente da “moda *funk*” pelo país apareceram alguns produtores de música que nada têm a ver com o movimento *hip hop*, chamando suas canções de “*funk*”. Sendo assim, esse ritmo passou a ter uma conceituação cada vez mais ampla e vazia de sentido, uma vez que “tudo” pode ser considerado *funk*, sem, muitas vezes, sê-lo, como ocorre com MC

Marcinho⁶, no topo das paradas e com suas canções dentre as mais pedidas das rádios FM's, principalmente aquelas voltadas ao público jovem (com faixa etária entre 14 e 24 anos). Esse processo de diluição do ideal do movimento, via “funkinização”, especificamente carioca, faz com que o intuito inicial de resistência do *hip hop* se perca e ele, agora incorporado pela indústria cultural, deixe até de se caracterizar como movimento cultural, pois passa a ser visto como gerador de lucro com a produção de sua arte-cultura-mercadoria. Afinal, a cultura em um país capitalista é determinada, também, de maneira capitalista, ou seja, por meio de índices de vendagem, entre outros elementos quantitativos de geração de riquezas. Tanto que a arte, apesar de sempre ter sido mercadoria, possui, no século XIX, um marco da criação artística como produção e produto a serem consumidos, o que implica no juízo de valor da crítica e na aceitação ou não, via procura e consumo, do público. Ao passar a valorizar não mais os ideais rebeldes do movimento, mas a contabilizar seus lucros e difundir sua “moda”, o *hip hop* deixa de ser “revolucionário”, como prega seu discurso, uma vez que nada é modificado, ainda que alguns grupos continuem a lutar, diretamente engajados a causas sociais, por liberdade de expressão e valorização da cultura, dita, “periférica”⁷, como é o caso do *Afro Reggae* e do *Mano Brown*, entre outros.

Com vistas nesse processo, elegemos algumas das canções de FA como *corpus* de nossa pesquisa, a fim de analisar o discurso verbal do movimento *hip hop* sob três prismas, todos componentes da isotopia da busca por um pertencimento, marca explorada na maioria das letras do SLA *Funk* de FA. O primeiro, a festa, especificamente a música e a dança do “baile da pesada”, como rito religioso de

⁶ Uma das canções do *new funk* mais veiculadas pela mídia é “Glamurosa”, do MC Marcinho: “Glamurosa, rainha do *funk* / Poderosa, olhar de diamante / Nos envolve, nos fascina, agita o salão / Balança gostoso requebrando até o chão (bis) / Se quiser falar de amor / Fale com o Marcinho / Vou te lambusar / Te encher de carinho / Em matéria de amor / Todos me conhecem bem / Vou fazer tu vibrar no meu estilo vai e vem / Minha catita doida / Vou te dar beijo na boca / Beijar teu corpo inteiro / Te deixar muito louca / Vem, vem dançar, empine o seu popozão / Remexe gostoso e vai descendo até o chão / Glamurosa, rainha do *funk* / Poderosa, olhar de diamante / Nos envolve e nos fascina, agita o salão / Balança gostoso requebrando até o chão (bis) // Pretinha, moreninha, tu sai loirinha / Me deixa doidinho quando dança a tremidinha / O *funk* do meu rio se espalhou pelo Brasil / Até quem não gostava quando ouviu não resistiu / Mulheres saradas, lindas deslumbrantes / Corpo de sereia, olhar bem excitante / Se tu não curte o *funk* pode crê ta de bobeira / Bote uma beca esperta e se junte a massa funkeira // Glamurosa, rainha do *funk* / Poderosa, olhar de diamante / Nos envolve e nos fascina, agita o salão / Balança gostoso requebrando até o chão (4x)”

⁷ Entendemos periferia não como espaço geográfico localizado às margens das cidades, mas como espaço invisível aos olhos da sociedade que, muitas vezes, despreza-o, na tentativa de apagamento dos sujeitos e de suas produções culturais marginalizadas, não porque encontradas à margem geográfica do sistema, mas porque colocadas de lado pela produção calcada no dinheiro, que volta sua atenção e seus olhos para os sujeitos e as produções da alta sociedade, sendo, esses, colocados em local central de visibilidade e importância sociais.

passagem, pois é o “suingue” SLA e o riso que aparecem como elementos, ao mesmo tempo, entorpecentes e resistentes, caracterizadores de alguns sujeitos de suas canções. Assim, a festa retrata parte do Rio de Janeiro e se refere aos sujeitos pertencentes ao *hip hop*; o segundo prisma refere-se à “antropofagia”, como mistura sampleada⁸, tanto pela música quanto pela letra das canções; e o terceiro é a metalinguagem, presente nas canções de FA como preocupação dos sujeitos com relação a uma “auto-designação”, mais, uma auto-explicação e com o reconhecimento de “pertencimento” de um grupo, a um espaço-tempo, o “clube SLA” do “baile da pesada”, à noite.

As quinze (15) canções analisadas⁹ por nós neste trabalho são “SLA radical *dance disco club*”, “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*”, “*Bloco Rap Rio*”, “*Bloco Rap Rio 2006*”, “*Bloco Funk*”, “O céu pode esperar”, “A noite”, “Baile da pesada”, “Sigla Latina do Amor (SLA2)”, “S.L.A.3”, “Rio 40 Graus”, “Tudo vale a pena”, “Raio X (Vinheta de Abertura)”, “Brasil é o país do suingue” e “Roda que se mexe”. Os temas das canções são explorados de maneira figurada, sendo as figuras mais emblemáticas: S.L.A. – universo resistente e entorpecente, ao qual cabem diversas designações (Sigla Latina do Amor, fernanda Sampaio Lacerda de Abreu, entre outras) – que configura os temas da metalinguagem e da antropofagia, essa última também contemplada no material iconográfico de FA – imagens dos encartes dos álbuns em diálogo com as temáticas das canções; noite – tempo reservado ao lazer e ao prazer do corpo, via música e dança; e Baile – culto ao movimento do corpo – essas duas figuras contemplam, especificamente, o tema da festa.

A proposta de analisar o discurso das canções de Fernanda Abreu (FA) como um dos múltiplos discursos produzidos pelo *hip hop* carioca foi feita por seu deslocamento. FA pertence à zona sul do Rio e é de família da alta sociedade (família Lacerda), com sua carreira constituída por várias influências, do balé clássico ao teatro universitário e à banda *Blitz*, originária de *Asdrúbal trouxe o trombone*, grupo teatral apoiado por Perfeito Fortuna, idealizador de *O Circo Voador*. A *Blitz* se constituiu como grupo expressivo dos anos 80, com intuito de misturar música, dança e teatro. Suas canções são compostas pelo deboche, pela ironia e pelo bom humor como formas de crítica,

⁸ O termo mistura sampleada é utilizado por nós porque a intertextualidade que compõe diversas canções de FA, tanto na música quanto na letra, ocorre por uma fusão de ritmos e por uma mistura de vozes, via computação (*sampler*), pois a aparelhagem eletrônica aparece em suas composições como uma espécie de instrumento musical, responsável pelas mixagens discursivas nelas encontradas.

⁹ As letras e as próprias canções analisadas no capítulo 3 foram gravadas num *CD* e encontram-se no Anexo 1 deste trabalho.

como ocorre na canção “A dois passos do paraíso”¹⁰. As canções da *Blitz* não falam de engajamento político, elas descrevem relações passionais. FA, apesar da influência da época em que foi *backing vocal* da *Blitz*, dá um outro rumo à sua história ao constituir carreira solo e se encantar pelo *funk* carioca.

Tal mudança, apesar de uma outra preocupação temática, a diversão e o prazer como resistências sociais, não deixa suas raízes para trás, pois a ironia continua em seu repertório, bem como as influências de manifestações expressivas da década de 70, tais como os bailes “*disco club*”; a *soul music*; a expansão da consciência, encabeçada por Timothy Leary e por Aldous Huxley; o festival de *Woodstock*; o psicodelismo; os poetas *beat*, de onde vem a influência contracultural rebelde, ao mesmo tempo, resistente e entorpecente; a *Tropicália* e o *Concretismo*, de onde vem a influência da antropofagia de Oswald de Andrade. Essas influências, a origem e a primeira “fase” de FA (época em que foi *backing vocal* da *Blitz*), aliadas à sua carreira solo, essa estudada por nós, desenvolvida nos anos 90 e 2000, têm, como consequência, nas canções produzidas por ela, um deslocamento. Talvez, esse traço faz com que FA possa ser considerada “funkeira”, ainda que uma “funkeira” deslocada, com uma produção

¹⁰ “Longe de casa / Há mais de uma semana / Milhas e milhas distante / Do meu amor / Será que ela está me esperando / Eu fico aqui sonhando / Voando alto perto do céu / Saio de noite andando sozinho / Vou entrando em qualquer barra / Eu faço meu caminho / No rádio toca uma canção / Que me faz lembrar você / Eu, eu fico louco de emoção / E já não sei o que vou fazer // Estou a dois passos do paraíso / (Não sei se vou voltar) / Estou a dois passos dos paraíso / (Talvez eu fique, eu fique por lá) / Estou a dois passos do paraíso / Não sei porque que eu fui dizer *bye bye* / *Baby bye bye* // - A rádio atividade leva até você mais um programa da séria série / ‘Dedique uma canção a quem você ama’. / Eu tenho aqui em minhas mãos uma carta, uma carta d’uma ouvinte que / Nos escreve e assina com o singelo pseudônimo de ‘Mariposa Apaixonada de Guadalupe’. / Ela nos conta que no dia que seria o dia do dia mais feliz / De sua vida, Arlindo Orlando, seu noivo, um caminhoneiro conhecido da / Pequena e pacata cidade de Miracema do Norte fugiu, desapareceu, / Escafedeu-se. Oh! Arlindo Orlando volte onde quer que você se encontre / Volte para o seio de sua amada; ela espera ver aquele caminhão voltando / De faróis baixos e pára-choque duro, / Agora uma canção canta pra mim / Eu não quero ver você triste assim // Estou a dois passos do paraíso / E meu amor vou te buscar / Estou a dois passos do paraíso / E nunca mais vou te deixar / Estou a dois passos do paraíso / Não sei porque eu fui dizer *bye bye*.” – versão original da *Blitz*, gravada no álbum *Radioatividade* (1983). Fernanda Abreu regravou essa canção em seu último álbum (*Acústico MTV*, 2006), com outro arranjo. A versão de FA, entretanto, retira da canção a narração do locutor da “Rádio Atividade”, existente na canção original. Essa alteração apaga as marcas de ironia debochada existente na canção original, que revela a crítica a programas de rádio dedicados a casos de amor, como o citado na letra acima, tão comuns na década de 80, momento em que a canção foi produzida. Hoje, no entanto, esses programas quase inexistem, por isso a crítica se torna vazia e o apagamento da narração pode ser efetuado. Todavia, esse apagamento concede um outro sentido à canção, que recebe, inclusive, outra musicalidade, pois o que era crítica, embalada pelo *pop rock* brasileiro, especificamente produzido por um grupo de teatro (*Asdrúbal trouxe o trombone*), agora, aparece como romantismo, o que não só modifica o sentido da canção original como a apaga, pois para o público jovem, a quem as canções de FA atingem, pessoas por volta de 17/18 anos, que podem não conhecer a primeira versão de “A dois passos do paraíso”, afirmar que essa canção aparentemente é alienante, mas se compõe de tal forma para, a partir da estrutura do próprio discurso de programas “românticos” de rádio, tanto AM quanto FM, nos anos 80, criticar tais programações, aqueles que participam e ouvem tal programação não faz sentido se a canção original não for retomada, junto de suas condições de produção.

artística diferenciada. Afinal, a busca por ser um sujeito visível aparece muitas vezes, bem como os sujeitos cantados “refletem e refratam” um não pertencer e um estar fragmentado, misturado e deslocado, tanto do poder quanto do próprio movimento *hip hop*, o que justifica a apologia ao “clube SLA”, de FA, uma vez que tanto a destinadora-locutora¹¹ das canções quanto às próprias canções não possuem pertencimento certo. Por isso, FA busca um grupo com o qual possa se relacionar, seu “clube SLA”.

Se, por um lado, o deslocamento de FA pode contribuir para um olhar de fora do movimento, de maneira menos parcial, por outro, ele retrata um olhar menos exato, diverso daqueles que pertencem ao movimento, à “tribo” pelo mesmo descrita. A nós,

¹¹ No trabalho de Tatit (1986: 6), a definição de “locutor”, dada por ele, advém “(...) tanto da origem etimológica (loquor = ‘falar’, ‘exprimir’, ‘dizer’) como do senso-comum”, pois “(...) define alguém que se expressa com as articulações vocais. A fala e sua extensão estética, o canto, pressupõem necessariamente um sujeito locutor. Este termo define melhor a posição sintática de ‘alguém que canta’, antes que seja preenchida pelo compositor, pelo cantor, pelo intérprete, ou qualquer outra personificação. O locutor é apenas uma posição gramatical da canção”. Assim, para a síncrese apresentada na própria conceituação de locutor, Tatit formula o termo composto Destinador-Locutor. Nos termos enunciativos convencionais, o responsável em contar e conduzir a narrativa de um enunciado é o narrador. Este é uma projeção do sujeito da enunciação, que cria um simulacro da situação de enunciação – seja a enunciação enunciada (marcada pela primeira pessoa – “eu”) ou o enunciado enunciado (marcado pela terceira pessoa – em que o narrador fala sobre alguém, um “ele”). Na canção, as simulações também são encontradas. Assim, na relação destinador-locutor e destinatário-ouvinte, o primeiro é o sujeito que conta uma história qualquer de uma maneira diferenciada, ao cantar o enunciado. Esse gesto causa a impressão de que a canção é construída no momento em que é cantada, isso porque, segundo Tatit (1996: 20), “o núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação produzindo efeito de tempo presente: alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora”. O cantor, então, parece incorporar os diferentes fazeres que encontramos quando nos deparamos com um texto. Nesse sentido, a tarefa do destinador-locutor é fazer com que o destinatário-ouvinte reconheça, na canção, situações cotidianas, ao instaurar um interlocutor e um interlocutário que simulam a sua relação com o destinatário-ouvinte. Dessa maneira, conforme salienta Tatit (1986: 10): “quando o locutor se materializa num timbre de voz qualquer (o cantor), o ouvinte não consegue dissociar com nitidez a comunicação principal (destinador-locutor/destinatário-ouvinte) de seu simulacro (interlocutor/interlocutário), pois o sujeito parece ser o mesmo. De fato, a figura do cantor sincretiza as duas posições, destinador-locutor e interlocutor, e isso causa no ouvinte a impressão de que a cena relatada pela canção é viva. Durante o mesmo tempo que o interlocutor fala com o interlocutário, o destinador-locutor canta para o destinatário-ouvinte. A locução é uma só. Pelo texto, temos a construção do simulacro, pela melodia, a sua presentificação. Um timbre de voz produzindo a melodia revela a entonação simultânea do interlocutor e do destinador-locutor (sincretizados), fazendo com que a locução principal e o simulacro de locução tenham o mesmo tempo de existência: o tempo da canção”. O simulacro construído atribui à canção uma proximidade das situações presenciadas pelo destinatário-ouvinte, o que causa um efeito de sentido de reconhecimento. Esse é o primeiro passo para que se estabeleça o contrato de crença entre destinador-locutor e destinatário-ouvinte, que constitui o que Tatit denomina “persuasão figurativa”. Assim, podemos dizer que o destinador estabelece a seguinte relação com o destinatário: o destinador-locutor desenvolve um Programa Narrativo (PN) de persuasão ao propor um contrato fiduciário ao destinatário-ouvinte. Caso esse contrato se confirme, o passo seguinte do destinador-locutor é o fazer manipulatório. Em outras palavras, a relação entre os dois actantes da comunicação, destinador-locutor e destinatário-ouvinte, pode ser descrita como uma ação do primeiro sobre o segundo, inicialmente uma persuasão /fazer-crer/ e, posteriormente, uma manipulação /fazer fazer/. A persuasão é garantida pelas modalidades /saber fazer/ e /poder fazer/ que qualificam e, ao mesmo tempo, realizam o destinador-locutor como sujeito do fazer. Isso porque ele sabe sobre a competência do destinatário-ouvinte ou constrói um simulacro, a fim de poder influenciá-lo e persuadi-lo, pois oferece o tipo de canção desejado pelo destinatário-ouvinte. Tudo isso resulta na adesão do destinatário-ouvinte ao contrato proposto pelo destinador-locutor.

essa é mais uma diferença a ser vista, como propõe, o *hip hop*¹², por isso, a importância de analisar as canções de FA ocorre porque elas retratam o diálogo entre arte e “realidade” cultural, por meio do *hip hop* da favela e o da boate *high society*.

Nossa tese ocupa-se da letra das canções de FA, apesar de sabermos o quanto o ritmo caminha junto com a letra. Por isso, em alguns momentos, precisamos lançar mão também da música das canções, apesar de nosso intuito ser analisar apenas as letras, pois é nelas que a marca da contradição resistência/entorpecência aparece de maneira enfática, uma vez que o ritmo se caracteriza mais como entorpecente do que como resistente, pois a música embala o suíngue e o ritmo é in-corporado pela vontade impulsiva, quase que incontrolável, de dançar, sem muito prestar atenção no que diz a letra, o que confirma a marca lingüística nas canções de que o som SLA é a proposta do *funk* sampleado de FA, já que, como em algumas de suas canções, somos levados pela música a outro(s) mundo(s), entorpecidos pelo ritmo, que, muitas vezes, reproduzimos, sem refletir, levados pela diversão, embalados pelo “cenário” da noite.

A partir, então, da análise das letras das canções de FA relacionadas, objetivamos chegar à parte da complexidade de alguns discursos do *hip hop* carioca. Discursos tanto resistentes quanto entorpecentes, nossa hipótese inicial. Isto é, o *hip hop* como movimento que quer e diz ser “revolucionário”, mas, particularmente na década de 90, incorpora-se à indústria cultural. Assim, acreditamos que este trabalho colabora com o estreitamento entre universidade e sociedade, uma vez que pesquisar um movimento como o *hip hop* e seu valor cultural significa cooperar para a tentativa de compreensão de parte de uma dentre tantas expressões artísticas de nosso país.

As canções de FA se centram na “Cidade Maravilhosa” e retratam o Rio como estado singular no que se refere à mistura de sujeitos (compostos por diversas culturas,

¹² O movimento cultural *hip hop* possui, originalmente, como proposta, voltar seu olhar às vozes excluídas, às diferenças e deslocamentos sociais de sujeitos periféricos. Enfatizamos que não entendemos periférico aqui como lugar geográfico, e sim lugar marginalizado, próprio de sujeitos postos à margem num determinado grupo, com seu respectivo discurso, quando esse é tido como central. Assim, se o *hip hop* possui como centro as vozes de sujeitos das favelas, vozes socialmente invisíveis, melhor, inaudíveis, as favelas deixam de ser vistas como periféricas, uma vez que ocupam o centro do discurso desse movimento. Logo, a voz daqueles que não pertencem à favela, mesmo que discursse sobre ela, passa a ser encarada como periférica naquele *locus*, para aqueles sujeitos, uma vez que des-localada. Dessa forma, como afirmou Regina Casé, ao citar Hermano Vianna, num de seus programas “Central da Periferia”, quando a periferia passa a ser o centro das atenções, o centro passa a ser a periferia, pois não é mais o subúrbio que se encontra distante, social e economicamente – e não, necessariamente, geograficamente – do centro, mas o centro é que se localiza à margem, às bordas da produção periférica-central da favela. Isso é o que ocorre, hoje, com o *hip hop* e com FA: o discurso do *hip hop* é assumido como *locus* privilegiado, logo, central, de produção cultural – via processo de “funkinização” – e o discurso das canções de FA, ainda que se volte a esse universo, de central, passa a ser periférico, por isso deslocado, tanto geográfica e socialmente, quanto da mídia e da indústria cultural atual.

ritmos, etnias e regionalismos lingüísticos) tão característica em nosso país. Por isso, FA, em suas canções, conceitua o Brasil como nação de múltiplas “facetas” a partir do Rio de Janeiro, caracterizado como “Rio 40 Graus”, encarado como “capital do sangue quente do Brasil / capital do sangue quente, do melhor e do pior do Brasil”. Um “purgatório da beleza e do caos”, pois assim como o Brasil é composto por diversos brasis, cada um desses brasis possui sua singularidade, como ocorre no Rio de Janeiro, estado composto por diversas cidades “maravilhosas” e “caóticas”.

Ao mesmo tempo em que o estado de São Sebastião compõe uma das “facetas” do Brasil, pode, de acordo com as canções de FA, representá-lo por se constituir pela mistura em diversos planos, ainda que possua características próprias - como a malandragem e a ginga, o deboche e o humor. Trabalhar com o discurso do *hip hop* do Rio composto e cantado por FA é perceber, então, a busca por um pertencimento a partir da diferença como elemento desse movimento da “cidade maravilha mutante”, como a designa o sujeito de “Rio 40 Graus”. Cidade singular e plural, parte do Brasil. Como o *hip hop* carioca e como o brasileiro, peculiares, mas pertencentes a uma cultura e a uma música que possuem características semelhantes em diversos lugares do mundo.

No Rio, o *funk* é o ritmo adotado pelo *hip hop* como música do morro e seu discurso é mais cômico, suingado, malandro e brincalhão, por isso, mais próximo do samba dos morros, quebrado pelo ritmo da geografia do próprio *locus* onde é produzido, o que marca a peculiaridade de cada espaço e de seus sujeitos, com suas vozes, estilos e ritmos culturais distintos. Há um grupo, ainda nem tão veiculado pela mídia, denominado *Caixa Preta* que possui essa proposta como temática de trabalho.

A partir da perspectiva dialógica do Círculo de M. Bakhtin é que analisamos nosso *corpus*, a fim de compreender como o discurso das canções do SLA *Funk* de FA se caracteriza, ao mesmo tempo, como resistente e entorpecente, pois analisamos como, em suas canções, Fernanda centra seu discurso no Rio e tenta, a partir dele, caracterizar o Brasil como um país “festeiro” (musical e dançante), antropofágico e em busca, ainda, de um pertencimento. Os sujeitos de suas canções tentam fazer isso de forma metalingüística. Afinal, muitos sujeitos das canções compostas por Fernanda partem do pressuposto de que o Rio possui um pouco de cada região, de cada estado brasileiro, por ser, como ela mesma afirma (em *e-mail*¹³), sua “capital cultural”.

¹³ Em contato com FA por meio de *e-mail*, fizemos algumas perguntas acerca da produção de suas canções, uma vez que ela se propôs a colaborar com nossa pesquisa, mas não pôde, pelos compromissos assumidos anteriormente, atender-nos para entrevista pessoalmente durante o primeiro semestre de 2006.

As canções SLAs retratam a questão da própria definição do *funk* e da festividade musical como alicerce das relações corpóreas (dançantes e sexuais) entre os sujeitos desses discursos, pois a estrutura discursiva dessas canções se centra nos sujeitos. Melhor, na manipulação por sedução entre os sujeitos. Nesse sentido é que não podemos deixar de lado a teoria semiótica voltada para a canção como um discurso específico, já que trabalhamos com canções. Por isso, também embasamo-nos em L. Tatit, D. Barros e D. Bertrand, ainda que esses dois últimos não tratem de canções.

Ao considerarmos as SLAs de FA, percebemos, por meio das análises, que a festa é descrita como uma espécie de rito dionisíaco, em que o riso, a droga (o vinho dos antigos, transformado, nas canções, em entorpecentes sonoros – a música SLA do “baile” e da “galera sangue bom”) e a comida (literal e figurativizada) caracterizam o “banquete”. A antropofagia e a metalinguagem também aparecem nas SLAs, uma vez que a substituição do trabalho pela festa e o direito à preguiça são bandeiras defendidas pelos antropófagos de primeira geração (lembramos do lema de *Macunaíma*, de Mário de Andrade: “- Ai, que preguiça!”). As siglas, a preocupação com uma possível definição dos sujeitos (em FA, os cariocas – o Rio de Janeiro é caracterizado não só como espaço, mas também como sujeito “canibal” e “selvagem” em diversas de suas canções, como ocorre em “Urbano Canibal”, dentre outras) e do espaço-tempo ocupado por eles acaba por compor a isotopia da busca por um pertencimento.

A estrutura básica do SLA *Funk* de FA é propagandística/publicitária, uma vez que elas se centram no convite ao destinatário-ouvinte para que ele participe do “clube SLA” e faz isso por meio do entorpecimento dos interlocutores das canções, via música SLA, a fim de despertar nos ouvintes-leitores o desejo de pertencer ao grupo da “galera sangue bom” e frequentar o “baile da pesada” embalado pelo som SLA (o *LSD*¹⁴ de FA). Em termos semióticos, o sujeito é levado a querer e a dever fazer parte do grupo

¹⁴ Uma das possíveis atualizações de S.L.A. é o sobrenome de Fernanda (Sampaio Lacerda Abreu). Todavia essa sigla de FA se relaciona com o universo *LSD*, uma vez que o som do “clube SLA”, assim denominado pelos sujeitos de suas canções, aparece como entorpecente rítmico, bem como tanto o *LSD* quanto o som SLA fazem parte do universo das festas *rave*, sendo que o *LSD* é tão consumido nesses bailes, voltados para um público de poder aquisitivo alto, quanto o *ecstasy*, e é designado, nesses locais, pela gíria “bombom” (o *ecstasy*, como “bala”). Mas, tanto quanto SLA pode se relacionar com o nome da compositora, *LSD* pode ser a concretização de parte do nome de seu marido, Luiz Stein. Além disso, ambos possuem um estúdio de produção gráfica e musical em sua casa, denominado “*LSD* Produções”. Em *e-mail*, FA nos confirmou que o estúdio *LSD* está patenteado por Luiz Stein, pois o dela se chama “Garota Sangue Bom”. Assim, SLA se relaciona com *LSD* tanto pessoal quanto profissionalmente (Fernanda e Luiz Stein), bem como suas SLAs se relacionam com o *LSD*, nos estúdios (música SLA e produção gráfica/trabalho iconográfico realizado pelo e no estúdio *LSD*) e nas pistas de dança (música SLA como “bombom” entorpecente).

do SLA *Funk* proposto por FA para poder ser sujeito visível. Assim é que os sujeitos das SLAs são levados a querer ter lazer para poderem ser “livres”.

O alicerce de constituição do discurso de várias canções de Fernanda é o lazer como aquisição de “felicidade” e “liberdade”, conquistadas pela dança e pela música, ou seja, pelo trabalho corpóreo (denominado por ela como *suingue*, como ocorre em “SLA radical *dance disco club*”, em que o sujeito afirma que o “corpo trabalha, trabalha sem parar”). Assim, o corpo é visto como “fonte” de poder, ou melhor, micropoder que constitui e penetra as mais diversas relações entre os sujeitos dos discursos das canções.

O discurso do SLA *Funk* de FA mantém, no enunciado, um elo entre discurso e “realidade” cultural. Nesse sentido, constitui-se como heterogêneo e plural. Por isso, o tomamos como cruzamento (e ponto de encontro a caminho) de um pertencer a uma faceta da história da cultura brasileira e humana: a história da música da “lata”.

Estruturamos este trabalho em três (3) capítulos:

Pensamos que, como nós, talvez outras pessoas pudessem, ao menos a princípio, não conhecer nem relacionar FA ao histórico do *hip hop* e à “funkinização” como processo de tentativa rebelde utópica. Assim, tratamos, no primeiro capítulo, não só de apresentar o universo do *hip hop*, como também fazemos nele uma retomada histórica de elementos musicais e culturais importantes para a compreensão de algumas características e de algumas leituras das canções de FA.

Apresentamos, no segundo capítulo, algumas conceituações teóricas necessárias à análise do *corpus*. Todavia, as conceituações teóricas foram feitas a partir de cerca de cinquenta (50) canções compostas por FA, ou seja, grande parte da produção de sua obra, de 1990 a 2006. Apenas após a visão geral do discurso das canções de FA é que pudemos, a partir do critério da isotopia predominante nele, “recortar” o *corpus* das 15 canções analisadas no terceiro momento da tese. Afinal, precisávamos saber se o *corpus* escolhido representava (e representa) sua produção.

Após a explicitação, no primeiro capítulo, das condições de produção dos discursos das canções de FA e, no segundo, de algumas noções teóricas que colaboraram para e com a reflexão de nosso *corpus*, no terceiro capítulo, analisamos as 15 canções selecionadas. Após compreender as canções de FA, pudemos entendê-las como parte à parte do *hip hop* carioca e seu processo de “funkinização”. Processo contraditório, pois, ao mesmo tempo, resistente e entorpecente. Uma tentativa de rebeldia utópica e sobrevivência capital.

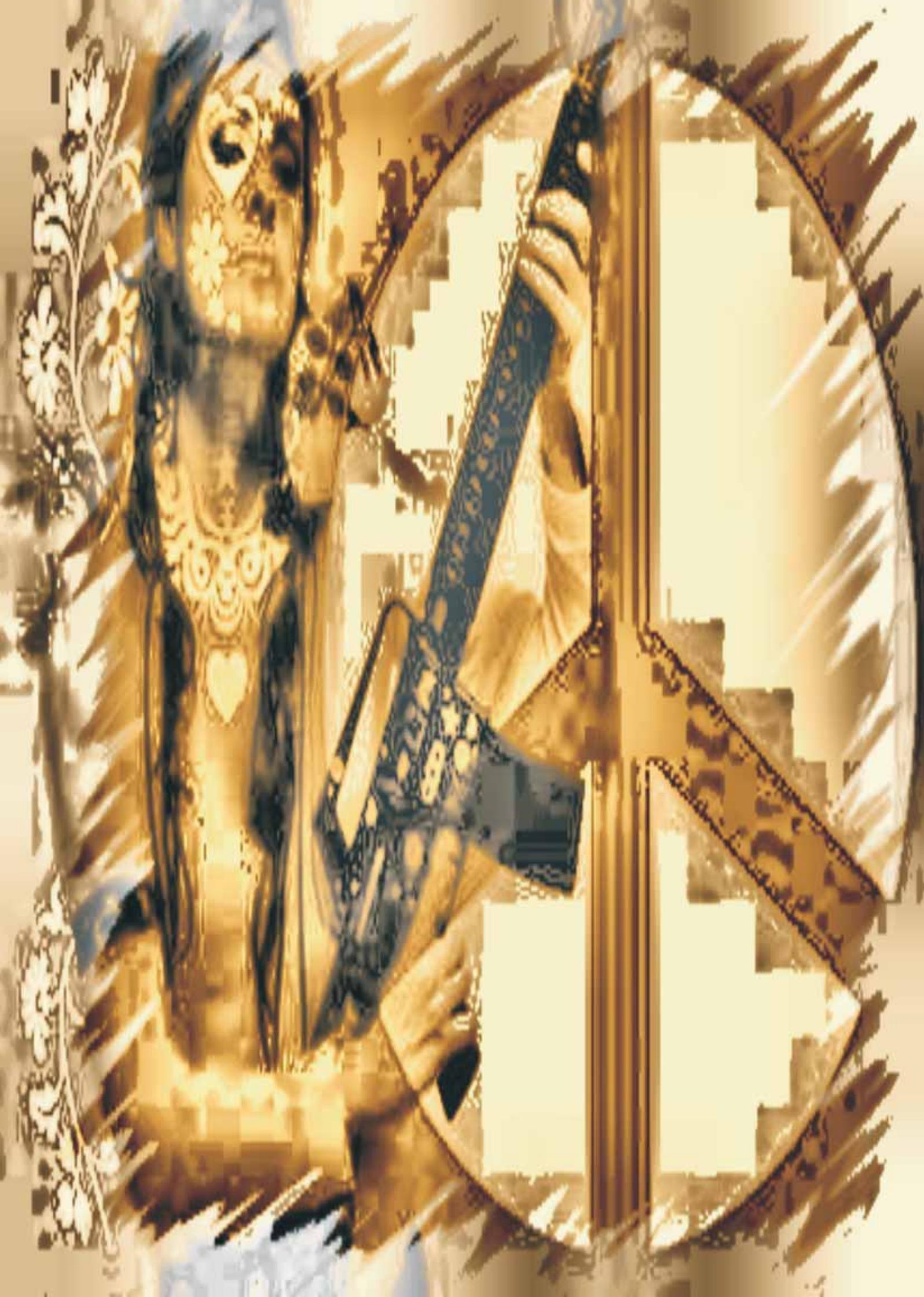


Foto do encarte do álbum *Na Paz*, de FA

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm

1. “Sampleia”¹⁵ isso aí! O universo da lata

“(...) // Durante muito tempo ouvi falar / de cidade repartida, / guetos, apartheid, velhas feridas / não me venha com esse papo, nem pensar / eu tô falando mais à frente, o que pode ser / o que vai ser, o que virá // Eu tô no Rio de Janeiro brasileiro / e o povo inteiro em fevereiro / andando solto em pleno Carnaval / esse lugar é pura invenção / será real? Ou imaginação? // Vou seguir, vou andar, vou pensar / em tudo que já vivi e sonhei / mas bem melhor / melhor que sonhar / é poder conquistar / um lugar.”

(“Eu Quero Sol”, *Entidade Urbana*, Fernanda Abreu)

A escolha das canções de FA como representações do *hip hop* carioca ocorre porque, ainda que FA seja deslocada, os sujeitos de suas canções “refletem e refratam” o universo da “funkinização” do Rio de Janeiro e incutem a imagem, ao mesmo tempo, resistente e entorpecente, de que o *hip hop* se caracteriza como um clube festivo que, momentaneamente, “liberta” os sujeitos que o freqüentam ao transportá-los para um universo distinto do que estão acostumados, regido pelo prazer, pelo riso irônico e pelo corpo. Um mundo em que “todos são iguais” e o que impera como lei são as relações passionais de amor carnal, amizade e família. Esse clube é, ao mesmo tempo, aberto e fechado, pois composto por uma espécie de “código” próprio. Ele é capaz de transportar os sujeitos invisíveis do mundo ordinário ao mundo SLA do “clube da pesada” e transformá-los em sujeitos visíveis, denominados como “galera sangue bom”. Todavia, acabado o baile, esses sujeitos se dispersam e voltam a viver suas vidas re-produtivas, calcadas na exploração do trabalho. Assim, o clube desaparece quando as canções SLA param de tocar, ou seja, ao final do “baile da pesada”. Essas canções, de certa forma, aparecem como elementos “hipnóticos” que “desligam” os sujeitos do mundo do trabalho e os “ligam” ao universo utópico do clube idealizado de FA, que dá sentido às suas existências. Passado o “efeito” de excitação causado pelo entorpecente som SLA, os sujeitos voltam a ficar sem lugar, sem sentido e invisíveis.

Segundo a concepção de exotopia de Bakhtin, a visão do “outro” de um “lugar exterior” é fundamental para a composição do “eu” como sujeito discursivo. De acordo

¹⁵ “Samplear” é uma palavra muito utilizada nas canções de FA, como lexema para designar o procedimento de mixagem entre músicas, sujeitos e canções e como técnica antropofágica de ritmos, músicas e vozes, como ocorre em “*Disco club 1* (abertura)”. O termo “samplear” se refere ao aparelho “*sampler*”, responsável pela mistura de vozes, canções e ritmos numa mesma canção, como ocorre em diversas canções, além da acima citada. Nós, neste capítulo, somos “*samplers*”, pois misturamos a história do *hip hop* e do *funk*, bem como refletimos sobre o *LSD* como elemento utilizado pela contracultura e suas relações com as canções de FA, a fim de, por meio da compreensão das condições de produção e da discografia de FA, refletir acerca de suas canções e sua relação deslocada com a contracultura norte-americana, com o *hip hop* carioca e o processo de “funkinização”, como forma de rebeldia resistente e entorpecente.

com Amorim (2006: 96), a criação estética (e entendemos o *funk* como criação estética, especialmente o SLA *Funk* de FA) expressa a diferença e a tensão entre dois olhares, entre dois pontos de vista. Assim, conforme Amorim (*idem*),

“Se tomarmos o exemplo do retrato, em pintura, falaremos do olhar do retratado e do olhar do retratista ou artista. O trabalho deste último consiste em dois movimentos. Primeiro, o de tentar captar o olhar do outro, de tentar entender o que o outro olha, como o outro vê. Segundo, de retornar ao seu lugar, que é necessariamente exterior à vivência do retratado, para sintetizar ou totalizar o que vê, de acordo com seus valores, sua perspectiva, sua problemática. O retratado é aquele que vive cada instante de sua vida como inacabado, como devir incessante. Seu olhar está voltado para um horizonte sem fim. O sentido da vida para aquele que vive é o próprio viver. O retratista tenta entender o ponto de vista do retratado, mas não se funde com ele. Ele retrata o que vê do que o outro vê, o que olha do que o outro olha. De seu lugar exterior, situa o retratado num dado ambiente, que é aquilo que cerca o retratado, e em relação ao qual é situado pelo artista. O ambiente é uma delimitação dada pelo artista, uma espécie de moldura que enquadra o retratado. A delimitação do artista dá um sentido ao outro, fornece uma visão do outro que lhe é completamente inacessível. Não posso me ver como totalidade, não posso ter uma visão completa de mim mesmo, e somente um outro pode construir o todo que me define. Os acontecimentos maiores que definem minha existência, meu nascimento e minha morte, não me pertencem. Porque, para que ganhem sentido de acontecimento, precisam ser situados em relação a um antes e a um depois. E não posso estar antes do meu nascimento nem depois de minha morte. O que faz Bakhtin dizer que ‘ninguém é herói de sua própria vida’. Somente posso me constituir como herói no discurso do outro, na criação do outro. O outro que está de fora é quem pode dar uma imagem acabada de mim e o acabamento, para Bakhtin, é uma espécie de dom do artista para seu retratado. O acabamento aqui não tem sentido de aprisionamento, ao contrário, é um ato generoso de quem dá de si. Dar sua posição, dar aquilo que somente sua posição permite ver e entender.”

A descrição metafórica de Amorim, de certa forma, justifica nossa escolha pelo deslocamento de FA como representante do *funk* carioca contemporâneo, uma vez que FA não vem de nem mora numa comunidade (silogismo de favela). Não possui a lógica dos sujeitos que habitam esse espaço, mas frequenta bailes, ouve, dança, canta e compõe canções sobre e para o “mundo *funk*”, a princípio próprio das favelas cariocas. Assim, FA possui o “olhar do retratista” sobre e para o “olhar do retratado”, conforme a descrição de Amorim acima citada. O olhar do “eu” sobre e para o “outro”. Um “eu” (autora-criadora) não pertencente ao espaço-tempo ao qual se voltam suas canções, mas um sujeito que se auto-designa, seja por desejo ou pretensão, pertencente a ele. Isto é, um “eu” deslocado que, ao querer e buscar pertencimento no mundo *hip hop*, cria um universo seu, o SLA *Funk*, parte à parte do movimento *hip hop* e seu processo de “funkinização”. Além disso, a descrição de Amorim orienta nossa tarefa de analistas do discurso que possuem as concepções do Círculo de Bakhtin como, segundo designação de Brait (2006), “teoria/análise” do discurso. Sendo a postura bakhtiniana o pilar teórico sustentador de nossa tese, tanto nós devemos nos comportar como o retratista

quanto FA o fez em suas canções ao construir seu SLA *Funk*, uma vez que tanto nós quanto FA nos localizamos fora do “ambiente” original do *funk* carioca. Assim, a descrição de Amorim traz em si não apenas uma conceituação de exotopia e de sujeito, de acordo com as concepções bakhtinianas, também demonstra o quanto esses conceitos são importantes para designar o trabalho de pesquisa em Ciências Humanas.

As Ciências Humanas são entendidas pelo Círculo de Bakhtin como ciências do texto, pois o que há de fundamentalmente humano no homem é o fato de ser um sujeito produtor de textos, orais e escritos, verbais, não verbais e híbridos. Assim, pesquisador e sujeitos pesquisados são, como retratista e sujeito retratado, ambos, produtores de textos, o que, segundo Amorim (2006: 98), “confere às Ciências Humanas um caráter dialógico”. Isso quer dizer, conforme Amorim (*idem*), que

“Uma primeira consequência disto é que o texto do pesquisador não deve emudecer o texto do pesquisado, deve restituir as condições de enunciação e de circulação que lhe conferem as múltiplas possibilidades de sentido. Mas o texto do pesquisado não pode fazer desaparecer o texto do pesquisador, como se este se eximisse de qualquer afirmação que se distinga do que diz o pesquisado. O fundamental é que a pesquisa não realize nenhum tipo de fusão dos dois pontos de vista, mas que mantenha o caráter de diálogo, revelando sempre as diferenças e a tensão entre elas. Importante ressaltar que esse diálogo não é simétrico e aqui reaparece o conceito de exotopia. O pesquisador deve fazer intervir sua posição exterior: sua problemática, suas teorias, seus valores, seu contexto sócio-histórico, para revelar do sujeito algo que ele mesmo não pode ver.”

Numa tradução de Bakhtin (“*Les études littéraires aujourd’hui*”, 1984: 348) feita por Amorim (2006), podemos ratificar a importância do conceito de exotopia para a compreensão da dimensão dos estudos culturais:

“No âmbito da cultura, a exotopia é o motor mais potente da compreensão. Uma cultura estrangeira não se revela em sua completude e em sua profundidade a não ser através do olhar de uma outra cultura (e ela não se revela nunca em toda sua plenitude, pois outras culturas virão e poderão ver e compreender mais ainda). (...) Face a uma cultura estrangeira, colocamos perguntas novas que ela mesma não se colocava. Procuramos nelas uma resposta a essas questões que são as nossas, e a cultura estrangeira nos responde, nos desvelando seus aspectos novos, suas profundidades novas de sentido. Se não colocamos nossas próprias questões, nos desligamos de uma compreensão ativa de tudo que é outro e estrangeiro (trata-se, bem entendido, de questões sérias, verdadeiras).”

Concebemos as canções de FA como canções “estrangeiras” ao *funk* que se compõem como um novo e diferente *funk*, o SLA *Funk*, bem como nos colocamos como “estrangeiros” diante tanto do *funk* carioca contemporâneo quanto do SLA *Funk* de FA, a fim de compreender o discurso verbal das canções de FA como um “outro” *funk*, dentro do *funk*, mas deslocado dele, “nativo” e “estrangeiro”, como nós diante

desse universo que à nossa volta se revela como um “outro”. Nesse sentido, o valor do conceito de exotopia para a pesquisa, segundo Amorim (2006: 100), “é confirmado pelo modo como Bakhtin analisa o trabalho de compreensão do texto do outro”, que é descrito por Bakhtin (1992: 365) a partir de uma dimensão espacial (embora o conceito de exotopia designe uma posição no tempo).

O conceito de exotopia designa uma relação de tensão entre pelo menos dois lugares: o do sujeito que vive e olha de onde vive, e daquele que, de fora da experiência do primeiro, tenta mostrar o que vê do olhar do outro. A criação estética de FA, o SLA *Funk*, o próprio *funk* e nossa pesquisa implicam, no mínimo, um movimento duplo: o de tentar enxergar com os olhos do outro (canções de FA sobre e como *funk*) e o de retornar à nossa exterioridade (o universo acadêmico de nossa pesquisa) para fazer intervir nosso próprio olhar (de pesquisadoras) – a nossa posição singular sobre e num dado contexto e os valores que afirmamos sobre aqueles afirmados nas canções de FA; sobre o *hip hop* carioca e seu crescente processo de “funkinização” contemporâneo.

FA, deslocada do *hip hop*, tenta se engajar ao movimento e, tanto quanto ele, pretende ser crítica e resistente, mas veicula um discurso que oscila entre a diversão como forma de rebeldia e o “baile da pesada” como entorpecente solucionador de problemas, uma ilusão fugidia da “realidade”. Ainda que de fora, Fernanda contribui, por um lado, para resgatar a gênese resistente do *hip hop*, por outro, colabora com a indústria cultural, pois ela se caracteriza como sujeito que transita entre os dois pólos supracitados: artista acessível à mídia global e frequentadora assídua dos bailes *funk* dos morros do Rio. Estamos diante de uma contradição sem solução, pois o discurso das canções de FA oscila entre resistência e entorpecência. Assim, se o desejo dos sujeitos das canções é produzir e veicular um discurso resistente por meio do lazer e do prazer, com uma diversão colocada de maneira positiva, os sujeitos também produzem um discurso ideal, fugidio e entorpecente. De qualquer forma, elas se caracterizam como uma espécie de rebeldia (e nem toda rebeldia é só resistente ou crítica). Para entendermos esse processo (nossa tarefa, enquanto pesquisadoras, nesta tese), retomamos, historicamente, o conceito de rebeldia e suas relações com a produção da contracultura, a fim de relacionar tais conceitos às canções de FA para compreendermos a contradição sem solução entre resistência e entorpecência existente em seu SLA *Funk*.

1.1. A parte à parte: alguma coisa fora da ordem

“Alguma coisa está fora da ordem
Fora da nova ordem mundial”.
(“Fora da ordem”, *Circuladô*, Caetano Veloso)

Anthony Esler, no documentário *Society's Shadow*, afirma que

“Há algumas coisas na sociedade moderna, desde a Revolução Industrial, desde o Iluminismo, nas revoluções políticas de duzentos anos atrás. Os jovens dizem quase a mesma coisa. Quase exatamente as mesmas palavras repetidas várias vezes sobre o que está errado com a nossa sociedade. Temos que fazer tudo diferente e, o que é mais chocante, para mim, é que não são párias, não são pessoas na base da sociedade que se rebelam contra ela. São jovens de classe média, quase sempre são pessoas que vão herdar a terra e elas não querem, não gostam do jeito que é. Viram as costas para ela e tentam mudá-la. E fazem isso sempre e sempre. Então, estamos fazendo alguma coisa, algo tem que estar errado nos últimos duzentos anos. Afinal, rebeldes vêm de muitos, muitos modos diferentes. Eles não vêm todos armados com violões cantando músicas políticas, mas o importante é que eles se levantam e se rebelam. Então, para mim, é a coisa definitiva. Você não vai com a maré. Você vai lá e faz parte das coisas que formam a correnteza. Se não podemos viver em utopia, pelo menos podemos seguir na direção da utopia.”

Allen Cohen, em depoimento ao documentário *Rebels, a journey underground* (traduzido como “Tempos de Rebeldia: as origens da rebeldia cultural”) afirma que “Um rebelde não é só alguém que resiste à autoridade, é alguém que muda de idéia com, como disse Rimbaud, ‘uma desordem radical dos sentidos’. Pensar e ver as coisas diferentemente e, aí, agir de acordo com essa mudança de pensamento, isso é rebeldia.”

Nesse sentido, a obra de FA é um produto rebelde, pois algumas pessoas podem até questionar se suas canções podem ser consideradas *hip hop*, no sentido “clássico” desse termo. Se pensarmos no *hip hop* tradicional, que possui o *rap* como estilo musical canônico, não, as canções de FA não fazem parte do *hip hop*. Talvez possamos dizer que a obra de FA pode ser considerada o contra-*hip hop* que se quer dentro do *hip hop*. Isto é, suas composições se caracterizam como diferentes daquelas tradicionais produzidas pelo *funk* carioca à riqueza no trato com a linguagem, ao mesmo tempo, a obra de FA, deslocada da produção do *hip hop* das comunidades do Rio, busca pertencer a esse movimento. Mais, quer fundar um “clube” para o público dessa música ao propor seu som como elemento mediador entre essa “clientela” e os sujeitos de suas canções. Assim, numa posição delicada porque contraditória, suas canções retratam o dilema do pertencimento, por isso essa é a isotopia eleita por nós para compreensão do SLA *Funk* de FA como parte e à parte do *hip hop* carioca, nacional e internacional, como discurso, ao mesmo tempo, resistente e entorpecente, essencialmente rebelde.

Não podemos esquecer que a história oficial é escrita, na maior parte das vezes, por “não-rebeldes”, mas registra (ou apaga), muitas vezes, fatos advindos de rebeldes. Afinal, os rebeldes, visionários, rejeitam a censura e a rigidez, e abrem portas para novas percepções. Esses rebeldes são poetas *beat* com seus versos exóticos e roqueiros *punk* que atacam poderes obsoletos. São *hippies* a se retirar do fluxo principal e *hackers* de redes com a criação de tensão pelas margens. São os hereges ilegais dos tempos medievais e os ativistas radicais do fim do século XX. São artistas boêmios que vivem em bairros românticos mundo afora. São pessoas comuns, cada uma em sua casa, em sua comunidade, com suas canções. É o *funk* e a pixação dos muros das cidades. É FA, com seu SLA *Funk*. A linha comum é o desafio, a revolta, expressa, muitas vezes, como é o caso carioca e de FA, em forma de arte, na cara da rigidez intolerante do poder.

O *hip hop*, enquanto movimento rebelde à sombra da sociedade, como o *Bohemia*, na Paris de 1800 ou o *Greenwich Village*, em Nova Iorque, no início do século XX, também resistiu por muito tempo com a utopia de ser revolucionário, pois queria dar voz aos marginalizados da e pela sociedade, principalmente, homens negros. No Brasil, sua rebeldia à margem da sociedade durou até os anos 90. Depois disso, ao conquistar a mídia, não conseguiu mais resistir e se tornou artigo de luxo e lixo para a diversão entorpecente, banhado por drogas como a maconha, a cocaína, o *crack* e, principalmente, o *ecstasy* e o *LSD*, nas festas *rave* das cidades. Assim, o *hip hop* e as comunidades, especificamente no Rio, passaram a ser moda, tanto quanto, hoje, o *Village*, em *Manhattan*, caracteriza-se como lugar de consumo em prol do capital. Mas, para entendermos o paralelo feito por nós entre o *hip hop* do Rio de Janeiro, o bairro dos artistas na França e o *Greenwich Village*, nos Estados Unidos, partimos de uma retomada histórica da rebeldia a partir das Revoluções Industrial e Francesa.

Enquanto a Revolução Industrial criou um sistema de classes cada vez mais distantes entre si, a Revolução Francesa exigia o fim para a norma aristocrática e abrigava um novo movimento nas artes, o romantismo. Sustentado pela paixão de W. Blake pela natureza e pela imaginação, esse movimento literário começou a quebrar a ordem racional estabelecida e definiu a rebelião cultural até os dias de hoje com os seus elementos utópicos, boêmios e fruição da vida. Os românticos franceses do início do século XIX foram rotulados de escapistas e vistos como os revolucionários utópicos de sua época. Segundo depoimento de Joanna Richardson, “Romantismo e revolução nasceram na mesma época. A noção de revolução é um tipo de noção romântica. Quer dizer, como romântico, queremos dizer o desejo de tornar a vida mais cheia de sentido,

mais cheia de significado, emoção, cor e mudança.”. Esse sentido que enaltece o prazer é o que encontramos nas canções de FA. Assim, podemos dizer que elas propõem a realização momentânea da vida utópica pregada pelo idealismo romântico.

O termo boêmio surgiu junto com os ciganos da Europa Oriental que acampavam perto dos limites da cidade. Os jovens artistas valorizavam a liberdade e a aventura mais do que uma vida de classe média e de conformidade restrita. Assim, de acordo com Anthony Esler, em seu depoimento no documentário *Rebels, a journey underground*, “A boemia conotava a liberdade de um cigano, de um tipo de sentido místico de que estão vivendo em um nível diferente do mundo. Isso, com certeza, incluía o desafio da autoridade e da sociedade ortodoxa e era, realmente, o modo como vivenciavam seu principal ato de desafio”.

Em 1830, a estréia de Vitor Hugo no teatro francês foi um momento de rebeldia parecido com o da “Semana de Arte Moderna”, em 1922, no Brasil. A estréia de seu drama poético *Ernani* foi uma espécie de marco rebelde romântico, tanto quanto a “Semana de 22” foi um marco rebelde modernista. O episódio de “A Batalha de *Ernani*” foi um protesto cultural em uma de suas formas mais antigas e, ao mesmo tempo, mais modernas, pois nos remete aos festivais de música, tanto de *Woodstock* como aqueles ocorridos no Brasil dos anos 60/70, e ainda nos remete ao projeto de *O Circo Voador*, idealizado por Perfeito Fortuna, em 80. De acordo com Richardson:

“Hugo distribuiu ingressos para o seu público e os jovens boêmios apareceram no teatro horas e horas antes do início da peça. Beberam e comeram muita salsicha com alho e, parece que o odor e o calor eram terríveis. A peça começou e Hugo foi contra uma das normas gramaticais fazendo uma rima entre uma fala e outra que era contra as regras clássicas. O teatro todo reagiu e foram trocados insultos. Vitor Hugo violou as regras e a platéia ouviu. As pessoas mais velhas ficaram furiosas e começaram a vaiar, e elas sabiam que ele tentava desafiar as regras. E desafiou tanto quanto os jovens que levaram todos os seus hábitos ruins. Levaram vinho, ocuparam todos os bons lugares e foram muito grosseiros com os outros que tinham mais jóias e vestidos de noite. Esse foi o evento que iniciou o romantismo francês. Foi a coisa eterna. Foi uma nova geração lutando contra a geração anterior. Era o novo lutando contra o antigo e esse é, de certo modo, o tipo mais forte de rebelião. Não um plano utópico para redesenhar o governo, mas simplesmente dizer que já chega do mundo de vocês.”

Eugène Gouthier e Charles Baudelaire eram membros de um clube que se reunia mensalmente num hotel perto da Catedral de *Notre Dame* para jantares boêmios. Conhecidos como membros fundadores do “Clube dos comedores de haxixe”, os jovens artistas se tornaram as primeiras pessoas na história ocidental a registrarem experiências sob a influência de drogas psicoativas num livro chamado *Revolutions politiques et*

sociales (1843 – 1848). F. Lallemand recuperou esses registros em *Le Hachych* (Em português: *O clube dos comedores de haxixe*, 1999: 37). Nesse livro, dentre as experiências de Gouthier, destaca-se uma acerca do ritual dos encontros do clube no hotel: “quando você chegava, recebia uma pequena porção de uma pasta verde e a comia com café. Depois do café, você se sentava para a refeição e, durante o jantar, eram mencionadas umas alucinações e figuras como gárgulas, de repente, enchiam a sala e não eram ameaçadoras. Eram risíveis, de uma hilaridade selvagem.”.

Essa descrição nos mostra que a idéia de ter um “clube” entre amigos, onde os sujeitos possam ter experiências diferentes, sem proibição ou julgamento, presente nas canções de FA, não é original, mas faz parte do contexto da rebeldia. Os sujeitos rebeldes, ao se recusarem a viver sob as rédeas do poder, procuram seu próprio *modus vivendi*, em seu *locus* heterotópico (Foucault). Assim, da mesma forma que são vistos com olhos de preconceito e são considerados marginais por aqueles que não os entendem, buscam seus iguais, a fim de se juntarem e adquirirem força para resistir. Por isso, a idéia de um clube fechado, entre amigos, mas aberto àqueles que queiram, sem condená-los, a eles se juntar. Essa é a proposta do “clube” de FA, que possui, no som entorpecente das SLAs e no “baile da pesada”, o elo entre os sujeitos.

Depois de 1830, a boemia como estilo de vida rebelde só voltou à cena de forma revolucionária no início do século XX. A partir de um outro documentário exibido pela *TV Escola*, denominado *Because the rents were cheap* (“Porque os aluguéis eram baratos”), podemos ver que, na virada do século, a boemia, antes espalhada pelo mundo, voltou a se concentrar com características semelhantes à boemia original romântica, num bairro do centro da cidade de Nova Iorque, o *Greenwich Village*, que se tornou um posto de ponderação para radicais, intelectuais e poetas de princípios românticos.

Ao ser indagado acerca de um possível momento inicial de manifestação da contracultura nos Estados Unidos, Robert Rosenstone responde:

“O momento inicial, se houve um, foi o momento em que alguém declarou que os rebeldes do *Village* eram um grupo de pessoas que, em 1910, declararam a República da Praça Washington. Eles subiram no topo do Arco da Praça Washington com uma bandeira qualquer - estavam bêbados - e declararam a República da Praça Washington e disseram que estavam se separando dos Estados Unidos. Esse foi um dos momentos iniciais do *Greenwich Village* como comunidade rebelde.”.

Uma revista chamada *As Massas* se ocupava da produção da contracultura do *Village*, pois suas páginas se voltavam para a revolução político-cultural do *Greenwich*

e, mais tarde, durante as duas guerras mundiais, passou a ser um dos únicos meios de expressão da rebeldia boêmia dos Estados Unidos. Era uma revista dirigida contra a rigidez e o dogma onde se encontrassem.

No Brasil, os modernistas de primeira geração, além de se inspirarem na noite da “Batalha de Ernani”, durante a “Semana de Arte Moderna”, ao pagarem para serem vaiados, com arremessos de batatas e tudo, também lançaram uma série de revistas e manifestos contraculturais. Era a produção e a “propaganda” do momento. A afirmação do movimento e a instituição do novo pelo choque irreverente. Dentre essas manifestações, destaca-se a *Revista de Antropofagia* com seu “Manifesto Antropófago”. As noites boêmias das festas, com tom jocoso, mas crítico, como *As Massas*, também eram banhadas pela ironia como elemento contracultural. Em FA, o humor se alia à noite, ao prazer, à festa e ao corpo, enfim, à boemia rebelde utópica.

Na década de 20, a boemia do *Greenwich Village* sofreu uma mudança. As pessoas bem nascidas da *Manhattan* rica viram na Praça *Washington*, uma distração apimentada durante a lei seca e transformaram o que fora um lugar de paixão rebelde em uma série de festas, sem propósitos culturais, além da diversão vazia, regadas a gim nos finais de semana. Segundo R. Rosenstone, esse é o eterno problema da boemia, da clandestinidade, dos rebeldes. É que, de certo modo, os elementos rebeldes e boêmios da sociedade são muito atraentes para pessoas que levam vidas ditas “corretas”. Então, o *Greenwich Village* começou a se tornar o “*point* da moda” muito cedo:

“Virou um tipo de armadilha para turista. O *Village* foi transformado e tinha gente abrindo butiques, salas de chá e lojas que fingiam ser excêntricas só para o consumo do turismo. Então, isso transformou a característica do *Village* e ele virou os bairros de hoje. Essa é a razão de haver o *East Village* porque o *Western Village* ficou muito *yuppie*. É o tipo de parte excitante que acontece na sociedade. As pessoas são atraídas por isso. Muito da moda de hoje veio do *Village* e se espalhou por revistas, filmes e pela propaganda. Muitas pessoas nunca viram o *Greenwich Village*, mas as idéias as alcançaram”.

Nossa perspectiva é que o mesmo tem acontecido com o *hip hop*, hoje, no Brasil, por meio do processo de “funkinização”, a partir da tendência carioca. Fernanda Abreu, ao mesmo tempo que pertence a essa tendência, resiste a ela, por isso o discurso de suas canções se caracteriza, concomitantemente, como resistente e entorpecente.

Os anos 60 foram tanto uma época de “despertar individual” quanto de “levantes políticos coletivos”. Contudo, foi o movimento literário *beat*, dos anos 50, que iniciou uma mudança de comportamento da geração na direção fundamental de transformação social, mas a contracultura e o ativismo político que surgiram nos turbulentos anos 60

foram muito além. Novos estilos de vida e filosofias desafiaram o sistema de valores estabelecidos. As revoluções populares tomaram formas de protestos estudantis e recuo coletivo das tendências vigentes. A vanguarda rebelde ousava opor-se à conformidade: um dos organizadores do movimento (Abby Hoffman) carregou uma tocha de discordância junto com milhares de manifestantes em nome da paz; um renegado psiquiatra (Timothy Leary) incitou as pessoas a “se ligarem”¹⁶ com drogas (*LSD*) para “expandir a mente”; um célebre romancista (Ken Kesey) indicou como agir na revolução psicodélica (inaugurada por Andy Warhol).

Em 16 de abril de 1943, segundo um outro documentário, denominado *Turn on the revolution* (“Ligando a revolução”), exibido pela *TV Escola*, no departamento suíço de pesquisa da fábrica de produtos químicos Sandoz, Dr. Albert Hoffman realizou uma síntese de rotina de alcalóides que cresciam nos grãos doentes de trigo. Dentre eles, o ácido lisérgico (dietilemida 25). Hoffman experimentou a substância, absorvida por sua pele, e descreveu suas alucinações em seu diário: “Meu campo de visão estava distorcido como uma imagem num espelho côncavo. Um estado de delírio nada agradável, caracterizado por imagens fantásticas de realidade extraordinária e um caleidoscópio intenso de cores tomou conta de meu corpo.”. O *LSD* tinha chegado aos Estados Unidos e de lá se espalharia para o mundo, pois, nos vinte anos seguintes, suas propriedades de alteração da consciência o transformariam, de entorpecente experimental utilizado pela *CIA* como “dispositivo de controle”, em componente psicodélico revolucionário (como veremos no item 1.2 da tese). Nas mentes expandidas dos indivíduos e nos grupos de ação política, uma cultura de ruptura se formava. Do outro lado da baía de São Francisco, no mesmo *Greenwich* do início do século, o *Village* passou a ser conhecido pelo cruzamento das ruas *Haight* e *Ashbury*, onde as tribos da contracultura dos anos 60 se reuniam, como afirma o próprio título do documentário, *Because the rents were cheap*, “porque os aluguéis eram baratos”.

¹⁶ A expressão “estar ligado”, tão utilizada hoje e tida como gíria própria dos “manos” do *hip hop* não é nada atual. Ela foi muito usada por jovens rebeldes que compactuavam com a teoria da “expansão da mente” de Timothy Leary. O psiquiatra patrono da contracultura dos anos 60 (é) quem diz ser o “inventor” de tal expressão. Em arquivo de entrevista sua, apresentado no documentário *Rebels Themes*, Leary afirma que “Com a expressão ‘estar ligado’, queríamos dizer sintonizar além de seu modo rotineiro de pensar, agir, experimentar e, para isso é que o ácido lisérgico servia como elemento de abertura da mente, pois sempre dizíamos às pessoas como usar a cabeça. Acontece que não tem problema usar a cabeça. Você tem que sair de si, tem que sair dos meios estáticos e simbólicos pelos quais pensa. ‘Estar ligado’, obviamente, é estar mudando a sua consciência e vibrar nas realidades mais etéreas, entrar profundamente nas esferas eternas e, é claro, deixar a coisa solta para o que tiver que acontecer para que se descubra a verdade. Não significava abandonar este mundo, partir, se isolar ou viver como um heremita. Só significava sair dos jogos sociais destrutivos e que não vão além da maioria das pessoas.”

Com a ajuda dos *beat*, estava na hora dos *hippies* e dos ativistas se reunirem. Em 1967, segundo *Gathering of the tribes*, eles se reuniram no parque *Golden Gate* para o “Grande Encontro”. Os poetas *beat* Allen Ginsberg, Gary Schnaider e Michael McLure vieram passar o manto da revolução social para uma geração de “paz e amor”. O “Grande Encontro” foi o veículo de uma tentativa consciente dos rebeldes se unirem num clube. Esse esforço ocorreu por parte dos rebeldes para mostrar que mesmo que tivessem táticas diferentes, tinham metas comuns.

Quanto ao modo de vida em *Haight-Ashbury*, nas palavras de Dennis McNally, ditas no documentário *Rebels, a journey underground*,

“Havia compreensão de que era possível, de um modo modesto, sair da cultura reinante e criar uma coisa baseada em algumas normas diferentes, para quem não quer levar uma vida convencional. Isso deu muito certo, baseado na arte. O pouco dinheiro que estava nesse sistema vinha da música ou de tangentes como panfletos e cartazes com desenhos, pinturas e poesia. E deu certo enquanto permaneceu pequeno.”.

O *East Village* era uma espécie de quartel general do líder anti-guerra do país: Abby Hoffman. Ainda em 1967, Abby Hoffman liderou uma marcha de ativistas contra a guerra no Pentágono. Era uma mistura de desobediência civil e teatro cômico de rua. Quando a polícia de *Washington* ameaçou usar gás de pimenta contra eles, Hoffman disse que eles atacariam com a sua arma: um agente que penetra na pele contendo *LSD*. De acordo com Paul Krassner, em *Our culture was our politics*,

“Ele fez milhares de hippies darem as mãos em volta do Pentágono para, simbolicamente, fazê-lo levantar a 5 metros do chão e deixá-lo laranja para experimentar ver o ridículo da guerra. Esse foi o maravilhoso momento em que o Super Joe pôs uma margarida no cano de um rifle (*Flowers Power*) em nome da paz. Mas foi extremamente assustador porque havia uma espécie de enfrentamento entre os ativistas e a polícia.”.

As imagens do encarte do álbum *Na Paz* (2005), de FA nos remetem ao episódio citado acima, conhecido como *Flowers Power*. FA aparece como sujeito dessas imagens, vestida com roupas do exército (usadas também por guerrilheiros rebeldes da contracultura dos anos 60, como ocorre, por exemplo, com Che Guevara) e armada com fuzis AR-15 (Figs. 3, 5, 6, 7, 8, 9 e 10), pistolas (Fig. 10) e revólveres 38 (Fig. 1). Todavia, na extremidade das armas, ao invés de balas, flores (em todas as imagens citadas, sem exceção) e, embaixo, o título do disco: *Na Paz* (Figs. 1, 2, 4, 5, 6 e 9).

Além disso, como vemos nos exemplos abaixo, retirados do encarte de seu penúltimo trabalho (2005), as imagens apresentam também outras marcas de influência

da rebeldia dos anos 60 e 70, como as tranças e as flores no cabelo de FA (Figs. 1, 2, 3, 5 e 6), as roupas e os gestos de “paz e amor”, bem como posturas de meditação (Fig. 2) e os símbolos da sociedade alternativa (Fig. 3) e da pomba da paz (Figs. 5 e 7), o que nos remete à indumentária *hippie* (Figs. 1, 2, 3, 5 e 6). Em outras imagens, no entanto, a figura de FA aparece vestida como os encapuzados do tráfico (Figs. 4 e 9), assim conhecidos como figuras centrais da bandidagem tanto no cenário nacional quanto internacional, a partir da década de 80.

Em algumas imagens, a mistura entre fotografia e desenho computadorizado, com ênfase em cores quentes e vibrantes – amarelo, laranja, *pink*, vermelho e verde (Figs. 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8) – remete-nos ao movimento psicodélico e ao *LSD* como elemento contracultural, ambos próprios dos anos 60/70.

A presença simbólica do desenho de coração (Figs.1, 2, 3, 4 e 6), junto com as flores e demais elementos do universo *hippie*, reforça a idéia de “paz e amor” no lugar da guerra, marcada nas imagens pelas armas e pela vestimenta do exército. Assim, a contradição expressa no material iconográfico da obra de FA confirma a tentativa de resistência e entorpecência rebelde presente em seu *SLA Funk*, uma vez que nos remete ao universo da rebeldia contracultural aqui historicizado:



Fig. 1: Capa do encarte do álbum *Na Paz*



Fig. 2: Segunda capa do álbum *Na Paz*



Fig. 3: Imagem interna do encarte do álbum *Na Paz*



Fig. 4: Terceira capa do encarte do álbum *Na Paz*

Fig. 5: Imagem interna do encarte do álbum *Na Paz*Fig. 6: Imagem interna do encarte do álbum *Na Paz*Fig. 7: Imagem interna do encarte do álbum *Na Paz*Fig. 8: Imagem interna do encarte do álbum *Na Paz*Fig. 9: Quarta capa do encarte do álbum *Na Paz*Fig. 10: Imagem interna do encarte do álbum *Na Paz*

Tanto quanto nos anos 60, nos Estados Unidos, o lema “paz e amor” aparece, no Brasil, em contraposição contraventora de desafio às autoridades e suas ações de extermínio, na ditadura militar. Em 90, campanhas como “Faz Paz”, “Vivo Rio” e “Desarme-se com Fernanda Abreu” aparecem no Rio, em prol do desarmamento e são encabeçadas por FA, bem como passeatas e manifestações ocorrem em todo o mundo em prol da paz e contra a ação do governo norte-americano no Irã e no Iraque. A foto abaixo mostra o engajamento da cantora-compositora com as comunidades carentes do

Rio e com a campanha em defesa do desarmamento, inclusive com a oferta de ingressos a *shows* ou *CDs* seus àqueles que entregassem suas armas e passassem a defender a paz, contra o que alguns críticos denominam “guerra civil do narcotráfico carioca”:



Reportagem da *Folha de S. Paulo*, Caderno “Ilustrada”, sem referência.

As informações da imagem acima nos mostram como a proposta de rebeldia ultrapassa o discurso verbal das canções de FA e se concretiza em ações e em campanhas político-sociais, como idealizava o movimento *hip hop* em sua origem.

No início de 1968, Hoffman e seus companheiros criaram uma organização informal, que combinava elementos da revolta consciente psicodélica com ação política na rua. Seus integrantes se auto-designavam *Yippies* e o plano de Hoffman foi organizar uma manifestação em massa contra a guerra do Vietnã para acontecer junto com a “Convenção Democrática Nacional de Chicago”. Um *yippie* era um *hippie* que ia para Chicago. Anita Hoffman explica, no documentário *Our culture was our politics*, que

“Os *yippies* criaram um mito de ir para Chicago. Parecia natural ir para a Convenção. E parecia natural fazer dela um evento de contracultura: um festival da vida contra a convenção deles da morte. Deu certo. Agora, as manchetes dos jornais de Chicago eram *yippies*: ‘Os *yippies* estão vindo’. Então foi um mito que virou realidade. As ruas se encheram de manifestantes e havia uma sensação de festival, de calma e felicidade. Foi um protesto não violento, ao clássico estilo Martin Luther King. Mas, a polícia veio atacando com gás lacrimogêneo, *spray* de pimenta e cassetetes.”

Como conseqüência da brutalidade policial sem precedentes em Chicago, Abby Hoffman e sete outros amigos foram acusados de conspiração ao cruzar fronteiras estaduais para “incitar a desordem”. Os réus ficaram conhecidos como “os oito de Chicago”. Hoffman e seus co-réus foram condenados de conspiração, mas recursos subseqüentes derrubaram os veredictos. Em 1969, as manifestações contraculturais continuaram e, para encerrar a década com “chave de ouro”, o festival de *Woodstock*. Segundo Richie Havens, no documentário *Rebels, a journey underground*, “Eu pensei: ‘Conseguimos. Estamos à vista. Eles não podem mais nos excluir ou esconder’. *Woodstock* não era sexo, drogas e *rock’n roll*. Era sobre o Vietnã. Era sobre os direitos civis. Era todo mundo se unindo. Quem tinha uma reclamação ou uma queixa sobre como os Estados Unidos interferiam e aonde o governo estava nos levando.”. Os três dias de “Paz e Amor” do festival simbolizaram, de acordo com o documentário *Gathering of the tribes*, “as esperanças de uma geração para a humanidade”.

No início do século XX, por volta de 1920, os modernistas lançavam manifestos rebeldes no Brasil. O espírito rebelde do início do século foi resgatado mais tarde, por exemplo, por meio da concepção de experimentalismo e de antropofagia, via movimento concretista, consolidado na década de 50. A década de 60 produziu diversos novos estilos musicais (como o do *Clube da Esquina*, o dos *Secos e Molhados*, o dos *Novos Baianos*, Chico Buarque e a música de protesto), mas o estilo inovador, de ruptura e proposta contracultural ligada ao psicodelismo, às teorias de expansão da mente, à boemia e ao *punk-rock* inglês foi o da *Tropicália* e o da *Jovem Guarda*, o de *Os Mutantes* e o do grupo de *A rua do Matoso*.

A introdução da guitarra como símbolo contracultural moderno, caracterizado por imagens metafóricas típicas do psicodelismo, compõe o discurso das canções da *Tropicália*, influenciada pelo que ocorria no país (Ditadura Militar) e pelos movimentos norte-americanos do psicodelismo, com suas teorias de expansão da mente, o movimento de poesia *beat* e *Woodstock*. Tanto que festivais de música eram abundantes no país. Dentre eles, destacamos o Festival de Saquarema (1969), uma espécie de tentativa de se fazer um *Woodstock* à brasileira. A *Tropicália* resgata, influenciada pelo *Concretismo*, a noção de antropofagia. Também é a *Tropicália* que se relaciona com o *Cinema Novo*, o *Teatro Oficina* e o *Tablado*. Juntas, essas expressões de rebeldia utópica e boemia influenciam projetos como o de *O Circo Voador* e o *rock* Brasil (ou *BRock*, como o denomina Arthur Dapieve, 1998), na década de 80, de onde vem FA.

A importância da compreensão histórica do processo de produção da contracultura proporciona visão capaz de nos fazer entender determinados elementos pertencentes ao discurso das canções de FA. Elementos, aparentemente, deslocados e desconectados da década de 90. Entretanto, podemos dizer que as canções de FA são parte à parte do *hip hop* carioca porque, ao mesmo tempo em que buscam um pertencimento e se dirigem ao *hip hop* como movimento contracultural resistente, também co-laboram para que o movimento carioca se transforme em “moda” e, dessa forma, perca seu caráter rebelde. Assim, por meio das canções SLA *Funk* de FA, refletimos acerca dos processos discursivos do *hip hop*. Adiantamos que o movimento sofre um processo histórico de transição, por isso se caracteriza tanto como “revolucionário” quanto como fugidio, sendo, contudo, rebelde, utópico e boêmio.

1.2. O refresco elétrico da percepção, “tá ligado”?

“Não preciso da harmonia nem tampouco a melodia / Pra fazer meu manifesto / Legalize, legalize / Não posso mais ouvir dizer que eu não presto / Jurisprudência, hipocrisia / Não sou filho de bacana pra viver na mordomia / Aperta a pamonha / Olha a pamonha / Olha o preto, olha o branco, olha o índio, olha a verdinha. / Quem vai querer comprar pamonha? / Quem vai querer? / Quem vai querer comprar? / Um tiro, um tapa, um tapa, um teco, um teco, um tiro, um tiro / Um tiro, um tapa, um tapa, um teco, um teco, um tiro, um tiro / *Free free Mike Tyson free / Free free Mike Tyson free / (...)* / Ganja!!! *Hip hop* Rio, é *Planet Hemp* Sempre nuvem de fumaça / Tão depressa que nem sente / Eu sou do samba, sou do *reggae*, sou do *rap*, sou do *soul* / Mas também sou do *hip hop*, do *hip hop* eu sou / Porque o som entra na cabeça e não tem hora / Quero ver ficar de fora / Quero ver ficar de fora / Então meu irmão / Procure se informar / Porque uma erva natural não pode te prejudicar Legalize já, legalize já / Que uma erva natural não pode te prejudicar Pode crer amizade / Pode crer amizade / Pode crer / Pode crer / Falei e tá falado, bicho / Tem que ser assim / Tu não tá na boa, viu / Tem que se ligar, tem que se ligar”

(“Bloco *Rap* Rio”, Fernanda Abreu)

Podemos comparar o *LSD* ao *ecstasy*. Ao menos em seu uso, hoje. Tanto um quanto o outro é utilizado para “desligar” da “realidade” aqueles que frequentam festas *rave* e “re-ligá-los” a uma outra dimensão, a do prazer e da diversão. As *rave* são festas que duram dias. Assim, a droga, além de deixar o indivíduo “ligado”, sem dormir, por todo esse tempo, também o “tira do ar”, pois, ao entorpecê-lo, causa o efeito de adormecimento, paralisia, “câimbra”. Esse indivíduo, não mais sente dor ou qualquer outra sensação, além da euforia. Podemos entender o SLA *Funk* de FA como uma espécie de “festa *rave*”, por um lado, uma vez que só propõe diversão via entorpecimento, por outro, os bailes retratados nas canções tentam se caracterizar como resistentes, pois nos remetem às festas de “expansão da consciência” defendidas por

Kesey e Leary com o uso do *LSD* e aos ritos pagãos dionisíacos e carnavalescos. É como se as SLAs “ligassem” o propósito contraventor do *LSD* e os elementos decorrentes dele com a diversão dos “bailes da pesada”¹⁷.

O *LSD* e a *rave* são elementos de *status* social. Esses dados nos colocam fora do *hip hop* produzido por sujeitos marginais, pois esses não possuem poder econômico para frequentar *rave* (geralmente organizada em propriedades particulares ou em boates) nem usar *LSD*. A droga usada nos morros, hoje, é o *crack*, a cocaína e a maconha. Os bailes *funk* do morro são baratos, o que eles possuem em comum com a *rave* é a apologia ao sexo e à diversão. Mesmo assim, o próprio conceito de diversão se difere em ambas as festas. Na *rave*, diversão relaciona-se com “sexo, droga” e música eletrônica. Nos bailes *funk*, diversão é “sexo, droga”, dança e música *funk*.

LSD é uma sigla vinda do alemão: “*Lyserg Säure Diethylamine*”. Seu nome permanece com o mesmo significado em inglês: “*D - Lysergic Acid Diethylamide*”. Em português, ele é chamado de ácido lisérgico e se caracteriza como um cristal psicotrópico. Em uma das definições para o *LSD*, Hoffman descreveu que “você pode ouvir a luz e ver o som” de um “outro mundo”. Dentre as visões recorrentes dos cientistas, destacam-se a leveza, a luminosidade intensa e o som relacionado a essa luz.

A rebeldia dos anos 60 foi uma afirmação à vida, pois a revolução psicodélica trouxe uma nova percepção até para os que não tomaram as drogas. A política de inclusão e participação fez refletir sobre uma mudança na visão da democracia. O lema de Leary (“pensar por você mesmo e questionar a autoridade”) era um credo de liberdade pessoal. A crença de Kesey e Huxley, a mágica dos jogos alucinógenos, vai sempre soar “verdadeira”. Afinal, como Oscar Wilde disse uma vez: “um mapa do mundo que não incluía a utopia, nem vale a pena olhar”.

Nessa época é que termos como “viagem”, “estar ligado”, “estar no céu” ou “nas estrelas”, “diamante”, “psicodélico”, “louco”, bem como formas cilíndricas ou pontiagudas passam a fazer parte do vocabulário e do imaginário juvenil, como metáforas de um “outro mundo”, provocadas pelo uso, principalmente, do *LSD* e da

¹⁷ Descrevemos, aqui, algumas características do *LSD* para compreender como o SLA *Funk* de FA é, ao mesmo tempo, resistente e entorpecente por meio de seu som, conforme aparece descrito em algumas canções, como “SLA radical *dance disco club*” e “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*”, por exemplo – ambas analisadas no capítulo 3 deste trabalho. Como o processo anagramático é recorrente nas canções de FA, sua sigla SLA nos remete ao *LSD*, em que substituímos a letra A pela letra D e reorganizamos a ordem dessas letras, bem como consideramos, para chegar a essa leitura da sigla, além da música descrita em diversas de suas canções, o nome do estúdio de seu marido, *LSD Produções*, constituído de duas das iniciais de seu nome (Luiz Stein), uma vez que uma das possibilidades de atualização da sigla de FA é seu sobrenome (fernanda Sampaio de Lacerda Abreu).

heroína. Nesse momento também, os norte-americanos tentam encontrar um princípio químico-farmacêutico para o *LSD* e idealizam utilizá-lo como “dispositivo de controle” na Guerra do Vietnã, mas o “tiro” da *CIA* (Agência Central de Inteligência) “sai pela culatra”, pois seu uso, ao mesmo tempo que causa alucinação, acalma (“lisérgico” significa anestésico). Isso explica a contradição do comportamento de seus usuários que, por um lado, ficam “ligados” nas imagens imaginárias causadas pelo cristal, e, por outro, ficam “desligados”, “fora do ar”, da “realidade” à sua volta.

O cristal é muito forte, mas seu uso, na década de 60, era “livre” nos EUA, devido ao incentivo às pesquisas de Timothy Leary. Segundo os documentários *Rebels Themes* (“Temas rebeldes”) e *Electric kool-aid* (“Refresco elétrico”), no início da década de 50, a *CIA* se aventurou em um “Programa de Controle da Mente”, na Guerra Fria. Os efeitos do *LSD* e de outros componentes psicoativos no cérebro humano eram de grande interesse como possíveis ferramentas de espionagem. No entanto, a pesquisa de Leary, que deveria colaborar com a *CIA*, passou a propagar o *LSD* como elemento de “Expansão da Mente”, de forma oposta ao intuito da *CIA*, e isso fez com que o ácido lisérgico se tornasse um dispositivo, não de controle, mas de contracultura, não só nos Estados Unidos, mas de toda uma geração, nos anos 60 e 70.

Em 1959, cientistas da *CIA*, em São Francisco, pagavam cem dólares para quem se oferecesse para tomar a droga e respondesse sobre as experiências alucinógenas provocadas pelo *LSD*. Ken Kesey era voluntário e colaborava com os testes. Suas experiências no hospital, segundo depoimento colhido no documentário *Electric kool-aid*, forneceram-lhe material suficiente para o seu primeiro romance (*Um estranho no ninho*). A partir desse momento, Kesey passou a realizar suas pesquisas sobre a expansão da mente com *LSD* sozinho. Melhor, junto com seus amigos.

Kesey embarcou, junto com seu grupo de teatro, em 64, num ônibus escolar colorido (batizado por eles como *Further*) para uma viagem pelo interior do país. A meta de Kesey era embarcar para Nova Iorque para a publicação de seu segundo romance, mas a excursão se tornou uma jornada rebelde que tinha como objetivo ir muito além de seu intuito primeiro: convocar as pessoas para usarem *LSD*, a fim de “se ligarem” e “expandirem suas mentes”. Segundo Paul Krassner, no documentário *Rebels, a journey underground*, “Eles só queriam espalhar a alegria a todos e o sentido de uma rebelião saudável contra uma sociedade restritiva.” Foi uma busca psicodélica. Uma versão psicodélica do romance *beat* de Jackie Kerouac, *On the Road*.

Em 1966, segundo o documentário *Can you pass: Acid Test Grape*, Kesey e sua turma promoveram uma série de festas psicodélicas chamadas *Acid Test* ao som de *punk-rock*, principalmente, do *Principal Dead*, com banheiras cheias de ácido lisérgico, denominado por eles como “refresco elétrico”. Era o jeito de Kesey espalhar a notícia do *LSD* como componente de “expansão da mente”, pois segundo Wavy Gravy,

“O *LSD* era uma ferramenta de libertação da mente que Kesey esperava que fosse mudar o mundo. Então, as festas de *Acid Test* eram a forma de compartilhar e propagar essa libertação. Teve uma festa importante. Era a noite de aniversário do Lincoln. Tínhamos alugado um depósito imenso e eu me lembro de passar a primeira parte da noite explicando que na banheira da esquerda estava o ácido mais forte e na banheira da direita, o refresco elétrico mais fraco. Por falar nisso, nessa noite o *LSD* passou a ser ilegal. Mas as pessoas passavam horas dançando ao som de *Dead* e podia acontecer de tudo. Elas tomavam e não ouviam o meu conselho. E tinha gente que não conseguia se segurar, ia fundo. Então, em um certo ponto, todo mundo começou a ficar descontrolado e uma garota começou a surtar. Aí, eu parti em busca da garota surtada e a encontrei. Fizemos um círculo e demos as mãos. Quando demos as mãos, viramos pedras preciosas iluminadas e eu entendi que quando você vai ao fundo da alma humana, onde a coisa pega, você afunda. Mas, se você estender a mão a alguém que esteja afundando mais do que você, todos sobem. E eu acho que não precisa nem de ácido para isso. É difícil explicar porque estamos falando do psicodélico. E as pessoas sempre souberam que é preciso um pouco de loucura.”.

Conhecido como “doutor da percepção”, no início dos anos 60, Timothy Leary foi o pioneiro de novas formas de psicoterapia no Centro de pesquisa para personalidade, em *Harvard*. Segundo o documentário *Doctor of Perception* (“Doutor da percepção”), nesse momento, houve mudanças profundas na Psiquiatria Convencional, com a introdução, no mundo acadêmico, da pesquisa de Leary e das drogas que alteram a consciência. Leary estabeleceu o “Programa de Pesquisa de Drogas Psicodélicas” em *Harvard* e começou a estudar casos relacionados ao *LSD*. A importância de sua pesquisa foi o fato de ele, a princípio, ser financiado pela *CIA* e, depois, mudar o “rumo” da pesquisa e descobrir, no *LSD*, um elemento rebelde.

Em 1963, a pesquisa de Leary, em *Harvard*, foi interrompida pelo governo. Determinado a continuar seu trabalho com a “expansão da mente”, ele se mudou para uma velha mansão no norte do estado de Nova Iorque, chamada *Billbrooke*. De 1963 a 1967, *Billbrooke* serviu como o “oásis comunitário psicodélico” de Leary. Ele fazia seminários para informar às pessoas as melhores condições para experimentar o *LSD*. Sua mensagem era sobre a descoberta experimental transformadora, a antiga crença na visão mítica sagrada, tanto quanto Aldous Huxley, com sua experiência com a mescalina, no México. Segundo Chet Helms, “Leary acreditava, com certeza, que havia

certos suportes universais e que os psicotr\u00f3picos eram um jeito de n\u00f3s experimentarmos tais suportes.”. Sobre *Billbrooke*, Rosemary Leary afirma, em *Doctor of Perception*, que

“*Billbrooke* era como um \u00edm\u00e3, ela atraia as pessoas. Ent\u00e3o, a comunidade inflou, murchou, sofreu e cresceu. E era maravilhosa na maior parte do tempo. E horr\u00edvel algumas outras vezes. Mas foi sempre um lugar incr\u00edvel para se estar. N\u00f3s sempre advert\u00edamos as pessoas para que n\u00e3o usassem *LSD* se n\u00e3o estivessem bem preparadas para sa\u00edrem de si. Advert\u00edamos para que n\u00e3o tomassem se n\u00e3o estivessem junto de uma pessoa experiente para gui\u00e1-las e advert\u00edamos ainda para que n\u00e3o tomassem se n\u00e3o estivessem preparadas para ter a perspectiva de si mesmas e de suas vidas modificadas drasticamente, porque o *LSD* faz das pessoas, sujeitos diferentes e, por isso, as pessoas devem estar preparadas. Mas as rea\u00e7\u00f5es com o *LSD* eram t\u00e3o variadas quanto as pessoas que o tomavam.”.

Em 1966, o *LSD* passou a ser uma droga ilegal. Assim, a pesquisa de Leary estava fora da lei, pois a droga de “controle” da *CIA*, agora, estava sendo usada para a “expans\u00e3o da consci\u00eancia” e essa era, segundo o document\u00e1rio *Rebels Themes*, a \u00faltima coisa que o governo norte-americano queria para os seus cidad\u00e3os.

O *LSD*, para Timothy Leary, tinha uma rela\u00e7\u00e3o intr\u00ednseca com os rituais de passagens. Para ele, o \u00e1cido lis\u00e9rgico era um elemento de passagem para outros mundos, para o sujeito “se ligar” com seus para\u00edsos ou infernos internos, mas tamb\u00e9m para se transmutar. Todavia, Aldous Huxley \u00e9 o nome de maior destaque ao que se refere \u00e0 rela\u00e7\u00e3o entorpec\u00eancia e religi\u00e3o. Apesar das experi\u00eancias descritas por Huxley se debru\u00e7arem sobre a mescalina, ele a compara com o *LSD*.

A alus\u00e3o que Huxley faz ao poeta maldito (ou rebelde) W. Blake, tanto em *As portas da percep\u00e7\u00e3o* quanto em *C\u00e9u e Inferno* (os dois livros de 2002), mostra-nos a rela\u00e7\u00e3o da contracultura dos anos 60 com a rebeldia bo\u00eamia e ut\u00f3pica dos rom\u00e2nticos do s\u00e9culo XIX, tanto que, no final dos anos 60, Jim Morrison criou, na Calif\u00f3rnia, uma banda de *rock* progressivo chamada *The Doors*, cujo nome fora inspirado tanto na leitura do livro *As portas da percep\u00e7\u00e3o*, de Huxley, quanto na obra vision\u00e1ria de Blake. Essa identifica\u00e7\u00e3o, tanto de Huxley quanto de Morrison, com Blake pode ser sintetizada por um trecho do poema em prosa “O matrim\u00f4nio do c\u00e9u e do inferno”, de Blake: “Se as portas da percep\u00e7\u00e3o estivessem abertas, tudo se mostraria ao homem tal como \u00e9, infinito”, segundo tradu\u00e7\u00e3o de Jos\u00e9 Arantes. Huxley (2002: 66) escreve que

“Parece extremamente improv\u00e1vel que a humanidade, de um modo geral, algum dia seja capaz de passar sem para\u00edsos artificiais. A maioria dos homens e mulheres leva uma vida t\u00e3o sofredora em seus pontos baixos e t\u00e3o mon\u00f3tona em suas emin\u00eancias, t\u00e3o pobre e limitada, que os desejos de fuga, os anseios para superar-se, ainda que por uns breves momentos, est\u00e3o e t\u00eam estado sempre entre os principais apetites da alma. A arte e a religi\u00e3o, os carnavais e as saturnais, a dan\u00e7a e a aprecia\u00e7\u00e3o da orat\u00f3ria, tudo isso tem servido, na frase de H. G. Wells, de portas na muralha.”.

Talvez essa seja a importância da produção das SLAs de FA: a busca, ainda que momentânea e fugidia, via entorpecência musical, de sentido para a existência dos sujeitos retratados nas canções e esses, “sujeitos de papel” símbolos da resistência e da ânsia humana que vive, e sempre viveu, em busca de humanidade.

Para Huxley (2002), o impulso para superar a personalidade é “um anseio capital da alma”. Assim, as drogas psicotrópicas seriam, em sua visão, “um deus”, como a mesalina para os índios do México, ou melhor, um dispositivo de “abertura da muralha” para a passagem para um (ou para outros tantos) mundo(s), interno(s) e/ou externo(s). Nesse sentido, as drogas se relacionam com “ritos de passagem”, pois, para o autor, quando os homens vêem que seus esforços para superarem a si mesmos pelo culto, pelas boas ações e pela atividade intelectual foram em vão, tornam-se propensos a recorrer às “drogas substitutas da religião”: o álcool e a “pípula inocente” (o *LSD*).

As canções de FA também propõem um novo “rito”, pois o “baile da pesada” aparece como solução fugidia para os problemas da “realidade” cruel na qual se encontram os sujeitos das canções. Assim, a própria canção passa a ser uma espécie (figurada) de “droga” que retira os sujeitos de uma situação de angústia, exploração e conflito, de forma passageira, e os transpõe para um *locus* de festa, prazer e diversão – como é descrito o som e o baile em “SLA radical *dance disco club*”, “*Disco Club 2* (Melô do Radical)”, “A Noite”, “Baile da Pesada”, entre outras canções – todas analisadas no capítulo 3 deste trabalho. Os bailes (a música e a dança) se caracterizam, nessas canções, como uma espécie de culto ao corpo e ao sexo, como nos rituais orgíacos de Baco, ao valorizar “o baixo estrato corpóreo” (Bakhtin, 1987), a fim de subverter a ordem social vigente e instituir uma nova forma de poder (Foucault).

Em *Poisons sacrés, ivresses divines* (*Venenos sagrados, êxtases divinos*, 2000), P. Félice escreveu sobre os laços que ligam a religião à ingestão de drogas. Para o crítico, cada um de nós deveria ser capaz de encontrar a auto-transcendência a partir de uma forma de religião. Todavia, como muitos não conseguem atingir tal estágio, as drogas aparecem como “substituto da religião” devido ao que o autor chama de “lirismo idêntico tanto sobre a bebida quanto sobre a fé”. Segundo Félice (2000: 77),

“Um sem-número de pessoas deseja experimentar a auto-transcendência, e gostaria de encontrá-la no templo. Mas as ovelhas famintas voltam-se para o céu e não são atendidas. Tomam parte nos ritos, escutam os sermões, repetem as orações; mas sua sede não se aplaca. Desapontadas, voltam-se para a garrafa. Ao menos por certo tempo, e de certa forma, encontram o que querem. A igreja pode continuar a ser freqüentada; mas já não será

mais do que o Banco Musical do *Evevwhon*¹⁸ de Butler. Deus pode continuar a ser reconhecido como tal, mas a Ele só será concedida divindade no campo verbalístico, apenas em sentido estritamente figurado. O verdadeiro objeto de culto é a garrafa, e a única experiência religiosa é aquele estado de desregramento e belicosa euforia que se segue à ingestão do terceiro aperitivo.”.

Apesar de o cristianismo parecer não perceber o que Huxley afirma ser “a excelente abertura química das Portas para o Outro Mundo” via drogas, nos primeiros séculos cristãos, muitos ritos e festas pagãos foram batizados e postos a serviço da Igreja e, como afirma Huxley (2002: 73), “Essas festas nada tinham de edificantes, mas aliviavam uma certa fome psicológica”. Sua fortaleza era tamanha que, em vez de tentar suprimi-las, os primeiros missionários as aceitaram pelo que de útil possuíam – “permitir à alma satisfazer seus impulsos fundamentais”, segundo Huxley – e, por isso foram incorporadas ao código da nova religião. Assim foi que a Igreja adotou um costume pagão e deu-lhe um significado cristão.

Huxley (2002) afirma ainda que os entorpecentes, aliados a componentes como vidro, lentes, cores, pedrarias e metais, passam a ter seu potencial multiplicado. Nesse sentido, um dos melhores ambientes de reunião desses elementos é a casa noturna, pois os bailes se caracterizam pela abundância de refletores e espelhos. Para Huxley, a reunião desses elementos leva o sujeito ao êxtase, talvez por isso, além do *LSD*, a “droga das baladas” seja o *ecstasy* ou, talvez, ela tenha recebido esse nome por se relacionar à sensação proporcionada ao seu usuário.

Ainda de acordo com Huxley (2002: 104), as reuniões litúrgicas rituais sempre estiveram relacionadas com lâmpadas e luzes, seja incorporadas pelos vitrais coloridos das igrejas seja pelos efeitos de velas em cristais multifacetados. Ao mencionar o poder transportador dos refletores, Huxley (2002: 110) afirma que “Só à luz dos refletores é que as coisas readquirem aquele valor extraterreno que emanava quase que de qualquer ilha de luz que brotasse nas trevas infinitas. Os refletores são formas fantásticas, que têm o poder de transportar a mente de quem os observe para o Outro Mundo.”.

No *SLA Funk* de FA aparece a busca por um outro mundo, caracterizado pelo baile. O processo fugidivo do mundo ordinário, desprezado nas canções (como ocorre em “O céu pode esperar”, por exemplo – analisada no capítulo 3 deste trabalho) em prol da ênfase a um novo e empolgante universo, pode ser visto como uma espécie de busca ritual. Assim, por uns breves momentos, embalados pela música *SLA*, os sujeitos das

¹⁸ *Erewhon*, anagrama de *nowhere* (“lugar algum”), é o título abreviado de uma novela fantástica de Samuel Butler.

canções se re-ligam tanto ao que diz respeito ao sentido religioso quanto ao que se refere à expressão “estar ligado” ou psicologicamente alterado, de Leary. Assim, a pausa fugidia, ao mesmo tempo em que entorpece, resiste ao mundo do trabalho.

A predileção pela noite também se relaciona a rituais de passagem que possuem os entorpecentes como elementos de ligação com o “cosmo”, uma vez que, com a criação da técnica do claro-escuro, dos séculos XVI a XVIII, a noite deixou o plano de fundo e se instalou no quadro boêmio e rebelde do século XIX.

Em “A Noite” (canção analisada no capítulo 3 desta tese), por exemplo, a noite é conceituada como tempo do “baile da pesada”, regido pelo som SLA, resistente e entorpecente. A noite é, na canção citada, definida como tempo de diversão (dança e música), de despertar (“Tá na hora de acordar e sair”). Encarada como uma droga psicoativa, como o *LSD* (“A noite é quente / A noite é fria / Uma droga de arrepiar”), para sujeitos animados (não “chatos desanimados”), em busca, por meio dos holofotes, do “baile da pesada”, da luz do “clube SLA”, em meio à escuridão da noite (“A noite é negra / E os holofotes vasculham / Toda essa escuridão / À procura do lugar ideal / Pra dançar e barbarizar”). Assim, a noite do e no baile pode ser considerada palco de uma espécie de luta entre a luz e a sombra. Afinal, como afirma Huxley (2002: 112), “(...) as sombras estão prenhes de potencialidade, aguardando a ocasião de se tornarem reais, de se fazerem notadas por nosso consciente”. O baile elegeu a noite como momento perfeito para a pausa resistente e entorpecente. E, nas canções de FA, esse baile é o baile *funk* do *hip hop* carioca, como ocorre em “A noite”, “SLA radical dance disco club” e “Disco club 2 (melô do radical)”, dentre outras canções.

A mescalina e o *LSD* citados por Huxley são os entorpecentes que, na obra de FA, passa a ser seu som SLA *Funk*. Hoje, o uso do *LSD* se encontra relacionado às festas, para “descontrair” e aumentar o “prazer” da “diversão” nos finais de semana. Nesse sentido, o “baile da pesada” cantado por FA é composto pela entorpecência e pela resistência, características relacionadas à isotopia da busca por um pertencimento.

1.3. *Funk* tupiniquim: *sampler black power* carioca

“Acabaram com o baile *funk* / Tinha muito preto e branco / Acabaram com o baile *funk* / Porque tinha muita festa / Acabaram com o baile *funk* / Tinha muito pobre / Acabaram com o baile *funk* / Porque isso aqui não presta / ‘Cabaram’ com o baile *funk* / Pois havia alegria / E alegria não se compra / Nem se pede pra titia / ‘Cabaram’ com o baile *funk* / Pois havia rebeldia / Na palavra do poeta / No barulho que se ouvia / ‘Cabaram’ com o baile *funk* / Porque a porrada comia / Antonio beijou Joana / E Pedro perdeu Maria / ‘Cabaram’ com o baile *funk* / Tamanha hipocrisia / Tá todo mundo fazendo / Do jeito que fazia.”

(“Baile *Funk*”, *Acústico MTV*, Fernanda Abreu e Rodrigo Maranhão)

Antes de qualquer análise sobre *hip hop*, precisamos explicar sua constituição e o diálogo existente entre o *funk* no Brasil, especificamente, no Rio de Janeiro, e as SLAs de FA. Sendo assim, necessitamos explicitar o que entendemos por gênero discursivo e gênero musical, bem como precisamos recuperar o histórico do *funk*, a fim de compreender os liames entre suas três fases e o SLA *Funk* de FA.

Os estudos desenvolvidos por Bakhtin sobre gêneros discursivos consideram não uma tipologia classificatória, mas o dialogismo do processo comunicativo, afinal, as relações interativas são processos produtivos de linguagem.

Por meio dos estudos de Bakhtin sobre os gêneros discursivos, podemos entender o SLA *Funk* de FA e o processo de “funkinização” pelo qual passa o Brasil contemporâneo como manifestações da pluralidade discursiva da canção brasileira. Afinal, conforme Machado (2005: 152), a pluralidade

“(…) é o núcleo conceitual a partir do qual as formulações sobre os gêneros discursivos distanciam-se do universo teórico da teoria clássica criando um lugar para manifestações discursivas da heteroglossia, isto é, das diversas codificações não restritas à palavra. Graças a essa abertura conceitual é possível considerar as formulações discursivas do amplo campo da comunicação de massas ou das modernas mídias digitais, sobre o qual, evidentemente, Bakhtin nada disse mas para o qual suas formulações convergem.”.

O dialogismo, ao valorizar o estudo dos gêneros, descobriu um recurso para “radiografar” a pluralidade de sistemas de signos na cultura. Enxergamos a cultura a partir de seu processo de prosificação. Afinal, os gêneros da prosa são, sobretudo, segundo Machado (2005: 153), contaminações de formas pluriestilísticas, uma vez que a pluralidade é a característica fundamental a partir da qual os gêneros prosaicos se organizam. A variedade e a mobilidade discursivas promoveram a emergência da prosa e o conseqüente processo de prosificação da cultura. Para Bakhtin, quando se olha o mundo pela ótica da prosa, toda a cultura se prosifica. Na verdade, a prosa é, segundo

Machado (*idem*), “uma potencialidade que se manifesta como fenômeno de mediação, que age por contaminação, migrando de uma dimensão a outra”.

Para Bakhtin, a prosificação da cultura pode ser considerada um processo transgressor de desestabilização de uma ordem cultural que parecia inabalável. Trata-se da instauração de um campo de luta, da “arena” discursiva onde é possível se discutir idéias e construir pontos de vista sobre o mundo, inclusive com códigos culturais emergentes. Bakhtin alcançou essa outra dimensão da cultura ao examinar a insurreição de uma forma dentro da outra, no processo dialógico, o que permite o surgimento de discursos sincréticos como o *funk* carioca e as canções de FA.

Assim, a prosa corresponde àquelas instâncias da comunicação em que os discursos heterogêneos entre si são empregados ainda que não haja nenhuma regra combinatória aparente. Por ser fenômeno de emergência na linguagem, a prosa não nasceu pronta: ela continua em seu processo de construção, desde o seu surgimento, por meio da dinâmica dos gêneros discursivos. Como afirma Bakhtin (1992: 248), “(...) a riqueza e diversidade dos gêneros discursivos é imensa, porque as possibilidades da atividade humana são inesgotáveis e porque em cada esfera da *praxis* existe todo um repertório de gêneros discursivos que se diferencia e cresce à medida que se desenvolve e se complexifica a própria esfera.”. Os gêneros incluem os diálogos cotidianos bem como enunciações da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica. Isso ocorre porque eles surgem na esfera prosaica.

Do ponto de vista do dialogismo, a prosaica é a esfera mais ampla das formas culturais no interior das quais outras esferas são experimentadas. Bakhtin (1992) distingue os gêneros discursivos primários (da comunicação cotidiana) dos gêneros discursivos secundários (da comunicação produzida a partir de códigos culturais elaborados). Essa é uma distinção que dimensiona as esferas de uso da linguagem em processo dialógico. Os gêneros secundários (tais como gêneros de canções, romances, gêneros jornalísticos, ensaios filosóficos, literários, entre outros) são formações complexas porque são elaborações da comunicação cultural organizada em sistemas específicos (como a ciência, a arte, a política, a filosofia, etc). Isso não quer dizer que eles sejam refratários aos gêneros primários: nada impede, portanto, que uma forma do mundo cotidiano possa entrar para a esfera da ciência, da arte, entre outras. Em contatos como esse, ambas as esferas se modificam e se complementam, como ocorre com o *hip hop*, com o processo de “funkinização” brasileiro e com o SLA *Funk* de FA.

O estudo dos gêneros discursivos, calcado em Bakhtin, considera, sobretudo, “a natureza do enunciado” em sua diversidade e nas diferentes áreas comunicacionais, pois, como afirma Bakhtin (1992: 251 e 254), “(...) a linguagem participa na vida através dos enunciados concretos que a realizam, assim como a vida participa da vida através dos enunciados.”. “Os enunciados configuram tipos de gêneros discursivos e funcionam, em relação a eles, como ‘correias de transmissão’ entre a história da sociedade e a história da língua.”. O vínculo estreito que Bakhtin verifica entre discurso e enunciado evidencia a necessidade de se pensar o discurso no contexto enunciativo da comunicação e não como unidade de estruturas lingüísticas. “Enunciado” e “discurso” pressupõem a dinâmica dialógica da troca entre sujeitos discursivos no processo da comunicação, seja num gênero cotidiano seja num gênero secundário. Daí a importância do contexto comunicativo para a assimilação desse repertório. Isso porque os gêneros discursivos são formas comunicativas que não são adquiridas em manuais, mas nos processos interativos. E é isso que confere ao gênero discursivo o caráter não de uma forma lingüística, mas de uma forma enunciativa que depende do contexto comunicativo e da cultura, tanto quanto ou, conforme assinala Machado, até mais do que da própria palavra, o que justifica a retomada histórica do *funk* e do *hip hop*, desde suas origens até hoje, para a compreensão do processo de “funkinização” pelo qual passa o Brasil contemporâneo. O gênero discursivo, segundo Machado (2005: 158), “concebido como uso com finalidades comunicativas e expressivas não é ação deliberada, mas deve ser dimensionado como manifestação da cultura. Nesse sentido, (...) é dispositivo de organização, troca, divulgação, armazenamento, transmissão e, sobretudo, de criação de mensagens em contextos culturais específicos”.

Assim, os gêneros são elos de uma cadeia que não apenas une como também dinamiza as relações entre pessoas ou sistemas de linguagens. Dessa forma, o gênero não pode ser pensado fora da dimensão espaço-temporal, pois todas as formas de representação que nele estão abrigadas são orientadas pelo espaço-tempo. O gênero adquire, então, uma existência cultural, como Bakhtin (1988: 4) procura demonstrar em sua teoria do cronótopo, e passa a ser a expressão de um “grande tempo” das culturas e das civilizações. A própria noção de contemporaneidade se enriquece à luz da concepção dialógica do tempo e das culturas. O gênero, na dialógica bakhtiniana, está inserido na cultura, em relação a qual se manifesta como “memória criativa”, onde estão depositadas não só as grandes conquistas das civilizações, como também as descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço.

Na cultura, tanto a experiência quanto a representação são manifestações marcadas pela temporalidade. O cronótopo trata das conexões essenciais de relações temporais e espaciais. Enquanto o espaço é social, o tempo é histórico. Isso significa que, tanto na experiência quanto na representação estética, o tempo é organizado por convenções. Os gêneros surgem dentro de algumas tradições com as quais se relacionam de algum modo, como ocorre com o *funk* carioca, que se relaciona com o *soul* em sua origem, conforme explicitamos *a posteriori*, ainda neste item. As relações às quais se ligam os gêneros permitem a reconstrução da imagem espaço-temporal da representação estética que orienta o uso da linguagem. Conforme afirma Bakhtin (1992: 350), “o gênero vive do presente mas recorda o seu passado, o seu começo”. A teoria do cronótopo nos faz entender que o gênero tem uma existência cultural. Os gêneros se constituem a partir de situações cronotópicas particulares e também recorrentes, por isso, conforme Machado (2005: 159), “são tão antigos quanto as organizações sociais.”. De acordo com Machado, os principais pontos da abordagem cronotópica dos gêneros podem ser sintetizados em quatro pontos:

- a) “As obras, como todos os sistemas da cultura, são fenômenos marcados pela mobilidade no espaço e no tempo.” (MACHADO, 2005: 159).
- b) “A cultura é uma unidade aberta, não um sistema fechado em suas possibilidades.” (MACHADO, 2005: 160).
- c) “Compreender um sistema cultural é dirigir a ele um olhar extraposto.” (MACHADO, 2005: 160).
- d) “As possibilidades discursivas num diálogo são tão infinitas quanto as possibilidades de uso da língua. Os gêneros discursivos criam elos entre os elementos heterogêneos culturais.” (MACHADO, 2005: 161)

Não podemos traçar limites absolutos para a cultura. Logo, segundo Machado (2005: 160), “(...) é falso acreditar que se compreende uma cultura simplesmente mergulhando dentro dela. Pelo contrário, um observador só enxerga a cultura alheia quando se coloca de um ponto de vista exterior a ela.”.

Isso é o que Bakhtin (1988: 7) denomina “extraposição”. É no contratempo que surge o diálogo, ou seja, a compreensão responsiva:

“(…) no campo da cultura, extraposição é o mais poderoso agente da compreensão. Somente aos olhos de outra cultura que a cultura alheia se manifesta completa e profundamente...Um sentido descobre suas profundezas ao encontrar-se e ao tangenciar outro sentido, um sentido alheio...Colocamos à cultura alheia novas perguntas que ela nunca cogitara, buscamos sua

resposta a nossas perguntas e a cultura alheia nos responde descobrindo diante de nós seus novos aspectos, suas novas possibilidades de sentido...No encontro dialógico duas culturas não se fundem nem se mesclam mas cada uma conserva sua unidade e sua totalidade aberta, mas ambas se enriquecem mutuamente.”.

Com base na premissa “c”, justificamos a escolha de Fernanda Abreu como representante do *hip hop* e, especificamente, do *funk* carioca, uma vez que, deslocada, sua obra possui características próprias e, ao mesmo tempo, enriquece e se enriquece em contato com a cultura *funk*, tanto de sua origem norte-americana quanto dos três momentos cariocas, conforme explicitamos à frente. Por esse viés é que podemos falar em heteroglossia e em dialogismo da linguagem. Assim, ao escolher analisar as canções de FA, partimos do ponto de vista do diálogo entre gêneros para compreender o processo de “funkinização” do Brasil. Da mesma forma que a cultura é atravessada por deslocamentos (como o das canções de FA) e transformações (como a do *funk* e a do *hip hop* no Rio de Janeiro e, em consequência, no Brasil), as formas discursivas também são suscetíveis de modificações. Para Bakhtin (1988: 62), os gêneros discursivos sinalizam as possibilidades combinatórias entre as formas da comunicação oral imediata e as formas escritas. Gêneros primários e secundários são, então, misturas:

“Durante o processo de sua formação, os gêneros secundários absorvem e assimilam os gêneros primários (simples) que se constituíram na comunicação discursiva imediata. Os gêneros primários, ao integrarem os gêneros secundários, transformam-se e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade dos enunciados alheios.”.

A noção de “elo numa cadeia complexamente organizada” é, segundo Machado (2005: 161), “um pressuposto teórico que aponta para a possibilidade de verificar a propriedade das formulações de Bakhtin para se compreender os gêneros discursivos em esferas da produção de linguagem não restritas ao mundo verbal”. Afinal, os gêneros constituem-se em função das necessidades culturais e se apresentam como resposta às formações em curso. Na esfera comunicativa da cultura, conforme Machado (*idem*), “tudo reverbera em tudo, uma vez que nelas as formas culturais vivem sob fronteiras”. O próprio discurso alheio pode integrar a cadeia discursiva e ser reprocessado. Nesse caso, segundo Machado (*ibidem*), “os gêneros discursivos de uma esfera da cultura são suscetíveis de deslocamentos, mas não podem ser ignorados como discurso do outro, tal como a bivocalidade da palavra alheia incorporada”. Afinal, como afirma Bakhtin (1988: 284), “(...) o discurso alheio possui uma expressividade dupla: a própria, que é

precisamente a alheia, e a expressividade do enunciado que acolhe o discurso alheio.”. Mais uma vez, é a idéia de elo na cadeia que orienta a formulação.

As referências aqui apontadas mostram o compromisso do pensamento bakhtiniano com o conhecimento da linguagem como manifestação viva das relações culturais. Com essas referências, podemos entrar em contato com as repercussões das formulações de Bakhtin sobre os gêneros discursivos no contexto das interações de uma cultura dialogicizada não apenas pela palavra, mas por linguagens da comunicação, seja dos ritos ou das mediações tecnológicas. No caso específico de nossa pesquisa, a linguagem sincrética das canções de FA em diálogo com o *hip hop* carioca e com o processo de “funkinização” brasileiro. Dada a importância, segundo Bakhtin, do contexto comunicacional para o estudo dos gêneros discursivos, retomamos, neste momento da tese, a história do *hip hop* desde sua origem, nos Estados Unidos, até o Brasil, especificamente, no Rio de Janeiro, a fim de compreender o gênero *hip hop* e os tipos *funk* e, particularmente, o SLA *Funk* de FA, a partir de sua contextualização.

Para compreender a mudança de proposta do *hip hop* e o crescente processo de “funkinização” pelo qual passa o Brasil, precisamos entender o movimento como gênero discursivo secundário autônomo, advindo do gênero canção, composto por, no mínimo, dois tipos: *rap* e *funk*, sendo que este, no Brasil, ainda pode ser subdividido em outros três tipos (*soul funk*, *gang funk* e *new funk*), de acordo com o momento histórico em que foram produzidos (respectivamente, década de 60/70, 80 e 90/2000). O SLA *Funk* de FA se situa no intercâmbio desses três tipos e, por suas peculiaridades, constitui-se como tipo discursivo autônomo, ainda que possua características de diversos momentos do *funk* em sua produção.

O *hip hop* vem sendo retratado no Brasil pelos meios de comunicação como movimento resistente, responsável por uma abrupta mudança histórica realizada a partir das favelas das grandes cidades brasileiras porque revela uma outra faceta da periferia, aquela que diz não ao crime, às drogas e à violência. Nossa leitura concorda, em parte, com esses dados, pois entende que eles se referem a uma das facetas do *hip hop* e estão voltados ao início da disseminação de seu processo (os anos 70/80, no Brasil). Momento em que seus sujeitos resistiam ao poder, pois não aceitavam determinados vínculos políticos ou religiosos e faziam protestos, a fim de tentar imprimir suas vozes, como é o caso de alguns nomes do *rap* (como *Racionais MCs*) que, até hoje, não possuem discos produzidos por grandes gravadoras e, mesmo assim, conseguem sobreviver de sua arte.

Contudo, a partir de meados dos anos 90, muita coisa mudou e o *hip hop* já não apresenta apenas seu lado crítico. Ele também preza pelo lucro. Muitos dos sujeitos que o produzem também querem ganhar dinheiro, sonham com a fama e com a possibilidade de mudarem de vida. Afinal, tornar-se visível numa sociedade onde impera o capital só é possível, sob a mesma lógica, pelo acúmulo também capital. Para tal, as pessoas, como nos explica Marx, em *O Capital* (1982), ao estudar a estrutura do sistema capitalista, tornam-se mercadorias, tanto quanto suas produções. Assim, o *hip hop* passa a protestar menos e a reproduzir mais. A razão dessa mudança, podemos entender historicamente, pois de um momento de maior ênfase na coletividade, anos 60, 70 e 80, em que se pensava num futuro promissor pela frente (o desenvolvimento das cidades, a industrialização e a tecnologização da sociedade, a abertura político-social, o fim da censura, a anistia, enfim, a idealização marxista de um mundo melhor e mais justo que tanto determinou o início dos anos 80 no Brasil), passamos, nos anos 90 e 2000, por um momento em que o individualismo impera e a esperança de um futuro melhor desapareceu, uma vez que muitas cidades (como o Rio de Janeiro, foco de nosso estudo) transformaram-se em centros super-popolosos. O desenvolvimento da indústria e da tecnologia ratificou a desigualdade, a injustiça e o estado de miserabilidade social.

Em outras palavras, a idealização e o sonho do homem caíram por terra e ele ficou perdido. Afinal, hoje, o neo-liberalismo e a globalização fragmentam o homem e a história. Assim, os anos 90 referem-se a um momento re-partido. Des-crente, o homem recorre às instituições religiosas, aos livros de auto-ajuda, à mídia e às drogas em busca de algo em que se apegar. Essa diferença histórica influencia o *hip hop* e sua produção, bem como as canções de FA que, de certa forma, demonstram esse quadro contraditório de busca de uma saída (a música SLA), de um lugar, um tempo e um grupo ao qual pertencer (“galera sangue bom” no “baile da pesada” do Rio de Janeiro), e, ao mesmo tempo, de descrença coletiva e/ou fuga da “realidade” (entorpecimento), via arte (música e dança) do universo da lata, um universo composto, especificamente, por “pretos e pobres”, influenciado pelos “mandamentos *black*” do *soul-funk* dos anos 70, des-locado, modificado e re-absorvido, nos anos 90, pelo *new funk* carioca.

1.3.1. A música *funk*

Apesar de nosso trabalho se caracterizar, primordialmente, por uma abordagem de estudo bakhtiniana, a semiótica francesa também se faz necessária, uma vez que

lidamos com o gênero discursivo canção, especificamente com a canção *funk*, pois ainda que nossas análises se voltem apenas às letras das canções de FA, é essencial compreendermos como esse gênero de canção se constitui, por isso adotamos os estudos de L. Tatit, calcados em Greimas, sobre a canção.

A canção nasce do processo de composição e de musicalização, sendo que o último pode ser anterior, posterior ou concomitante ao texto. Segundo Tatit (1996: 9), cantar constitui “uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entonação coloquial”. Esse gesto utiliza as pregas vocais como o “instrumento” que temos ao nosso alcance. Além disso, o indivíduo canta quando sente a necessidade de materializar o estado passional em que se encontra.

Podemos refletir também a respeito do papel da entonação que, na canção, pode ser bastante acentuada. Sua modulação cumpre o papel de embalar ou acompanhar o texto. Enquanto o texto obedece a uma estrutura sólida que o torna coeso e coerente, de acordo com Tatit (1986: 7), “as entonações não têm outra função a não ser aquela de enfatizar, aqui e ali, as informações mais pertinentes do texto”.

Ao compositor cabe realizar a tarefa de elaborar a acomodação das entonações às acentuações das palavras do texto, pois, conforme Tatit (1996: 212), “uma palavra que fira o projeto rítmico ou a regularidade dos acentos distribuídos ao longo das inflexões é normalmente substituída ou transferida para um outro lugar onde não quebre a simetria”. Ao desempenhar essa tarefa, ele inicia o processo que faz o ouvinte ter a impressão de dialogar com o intérprete e com a canção. Esse efeito se reforça porque temos por hábito, na memória, a noção de que, quando alguém se dispõe a enunciar, há sempre uma resposta, o que implica estabelecer um diálogo.

O nome *funk* vem dos Estados Unidos e denomina um tipo muito específico de música, que descende dos lamentos negros e rurais do *blues*, do posterior *rhythm'n blues* (quando o *blues* chega aos grandes centros e ganha marcação rítmica mais vigorosa) e da evolução do *rhythm'n blues*, o *soul* (quando o estilo ganha apuro melódico, emprestado da música das igrejas batistas, e esmero instrumental, tornando-se um lucrativo negócio para as gravadoras). Do *soul*, estilo representado por cantores como Sam Cooke, Otis Redding, Smokey Robinson, Marvin Gaye e Aretha Franklin, chegamos ao *funk*, redução do *soul* à sua percussividade mais básica. O foco das músicas se desloca para a bateria (que passa a fazer desenhos rítmicos cada vez mais sincopados, próximos da raiz africana) e para o baixo elétrico (que responde pelo

arcabouço melódico). Juntos, eles fazem o *groove* (o balanço), que é “essência do negócio”, complementado por guitarras, metais e vocais agressivos. A partir de meados da década de 60, esse som ficou conhecido como *funk*. Desse momento em diante, essas quatro letras passam a representar a senha para a dança frenética, suada e compromissada com a diversão e com o prazer (inclusive sexual).

Mas, não podemos nos esquecer, segundo M. Frenette¹⁹, que o *funk* é influenciado musicalmente pelo minimalismo²⁰, por isso permite afirmações como a de Fausto Fawcett, que insere o ritmo na vertente experimental que começa com *Stockhausen*, e a da *Gruff Rhys*, que afirma ter o *funk* carioca um valor melódico superior que faz “qualquer outro instrumento parecer desnecessário”: o ritmo forte e vigoroso que tanto seduz, ou seja, o vigor visceral de música primal minimalista.

Assim, o *funk* é um termo que denomina as "variações anárquicas e polirrítmicas da música *soul*" e define um estilo musical com forte marcação rítmica (*groove*) de baixo e bateria. Podemos dizer ainda que o *funk* carioca é uma espécie de primo debochado e desaforado do *rap*, uma vez que esses estilos musicais são minimalistas por excelência e baseiam-se em batidas eletrônicas pré-gravadas ou sampleadas. Talvez por isso, no Rio de Janeiro, o *hip hop* se expresse por meio do *funk* e do *rap* e, hoje, com a mistura entre eles e deles com o samba, com o *samba-soul* e com o *samba-rock*, dentre outros, originando novas tendências musicais, como a ganja.

A essência da expressão musical negra norte-americana tem suas raízes nos *spirituals*, nas canções de trabalho, nos gritos de louvor, no *gospel* e no *blues*. Na música contemporânea, o *gospel*, o *blues* e suas variantes tendem a se fundir. O *funk* se torna, assim, um amálgama do *soul*, do *jazz* e do *rhythm'n'blues (R&B)*.

De acordo com a conceituação da Wikipédia²¹, os músicos negros norte-americanos dos anos 30 chamavam de *funk* a música com um ritmo mais suave, já que, em sua origem, ele versava sobre temas mais espirituais. Posteriormente, ao longo dos anos 40, no entanto, os músicos passaram a denominar *funk* as canções com um ritmo mais intenso, agitado, devido à associação da palavra *funk* com a dança e com o ato sexual, uma vez que a designação *funk* passou a se relacionar ao odor do corpo durante a dança e às relações sexuais – *fuck*. Essa forma de música estabeleceu o padrão para

¹⁹ Artigo denominado “O marginal integrado”, disponível em <http://www.bravonline.com.br>, consultado no dia 10/07/2006, 00:15.

²⁰ Minimalismo, escola composicional com harmonias estáticas e repetições padronizadas que reduzem radicalmente os elementos compositivos.

²¹ Wikipédia é a “enciclopédia livre” da *internet*. Informações disponíveis no *site* <http://www.hostgold.com.br>, consultado em 08/06/2006, 18h.

músicos posteriores: uma música com um ritmo mais *sexy*, solto, orientado para frases musicais repetidas (*riffs*) e, principalmente, dançante. *Funk* (ou *funky*, encontramos os dois registros) era um adjetivo típico da língua inglesa para descrever essas características. Nas *jam sessions*, os músicos costumavam encorajar outros a "apimentar" as músicas, dizendo: "Now, put some stank ('stink'/funk) on it!". Devido à conotação sexual, a palavra *funk* era considerada "indecente" pelo senso-comum. Até o fim dos anos 50 e início dos 60, quando a designação *funk* era cada vez mais usada no contexto da *soul music*, a palavra ainda era considerada "inapropriada".

O grande nome do *funk* é James Brown. Autor de hinos à sexualidade aflorada (*Sex Machine*), à alegria irrestrita (*I Feel Good (I Got You)*) e à busca por direitos iguais para os negros (*Say it Loud (I'm Black and I'm Proud)*), Brown não se difere muito dos artistas e do público que, hoje, faz perdurar o nome do *funk*, como afirma H. Vianna (1988: 35), "como um estilo próprio, mutação da mutação da mutação daquele seu *funk* — em terra loteada pelo samba, gênero oficialmente autóctone, 'o orgulho da terra'". Apenas com as inovações de Brown e Sly²² and the Family Stone, no final dos anos 60, é que o *funk* passou a ser considerado um gênero musical autêntico. Essas bandas de canto dançante e coreografias bem ensaiadas criaram um estilo repleto de vocais e coros de acompanhamento cativante. Brown mudou a ênfase rítmica 2:4 (dois por quatro) do *soul* tradicional para uma ênfase 1:3 (um por três), anteriormente associada com a música dos brancos - porém com uma forte presença da seção de metais. Com isso, a batida 1:3 (um por três) se tornou marca registrada do *funk* "tradicional". A canção "Papa's Got a Brand New Bag" (1965), de Brown, é considerada como a que lançou o gênero *funk* ao mundo, porém "Outta Sight" (lançada um ano antes), pode ser considerada um modelo rítmico para "Papa's Got a Brand New Bag".

Nos anos 70, George Clinton, com suas bandas *Parliament*, e, posteriormente, *Funkadelic*, desenvolveu um tipo de *funk* mais pesado, influenciado pela psicodelia (e pelo conseqüente uso e/ou apologia ao *LSD* como elemento contracultural). As duas bandas tinham músicos em comum, o que as tornou conhecidas como *Funkadelic-Parliament*. O surgimento de *Funkadelic-Parliament* deu origem ao chamado *P-Funk*, que se referia tanto à banda quanto ao estilo musical que desenvolveu. Nessa época, a sociedade norte-americana passava por um processo de desindustrialização acentuada, corte de verbas para projetos sociais, aumento do desemprego, recrudescimento da

²² Sly nos remete, foneticamente, às SLAs de FA, bem como a referência presente em suas canções tanto à "black power" quanto à "disco club music", ambas as expressões próprias dos anos 60 e 70.

violência urbana, enfim, uma crise que atingia toda a sociedade, inclusive a negra, por isso, a música começou a ser usada pelos negros norte-americanos como um elemento de superação da exclusão/invisibilidade na qual se encontravam. Assim, o *soul/funk* se transformou numa linguagem que influenciou toda a América, branca e negra, de formas diferentes. Para Friedlander (2002), o *soul* representou uma força unificadora, pois a população passou a ouvir maciçamente *soul music*. Nesse sentido, para ele, “a música se transformou num conceito, vindo a simbolizar, para o mundo, o orgulho negro”. No final dos anos sessenta, inúmeras canções tiveram como referência marcadamente positiva, a construção de uma auto-imagem do negro.

No Brasil, a economia também não favorecia as demandas da população (momento do "milagre econômico"). A esse respeito, Hasenbalg e Silva (1979), ao averiguarem as mudanças da estrutura social e do crescimento econômico da época, confirmam que, para os negros e mestiços, ficaram reservados os empregos de menor qualificação e remuneração, o que ratificou a exclusão e a discriminação sócio-racial dos “afrodescendentes” e preservou, para os brancos, as profissões de maior prestígio social. Assim, os bailes *black* simbolizaram uma das poucas diversões que restaram aos jovens pertencentes às famílias atingidas pelo processo de empobrecimento, uma vez que baratos e acessíveis às camadas populares. O termo “*Black Rio*” faz referência à “cultura *black*” norte americana. Não podemos desvincular também a influência, mesmo que indireta, das lutas dos negros norte-americanos, bem como da luta contra o *apartheid*, na África do Sul, ao movimento. No Rio, era comum a difusão de grupos de conscientização sobre a negritude, com mensagens sobre o orgulho negro. Todavia essas vozes foram silenciadas, assim como os bailes, proibidos.

Nos anos 80, o *funk* perdeu um pouco da popularidade nos EUA, à medida em que as bandas se tornaram mais comerciais e a música, mais eletrônica. Seus derivados, o *rap* e o *hip hop*, porém, começaram a se espalhar (com bandas como *Sugarhill Gang*). A partir do final dos anos 80, com a disseminação dos *samplers*, partes de antigos sucessos de *funk* (principalmente dos vocais de James Brown) começaram a ser bricolados em outras músicas pelo novo “fenômeno” das pistas de dança, a *house music*. Nessa época, surgiram também algumas derivações do *funk*, como o Miami Bass, *Funk Melody* e o *Freestyle*, que também faziam grande uso de *samplers* e baterias eletrônicas. Tais ritmos se tornaram “combustível” para o movimento *hip hop*, inclusive o carioca e o de FA. Os anos 80 originaram a faceta *gang funk* desse estilo musical devido à incorporação da violência como temática principal de suas canções e viram surgir o

chamado *funk-metal*, uma fusão entre as guitarras distorcidas de *heavy-metal* e a batida do *funk*, em grupos brancos como *Red Hot Chili Peppers* e *Faith No More*.

No Brasil, o *funk* popularizou-se com os “bailes da pesada”, tão aclamados nas canções de FA, organizados pelos *DJs Big Boy* e Ademir Lemos, conhecido com *DJ Marlboro* (ambos também muito citados nas canções de FA), nos anos 70, no Canecão, com a popularização de alguns artistas como Toni Tornado, Wilson Simonal, Gerson King Combo, Tim Maia, Jorge Ben (Jor), Sandra (de) Sá, *Lady Zu*, Jair Rodrigues, Cassiano, Bebeto e banda *Black Rio*, dentre outros. “*Black Rio*” também é uma designação usada por FA para a festa do “clube SLA”, bem como os bailes *black* da década de 70 também eram conhecidos por seus freqüentadores com esse nome. Assim, *Black Rio* não é só o nome de uma banda de *soul-funk music* (que se auto-intitulou *Black Rio* calcada nas festas *funk* da época – como se a banda fosse “representante” desses bailes), mas o próprio estilo musical das festas *black* da época, constituídas pelo som “*disco*” (de discoteca), por isso também eram chamadas de “*disco club*” ou ainda de “*dance disco club*”, uma vez que possuíam a dança como um, o primeiro, de seus “mandamentos *black*”, como os designou Gerson King Combo.

Podemos caracterizar os bailes *funk*, denominados também como “bailes da pesada” na década de 70, em que o *funk* era a música *black*, com seus valores e mandamentos/pregações, influenciado pela *soul music*, em três tipos, de acordo com o local de suas realizações: (1) os bailes da zona sul, que acontecem em espaços famosos, como o “Terra Encantada” e o “Canecão”. O público, em geral, vai aos bailes porque é a música da moda; (2) os bailes destinados às classes mais abastadas economicamente, que também se realizam em boates, a maior delas é o “Castelo das Pedras” e milhares de pessoas se reúnem para dançar o estilo “*disco club*” dos anos 70 nesses locais. Embora sem ar condicionado ou estacionamento, as boates costumam ter boa estrutura e segurança, além de banheiros e camarotes; por fim, (3) os bailes *funk* também acontecem nas favelas cariocas e se dividem em “Bailes de Clube”, organizados pelas equipes de som, com segurança e bilheteria, e “Bailes de Comunidade”, organizados nas quadras e abertos a todos, uma vez que as quadras das escolas são consideradas locais de trégua e de mistura entre as mais diversas classes e grupos sociais. O baile *funk* também pode ocorrer “no meio da rua” de uma comunidade/favela. A infraestrutura, assim como a segurança, depende do local e da comunidade onde acontece a festa.

Na época dos “bailes da pesada”, a música era conhecida como *soul*, *shaft*, *soul-funk* ou apenas *funk*, e dela derivou o estilo atual, denominado *new funk*. Esses “bailes

da pesada” eram conhecidos, na época, como bailes *black*. Todavia, no final dos anos 70, segundo Herschmann (2006), Essinger (2006) e Vianna (1988), eles entraram em decadência devido à perseguição e discriminação sofrida, causada pelas autoridades e pelas classes mais abastadas, que os consideravam “coisa”, nem os denominavam como música, som ou até festa, tamanha a indiferença com que tratavam os bailes e a cultura “marginal”, composta, principalmente, por homens negros dos subúrbios cariocas, considerados, tanto pelo local em que moravam como por sua “cor”, “bandidos”, “pervertidos”, “drogados” e “vagabundos”. Contudo, como percebemos pela obra de FA, Jorge Benjor, Ed Motta, Seu Jorge, Fausto Fawcett, *Pedro Luís e a parede*, Sandra de Sá, entre outros, a música (*soul*)-*funk* sobreviveu/resistiu, ainda que, a princípio, durante o final dos anos 70 e até a metade de 80, no anonimato, longe da mídia, nos chamados bailes *funk* do subúrbio carioca. Por volta da segunda metade dos anos 80, o *funk* volta a ter alguma projeção na mídia, com programas de rádio e TV independentes, em horários alugados. Até essa época, os bailes *funk* tocavam apenas música norte-americana e os frequentadores dos bailes cantavam, em coro, versões em português, geralmente com palavrões, deboche e referência à violência. Nos anos 90, o baile *funk* passa a frequentar a mídia em grande escala, tanto para seu “bem” quanto para seu “mal”. Segundo Herschmann (2006: 46),

“Foi olhado com rabo de olho, registrado, louvado, perseguido, interpretado, absolvido, condenado de novo, processado, defendido, criminalizado, explorado, exaurido, esconjurado, amado, ridicularizado e até escondido. Só não conseguiu ser banido — quem quer que ande pela cidade real do Rio de Janeiro nesses primeiros anos de século XXI, pode detectar aqui e ali os graves de um batidão qualquer escapando pelas janelas de um carro ou de um apartamento, como vapor saindo de uma panela de pressão.”.

As canções do *hip hop* caracterizam-se por uma espécie de fala ritmada, de cunho informal e o que prevalece, então, é a voz do sujeito, que conta uma história. O acompanhamento rítmico serve para reforçar os “efeitos de sentido” que o texto produz, ou seja, o som musical produzido serve de confirmação ou não ao que o texto apresenta.

No *hip hop*, o texto das canções é marcado por entonações acentuadas, constituído por exclamações, reticências e interrogações, dentro de um discurso coloquial, em que aparecem gírias e frases feitas, bem como, no caso de Fernanda Abreu, siglas e neologismos, como é o caso de suas SLAs.

As letras das canções do *hip hop*, como as de FA, geralmente são longas. O conjunto sonoro encontrado nas canções de Fernanda Abreu tem pouca modulação e

pode ser descrito como uma trama de *scratches* (produção feita a partir da fricção da agulha do toca-disco no disco de vinil, o que cria a impressão de um som semelhante a um arranhão), *samplers* (recurso técnico que duplica a voz do cantor) e mixagens (uso de trechos de outras canções), bem como apresenta uma profusão de sons percussivos. No caso de FA, a junção entre percussão e aparelhos eletrônicos é utilizada de forma “quebrada”, misturada ao samba dos morros do Rio de Janeiro, o que constrói uma canção tensa e dançante/festiva ao mesmo tempo.

De modo geral, segundo Tatit (1986), as canções apresentam apenas o papel do interlocutor em síncrese com o destinador-locutor. O interlocutário é um actante pressuposto no espaço discursivo da canção. O seu lugar é preenchido pelo destinatário-ouvinte, que se identifica nessa posição devido ao simulacro estabelecido. A atitude de identificação do destinatário-ouvinte com os atores da canção é facilitada pela presença dos dêiticos. Assim, os dêiticos desempenham um papel relevante de construção da verdade da situação enunciativa. A sua utilização na canção é uma situação de “presentificação locutiva”, pois eles são elementos lingüísticos que servem para caracterizar uma relação entre dois sujeitos. Além disso, marcam a opção pelo enfoque utilizado na canção, a fim de causar determinados “efeitos de sentido”. O uso dos dêiticos constrói na canção uma situação locutiva. Por meio da dêixis discursiva eu-aqui-agora (a debreagem enunciativa, em termos semióticos), por exemplo, a cena descrita parece ocorrer no momento em que é executada a canção.

A dêixis discursiva é organizada de modo a obter o efeito de “verdade” e “realidade” ao lado do uso de vocativos, imperativos, exclamações e gírias. As modulações melódicas que acompanham esses vocábulos contribuem para a obtenção de tal efeito, pois seguem o desenho atribuído pelo fio discursivo do texto.

O uso do vocativo tem por função marcar a presença do sujeito, pois o ato de chamar é característica de quem deseja iniciar um diálogo, o que causa, segundo Tatit (1986: 18), “a impressão de que a cena se passa no próprio transcorrer da canção”, enquanto a música marca a sua presença com alteração do seu percurso sonoro. Além disso, com o vocativo, o “eu” (destinador-locutor) chama a atenção do “outro” (destinatário-ouvinte) ao convidá-lo a ouvir a canção. O imperativo reforça a presentificação da situação de enunciação, principalmente quando o “outro” é nomeado, pois o imperativo é um apelo. Assim, quando o imperativo aparece, a melodia, conforme Tatit (1996: 18-19), concomitantemente, apresenta uma ascendência na

entonação típica da interrogação, o que causa a expectativa de que, a seguir, haverá uma resposta. Esse recurso provoca, no destinatário-ouvinte, um estado de atenção.

As gírias (como “galera”, “irmão”, “sangue bom” e “samplear”) e as “frases feitas” (“o céu pode esperar”, dentre outros ditos populares e demais chavões) são soluções encontradas pelo destinador-locutor para marcar o discurso direto na canção. Esses recursos marcam a presença da linguagem coloquial e reforçam o “efeito de presentificação” da cena do diálogo, pois se trata de uma situação comum.

No texto da canção popular, a deitização e o uso da linguagem coloquial são processos paralelos ao da entoatização, que tem a finalidade de completar a figurativização, a qual permite ao destinatário-ouvinte percebê-la como situação locutiva possível de acontecer e o efeito é o de presentificação.

Os dêiticos espaciais, por sua vez, visam estabelecer uma demarcação na canção. Por meio deles são definidas as posições do interlocutor e do interlocutário em relação à canção, bem como a configuração do ambiente físico descrito. O deslocamento espacial do interlocutor, como ocorre, por exemplo, em “SLA radical *dance disco club*”, de FA, é percebido pelo destinatário-ouvinte na medida em que o destinador-locutor “mostra” os lugares, respectivamente casa e clube, que representam os estados inicial e final do sujeito do enunciado. Nesse caso, o uso dos pronomes demonstrativos, advérbios de lugar ou nomes de objetos ganham papel importante na referencialização. O espaço construído é aquele descrito no decorrer da canção – ver canção analisada no capítulo 3.

Algumas canções de FA têm como tema predominante a descrição de lugares e situações que criam “quadros” onde o destinatário-ouvinte se projeta ou tem a ilusão de visualizá-los. Por vezes, essa ilusão é tão expressiva que os ouvintes podem chegar a se lembrar de determinada canção como uma cena de um filme. Paralelo à descrição do ambiente, o uso dos pronomes demonstrativos também caracteriza a gestualidade da canção. Segundo Tatit (1986: 21-22), no momento em que são utilizados, há uma sugestão visual que solicita a memória do destinatário-ouvinte e o faz “ver” as situações ocorridas na canção. O interlocutor acompanha cada verso com “gestos”, como o de olhar e andar, como ocorre, por exemplo, em “Tudo vale a pena”, que complementa “visualmente” a informação dada.

Os tempos verbais, nas canções de FA por nós analisadas, marcam as ações dos sujeitos e reforçam os efeitos já desencadeados. O tempo presente, fortalece a síncrese existente entre as relações dos sujeitos. De modo geral, o uso dos pretéritos, somado aos efeitos do presente, aparece como memória ou configura a evolução de sua história. Já o

tempo futuro tem o objetivo de retratar o sentimento de esperança ou ser uma premonição do que pode acontecer. As estratégias desenvolvidas nas canções de FA são utilizadas com o objetivo de criar o efeito de diálogo para tornar o momento da execução da canção um fato presente. Como no diálogo, a alternância entre tensão e distensão serve para manter a atenção no discurso e traduzir o seu equilíbrio. No caso de FA, um des-equilíbrio entorpecente em busca de um equilíbrio resistente, na tentativa de afirmar seu clube SLA como rebelde.

O *funk* ganhou espaço na mídia brasileira há pouco menos de uma década, embora sua história tenha quase trinta anos. Sua principal característica é o *swing*. No Brasil, a *soul music*, a atitude e o estilo norte-americano do *black power* fundaram o movimento *Black Rio*. Segundo S. Pessoa (2000: 73), “Se os brancos misturaram o *rhythm’n’blues* com o *hillbilly*, gerando o *rockbilly* que deu origem ao *rock*, os negros misturam o *rhythm & blues* com o *gospel*, gerando o *soul* que deu origem à linhagem *funk*”. Alguns artistas brasileiros que haviam estado na América do Norte e outros, aqui mesmo do Brasil, logo assimilaram essa tendência.

1.3.2. O funk brasileiro-carioca e o funk carioca-brasileiro

Podemos dizer que o *funk* carioca passa por seu terceiro ciclo: o primeiro ciclo ocorreu com o aparecimento do *funk* no Brasil, entre as décadas de 60 e 80, denominado como “fase *black power*” ou *soul-funk*. Os bailes dessa época aconteciam nas comunidades (silogismo de favelas) e, alguns, no Canecão. Um dos maiores sucessos é “Mandamentos *Black*”, de Gerson King Combo; o segundo ciclo ocorreu ao longo de 80 e 90 e se caracteriza pela crítica social, pela denúncia e pela violência. Essa fase é designada como *gang funk*. A canção de maior sucesso é o “*Rap da Felicidade*”, da dupla Cidinho & Doca. Diversas letras fazem apologia às drogas e ao crime, mas há outros temas, como amor (“*Funk Melody*”) e sexo. A realização dos bailes ocorre, nesse momento, em comunidades, clubes e boates; o terceiro ciclo, denominado “*new funk*”, instaura-se entre 90 e 2000. A violência diminui e o espaço fica aberto à liberação do sexo, da pornografia e da promiscuidade. Os maiores sucessos desse momento são “*Vou Passar Cerol Na Mão*”, “*Adestrador*” e diversas canções que apelam para a sexualidade. Os bailes se espalham pelo Brasil, dominando redutos de outros ritmos, como as quadras de

escolas de samba, no Rio de Janeiro, por exemplo. Em São Sebastião, continuam em comunidades, mas também em lugares freqüentados pelas classes mais altas, como o “Terra Encantada”, além de boates “*high society*”.

Quando surgiu, nos anos 70, Gerson *King Combo* foi porta-voz do movimento *Black Rio*, ao redigir os dez mandamentos²³ da cultura negra – os “Mandamentos *Black*” (transformados em canção de título homônimo). FA, além de também se relacionar e cantar músicas do *funk* carioca atual, em suas canções, faz menção constante ao *soul*, a *King Combo* e a seus “mandamentos *black*” (como ocorre na canção “Bloco *Rap Rio 2006*”, em que o sujeito da canção, cita alguns de seus mandamentos como uma espécie de “pregação” de irmandade: “Gerson *King Combo* na área / Abra o seu coração / Abra a sua mente / Ame seus irmãos, *brother* / Se ligue nos mandamentos *black*: / Dançar, como dança um *black* / Amar, como ama um *black* / Andar, como anda um *black* / Usar sempre cumprimento *black* / Falar, como fala um *black* / Eu te amo, *brother...*!” – ver análise dessa canção no capítulo 3 deste trabalho).

O visual da “galera” da época do *soul-funk* era o “*black power*” misturado com o “*disco club*”: calça de corpo justo com “boca-de-sino”, minissaia, bata, bustiê, “tomara-que caia”, *dreadlock*, bota “besouro”, sandália com meia colorida – estilo “*dancing days*” e “embalos de sábado à noite” – cintos (masculinos, largos com grandes fivelas; femininos, finos e de “tirinhas”), cabelo encaracolado “armado” (estilo *The Jaksons*), sapato plataforma (tanto masculino quanto feminino), camisa justa, aberta na frente, de botão e com gola grande, para os homens, camiseta fechada e com manga “morcego”, para as mulheres, tudo muito colorido e estampado, junto com o uso abusivo de *bijouterias* e maquiagem pesada – estilo psicodélico. As influências duraram até a década de 80. Zuza Homem de Mello afirma que o ritmo que tomou conta das rádios brasileiras e dos morros cariocas nos anos 90 “pode ser chamado de qualquer coisa, menos de *funk*, pois os *DJ's* se apropriaram indevidamente de uma expressão que já existe nos Estados Unidos desde os anos 60. Quando a batida eletrônica entrou, o *funk* de James *Brown* acabou”. O problema desse ritmo, de acordo com o crítico, é que “A

²³ Os dez mandamentos *black* são: “1. Dançar como dança um *black*; 2. Amar como ama um *black*; 3. Andar como anda um *black*; 4. Usar sempre cumprimento *black*; 5. Falar como fala um *black*; 6. Viver sempre na onda *black*; 7. Ter orgulho de ser *black*; 8. Curtir o amor que ouve um *black*; 9. Suingar como suinga um *black*; 10. Saber que a cor branca é a cor da bandeira da paz e da pureza, e que esses são os pontos de partida para toda coisa boa, devido a razão pela qual eu amo você também, *brother*”.

batida²⁴ tira a possibilidade da leveza que o *swing* tem, mata na goela o aspecto dançante do *funk* original, vindo da mistura do *soul* com o *jazz*, feita por *Brown*".

Em 90, as letras tentam retratar a “realidade” e a pobreza do Rio. Drogas, violência e criminalidade são temas explorados, embora também existam canções que tratem de outros assuntos. A vestimenta deixa de ter o visual *black* e passa a lembrar roupas de *gangues* norte-americanas: homens com calças e camisetas (preferencialmente de basquete) largas ou sem camisa e mulheres com calças justas (geralmente brancas), minissaias ou *shorts* e miniblusas. Surge a competição entre as “galeras”. Inicialmente, competia-se para ver qual comunidade tinha a melhor coreografia. Com o tempo, em alguns bailes, a competição se torna violenta e é implantado, como parte do baile, o “corredor da morte”: a pista é dividida em dois “lados” (chamados de “Lado A” e “Lado B”, por alusão às faces do disco de vinil) e um integrante de uma “galera” é escolhido pela “turma” inimiga para ser agredido. As meninas são levadas ao banheiro e, lá, agredidas e violentadas. A questão, no entanto, não se refere ao baile *funk* (se o *funk* é ou não violento), mas a quem o faz violento.

A pressão da polícia, da imprensa e a criação de uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) na Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro em 1999 “acabaram” com a violência em diversos bailes, ao mesmo tempo em que as letras se tornaram mais sexualizadas. Essa nova “fase” do som *black*, denominada *new funk*, tornou-se sucesso

²⁴ O som alto começa a ser tocado, no dia em que há baile, desde as 08h para chamar a população para a festa. Só quando há um número razoável de pessoas em frente ao local do baile é que a entrada é permitida. Conforme passa o tempo e mais pessoas chegam à festa, o som torna-se mais e mais alto, até o ponto que, de madrugada, chega a ficar, para alguns, ensurdecedor. Isso ocorre por volta das 02h. Nesse momento é que há os “corredores da morte”, os “trenzinhos do sexo” e as “danças da cadeira”, promovidos por *DJs* e pelos próprios organizadores dos eventos. Como as drogas ilegais e as bebidas alcoólicas, nesses locais, são consumidas em grande escala (cerca de 15.000 latas de cerveja por baile, para 5.000 de refrigerante e 1.500 copos d’água, segundo Hermano Vianna, sendo que a maior parte dos freqüentadores é adolescente e a média de pessoas de um baile, conforme o crítico, é de 3.000 – estima-se que por volta de 1.000.000 pessoas freqüentem bailes *funk* nos finais de semana no Rio de Janeiro), por volta do horário citado, as pessoas já se encontram “embriagadas”. Junto da embriaguez, o som “bate-estaca” eletrônico do *funk* (chamado de “batidão” ou “pancadão” pelos funkeiros) reina triunfante. Esse som é encarado por nós também como elemento entorpecente, uma vez que, segundo Herschmann, “o que importa não é a letra, mas o som batidão” das canções que, conforme Fernanda Abreu, “paralisa a mente e libera o coração” tanto para a violência quanto para o sexo, pois, de acordo com as descrições de Huxley quanto ao uso do álcool, do *LSD* e da mescalina, as drogas “desligam”, ou seja, adormecem/anestesiaram a mente e “liberam” o corpo, que permite vivenciar novas “experiências” e situações. Assim, nesse estado, a dor e o cansaço só irão ser “registrados” no dia seguinte ao do baile, o que aumenta o potencial de tolerância, nos “corredores da morte”, dos golpes recebidos e potencializa a força dos golpes dados, uma vez que libera sentimentos antes controlados, segundo Huxley, pela mente, como a agressividade (os homens/meninos, no “corredor”, tiram as camisas e as enrolam sobre as mãos para protegê-las, a fim de imitarem luvas de *boxe*, tanto que os golpes se assemelham aos da “luta livre”). Nada disso justifica atitudes como as ocorridas nas chamadas “brincadeiras” *funk*, mas ajuda a compreender a lógica e a coragem/covardia do contrato estabelecido pelos sujeitos participantes do baile, que encaram violência, promiscuidade e estupro como “diversão natural” regida pelo som “batidão” em altura máxima – 3 vezes mais alto que numa danceteria ou num *show*.

em todo o país e conquistou lugares antes dominados por outros ritmos, como o samba (especificamente o do carnaval carioca) e a *axé music* (“carnaval”) da Bahia.

A canção em epígrafe, “Baile *Funk*”, refere-se a essa CPI e à hipocrisia existente, principalmente por parte da mídia (a mesma que, na década de 90, criticou o *funk* e, hoje, valoriza as manifestações existentes em sua festa), que afirma os valores do baile *funk* como positivos, como forma original de manifestação cultural periférica.

“Baile *Funk*” utiliza uma estrutura explicativa (calcada nos “porquês” do baile *funk* ter “acabado”) para compreender a violência como via de mão dupla na lógica das relações *funk*, polícia e mídia. Mais que isso, a justificativa de letras e práticas violentas, como o “corredor da morte”, aparece como forma de rebeldia na canção.

Todavia, salientamos que a ênfase dada na canção, pela ótica do sujeito do texto, é a de que “acabaram com o baile *funk* / Porque tinha muita festa”, “Pois havia alegria / E alegria não se compra / Nem se pede pra titia”, porque “Tinha muito preto e branco”, “Tinha muito pobre”, ou seja, porque “pobres” e “pretos” não podem ter diversão, lazer e prazer. A ousadia de realizar o baile e praticar o que lhes é impedido (diversão, lazer e prazer) constitui uma das rebeldias desses sujeitos que, inclusive, falam dela em suas letras, como essa, de FA e Rodrigo Maranhão. No entanto, a lógica da diversão, do lazer e do prazer desses sujeitos, calcada na violência (“porque a porrada comia”) e na liberação sexual (“Antonio beijou Joana / E Pedro perdeu Maria”), aos olhos dos outros que desconhecem a lógica do baile, principalmente daqueles que “acabaram com o baile *funk*”, “não presta” (“Porque isso aqui não presta”).

A questão é saber quem “acabaram”, pois essa construção lingüística não permite, sintaticamente, uma determinação qualquer que indique quem são esses sujeitos. Entretanto, ao considerarmos as condições de produção da canção, podemos determinar, discursivamente, que o enunciado verbal da canção se refere à CPI e à mídia, principalmente carioca, que tanto alarde fizeram no decorrer da década de 90, acerca do baile *funk*, ao relacioná-lo, inclusive à morte de Tim Lopes.

O vestuário dos “manos” do *hip hop*, hoje, não se circunscreve ao movimento, uma vez que se tornou moda entre os jovens, mas, ainda assim, compõe parte da caracterização dos “*brothers*”. As roupas não apresentam um cromatismo rico, mesmo nos *shows*, pois, geralmente, limitam-se a tonalidades escuras, com a predominância da cor preta. As blusas trazem capuzes que encobrem a cabeça e, por cima dos capuzes ou tocas, ainda usam bonés. A vestimenta dos homens é muito larga, com o uso de sobreposição de peças, como uma camiseta de manga curta sobre um moletom ou uma

blusa de manga comprida, bem como bermudas sobre calças, também bastante largas e de cintura baixa, muitas vezes, abaixo do cós da cueca, que fica à mostra. Os calçados se resumem em tênis de cano alto desamarrados ou botas de cano curto, uma espécie de coturno. Já a roupa das mulheres é justa, decotada e curta, praticamente sem sobreposições, com predomínio de mini/micro-saia, *shorts* curtos e calça *jeans* extremamente justa. Seus calçados são sandálias ou botas de cano alto, com salto plataforma. Os meninos, usam cabelos bem curtos, por isso se auto-designam “carecas”.

Durante a performance da dança, a mostra da calcinha, geralmente, de tirinha do lado, fio-dental ou bem pequena, faz parte da moda *funk* feminina²⁵. Sempre que possível, as peças do vestuário são de *griffie*.

Os integrantes do *hip hop* possuem denominação diferente de acordo com a função que exercem: MC (Mestre de Cerimônias), cantor; DJ (*Disc-Jockey*), responsável pelos efeitos técnicos e escolha das canções; e dançarinos (*B-girls* e *B-boys*). Essas características indicam que o *hip hop* é composto por, conforme afirma Farias (1997: 98), com relação ao *rap*, “(...) uma linguagem complexa, com sobreposição de várias (micro-) linguagens, todas elas dando sua quota de contribuição ao significado global que produz. Canção falada, ou fala cantada, recebendo o acoplamento da cenografia, da coreografia, da dança dos *breakers*, do seu vestuário”.

O *funk* brasileiro, como o ouvimos hoje, é diferente do que conhecemos na acepção das primeiras gerações, tanto ao que se refere ao ritmo quanto ao posicionamento ideológico, sendo a primeira geração ligada ao conceito de negritude e à *soul-funk music*; a segunda, *gang funk*, influenciada pelo Miami Bass e voltada à “realidade” cotidiana da periferia; e a terceira geração (composta por Tati Quebra-Barraco, *Bonde do Tigrão*, *Bonde do Faz Gostoso*, dentre outros) mais solta e com valores mais dispersos, quase sempre ligados ao baile e, às vezes, a posicionamentos da relação entre mulher e homem, além do ritmo, mais próximo do *charm*.

No início de 2000, a repressão à violência e o escândalo da morte de Tim Lopes (assassinado numa das favelas do Rio ao pesquisar sobre as práticas de violência que constituíam determinados bailes *funk*), determina a origem de um novo tipo de *funk*.

²⁵ Ver imagens anexadas de uma reportagem de um jornal inglês acerca do “fenômeno” do baile *funk* carioca, em que meninas entre 14 e 16 anos dançam e, em suas performances, ou agem com naturalidade ou fazem “caras e bocas” e demonstram, em suas expressões faciais, que “gostam” de serem observadas, com seus glúteos à mostra, pelos meninos. Tanto que se colocam “à mostra” (como um produto/objeto a ser examinado) para os meninos e isso, no texto verbal da reportagem é colocado como algo positivo, um “fenômeno”. As fotos da reportagem corroboram para perpetuar a imagem que se tem, ainda hoje, no exterior, de que o Brasil e, especificamente o Rio de Janeiro se caracteriza como “ilha da fantasia”, “ilha dos prazeres” carnais, onde tudo é permitido e apreciado.

Canções cada vez mais erotizadas e com coreografias sexualizadas ganham atenção da mídia e conquistam outros locais do Brasil, como o carnaval de Salvador, em 2001.

A vestimenta continua a mesma da década anterior, desde que as meninas se submetam às “regras”, calcadas na “liberação geral” sexual, pois um dos imperativos de alguns bailes é a instituição de práticas de promiscuidade nas festas, como a da “dança das cadeiras”, em que, como na brincadeira infantil de nome homônimo, as meninas, ao invés de correrem em volta das cadeiras enquanto toca a música, dançam coreografias extremamente “sensuais” e sexualizadas (com movimentos que simulam relações sexuais) ao redor de tais cadeiras, dispostas em círculo, onde os meninos se encontram sentados, uns de frente para os outros, com a calça desabotoada. As garotas, de minissaia e sem calcinha, dançam em volta das cadeiras e de frente para cada um dos garotos. Quando a música pára de tocar, ao invés de as meninas se sentarem nas cadeiras e aquela que ficar de pé sair da brincadeira, as adolescentes (público por volta de 14 anos) devem se sentar no colo e ter relação sexual com o garoto que estiver à sua frente. Com essa “dança”, várias meninas engravidaram e foram contaminadas com doenças sexualmente transmissíveis, inclusive *AIDS*. Algumas (aquelas que denunciaram tal “brincadeira”) ficaram conhecidas como “as grávidas do *funk*”. Essa fase é a atual, caracterizada pelo sexo, por “orgias”, pela apologia e pelo uso abusivo de drogas, lícitas e ilícitas, nos bailes, caracterizados pelo som “chapa quente”²⁶.

O suingue, o ato de “rebolar” simulando o ato sexual e às vezes a realização do ato em si como coreografia destaca-se como manifestação do *funk*. Isto é, a dança das “popozudas” e “preparadas” é a expressão corpórea do *hip hop*. Todavia, aos olhos do senso comum, a dança *funk* é acusada de “pornográfica”, “promíscua” e “grotesca”.

O termo grotesco, segundo Bakhtin (1987: 28, 29), teve, na origem, a acepção de metamorfose “em movimento interno da própria existência”. Discini (2006: 58) afirma que “Uma pintura ornamental encontrada no século XV nas paredes subterrâneas das termas de Tito, denominada *grottesca* devido ao substantivo *grotta* (*grutta*) reunia representações de formas vegetais, animais e humanas que se transformavam e se confundiam entre si.”. O termo grotesco passou, então, a exprimir o que Bakhtin (1987: 29) designou “a transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da

²⁶ “Chapa quente” é o som “batidão” do *funk* produzido pelo *DJ* com discos, tanto em vinil quanto em *CD*. “Chapa” é o disco e “chapa quente” é a faixa dançante do disco, ou seja, uma canção agitada, mas também é uma metáfora da sensualidade/sexualidade e da violência existente nos bailes.

existência”. Para isso, o grotesco também enfatiza elementos de leveza, liberdade e “alegre ousadia, quase risonha”.

Assim, o modo de representar a morte, incorporada à concepção cômica do mundo, como ocorre, por exemplo, em “O céu pode esperar”, de FA (analisada no capítulo 3), é uma das realizações de imagem grotesca. Esse olhar sobre a morte alia-se a um outro olhar, o da contemplação do corpo em suas fendas e aberturas. Sob esse aspecto, a dança *funk* é grotesca porque choca ao olhar, enfatizar e “endeusar” o “baixo estrato corpóreo” (especificamente os glúteos) do sujeito como forma de inverter a ordem do mundo e resistir à lógica que impera no mundo ordinário, desde a Idade Média e o Renascimento, momento estudado por Bakhtin, até a contemporaneidade.

Pelo ponto de vista que constrói a imagem grotesca, o corpo é rebaixado, compatível com a vida corporal dada na sua inesgotabilidade e não sancionada por um olhar normalizador. Assim, emerge a imagem emparelhada à loucura alegre do carnaval e das festas populares, como, hoje, é o caso do *funk* no Rio de Janeiro. No rebaixamento do corpo, tudo o que é elevado é transferido ao baixo. No caso das meninas que dançam *funk*, as nádegas e sua genitália. Essa parte baixa do corpo feminino, enfatizada em sua abertura, confirma a importância dos orifícios para a concepção do corpo como o lugar que o mundo penetra e de onde o mundo emigra. Talvez, por esse motivo, algumas garotas se dizem orgulhosas por serem chamadas “as grávidas do *funk*”. Esse é o corpo grotesco, dado pela cosmovisão carnavalesca. Entretanto, Bakhtin (1987: 22, 23) alerta para o fato de que, diante dos cânones denominados clássicos, calcados na lógica da razão e do “alto estrato corpóreo”, nada de resistência resta à imagem grotesca senão ser interpretada como monstruosa e tortuosa. Assim, o grotesco será, então, considerado monstruoso se se perder a ambivalência regeneradora, se se perder o tom alegre comandado pelo riso ou, no caso dos “bailes da pesada”, a alegria eufórica da dança, embalada por um música “batidona” que proporciona, por meio da diversão do “rito de passagem” da festa, a excitação que libera o gozo dos sentidos corpóreos.

Bakhtin (1987: 17) caracteriza o realismo grotesco da seguinte forma: “herança (um pouco modificada, para dizer a verdade) da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente dos séculos posteriores (a partir do Classicismo)”. Deparamo-nos, na descrição de Bakhtin, com uma época, o século XVI, que, segundo Discini (2006: 66), engendra imagens contraditórias entre si: “aquelas ditadas pelos princípios da univocidade e da completude (...) e aquelas ditadas pelo

princípio do contínuo devir, que traça o corpo incompleto, porque valorizado concomitantemente naquilo que define e naquilo que nasce.”.

Falar em imagem grotesca com base em Bakhtin não é mencionar apenas as imagens do momento histórico por ele estudado, mas também as imagens construídas na contemporaneidade, como as da dança *funk*, pois, conforme Bakhtin (1987: 25), “as grosserias e obscenidades modernas conservaram as sobrevivências petrificadas e puramente negativas dessa concepção do corpo.”.

Assim, o sujeito ofendido, marginalizado, excluído e recluso das favelas cariocas, encolerizado e em sua ação de vingança, é representado, no *new funk*, pela imagem da violência e da “promiscuidade” do e no baile. Imagem essa aliada ao riso jocoso e alegre da música, próprio à cosmovisão carnavalesca. Isso ocorre porque ofensa, cólera e vingança não são elementos coincidentes, ou seja, são representados em contradição interior, o que abre a brecha para o “inacabamento da própria existência”. Dessa forma, com a construção inacabada do corpo como imagem grotesca na dança *funk* contemporânea, a carnavalização se instaura como movimento de desestabilização, subversão, resistência e ruptura em relação ao “mundo oficial”, como ocorre também em algumas canções de FA, como, por exemplo, em “A Noite”, “O céu pode esperar”, “Baile da Pesada” e “Sigla Latina do Amor” (todas, analisadas no capítulo 3 desta tese).

As estrelas do *hip hop* mais recentes são muito jovens. Os veteranos quase nunca têm mais de 28, 29 anos de idade e, conforme Herschmann (2006: 27),

“Falam um português que tanto pode apontar para o nascimento de uma nova língua quanto para a falência do sistema educacional brasileiro, vítima de décadas de abandono e falta de investimentos dos governos. Essa, de qualquer forma, é a língua do seu público, de quem são os porta-vozes, a diversão do fim de semana é um exemplo — o de que há uma forma a mais de se buscar dias melhores além de tentar a sorte no futebol, samba ou TV. Esse é o mundo *funk* carioca, onde o Rio de Janeiro melhor conhece o Rio de Janeiro.”.

“*Do you Like to Funk? Or Do you Like to Fuck?*”. Esse é o título de um artigo dos articulistas da *Zero Zen*²⁷. Nele, os autores, ao abordarem o erotismo nas letras das canções do *funk* carioca dos anos 90, afirmam que “Foi-se o tempo de pérolas de duplo sentido do cancionário popular. O negócio é ir direto ao assunto, essa gente não tem tempo a perder. Os anos 90 enterraram, em alguns casos literalmente, os pseudo-poetas da década de 80.”. Os articulistas da *Zero Zen* se referem a canções como a de Deize Tigrona, conhecida também como Deise da Injeção, responsável pelo primeiro *funk* com

²⁷ Artigo assinado por “articulistas da *Zero Zen*”, consultado em 12/06/2006, 01h20min, disponível em <http://www.zerozen.com.br/funkinrio.htm>

letras explícitas sobre sexo, como a sua famosa “Injeção” (“Injeção dói quando fura / Arranha quando entra / Doutor, assim não dá! / Não há poupança que agüenta”) e “Discurti” (“Tirá onda pra elas é viver de sacanagem / os gatinhos até gosta / mas tu sabe como é / se eles pagam motel / elas faz o que eles qué”).

O *new funk* possui um apelo erótico tão grande entre os jovens de uma geração cuja sexualidade explosiva se tornou, talvez, a única “coisa” que lhes restou. O *funk* choca porque não fala do ato da paquera nem do sexo por meio de metáforas, mas de forma tão direta como, quase que, um “exame ginecológico”, como é o caso de:

- “Leie de saco”, da MC Tati Quebra-Barraco: “Vou te dar um papo / Mas vai ser engraçado / Se não quiser leite de peito / Vem me dar leite de saco / Mia gatinho, mia gatinho! / Longa vida eu vou te dar / (...) / A gente ‘quebra’ / Depois eles pede arrego / Pedindo pra parar!”.

- “De quatro, de lado”, de Deize Tigrona: “De quatro, de lado / Na tcheca e na boquinha / Depois vem pra favela / Toda fresca e assadinha.”.

- “Vai, Serginho”, do MC Serginho: “ – Eu vou beijar você na boca, vou morder o seu queixinho / – Vai, Serginho! Vai, Serginho! / – Eu vou lambar a sua orelha, vou morder seu pescocinho / – Vai, Serginho! Vai, Serginho! / – Eu vou descer mais um pouquinho, eu vou morder o seu peitinho / – Vai, Serginho! Vai, Serginho! / (...) / – Mas o que eu quero mesmo é morder o seu grelinho! / – Abre as perna, faz beicinho, eu vou morder o seu grelinho!”.

Em sua seara erótica, o *funk* versa sobre tudo: sexo grupal, homossexualidade, posições as mais diversas, tamanhos de órgãos genitais, doenças venéreas e até das vantagens que deve ter quem paga o motel. O curioso (e chocante) é que, muitas vezes, o que é dito nas canções ocorre, de fato, nos bailes. Um exemplo é o que acontece, em diversos bailes, quando o *DJ* toca a canção “Balança”, de Gorila e Preto: os dançarinos coreografarem, com a maior naturalidade, o que é dito na canção, no momento do refrão – “Quem tá de cueca / Levante a mão! / Eu gosto de peituda / Gosto de perereca! / (...) / Eles não usam cueca / Só pra impressionar / Quando toca a sua montagem / Eles botam pra balançar / Então...balança, balança, balança.... / Quem tá sem sutiã / Levante a mão! / Elas não usam sutiã / Só pra impressionar / Quando toca a sua montagem / Elas botam pra balançar / Então...balança, balança, balança....”.

Por mais estranho e chocante que pareça, inclusive lingüisticamente, várias das canções com temas voltados ao sexo que apresentam as mulheres como “interesseiras” (como no caso de “Discurti”, citada acima), animalizadas e objetificadas são compostas por mulheres, melhor, meninas (todas adolescentes, menores de idade), a partir do início de 2000, momento em que a mulher pôde passar a assumir a composição até então proibida pelo *hip hop* brasileiro. O mais alarmante é que tais letras são encaradas por críticos conceituados, como Vianna e Herschmann, e pelo próprio público adolescente,

tanto feminino quanto masculino, freqüentador dos bailes ou apenas ouvinte das canções *funk*, como “revolucionária” por tratar da “liberação feminina”, conforme diversos artigos lidos e entrevistas das quais participamos na *internet*. Dentre as canções mais conhecidas (e absurdamente machistas!), destacam-se:

- “Máquina de sexo”²⁸, de Chatuba²⁹ de Mesquita (o único homem): “Máquina de sexo, eu transo igual a um animal/ A Chatuba de Mesquita do bonde³⁰ do sexo anal/ Chatuba come cú e depois come xereca/ Ranca cabaço³¹, é o bonde dos careca”.

- “Barraco III”, de Tati Quebra-Barraco³²: “Me chama de cachorra³³, que eu faço au-au/ Me chama de gatinha, que eu faço miau/ Goza na cara, goza na boca/Goza onde quiser”.

- “Pikachu”³⁴, de Vanessinha Pikachu: “Me chama pra sair, olha que decepção/ Me leva pro cinema, pra assistir o Pokémon/ Se liga no papo reto que eu vou mandar pra tu/ Eu quero é ir pro motel, pra brincar com o Pikachu”.

Estamos diante de sucessos de mídia. Canções aplaudidas pelos meios de comunicação de massa e pelos garotos funkeiros que, segundo Herschmann (2006), “nada enxergam de tão escandaloso” nas letras cantadas com ênfase de grito de guerra

²⁸ Tradução literal de “*Sex Machine*”, de James Brown, bem como a letra se baseia na de Brown, mas é uma livre adaptação.

²⁹ Chatuba é o nome de um dos morros do Rio de Janeiro.

³⁰ Bonde é como um grupo de meninos, que andam juntos, é chamado. O bonde, no *funk* é como as gangues dos E.U.A., as “galeras” do *funk*.

³¹ “Arrancar o cabaço” é gíria utilizada por diversos jovens, não só do *hip hop*, que significa “perder a virgindade”.

³² FA cita um trecho dessa canção em “Bloco Funk”, (“Me chama de cachorra, que eu faço au-au / Me chama de gatinha, que eu faço miau”), como veremos em nossa análise (no capítulo 3).

³³ Cachorra, no vocabulário *funk*, significa “mulher liberada” e “preparada” para o baile (com suas expressões de dança e sexo durante a noite toda, embaladas pela música *funk*). Já “popozuda” possui, como elemento preponderante, seu corpo. Não o corpo como um todo, mas uma parte: o glúteo.

³⁴ Pikachu é o personagem protagonista mais poderoso, viril e forte do desenho japonês chamado *Pokémon*, um desenho sobre luta entre o “bem” e o “mal” muito conhecido na década de 90, veiculado pelo programa da Xuxa, na *Rede Globo de Televisão*. Aqui, por analogia às características do herói do desenho, Pikachu é metáfora do órgão sexual masculino - viril, másculo, forte, heróico e poderoso. Essa metáfora nos revela a “imagem” e os valores que o sujeito feminino da canção possui sobre o homem e sobre masculinidade, bem como a relação entre Pikachu e *Pokémon* nos revela, no texto, respectivamente, o ato sexual “nu e cru” como atitude positiva, esperada e obrigatória entre homem/mulher, e o romantismo e a ingenuidade como negativa, não esperada, não querida. Podemos perceber ainda pelo texto que a “esperteza” lasciva valorizada no discurso verbal da canção pertence à mulher (colocada como aquela que “escolhe” o sexo (é ela quem quer “brincar com o Pikachu”) e define o que o homem deve ou não fazer, inclusive calcando “modelos” estereotipados de machismo quanto ao comportamento do homem, que só é homem se a levar para o motel) enquanto que a ingenuidade desvalorizada é do homem que, se tiver esse comportamento respeitoso ou romântico, colocado na canção como “careta”, com a mulher, será considerado, como os adolescentes usam em sua gíria, “mané”, “vacilão”. Isso nada tem a ver com “liberação sexual”. Ao contrário. Isso apenas ratifica a idéia de que homem e mulher, quando saem, só podem fazer sexo. Mais, essa postura do sujeito feminino do texto só corrobora com a hegemonia de que a mulher deve estar sempre disponível para tudo o que se referir a sexo, não para ter prazer, mas para servir, ou seja, em prol do prazer masculino, pois o “eu” da canção não quer que o “outro” “brinque” com a sua “Pikachu”, mas ela é que se dispõe a “brincar” com o “Pikachu” do sujeito masculino do texto. Em outras palavras, a mulher diz ser esse o seu desejo (aparentemente escolhido por ela), ou se já, ser “objeto” disponível ao prazer do “outro”, sem ter, inclusive por meio de sua própria voz, outra função a não ser essa. E isso é machismo. Pior, machismo ratificado pela composição de uma mulher, na voz de um sujeito feminino que possui o lexema “Pikachu” como seu sobrenome!

para que a “galera” possa, segundo Fernanda, “ir à caça”. Essas canções, para Abujanra (In artigo dos articulistas da *Zero Zen*),

“(...) são as piores coisas que já ouvi e que conheço na produção musical do Brasil. (...) Machistas e bárbaros no pior sentido do termo, elas reproduzem uma imagem de mulher submissa e objeto, que tudo aceita para satisfazer seu parceiro e nada exige para poder dizer que tem um homem a seu lado. Por isso não são proibidas. Ao contrário. São propagadas como *funk* carioca até no exterior, principalmente, pela dupla Tetine, que expõe as ‘tetas’ de todas as mulheres brasileiras e, com elas, a imagem do Brasil como prostíbulo do mundo, na capa de seus *CDs*.”.

Ao pesquisarmos e sabermos que, no *hip hop*, mulher, até o final dos anos 90, não podia ser compositora, apenas *backing vocal*, questionamos o caráter resistente do *hip hop*. Afinal, como pode um movimento que quer se afirmar como protesto, portador da voz dos marginais e excluídos, ser excludente e preconceituoso?

Em nossa pesquisa, percebemos o quanto a mulher aparece nas canções do *hip hop* como objeto. Na maior parte das vezes, um objeto saciador de desejos e fantasias masculinas. A figura feminina é comparada, em diversas canções, a “seres” inanimados (Bonde, como no “Bonde do Tigrão”) e a animais (égua, como em “Éguinha Pocotó”), de forma depreciativa, caracterizada apenas por seus corpos. As poucas vezes em que a mulher aparece como sujeito, ela é provocativa, uma Eva bíblica moderna. Melhor, a Vênus de Milo. Estática, sem braços ou mãos. Essa é uma das características que diferencia o SLA *Funk* de FA da produção do *hip hop* carioca em geral³⁵, uma vez que, em suas canções, a mulher também é descrita como sujeito sensual, mas essa característica é colocada de forma diferente e, com isso, adquire outro valor. Além disso, ela é um sujeito que age, por isso é retratada por sua capacidade de realizar seus intentos, com vontade e pensamento próprios. Uma outra Vênus, a Vênus de Galgemberg, como ocorre, por exemplo, em “Vênus *Cat People*”:

“cientistas alemães / genéticos zoológicos / criaram / uma Vênus *cat-people* // saíram atrás da pulsação perdida / no sangue da mais remota felina // no meu corpo corre a espuma do sangue / de antigas leopardas sedutoras // felina adrenalina pré-histórica // fernanda *cat-people* / vênus *cat-people* // sou aquela cujo corpo é sonho / sou aquela cuja alma é sonho // desejada fração do eterno feminino”.

³⁵ Tanto quanto a mulher aparece caracterizada de maneira diferente das canções de Tati Quebra Barraco e Deize Tigrona (entre outras), nas canções de FA também não aparece apologia ao sexo, ao uso de droga e ao narcotráfico, como ocorre em algumas canções. O que aproxima as SLAs de FA do *funk* carioca é a ênfase à festividade e ao carioca como símbolo do suíngue brasileiro, a intertextualidade, a carnavalização e a antropofagia como forma de resistência cultural e a musicalidade de suas canções, ainda que o “batidão” de FA dialogue com outros ritmos e possua uma sofisticação técnica e musical que também o distancia do “pancadão” ao qual nos referimos neste momento da tese, advindo dos morros. Neste tópico, não tratamos de características da obra de FA, mas de um histórico do *funk*, a fim de compreendermos a produção do *funk* e sua relação com o SLA *Funk*, de FA.

A mulher é caracterizada na canção de FA, a princípio, como objeto do desejo masculino, inventada pelo homem apenas para suprir suas necessidades eróticas instintivas (“cientistas alemães / genéticos zoológicos / criaram / uma Vênus-*cat-people*”). Mais que isso, aparece a crítica a esses homens que pretendem “criar” a mulher como objeto pela designação a eles dirigida (“genéticos zoológicos”).

A mulher aparece, nessa canção, pela mistura entre uma deusa (“Vênus”, a deusa do amor), um animal felino (“*cat*”), designado em inglês, logo, um felino importado, e “*people*”, uma designação também da língua inglesa, que pode se referir tanto a uma pessoa (indivíduo) quanto ao povo (coletivo), pois apenas uma mulher aparece no enunciado, marcada pela primeira pessoa do singular (“sou”), mas, em diálogo com o filme *Cat People*, que também narra a história de uma “*cat people*”, podemos inferir que ela representa toda uma “raça”, uma espécie miscigenada, parte do tempo humana e parte, felina. Sedutora, repleta de desejos, mas sem lugar, pois não pertence nem ao mundo dos homens nem ao das panteras, sendo que pertence a ambos, ao mesmo tempo. Afinal, como se revela na canção, “no meu corpo corre a espuma do sangue / de antigas leopardas sedutoras // felina adrenalina pré-histórica // fernanda cat people / vênus cat people”. Todavia, a criação (objeto feminino) se transforma em criatura (sujeito felino sensual que pensa e age conforme seus desejos e opções, talvez, em diálogo com o filme) e foge do controle de seu criador (o homem que a havia “inventado”), adquirindo, com isso, uma certa independência e liberdade de escolha (“sou aquela cujo corpo é sonho / sou aquela cuja alma é sonho // desejada fracção do eterno feminino”).

Como o sujeito “eu” da canção possui nome homônimo ao de FA, traçamos um paralelo entre o sujeito do discurso e a compositora, tendo em vista ainda o diálogo existente com o filme de nome quase idêntico ao título da canção, com as devidas proporções, pois sabemos o quanto esses sujeitos não são coincidentes: tanto o sujeito “fernanda” quanto a compositora da canção optaram por se afastar de suas origens. O sujeito do filme afasta-se de seu povo e Fernanda, do primeiro momento de sua carreira, na década de 80, em que era *backing vocal* da *Blitz*, para produzir canções de *hip hop*, por opção de escolha, como John Reed, no *Village*.

No filme *Cat People* (título em português: “A marca da pantera”), “*cat people*” se refere a uma espécie de linhagem diferente, miscigenada entre humanos e felinos. Há uma lenda contada no filme, em que crianças são oferecidas a uma espécie de pantera diferente, encarada como deusa. Essas panteras, ao comerem tais crianças se transformam em humanos na época em que elas (as crianças) deveriam ser adultas.

Assim, virgens, possuem uma vida humana “normal”, sem contar o detalhe de serem sujeitos muito sedutores. Após terem seu primeiro contato sexual, sua vida felina aflora e passam a matar seus parceiros sexuais como “instinto de sobrevivência”. Assim, para não serem considerados “assassinos” no “mundo dos humanos”, esses sujeitos devem apenas se relacionar sexualmente entre si. Deuses que são, não adianta prendê-los quando se apresentam como felinos, como ocorre no filme, pois selvagens, eles farão o que for preciso para terem sua liberdade restaurada. A liberdade, principalmente, de escolha de parceiros sexuais e de dominar as relações por sua sedução.

O filme “*Cat People*” narra a história de uma “mulher-pantera” caracterizada de maneira sensual, misteriosa, enigmática, silenciosa e determinada. A personagem de Natasha Kinski, chamada Irena, age, basicamente, por instinto e consegue tudo o que quer sem praticamente nada dizer. São os outros, geralmente homens, é que agem por ela – seja para brigarem por ou com ela, seja para defendê-la – sempre atraídos pelo desejo sexual. Irena é virgem no início do filme, colocada como ingênua, ela teme por seus desejos, à flor da pele, e se recusa a aceitar sua vida de “*Cat People*”. Só se entrega quando se apaixona e não mata seu parceiro após a cópula, como tantas vezes faz seu irmão. Ela, ao contrário, prefere se entregar a seu amante e perder o que há de mais precioso na vida de um “*Cat People*” (a liberdade) a abrir mão de seu amor ou se tornar uma “assassina” aos olhos dos humanos. Assim, termina o filme como pantera, enjaulada num zoológico, mas próxima de seu amante, o veterinário que cuida dela e sabe ser a pantera, sua antiga paixão, Irena. A “*Vênus Cat People*” de FA, no entanto, não se submete ao zoológico, pois não abre mão de sua liberdade e de seu poder de sedução humano-animal, melhor, seu poder de deusa, Vênus que é. Isso é reiterado por uma outra canção, “A Onça”³⁶ (*Na Paz*, 2004), em que o sujeito prefere “Trancar na jaula a fera humana” e deixar a onça livre, à noite, à caça (tanto literal quanto metafórica). Essa preferência revela a inversão de valores do sujeito da canção que, ao animalizar o homem e humanizar o bicho, de certa forma, nega a racionalidade humana

³⁶ Trecho da canção “A Onça”: “Quando sair, trancar a porta e o portão / Pedir a Ogum que me acompanhe nesse dia / Olhar pra mão, pra contramão / Pra toda a direção, ver se tá vento ou calmaria // O pé direito vai na frente, então me movo / Aperto o passo enquanto estudo o ambiente / Observar, do meu radar / O cérebro gelado, enquanto o corpo segue quente // O meu olhar esquadrinhando a selva urbana / O coração de quem não come há uma semana / Vou devagar, vou me cuidar / Trancar na jaula a fera humana // Olha o bicho, olha a onça / Corre se ela te atacar / Corre, cego, segue em frente / Não deixa ela te pegar // De noite a luz intensa dos meus olhos faróis / E de repente lá no céu uma estrela brilha / Como um sinal, como um punhal / Cortando meu caminho, iluminando o que eu não via // Basta viver pra entrar num jogo perigoso / Basta o instante da fagulha para o fogo / Vou desarmar meu coração / Fugir de toda a confusão”.

e enfatiza o instinto animal como impulso vital do ser: “O cérebro gelado, enquanto o corpo segue quente”. Assim, a cidade é caracterizada como “selva urbana” e o homem, ao contrário da lenda do filme *Cat People*, passa a ser onça.

Na “Vênus Cat People” de FA, a menina é qualificada como uma deusa, caracterizada como fora do controle, livre, como seus “ancestrais”, e tem consciência de seu poder: a sedução, tanto de seu corpo quanto de sua alma ou, como diz Fausto Fawcett³⁷ em seu artigo sobre o disco *SLA radical dance disco club*:

“(...) foi descoberta a mais antiga escultura feminina, a Vênus de Galgemberg. Foi encontrada na Áustria e data de trinta mil anos. O barato dessa descoberta, é que essa estátua é radicalmente diferente da última estátua feminina mais antiga, a Vênus Calipígia, de doze mil anos. A Vênus Calipígia tinha ancas largas e maciças, além de fortes seios, o que levava os arqueólogos a pensarem na mulher primitiva apenas como uma mulher de grande resistência física e capacidade utilitária, além de notável parideira. Já a Vênus de Galgemberg é esbelta e inequivocamente posada, a perna esquerda está ligeiramente arqueada e o dorso semi-girado para a direita, braço erguido de forma a empinar o seio. Autêntica pin-up das priscas eras. A Ciência Dando de Cara com os Primórdios da Vaidade, da sedução e da vontade artística de registrar a mulher-em-pose. Por essas e outras é que a Vênus de Galgemberg está sendo chamada de A Vênus Dançante - S.L.A. Radical Dance Disco Club é um tributo a essa Vênus dançante, um tributo aos prazeres da carne, dos elementos da indústria, do luxo e do lixo chique ou kitsch, da mente excitada, dos ambientes de aglomeração festiva. Um Tributo à Inteligência que só o prazer dá.”

Esse não é o tema mais explorado nas canções de FA, mas, apesar da figura feminina nas canções de FA ser descrita de maneira diferente da mulher cantada pelo *new funk*, em ambos os estilos a mulher aparece, resguardadas as devidas proporções, peculiaridades e diferenças, como elemento rebelde porque sedutor. A sedução da mulher leva o homem a experimentar “o fruto proibido”. Essa referência ao mito de Adão e Eva não é feita para ratificar a idéia de que a mulher é pecadora, mas para enfatizar a importância de seu papel questionador, “desobediente”, pois, de acordo com Fiorin (1996), em outras palavras, se não fosse Eva, não conheceríamos a cultura e ainda estaríamos no “Jardim do Éden”, aquele maçante paraíso “original”.

Além da influência das três fases do funk, nas SLAs de FA também aparecem influências do reggae e do ska. Mento + *jazz* + *rhythm and blues*. Essa foi a equação básica do *ska*. Seu nome? Tirado de uma dança de rua e do som feito pelo seu instrumento (tambor) enquanto marca o ritmo da música: *skat! skat! skat!* Além da aproximação acústica do nome *ska* nos remeter a SLA, sigla criada como marca de FA, esse estilo musical também aparece como ritmo incorporado ao seu SLA *Funk*.

³⁷ <http://www2.uol.com.br/fernandaabreu/home.htm>, site acessado dia 20 de outubro de 2005, às 00:30

Conforme Carlos Albuquerque (1997), o *ska* caracteriza-se por seu ritmo “alucinante, escapista e pela religiosidade rasta”. Suas letras são “pregações-rasta”, o que delimita os temas das canções à tolerância, irmandade, orgulho racial e luta contra a opressão. Esse é o ponto em comum com o *hip hop* dos anos 70 e com as canções de FA, pois elas celebram a paz e a diversão, como forma “ideal” de vida tolerante e “igualitária” (ainda que essa “igualdade” seja partitiva, pois apenas entre a “galera sangue bom” do “baile da pesada”, ou seja, aqueles pertencentes ao clube SLA – como vemos na canção “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*”, “*Bloco Rap Rio*” e “*Bloco Rap Rio 2006*”, entre outras – todas, analisadas no capítulo 3 desta tese).

Ainda sobre o *new funk*, podemos dizer que essa produção cultural revela uma lógica excluída, que devolve à sociedade, em forma de arte, a violência que a gerou, bem como choca, por meio da dança do “baile da pesada”, suas leis falso-moralistas acerca da sensualidade e da sexualidade.

Certeau (1994) afirma que é preciso dar a palavra às pessoas ordinárias, captar a inteligência prática das pessoas comuns e percorrer, com atenção, os espaços de “micro-liberdade” e “micro-diferenças”, onde táticas silenciosas e sutis insinuem uma ordem imposta por intermédio e recurso insuspeitos. Como afirma Herschmann (2003: 78), os funkeiros constituíram “Novas formas de recreação e de resistência cultural. Novos umbrais de adscrição identitárias.”. As dimensões tomadas pelo processo de “funkinização” carioca extrapolaram “todos os limites”, por isso devemos pensar esse acontecimento no contexto contemporâneo, onde o local e o mundial dialogam constantemente e produzem novas abordagens sobre as práticas sócio-culturais.

Todavia, segundo Gonçalves (2001), todo processo de afirmação de identidade configura num conflito à medida que os que se sentem incluídos se movimentam no sentido de manter seus espaços de poder, pois como enfatiza Laclau (2001: 73), “a constituição de identidade é um ato de poder. Derrida afirma ainda que a constituição de uma identidade se baseia no ato de excluir e de estabelecer uma hierarquia”. Por isso, para Almeida³⁸, “Bailes *funks*, desafios de *rap* e *breakdance*, casas de forró, boates da Zona Sul ou *Raves* devem ser vistos como espaços legítimos de construção de identidades e de definição de personas sociais atuantes.”.

³⁸ Artigo “Rapers, funkeiros e as novas formas musicais da juventude urbana carioca”, de C. M. de Almeida, consultado em 17/14/2006, 23h18min, disponível em <http://www.cesap.inf.br/publicacoes/artigos>

Um dos maiores abismos entre a primeira e a terceira “fase” do *funk* é a temática da violência, tão comum em algumas canções do “*new funk*” e inexistente no *soul funk* dos anos 70, que, ao contrário, “pregava” “paz e amor” entre os “*brothers*” (hoje, “manos”) brancos e negros, tivessem eles crenças semelhantes ou não, pois as relações se calcavam no respeito mútuo (ou na tentativa dele), de acordo com o discurso pacifista de Martin Luther King. Essa mudança ocorre porque, em meados dos anos 90, há uma pequena reviravolta no mundo *funk*, com promoções de festivais organizados por equipes de som nas favelas onde havia bailes. No final dos anos 90, com a facilidade de gravação de discos, a sociedade carioca começa a ser invadida pelo chamado “proibidão”, um estilo de *funk* cujas letras são apologias aos traficantes de drogas, ao banditismo e à criminalidade em geral. Isso já existia nos anos 80, mas sua audiência era restrita. Com a “pirataria” e a acessibilidade a gravações eletrônicas (MP3) facilitada, as cópias de “proibidão” passaram a ser encontradas em toda a cidade.

Sexo não é tema “proibido” no *funk* atual. Ao contrário, é tema aclamado, na moda. “Proibidos” são os temas violência e droga. Segundo Vianna (1988), “Proibidão é um estilo de *funk* comercializado de forma clandestina cujas canções fazem apologia ao tráfico e à violência contra a polícia”. Para o crítico, o “proibidão” é apenas uma maneira encontrada pelas autoridades para transformar o que o *funk* “realmente” é e tem de melhor (a diversão cantada em prol da paz, denominada por ele como o “ouro do *funk*”, como o faz FA) em algo voltado à guerra, responsável por arrastões e crime organizado no Rio de Janeiro, a fim de “colocar a culpa de sua desorganização em alguém, e nada melhor que garotos jovens, pretos e pobres”. Será? Às vezes, as pedras preciosas também têm seu lado “ouro de tolo”! Afinal, não podemos “fechar os olhos” para esse lado “podre” do *funk*, conforme o denomina o próprio crítico Hermano Vianna, assim como não podemos reduzir seus bailes a “corredores da morte” e a “dança das cadeiras”, existentes apenas em alguns bailes específicos. Nesse aspecto, Vianna³⁹ tem razão quando afirma que

“O proibidão é (...) a banda podre de uma cultura vigorosa e que poderia ser totalmente do bem e da festa, como propõe Fernanda Abreu em suas canções. A banda podre deve ser combatida. Mas dizer que todo o *funk* está podre – tentando exterminá-lo – é uma imbecilidade sem tamanho. É criar cada vez mais proibidões, ou o território propício para a criação de muito mais proibidões. Se todo mundo apoiar o lado bacana do *funk* – com medidas simples como dar segurança para os bailes (a polícia, em vez de fechá-los, bem que poderia protegê-los) – essa música ainda poderá ajudar a tirar o Rio desses tempos negros que estamos vivendo, tornando-se uma das maiores fontes de orgulho carioca, a cara da alegria de toda a cidade.”

³⁹ O artigo “Entregamos o ouro ao bandido”, de Hermano Vianna, encontra-se disponível em <http://www.revistaraiz.art.br/narede>, consultado dia 20/05/2006, 08:46.

O *funk* “proibidão”, segundo Herschmann (2006), conta, de forma realista e por vezes até entusiástica (ou mesmo apologética), histórias em que os traficantes impuseram seu poder contra os oponentes (a polícia ou as facções criminosas rivais) e fizeram valer a sua lei. Nessa lei, o silêncio é a norma e a delação deve ser punida com o assassinato do delator — o “X-9”, na gíria do tráfico. O primeiro *funk* “proibidão” que chamou a atenção foi o “*Rap do Comando Vermelho*”, feito em cima de “Carro Velho”, sucesso de Ivete Sangalo: “Cheiro de pneu queimado/ carburador furado/ e o X-9 foi torrado/ quero contenção do lado/ tem tira no miolo⁴⁰/ e o meu fuzil tá destravado”.

Outro sucesso “proibidão” dos bailes foi o “*Rap do Complexo do Alemão*”:

“Alemão tu passa mal porque o comando é vermelho/ é o bonde só de cria que só tem destruidor/ o comando é o comando/ Se liga⁴¹ sangue bom⁴², para você formar no bonde tem que ter disposição/ porque de dia e de noite, pode crer a chapa é quente⁴³/ é melhor pensar direito se tu quer formar com a gente/ na alta da madrugada o bonde já tá formado/ no nariz o pó⁴⁴ de cinco e na boca o baseado⁴⁵”.

Na crítica musical e na antropologia cultural, a chamada “música invisível” é aquela sem mídia, sem gravadora e com poucos recursos de produção, mas que se mantém, principalmente, por expor uma “realidade” imediata e comunitária, pertencente aos alijados do processo mercadológico. De acordo com R. Ellison (1990), existem várias formas de invisibilidade (social, econômica, racial, política, sexual, etária, de classes, entre outras) e o *funk*, em sua acepção musical, também é refém de um tipo de invisibilidade ou, como denomina Ellison, “música-invisível”, uma vez que a invisibilidade está intimamente relacionada com a discriminação.

A afirmação abaixo, de Luiz Eduardo Soares (2001: 49), de certa forma, explica o mecanismo de invisibilidade do *funk* e de seus produtores e ouvintes:

“Eles são invisíveis, socialmente invisíveis. O recurso que encontram para conquistar sua densidade ontológica, para impor sua presença, para recuperar a visibilidade, é o medo. Os meninos impõem o medo para alcançar o reconhecimento de sua presença, para readquirir visibilidade, identidade interativa na dialética dos encontros humanos... O terror a que está submetida a população pobre das favelas e a invisibilidade social e política de seu sofrimento coletivo. A nova invisibilidade só é suspensa por seus efeitos violentos sobre a cidade: a bala perdida, essa loteria de tragédia”.

⁴⁰ “Tira no miolo” é policial infiltrado.

⁴¹ “Se ligar” ou “estar ligado” é gíria que se refere, em sua origem, ao uso do *LSD*, conforme vimos no item 1.2 deste capítulo. Todavia, seu uso pelos funkeiros modificou seu significado. Hoje, “se ligar” significa saber, conhecer, “estar conectado” a determinado assunto ou a uma situação específica.

⁴² “Sangue bom” é alguém confiável, amigo.

⁴³ Aqui, “chapa quente” não tem a ver com o sentido dado no baile, pois significa perigo.

⁴⁴ “Pó” significa cocaína.

⁴⁵ “Baseado” é uma das designações usadas para cigarro de maconha.

MC *Mr Catra* é considerado um dos expoentes do "*Funk* Proibidão" por suas músicas versarem sobre problemas de sua comunidade, dentre eles, a relação comunidade-polícia-narcotráfico. Entre suas composições mais divulgadas "*Cachorro*"⁴⁶ demonstra bem isso, ao se referir à relação mencionada: "*Cachorro / Se quer ganhar um dindin*"⁴⁷ / *Vende o X-9 pra mim / O patrão*"⁴⁸ *tava preso, mas mandou avisar / que a sua sentença nós vamos executar / É com bala de HK*"⁴⁹. Por causa desses versos foi processado pela Polícia Militar (PM) carioca por "apologia ao crime". Para se defender alegou: "O crime faz parte da cultura da favela. Não sou cúmplice do crime, sou cúmplice da favela. Não estou fazendo apologia, estou é relatando uma realidade".

Em 18 de outubro de 1992 há o famoso arrastão na praia do Arpoador, no Rio de Janeiro. No dia seguinte, muitos jornais amanheceram com manchetes bastante acusatórias ao *funk*, devido à polícia que, ao explicar para os jornalistas que aquilo não foi um arrastão, declara: "Aconteceu à luz do dia o que costuma ocorrer na saída dos bailes *funk*. Essas pessoas, que andam em grupos, têm comportamento anti-social e vão fazendo baderna por onde passam. Houve o encontro na praia de turmas rivais" (*O Globo*, 19 de outubro de 1992). Depois desse fato, segundo Vianna (1988), o *funk* "entrou para a cena do crime", pois

"Muitos jornalistas entenderam tudo errado: em vez de dizer 'não houve arrastão, houve briga, comum em baile *funk*', divulgaram que o pessoal do *funk* fez o arrastão. Foi assim que o baile *funk* passou a figurar no imaginário carioca como um dos principais problemas da cidade, que deveria ser combatido com todos os meios e muitos editoriais de jornal. É preciso explicar que as brigas dentro dos bailes não são consequência do *funk*, mas sim de rivalidades – muitas vezes anteriores à chegada do *funk* no Rio de Janeiro nos anos 1970 – entre favelas cariocas. Essas rivalidades podem gerar brigas tanto no baile, como na praia, quanto no ônibus. O baile é apenas um dos espaços. Além disso, os bailes não formam galeras. Elas já chegam formadas, e o *funk* é apenas uma entre suas atividades de lazer. O *funk* é apenas um elemento (...) da cultura da juventude das favelas do Rio."

O Dia mostrou, no editorial do dia 23 de julho de 2002, que a visão da imprensa sobre o *funk*, como algo produtor de violência, manteve-se, pois o jornal chamou os bailes, "com todo seu ritual de violência e barbárie", de "grotescos". Segundo Hermano Vianna⁵⁰, os jornalistas "cavam" agressividade para suas reportagens se tornarem mais vendáveis, sem pensar nas consequências de seus atos:

⁴⁶ Enquanto "cachorra", para os funkeiros, é "mulher liberada" sexualmente, "cachorro" é o nome dado ao policial militar.

⁴⁷ "dindin" é dinheiro. Nesse caso, propina.

⁴⁸ "Patrão", no narcotráfico, é o traficante, também chamado, nos morros, como "chefe".

⁴⁹ "HK" é fuzil.

⁵⁰ Artigo "Contra fatos...", consultado em 23/06/2006, 22:00, disponível na página *Raiz da Questão*, http://www.revistaraiz.art.br/narede/index.php?page=questao_hermano&edicao=03.

“Conversei com muitos jornalistas. A maioria acaba indo a um ou dois bailes na vida. Preferem ir aos chamados ‘bailes de corredor’, os mais violentos, e generalizam o que veem ali para todo o circuito de centenas de bailes. Muitas vezes fotógrafos pedem para os dançarinos simularem brigas para suas imagens terem mais ‘impacto’.”.

Segundo Vianna, o único espaço encontrado pelos bailes foi dentro das favelas, que, na mesma época, viram crescer o poder dos “comandos” do narcotráfico. Os chefes do tráfico, cada vez mais jovens, cresceram ao som do *funk*, como todos os garotos de suas favelas, e passaram a promover bailes, tanto que as festas de alguns morros só ocorrem quando a favela está “arregada”⁵¹. Por isso, pessoas de outras localidades têm acesso a esses bailes. Assim, a população moradora e freqüentadora dessas festas é conivente com os traficantes porque se sente, segundo Vianna, “mais segura”, uma vez que “protegida” pela propina paga por traficantes a policiais para que esses não adentrem o morro. Com isso, o espaço da favela, e do baile, passa a ser, então, como afirma o sujeito de “Brasil é o país do suingue”, de FA, “terra de *Marlboro*”, ou seja, terra do *funk* (representado aqui pela figura do *DJ Marlboro*) e terra regida pelas leis do mais forte, e, aqui, o mais forte é o tráfico com sua lógica bélica e criminosa.

A violência dos bailes *funk*, principalmente dentro das favelas, é organizada pela marginalidade e a principal finalidade do baile é a venda de drogas. Um exemplo foi o que ocorreu no final de novembro de 2004, na favela da Chatuba, no bairro Vila Cruzeiro, pertencente ao Complexo do Alemão, no município de Mesquita, no estado do Rio de Janeiro, quando uma facção criminosa ordenou que parasse o baile *funk* (não organizado ou consentido por ela). Como os organizadores não obedeceram à “ordem” dada, os marginais dispararam em direção aos participantes e, não satisfeitos, atiraram granadas ferindo 38 pessoas e matando uma. Existe outra versão da mesma história, que alega que, nesse mesmo baile, havia a infiltração de policiais. Mais importante que saber qual a “versão verdadeira” é o fato de o baile ter acabado com mortos e feridos. Como as mortes são comuns em favela e em baile *funk*, o fato não “choca” ou “repercute” mais, o que também nos remete à invisibilidade social, pois segundo H. R. S. Silva (*In Ellison*, 1990: 51): “Invisíveis são todos os fenômenos e atores sociais que, de tão expostos e públicos, tornam-se rotineiros e naturais. Como ninguém mais notasse, pensasse ou avaliasse. Banais, prosaicos, parecem fazer parte da ordem das coisas ‘desde que o mundo é mundo’.”.

⁵¹ “Arregado” é o nome dado à negociação (propina) feita entre traficantes e policiais para que o morro fique “livre” (denominado pelos moradores como “na paz” – título do penúltimo disco de FA) de *blitz* e, assim, possa ocorrer o “comércio” de drogas e a prostituição na favela, bem como os bailes *funk* e, neles, inclusive, uso “livre” de drogas, lícitas e ilícitas, manifestações de violência e promiscuidade.

Todavia, de acordo com Amaral⁵²,

“o *funk* também é *fashion*, conforme a jornalista Adriana Bechara, do Jornal do Brasil, que listou alguns lugares *fashions* nos quais o *funk* se fez presente no ano de 2004, demonstrando a reverência da classe média ao ritmo. Em outras matérias de jornal foram pinçadas informações, o que vem a reforçar a importância do *funk* também como artigo de venda de jornais, e ainda como tema do momento na mídia. Um dos primeiros a enaltecer o *funk* carioca foi o fotógrafo de moda Ernesto Baldan. Em 1998 fez fotos da modelo Fabiana Duarte no baile do Clube Emoções, na Rocinha, favela da Zona Sul do Rio de Janeiro⁵³. Em 2003 Mari Stockler, diretora de arte, figurinista e fotógrafa, lançou o livro “Meninas do Brasil”, com fotos de várias mulheres em bailes *funks*. Em 2004 a estilista Wendell Bráulio, no evento *Fashion Rio*, mostrou a influência do *hip-hop* em sua coleção, além de vestir nos *shows* a dupla paulista de *hip-hop* Helião e Negra Li, que neste mesmo ano lançou o *CD Guerreiro, guerreira. DJ Marlboro* apresentou-se no ‘*Tim Festival*’ e é também o proprietário do selo *Link Records*, responsável pelo lançamento de vários discos de *funk*, principalmente em bancas de jornal. Entre os discos mais conhecidos deste selo destaca-se a coletânea ‘Proibidão liberado’, lançada também em 2004. A boate *Fosfobox*, em Copacabana, na Zona Sul e a casa de *show* Olimpo, na Vila da Penha, Zona Norte do Rio de Janeiro, são locais da classe média carioca onde o *funk* é a música do momento. MC Tati Quebra-Barraco apresentou-se em *show* no Palco d’A Lôca, no desfile da Grife *Cavaleira*, no evento *São Paulo Fashion Week*. Também no âmbito internacional o *funk* aparece em lugares *fashions*: O DJ Zé Pedro comandou um baile *funk* na principal loja de departamentos em Londres, a *Selfridges*, que usualmente usava um tradicional coquetel de abertura. MC MR. Catra e DJ *Marlboro* apresentaram-se em épocas diferentes na casa noturna *Favela Chic*, em Paris e a MC Tati Quebra-Barraco foi convidada a participar do ‘*Festival Ladyfest*’, em Stuttgart, na Alemanha, como representante da mulher brasileira.”.

Nos anos 90, o *funk* surge como um sucesso de mídia e invade vários espaços⁵⁴, como academias, bailes do Chapéu, Mangueira, Ladeira dos Tabajaras, Quadra da Salgueiro, boates (*Circus* e *Hard Rock*, por exemplo), clubes (Mourisco, Boqueirão, Coqueluche, no morro da favela Cidade de Deus) e até rodas de samba. Nessa época, o *funk* da moda era o que tinha um forte apelo sexual com letras fáceis e refrão repetitivo. Logo depois, ele foi proibido. Contudo, em 2003, com a sanção da Lei Estadual 4.264/2003⁵⁵, de autoria do deputado Alessandro Calazans (*Partido Verde*), os bailes foram regulamentados e autorizados novamente. O *funk* retornou com força total e

⁵² Artigo “O movimento *funk*”, consultado em 11/06/2006, 13:15 e disponível na página http://www.buscamp3.com.br/texts_columns_readbr

⁵³ Ver algumas dessas fotos nos anexos deste trabalho.

⁵⁴ Os locais citados no texto são citados em diversas canções de FA, como “Baile da Pesada” e “Rio 40 Graus”, entre outras (canções analisadas no capítulo 3 desta tese).

⁵⁵ Em 1999 foi criada uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) na Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro para investigar as brigas nos bailes *funk* e as acusações de violência e crime, ligação com o narcotráfico. Embora as conclusões práticas da CPI tenham resultado em uma lei (ver lei no anexo desta tese) quase esquecida pelo Rio, as denúncias geraram repercussão e medo na sociedade. Toda a movimentação em torno da violência dos bailes *funk*, no entanto, gerou poucos resultados concretos. Segundo a afirmação de Roberto de Carvalho, chefe de gabinete do deputado que presidiu a CPI do *Funk*, Alberto Brizola, um exemplo simples de desrespeito à lei que trata dos bailes é a falta de detectores de metais nas portarias dos clubes: de acordo com o segundo artigo, é obrigação dos diretores dos locais onde são realizadas as festas instalar esses aparelhos. O promotor Romero Lyra concorda que a lei ainda é pouco aplicada, o que se deve ao fato, segundo ele, de que “A grande maioria dos bailes é clandestina”.

deixou as favelas, sendo organizado, dessa vez, até em novas boates, casas de *shows* (como a *Ballroom*) e até em festas da *Comunidade Judaica* carioca, de acordo com M. Ganem e N. Néri (2004). O visual funkeiro também “rompe barreiras” e “invade” a moda dos *shoppings* com suas *griffes* próprias, o que caracteriza o *funk* como movimento que sugere (ou impõe) a produção de mercadorias, atitudes, vocabulário, posturas e vestimentas, além de música e dança. Vanessinha Pikachu comenta que “Às vezes vou cantar vestida de um jeito e, no baile seguinte, várias meninas já estão vestidas da mesma forma”. Por isso, a importância (e gravidade) de letras como as de suas canções, pois a compositora-cantora, vista como ícone da “moda” *funk*, não é “copiada” apenas em suas roupas, mas em suas posturas e valores.

As meninas do *funk* se vestem em lojas de departamento e é comum usarem calças brancas apertadíssimas que ressaltam as formas de seus corpos. Além disso, elas também usam sapatos plataforma e calças da marca *Gang*. Sobre o uso, principalmente das calças da marca *Gang*, destacamos que a influência vem de Gisele Bündchen, que declarou, certa vez, ser a *Gang* sua marca predileta. Após sua afirmação, segundo Amaral, as vendas subiram vertiginosamente e as meninas do *funk* fizeram da marca seu sonho de consumo, o que aparece, inclusive, em letras de canções compostas por elas, como em “O que toda mulher quer”, de Tati Quebra Barraco: “Calça da *Gang* é o que toda mulher quer / duzentos real pra deixar a bunda em pé”.

As primeiras canções a romperem a barreira social enfrentada pelo *funk*, em meados dos anos 90, quando ele sofria desprestígio social e ainda não havia sido transformado em “fenômeno”, tanto pelo número de frequentadores de seus bailes quanto pela vendagem de seus produtos, foram “Ah! Eu Tô Maluco!” e “Uh! Tererê”, que funcionam até hoje como gritos de guerra dos bailes (gritos, esses, que também ultrapassaram barreiras, uma vez que levados a estádios de futebol e propagados pela mídia por todo o Brasil). Com programas em rádios e na TV aberta, as equipes de bailes *funk* também fomentaram o aparecimento de uma pequena indústria. Lançamentos de discos (vendidos, principalmente, em bancas de jornal, a preços baixos – por volta de R\$ 5,00), marcas de roupas e lojas de equipamento de som acomodam, hoje, a implementação de produtos *funk* no mercado.

Como moda, o *funk* e seus bailes vêm e vão. Como movimento, ele persiste. Até bem pouco tempo atrás, final de 90, a algumas quadras dos clubes fechados da elite carioca já se ouvia os “pancadões”, hoje, o “batidão” já se encontra dentro dessas casas, com suas torrentes de frequências graves, letras gritadas, efeitos sonoros desnorteadores

e vinhetas “absurdas”, expressas com voz metálica. Lá dentro, no baile propriamente dito, segundo descrição de Herschmann (2006: 23),

“(…) o calor é inacreditável, a escuridão não deixa ver muita coisa e o som é tão alto — tão mais alto do que em qualquer espetáculo normal de música — que pode ser percebido de forma física: o bumbo eletrônico ressoa dentro do peito e altera a cadência dos batimentos cardíacos. Muito cautelosamente, cartazes anunciam a proibição da entrada no baile de menores de 18 anos e também de gestantes. Cercado por paredes de alto-falantes (de onde sai um som poderoso, repetitivo e abafado, que nada ajuda na compreensão das letras) e por luzes que piscam sem parar, como as de um painel de controle de uma espaçonave, não resta outra opção senão entrar no embalo. É aí que o público mostra ser tão *show* quanto os artistas. Coreografias inacreditáveis (tanto quanto as do palco), que não deixam muito para a imaginação completar, são realizadas com a maior naturalidade do mundo. Belas meninas adolescentes, com suas calças jeans apertadas, mostram o que têm de popozão. E com as barriguinhas de fora (para deixar brilhar os *piercings* no umbigo) e o cabelão solto, levam ao desespero aquela massa de garotos de bermuda e tênis, de torsos magros e enxutos e cabeças quase carecas, brigando pela atenção das princesas do baile. Entre um artista e outro, um locutor cuida de esquentar a galera. Anuncia que aquele é o ‘dia internacional do sexo’, o dia de beijar na boca e descolar um pastel de cabelo. A chapa esquenta. Mas e se rolar confusão? Os rebeldes são expelidos do baile pela segurança na velocidade de um espirro. E assim vai a madrugada, numa sucessão de pancadões de sucesso, que podem ser repetidos ao longo da noite, até o sol raiar. Refrigerantes, cervejinha e cachorro quente são o combustível dessa garotada que faz a sua festa completa, com o dinheiro que mal daria para um adolescente de classe média sair à noite. Enquanto isso, no universo paralelo dos camarotes do baile (bem menos luxuosos do que o de qualquer Carnaval), se desenrola o cotidiano dos artistas do *funk*. O cachê, como era de se esperar, é pago em espécie — diretamente da bilheteria. Com a grana na mão do empresário, MCs e dançarinos tomam um gole de alguma coisa, dão uma mordida num sanduíche e embarcam de novo na van ou no carro para correr em direção a algum outro baile, em algum outro ponto distante da cidade. E de lá seguem para mais outro. É assim na sexta, no sábado e no domingo, na pior das hipóteses. Nos dias que restam da semana, eles são cidadãos comuns. De *short* e camiseta, em casas simples, com salas que têm uma TV, alguns poucos *CDs* e crianças pequenas correndo de um lado para o outro — os filhos, aliás, são o grande orgulho desses artistas. Quase sempre religiosos (como nem sempre se percebe na música), eles contam que nunca mais viram um Fantástico desde que entraram nessa de *funk*. Que a mulher reclama, mas não há o que fazer. Que manter a humildade e não perder o laço com a comunidade é essencial. Que os seus filhos vão ter uma vida muito melhor que aquela que tiveram. Que ninguém segura o Flamengo. E que o *funk*, se Deus quiser, nunca vai morrer.”.

A descrição de Herschmann vai ao encontro do que aparece nas canções de FA. Nelas, o baile surge como “solução” (conforme “Baile da Pesada” – analisada no capítulo 3). Todavia, a “festa” de FA possui traços tanto do *funk* dos anos 70 quanto dos anos 80, 90 e 2000, pois mistura os ritmos musicais em suas canções e ainda cita, textualmente, nomes de personagens emblemáticos do *hip hop* desses dois momentos e os coloca lado a lado na mesma canção, melhor, no mesmo “baile da pesada”, o seu “clube SLA” (ver canções analisadas no capítulo 3). Além disso, também os nomeia “galera sangue bom” e “galera” do baile e do som “radical”. O som *funk* dançante e, muitas vezes, “quebrado” pela levada do samba de maneira sampleada, comprometido com os “mandamentos *black*” “paz e amor”, originários do movimento “*Black Rio*” e

estendido para um dos estilos do *new funk* atual, o “samba *funk*” (também denominado por alguns críticos de música como *samba-rock*). Para os sujeitos das canções de FA, esse é o “genuíno” processo de “funkinização” pelo qual “deve” passar o país, e não o “proibidão” ou o *funk melody* de “popuzudas” e “tigrões” difundido pela mídia e esvaziado de sentido por nada ter a ver com a história cultural e social pela qual passou o *funk* carioca desde meados dos anos 70. Nesse sentido, sua obra possui, também, o papel de intermédio ou ligação entre essas “fases” do *funk* e seus respectivos momentos históricos. A “filigrana” que liga as três “fases” do *funk* é a dança, talvez por isso a festa (o “baile”) é central em sua obra e apareça como “solução”.

O baile é a “solução” para a monotonia cotidiana porque institui, no lugar da seriedade do trabalho e da razão ordinária, colocada de maneira negativa nas canções, a alegria e o riso carnavalesco da festa como ordem imperativa positiva. Nesse sentido é que o baile se caracteriza, nas canções de FA, ao mesmo tempo, como resistência ao mecanismo de estruturação do poder, calcado nas relações de trabalho, em prol do capital, e como ilusão entorpecente, uma vez que “ritual de passagem” (Baco) fugidio.

Na década de 90, a mídia descobriu, no *funk*, um nicho perfeito para “vender” ilusões e domesticar os “selvagens” suburbanos que insistiam em ser diferentes e a “não entrar no esquema”. Com isso, ela encontrou ali a “galinha dos ovos de ouro” da vez: garotos excluídos do sistema suplicando por inclusão. Era a decadência. Marco do heroísmo resistente à entorpecência. Isso aparece até em um programa exclusivo voltado apenas para o *hip hop*, exibido pela *Rede Globo* (um “Globo Repórter”), que coloca o *hip hop* como “o novo salvador milagroso das favelas e dos morros”. Ou seria uma droga, como o *LSD*, com seu discurso de aparente resistência, via “expansão da consciência” e, ao mesmo tempo, entorpecente e fugidio, enfatizador dos “bailes” multirreluzentes – diamantes raros ou “ouro de tolo”?

Orgias que envolvem menores de idade no meio de uma pista de dança, “trenzinhos do sexo” e *DJs* que incentivam meninas a subir ao palco para dançar e tirar a roupa são algumas das acusações que atingem os bailes *funk* cariocas. Essas não são as únicas denúncias. Alguns dos principais produtores dos bailes *funk*, no passado e hoje, respondem a processos por tráfico de drogas e por estímulo à violência. Diversos bailes foram fechados por falta de segurança e mesmo pela ocorrência dos chamados “corredores da morte”. Em um deles, uma menina de 16 anos, grávida, foi pisoteada e perdeu o bebê, de acordo com um delegado que investiga os bailes *funk* no Rio de

Janeiro⁵⁶. No mesmo baile, foram registradas diversas mortes durante as festas. Depois de várias investigações, há consenso, por parte das autoridades que grande parte da violência tenha desaparecido dos bailes e as denúncias giram em torno do sexo: desde discussões sobre pornografia e apologia ao uso de drogas nas letras das músicas até acusações de orgias que, segundo as autoridades, “até o momento, não existem, ao menos oficialmente”⁵⁷. A acusação do excesso de violência em alguns bailes é sustentada por fotos e inquéritos do Ministério Público que reuniu, na CPI do *funk*, em um dossiê chamado *A Verdade Real Sobre a Violência nos Bailes Funk*, diversos documentos que provam que os “corredores da morte” são organizados, e não apenas brigas esparsas ocorridas em festas que reúnem milhares de adolescentes. Entre os documentos apresentados à CPI, há imagens de confrontos ocorridos durante os bailes.

Um dos locais mais violentos, de acordo com o dossiê, é o “*Country Clube de Jacarepaguá*”. Nas festas promovidas nesse clube, os “corredores da morte” são uma constante e há até uma enfermaria, explica o delegado Arthur Cabral, para onde são levados os jovens que ficam feridos nas brigas. Ainda segundo o delegado, a precariedade da sala faz com que ela seja chamada de “veterinária” e seu principal objetivo é evitar que os feridos cheguem a hospitais, onde a denúncia é registrada e a polícia apura o que é ocorrido. O promotor Romero Lyra acrescenta: “Corpos dos mortos são desovados em bueiros pelos próprios seguranças dos bailes violentos”.

O juiz de menores, Siro Darlan, confirma a existência de denúncias: “Autuamos muitos bailes várias vezes e alguns acabaram sendo obrigados a fechar, pois não havia condições”. A própria CPI do *funk* determinou a interdição de cerca de 30 bailes, por causa das denúncias (ver lista em anexo). Durante o auge das investigações contra os bailes, os donos das duas principais equipes de som do Rio de Janeiro, José Cláudio Braga, da *ZZ Produções*, e Rômulo Costa, da *Furacão 2000*, foram alvo de acusações e ambos passaram algum tempo na prisão. José Cláudio, o Zezinho, ficou cerca de seis meses preso por porte ilegal de arma, mas sua prisão foi motivada por denúncias de incentivo à violência e pornografia nos bailes que promovia. Rômulo, apesar de responder aos processos em liberdade, teve sua prisão preventiva decretada duas vezes, a pedido de Arthur Cabral, porque recebeu dinheiro de traficantes para realizar bailes. A acusação é sustentada por uma agenda de um traficante, que traz anotações de pagamentos ao dono da *Furacão 2000*.

⁵⁶ Informações sem referência baseadas em reportagens do *site* <http://www.terra.com.br>, em 05/07/2006.

⁵⁷ Informações sem referência baseadas em reportagens do *site* <http://www.terra.com.br>, em 05/07/2006.

Nesse contexto é que o *hip hop* desceu os morros “civilizadamente” e o *funk* carioca passou a assumir a “função” de “bola da vez” no processo de manufatura musical, que se estabeleceu nos anos 90 e poderia ser descrito pela seguinte fórmula: detecta-se a existência de um estilo musical popular, reembala-se com tintas pop e popularescas para consumo menos regional, tanto no sentido geográfico quanto no social, e vende-se em larga escala. Assim, *DJs* “ficaram famosos”. Xuxa começou a dançar um outro (e esquisito) *funk* na *Globo* e até o grupo *É o Tchan* deixou o que Ed Motta chamou de “bunda *music*” de lado para cantar e dançar o *funk* da Xuxa. O *break* perdeu a vez para a dança “bundalê”, que passou a ser denominada dança *funk*. Academias começaram a “ensinar”, queremos dizer, ganhar com esse novo “*funk*”. Emissoras de rádio e TV iniciaram uma lavagem cerebral com a canção “Bonde do Tigrão” em várias versões, vozes e mixagens. Nessa época (entre os anos 90 e 2000), foi aberta, ou melhor, escancarada a temporada do “Popozão”. Degradação total. Assim, o Brasil conheceu o *funk*, ou melhor, o *new funk*, diferente do cantado por FA e passa pelo processo de “funkinização” que o assola. Realmente, “tá dominado, tá tudo dominado”.

Fernanda Abreu e Gabriel o pensador compuseram uma canção crítica à imagem homogeneizada do corpo feminino, incorporada pela mídia como corpo objetificado por seu “baixo estrato corpóreo” em prol do “bel prazer” masculino. Essa canção crítica denomina-se “Nádegas a Declarar” e se refere ao tema da “bundalização” feminina como forma de objetificação de toda a nação. Podemos exemplificar nossa indignação com tamanha “campanha” em prol do “Popozão” na mídia, por meio dessa canção. Afinal, a indústria cultural, especificamente televisiva, ao incentivar e divulgar a produção desse tipo de manifestação e nomeá-la de *funk*, descaracteriza esse gênero musical e reforça a idéia do Brasil como “ilha da fantasia”, ao exportar a imagem dos bailes *funk* cariocas como locais de “liberação” sexual, o que difunde a idéia, equivocada, de que o baile *funk* e o carnaval cariocas, caracterizados como festas dionisíacas pela mídia, simbolizam a cultura brasileira (o Rio ainda é ícone, ao estrangeiro, da imagem do Brasil), o que atrai o turismo sexual, uma vez que serve como “propaganda” do país (ver fotos em anexo):

“Ordem e progresso, sua bunda é um sucesso / Nádegas a declarar, nádegas a declarar /
Ordem e progresso, sua bunda é um sucesso / Nádegas a declarar // Nádegas a declarar? /
Claro que não! / Eu tenho opinião nesse papo de bundão / E vou dizer, mas primeiro você,
Fernanda / Primeiro as damas, o que que cê manda? // Aí, Gabriel, vou logo deixar claro,
não é lição de moral / Todo mundo tá sabendo que sambar é tropical / No país do futebol e
carnaval / Mexer essa bundinha até que é natural / No meu ponto de vista / Sem querer ser

feminista / A bundalização é bastante estimulada / Por essa cultura machista, cê sabe... tá cheio de porco-chauvinista / Por isso que esse papo não é só pras meninhas / É pra todos esses caras que dão força, que dão linha / No concurso, na promessa de futuro / No programa de TV e no rádio toda hora pra você // **REFRÃO: A-aha! Arrebíta a rabeta! / A-aha! E me diz, meu bem, o que mais que você tem? / A-aha! Arrebíta a rabeta! / Arrebíta bem a bunda, vagabunda, que a bunda é tudo de bom que você tem** // O que que você tem de bom além do bumbum? Um talento, algum, dom? / Ou as suas qualidades estão limitadas ao balanço dessa bunda arrebitada? / O que que você tem além da bunda? / Pense bem que a pergunta é profunda / Não, não é isso, menina! / Eu não tô falando da sua virilha / Que deve ser uma maravilha, mas seu cérebro é menor do que um caroço de ervilha // Ô minha filha, acorda pra vida / A sua bunda tá em cima, mas sua moral tá caída // A dignidade tá em baixa / Você só rebola, só rebola, só rebola e se rebaixa / E se encaixa no velho perfil: / Mulher objeto em pleno ano dois mil / E um, e dois, e três / Sempre tem alguém pra ser a bunda da vez / Te chamam de celebridade e você acredita / Enche o rabo de vaidade e arrebita // **Repete refrão** // Você tira até retrato três por quatro de costas / Pensa com a bunda e quando abre a boca só sai bos... / Talvez você nem seja tão piranha / Mas qualquer concurso miss bumbum que tem, você se assanha / A-aha! E tira foto fazendo pose de garupa de moto / A-aha! Vai sair na revista e o povo vai dizer que você é artista / Porque agora bunda é arte, é cultura, é esporte / É até filosofia, quase uma religião / E se você tiver sorte pode ser seu passaporte para fama / Ou pra cama, pode ser seu ganha-pão / Bunda conhecida, bunda milionária / Bonitinha mas ordinária / Que nem otária na TV, de perna aberta / Queima o filme das mulheres e se acha muito esperta / Vai, vai lá! Vai entrar na dança, vai usar a poupança / Vai ficar orgulhosa sem saber o mau exemplo que tá dando pras crianças / Adolescentes, adultas e adultos retardados / Que idolatram um simples rebolado / [Bando de bundão!!] Aplaudindo a atração / [Não pelas idéias, mas pelo burrão] // **Repete refrão** // [-"Ordem e progresso, sua bunda é um sucesso... / -Ai, nádegas a declarar!"] / [Lombo ambulante, burrão ignorante!!] / Sua bunda é alucinante / A rabeta arrebita mas beleza não é tudo / Além da forma tem que ter conteúdo / Senão você se torna descartável / Que nem uma boneca inflável / Então encare a realidade com seu olho da frente / E veja a vida de uma forma diferente / Porque uma mulher decente pode ser muito mais atraente que uma bunda sorridente / Então, garota sangue bom / Se liga na missão, se liga nesse toque / Ser ou não ser, eis a questão / A vida é bem mais que um número no Ibope / Deixe a sua mente bem ligada ou vai ficar injuriada / Reclamando que não é valorizada / Pára pra pensar, bota a bunda no lugar / E a cabeça pra funcionar // **Repete refrão** // Solta essa bundinha, solta o verso / Solta a rima. Minha filha, solta o verbo na cara do Brasil / Que atrás de você virão mais de mil // Eu também não sou chegado em celulite / Mas eu vou te dar um palpite, exercite a tua mente / E não se irrite se eu tô sendo muito franco / Mas atualmente ela só pega no tranco // Amanhã você vai olhar pra trás / E vai ver que o seu colã já não entra mais / Vai querer fazer uma lipo, vai querer meter silico / E vai continuar pagando mico // **Repete refrão** // Ordem e progresso, sua bunda é um sucesso / Nádegas a declarar, nádegas a declarar / Ordem e progresso, sua bunda é um sucesso / Nádegas a declarar, nádegas a declarar // Ordem e progresso, sua bunda é um sucesso / Nádegas a declarar, nádegas a declarar / Ordem e progresso, sua bunda é um sucesso / Nádegas a declarar”.

“Nádegas a Declarar” também retrata a crítica a uma sociedade machista que “idolatra um simples rebolado” ao denominar as pessoas que cultuam essa cultura massificada como “bando de bundão”. Essa canção se caracteriza como a mais tradicional composta por FA, uma vez que, talvez por ter parceria com Gabriel o pensador, a canção tem, como ritmo marcante, o *rap*, ritmo, a princípio, adotado pelo *hip hop* tradicional norte-americano. Quanto à crítica, ela não se refere apenas a alguns tipos de sujeitos, mas ao Brasil e isso pode ser detectado não só pelo título, mas também pelo refrão da canção que, debochado, relativiza o enunciado símbolo da bandeira brasileira, “Ordem e Progresso”, a partir de um trocadilho, de “Nada a declarar” por

“Nádegas a declarar”, como se a voz do país não viesse de sua fala, ou melhor, como se a fala do Brasil viesse das nádegas de seu povo que, calado, é objetificado, uma vez que o partitivo corpóreo “nádegas” passa a caracterizar não apenas o corpo dos sujeitos, mas se transforma em sujeito e os transforma em objetos (“pedaços de carne”, como os jovens do *hip hop* denominam as garotas). Em função desse “nada”-“nádegas” giram algumas programações da TV aberta. Alguns programas aos domingos (“Domingão do Faustão”, da *Rede Globo* e “Domingo Legal”, do *SBT*, por exemplo) veiculam e estimulam esse tipo de música ao lançar moda porque são pagos por gravadoras e agências para que essas vendam e lucrem com o “nada”-“nádegas” feminino explorado.

Nesse sentido, as “nádegas” passam a ser o “fetiche” e o produto do Brasil (produto de exportação, inclusive), uma vez que a mulher é encarada como mercadoria vendável, objeto de desejo e *status* social no “sistema produtor de mercadorias” brasileiro, com todo o seu turismo sexual (inclusive infantil) e a banalização da figura feminina, do povo brasileiro e, por conseqüência, indiretamente, de todo o país, reduzido a “nádegas”. De fato, dentro dessa lógica ilógica, “nádegas a declarar”.

1.4. “Abreugrafia”⁵⁸ da “Garota carioca / suingue sangue bom”⁵⁹

“Junto com a boca / Vem a coxa debochando / No compasso do escândalo dançante / Meio samba meio *funk* / Vem dançando no açúcar / Da presença feminina carioca / Suburbana, carioca, Zona Sul // Garota carioca / Suingue sangue bom”.

(“Garota sangue bom”, Fernanda Abreu)

Se a sigla SLA parte de uma marca biográfica de FA (seu nome), ela ultrapassa o pessoal e passa a representar o coletivo – o grupo do “clube” do “baile da pesada”. Por *e-mail*, ao responder algumas perguntas, FA nos escreveu que várias de suas canções, como ocorre com sua sigla SLA, possuem características biográficas: influências musicais que fazem parte de sua história pessoal, parcerias, entre outros elementos. Ao considerarmos tal afirmação e ao refletirmos acerca da característica das

⁵⁸ Abreugrafia é a denominação feita por FA, a partir de seu sobrenome Abreu, para designar sua autobiografia, mas também é uma espécie de discografia “revista e ampliada”, como afirma o sujeito de “Raio X (Vinheta de Abertura)”, do álbum *Raio X* (1997) – analisada no capítulo 3.

⁵⁹ Os versos “garota carioca / suingue sangue bom”, da canção “Garota sangue bom” (*Da Lata*, 1995), extrapolaram o espaço da canção e passaram a designar FA, pois é assim que ela é conhecida e denominada, muitas vezes, pela mídia e por seus fãs no Rio, tanto que seu estúdio possui a mesma denominação, o que acabou por gerar uma espécie de fusão de identidades a da compositora e a de sua obra, por isso utilizamos esses versos aqui como “sinônimos” do nome de FA, associados à designação “abreugrafia”, uma vez que passamos, rapidamente, por sua discografia, a fim de compreender, por meio de sua obra, a isotopia da busca por um pertencimento no discurso verbal de suas canções.

canções do *funk* versarem sobre temas cotidianos de seus autores ou de suas comunidades, percebemos, no SLA *Funk* de FA, alguns traços do cronótopo biográfico e autobiográfico estudado por Bakhtin nos romances gregos e demais romances antigos. Ao tratar desse tipo clássico, segundo Bakhtin (1988: 251), precisamos notar que

“(...) essas formas clássicas de autobiografias e biografias não eram obras de caráter livresco, desligadas do acontecimento político social e concreto, e da sua publicidade retumbante. Ao contrário, elas eram inteiramente definidas por esse acontecimento, eram atos verbais cívico-políticos, de glorificação ou de autojustificação públicas. É justamente nas condições desse cronótopo real que se revela (se publica) a sua vida ou a dos outros, que se dão esclarecimentos definidos a respeito delas.

O cronótopo real é a praça pública (a ágora). Foi ali que, pela primeira vez, surgiu e tomou forma a consciência autobiográfica e biográfica do homem e da sua vida na Antigüidade clássica.

Quando Puchkin dizia que a arte teatral ‘nasceu na praça’, ele tinha em vista a praça do ‘povo simples’, da feira, das barracas, das tavernas (...). Além do mais, ele pensava que o Estado Oficial, a sociedade oficial (isto é, as classes privilegiadas) e suas ciências e artes oficiais se encontravam (basicamente) fora da praça. Mas a praça da Antigüidade era o próprio Estado (ou seja, o Estado e todos os seus órgãos), a corte suprema, toda a ciência, toda a arte, e ligado a ela, todo o povo. Cronótopo extraordinário, onde todas as instâncias superiores, desde o Estado até a verdade, eram representadas e personificadas concretamente, estavam visivelmente presentes. E nesse cronótopo concreto, que parece englobar tudo, realizava-se a exposição e a recapitulação de toda a vida do cidadão, efetuava-se a sua avaliação público-civil.

Fica bem claro que em tal homem biográfico (imagem do homem), não havia e não podia haver nada de íntimo-privado, de sigiloso-pessoal, de introvertido, nenhuma privacidade. Esse homem é aberto de todos os lados, ele está todo do lado de fora, nele não há nada ‘para si só’, não há nada que não esteja sujeito ao controle e à avaliação público-estatal. Tudo aqui é público do começo ao fim.”.

A identidade, para o homem grego clássico, tal qual na contemporaneidade para o homem menos abastado, ao menos no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro (caso por nós estudado neste trabalho), não considera uma abordagem particular, interior, “de si para si”. Segundo Bakhtin (1988: 252), “A unidade do homem e a sua auto-consciência eram puramente públicas. Ele estava todo do lado de fora no sentido literal da palavra.”. Isso ocorre porque, como no *funk* e demais festividades brasileiras,

“Para o grego da época clássica, toda existência era visível e audível. Por princípio (de fato), ele desconhece a existência invisível e muda. Isso se refere a toda existência e, naturalmente, antes de tudo à vida humana. Uma vida interior muda, uma pena muda, uma reflexão muda, eram totalmente estranhas ao grego. Tudo isso, ou seja, toda a vida interior, podia existir, mas se manifestava do lado de fora, sob uma forma sonora e audível.” (Bakhtin, 1998: 253, 254).

Sob esse aspecto, a identidade passa da conversa consigo mesmo (do “eu” para seus “outros”) para a conversa com o outro (do “eu” para um “outro” estranho a si, existente fora de si). Por isso, tudo é feito em voz alta, inclusive confissões. O que

pertence a um é, automaticamente, de todos. A unidade se encontra na coletividade. Se uma pessoa possui um problema, o conflito passa a ser de todos ou, ao menos, de um grupo. O mesmo ocorre com o prazer e com o lazer. Daí, a importância da rua, do clube, da praça. Esse é o significado do baile para as comunidades cariocas: partilhar.

Conforme Bakhtin (1988: 254),

“(...) essa exteriorização global do homem não se realizava num espaço vazio (...), mas numa coletividade humana orgânica, ‘no meio do povo’. Por isso, o ‘lado de fora’ onde se revelou e existiu o homem por inteiro, não tinha nada de estranho e de frio (...), mas era o ‘seu’ povo. Viver exteriormente é viver para os outros, para a coletividade, para o povo. O homem estava totalmente exteriorizado dentro do seu elemento humano, no meio humano popular. É por isso que a unidade dessa coesão extrovertida do homem tinha caráter público. (...) Tudo o que é carnal e exterior está espiritualizado e intensificado nele, tudo o que é espiritual e interior (segundo nosso ponto de vista), torna-se carnal e exteriorizado.”.

Assim, o conceito de família estudado por Bakhtin, no *funk*, refere-se à comunidade, pois a favela toda é considerada uma grande família, onde tudo é realizado – a proteção, o cuidado, a rivalidade – sob uma lógica própria e, ao mesmo tempo, como explica Bakhtin acerca do cronótopo biográfico e autobiográfico, como “um fato público-histórico e nacional”. A par disso, conforme Bakhtin (1988: 258):

“(...) a consciência de si próprio, aqui, não se revela para ‘uma pessoa qualquer’ em geral, mas para um grupo definido de leitores das suas obras. É para eles que se elabora a autobiografia. A concentração autobiográfica sobre si mesmo e sobre sua vida pessoal adquire, aqui, um certo mínimo de publicidade notória, um tipo totalmente novo.”.

Foi (e em alguns casos, ainda é) com esse tipo de “publicidade” que o *funk* resistiu tanto tempo à mídia e, hoje, caminha com força em seu processo de amplitude, junto à indústria cultural. As letras de diversas canções falam sobre o cotidiano biográfico de casos específicos de certa comunidade. Assim, com temas familiares, o *funk* identifica os sujeitos (eu-outro) que se projetam no enunciado narrado.

Daí o caminho traçado por nós neste trabalho: partir da concepção existente em alguns versos da canção “Raio X (Vinheta de Abertura)” (ver análise no capítulo 3), em que o sujeito afirma que “a idéia é: do particular para o geral / Da geral para a galera especial”. Isto é, do SLA *Funk* de FA ao movimento *hip hop* carioca, do *hip hop* ao processo de “funkinização” pelo qual passa o país, da festividade brasileira ao suingue humano e, finalmente, refletir sobre esse suingue universal cantado, de maneira sampleada, na obra de FA. Assim, podemos dizer que SLA é o som “*disco club*”,

samba-*funk*, de uma arte rebelde que se quer antropofágica numa cidade transformada em prótese (mais do que uma pele ou uma roupa), extensão de corpos e mentes cariocas.

Ao pensarmos no elemento da mistura como componente essencial da isotopia da busca por um pertencimento, percebemos que, no SLA *Funk*, há a presença de diversas línguas (português, inglês e francês) em várias de suas canções, pois além de romper com o registro formal da língua e com algumas regras de padrão culto, ainda que as utilize para re-criar vocábulos (por meio dos processos anagramáticos e paragramáticos), FA mistura idiomas. Assim, a diversão e o prazer aparecem, na grafia e no sentido das letras das canções, como se o jogo lingüístico caracterizasse o lúdico da mistura brasileira, diferente, invertida e camuflada, como no baile retratado nas canções.

Todavia, a mostra de domínio e a mistura de diversos idiomas, o conhecimento cultural que compõe a intertextualidade, a mistura musical e o tratamento da linguagem desloca as canções de FA do cenário do *funk* carioca-brasileiro, uma vez que seus cantores-compositores não possuem esse domínio lingüístico, como vimos com os exemplos das canções citadas, de Tati Quebra Barraco, entre outras, no item anterior.

O tratamento lingüístico-discursivo das canções de FA faz com que elas conquistem um outro tipo de público (mais “*cult*”) diferente daquele a quem se dirigem (mais popular)⁶⁰, pois, apesar da língua inglesa aparecer abundantemente no *hip hop*, nas nomeações de seus integrantes e em sua forma de comunicação (gíria), as referências literárias, musicais, o tipo de vocábulo utilizado e o uso de outras línguas (como o francês) não aparecem nas letras das canções do *funk* “tradicional”, dos morros.

O universo da festa relaciona-se, nas letras das canções, com o poder, melhor, com os poderes, sejam eles institucionais ou presentes nas relações passionais. Para compreender como o poder aparece, trabalhado de forma figurativizada pelos sujeitos das canções de FA, partimos da instauração da sigla criada para analisar a inversão de poder entre os universos do trabalho e da diversão. A sigla SLA passa a ser entendida por nós como um código, uma nova forma de expressão lingüístico-discursiva que, de certa forma, passa a ser responsável pela instauração de poder na caracterização do universo do prazer (dançante e sexual), colocado como tema central das e nas canções.

As canções de FA, ou possuem títulos homônimos aos álbuns nos quais se encontram, ou se caracterizam como uma espécie de metalinguagem a respeito das possibilidades de decifrações da sigla SLA, que representa um tempo suspenso, o

⁶⁰ Não significa que popular não possa ser *cult*, mas há uma certa “rivalidade”, ainda que mítica, sócio-cultural entre esses termos e isso é levado à música, à sua escolha e ao seu público.

momento presente, num *locus* utópico, o clube do “baile da pesada”, voltado para os sujeitos que quiserem se “desligar” do mundo “real” e se “re-ligarem” ao universo SLA.

A discografia de FA é composta por sete álbuns⁶¹ e compreende o período de 1990 a 2006. Cada um possui uma média de 13 canções, sendo praticamente todas compostas por ela (cerca de 10 em cada álbum). Além disso, a concepção, produção e direção geral dos álbuns também é feita por FA, em parceria com a direção gráfica de seu marido, Luiz Stein – tudo, segundo FA (por *e-mail*) é concebido em seu estúdio, o “*Garota sangue bom*” e na produtora de Luiz Stein (a “*LSD*”). Seus discos são: *SLA radical dance disco club* (1990); *SLA2 ~ be sample* (1992); *Da Lata* (1995); *Raio X* (1997); *Entidade Urbana* (2000); *Na Paz* (2004); *Acústico MTV* (2006).

Nosso intuito aqui não é analisar cada álbum ou examinar o trajeto de FA ao longo desses 16 anos, mas, além de ter uma idéia geral do conjunto de sua obra, perseguir, nela, a isotopia da busca por um pertencimento, uma vez que essa marca temática aparece em todos os álbuns da cantora-compositora, a fim de verificar como essa isotopia se manifesta ao longo desses anos.

SLA radical dance disco club, o primeiro álbum de FA, possui a temática predominante da diversão, realizada por meio da dança dos e nos bailes “da pesada”, como podemos ver na canção “A Noite”, “*SLA radical dance disco club*” e “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*”, por exemplo (todas analisadas no capítulo 3 desta tese).

Essa linha isotópica continua predominante no segundo álbum, *SLA2 ~ be sample*, seguida da temática amorosa, o que fica nítido em “Sigla Latina do Amor” (canção analisada no capítulo 3 deste trabalho), dentre outras. A crítica social aparece numa única canção, “Rio 40 Graus” (também analisada no capítulo 3). Mesmo sendo uma só canção crítica, ela é o carro-chefe que marca, não só essa obra, mas a poética de FA, uma vez que ela é uma das canções mais emblemáticas de sua carreira. “Rio 40 Graus” retrata um Rio de Janeiro parecido com aquele das notícias de jornais: partido. Tanto que, hoje, essa canção é tão conhecida no Rio de Janeiro quanto “Garota de Ipanema”, ambas empatadas como canções que melhor representam a cidade carioca, numa pesquisa feita em 2003, pelo IBOPE.

⁶¹ Os sete álbuns relacionados aqui se referem apenas à sua carreira sóla. Apesar de FA ter feito parte da banda *Blitz*, não mencionaremos os três discos desse grupo, uma vez que FA não compunha na época em que atuava na *Blitz* como *backing vocal*. Além de sua carreira solo, no entanto, FA possui canções compostas em parcerias e cantadas por ela e/ou por outros artistas, em álbuns esparsos, que não os seus, como ocorre, por exemplo, com “Nádegas a Declarar”, dela e de Gabriel o pensador, encontrada em disco de título homônimo, de Gabriel o pensador.

Quanto ao terceiro álbum, *Da Lata*, por um lado, segue a linha isotópica dos demais ao se voltar à busca do pertencimento feita por meio da festa, por outro, a dança aparece como característica do sujeito carioca retratado nas canções como representante do sujeito brasileiro, de acordo com o ponto de vista narrado nas canções de que “o brasileiro é de festa / o brasileiro é do baile / o brasileiro / tem carnaval no sangue”, conforme a canção “Brasil é o país do suingue” (analisada no capítulo 3). Se, por um lado, o álbum *Da Lata* se caracteriza pela continuidade da linha discursiva de FA, por outro, ele também apresenta uma descontinuidade fundamental: a crítica social como temática sai da exclusão total do primeiro álbum e das margens em que se encontra no segundo para ocupar o espaço central do disco e revelar o universo dos verdadeiros sujeitos cantados por FA, ou seja, a voz, a música, a lógica, a dança e o mundo *Da Lata*, como sugere o próprio título do disco. Assim, as canções que compõem o álbum são críticas e possuem a sexualidade e a sensualidade como temas explorados, sendo marcadas pela diversão musical do “baile” do “clube SLA”.

Raio X, o quarto álbum, aparece como um momento de reflexão metalingüística. Sua maior característica é, segundo FA (conforme conversa pelo *MSN*, em 20/10/2005), ser uma espécie de “Abreugrafia” ou, como afirma FA por meio de alguns sujeitos de suas canções, uma “discografia autorizada” em que

“Eu preciso olhar pra trás pra seguir em frente e o Raio X representa essa minha parada meditativa. Um *stop...hello!!!* É uma produção que fala acerca da própria produção. Por isso, nela há citação de todos os discos já gravados, como uma abreugrafia mesmo. Então, nesse sentido, o disco é metalingüístico. Ao menos parte dele, como a primeira faixa.”

Tanto em *Entidade Urbana* quanto em *Na Paz*, a antropofagia e a ligação com a rebeldia *hippie* prevalecem, ao mesmo tempo, como resistência e entorpecência, bem como essas temáticas extrapolam o discurso das canções e passam a fazer parte de todo o encarte. Assim, a produção de FA em seus dois últimos álbuns deixa de ser apenas musical, pois incorpora material iconográfico como parte componente do discurso das canções, o que já aparece, ainda que timidamente, no disco *Da Lata*.

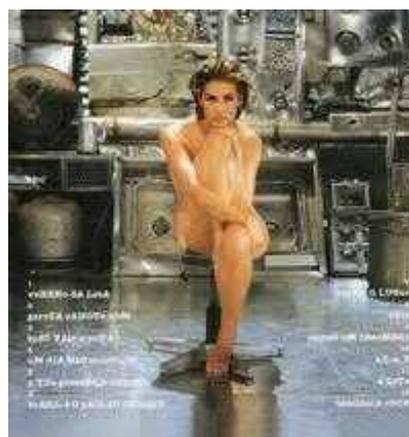
As imagens dos encartes de *Da Lata*, *Entidade Urbana* e *Na Paz* corroboram com as temáticas exploradas nos álbuns. Nesse sentido, elas passam a fazer parte não só do trabalho gráfico dos encartes, mas do discurso da obra, o que expressa coesão e coerência entre o discurso verbal (oral/cantado e escrito) e o discurso não-verbal sonoro/música das canções e visual/imagético dos discos. Dessa forma, os álbuns

possuem um trabalho entrelaçado que compõe a unidade de sentido de cada disco. Com vistas nesse aspecto, incorporamos algumas imagens dos encartes em nossa pesquisa, como parte de nosso trabalho, uma vez que elas reiteram os discursos verbais das canções⁶², como mostramos com algumas imagens do álbum *Na Paz* (no item 1.1), quando tratamos do histórico de rebeldia e sua influência nas obras de FA, bem como utilizamos algumas imagens do disco *Entidade Urbana* ao tratarmos do conceito de antropofagia (no item 2.1), junto da canção “Urbano Canibal”, a fim de mostrar como esse entrelaçamento ocorre, de forma trabalhada e fundamental na obra de FA.

A primeira capa do álbum *Da Lata*, por exemplo, é composta por uma foto de FA vestida com uma roupa feita de lata, num cenário cheio de objetos de lata, enquanto que a quarta capa possui o mesmo cenário, mas, nele, FA aparece nua. Essas duas imagens, além de nos remeter ao título do álbum e ao universo e à música da lata (como o *funk*), som que embala todas as canções do disco, também possuem valores semelhantes àqueles das canções “Veneno da lata” e “A lata”, respectivamente, primeira e última canções do álbum, ou seja, o som da lata (o som da rua ou da periferia) como música legítima do *funk* carioca; a noite como tempo do baile e esse visto como cronótopo de prazer corpóreo; e o clube SLA *Funk* como *locus* onde a lata deixa de ser invisível (o lixo periférico) e os sujeitos dela oriundos podem passar a se expor (em todos os sentidos) e, com isso, passam a existir:



Capa *Da Lata*



Contracapa *Da Lata*

⁶² Também por esse motivo, a formatação desta tese possui, em cada capítulo, uma imagem de algum dos álbuns de FA que, de certa forma, tanto quanto ocorre em seus discos, expresse o conteúdo trabalhado em cada parte do texto. Da mesma forma, justificamos a importância do *CD*, encontrado no anexo, confeccionado junto do material escrito, pois ele traz o *corpus* por nós trabalhado, as canções, na “íntegra”: letra e música.

“Rio de Janeiro / Cidade Maravilhosa / A lata / No fundo da madrugada / No silêncio na calada / De repente foi chutada / Na batida / Começou a batucada / Bate bate bate na lata / É lata da bateria // (...) // Suingue-balanço-*funk* / É o novo som na praça / Batuque-samba-*funk* / É veneno da lata (vamo batê lata)”.

(trecho da canção “Veneno da Lata”, de FA, a primeira do álbum *Da Lata*)

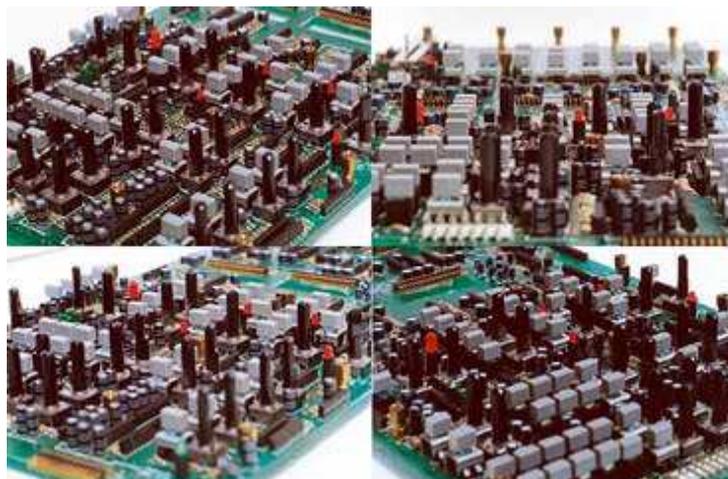
“A lata / No fundo da madrugada / No silêncio na calada / De repente foi chutada / Na batida / Começou a batucada / E o som seco dessa lata / Era um *funk* lá na Lapa / Era o *Wailers* na Jamaica / Um pagode na Nigéria / Era o morro em pé de guerra // Diz na lata chuta lata vira lata / Diz na mão diz no pé diz que diz // (...) // Todo o poder vira lata / Todo o poder chuta lata / Todo o poder para lata”

(trecho da canção “A lata”, de FA, a última do álbum *Da Lata*)

Além das canções terem parte de suas letras idêntica (os versos de 3 a 8 da primeira canção coincidem com os 8 primeiros da segunda), ambas denominam o *funk* como som “da lata”, conforme afirma o próprio título do disco. Entretanto, enquanto a primeira parece “vestir” esse som (o “novo som na praça”), como a imagem da capa do álbum, a segunda canção parece “nua”, composta apenas pelo “som seco dessa lata”, tal qual a imagem da contracapa do encarte do *CD*.

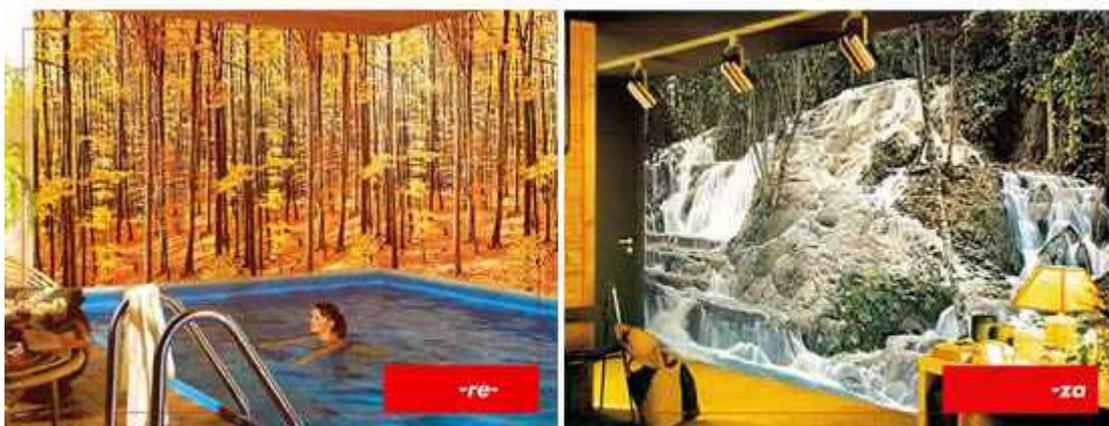
O trabalho iconográfico é tão importante na obra de FA que em 2000 ela lançou a *Revista Entidade Urbana* com trabalhos cedidos por 49 artistas brasileiros ligados a diversas formas de expressão (como artes gráficas, artes plásticas, música, poesia e grafite, entre outras). O tema abordado na *Revista* foi o das grandes cidades. A *Revista* foi um projeto especial de Fernanda Abreu que acompanhou, em edição limitada, o lançamento de seu disco *Entidade Urbana*. Não incorporamos a *Revista* ao nosso *corpus* porque ela não traz, em suas imagens, marcas tão expressivas da isotopia da busca por um pertencimento, apesar de alguns trabalhos apontarem para temáticas como a metalinguagem e a antropofagia, como os exemplos abaixo, da própria Fernanda Abreu, de Luiz Stein e de Arnaldo Antunes.

Nas imagens abaixo, projetadas por FA e fotografadas por Adriana Pittigliari, a relação entre computador e cidade se encontra retratada pela estrutura da “placa mãe” de um computador que parece uma cidade em miniatura, composta por “casas e prédios”. O verde, ao fundo, remete-nos à idéia de que a cidade é uma “selva de pedras”. Na segunda imagem, a palavra “*digitown*” confirma nossa leitura, além de nos remeter ao universo eletrônico virtual do computador, por meio de um trocadilho com a palavra “digital”. Como já dissemos, o computador possui função vital no *hip hop*, a de instrumento musical, tanto quanto a cidade, em *Entidade Urbana*.



Imagens 30, 31 da *Revista Entidade Urbana*. Projetos de Fernanda Abreu e fotos de Adriana Pittigliani

A idéia de uma natureza artificial, fragmentada e mascarada também é bastante expressiva em algumas das canções do álbum *Entidade Urbana* e as imagens abaixo, de Luiz Stein, corroboram com esse conceito. Essas imagens, apesar de serem seis fotos distintas, compõem uma unidade, poética inclusive, pois nos remete a alguns poemas concretistas de Augusto e Haroldo de Campos, bem como de Arnaldo Antunes:



Imagens 08, 09 e 10 da *Revista Entidade Urbana*. Projeto, foto e trabalho gráfico de Luiz Stein.

A imagem abaixo, também de Luiz Stein, reitera nossa leitura de que os sujeitos de diversas canções de FA querem inverter a ordem do mundo da razão para instaurar, em seu lugar, o universo do prazer, uma vez que o nome “entidade urbana”, na imagem, demonstra essa inversão de valores, pois, no cérebro, ela se encontra ao contrário, como a própria estrutura cerebral funciona (lado direito do cérebro comanda o lado esquerdo do corpo e o lado esquerdo comanda o direito), enquanto que, no coração, as palavras aparecem na ordem linear, instituída tal qual as utilizamos convencionalmente. Assim, a proposta é a de uma troca de valores, da razão, invertida, escura e esquerda, para a emoção, clara e em ordem linear.

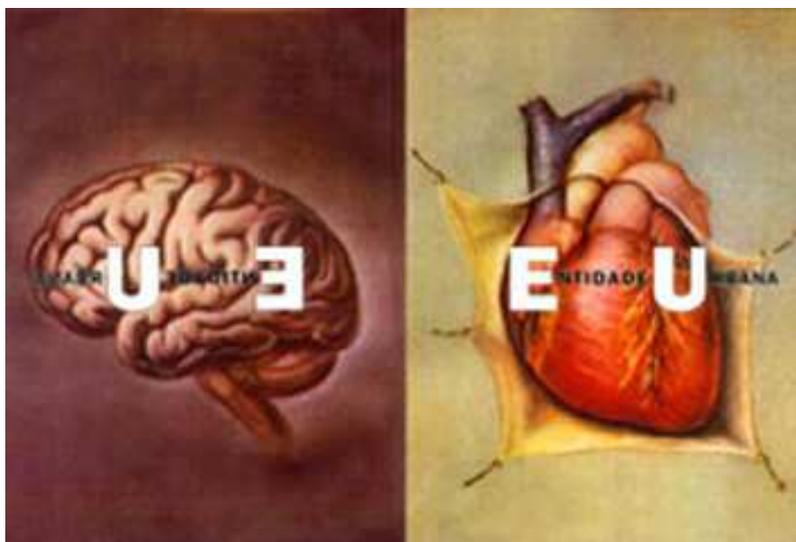


Imagem 44 da *Revista Entidade Urbana*. Projeto, foto e trabalho gráfico de Luiz Stein

Nosso último exemplo é o de um poema concreto de Arnaldo Antunes, a fim de demonstrar que, além das imagens do encarte do álbum *Entidade Urbana* utilizadas no momento de conceituação da antropofagia (no item 2.1), essa foto do poema de Antunes corrobora com nossa afirmação de que a influência da antropofagia na obra de FA passa pelo movimento *Concretista*, que recupera o conceito de Oswald de Andrade.

O poema de Arnaldo Antunes, fotografado por Alexandre O. Cappelari, possui o título de “Secreção” e trabalha apenas com as letras do verbo crescer. Num duplo sentido, sem esquecermos que a temática da *Revista Entidade Urbana* é a cidade, quem cresce é, ao mesmo tempo, a cidade e seus sujeitos, via reprodução, estimulada pela secreção e pela ereção. Assim, as letras e as palavras, melhor, o poema que se forma, visualmente, constrói também a estrutura de uma cidade (com seus sujeitos) em crescimento, com lugares mais populosos que outros e alguns lugares e sujeitos

“maiores” que outros (podemos pensar tanto ao que se refere à faixa etária e à potência sexual quanto à condição sócio-econômica), em crescimento, sempre inacabados, como a palavra secreção, sempre incompleta no poema (“secre”, “cresce”).



Imagem 05 da *Revista Entidade Urbana*.
Poema “Secreção”, de Arnaldo Antunes e fotografia de Alexandre O. Cappelari

Além do material iconográfico, uma outra característica do *hip hop* é a ação social. FA elegeu uma de suas ações sociais como temática principal de sua produção em 2004 com o lançamento de seu penúltimo disco, o *Na Paz*, em conjunto com a campanha em prol do desarmamento, encabeçada por ela no Rio, em apoio ao trabalho de algumas ONGs de comunidades de favelas de São Sebastião (como a *Viva Cazuzu* e a CUFA – Central Única das Favelas) e de algumas empresas privadas (como a *Vivo*).

O último álbum de FA, o *Acústico MTV* (2006), é composto por canções regravadas com outros arranjos musicais. O projeto da *MTV Music Brasil* com a série *Acústico* é reunir, num único álbum, os maiores sucessos e as canções expressivas de um dado artista/banda e essa é a maior característica desse disco de FA.

O *Acústico MTV* de FA possui, como marca predominante, a confirmação da isotopia da busca por um pertencimento, dadas as canções que o compõem e a preocupação em enfatizar o *funk* como ritmo do *hip hop* carioca e como “parente” do samba dos morros, denominado por FA como *funk-samba* (quando o *funk* predomina, mas possui uma batida marcada pela percussão quebrada do samba) ou *samba-funk* (quando o samba predomina, mas é marcado pelas mixagens dançantes do *sampler* e da música eletrônica, via *funk*), como ocorre em “Roda que se mexe / *Kid Brilhantina*”.

Diferente de todos os demais artistas/bandas que gravaram seus acústicos *MTV*, FA optou por deixar o público escolher o repertório do disco. Durante o período de novembro de 2005 a janeiro de 2006, em seu *site* oficial havia um *pop up* e um *link* com uma enquete para saber qual ou quais as canções que as pessoas mais gostavam ou

queriam ouvir Fernanda cantar. As 15 (quinze) mais votadas por seu público foram gravadas, com arranjos inéditos. Como FA não gosta do som ao vivo para gravação de seus álbuns, escolheu um teatro para contar com acústica adequada e montou uma superprodução, tanto que as canções ficaram dançantes, mas leves e mesmo com o som de participação do público, o *Acústico MTV* de FA foi elogiado pela crítica e a própria *MTV* o elegeu como o melhor trabalho da série já produzido até então. FA teve ainda a “ousadia” de levar para o *Teatro Carlos Gomes*, um local tradicional do Rio de Janeiro, uma platéia de funkeiros, que, segundo ela, por *e-mail*, “dançaram sem parar no meio das cadeiras. Tanto que no palco as poltronas nem apareciam. Foi como um baile, mas um pouco mais comportado, com acústica perfeita e resultado impressionante.”.

Depois desse “passeio” rápido pela poética de FA, podemos dizer que os temas mais explorados nas canções de FA são a antropofagia, o carnaval e a festa. O tom principal de seus discursos é o prazer, o riso festivo e a diversão, colocados nas canções, como elementos, concomitantemente, resistentes e entorpecentes.



Foto do encarte do álbum *Entidade Urbana*, de FA

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm

2. A “galera” teórica no “baile da pesada”: diamante multirreluzente

“Estou pensando
no mistério das letras de música
tão frágeis quando escritas
tão fortes quando cantadas.”

(Augusto de Campos)

Para analisarmos as canções de FA, partimos da análise do discurso calcadas, especificamente, nas contribuições de Bakhtin sobre discurso/enunciado, diálogo (interdiscursividade e intertextualidade), carnavalização e cronótopo.

Para isso, consideramos também as peculiaridades de seus estudos, para, como afirma Gregolin (2006: 34), ao se referir a diversos teóricos, não “transformá-los em fetiches teóricos”, a fim de “enxergar a contribuição de cada um deles num certo momento da construção de um grande projeto teórico que atravessou o século XX e se estende até os nossos dias”, ou seja, a Análise do Discurso (AD). Assim, não podemos nos furtar de dizer que quando falamos em análise do discurso, especificamente de linha francesa, referimo-nos a M. Pêcheux, ainda que suas conceituações teóricas não sejam as pilstras de nossa pesquisa, uma vez que adotamos a postura bakhtiniana do diálogo como expressão que melhor colabora conosco para a compreensão de nosso *corpus*.

Nesse sentido, agrupamos Bakhtin à AD em nosso trabalho sem apagar a singularidade de suas posições teóricas e, calcadas em Gregolin (*idem*), posiciona-mos “contra a homogeneização que, nas palavras de Courtine, ‘amalgama, neutraliza e torna indistinguível sob uma etiqueta consensual posições teóricas contraditórias’.”.

Conforme salienta Gregolin (2006: 47),

“(...) em relação à circulação das idéias de Bakhtin, promove-se uma ‘desmarxização’ de suas formulações e a redução de suas propostas a conceitos operatórios desligados das motivações filosóficas que os engendram. Essa ‘desmarxização’ (que é, fundamentalmente, uma ‘des-historicização’) acaba produzindo como efeito o apagamento das polêmicas estabelecidas entre Bakhtin e outros ‘marxistas’ (como os althusserianos e os foucaultianos).”.

Pensar em AD francesa é falar em Pêcheux e este, embora possua convergências com o pensamento bakhtiniano no final de sua produção (“terceira época” – *In* GADET; HACK, 1995), mas também, principalmente no início de suas formulações teóricas, possui divergências que devem ser explicitadas. Uma delas, segundo Gregolin, é, por exemplo, a leitura marxista de Pêcheux e de Bakhtin. A diferença de leitura da obra

marxista leva ao que Gregolin (2006: 39) denomina “uma crise no interior da ‘análise do discurso francesa’, uma divisão entre aqueles que Pêcheux classifica como lingüistas marxistas e aqueles rotulados como os sociologistas.”.

Isso ocorre porque, para Pêcheux, a produção de sentido não pode ser pensada nas esferas interindividuais ou ser tomada como interação entre grupos. Assim, a divisão proposta por Pêcheux leva ao que Gregolin (2006: 39, 40) chama de “uma luta teórica determinada pelas diferentes posições dos intelectuais franceses, nos anos 1970, no interior do Partido Comunista Francês”. Explica Gregolin (*idem*) que “Aliando-se à vertente dos lingüistas marxistas, Pêcheux critica os ‘sociologistas’ que desenvolvem uma ‘sociolingüística materialista’ centrada nas idéias de interação e dialogismo”, conceitos centrais em Bakhtin.

No entanto, a partir de 1978, de acordo com Gregolin (2006: 45, 46), “Pêcheux inicia um período de autocríticas que irá deslocá-lo, teórica e politicamente, das posições dogmáticas da ‘primeira época.’”. Essas retificações aparecem centralizadas em “Só há causa daquilo que falha” (*In Semântica e Discurso*, 1997). A partir desse momento histórico, a discussão da articulação entre discurso e história torna-se proeminente. Essa discussão traz com ela, segundo Gregolin (*idem*), “ampla reformulação” teórica da e na análise do discurso. Essa nova “época” da AD, conforme Gregolin (*ibidem*), “integra a noção bakhtiniana de heterogeneidade” (trazida para a França por Kristeva e também estudada por Authier-Revuz).

Assim, ter Bakhtin como “carro chefe” de nossa tese, para alguns (os mais ortodoxos), desloca nosso trabalho dessa linha teórica. Há, inclusive, estudiosos que defenderão e outros que questionarão se Bakhtin pode ser considerado teórico e se ele possui uma proposta teórica formalizada. Para explicar nossa adoção aos conceitos, muitas vezes considerados filosóficos, do Círculo de Bakhtin, calcamo-nos em Brait (2006: 9, 10), que afirma que

“Ninguém, em sã consciência, poderia dizer que Bakhtin tenha proposto formalmente uma teoria e/ou análise do discurso (...). Entretanto, também não se pode negar que o pensamento bakhtiniano representa, hoje, uma das maiores contribuições para os estudos da linguagem, observada tanto em suas manifestações artísticas como na diversidade de sua riqueza cotidiana. Por essa razão, mesmo consciente de que Bakhtin, Voloshinov, Medvedev e outros participantes do que atualmente se denomina Círculo de Bakhtin jamais tenham postulado um conjunto de preceitos sistematicamente organizados para funcionar como perspectiva teórico-analítica fechada, o conjunto das obras do Círculo motivou o nascimento de uma análise/teoria dialógica do discurso”.

Brait (2006: 10) denomina “teoria dialógica do discurso”, sem uma definição fechada, o que seria uma contradição com o próprio conceito teórico,

“(…) a indissolúvel relação existente entre língua, linguagens, história e sujeitos que instaura os estudos da linguagem como lugares de produção de conhecimento de forma comprometida, responsável, e não apenas como procedimento submetido a teorias e metodologias dominantes em determinadas épocas. Esse embasamento constitutivo diz respeito a uma concepção de linguagem, de construção e produção de sentidos necessariamente apoiadas nas relações discursivas empreendidas por sujeitos historicamente situados.”.

Assim, tanto quanto Machado, Brait concebe os estudos da linguagem compreendidos pelo “viés” do Círculo de Bakhtin como formulações em que o conhecimento é concebido de forma “viva”, produzido e recebido em contextos históricos e culturais específicos. Sob esse prisma, a compreensão da conceituação de “metalingüística”, tal qual sugerida por Bakhtin (1981), é fundamental para entender a concepção de Brait acerca dos estudos bakhtinianos como teoria/análise do discurso.

Segundo Brait (2006:10), “No início do capítulo ‘O discurso em Dostoiévski’, encontra-se o primeiro momento em que uma ‘análise/teoria dialógica do discurso’ é proposta”. No capítulo citado por Brait, Bakhtin (1981: 181) afirma que

“Intitulamos este capítulo ‘O discurso em Dostoiévski’ porque temos em vista o discurso, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da Lingüística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela Lingüística, os que têm importância primordial para os nossos fins. Por estes motivos, as nossas análises subseqüentes não são lingüísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na Metalingüística, subentendendo-a como um estudo – ainda não constituído em disciplinas particulares definidas – daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam – de modo absolutamente legítimo – os limites da Lingüística. As pesquisas metalingüísticas, evidentemente, não podem ignorar a Lingüística e devem aplicar os seus resultados. A Lingüística e a Metalingüística estudam o mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacético – o discurso, mas estudam sob diferentes ângulos de visão. Devem completar-se mutuamente e não fundir-se.”.

Adiante, Bakhtin substitui o termo discurso, objeto pertencente tanto à Lingüística quanto à Metalingüística, como assinala Brait (2006: 12), por “relações dialógicas”. Com isso, Bakhtin (1981: 182), sem se esquecer que a preocupação da Metalingüística é também uma preocupação Lingüística (meta = além, extra, mas ainda lingüística), atribui uma “dimensão extralingüística” à Metalingüística:

“Assim, as relações dialógicas são extralingüísticas. Ao mesmo tempo, porém, não podem ser separadas do campo do discurso, ou seja, da língua enquanto fenômeno integral concreto. A linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É

precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem. Toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a artística, etc.), está impregnada de relações dialógicas. Mas a Lingüística estuda a linguagem propriamente dita com sua lógica específica na sua generalidade, como algo que torna possível a comunicação dialógica, pois ela abstrai conseqüentemente as relações propriamente dialógicas. Essas relações se situam no campo do discurso, pois este é por natureza dialógico e, por isto, tais relações devem ser estudadas pela Metalingüística, que ultrapassa os limites da Lingüística e possui objeto autônomo e metas próprias.”.

Essa citação traz à tona uma das características de abordagem dos estudos da linguagem do Círculo de Bakhtin: a análise do discurso não pode se centrar apenas externa ou apenas internamente, pois, segundo Brait (2006: 13), “Excluir um dos pólos é destruir o ponto de vista dialógico, proposto e explicitado pela teoria e pela análise, e dado como constitutivo da linguagem. É a bivocalidade de ‘diálogo’, situado no objeto e na maneira de enfrentá-lo, que caracteriza a novidade da Metalingüística”. Dessa forma, a abordagem de estudo bakhtiniana de linguagem considera as particularidades discursivas que apontam para contextos mais amplos, para um extralingüístico incluído no lingüístico. Assim, segundo Brait (2006: 13), o trabalho metodológico, analítico e interpretativo com textos ocorre por meio da herança advinda da Lingüística de

“(...) esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macroorganizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpretar marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s) e indicam sua heterogeneidade constitutiva, assim como a dos sujeitos aí instalados. E mais ainda: ultrapassando a necessária análise dessa ‘materialidade lingüística’, reconhecer o gênero a que pertencem os textos e os gêneros que nele se articulam, descobrir a tradição das atividades em que esses discursos se inserem e, a partir desse diálogo com o objeto de análise, chegar ao inusitado de sua forma de ser discursivamente, à sua maneira de participar ativamente de esferas de produção, circulação e recepção, encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecidas com outros discursos, com outros sujeitos.”.

Para compreendermos a concepção teórica e analítica sugerida pelos trabalhos do Círculo de Bakhtin, devemos considerar ainda o sujeito. Para essa abordagem dialógica, o sujeito é, sempre, composto a partir e por meio do “outro”. Assim, o “outro” é condição *sine qua non* para a existência do “eu”.

Entretanto, como afirma Brait (2006: 21), “Postular a existência de uma teoria/análise do discurso” em Bakhtin “exige, por assim dizer, uma reconstituição do percurso desse pensamento”. Em síntese, podemos dizer que, apesar do Círculo de Bakhtin ter produzido seus trabalhos sobre a linguagem desde a segunda década do século XX, os lingüistas entraram em contato com esse pensamento no final da década de 70, por meio de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Nesse momento, tanto quanto

Gregolin, Brait (2006: 22) afirma que esse texto aparece como uma espécie de “terceira margem dos estudos da linguagem” por propor a inclusão do sujeito e da história a esses estudos. Essa nova perspectiva de estudo da linguagem, no livro de Bakhtin/Voloshinov, aparece simbolizada na idéia de “signo ideológico”.

A concepção de que todo signo é ideológico advém do fato de que nenhuma ideologia pode aparecer fora dos signos, portanto, nenhum signo está despido de ideologia. O salto proposto ao estudo da linguagem sob essa perspectiva foi o de observá-la em uso, na combinatória das dimensões da *langue* e da *parole*, do social/sistêmico e do “individual”, conforme Brait (2006: 23), “como forma de conhecer o ser humano, suas atividades, sua condição de sujeito múltiplo, sua inserção na história, no social, no cultural pela linguagem, pelas linguagens.”.

Contudo, de acordo com Brait, o texto *Problemas da poética de Dostoiévski* é que traz, com a formulação do conceito de polifonia, uma das mais importantes características de uma teoria/análise dialógica do discurso sugerida por Bakhtin também em outros textos (como ocorre com a formulação dos conceitos de carnaval, cultura popular e riso, por exemplo, em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*): não utilizar concepções teóricas como “camisas de força”, ou seja, nas palavras de Brait (2006: 24), “não aplicar conceitos a fim de compreender um discurso, mas deixar que os discursos revelem sua forma de produzir sentido, a partir do ponto de vista dialógico, num embate”. Assim, a abertura teórico/analítica em Bakhtin não significa uma falta de metodologia e/ou de sistematização formal, mas, ao contrário, essa abertura é a própria proposta teórico/analítica, pois, como afirma Amorim (2003: 12),

“(...) a produção de conhecimento e o texto em que se dá esse conhecimento são uma arena onde se confrontam múltiplos discursos. Por exemplo, entre o discurso do sujeito analisado e conhecido e o discurso do próprio pesquisador que pretende analisar e conhecer, uma vasta gama de significados conflituais e mesmo paradoxais vai emergir. Assumir esse caráter conflitual e problemático das Ciências Humanas implica renunciar a toda ilusão de transparência: tanto do discurso do outro quanto de seu próprio discurso. E é portanto trabalhando a opacidade dos discursos e dos textos, que a pesquisa contemporânea pode fazer da diversidade um elemento constituinte do pensamento e não um aspecto secundário.”.

A concretização de um pensamento bakhtiniano e, portanto, de uma teoria/análise dialógica do discurso, no entanto, segundo Brait (2006: 26), aparece em *Estética da criação verbal*, com os conceitos de enunciado, comunicação verbal, gêneros, entre outros. Uma das questões fundamentais em Bakhtin e que aparece em

seus estudos desde *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, é a questão do sujeito, compreendido na relação eu/outro. Essa relação, como já dissemos, possui uma conceituação iniciada no início de seus textos e se confirma, de maneira mais “elaborada”, na reunião de artigos que compõem *Estética da criação verbal* (1992: 45):

“Devo identificar-me com o outro e ver o mundo através de seu sistema de valores, tal como ele o vê; devo colocar-me em seu lugar, e depois, de volta ao meu lugar, completar seu horizonte com tudo o que se descobre do lugar que ocupo, fora dele; devo emoldurá-lo, criar-lhe um ambiente que o acabe, mediante o excedente de minha visão, de meu saber, de meu desejo e de meu sentimento.”

Como nosso intuito aqui é explicitar o pilar teórico/analítico de nossa tese, utilizamos o que Brait (2006: 28) denomina “algumas características dessa teoria/análise dialógica” do discurso sugerida por Bakhtin: “fazer da análise um processo de diálogo entre sujeitos, no sentido forte assumido pelo termo”. Em outras palavras, o que procuramos construir neste trabalho não é, inspiradas em Bakhtin, uma teoria/análise fechada, pronta e acabada, mas, como afirma Brait (2006: 29), com relação às contribuições bakhtinianas para uma teoria/análise dialógica do discurso, “(...) um corpo de conceitos, noções e categorias que especificam a postura dialógica diante do *corpus* discursivo, da metodologia e do pesquisador.”. Afinal, conforme Brait (*idem*),

“A pertinência de uma perspectiva dialógica se dá pela análise das especificidades discursivas constitutivas de situações em que a linguagem e determinadas atividades se interpenetram e interdefinem, e do compromisso ético do pesquisador com o objeto, que, dessa perspectiva, é um sujeito histórico.”

2.1. Banquete “Tupi or not tupi”: ordem e orgia

Jack Soul Brasileiro / E que o som do pandeiro / É certo e tem direção / Já que subi nesse ringue / E o país do *swing* / É o país da contradição // Eu canto pro rei da levada / Na lei da embolada / Na língua da percussão // A dança mulango dengo / A ginga do mamolengo / É o charme dessa nação // Quem foi que fez o samba embolar ? / E quem foi que fez o coco sambar ? / Quem foi que fez a ema gemer na boa ? / E quem foi que fez do coco um cocar ? / E quem foi que deixou o oco no lugar ? / E que foi que fez o sapo cantor de lagoa ? // (...) // Jack Soul Brasileiro do tempero / Do batuque, do truque, do picadeiro e do pandeiro / E do repique, do pique do *funk-rock* / Do toque da platina / Do samba na passarela / Dessa alma brasileira / Despencando na ladeira / Na zoeira da banguela // Eu só ponho BEBOP no meu samba / Quando o tio Sam pegar no tamburim / Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba / Quando ele entender que o samba não é rumba / Aí eu vou misturar, Miami com Copacabana / Chiclete eu misturo com banana / E o meu samba, e o meu samba vai ficar assim // Aaaaah ema gemeu!” (“Jack Soul Brasileiro”, Lenine e Fernanda Abreu)

“Para comer meus
próprios semelhantes.
Eis-me sentado à mesa”.
(“Prefácio”, “Manifesto Antropófago”, Augusto de Campos)

A palavra antropofagia significa “homem que come gente”. Todavia, sua designação foi incorporada na literatura, nos anos 20, de maneira metafórica. O conceito foi transportado pelos modernistas brasileiros de primeira fase para um outro campo semântico, o cultural. A partir do quadro *Abapuru ou O Antropófago*, de Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e seu grupo começaram a pensar no brasileiro como um sujeito “selvagem”, um índio aculturado que necessitava ser despido e “desaculturado” para poder assumir sua identidade brasileira, composta por todas as influências das culturas dos povos que por aqui passaram ou, como escreveria Oswald (ainda que assinando como Oswald Costa) na *Revista de Antropofagia* (1975: s/p.):

“Portugal vestiu o selvagem. Cumpre despi-lo. Para que ele tome um banho daquela ‘inocência contente’ que perdeu e que o movimento antropófago agora lhe restitui. O homem (falo do homem europeu, cruz credo!) andava buscando o homem fora do homem. E de lanterna na mão: filosofia. (...) Nós queremos o homem sem a dúvida, sem sequer a presunção da existência da dúvida: nu, natural, antropófago.”

A partir dessa visão, o lexema antropofagia adquiriu outro sentido e passou a ser um conceito, uma bandeira defendida pelos modernistas do início do século XX com direito a *slogan* e tudo. O *slogan* lançado por Oswald em seu “manifesto”, segundo Augusto de Campos, foi: “Quatro séculos de carne de vaca! Que horror!”.

Para um povo “selvagem”, uma cultura, uma arte e uma língua “selvagem”. Nesse sentido, o conceito antropofagia passou a ser entendido e incorporado como característica da literatura, preocupada com a busca de uma identidade genuinamente brasileira. Assim, a antropofagia passou a ser compreendida como uma espécie de canibalismo cultural, ou seja, comer - no sentido de mastigar (e nem sempre engolir) – a cultura do outro e, triturada, junto com as nossas manifestações artísticas e culturais, “vomitar”, em forma de arte, expressões “propriamente” brasileiras. A partir dessa idéia é que os modernistas da geração de 20 incorporam a característica da mistura, da pluralidade e da heterogeneidade cultural como tipicamente brasileiras. Levam essa idéia tão a sério que lançam uma revista denominada *Revista de Antropofagia* e, na primeira edição, o “Manifesto Antropófago”, escrito por Oswald de Andrade, de certa forma, traz as características da arte antropofágica. Voltada, principalmente, para o

desenvolvimento das cidades (tema tão caro a FA, mas referente sempre ao Rio de Janeiro, enquanto os modernistas de primeira fase enfatizam São Paulo, especialmente Mário de Andrade), a arte do grupo modernista de primeira fase acabou sendo caracterizada pelo traço transitório da ruralidade para a urbanidade como “reflexo e refração” do processo pelo qual passava a nação.

Quando o lexema antropofagia aparece nas canções de FA relacionado à língua, como ocorre em S.L.A.3, ele nos remete ao conceito modernista incorporado em nossa cultura nos anos 20. Ao analisarmos algumas canções, percebemos a herança modernista numa espécie de “avivamento” da proposta de arte “selvagem” e do traço da mistura como elemento brasileiro. Claro que, num outro contexto, a antropofagia cantada por FA acaba por in-corporar outros elementos e é isso o que tentaremos compreender. Como diria Augusto de Campos, no prefácio da *Revista de Antropofagia* (1975: s/ p.), ao “falar” acerca do convite feito a ele para escrever a introdução da revista, reproduzida por fac-símile, “Sinal de que os nossos ‘antropófagos’ continuam a interessar, e de que a ‘antropofagia’ realmente não está morta”.

Muitas características da arte antropofágica⁶³ “pregada” pelos modernistas de primeira fase aparecem nas canções de FA, dentre elas, a designação clube. Os quatro primeiros números da *Revista de Antropofagia*, além do subtítulo *dentição*, possuíam, na capa, a indicação “órgão do clube de antropofagia”. A partir do quinto número, a indicação passou a ser “órgão da antropofagia brasileira de letras”.

Para entendermos a idéia de Oswald acerca do conceito de antropofagia, recuperemos parte de seu “Manifesto Antropófago” (1975: 5, 7):

“Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente.

Única lei do mundo. (...) De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental. Preguiçosos no mappamundi do Brasil.

Uma consciência participante, uma rythmica religiosa.

Mas nunca admittimos o nascimento da lógica entre nós.

Morte e vida das hypotheses. Da equação **eu** parte do **Kosmos** ao axioma **Kosmos** parte do **eu**. Subsistência. Conhecimento. Antropofagia.

(...) Tínhamos Política que é a sciencia da distribuição. E um systema social planetário.

⁶³ A antropofagia em FA é uma influência modernista, pois foram os modernistas que cunharam o termo ao conceberem o movimento.

Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralyisias. Pelos roteiros. Acreditar nos signaes, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

A alegria é a prova dos nove.

A lucta entre o que se chamaria Increado e a Creatura-illustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabú. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformal-o em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar, a antropofagia carnal que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males cathechistas. O que se dá não é uma sublimação do instinto sexual. É a escala thermometrica do instinto antropofágico. De carnal, elle se torna ellectivo e cria a amizade. Affectivo, o amor. Especulativo, a sciencia. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia agglomerada nos peccados de cathecismo – a inveja, a usura, a calumnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e christianisados, é contra ella que estamos agindo. Antropófagos.

Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama.”.

Por meio dos trechos acima, podemos perceber o quanto a proposta de destituir o mundo da razão e instituir em seu lugar o universo das paixões como mundo “original”, “des-hierarquizado”, justo, igualitário e calcado na festa da carne como “religião” do sujeito canibal é uma concepção antropofágica de resistência incorporada por FA em suas canções, ainda que num outro contexto, pois, como escreveu Oswald: “A alegria é a prova dos nove”.

Contudo, é na “segunda dentição” que a antropofagia adquire seus contornos definitivos como movimento. Nesse momento, os antropófagos passam a ser mais radicais e assinam seus textos tanto com seu nome próprio quanto por pseudônimos, segundo Augusto de Campos, “mais bocudos ou trocadilhescos”. Se levarmos em consideração que a sigla SLA nos remete às primeiras letras do sobrenome de FA, também podemos considerá-la um pseudônimo paragramático, apesar de ela parecer adquirir um sentido mais amplo, pois, conforme nossas análises, talvez possamos arriscar dizer que, de certa forma, ela é metalinguagem (em forma de sigla) antropofágica (do baile) radical do *hip hop* carioca dos anos 90.

A partir do quinto número, a *Revista de Antropofagia* transferiu-se para uma página de jornal. Com isso, segundo Augusto de Campos (1975: s/p.), a revista

“Ganhou dinamicidade comunicativa. A linguagem simultânea e descontínua dos noticiários de jornal foi explorada ao máximo. Slogans, anúncios, notas curtas, a-pedidos, citações e poemas rodeiam um ou outro artigo doutrinário, fazendo de cada página, de ponta a ponta, uma caixa de surpresas, onde espoucam granadas verbais de todos os cantos. Um contrajornal dentro do jornal. Mas o que pretendiam, afinal, os renovados ‘antropófagos’

com o terrorismo literário de sua página explosiva? Restabelecer a linha radical e revolucionária do Modernismo. Lançar as bases de uma nova ideologia, a última utopia que Oswald iria acrescentar ao que chamaria mais tarde ‘a marcha das utopias’”.

Podemos comparar a linguagem assumida pelos antropófagos nesse momento com a do *hip hop* cantado por Fernanda Abreu, que, por meio da música eletrônica, do rádio e do baile, atinge o grande público e propaga a utopia de um mundo melhor via festa, alegria e carnaval. Pensar a antropofagia deslocada do âmbito literário para o universo musical pode parecer uma “heresia”, mas os antropófagos de primeira geração já diziam que ela não pertence a um território específico. Ao contrário. Segundo Campos (1975: s/p.) “A antropofagia não quer situar-se apenas no plano literário. Ambiciona mais. ‘A descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo.’ (No. 2 – De Antropofagia)”. Assim, ao condenar o que os antropófagos denominaram “a falsa cultura e a falsa moral do ocidente”, eles investem “contra os espiritualistas, os metafísicos e os nacionalistas de inspiração fascista”, mas recusam também “os extremismos da esquerda canônica”. Pensamos, a favor de quê, então, são os antropófagos radicais? Da carne, do corpo, o que aparece, nas canções de FA, como “baile da pesada”. Afinal, os sujeitos cantados parecem ser animados por uma espécie de anarquismo, enquanto buscam um novo humanismo, como seus influenciadores de primeira geração, ou, de acordo com Campos (1975: s/ p.), um humanismo “revitalizado pela visão do homem natural americano”, uma vez que a função do antropófago “era criar no Brasil o pensamento novo brasileiro”:

“Nós somos contra os fascistas de qualquer espécie e contra os bolchevistas também de qualquer espécie. O que nessas realidades políticas houver de favorável ao homem biológico, consideraremos bom. É nosso. (...). Como a nossa atitude em face do Primado do Espiritual só pode ser desrespeitosa, a nossa atitude perante o marxismo sectário será também de combate. (...). Quanto a Marx, consideramo-lo um dos melhores ‘românticos da Antropofagia’.” (1975: No. 1 – De Antropofagia)

Nas canções de FA, por um lado, diferente dos antropófagos modernistas, os sujeitos não são agressivos, por outro, semelhante a eles, os sujeitos assumem a crítica pela defesa da brincadeira, da festa (,) da carne, enfim, do “viver a vida” “sem compromisso” político. Esse passa a ser o compromisso assumido nas canções de FA ou, como diria o sujeito de “O céu pode esperar” (analisada no capítulo 3): “os filhos, os amigos, o amor é o que interessa”. O ato de celebrar a vida passa a ser defendido como um direito, o “direito ao ócio” em contraposição ao dever do trabalho, o que também

nos remete aos antropófagos, uma vez que, segundo Pontes de Miranda (1975: No. 13), “todos temos de saber sobre nossos direitos. Dentre eles, o Direito Antropofágico”, “um direito biológico, que admite a lei emergindo da terra, à semelhança das plantas”.

Deixado de lado o movimento antropofágico em 1929, as idéias de Oswald pareciam esquecidas. Mortas e enterradas. Contudo, em 1945, ele as retoma. De certa forma, suas teses antropofágicas aprofundadas influenciam a poesia concretista do grupo *Noigandres* (Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos). Esse antropofagismo aprofundado de um Oswald “ilhado pela geléia geral”, segundo Augusto de Campos (1975: s/ p.), pode ser compreendido, como afirma Oswald, como “a terapêutica social do mundo moderno”. Não é por acaso que essa tese é retomada e aparece, agora, num outro contexto, nas canções de Fernanda Abreu, como componente da busca por um pertencimento, ainda que, como diz Décio Pignatari (1975: s/ p.), “Toda vez que vem à tona, o cadáver de Oswald de Andrade assusta. E sempre aparece um prático audaz disposto a conjurar o cachopo minaz”.

Mas não é só FA que retoma a antropofagia em suas canções. Na década de 90, esse tema reaparece, tanto na música quanto na literatura, de forma significativa (nas canções e poemas de Arnaldo Antunes e Itamar Assumpção, por exemplo). Essa década é influenciada diretamente pelo *Concretismo* e pela *Tropicália* – décadas de 50, 60 e 70 – e, indiretamente, pelos antropófagos, especificamente, Oswald de Andrade – décadas de 20 e 40, uma vez que os primeiros influenciadores (*Concretismo* e *Tropicália*) foram, por sua vez, influenciados por estes (antropófagos de 20).

Todavia, há diferenças determinantes entre os conceitos de antropofagia e canibalismo puro. Oswald de Andrade, em *A crise da filosofia messiânica* (apud 1975: s/ p.), distingue o que ele chama de antropofagia ritual do mero canibalismo, designado por ele como antropofagia por gula ou fome:

“A antropofagia ritual é assimilada por Homero entre os gregos e segundo a documentação do escritor argentino Blanco Villalta, foi encontrada na América entre os povos que haviam atingido uma elevada cultura – Asteca, Maias, Incas. Na expressão de Colombo, comiam los hombres. Não o faziam porém, por gula ou por fome. Tratava-se de um rito que, encontrado também nas outras partes do globo, dá a idéia de exprimir um modo de pensar, uma visão do mundo, que caracterizou certa fase primitiva de toda a humanidade. Considerada assim, como *weltanschauung*, mal se presta à interpretação materialista e imortal que dela fizeram os jesuítas e colonizadores. Antes pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo. Contrapõe-se, em seu sentido harmônico e comunal, ao canibalismo que vem a ser a antropofagia por gula e também a antropofagia por fome, conhecida através da crônica das cidades sitiadas e dos viajantes perdidos. A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico é a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu”.

Segundo Campos, a formulação essencial do homem como problema e como “realidade”, para Oswald, era encapsulada no seguinte esquema dialético: 1º. termo: tese – o homem natural; 2º. termo: antítese – o homem civilizado; 3º. termo: síntese – o homem natural tecnizado. A humanidade teria estagnado no segundo estágio, que constitui a negação do próprio ser humano, e no qual fora precipitada pela cultura “messiânica”. Todavia, a síntese dialética idealizada por Oswald é a proposta à qual se relaciona a composição musical de Fernanda Abreu, pois, ao mesmo tempo em que a melodia de suas canções é constituída por percussões afro-americanas relacionadas ao “homem natural”, ela também possui a mixagem de outras canções dentro dela e a mistura de diversos ritmos e vozes, efetuada técnica e tecnologicamente, pelo *sampler*, o que nos remete ao “homem natural tecnizado” de Oswald. Além de tentar mesclar trabalho e diversão, relacionados, respectivamente, ao dia e a noite.

De acordo com Campos (1975: s/ p.), contra a cultura repressiva, fundada na autoridade paterna, na propriedade privada e no Estado, advogava a cultura antropofágica, correspondente à sociedade matriarcal e sem classes, ou sem Estado, que deveria surgir com o progresso tecnológico, para a devolução do homem à liberdade. Mais, derivada do conceito de antropofagia oswaldiano é a idéia da “devoração cultural” das técnicas e informações dos países super-desenvolvidos, para reelaborá-las com autonomia, a fim de convertê-las em “produto de exportação” (da mesma forma que o antropófago devora o inimigo para adquirir as suas qualidades).

A antropofagia, que, como disse Oswald, “salvou o sentido do modernismo”, é também, segundo Campos (1975: s/ p.), “a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos artísticos que produzimos”. Ainda de acordo com o crítico, “Ilhado pela ignorância e pela incompreensão, Oswald parecia ter perdido a batalha. ‘Venceu o sistema de Babilônia e a gestão de costeleta’, chegou a escrever. Mas, ressuscitou nos últimos anos, para nutrir o impulso das novas gerações. Tabu até ontem, hoje totem”. No necessário banquete totêmico não devemos, porém, apenas comemorar, como, aparentemente, propõem algumas canções de FA, mas comer a vida, devorá-la, desfrutá-la, pois, como dizia Oswald: “SOMOS ANTROPÓFAGOS”.

A antropofagia, nas canções de FA, aparece relacionada à metalinguagem das SLAs e à festa do “baile da pesada” como parte componente da isotopia analisada por nós. Como nossa tese é a de que a isotopia da busca por um pertencimento é o elemento característico essencial da maior parte das canções de FA, uma vez que levamos em consideração suas canções como discursos que retratam uma leitura do *hip hop* carioca,

realizada de fora do “movimento”, mas que quer pertencer a ele, a antropofagia é um aspecto importante, uma vez que retrata uma preocupação lingüística de “canibalismo”. Tal preocupação aparece como elemento caracterizador, feita a partir de uma reflexão cultural, sendo a cultura e a língua encaradas do ponto de vista literário dos modernistas nas canções eleitas como *corpus* de nossa pesquisa.

A referência às obras literárias e o diálogo das canções de FA com elas é uma característica forte presente em sua obra. De certa forma, essa intertextualidade é uma maneira de expressão antropofágica, já que as obras citadas, além de deslocadas, espacial e temporalmente, aparecem “subvertidas”, re-arranjadas, re-criadas, reproduzidas e modificadas (como ocorre em “Tudo vale a pena”, por exemplo, com os versos de Fernando Pessoa – ver análise no capítulo 3)? A alteração nas citações literárias, para alguns críticos, seria um crime, pois fere as leis autorais, porém ela leva a uma outra mudança, a de sentido, como fez, de acordo com citação do próprio Bakhtin, Shakespeare, por exemplo, em *Hamlet*. Mais que uma modificação de sentido, a alteração dos textos in-corporados nas canções de FA pode ser vista como parte do processo antropofágico dos sujeitos das canções em que aparecem as obras, pois eles trazem para o interior de seus discursos (“comem”) as fontes culturais de diversas áreas (música, cinema e literatura), estilos (samba, *funk*, *rap*, *rock*, *pop*, entre outros) e localidades (Portugal, Estados Unidos, Brasil, por exemplo): obras literárias – *O Guarani*, de José de Alencar; *Mensagem*, de Fernando Pessoa; e *Os Lusíadas*, de Camões, por exemplo – fílmicas – *Rio 40 Graus* e *Cat People* – outras canções – “A Voz do Morro”, “Iracema Voou”, entre tantas outras – material iconográfico – imagético – e “internético”, uma vez que muitas das canções de FA se constituem como interdiscurso e intertexto, pois dialogam entre si e com diversos outros textos.

Sejam ainda misturas nacionais (*sampler* de trechos de canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso e trechos dos *Racionais MCs*, *Planet Hemp* e Jair Rodrigues) ou estrangeiras (*On the road*, romance de Kerouac e “*Lucy in the Sky with Diamonds*”, canção dos *Beatles*, por exemplo), os sujeitos das canções de FA as utilizam e as devolvem (“vomitam”) alteradas. Assim, com a leitura feita, relativiza os discursos ao lhes dar “uma cara” nova e carioca, num outro contexto, os anos 90.

Ao considerarmos FA como sujeito de suas canções, ao pensarmos na definição de destinador-locutor elaborada por Tatit (1986), percebemos que algumas imagens do encarte de seu álbum *Entidade Urbana*, de certa forma, “traduzem” quem é esse sujeito antropófago pertencente ou que quer pertencer ao “clube SLA” do *hip hop*

carioca cantado por FA, bem como o que é a antropofagia proposta por Fernanda, uma antropofagia que extrapola os limites e fronteiras desse “clube” caracterizado por suas canções e passa a fazer parte do processo de composição da arte de FA, desde o encarte de seus álbuns, as fotos tanto dos álbuns quanto de seu *site* oficial e ainda de uma revista que acompanha um de seus discos (o *Entidade Urbana*), os emblemas SLAs em formas de adesivos e bijuterias, possíveis de serem encontrados para aquisição no *site* oficial de seu fã-clube (o *100% Fernanda Abreu*), enfim, a composição computadorizada das roupas, todo o trabalho.

Como exemplo da partição do sujeito canibal FA, visto como sujeito, senão de suas canções, ao menos de seus encartes, as seis (6) imagens do álbum *Entidade Urbana* (abaixo) demonstram a mistura antropofágica à qual nos referimos.

De certa forma, as imagens nos demonstram como a antropofagia caracteriza não apenas parte da isotopia da busca do pertencimento, mas também seu próprio trabalho, metalingüísticamente, uma vez que as figuras ilustram a mistura de diversos gêneros: a montagem de diversas nacionalidades como fragmentos componentes da heterogeneidade do sujeito Fernanda Abreu das imagens como representante da “entidade urbana” (título do álbum ao qual pertencem as fotos) canibalesca; o trabalho computadorizado das imagens (Quantas fotos não foram tiradas “inteiras”⁶⁴ – tendo FA como modelo – para, a partir delas, executarem-se as montagens e se compor um outro sentido às imagens “originais”? Não é esse o conceito proposto pelos modernistas acerca da antropofagia como elemento caracterizador da “mistura” brasileira, composta por diversas outras culturas?); a expressão cultural da miscigenação encarnada na figura do corpo do sujeito dos textos; a androgenia ambivalente desse sujeito (feminino e masculino, loiro e negro, rural e urbano, natural e artificial, “real” e virtual, seriedade e riso, luz e sombra, nacional e internacional, famoso e anônimo, formalidade e informalidade, etc.); o tom jocoso da fantasia, entre outros elementos.

As legendas das fotos foram escritas por nós para melhor orientação de nossas observações e direcionamento de nossas leituras acerca delas. O título escolhido, de certa forma, revela nosso olhar acerca da análise possível.

⁶⁴ Ver alguns exemplos de fotos, em anexo, a partir das quais as montagens foram feitas. Essas fotos foram retiradas do álbum *Entidade Urbana*, localizadas exatamente no centro do encarte.



Fig.1: nacionalmente estrangeiro



Fig. 2: androgenia anônima

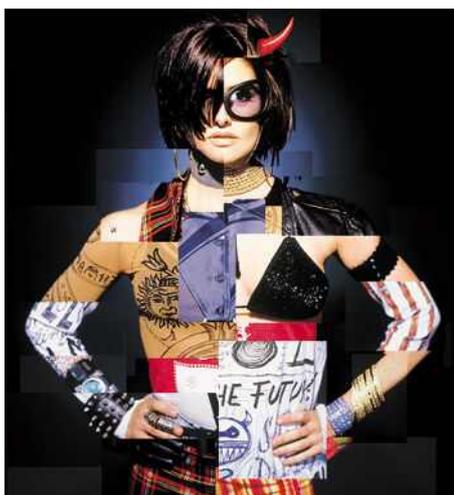


Fig. 3: céu e inferno, tabu e totem



Fig. 4: carioca norte-americanizada



Fig. 5: des-oriente-se



Fig. 6: *black power* de boutique

As seis fotos se referem a sujeitos misturados. Esses sujeitos possuem elementos interdiscursivos, pois determinados fragmentos de uma figura nos remetem aos outros, encontrados também nas demais imagens, como ocorre, por exemplo, com os recortes dos elementos de “plumas” azuis que compõem partes distintas das roupas das figuras 1, 4 e 6. Contudo, o elemento recorrente em todas as imagens é o rosto dos sujeitos, o que nos possibilita a leitura de que todos eles sejam um sujeito único: o sujeito misturado encarnado por FA (enquanto sujeito discursivo).

A primeira figura, denominada por nós como “nacionalmente estrangeira”, é composta, em grande parte, por elementos estrangeiros - chapéu *country*; muitas partes da vestimenta compostas por elementos artificiais/sintéticos e tampados, o que nos remete ao clima rígido típico de outros países; o cabelo também artificial, corte *chanel* (o que nos remete a Coco Chanel), tingido de loiro, meio “Marilyn Monroe”; e ainda o elemento litorâneo, representado por parte da exposição do corpo do sujeito (parte que nos indica sua feminilidade, uma vez que destaca o colo e o seio da mulher). Todavia, alguns desses elementos, especificamente o chapéu, podem ser considerados parte da cultura nacional, uma vez que se referem a um possível universo, o rural, brasileiro, designado pelo senso comum de sertanejo (sem fazer aqui a distinção entre os diversos sertanejos existentes no Brasil). O chapéu, composto em conjunto com o tipo do cabelo, sua cor e penteado, é o elemento que mais nos causa estranhamento, uma vez que mistura elementos de universos opostos: o urbano e o rural, o estrangeiro e o “nacional”, ainda que imposto e artificial.

A segunda figura, por sua vez, designada por nós como “androgenia anônima”, apesar de também ser composta por misturas de elementos diversos, recorrentes a outras imagens e ter seu corpo caracterizado com fragmentos de vestimentas bastante parecidas com as da primeira figura, chama-nos a atenção para a caracterização do rosto do sujeito. Se não conhecêssemos Fernanda e não víssemos as demais fotos que possuem o mesmo rosto e o caracterizam como mulher, não saberíamos, por essa imagem, única e exclusivamente, se se trata de uma mulher ou de um homem, o que nos remete ao universo GLS (“*gays*, lésbicas e simpatizantes”) – outra possível atualização da sigla SLA ser, além de um “clube” de dança *LSD*, também um clube GLS.

Além disso, a roupa do sujeito dessa figura nos remete ao universo *hip hop*, pois o capuz, os óculos escuros enormes, cobrindo grande parte do rosto e o cabelo escondido, além do corpo todo escondido, apenas com parte do braço direito à mostra – parte que nada nos diz acerca do gênero do sujeito da foto – lembram-nos o tipo

“mano”, mas não um “mano” qualquer. O “mano” da moda da vestimenta “radical” – inclusive, há lojas extremamente caras especializadas nesse tipo de vestimenta (roupa, sapato e acessórios). E “mano” não tem gênero no *hip hop*, tanto faz ser homem ou mulher. Assim, a aparente neutralidade pode ser lida como androgenia ou “disfarce”, uma vez que o sujeito parece estar “escondido”, quase que “apagado”, pela vestimenta da moda que o compõe. “Escondido”, esse sujeito se torna anônimo e invisível, uma vez que quase não vemos sua face, seu corpo ou algum tipo de expressão que o identifique, o que instaura um novo padrão, o da androgenia.

Quanto à terceira figura, podemos denominá-la de “céu e inferno, tabu e totem” se a analisarmos cindida ao meio ao considerarmos o eixo paradigmático da imagem. O nome escolhido nos remete a uma canção de FA (“O céu pode esperar”, analisada no 3º. capítulo) e ainda ao conceito de antropofagia. Uma das idéias de Oswald é a de, baseado em Freud (*Totem e Tabu*), totemizar o tabu via canibalismo antropofágico. Se analisarmos a figura, dividida em duas partes (lado esquerdo e lado direito), podemos ver uma cisão no sujeito retratado. Ao mesmo tempo em que ele é composto por dicotomias contrárias e contraditórias, esses opostos não se misturam totalmente, uma vez que um lado, o esquerdo, pode ser considerado o lado do “céu”, “santo”, por isso en-coberto (até o rosto encontra-se tapado pelo cabelo), comportado, sério, e o outro lado, o direito, caracteriza o lado do “inferno”, des-coberto (seio e braço), escuro (óculos) e satânico (negro e vermelho), satírico e corpóreo (biquíni).

Já a quarta figura, designada “carioca norte-americanizada”, caracteriza o sujeito feminino praiano (chapéu de uso típico da moda praia, óculos escuros, o que nos remete ao sol, e o jeito despojado) com grande influência norte-americana, pois além do rosto do sujeito, em seu corpo, o que mais se destaca quanto à mistura de sua vestimenta, é a parte do abdômen, pois possui uma espécie de faixa composta por listras vermelhas e brancas, bem como essas cores, junto com o azul (predominante na imagem) serem enfatizadas em sua composição, o que nos remete às cores da bandeira dos Estados Unidos. Assim, essa figura nos lembrou um depoimento de Hermano Vianna (*site* oficial de Fernanda Abreu)⁶⁵, acerca do álbum *Entidade Urbana*, quando afirma que “Fernanda caracteriza, em seu trabalho, a música e o jeito do carioca-americano-brasileiro”. O próprio *hip hop* surgiu nos Estados Unidos e algumas características contraculturais que aparecem em suas canções, tais como o *LSD*,

⁶⁵ <http://www2.uol.com.br/fernandaabreu>, *site* acessado dia 04 de março de 2006, às 18h.

contextualizam-se entre as décadas de 50 e 70, naquele país. Não podemos, então, desconsiderar a influência dessa cultura no *hip hop* carioca de FA.

Notamos, no entanto, com a quinta figura, denominada por nós como “des-oriente-se”, que a influência cultural que compõe o sujeito carioca da obra de FA não se limita aos Estados Unidos (ainda bem!), mas a tem como rota (infelizmente!), pois o sujeito retratado nessa imagem nos remete às culturas orientais (Índia, por exemplo). Três elementos se destacam: uma imagem (que não conseguimos identificar quem ou o que seja) que nos lembra algum ícone religioso, colocada no peito do sujeito, no centro da imagem; o semblante do rosto do sujeito, marcado por um ícone da ioga indiana que simboliza a abertura do “terceiro olho” ou a visão intuitiva e espiritual para os hindus, localizado na testa do sujeito, por um pingente; e a unhas pintadas de esmalte escuro, quase negro, na mão direita em contraposição com a mão esquerda coberta. Não podemos esquecer, no entanto, que Timothy Leary e Aldous Huxley, em suas defesas acerca, respectivamente, do *LSD* e da mescalina, buscam conhecimentos e até traduzem livros de religiões orientais como “discursos fundadores” de seus pensamentos. Assim, se, aparentemente, essa imagem não possui relação com as demais, ao nos lembrarmos da influência do oriente nas teorias de Leary e Huxley, conseguimos compreender o diálogo, de novo, vindo, indiretamente, da contracultura norte-americana.

Essa é a única das seis figuras que apresenta a mão do sujeito pintada. Um esmalte escuro numa imagem composta por ícones orientais (hindus?) não é, aparentemente, compatível, pois a cor escura das unhas do sujeito chama a atenção do espectador e desvia sua atenção do foco principal, a religiosidade submissa feminina estampada tanto no peito quanto no semblante da mulher fotografada. Além disso, a ênfase da cor preta na imagem nos remete à proibição e escuridão, em contraposição a elementos claros (brancos e dourados), presentes do lado esquerdo e na parte superior da figura. Essa dicotomia misturada nos leva a ler essa figura com um tom crítico, por isso, o nome escolhido por nós, pois a aparente subserviência feminina encontra força para subverter a ordem, ao “desobedecer” o sistema e mostrar tanto seu rosto quanto sua mão, e essa, além de tudo, destacada, pintada com esmalte de cor escura.

Finalmente, a sexta figura, “*black power* de boutique”, como a denominamos, apresenta outra composição contraditória, pois, se na cabeça, o cabelo do sujeito retratado nos remete à cultura afro, o poder negro, no corpo (sua vestimenta) nos remete à cultura européia e norte-americana, caracterizada pelo inverno rigoroso, onde se usa, por necessidade, casacos de pele. No entanto, não é qualquer sujeito que usa esse tipo

de vestimenta. Ela é preferência, até por questões econômicas e de *status*, em grande parte, do público feminino de classe alta. Contudo, há aqueles sujeitos que as possuem como objeto de *status* (fetiche) e acabam sendo inconvenientes por não saberem onde usar tais roupas, principalmente se considerarmos um país de clima tropical como o Brasil ou até o continente africano. Por isso, a combinação da mistura de elementos da cultura negra e da européia e norte-americana parece ser incompatível. Mais que isso, nessa figura, a composição também nos remete à moda e ao que podemos chamar “jeito perua de ser”.

As figuras acima foram lidas por nós como ilustrações da mistura antropofágica característica da obra de FA. Um aspecto da isotopia da busca por um pertencimento que extrapola as letras das canções, mas também aparece nelas. Esse elemento pode ser designado como antropofagia ao considerarmos o conceito de Oswald. Assim, alguns sujeitos das canções de FA passam a ser vistos como um “eu” composto por muitos “outros”. Melhor, um antropófago cultural. A atitude antropófaga e canibalesca é uma preocupação tão forte e presente nas canções de FA que alguns sujeitos até se auto-definem “canibais”.

Em “Urbano Canibal”, por exemplo, citada abaixo, além da antropofagia aparecer como aspecto componente da isotopia analisada por nós, ela aparece relacionada com o aspecto da metalinguagem, uma vez que, além do sujeito da canção ser antropófago, ele possui a preocupação de se auto-conceituar canibal. Ao fazer essa auto-definição, ele se mostra canibalesco no decorrer da enunciação enunciada, tanto quanto a própria canção, composta por diversas misturas, seja no que se refere à letra (composta com citações de outras letras e obras) seja à música (sampleada):

“Sou urbano canibal / feito de carne e aço / semente e bagaço / plantado no asfalto / no meio de tudo // Sou urbano canibal / pele couro de cobra / olhos duros de vidro // corpo todo partido / tudo breu, tudo escuro // Sou urbano canibal / sou do bem, sou do mal / sou excesso total / selvagem racional / eu tô pixado no muro // Sou Peri da Periferia / Sou Ceci do Borel / Sou da Selva de Pedra / Sou do Arranha-Céu / Sou Babel // Sou urbano canibal / Eu devoro, eu mastigo / esse corpo cidade / vaga identidade / tornando o que sou // Sou urbano canibal / o samba no morro / sou a bala perdida / a voz da torcida / a trave e o gol // Sou urbano canibal / esse é meu alimento / becos, ruas, esquinas / carros, pontes, vitrines / sou geléia geral”.

Escrita na primeira pessoa do singular, “Urbano Canibal” se caracteriza pela auto-afirmação do sujeito “eu” – canibal – da canção. Seu canibalismo, no entanto, não se refere a “comer gente”, mas pode ser dividido em dois grupos: a “comida” cultural, pois há referências a obras literárias românticas e modernistas (Peri e Ceci, do romance

O Guarani, de José de Alencar; poemas de Carlos Drummond de Andrade; e textos dos modernistas de primeira geração), a mitos bíblicos (“Torre de Babel”⁶⁶) e a ritmos musicais (samba e *Tropicália*); e a “comida” geográfico-social, uma vez que há diversas referências à urbanidade. Assim, podemos dizer que o que o sujeito denomina canibalismo pode ser encarado por nós como o canibalismo antropofágico pregado no *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, em outro contexto, os anos 90. Afinal, o canibalismo que caracteriza e compõe o sujeito “Urbano Canibal” é a mistura de influências herdadas dos movimentos literários romântico e modernista, além dos ritmos musicais samba e tropicália (a “geléia geral”, expressão usada por Mário e Oswald de Andrade, também utilizada pelos tropicalistas, especialmente por Torquato Neto).

As influências que compõem parte do sujeito “eu” da canção se misturam com elementos das cidades contemporâneas. Assim, ele pode ser visto como um sujeito composto por “partes”, como as imagens há pouco analisadas, pois formado por dicotomias contrárias e complementares, tais como: natureza (“pele couro de cobra”) e artificialidade (“olhos duros de vidro”), sendo meio “gente” e meio “robô” (“feito de carne e aço”), “inteiro” e “pedaço” (“semente e bagaço”, “corpo todo partido”), “bem” e “mal” (“sou do bem, sou do mal”), mas, acima de tudo, esse sujeito se auto-afirma “selvagem racional”. Um “selvagem” que se encontra expresso na arte do *hip hop*, manifestada por meio do grafite (“eu tô pixado no muro”).

Estar “pixado no muro”, mais que uma referência ao *hip hop*, significa ser parte da cidade, estar “grudado” nela. Assim, se o sujeito da canção é, de certa forma, produto urbano, também se quer produtor dessa urbanidade, por isso afirma: “Sou urbano canibal / Eu devoro, eu mastigo / esse corpo-cidade / de vaga identidade / me tornando o que sou”. Uma vez que a cidade é parte constituinte do sujeito e possui, como ele afirma, “vaga identidade”, podemos compreender a isotopia da busca por um pertencimento permear as canções de FA, pois se a cidade não pode ser definida,

⁶⁶ “Torre de Babel” é o mito do gênesis (11: 1-9) da bíblia (2000: 57) judaico-cristã: “Toda a terra tinha uma só língua, e servia-se das mesmas palavras. Alguns homens, partindo para o oriente, encontraram na terra de Sanaar uma planície onde se estabeleceram. E disseram uns aos outros: ‘Vamos, façamos tijolos e cozamô-los no fogo.’ Serviram-se de tijolos em vez de pedras, e de betume em lugar de argamassa. Depois disseram: ‘Vamos, façamos para nós uma cidade e uma torre cujo cimo atinja os céus. Tornemos assim célebre o nosso nome, para que não sejamos dispersos pela face de toda a terra.’ Mas o senhor desceu para ver a cidade e a torre que construía os filhos dos homens. ‘Eis que são um só povo, disse ele, e falam uma só língua: se começam assim, nada futuramente os impedirá de executarem todos os seus empreendimentos. Vamos: desçamos para lhes confundir a linguagem, de sorte que já não se compreendem um ao outro.’ Foi dali que o Senhor os dispersou daquele lugar pela face de toda a terra, e cessaram a construção da cidade. Por isso deram-lhe o nome de Babel, porque ali o Senhor confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra, e dali os dispersou sobre a face de toda a terra.” A palavra Babel está ligada ao verbo “balal”, que significa misturar, confundir.

compõe e é composta pelos sujeitos que a habitam, esses sujeitos também se encontram perdidos, sem lugar, sem “cara”, o que justifica a “selvageria” do sujeito que se diz “canibal” na canção, pois ela pode ser vista como busca de compreensão, via introjeção, do que vem a ser essa urbanidade sem face, anônima, que in-corpora o sujeito em sua “geografia” (muros, casas, becos, ruas, esquinas, pontes, vilas, vitrines, etc.).

A idéia da cidade se tornar uma entidade que possui quem vive nela é muito forte no álbum *Entidade Urbana*, de FA. Em “Megalópole-Cidade”, por exemplo, a cidade se torna sujeito e deixa suas marcas em todos e tudo o que nela for criado: "Toda cidade é uma vampira / Sorrateira insinuante / Suga o corpo, a alma, o sangue de quem for seu habitante". Assim, num movimento dialético, como o que propõe a antropofagia (receber, melhor, deixar-se marcar pelas influências de fora, mas mastigá-las e transformá-las em algo propriamente brasileiro, segundo Oswald), o sujeito dessa canção revida o fato de ter seu “corpo”, “alma” e “sangue” “sugados” pela “vampira” urbanidade e faz o mesmo com ela ao transformá-la em “alimento”, em material, em objeto: “Sou urbano canibal / esse é meu alimento / becos, ruas, esquinas / carros, pontes, vitrines”. Assim, tenta, à maneira de Macunaíma, tomar do Gigante seu *Muiraquitã* de volta para ter restaurada sua subjetividade, pois, ao “revidar” à cidade, deixa de ser apenas objeto social e passa a contribuir para a constituição do *locus* ao qual quer pertencer: a urbanidade brasileira (“a voz da torcida / a trave e o gol”), melhor, carioca (“sou o samba do morro”).

O sujeito da canção não é apenas um indivíduo. Ele se auto-conceitua sujeito coletivo quando afirma ser, de certa forma, parte de tudo, de toda a urbanidade. Mas, ele não representa todo ou qualquer lugar e/ou sujeito. Ele se quer símbolo de sujeitos anônimos, invisíveis, marginais, pois os versos “pele couro de cobra”, “tudo breu, tudo escuro”, “selvagem racional”, “(...) pixado no muro”, “Peri da periferia” e “sou a bala perdida” nos remetem ao universo desses sujeitos à margem. Nesse sentido, eles é que são, como se auto-designa o sujeito da canção, no final, “geléia geral”.

Mesmo quando o “urbano canibal” dialoga com obras clássicas da literatura romântica brasileira, como *O Guarani*, de Alencar, ele traz os protagonistas do romance até a contemporaneidade urbana e os situa na periferia, talvez, na tentativa de retirar deles o aspecto artificial de suas características, descritas a partir da visão do branco europeu, e torná-los mais “naturais”. Afinal, a selvageria dos índios Peri e Ceci de Alencar desaparece, tamanha docilidade e passividade diante de sua aculturação sequer questionada no romance romântico. Aqui, todavia, os índios, que seriam, de acordo com

o movimento literário romântico (e, depois, o modernista também, com Macunaíma, mas com características distintas), os “donos” (porque nativos) do Brasil, passam a ocupar a periferia da “Selva de Pedras” da cidade: “Sou Peri da Periferia / Sou Ceci do Borel / Sou da Selva de Pedra / Sou do Arranha-Céu / Sou Babel”.

Deslocados de seu contexto “original”, os personagens de Alencar nos remetem a um diálogo semelhante feito por Chico Buarque, em sua canção “Iracema Voou”, em que o compositor, numa leitura de um outro texto de Alencar, *Iracema*, coloca a protagonista nos Estados Unidos (“América”, “Não domina o idioma inglês”), como uma empregada doméstica (“Lava chão numa casa de chá”) sonhadora (“Tem saído ao luar”, “Ambiciona estudar / Canto lírico”), simples, temerosa (“Não dá mole pra polícia”, “Uns dias, afoita”), mas esperançosa (“Se puder, vai ficando por lá”), ainda que na “ilegalidade” ou “informalidade”/“clandestinidade”:

“Iracema voou / Para a América / Leva roupa de lã / E anda lépida / Vê um filme de / quando em vez / Não domina o idioma inglês / Lava chão numa casa de chá / Tem saído ao luar / Com um mímico / Ambiciona estudar / Canto lírico / Não dá mole pra polícia / Se puder, vai ficando por lá / Tem saudade do Ceará / Mas não muita / Uns dias, afoita / Me liga a cobrar”.

Tanto quanto a Iracema de Chico, Peri e Ceci, incorporados pelo sujeito “urbano canibal”, ainda que num contexto diferente da obra original, readquirem a selvageria perdida com a aculturação sofrida. No entanto, representam a preservação do idealismo utópico dos sujeitos marginais cantados por FA, como o de “Urbano Canibal”, pois esse, ao se projetar nos personagens de Alencar, quer se transformar em herói romântico, em sujeito que sai do anonimato e ocupa o centro da cena, ao mesmo tempo que os coloca em seu lugar, na periferia.

Ao ocupar um lugar e uma função heróica, como “protagonista” “urbano canibal”, esse sujeito pode, como ocorreu com os personagens Peri e Ceci no romance de Alencar, ver e viver o mundo com olhos “brancos” ou, como Macunaíma ao tomar banho no lago, tornar-se “príncipe” (branco e loiro), ainda que um príncipe diferente, em ironia satírica com o modelo dos “contos-de-fada”. Nesse sentido, por um lado, podemos pensar que aflora a entorpecência abafadora da resistência inicial da canção, pois mudado o sujeito para participar da sociedade, a lógica do sistema continua a mesma; por outro, no entanto, a resistência aparentemente entorpecente continua viva, pois o modelo de príncipe, incorporado nesse sujeito modificado, também se modifica, sendo, portanto, outro. Afinal, não nos esqueçamos que Macunaíma, mesmo como

príncipe (por fora), venceu o Gigante, uma vez que conhecia sua lógica. Afinal, como afirmam os antropófagos, não devemos excluir a cultura externa presente em nosso país, mas incorporá-la para nos transformar nela, pois, ao conhecê-la por dentro, podemos compreender sua lógica e modificá-la. Talvez, o “urbano canibal” de FA seja seu ideal rebelde de transformação social por meio da produção, no caso da canção, do clube *hip hop* carioca, que se quer contracultural, por isso o sujeito “canibal” busca um pertencimento ao “comer” e, ao mesmo tempo, também se deixar devorar pela cidade, a fim de ocupar um espaço que é seu.

Nesse sentido, podemos compreender a festa e o código SLA como selvagerias antropofágicas resistentes e entorpecentes ao mesmo tempo, como uma forma de rebeldia, de ação e de tentativa de visibilidade e de “grito” (Munch) diante do silêncio opressor que tenta apagar/anular as pessoas. Por isso, a metalinguagem das SLAs é festiva, porque essas siglas são uma espécie de código (língua) da mistura tecnicada musical (o som sampleado) dos sujeitos “selvagens” que compõem as canções de FA e sua “*Sampler Língua Antropofágica*” festiva.

2.2. Festa *versus* trabalho, aval à carne

“Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval.”
 (“Manifesto Antropófago”, Oswald de Andrade)

Para compreendermos o aspecto contraventor da festa da carne como proposta resistente das e nas canções de FA, remetemo-nos a Bakhtin (1987: 03, 04) quando afirma, ao se referir ao carnaval na Idade Média e no Renascimento, que

“O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério (...). Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações (...) possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.”.

As múltiplas manifestações dessa cultura, ainda para Bakhtin (1987: 04), podem ser divididas em três grandes categorias, que se relacionam:

- “1. As formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
2. Obras cômicas verbais (inclusive as paródias) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasfêmias populares, etc.).”.

Para entendermos a concepção da festa em Fernanda Abreu como resistente, recorremos à sua relação com o riso, representado nas canções pela alegria da descontração, pela diversão e pela excitação dos sentidos. Num primeiro momento, não enxergamos no “baile da pesada” cantado por FA o riso, contudo Bakhtin (1987: 04) afirma, em seus estudos sobre o carnaval na Idade Média e no Renascimento, que “Nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica”. Mais que isso, os estudos de Bakhtin nos levam ao entendimento de que a festa cantada por FA não demonstra uma proposta de mudança porque ela se constitui como proposta contraventora ao propor uma outra lógica, ainda que, como afirma Huxley, momentânea: a lógica da celebração da vida e da liberdade, proporcionada pela festa SLA, como ocorre em “O céu pode esperar”, pois quando Bakhtin⁶⁷ (1987: 04, 05) menciona os ritos festivos, afirma que eles:

“Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais o homem da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo.”

Com base em Bakhtin, podemos entender que, por exemplo, em “O céu pode esperar”, apesar de não existir uma proposta de desestruturação efetiva do sistema, a celebração da vida (já que “o céu pode esperar”) se caracteriza como desestruturante, uma vez que apresenta uma outra “visão de mundo”, calcada nas relações pessoais e passionais. Assim, os mundos da festa e do trabalho, do riso e da seriedade, da linearidade e da inversão lingüísticas con-vivem lado a lado, porém, há uma predileção assumida pelo sujeito da canção pelo universo do “baile da pesada”, visto, nessa canção, como elemento totemizador de tabus, pois capaz de levar o sujeito do inferno/mar para o céu, num processo de transmutação: “no céu entrarei navegando pelo mar”.

As festas são, para Bakhtin (1987: 07, 08),

“(…) uma forma primordial, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo. (...) A sua sanção deve emanar (...) do mundo dos ideais. Sem isso, não pode existir nenhum clima de festa.

⁶⁷ O mundo, agora, no entanto, já não é o mundo sério, sólido, rigidamente hierarquizado, “carnavalizado”, segundo Bakhtin, por Rabelais.

As festividades têm sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Além disso, as festividades, em todas as suas fases históricas, ligaram-se a períodos de crise, de transtorno, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes da festa. E são precisamente esses momentos – nas formas concretas das diferentes festas – que criaram o clima típico da festa.”.

Nesse sentido, o baile, marcado pelas SLAs de FA, pode ser considerado “carnavalesco” por apresentar o tema da morte e da ressurreição. Mais que isso, essa festa de “ressurreição” na Terra, aqui e agora, representa o espaço e o tempo da libertação do mundo obrigatório do trabalho em prol do desejo do sujeito, o que possui um caráter ambivalente, pois, ao mesmo tempo, entorpecente, uma vez que, passado o tempo da festa, a obrigação volta a imperar, e resistente, considerada festa da “carne”, tanto quanto o carnaval descrito por Bakhtin (1987: 08, 09), “era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”.

As canções de FA propõem a instauração do universo “carnavalesco”, com seu princípio contraventor, em oposição ao mundo do trabalho, como ocorria, segundo Bakhtin (1987: 09), na Idade Média, ainda que num momento menos rígido, como hoje, diferente daquele de Rabelais, em que

“Contrastando com a excepcional hierarquização do regime feudal, com sua extrema compartimentação em Estados e corporações na vida diária, esse contato livre e familiar era vivido intensamente e constituía uma parte essencial da visão carnavalesca do mundo. O indivíduo parece dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes. A alienação desaparecia provisoriamente. O homem tornava a si mesmo e sentia-se um ser humano entre seus semelhantes. O autêntico humanismo que caracterizava essas relações não era em absoluto fruto da imaginação ou do pensamento abstrato, mas experimentava-se concretamente nesse contato vivo, material e sensível. O ideal utópico e o real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo, única no gênero.

Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência. Isso produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica (...).”.

Ainda em “O céu pode esperar”, a inversão lingüística representa uma espécie de linguagem carnavalesca, pois caracteriza o “mundo às avessas”, uma vez que, pelo processo anagramático, a letra aparece “ao contrário”. Além dela, o fato da alternância entre céu (alto) e inferno/terra (baixo), além da ginga representada pela música SLA (samba-*funk* sampleado) do “baile radical”, também se denomina como elemento que

possibilita caracterizar essa canção como “carnavalesca” e representativa da cultura popular do Rio de Janeiro contemporâneo, retratado por FA por meio do *hip hop*. Isso vai ao encontro do que fala Bakhtin (1987: 10):

“(...) todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’.”.

Podemos ainda compreender a alegria da descontração da diversão proporcionada pela festa como o que Bakhtin denomina “riso carnavalesco”, o que corrobora com nossa visão de que “O céu pode esperar” se caracteriza, ao mesmo tempo, como resistente e entorpecente. Então, precisamos entender o que Bakhtin (1987: 10) explica sobre a “natureza complexa do riso carnavalesco”:

“É, antes de mais nada, um riso festivo. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato “cômico” isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular (...) é inerente à própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é ‘geral’; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.”.

Em “Tudo vale a pena”, por exemplo, o sujeito canta: “Praças nos morros / morro de amores, Rio // Rio da leveza desse povo / povo bamba / cai no samba / dança o *funk* / tem suingue até no jeito de olhar / tem batuque no trejeito, no andar”, ou ainda em “Da Lata”, em que o sujeito nos convida para o mundo da rua, metaforizado pela lata – “Vamos pra lata” – e ainda explícita e reitera o convite para o mundo da rua como “mundo da verdade”⁶⁸, ao dizer que “você não entende nada / moleque de rua / é a nova língua de Brown //(...) vamo pr’aquela praça da verdade nua / no batuque samba-*funk* da alegria arrastão”. Todavia, o “carnaval” proclamado nas canções de FA não se refere a essa festa tal qual a conhecemos hoje, mas como ocorria nas praças públicas na Idade Média em que, de acordo com a caracterização de Bakhtin (1987: 14):

“(...) durante o carnaval nas praças públicas a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida

⁶⁸ Em intertextualidade com a canção “Vamo batê lata”, dos *Paralamas do Sucesso*.

cotidiana criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de se estabelecer na vida ordinária. Era um contato familiar e sem restrições, entre indivíduos que nenhuma distância separa mais.”.

A caracterização do carnaval relatada por Bakhtin se relaciona ainda com a inversão do mundo, a partir do que o teórico denomina “realismo grotesco”, que privilegia, a partir do corpo, o baixo no lugar do alto, o material no lugar do abstrato, a paixão no lugar da razão, a carne no lugar do espírito, a Terra/inferno no lugar do céu, pois segundo Bakhtin (1987: 17 a 19), “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, ideal e abstrato”, o que nos remete novamente às canções SLAs e a “O céu pode esperar”, em que ocorre essa predileção. Assim, podemos entender “céu” e “Terra”/inferno”, bem como noite e dia, nas canções de FA, a partir da análise de Bakhtin (1987: 18, 19), como inversão de valores expressos pelas dicotomias “alto” e “baixo” no contexto do realismo grotesco:

“O ‘alto’ e o ‘baixo’ possuem aí um sentido absoluta e rigorosamente topográfico. O ‘alto’ é o céu; o ‘baixo’ é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo.”.

A narração feita na canção “O céu pode esperar”, de FA, acerca do “alto” e do “baixo”, metaforizado pelo “céu” e pelo “inferno”, de certa forma, pode refletir o processo que Bakhtin (1987: 21) denomina “imagem grotesca”, ainda que sem trazer à cena o elemento grotesco, e sim a antropofagia. Segundo o teórico,

“A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. A atitude em relação ao tempo, à evolução, é um traço constitutivo (determinante) indispensável da imagem grotesca. Seu segundo traço (...) é sua ambivalência: os dois pólos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose – são expressados (ou esboçados) em uma ou outra forma.”.

O corpo não é descrito detalhadamente nas canções de FA, mas imagens de movimentos corporais são enfatizadas em contraposição ao raciocínio intelectual e à produção da mercadoria. Imagens relacionadas à dança e à música são colocadas nas canções como características inerentes ao corpo dos sujeitos cantados por FA. Então, ainda que não relacionado a imagens grotescas, o corpo aparece nas canções como símbolo da sensualidade dos sujeitos descritos. Esses corpos são, em sua maioria, caracterizados pelo ato de rebolar, sambar, batucar e cantarolar, elementos que nos remetem ao grotesco ou, ao menos ao “baixo estrato corpóreo” dos sujeitos e ainda se relacionam à dança e à música. A ginga é, talvez, a (ou uma das) grande(s) característica(s) dos sujeitos das canções de FA, o que os identifica como musicais e suingados. Entretanto, o que nos lembra o estudo do “corpo grotesco” feito por Bakhtin é o sentido encontrado nas canções de FA, produzido a partir da composição festiva e antropofágica dos corpos desses sujeitos, pois tanto quanto no corpo grotesco estudado por Bakhtin (1987: 23), o corpo dos sujeitos de FA

“É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observados no ponto onde se unem, onde entram um no outro. (...)”

Uma das tendências fundamentais da imagem (...) do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo.

É um corpo cósmico e representa o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos. Nessa tendência, o corpo representa e encarna todo o universo material e corporal, concebido como o inferior absoluto, como um princípio que absorve e dá à luz, como um sepulcro e um seio corporais, como um campo semeado que começa a brotar.”.

Sendo assim, o “corpo cósmico” dos sujeitos cantados por FA é composto na e pela festa do “baile da pesada”, manifestada por meio da dança e da música SLA.

Nossa opção bakhtiniana ocorreu por suas reflexões acerca da linguagem, pois concordamos que a linguagem caracteriza-se como um “*organismo vivo*”, em constante mutação. Conforme essa perspectiva, a linguagem caminha com a história e a ajuda na re-construção da sociedade. De acordo com o Círculo de Bakhtin (1997: 52), “as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios”. Por isso, o discurso é concebido como dialógico, em constante processo de mutação.

2.3. Diálogo: uma “filosofia da linguagem” de sujeitos “sangue bom”

“Vamo batê lata, tonel, garrafa d’água
 Vamo batê no pulso da artéria da rua
 Vamo batê papo até de madrugada
 Vamo pr’ aquela praça da verdade nua”
 (“Vamo batê lata”, *Paralamas do Sucesso*)

Uma explicação acerca da adoção do conceito bakhtiniano de diálogo e sujeito para analisar as canções de FA é sua identificação com a diferença, essa afinidade intrínseca com tudo o que é excluído e marginal (se ponderarmos que, segundo Bakhtin, também o romance era marginal em relação aos gêneros tradicionais), como, no caso deste estudo, o *hip hop*, uma produção periférica e, especificamente o SLA *Funk* de FA, diferente do tradicional, ainda que, tanto quanto o *funk* “clássico”, afirme-se pelo diálogo, por meio de intertextualidade e interdiscursividade. O importante em explicitar o que entendemos como linguagem ocorre, então, porque o *hip hop* (o *rap* e o *funk*) caracteriza-se tanto pela sua falação quanto pelo ritmo musical. Aliás, o *rap* (*Rithm And Poetry*) pretende retratar a fala do sujeito marginal, excluído. Para cumprir com seu intuito, ele enfatiza o registro lingüístico e, assim, revela a condição e o grupo social ao qual o sujeito que canta e também o do enunciado e o da enunciação pertence.

Ao contrário do que afirma o senso comum, o *rap* e o *funk* não são estilos musicais pobres, nem datados. As canções de FA possuem uma riqueza lingüística e musical que ultrapassa o intuito do próprio *hip hop* como movimento cultural devido, tanto à mistura múltipla que contêm (línguas e registros diferentes, inversões e agregação de outros ritmos, tais como *reggae*, o *soul* e *rock*, por exemplo) quanto às investidas dialógicas com diversos textos. Mas, como compreender o SLA *Funk* de FA e dos sujeitos que “habitam” suas canções? A análise do discurso de linha francesa (AD), calcada em Pêcheux e Foucault, também se interessa por textos marcados, em que aparecem as situações sócio-históricas, as relações de força, tensão e sentidos que circulam no interior de uma sociedade, bem como as relações entre os diversos discursos. Além disso, ela busca redimensionar o conceito de linguagem e a concebe como fenômeno que constitui e instaura o discurso como modalidade do “real”. Com isso, admite que fatores sócio-culturais e, portanto, históricos, sejam fundamentais no processo lingüístico-discursivo, o que vai ao encontro da concepção sócio-histórica de linguagem desenvolvida por Bakhtin. Nesse contexto de reflexão, a análise atenta ao

uso que cada possível grupo faz da linguagem, para constituir e divulgar suas idéias, pois, certamente, a “visão de mundo” de FA, considerada como destinadora-locutora das canções, é diferente daquela dos sujeitos que vivem nos morros do Rio de Janeiro, na miséria, e sofrem, na pele, a violência social. No entanto, a visão do sujeito do enunciado por FA criado tenta “refletir e refratar” a visão dos sujeitos do *hip hop*, aqueles nascidos, crescidos, moradores ou frequentadores dos bailes *funk* das favelas.

Para Bakhtin, o uso que uma comunidade faz de um código, com suas nuances ideológicas, ou o que ele denomina de “código ideológico de comunicação”, forma uma “comunidade semiótica”. Nesse sentido, os discursos constituem os sujeitos e os sujeitos, por sua vez, tecem os discursos. Assim, podemos dizer que a linguagem é tão construtora da “realidade” social quanto os elementos da ordem do sensível (e o que é sentido e percebido, é semiotizado, ou seja, quando há o homem, há semiotização. Se o homem que percebe, o que é percebido é semiotizado), haja vista que as relações sociais são realizadas pela e na linguagem, bem como os lugares sociais adquirem existência na medida em que estão inscritos numa rede discursiva. Dessa forma, uma das concepções mais caras de e para Bakhtin, a noção de diálogo⁶⁹, é fundamental para analisarmos o *hip hop*, pois as canções de FA se constituem por meio dele.

Em seu artigo “Discurso na vida e discurso na arte” (1926), Bakhtin/Volochinov dedica-se à diferença entre a comunicação verbal na arte e no âmbito da vida cotidiana. No ensaio, o autor afirma que “a arte é um ato de comunicação”. A linguagem, para os autores, não é um sistema acabado, mas um processo de vir-a-ser. Afinal, o homem não nasce e recebe uma língua pronta, acabada e fechada em si mesma. Ao contrário, ele ingressa sua trajetória na viagem da vida numa corrente móvel. Pega o bonde no meio do caminho da comunicação verbal e tem que seguir com ele sua travessia, não apenas sua, particular, pois passa a compartilhar dela com todos, sendo ela, portanto, coletiva.

Pelo fato de a língua estar em constante construção, Bakhtin (1997: 47) diz que “As pessoas não ‘aceitam’ uma língua; em vez disso, é através da linguagem que elas se

⁶⁹ Diálogo, aqui, não é somente diálogo no *stricto sensu*, pois, conforme afirmam Clark e Holquist (1998: 238) “Um diálogo no sistema de Bakhtin é um dado oriundo da experiência passível de servir de paradigma econômico para uma teoria que abarque dimensões mais globais”. Segundo Marchezan (*In* BRAIT (org.), 2006: 02), “As ‘dimensões mais globais’, a que se refere mais diretamente a citação, dizem respeito à comunicação, mas se pode manter a mesma proposição para o âmbito da linguagem (...), uma vez que a comunicação é a essência da linguagem na reflexão bakhtiniana, que considera ficcional a lingüística que abstrai a comunicação, tanto a que o faz para ressaltar sua função expressiva, quanto a que renuncia a ela para conformar um objeto científico mais homogêneo.”

tornam conscientes e começam a agir sobre o mundo, com e contra os outros”. Bakhtin vê a linguagem sempre imbricada com o poder, tanto quanto Foucault, ainda que em perspectiva diferente. Para Bakhtin, o embate ideológico localiza-se no centro vivo do discurso, seja na forma de um texto artístico, seja como intercâmbio cotidiano da linguagem. O embate ao qual se refere o filósofo russo ocorre por meio da relação eu-outro. Por isso, assumimos, baseadas em Bakhtin, a concepção dialógica da linguagem, pois entendemos por dialogismo a relação necessária entre um enunciado e outro, no sentido dado por Bakhtin/Volochinov (1997: 61):

“Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, nem auto-suficientes; são mutuamente conscientes e refletem um ao outro. Cada enunciado é pleno de ecos e reverberações de outros enunciados, com os quais se relaciona pela comunhão da esfera da comunicação verbal (...) Cada enunciado refuta, confirma, complementa e depende dos outros; pressupõe que já são conhecidos, e de alguma forma os leva em conta.”.

Bakhtin reitera a natureza dialógica do discurso. Escreve ele (1997: 76) que “qualquer desempenho verbal inevitavelmente se orienta por outros desempenhos anteriores na mesma esfera, tanto do mesmo autor como de outros autores, originando um diálogo social e funcionando como parte dele”. Nesse sentido, podemos considerar o dialogismo como o jogo da diferença entre o texto e, como ele escreve, “todos os seus outros: autor, intertexto, interlocutores reais e imaginários e o contexto comunicativo”. Além disso, vemos que, ao longo da obra de Bakhtin, a palavra “dialogismo” incorpora sentidos e conotações, sem perder a idéia central de “relação entre o enunciado e outros enunciados. Qualquer enunciado, inclusive o monólogo solitário, tem seus outros e só existe em relação ao contexto de outros enunciados”. Como afirma Bakhtin (1997: 83): “a palavra sempre vem da boca de um outro”, é um patrimônio “comum”: “A palavra (ou qualquer signo, de modo geral) é interindividual. (...) O autor (locutor) tem seus direitos inalienáveis sobre ela, mas o ouvinte também tem seus direitos, e aqueles cujas vozes ressoam na palavra antes que o autor se aposses dela também têm seus direitos”.

No sentido mais amplo, o dialogismo se refere às possibilidades abertas geradas pelas práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos de relevância não só para os textos canônicos, mas também para os não-modelares, como são, no caso de nosso estudo, as canções do SLA *Funk* de FA. Conforme Marchezan (2006: 116), é no âmbito da linguagem que há

“(...) a afirmação de seu caráter dialógico, que aponta para a consideração do diálogo como uma boa amostra, um conceito-fonte irradiador e organizador da reflexão, como nos confirma o trecho abaixo, que, além de explicar porque celebra o diálogo, também ajuda a defini-lo como a alternância entre enunciados, entre acabamentos, ou seja, entre sujeitos falantes, entre diferentes posicionamentos. ‘O diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal. Cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma posição responsiva’. (Bakhtin: 1997: 290). (...) a obra bakhtiniana, como mostra a citação, faz reviver, ativando o reconhecimento da reciprocidade entre o eu e o outro, presente em cada réplica, em cada enunciado, que compreende o verdadeiro diálogo, o diálogo “real”, concreto, não aquele que já se fez letra morta, decorada mecanicamente, repetida sem razão, sem vontade. Diálogo e enunciado são, assim, dois conceitos interdependentes. O enunciado de um sujeito apresenta-se de maneira acabada permitindo/provocando, como resposta, o enunciado do outro; a réplica, no entanto, é apenas relativamente acabada, parte que é de uma temporalidade mais extensa, de um diálogo social mais amplo e dinâmico. Considerado dessa maneira o diálogo, não é difícil acompanhar a extensão do conceito para a linguagem em geral, para a pertinência do reconhecimento de seu caráter dialógico, para o entendimento de que qualquer relação verbal é constituído numa relação, numa alternância de vozes. Não é também difícil, recortar uma citação que estimule esse aproveitamento do conceito: ‘O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja.’ (Bakhtin, 1979: 109). (...) os diálogos sociais não se repetem de maneira absoluta, mas não são completamente novos, reiteram marcas históricas e sociais, que caracterizam uma dada cultura, uma dada sociedade.”.

Assim, segundo Marchezan (2006: 119), ao se referir à relação existente entre o diálogo e o conceito de gênero, para Bakhtin,

“O diálogo não é, assim, tão-somente uma metáfora na reflexão, resultado da transferência de um termo de um domínio semântico a outro que, não sendo o seu habitual, nele se destaca e atua. Trata-se de considerar, conjuntamente, os diálogos no sentido mais estrito do termo e os diálogos no sentido amplo de condição dialógica da linguagem. Os diálogos que experienciamos sensivelmente, concretamente, no dia-a-dia, são assimilados por gêneros mais complexos, os secundários, que se desenvolvem por meio de uma alternância diferente entre sujeitos, não imediata ou espontânea, menos evidente.”.

Afinal, de acordo com Marchezan (2006: 120),

“O diálogo na vida cotidiana não verbaliza o que é presumido pelo evento que o integra: por exemplo, o horizonte comum dos falantes, sua gestualidade, sua entoação. Também não reafirma os valores sociais consentidos: ‘um julgamento de valor social que tenha força pertence à própria vida e desta posição organiza a própria forma de um enunciado e sua entoação; mas de modo algum tem necessidade de encontrar uma expressão apropriada no conteúdo do discurso’. A significação do diálogo depende diretamente da situação, que, assim, pode-se dizer, também o constitui. Essa íntima dependência expõe claramente a natureza social do diálogo cotidiano, e se mostra exemplar para o entendimento da linguagem como um todo, aí incluída a linguagem artística. É por esse caminho, ou seja, a partir da reflexão sobre o diálogo primário, especificando-lhe as raízes embrenhadas na sociedade, que o estudo caracteriza a obra de arte e responde à proposição da autonomia da obra de arte.”.

Assim é que, segundo Marchezan (2006: 122),

“(...) revela-se o próprio Bakhtin, o “homem no homem”, a palavra sobre a palavra, depreendem-se a arquitetônica da reflexão bakhtiniana, o seu conceito de diálogo, que caracteriza o falante como “sujeito do apelo”, da consciência dialogizada, constituída com a voz do outro e, assim, marcadamente social. A identidade do sujeito se processa por meio da linguagem, na relação com a alteridade. Tal é a importância da linguagem. Nesse contexto teórico, a palavra diálogo é mesmo “mal-dita” – é Faraco quem realça – quando utilizada para caracterizar tão-somente tipos de estrutura gramatical ou quando empregada no sentido socialmente cristalizado de consenso. É o diálogo reificado, finalizado, convertido em monólogo. A palavra diálogo, ao contrário, é bem entendida, no contexto bakhtiniano, como reação do eu ao outro, como “reação da palavra à palavra de outrem”, como ponto de tensão entre o eu e o outro, entre círculos de valores, entre forças sociais. À essa perspectiva, interessa não a palavra passiva e solitária, mas a palavra na atuação complexa e heterogênea dos sujeitos sociais, vinculada a situações, a falas passadas e antecipadas.”.

Sob esse aspecto, Marchezan (2006: 128) salienta que

“O diálogo fundamenta e também instrui a consideração da linguagem em ato, que constitui e movimenta a vida social, que surge como réplica social e contra a réplica que consegue antever. Guarda em relação à linguagem, assim entendida, estreita “adequação”. Da vida à teoria, o diálogo, de maneira recursiva, é identificado na ação entre interlocutores, entre autor e leitor, entre autor e herói, entre heróis, entre diferentes sujeitos sociais, que, em espaços e tempos diversos, tomam a palavra ou têm a palavra representada, ressignificada. O ponto de vista dialógico (...) orienta (...) o estudioso a participar do jogo, a considerar o enunciado, o texto, como vozes a compreender, com as quais dialogar. (...).O esforço do diálogo do estudioso com o texto é, então, de se aproximar, compreender as forças vivas de que surge e em que atua, de vivenciá-las, para, depois, de volta ao seu cronótopo, ao presente e às fronteiras da reflexão teórica, sem confundir seus posicionamentos e a especificidade de sua atividade, examinar o texto de fora, com a visão de um todo. O diálogo instrui a perspectiva de análise, ao mesmo tempo que nomeia seu próprio “objeto” e, a despeito de outras reverberações semânticas – de que se tenta proteger a metalinguagem mais abstrata e arbitrária –, auxilia o estudioso da linguagem, que também o experiencia na vida, a contornar o dualismo entre a teoria e a vida.”.

Bakhtin interessa-se por todas as “séries” que derivam do que ele chama de “poderosas e profundas correntes da cultura”. Segundo ele, “a literatura não pode ser compreendida fora do contexto global da cultura de uma determinada época”⁷⁰. Assim, o *hip hop*, ainda que não seja texto literário, deve ser compreendido dentro do que o autor chama de “unidade diferenciada de toda a cultura de uma época”. O *rap* e o *funk*, formas de música popular, utilizam efeitos pirotécnicos executados em toca-discos combinados com um discurso verbal agressivo e ritmado tanto quanto o *gospel* e outras formas de música negra. Essa “falação” se baseia nos esquemas musicais de chamada e resposta, numa espécie de inter-animação entre executante e ouvinte, centrada na interação. Em um outro nível, podemos considerar ainda o *funk* como extensões

⁷⁰ Embora Bakhtin, em alguns textos, trate especificamente do texto literário, sua reflexão pode ser estendida para a linguagem em geral porque, em outros textos, como é o caso, por exemplo, do texto “Gêneros do discurso” (1992), ele próprio se dedica à reflexão sobre a linguagem como um todo.

ritmadas do que Bakhtin (1997) chama de “gêneros do discurso cotidiano”, já que são formas amplas, que se subdividem em gêneros locais, com temas específicos a serem explorados, como *funk* social e *funk* glamouroso, por exemplo. Além disso, as vigorosas investidas do *hip hop* no intertexto ignoram todas as leis de direitos autorais. Há trechos ou músicas inteiras que derivam de outras canções, de outros discursos, colocados numa relação irônica que os relativiza mutuamente. Essa característica dialógica é constante nas canções de FA, como ocorre, por exemplo, em suas canções “Bloco” (“Bloco *Rap* Rio”, “Bloco *Rap* Rio 2006” e “Bloco *Funk*”, conforme análises do capítulo 3).

As citações, seja de forma intertextual ou apenas interdiscursiva, servem a um amplo leque de atitudes, desde brincadeiras até transgressões ou homenagens como “discurso de autoridade”. Vários músicos do *hip hop* reciclam a voz de seus mártires e criam novas versões dessas vozes. Um exemplo bastante elucidativo disso aparece nas canções “*Disco Club 2* (Melô do Radical)”, “Bloco *Rap* Rio”, “Bloco *Rap* Rio 2006”, “Bloco *Funk*” e “Baile da Pesada” (todas analisadas no capítulo 3), uma vez que, além de serem compostas, também são cantadas por diversas vozes.

Conceituamos o que denominamos intertextualidade e interdiscursividade, com base na leitura que Fiorin faz de Bakhtin, a fim de compreendermos o quanto o SLA *Funk* de FA se constitui como elo dialógico entre as “fases” do discurso do *funk* carioca como um todo, sendo parte à parte desse mundo.

Podemos compreender, por meio das palavras de Fiorin (2006: 165) que, em Bakhtin, “a questão do interdiscurso aparece sob o nome de dialogismo”. E compreender o dialogismo, conforme afirma Fiorin (2006: 166), “sempre entre discursos”, uma vez que “O interlocutor só existe enquanto discurso. Há, pois, um embate de dois discursos: o do locutor e o do interlocutor, o que significa que o dialogismo se dá sempre entre discursos”.

Segundo Fiorin, dois sentidos do conceito de diálogo bakhtiniano nos são fundamentais: o diálogo como modo de funcionamento da linguagem, portanto, seu princípio constitutivo; e o diálogo como forma particular de composição do discurso.

Bakhtin afirma (1993: 32) que “não se pode realmente ter a experiência do dado puro”. Isso quer dizer que o “real” se apresenta par nós semioticamente, uma vez que não temos acesso direto à “realidade”, pois nossa relação com ela é sempre mediada pela linguagem, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação entre discursos é o dialogismo, uma vez que nos relacionamos com os discursos que lhes dão

sentido. Nesse sentido, o dialogismo é o modo de funcionamento “real” da linguagem. Conforme Bakhtin (1988: 86),

“(…) todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico.”.

Segundo Bakhtin (1988: 316),

“Um enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação verbal de uma dada esfera. As fronteiras desse enunciado determinam-se pela alternância dos sujeitos falantes. Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem auto-suficientes. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado numa esfera comum da comunidade verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (a palavra “resposta” está empregada aqui no sentido lato): refuta-os, confirma-os, completa-os, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles. Não se pode esquecer que o enunciado ocupa uma posição definida numa dada esfera da comunicação verbal relativa a um dado problema, a uma dada questão, etc. Não podemos determinar nossa posição sem correlacioná-la a outras posições.”.

Em outras palavras, a relação dialógica é uma relação (de sentido) que se estabelece entre enunciados. O enunciado, sendo como que uma réplica de um diálogo, possui um acabamento específico (Bakhtin, 1992: 299-351). Por isso, ele constitui um todo de sentido e, por conseguinte, permite uma resposta. Sendo réplicas de um diálogo, os enunciados se referem a um sujeito e não têm significação, mas sentido. Dessa forma, podemos dizer que o conceito de enunciado, em Bakhtin, recobre o que chamamos de discurso. Segundo Fiorin (2006: 170),

“Quando se diz que o dialogismo é constitutivo do enunciado, está se afirmando que, mesmo que, em sua estrutura composicional, as diferentes vozes não se manifestem, o enunciado é dialógico. Toda réplica, considerada em si mesma, é monológica, enquanto todo monólogo é dialógico. Todo enunciado possui uma dimensão dupla, pois revela duas posições: a sua e a do outro.”.

Como nota Faraco (2003: 66), um dos significados da palavra diálogo é o que remete à “solução de conflitos”, “entendimento”, “promoção de consenso”. No entanto, o dialogismo é tanto convergência quanto divergência, tanto acordo quanto desacordo,

tanto adesão quanto recusa, tanto complemento quanto embate. Ao prosseguir, Faraco demonstra que “o Círculo de Bakhtin entende as relações dialógicas como espaços de tensão entre os enunciados”, pois “mesmo a responsividade caracterizada pela adesão incondicional ao dizer de outrem se faz no ponto de tensão deste dizer com outros dizeres (outras vozes sociais)” (2003: 67). Isso significa que, do ponto de vista constitutivo, o diálogo, de acordo com Faraco, “deve ser entendido como um espaço de luta entre as vozes sociais”. Assim, segundo Fiorin (*In Brait (org.)*, 2006: 170), “pode-se dizer que, constitutivamente, a relação dialógica é contraditória”.

Bakhtin, como observa Faraco (2003: 67), com os conceitos de forças centrípetas e forças centrífugas, “aponta para a existência e jogos de poder entre as vozes que circulam socialmente”. Isso significa que, para o autor russo, não há uma neutralidade na circulação de vozes. Ao contrário, ela tem uma dimensão política. Segundo Fiorin (2006: 173), “As vozes não circulam fora do exercício do poder; não se diz o que se quer, quando se quer, como se quer.”.

Além desse diálogo, que não se exhibe no fio do discurso, há um outro, que nele se mostra: é quando as diferentes vozes são incorporadas no interior do discurso, como ocorre entre “*Disco Club 2*”, “*Bloco Rap Rio*” e “*Bloco Rap Rio 2006*” (ver análises no capítulo3), por exemplo. Podemos dizer, com base em Fiorin, que, “nesse caso, o dialogismo é uma forma composicional”, chamada por Bakhtin (1992: 350) de “concepção estreita do dialogismo” ou “formas externas, visíveis” de diálogo. Essas formas de incorporação do discurso do outro não são as únicas formas dialógicas, mas são o que Fiorin (2006: 174) designa “a maneira de tornar visível esse princípio (o dialógico) de funcionamento das unidades reais de comunicação, os enunciados. São modos pelos quais o princípio real de funcionamento da linguagem é enunciado.”.

Segundo Fiorin (2006: 174),

“há duas maneiras básicas de incorporar distintas vozes no enunciado: a) aquela em que o discurso do outro é ‘abertamente citado e nitidamente separado’. (1992, p. 318); b) aquela em que o enunciado é bivocal, ou seja, internamente dialogizado (Idem, p. 348 e pp. 337-8). Na primeira categoria, entram formas composicionais como o discurso direto e o discurso indireto (Bakhtin, 1979, pp. 141-59), as aspás (Bakhtin, 1992, p. 349), a negação (Bakhtin, 1970, pp. 240-1); na segunda, aparecem formas composicionais como a paródia, a estilização, a polêmica velada ou clara (Idem, pp. 259-60); o discurso indireto livre (Bakhtin, 1979, pp. 160-82).”.

Bakhtin (1992: 319-320) considera as vozes dialógicas tanto quanto ao que se refere ao individual como quanto ao que se refere ao domínio social no discurso:

“O locutor não é um Adão, e por isso o objeto de seu discurso se torna, inevitavelmente, o ponto onde se encontram as opiniões de interlocutores imediatos (numa conversa ou numa discussão acerca de qualquer acontecimento da vida cotidiana) ou então as visões de mundo, as tendências, as teorias, etc. (na esfera da comunicação cultural). A visão de mundo, a tendência, o ponto de vista, a opinião têm sempre sua expressão verbal.”.

Ao se referir ao individual e ao social, Bakhtin considera não só as polêmicas políticas, culturais e/ou econômicas, que refletem visões de mundo diversas, mas também fenômenos como a fala. No entanto, a relação entre o individual e o social não é simples nem estanque em Bakhtin. De um lado, Bakhtin mostra que a maioria das opiniões dos indivíduos é social. De outro, não preconiza um sujeito absolutamente “assujeitado”, o que seria a própria negação da heteroglossia e do dialogismo. Como observa Faraco (2003: 72), a utopia bakhtiniana é “a resistência a qualquer processo centrípeto, centralizador”; o dialogismo incessante é, segundo Faraco (2003: 73-74), “a única forma de preservar a liberdade do ser humano e do seu inacabamento; uma relação, portanto, em que o outro nunca é reificado; em que os sujeitos não se fundem, mas cada um preserva sua própria posição de extra-espacialidade e excesso de visão e a compreensão daí advinda”. A singularidade do sujeito ocorre na “interação viva das vozes sociais” e, por isso, ele é social e singular.

Fiorin (2006: 178) afirma que, “quando se fala em dialogismo, pensa-se em relações com enunciados já constituídos e, portanto, enunciados anteriores, passados.”. Todavia, o enunciado está relacionado não só aos que o precedem, mas também aos que lhe sucedem na cadeia da comunicação verbal. Na medida em que um enunciado é elaborado em função de uma resposta, está ligado a essa resposta, que ainda não existe, pois o enunciado se constitui para uma dada resposta esperada.

Em Bakhtin, os termos texto, enunciado e discurso não se recobrem.

Nas palavras do filósofo russo (1992: 329), o texto “representa uma realidade imediata (do pensamento e da emoção)”. O texto é “um conjunto coerente de signos”, por isso, não é uma entidade exclusivamente verbal. Na verdade, ele é uma categoria presente em todas as linguagens, em todas as semióticas. Assim, segundo Fiorin (2006: 179), “O texto, em Bakhtin, é uma unidade da manifestação: manifesta o pensamento, a emoção, o sentido, o significado.”. Cada texto possui em si um sistema compreensível para todos (convencional, dentro de uma dada comunidade): uma língua. Isto é, nas palavras de Fiorin (2006: 179), “Não há texto que não pressuponha uma língua. (...) Tudo o que no texto é repetitivo e reproduzível é da ordem da língua, pois o texto é único, individual e irreprodutível.”.

Na medida em que o texto se torna um enunciado, ele é distinto desse. Segundo Fiorin (2006: 180), “O texto pode ser visto como enunciado, mas pode não o ser, pois, quando o enunciado é considerado fora da relação dialógica, ele só tem realidade como texto.”. Mais que isso, conforme o estudioso,

“Se o texto é distinto do enunciado e este é um todo de sentido – marcado pelo acabamento (a obra), dado pela possibilidade de admitir uma réplica – cuja natureza específica é dialógica, o texto é a manifestação do enunciado, que é uma ‘postura de sentido’. Por isso, ele é uma realidade imediata, dotada de uma materialidade, que advém do fato de ser um ‘conjunto de signos’. O enunciado é da ordem do sentido; o texto é do domínio da manifestação. O sentido não pode construir-se senão nas relações dialógicas. Sua manifestação é o texto e este pode ser considerado como uma entidade em si.”.

Bakhtin diferencia ainda enunciado e discurso. Afirma o estudioso russo que “Pode-se estabelecer um princípio de identidade entre a língua e o discurso, porque no discurso se apagam os limites dialógicos do enunciado, mas jamais se pode confundir língua e comunicação verbal (entendida como comunicação dialógica efetuada mediante enunciados)” (1992: 335). Com base nessa afirmação, podemos entender o discurso como uma abstração ou, como afirma Fiorin (2006: 181),

“uma posição social considerada fora das relações dialógicas, vista como uma identidade. O enunciado, sob esse ponto de vista, constitui-se como interdiscurso e não como conjunto de relações entre intradisursos (discurso, em Bakhtin). O interdiscurso é interior ao intradiscurso, é constitutivo dele. Na comunicação verbal real, o que existem são enunciados, que são constitutivamente dialógicos. O discurso é apenas a realidade aparente (mas realidade) de que os falantes concebem seu discurso autonomamente, dão a ele uma identidade essencial. Entretanto, no seu funcionamento real, a linguagem é dialógica.”.

Com base na reflexão feita, podemos distinguir interdiscursividade e intertextualidade, uma vez que, para Bakhtin (1992: 331), o texto é conceituado como “uma mônada específica que refrata (no limite) todos os textos de uma dada esfera. Interdependência do sentido (na medida em que se realiza através do enunciado).”. Ao se referir a essa mesma fala de Bakhtin, Fiorin (2006: 181) afirma que

“Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que a intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro.”.

Entretanto, nem todas as relações dialógicas mostradas no texto devem ser consideradas intertextuais. Bakhtin (1992: 331) fala em “relações dialógicas

intertextuais e intratextuais”, que podem ser entendidas, segundo Fiorin, até mesmo por uma questão de tradução, como “relações dialógicas entre textos e dentro do texto”. As relações intratextuais (dentro do texto) ocorrem quando, no mínimo, duas vezes se acham no interior de um mesmo texto; enquanto que as relações intertextuais (entre textos) ocorrem quando um texto se relaciona dialogicamente com outro texto já constituído. Assim, a intertextualidade, conforme salienta Fiorin (2006: 184) é “o processo da relação dialógica não somente entre duas ‘posturas de sentido’, mas também entre duas materialidades lingüísticas.”.

Em outras palavras, podemos dizer que, se em Bakhtin há uma distinção entre texto e enunciado e esse pode ser aproximado ao que entendemos por interdiscurso, já que se constitui nas relações dialógicas, enquanto aquele é a manifestação do enunciado, a realidade imediata dada ao leitor, é possível diferenciar interdiscursividade e intertextualidade. Aquela é qualquer relação dialógica entre enunciados, enquanto esta é um tipo particular de interdiscursividade, aquela em que se encontram num texto, ao menos, duas materialidades textuais distintas. Por materialidade textual, entendemos um texto em sentido estrito ou um conjunto de fatos lingüísticos, que configura um estilo, um jargão, uma variante lingüística, etc.

Para Bakhtin (1997), os gêneros, as linguagens e até as culturas são suscetíveis à “iluminação recíproca”. Assim, o discurso, tanto quanto a linguagem, não se apresenta como um bloco monolítico. Não pertence a uma disciplina, pois se encontra aberto a todas as disciplinas que por ele se interessem. Para a AD, o discurso é apreendido como uma atividade ligada a um gênero – e não podemos nos esquecer que a AD retoma a questão do gênero a partir de Bakhtin – a uma instituição discursiva, pois não se pensa em lugares independentes das enunciações que se tornam possíveis e vice-versa.

Bakhtin, ao tratar da questão dos gêneros do discurso, reitera sua definição de enunciado. Afirma que o enunciado concreto, compreendido como unidade da comunicação verbal, é delimitado pela alternância entre o “eu” e o “outro”.

O objeto do discurso, segundo Bakhtin: “(...) é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões de mundo, tendências”, como, para nós, ocorre no SLA *Funk* de FA. Assim, o discurso do *hip hop*, que é composto por vários outros discursos, torna-se ponto de encontro entre sujeitos ou entre suas “visões de mundo”, posturas, tendências, enfim, tensões. O discurso das canções do *hip hop*, inclusive o de FA, realiza diálogos no intuito de simular a “realidade” e a cultura por

meio da alternância de vozes dos sujeitos (“eu”/“outro”) de seus discursos. Assim, o discurso mantém, no enunciado, um elo entre discurso e “realidade” cultural.

Em Bakhtin, a história não é algo exterior ao discurso, mas interior a ele, pois o sentido é histórico. Por isso, para perceber o sentido, precisamos situar o enunciado no diálogo com outros enunciados e apreender os confrontos sêmicos que geram os sentidos, enfim, precisamos captar o diálogo que o permeia.

Afinal, o caráter dialógico do enunciado impossibilita dissociar de seu funcionamento discursivo a relação do discurso com seu outro. Isto é, o discurso em Bakhtin é lingüístico e histórico. Assim, com o conceito de diálogo, podemos captar a historicidade no movimento lingüístico de sua constituição, ou seja, é na relação com o outro que se apreende a história que perpassa o discurso e essa relação se encontra inscrita na própria interioridade do discurso.

2.4. O cronótopo do “baile da pesada”

“(…) quando vou pra lá / me sinto longe daqui / quando volto pra cá / me sinto perto de lá // Jorge Benjor é daqui / James *Brown* é de lá / Carlinhos *Brown* é de todo lugar // eu sou um pouco daqui / eu sou um pouco de lá / (...) e pelas coisas que eu vejo / esse é o lugar // (...) // quando vou pra lá / sinto falta daqui / quando volto pra cá / me faltam coisas de lá / com os pés aqui / com a cabeça lá / minha visão daqui / o meu olhar de lá // vou vivendo / misturado misturado / vou vivendo / misturado misturado // (...) //”

(“Esse é o lugar”, Fernanda Abreu)

A abordagem bakhtiniana se sustenta em sua concepção dialógica de linguagem (em seu sentido amplo). Bakhtin compreende como sujeito a relação dialógica de “reflexo” e “refração” existente entre o “eu” e o “outro” no discurso. Essa relação ocorre num tempo e num espaço. Daí a importância do conceito de cronótopo criado pelo filósofo/teórico russo. Afinal, para Bakhtin (1988: 211), “(…) o processo de assimilação do tempo, do espaço, e do indivíduo histórico real que se revela neles, tem fluído complexa e intermitentemente.”.

O conceito de cronótopo, para Bakhtin, relaciona-se com seus estudos literários, especificamente voltados para o gênero romanesco. Entretanto, essa noção teórica possui aspectos pertinentes a outros gêneros discursivos, como é o caso do *funk*, especificamente, das SLAs de FA. O que justifica a incorporação da análise cronotópica das canções de FA em nosso estudo é a afirmação do próprio filósofo russo (1988: 356) de que “A linguagem é essencialmente cronotópica, como tesouro de imagens. É

cronotópica a forma interna da palavra, ou seja, o signo mediador que ajuda a transportar os significados originais e espaciais para as relações temporais”.

Compreendemos o *funk* carioca como um gênero discursivo e o SLA *Funk* de FA como parte à parte do processo de “funkinização” (ver explanação em 1.3). Para entender a isotopia da busca por um pertencimento a um outro universo, a qual nos propomos analisar nas canções de FA, necessitamos relacionar sujeito-espaço-tempo desse processo, tal qual aparece nas letras das canções por nós elencadas. Para tal, partimos da noção de cronótopo, conforme a descrição de Bakhtin (1988: 211, 212):

“A interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos cronótopo (que significa “tempo-espaço”). Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente); nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o cronótopo como uma categoria conteudístico-formal.

No cronótopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronótopo artístico.

O cronótopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronótopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronótopo é o tempo. O cronótopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica.”.

Essa relação cronótopo e gênero discursivo é essencial para nossas análises, uma vez que no SLA *Funk* de FA, em diversas canções, a música é o sujeito (“eu”) que leva o “outro” (personagem) a um lugar (o baile, o clube). Nesse trajeto, o personagem se transforma, ao menos aparentemente, uma vez que no início do enunciado se caracteriza de uma forma e, no final, de outra. Esse percurso de mudança ocorre, geralmente, no transcorrer de uma noite, assim, o tempo das canções de FA pode ser compreendido – como afirma Tatit – como o tempo de qualquer canção, ou seja, pelo “agora”. Entretanto, o “agora” dos enunciados das SLAs de FA é fugaz, imediato, extremamente condensado, como em “A Noite”, “SLA radical *dance disco club*” e “*Disco Club 2* (Melô do Radical)”, por exemplo. Há canções em que os enunciados parecem se alongar por meio da memória, todavia, o que impera é o “agora”, caracterizado como tempo da mudança, momento de transformação, extremamente ligado ao baile (espaço). Nesse tempo-espaço é que a ação discorre, realizada por meio do som SLA.

Apesar de uma descrição simplificada, os cronótopos encontrados no SLA *Funk* de FA o tornam complexo. Algumas canções possuem características do que Bakhtin (1988) denomina “cronótopo da estrada” e “cronótopo do encontro”, outras, do “cronótopo de Rabelais” ou ainda da mistura deles, conforme as análises que se seguem.

No cronótopo do encontro predomina o matiz temporal. O cronótopo da estrada, que se liga a ele, por sua vez, possui volume mais amplo, porém um pouco menos de intensidade de valor emocional. Segundo Bakhtin (1988: 349, 350),

“(…) os encontros ocorrem frequentemente na ‘estrada’. Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada (‘a grande estrada’) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos. As séries espaciais e temporais dos destinos e das vidas dos homens se combinam de modo peculiar, complicando-se e concretizando-se pelas distâncias sociais, que não superadas. Este é o ponto de enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. Parece que o tempo se derrama no espaço e flui por ele (formando os caminhos); daí a tão rica metaforização do caminho-estrada: ‘o caminho da vida’, ‘ingressar numa nova estrada’, ‘o caminho histórico’ e etc.; a metaforização do caminho é variada e muito planejada, mas o sustentáculo principal é o transcurso do tempo.”.

Nas SLAs de FA, o baile é o espaço-tempo que possui o papel de confluência das diferenças e da multiplicidade, como ocorre com a estrada descrita por Bakhtin. Mas, nas canções de FA, isso ocorre, especificamente, no “baile da pesada” do “clube SLA”, no tempo da noite. A duração da festa é a duração carnavalesca do mundo às avessas, como o descrito em Rabelais, segundo Bakhtin, ainda que num outro contexto.

Nesse sentido, a rua é um *locus* importante. Todavia, segundo Bakhtin (1988: 352), “um lugar realmente novo para a realização das peripécias” é “o salão-sala de visita (em seu sentido amplo)” com a “plenitude do seu significado como ponto de interseção das séries espaciais e temporais do romance.”. Do ponto de vista temático e composicional é que ocorrem os encontros. Bakhtin (1988: 352, 353) explica que

“Este significado temático-composicional é totalmente compreensível. É lá, na sala de visitas da Restauração e da Monarquia de Julho que se encontra o barômetro da vida política e dos negócios. É lá que as reputações políticas, comerciais, sociais e literárias são criadas e destruídas, as carreiras iniciam e fracassam, estão em jogo os destinos da alta política e das altas finanças, decide-se o sucesso ou o revés de um projeto de lei, de um livro, de um ministro ou de uma cortesã-cantora; nela estão representadas de forma bem completa (e reunidas num único lugar e num único tempo) as gradações da nova hierarquia social; finalmente, revela-se em formas visíveis e concretas o poder onipresente do novo dono da vinda – o dinheiro.

Mas o principal nisto tudo é o entrelaçamento do que é histórico, social e público com o que é particular e até mesmo puramente privado, de alcova; a associação da intriga pessoal e

íntima com a intriga política e financeira, do segredo de Estado com o segredo da alcova, da série histórica com a série biográfica e de costumes. Lá estão condensados, concentrados os signos patentes e visíveis tanto do tempo histórico, como também do tempo biográfico e cotidiano, e, simultaneamente, eles estão unidos na imagem mais densa, fundidos nos signos unitários da época, que se torna concreta e tematicamente visível.

(...) a sala de visitas serve como lugar de interseção das séries espacial e temporal, lugar de condensação dos traços do decurso do tempo no espaço.”.

O papel desempenhado pela sala de visita na Restauração é o mesmo da praça pública na Idade Média e no Renascimento. No *funk* carioca, a rua, a quadra de samba e o clube possuem a mesma função, num outro contexto. Nas canções de FA, os locais eleitos para tal representatividade são o clube e a boate, espaços de realização de seu “baile da pesada”, regido por seu SLA *Funk*.

Nas canções de FA, o momento do baile é descrito, geralmente, após um outro momento, o cotidiano dos personagens narrados. Todavia, colocados esses dois tempos de forma seqüencial, como ocorre em algumas canções (como “Baile da Pesada”, “Da Lata”, “SLA radical *dance disco club*” e “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*” – analisadas no capítulo 3), o dia como tempo do trabalho e a noite como tempo da diversão, o baile passa a fazer parte da rotina da vida dos sujeitos das canções. Assim, os enunciados narram, por meio de um dia ou de uma noite, todos os dias e todas as noites. Esse tipo de construção cronotópica ocorre porque, segundo Bakhtin (1988: 353), a sala de visita

“(…) é o lugar do tempo cíclico dos costumes. Nela não há acontecimentos, há apenas o ‘ordinário’ que se repete. O tempo é privado do curso histórico progressivo, ele se move por círculos estreitos: o círculo do dia, da semana, do mês, de toda a vida. Dia após dia se repetem os mesmos atos habituais, os mesmos temas de conversa, as mesmas palavras, etc. Durante este tempo, as pessoas comem, bebem, dormem, têm esposas, amantes (não romanescas), fazem intrigas mesquinhas, sentam nas suas lojas ou escritórios, jogam cartas, mexericam. É o tempo cíclico, comum, ordinário, cotidiano dos clubes. (...). Aqui, o tempo não tem peripécias e parece quase parado. (...) É um tempo denso, viscoso, que rasteja no espaço. Por isso ele não pode ser o tempo principal do romance. É utilizado pelos romancistas como um tempo secundário, mistura-se com as outras séries temporais, não cíclicas, ou é recortado por elas; freqüentemente serve de fundo contrastante para as séries temporais, energéticas e fatuais.”.

O tempo cíclico da sala de visitas feita por Bakhtin se refere ao romance *Madame de Bovary*, de Flaubert. Nas canções de FA, o clube possui esse tempo cíclico, com efeito de sentido denso, quase parado, tal qual descreve o filósofo russo. Esse é o tempo do baile, realizado no clube, onde o cotidiano é composto pela dança e pela música. Essa é a sua lógica. A lógica do universo SLA *Funk* de FA.

Em nota de rodapé, Bakhtin (1988: 354) explica ainda que

“As tradições culturais e literárias (inclusive as mais antigas) se conservam e vivem não na memória individual e subjetiva de um homem isolado em algum psiquismo coletivo, mas nas formas objetivas da própria cultura (inclusive nas formas lingüísticas e verbais), e nesse sentido elas são intersubjetivas e interindividuais (conseqüentemente, também sociais); daí elas chegam às obras literárias, às vezes quase passando por cima da memória individual subjetiva dos autores.”.

Essa explanação explica o que ocorre nas canções de FA. Isto é, os enunciados das canções, em sua maioria, descrevem um único evento (uma noite, um personagem, um clube, uma pista de dança, por exemplo), no entanto, o fato narrado representa, metaforicamente, a cultura do *hip hop*, especificamente marcado pelo SLA *Funk* de FA.

Bakhtin (1988: 361, 362) explica-nos ainda que

“(...) qualquer fenômeno, nós, de alguma forma, o interpretamos, ou seja, o incluímos não só na esfera da existência espaço-temporal, mas também na esfera semântica. (...) nos importa o seguinte: para entrar na nossa experiência (experiência social, inclusive), esses significados, quaisquer que eles sejam, devem receber uma expressão espaço-temporal qualquer, ou seja, uma forma sígnica audível e visível por nós (...). Sem esta expressão espaço-temporal é impossível até mesmo a reflexão mais abstrata. Conseqüentemente, qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronótopos.”.

Os significados dos cronótopos aos quais se refere o filósofo são o que ele denomina de significado temático e figurativo. Os significados temáticos são, segundo Bakhtin (1988: 355), “os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronótopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo”. Quanto aos significados figurativos dos cronótopos, Bakhtin (*idem*) explica que

“Neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto; no cronótopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue. (...). Mas o acontecimento não se torna uma imagem. O próprio cronótopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos. Isso graças justamente à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – em regiões definidas do espaço. Isso também cria a possibilidade de construir a imagem dos acontecimentos no cronótopo (em volta do cronótopo). Ele serve de ponto principal para o desenvolvimento das ‘cenas’ no romance (...). Dessa forma, o cronótopo, como materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da concretização figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance – as generalizações filosóficas e sociais, as idéias, as análises das causas e dos efeitos, etc. – gravitam ao redor do cronótopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária. Este é o significado figurativo do cronótopo.”.

Cada cronótopo pode incluir em si uma quantidade ilimitada de pequenos cronótopos, pois segundo Bakhtin (1988: 357), “Os cronótopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas.”. Isso ocorre porque, conforme o teórico russo (*idem*),

“O seu caráter geral é dialógico (na concepção ampla do termo). Mas esse diálogo não pode penetrar no mundo representado na obra nem em nenhum dos seus cronótopos: ele está fora do mundo representado, embora não esteja fora da obra no seu todo. Esse diálogo ingressa no mundo do autor, do intérprete e no mundo dos ouvintes e dos leitores. E esses mundos também são cronotópicos.”.

Sabemos que entre o mundo real representante e o mundo representado na obra passa o que Bakhtin denomina “uma fronteira rigorosa e intransponível”. Entretanto, como o próprio filósofo russo afirma,

“Apesar de toda inseparabilidade dos mundos representado e representante, apesar da irrevogável presença da fronteira rigorosa que os separa, eles estão indissolivelmente ligados um ao outro e se encontram em constante interação: entre eles ocorre uma constante troca, semelhante ao metabolismo que ocorre entre um organismo vivo e o seu meio ambiente: enquanto o organismo é vivo, ele não se funde com esse meio, mas se for arrancado, morrerá. A obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o, e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e numa percepção criativa dos ouvintes-leitores. Esse processo de troca é sem dúvida cronotópico por si só: ele se realiza principalmente num mundo social que se desenvolve historicamente, mas também sem se separar do espaço histórico em mutação. Pode-se mesmo falar de um cronótopo criativo particular, no qual ocorre essa troca da obra com a vida e se realiza a vida particular de uma obra.”.

A importância do estudo do cronótopo das canções de FA ocorre porque, segundo Bakhtin (1988: 349), “O cronótopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva”, uma vez que, para ele, “Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de uma matiz emocional.”. Assim,

“(…) a contemplação artística viva (ela é, naturalmente, também interpretada por completo, mas não abstrata) não divide nada e não se afasta de nada. Ela abarca o cronótopo em toda a sua integridade e plenitude. A arte e a literatura estão impregnadas por valores cronotópicos de diversos graus e dimensões. Cada momento, cada elemento destacado de uma obra de arte são estes valores”. (1988: 349)

Portanto, abarcamos esse estudo ao gênero canção, em especial ao SLA *Funk* de FA, porque Bakhtin não se prende à literatura, mas também se volta à arte e à cultura em geral quando fala desse conceito, bem como enfatiza a importância de seu estudo numa análise “viva” como a que desejamos fazer.



Foto do encarte do álbum *Raio X*, de FA

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm

3. Olhos bem abertos para o SLA *Funk* de FA: que discurso é esse?

“Quanto mais Fernandinha conecta suas antenas com os batucos do planeta, mais ela se torna carioca e pontiaguda como o Pão-de-Açúcar. E quanto mais carioca, mais ela se torna paulista, pernambucana, novaiorquina, paquistanesa e universal.” (Marcelo Tas)

Neste momento, analisamos as canções de FA elencadas na introdução desta tese. Para isso, identificamos uma isotopia da busca por um pertencimento, marcante no universo de FA. Essa isotopia foi analisada sob três aspectos: o primeiro, a festa, especificamente a música e a dança no espaço-tempo do “baile da pesada”, pois é o “suíngue” carnavalesco que aparece como elemento, ao mesmo tempo, resistente e entorpecente em suas canções; o segundo, a “antropofagia”, designada como mistura “sampleada”, tanto pelo ritmo quanto pela letra de suas canções; e, por último, a metalinguagem, presente no universo das canções de FA, expressão da preocupação em relação a uma “auto-definição”: o clube SLA *Funk* de FA. Esses três elementos isotópicos referem-se, especificamente, ao Rio de Janeiro, mas, ao longo da obra de Fernanda, eles passam a caracterizar todo o país e ainda o planeta.

A sigla SLA compõe parte expressiva da obra de FA e foi criada por ela. S.L.A. é uma marca constante em toda a produção de Fernanda e, segundo Hermano Vianna⁷¹, refere-se à identidade poética da cantora-compositora, já que é composta pelas iniciais de seu nome: (Fernanda) Sampaio de Lacerda Abreu. Essa sigla pode, é claro, ter sido criada a partir de seu nome, mas essa é uma de suas possibilidades de atualização, uma vez que SLA se refere ao aspecto da metalinguagem, componente da isotopia da busca por um pertencimento. Não um pertencer da cantora, mas a representação de uma busca coletiva dos sujeitos de suas canções, por descobrirem e ocuparem um espaço: o Rio, miscigenado por suas manifestações culturais distintas.

Por uma questão organizacional do texto, subdividimos este capítulo em canções relacionadas às SLAs. Cada uma das três SLAs se encontram analisadas num tópico, ainda que todas elas se refiram à mesma isotopia, a partir de três critérios, que também se inter-relacionam (sempre com base no baile): a conceituação e a construção de valores da e na festa; a caracterização do “clube SLA” por meio da instituição do prazer no lugar do trabalho, ou seja, o que acontece no “clube SLA”; e as dimensões do “baile da pesada”, da micro à macro espacialidade, da pequena à grande temporalidade.

⁷¹ Artigo sem título sobre o primeiro trabalho de FA, encontrado em seu *site* oficial – <http://www2.uol.com.br/fernandaabreu>, *site* acessado dia 04 de março de 2006, às 18h.

Em outras palavras, o fio condutor de nossas análises é a isotopia da busca por um pertencimento. Essa isotopia é composta pela festa, pela antropofagia e pela metalinguagem, caracterizadas pelas canções “SLA radical *dance disco club*”, “Sigla Latina do Amor (SLA 2)” e “S.L.A.3”, “carros-chefes” de nossas análises, subdivididas nos itens 3.1, 3.2 e 3.3. As SLAs foram analisadas junto com outras canções, de acordo com a subdivisão do capítulo, da seguinte forma:

- 3.1. Conceituação e construção de valores da e na festa: análise das canções “SLA radical *dance disco club*”, “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*”, “*Bloco Rap Rio*”, “*Bloco Rap Rio 2006*”, “*Bloco Funk*”, “*O céu pode esperar*”, “*A Noite*” e “*Baile da Pesada*”.
- 3.2. Caracterização do “clube SLA” por meio da instituição do prazer (dançante e sexual) no lugar do trabalho: análise da canção “*Sigla Latina do Amor (SLA2)*”.
- 3.3. As dimensões espaciais do baile: análise das canções “S.L.A.3”, “*Rio 40 Graus*”, “*Tudo vale a pena*”, “*Raio X*”, “*Brasil é o país do suingue*” e “*Roda que se mexe*”.

No item 3.1., depreendemos os significados de baile e clube apresentados nas canções. Com tais definições, podemos subentender o “ponto de vista” dos sujeitos acerca de si mesmos, do *funk* e do *hip hop* carioca no discurso das canções de FA.

Em 3.2., analisamos o que ocorre no baile do clube da pesada como espaço-tempo de prazer e diversão do “*funk club*”, ou seja, momento de expressão e valorização do corpo que, na dança, atualiza os sentidos de amor.

Finalmente, em 3.3., analisamos as dimensões atribuídas ao *funk* de FA pelos sujeitos das canções. O baile aparece caracterizado, ao longo da obra de FA, não apenas como manifestação local, mas também nacional e universal, pois o suingue *samba-funk* do *hip hop* que, a princípio, nas primeiras canções de FA, parece tão particular (carioca), passa a ser identitário de algumas regiões (e) do Brasil e, em algumas de suas composições contemporâneas, ele se caracteriza como planetário (Terra).

Em suma, analisamos as canções elencadas como representações do SLA *Funk* de FA e este como expressão deslocada do processo de “*funquinização*” pelo qual passa o país, a partir do fenômeno dos bailes *funk* cariocas.

3.1. SLA “*on your mind*”

“Abra suas asas / solte suas feras / caia na gandaia / entre nessa festa // E leve com você / o seu sonho mais louco / Eu quero ver seu corpo / lindo, leve e solto // A gente as vezes / sente / sofre / dança / sem querer dançar / Amo você. // Na nossa festa / vale tudo / pode ser alguém como eu / como você // Dance bem / dance mal / dance sem parar / dance bem / dance mal / dance até / sem saber dançar.” (“*Dancing Days*”, Frenéticas)

Para analisarmos as SLAs de FA, precisamos, a partir delas, compreender alguns significados em torno dos quais as canções se constituem, uma vez que entendemos essa sigla como um código que “traduz” o sentido do *hip hop* carioca e seu processo de “funkinização”, por meio da música e pela lógica do corpo no baile.

A primeira SLA – “SLA radical *dance disco club*” – apresenta o clube SLA como *locus* próprio para o “baile da pesada”, calcado na “liberação total” do corpo. Nesse sentido, os significados do baile surgem como condição *sine qua non* para a compreensão da instituição das SLAs de FA no quadro do *hip hop*. Suas canções não possuem um limite classificatório específico. Elas podem ser consideradas, *rap*, *funk*, *reggae*, *samba* e *rock*, entre outros ritmos musicais, devido ao seu caráter dialógico – interdiscursivo e intertextual – seja com relação à sua música seja ao que se refere à sua letra. Aqui, consideramos as SLAs de FA como um tipo de *funk*, devido à marcante influência *black* em suas canções. Além disso, como já dissemos em 1.3, as canções de FA servem de elo entre as fases do *funk* carioca, uma vez que suas SLAs possuem elementos do *soul-funk* da década de 70 e do *new funk* dos anos 90/2000.

Para entendermos como ocorre a construção de valores da e na festa cantada pelos sujeitos das canções de FA, analisamos, além da canção “SLA radical *dance disco club*” (3.1.1), em conjunto, as canções “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*” (3.1.2), “*Bloco Rap Rio*” e “*Bloco Rap Rio 2006*” (3.1.3), “*Bloco Funk*” (3.1.4), “*O céu pode esperar*” (3.1.5), “*A Noite*” (3.1.6) e “*Baile da Pesada*” (3.1.7), pois o discurso dessas canções define o baile como espaço-tempo de manifestação dos sujeitos, na busca de um pertencimento e de um sentido de existência.

A música SLA, dançante, aparece, nas canções, como elemento do momento de “vadiagem” saudável e prazerosa, pois “aliviador” da “condição” dos sujeitos que, compostos pelo cotidiano monótono, estático, mental, rotineiro e sério do universo do trabalho, podem “solucionar” seus “problemas” por meio da dança, possível apenas com a música SLA e, assim, deixar de pertencer a um mundo que não os identifica como

sujeitos e passar a poder pertencer ao “clube” do baile da pesada, local calcado nas regras do corpo, do prazer, do lazer, do riso, da diversão, do inusitado, da movimentação, do inconsciente, dos sentidos e que “oferece” (ou impõe) uma outra lógica e um novo sentido às existências dos sujeitos que dele participam.

Assim, as canções analisadas neste momento – “SLA radical *dance disco club*”, “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*”, “*Bloco Rap Rio*”, “*Bloco Rap Rio 2006*”, “*Bloco Funk*”, “O céu pode esperar”, “A Noite” e “Baile da Pesada” – formam um conjunto que demonstra a relação entre sujeitos, espaços (“bailes”) e tempos (duração da festa), pois simulam a instituição dos sujeitos no universo do *funk* como parte à parte do *hip hop* carioca e propõem o SLA *Funk* de FA como solucionador de problemas dos sujeitos, seu prazer de viver e sentido de existir.

3.1.1. “SLA radical *dance disco club*”

Para analisar “SLA radical *dance disco club*”, utilizamos a noção do cronótopo do encontro de Bakhtin (1988). Segundo o filósofo russo, esse cronótopo se relaciona ao da estrada, conforme explicitamos no decorrer da análise.

No enunciado da canção, como vemos abaixo, a transformação de estados, monótomos para surpreendente, sofrida pela “menina”, personagem da canção no tempo da noite, narrado como momento da diversão, e no espaço da pista de dança, caracteriza o cronótopo do encontro, ligado ao da estrada nesse texto. A busca por um pertencimento a um tempo-espaço aliviador de tensões e o encontro da “menina” com o baile constroem o cronótopo da festa *funk* como rito carnavalesco (conforme veremos nas análises de outras canções). O local narrado é propício para o lazer, caracterizado pela dança “*disco club*”. O “baile da pesada” é o espaço-tempo de realização do lazer e do prazer, e a música SLA é o sujeito do enunciado:

“SLA radical *dance disco club*

Hoje é uma noite como outra qualquer
E na sua casa vemos uma menina
Uma menina muito interessante
E mesmo que não pareça, sua vida é dura

Hoje é uma noite qualquer
E lá está a menina, parada e pensando
Sentindo as palavras, indo e voltando
Sua mente trabalha, trabalha sem parar

Mas ela sabe que a noite é um grande negócio
Então decide sair e caminhar pelas ruas
Seu pensamento é interrompido por um som
Vindo de um lugar não muito distante

SLA radical *dance disco club*
SLA radical *dance club*

Foi só ela entrar e se deparar
Com um ambiente requintado e cru
Um som vital, um ritmo quente
Uma grande pista multirreluzente

Ela gosta de excitar seus sentidos
De ampliar seu poder de observação
Seus olhos tentam ver tudo, e assim
Sua boca, sua mão e assim seu coração

E já não é uma noite como outra qualquer
E no centro da pista está a menina
Dançando, sorrindo e dançando
Seu corpo trabalha, trabalha sem parar

SLA radical *dance disco club*
SLA radical *dance club*”

A canção acima é composta por um narrador onisciente (o “eu”) que conta para o ouvinte-leitor (nós, os “outros”) da canção, a transformação efetuada, pelo som SLA, em uma “menina” (personagem do texto). Em sua narrativa, a personagem, sem nome, simboliza qualquer menina, melhor, qualquer pessoa. O valor veiculado no enunciado da canção é o de que a transformação ocorrida com a personagem possa acontecer com qualquer pessoa, desde que, como a “menina” da canção, a pessoa também se deixe embalar pelo som do “baile da pesada”. “SLA radical *dance disco club*” se caracteriza, então, como um convite à adesão dos sujeitos eu/outro do texto ao espaço-tempo do baile e, por meio dele, ao universo SLA *Funk* de FA.

Apesar de o narrador contar a história de um outro, ele se projeta e também nos projeta em alguns trechos de seu enunciado. Por meio da primeira pessoa do plural (“vemos”, no segundo verso da canção), o “eu” se coloca identificado com o “outro” a quem dirige seu texto. Com isso, o narrador seduz o ouvinte-leitor a se identificar com a personagem no ato de execução da canção, segundo nos explica Tatit (1986).

O narrador posiciona a menina no centro da pista de dança, local principal de transformação do estado de ânimo da “menina”, que, antes, encontrava-se em sua casa ou nas ruas. A canção possui duas marcas temporais: “Hoje” e “noite”. Essas marcas aproximam os sujeitos da canção, pois os transporta a um tempo comum: o tempo de “agora” do baile e da canção. O tempo narrado “hoje” é o tempo da “noite” (em

contraposição ao tempo do dia), momento de prazer, lazer e de “grande negócio”, como afirma o “eu” da canção. Melhor, o tempo da festa e do som SLA.

Na canção, a transformação de estados ocorre pela movimentação parar/não-parar/sem parar. Isso pode ser compreendido ao relacionarmos “parar” com a estaticidade do mundo inteligível e “sem parar”/agir com a mobilidade do universo sensível. Essa movimentação demonstra o estado em que a “menina” se encontra no início da canção, já que procura uma fuga para sua “vida dura”, conforme narra o “eu” do texto. Assim, podemos dizer que a “menina” possui um desejo de ação (sua decisão de sair pelas ruas), que retrata a transformação de seu estado no início e no final da canção. No entanto, a “menina”, até ser entorpecida pelo som SLA, não pode fazer nada. Isto é, não consegue, por si só, modificar-se. A mudança da vida rotineira para o inusitado “baile da pesada” é a ação proposta na canção. Afinal, a vida da “menina” é caracterizada “como outra qualquer”, comum, sem novidade ou importância.

A adversativa (“mas”) que inicia a terceira estrofe da canção indica a mudança a ser ocorrida com a “menina”. Tanto quanto a negativa (“e já não é uma noite qualquer”), o elemento adversativo pressupõe uma mudança oposta à situação anteriormente narrada. Assim, se a personagem, primeiro, encontrava-se estática, a adversativa e a negação indicam uma mudança a ser ocorrida a *posteriori*, ou seja, a movimentação corpórea e “divertida” da dança como tempo inusitado e único.

A mudança do artigo indefinido (“uma”) para o definido (“a”) que acompanha a “noite” reorganiza o tempo-espaço da canção e colabora com a modificação dos estados de ânimo da “menina”, que deixa de estar numa noite “como outra qualquer” e passa a viver “a noite”, especial e diferente, aquela que marca seu encontro com e sua adesão ao universo SLA *Funk* do “baile da pesada” de FA.

Em toda a canção, há apenas um verbo no passado, especificamente no pretérito perfeito: o verbo ser na terceira pessoa do singular, encontrado no primeiro verso da quinta estrofe (“Foi só ela entrar e se deparar”). Todo o restante do enunciado se encontra no presente. O efeito de sentido causado pela mudança temporal, marcada pelo verbo no passado, é o de ação completa. No decorrer da canção, até o momento em que aparece o passado e depois disso, só sabemos a respeito do antes e do depois da transformação da “menina”. O processo de transformação em si não é narrado, por isso o uso do pretérito perfeito para indicar a ação já realizada. Subentendemos que essa transformação ocorre com a adesão da personagem ao som SLA e com o adentramento dela (a menina) no espaço-tempo do baile. Todos os demais verbos e indicadores

temporais se encontram no presente do indicativo, o que condensa o tempo, enfatiza os espaços (casa, rua e pista de dança) e os sujeitos discursivos. No entanto, toda a ação é realizada através do tempo, que parece quase parado.

O verbo decidir, no segundo verso da terceira estrofe, revela a primeira tomada de atitude da “menina”. Há uma transformação de estado sofrida pela menina: de indecisa para decidida: “decide sair e caminhar pelas ruas”. O primeiro estado, estático, é mudado por sua decisão, que a leva à etapa posterior, de mobilidade, acompanhada dos verbos “sair” e “caminhar”, que caracterizam a ação, tomada por sua decisão. O espaço também muda, do privado (casa) para o público e coletivo (“ruas”), local privilegiado do cronótopo do encontro, segundo Bakhtin.

Podemos afirmar que o som, personificado (SLA), caracteriza-se como sujeito do enunciado da canção, bem como impõe a diversão à “menina”. Sob esse prisma, o som que surge (quase no centro da canção) assume, na verdade, o papel de sujeito (“eu”), enquanto que a menina, aparentemente retratada como sujeito, ao aceitar o convite proposto pelo som, passa a ser seu “outro”, tanto quanto nós, ouvintes-leitores da canção. O refrão separa a canção em dois momentos, o antes e o depois da adesão ao baile. Além disso, ele apresenta o som SLA como elemento responsável pela transformação de estados da e na “menina”. Contudo, a sigla SLA, incluída no enunciado, não parece um enigma. Ao contrário. A dispensa de explicação causa o “efeito de sentido” de que ou a sigla é autônoma e auto-explicativa ou é um código conhecido e dominado por todos: autor-criador, narrador, personagem e ouvinte-leitor.

Acompanhadas da sigla SLA, as expressões “*radical dance disco club*” e “*radical dance club*” a caracterizam e incluem no universo do *soul-funk* dos anos 70. Esses lexemas nos remetem a diversos mundos: primeiro, às culturas norte-americana e carioca; segundo, ao universo do *soul-funk* e da música eletrônica (pelo vocabulário e pela melodia da canção); terceiro, às décadas de 70 e 90 (pela expressão “*disco club*”, que nos remete aos “embalos de sábado à noite” e também nos remete às boates *high society* das *rave* atuais); quarto, ao movimento *hip hop* (pela junção de dança e música de um grupo num espaço-tempo comum e determinado – o *club* – em que as pessoas pertencentes a essa “comunidade” dominam tais expressões); quinto, ao mundo do lazer e da diversão (pela alusão a clubes, boates, discotecas, quadras de escolas de samba, ruas, etc.); e, sexto, aos bailes *funk* (pela presença do lexema “radical”).

“Radical”, no *funk* carioca e nas canções de FA, não se relaciona com um posicionamento político, mas com o vocabulário do *surf*, esporte muito praticado na

cidade. Assim, “radical” significa “maneiro”, “legal”, “da hora”, mas essa sensação, no *surf*, só é adquirida em alguma situação de periculosidade, em que, segundo o vocabulário dos próprios surfistas, a “adrenalina vai a mil”. Nas canções de FA, a adrenalina é “disparada” pelo prazer, advindo da companhia “dos filhos, dos amigos, do amor” (verso de “O céu pode esperar”), do baile, da dança e da música SLA.

O espaço-tempo do baile, junto com o som SLA, seduz a “menina” para que ela não apenas entre no local, mas para que faça parte desse novo mundo. O baile é o novo universo, caracterizado como um “ambiente requintado e cru”. Essa caracterização parece contraditória, uma vez que “requintado” significa sofisticado, elegante e, por sua vez, “cru”, pode ser “selvagem”, “natural”, “real”. Esses dois qualitativos caracterizam a contradição ou, conforme vimos no item 1.3 deste trabalho, a democratização do baile *funk* carioca, uma vez que os lexemas “requintado” e “cru” nos remetem à mistura musical e social existente nessa festa, existente, seja nas boates *high society* seja nas comunidades do Rio, onde o espaço é “requintado” e “cru” porque composto por pessoas de diversos níveis sociais distintos, mas ali, num espaço-tempo comum, nivelam-se (ainda que apenas enquanto dure o baile), por meio da música e da dança SLA *Funk*, calcadas na sexualidade à flor da pele, no corpo e nos sentidos.

Bakhtin, ao descrever o tempo de aventuras dos romances gregos, tempo que compõe o cronótopo do encontro, afirma acerca da importância do ponto de partida da ação do enredo, pois o considera o primeiro encontro do herói do enunciado. Depois desse encontro, tudo muda na vida do protagonista, como ocorre na canção acima. O ponto de chegada da ação do enredo, segundo o filósofo russo, é o “final feliz”, realizado pela união do herói com o que/quem encontrou no início da trama. De acordo com Bakhtin (1988: 215), “Tais pontos – pólos da ação do enredo – são os acontecimentos essenciais na vida dos heróis. (...) Entretanto, o romance não é construído sobre eles, mas sim no que há (realiza-se) entre eles. Porém, não deve haver nada de essencial entre os dois pontos.”. Apesar de tratarmos aqui de um outro gênero discursivo, a canção e não o romance, o encontro da personagem com a música SLA no espaço da rua e no tempo presente da noite é o início da ação da “menina” do texto. A canção termina exatamente com ela no centro da pista de dança, unida com a música que a guiou em sua ação de decisão por “sair” e “caminhar” pelas ruas, conforme analisamos acima. Esse é o “final feliz” da canção, representado pelo encontro da “menina” com o “baile da pesada” e, por conseguinte, com o universo *funk*.

De acordo com o filósofo russo, o tempo de aventuras se compõe de uma série de breves segmentos que correspondem às aventuras. Segundo Bakhtin (1988: 217),

“(...) dentro de cada uma delas o tempo está organizado exteriormente, tecnicamente: é importante conseguir fugir; conseguir alcançar, ultrapassar, estar ou não estar justamente no momento dado, no lugar determinado, encontrar-se ou não, etc. Nos limites de cada aventura, os dias, as noites, as horas, até mesmo os minutos e os segundos, contam como em qualquer luta e em qualquer empreendimento ativo e exterior. Esses segmentos se inserem e se cruzam pelos temas específicos de repente e justamente.

De repente e justamente são as características mais adequadas de todo esse tempo, pois em geral ele se inicia e atinge o seu objetivo onde o curso dos acontecimentos, normal, pragmático ou submetido à casualidade, interrompe-se e dá lugar à intrusão do mero acaso com sua lógica específica. Essa lógica é uma coincidência casual, isto é, concomitância fortuita e ruptura casual, ou seja, não concomitância fortuita. Além disso, o ‘antes’ ou o ‘depois’ dessa concomitância e dessa não concomitância fortuita assumem significado substancial e decisivo. Se alguma coisa acontecesse um minuto antes ou um minuto depois, ou seja, se não houvesse nenhuma concomitância ou não concomitância fortuita, então também não haveria enredo algum e não haveria sobre o que escrever no romance.”

O “de repente” e o “justamente” é o que Bakhtin denomina “jogo do destino” e compõe o conteúdo do romance. Em nosso caso, da canção. Apesar de esse “jogo” não aparecer explicitamente, ele é subentendido no enunciado pelo ato semântico da decisão da personagem e, a partir dele, seu encontro com o som SLA (o que, nos estudos de Bakhtin, ele chama de “tempo do acaso”) e a conseqüente mudança de estados.

É exatamente à força do acaso e não aos heróis que pertence toda a iniciativa no tempo de aventuras. Claro que são os heróis que agem no enunciado, mas eles o fazem “como pessoas físicas, por assim dizer”, como afirma Bakhtin (1988: 220), pois a iniciativa de ir ao baile não pertence à menina da canção, mas ao som que a leva até esse espaço-tempo, uma vez que, nas palavras de Bakhtin (1988: 221), “O destino e os deuses têm nas mãos a iniciativa dos acontecimentos, e são eles que informam as pessoas de suas vontades”⁷², tenham elas consciência disso ou não.

Nessa canção de FA, a música SLA não é apenas o elemento do acaso, mas também o motivo do encontro da heroína com o baile *funk*. Esse encontro ocorre entre os dois estados de ânimo da menina. Aliás, ele é responsável pela mudança de seu primeiro estado para o segundo. Assim, ele pode ser considerado o nó central da canção,

⁷² Em suas descrições acerca do tempo de aventuras, Bakhtin se centra no romance grego, mas isso não significa que as características desse tempo estudadas por ele não sirvam para outros gêneros discursivos, como o fazemos nas análises das canções de FA neste trabalho, pois, nas palavras de Bakhtin (1988: 221, 222), “o tema do tempo de aventuras no romance grego pode ser considerado um tema mais geral dos motivos isolados que entram como elementos constitutivos nos enredos dos romances. Tais motivos, como encontro, despedida (separação), perda, obtenção, buscas, descoberta, reconhecimento, não reconhecimento e outros, entram como elementos constitutivos não só de romances de várias épocas e de vários tipos, mas em obras literárias de outros gêneros (épicos, dramáticos, até mesmo líricos). Esses motivos são cronotópicos por natureza (é bem verdade que de modo diverso nos diferentes gêneros).”

a partir do qual o desfecho se desenrola. Segundo Bakhtin (1988: 223), o cronótopo do encontro possui “estreita ligação” com “o cronótopo da estrada (‘a grande estrada’): vários tipos de encontro pelo caminho.”. Além disso, conforme o teórico, “(...) muitas obras estão francamente construídas sobre o cronótopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho”, como é o caso desta canção de FA.

Após o aparecimento do tempo do acaso, o espaço passa a ser outro, por isso a heroína também modifica seu estado de ânimo. O universo “estranho”⁷³ que se revela é composto pelo indeterminado, pelo desconhecido, pelo alheio. Como ocorre com a menina da canção de FA, segundo Bakhtin (1988: 225), “os heróis estão aí pela primeira vez, eles não têm quaisquer relações ou ligações substanciais com esse mundo, as convenções sócio-políticas, de costumes ou outras, lhe são estranhas, eles não as conhecem.”. Assim, podemos dizer que o cronótopo do encontro com o som SLA ocorre na relação de um espaço “estrangeiro” (o do baile) num tempo de aventuras.

A instauração da mudança de estado ocorre com a interrupção do trabalho mental da menina (“Sua mente trabalha, trabalha sem parar”) pela movimentação de seu corpo e pelo aguçamento de seus sentidos (olhos, boca, mãos e coração), por meio da dança. O trabalho corpóreo é sugerido pela iluminação (“multirreluzente”) do “ambiente” da pista. O elemento que possibilita a mudança de estados é o som (adjetivado como “vital”) que a toma/entorpece com seu embalo e se impõe como novo ritmo (“quente” – “radical”) no decorrer da canção.

A mudança vivida pela personagem é tentativa de resistência e entorpecimento, uma vez que podemos dizer que o estado inicial da “menina” se caracteriza por ela se encontrar fora do universo SLA, mundo da diversão, defendido como uma outra lógica, invertida, do mundo, o prazer corpóreo, extraído da música e da dança; e incluída no universo da obrigação, repellido como rotineiro, enfadonho e chato pelo narrador da canção. Ao apresentar a distinção entre obrigação e diversão, o narrador propõe não só a transformação de estado de ânimo de um sujeito-objeto para um sujeito-sujeito (“menina”), pois, por meio de um exemplo individual, encontramos uma proposta de transformação coletiva, defendida por um grupo específico, pertencente ao movimento *hip hop* carioca: a mudança da organização e da valorização do mundo por trabalhos diferentes. Afinal, o mundo representado pelo estado de desânimo inicial da menina é o mundo do trabalho da mente e das palavras, o mundo do pensamento, enquanto o mundo simbolizado pela descoberta de uma nova ordem, é o

⁷³ O termo russo é *tchujói*, traduzido, ao longo do livro, por estrangeiro, alheio, estranho ou de outrem.

mundo do trabalho corpóreo, da dança do “baile da pesada” embalada pela música SLA.

À medida que o corpo da menina, antes “parado”, inicia sua movimentação por meio da dança e de seus sentidos aguçados, ocorre o processo inverso com sua mente que, antes, em plena “ação”, “pára”: “seu pensamento é interrompido”. Assim, a razão é interrompida e, com ela, a produção e a obrigação. O responsável pela interrupção da ação do pensamento da personagem é o som, ou seja, a música “hipnótica” e “alucinógena” de FA. Essa música é resistente (elemento que tira a menina da monotonia de sua rotina e do “transe” de seus pensamentos) e entorpecente (dispositivo que coloca a menina num outro “transe”, o do corpo e dos sentidos, e a leva até a pista de dança, por “hipnose”). Sua função de interrupção tem por objetivo chamar a atenção do corpo da personagem e levá-lo até o espaço-tempo de onde vem. Para atingir sua finalidade, o som suspende o trabalho executado pela mente da menina. Assim, tira nossa “heroína” de sua “realidade” para transportá-la para outra “realidade”, “hipnótica”, mas, segundo a canção, ideal, prazerosa, ainda que momentânea.

Nessa canção, não existe uma proposta de re-estruturação social para que o trabalho, visto como obrigação, possa vir-a-ser prazer e diversão. Ao contrário. A transformação proposta parece ser simples e fácil, basta o sujeito pertencer ao clube SLA do *hip hop*. Assim, a proposta é a inclusão do valor do prazer e da diversão. Para convencer o “outro” a quem se dirige o “eu” da canção a defender essa ordem do som SLA, a canção utiliza os mesmos mecanismos do mundo do trabalho, ainda que o recuse. Ao negar o mundo do trabalho-capital, o narrador parece pretender conquistar novos adeptos ao mundo SLA para fortalecê-lo. Dessa forma, ao conseguir seduzir os sujeitos e tê-los como defensores do universo do trabalho-corpóreo, a música SLA pode sair de seu espaço periférico e tomar o “centro da pista”, ou seja, adquire condições de existência. Não uma existência qualquer, mas uma vida prazerosa e divertida.

3.1.2. “Disco Club 2 (Melô do Radical)”

“SLA radical *dance disco club*” e “Disco Club 2 (Melô do Radical)” apresentam e definem o clube SLA de FA por meio de um convite de adesão ao universo *hip hop*. Para isso, a canção “Disco Club 2” utiliza o mesmo cronótopo de “SLA radical *dance disco club*”, o do encontro, relacionado ao da estrada.

As SLAs de FA caracterizam o *hip hop*, ao mesmo tempo, com uma faceta resistente e uma outra, entorpecente. Ambas compõem o discurso desse movimento e

transformam o SLA *Funk* de FA em elemento sintetizador de parte do Rio de Janeiro, como cidade musical, dançante, sensual e prazerosa. Todavia, como vimos por meio da análise de “SLA radical *dance disco club*”, o *hip hop* carioca, representado pelas canções de FA, propõe como mudança apenas a troca de posição dos sujeitos excluídos que querem ser incluídos e, para isso, sugere a inversão de valores, a fim de, ao instituir o universo do trabalho-corpóreo (dança e música), estabelecer a lógica do “baile da pesada” e fazer com que o código SLA ocupe o “centro da cena”, ou melhor, da pista.

Em “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*” o narrador (“eu”) da canção não conta a história de um personagem específico (como em “SLA radical *dance disco club*”), mas se dirige ao “outro” (ouvinte-leitor), por meio do pronome de tratamento você (tu, o “outro”). Tanto quanto na primeira canção analisada, o enunciado de “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*” tenta aproximar narrador (“eu”) e leitor (“outro”) do texto por meio do tempo verbal presente (“anda”, “escuta” e “parece”). O uso desse tempo verbal cria o efeito de sentido de presentificação da canção e o de aproximação, ocorrido por meio da projeção “eu”-“você” no enunciado. Ao contrário, no entanto, da primeira canção, não há uma marca explícita de espacialização desse “outro”. Ele se encontra pressuposto tanto pelos eletro-eletrônicos citados (“rádio” e “TV”) quanto pelo pronome possessivo em terceira pessoa do singular (“seu”) e pelo oblíquo, na segunda pessoa do singular (“te”), que nos remetem ao espaço da casa e do mundo do “outro” (qualquer um de nós) a quem se dirige o narrador já na primeira estrofe da canção:

“DISCO CLUB 2 (MELÔ DO RADICAL)

Você que anda cabisbaixo sem ter o que fazer
De saco cheio do seu rádio e da voz da TV
Tudo que você escuta, te parece igual
A solução pros seus problemas acabou de chegar

É radical
Sla *funky club*
É radical
Sla *dance disco club*

O nosso clube é diferente, todo mundo é igual
Não tem feio nem bonito, antigo ou atual
Hebe, fonsa, renatinho, kiko, brum e siri
Bootsy collins, neneh *cherry*, barry *white*, james *brown*

É radical
Sla *funky club*
É radical
Sla *dance disco club*”

Da mesma forma que a “menina” narrada na primeira canção, o “outro”, aqui, é caracterizado por antes do encontro com o baile, pois apenas a chegada do baile aparece descrita na canção. A transformação fica pressuposta. No início da canção, esse “outro” é adjetivado como “cabisbaixo”, “de saco cheio” e entediado (“tudo o que você escuta te parece igual”), obrigado a ficar parado, encurralado (“sem ter o que fazer”). A “normalidade” à qual o “você” do texto é obrigado a seguir é a ordem da comunicação de massa: rádio e TV. Entretanto, tanto a TV quanto o rádio são caracterizados pela voz (som) – e não pela imagem – como transmissores do mesmo padrão valorativo: repetitivo, cansativo e desanimador.

O quarto e último verso da primeira estrofe, contudo, propõe não uma opção de mudança, mas “a solução” para os “problemas” do sujeito narrado. A proposta feita é narrada como solução miraculosa para tirar o “outro” da canção de seu estado de “prisão”: “a solução pros seus problemas acabou de chegar”. Esse enunciado também é irônico, uma vez que, por meio da interdiscursividade, ao nos remeter ao discurso publicitário de venda, relacionado ao contexto estático e desanimado da “menina”, parece ridicularizar esse tipo de discurso propagandístico que tenta vender a ilusão de que existe uma “solução milagrosa” para todo e qualquer “tipo de problema”. Como há uma interrupção do estado vivido “aqui/lá” (território do leitor e, ao mesmo tempo, do personagem “você” da canção) e “agora” (tempo presente que identifica o “outro”/ouvinte-leitor, por meio de projeção, com o “você” do texto), o tempo verbal é modificado pela terceira pessoa do singular do pretérito perfeito do indicativo seguido do infinitivo (“acabou” de “chegar”), com o propósito de introduzir um novo mundo a esse “você”/nós, proposto no refrão da canção. Esse mundo é o “produto” à venda, anunciado pelo enunciado publicitário analisado.

Assim, a primeira estrofe da canção nos remete à estratégia de certas propagandas e de alguns discursos de auto-ajuda, que prometem milagres para convencer o consumidor a comprar e usar um determinado produto, pois anuncia o produto SLA e seu “clube radical” como elemento capaz de “salvar” o sujeito narrado de qualquer problema: um “super herói”. Afinal, a solução apontada pelo narrador no refrão que se segue é: “É radical / Sla *funky club* / É radical / Sla *dance disco club*”.

Por meio desse refrão, podemos estabelecer uma relação entre as duas canções analisadas, pois a festa, a dança e a música aparecem como solucionadoras dos problemas, de acordo com o “ponto de vista” dos narradores de ambas, sua resistência. Uma solução radical para sujeitos radicais, desde que pertencentes a um “clube radical”,

o *hip hop* carioca, embalado por um ritmo radical, o *funk* e por uma canção radical, a SLA, elementos, ao mesmo tempo, de “expansão da consciência” e fugidios da “realidade” (conforme estudo de Leary quanto ao *LSD* - ver no item 1.2).

O título da canção, “*Disco Club 2*”, pressupõe um “*disco club 1*”. A canção “*Disco Club 1* (Vinheta de Abertura)”, no entanto, é apenas uma vinheta, sem letra, composta por 11 (onze) canções sampleadas, das quais 10 (dez) são norte-americanas e 1 (uma) única é brasileira. As canções norte-americanas nos remetem ao universo “*disco club*” dos anos 70, enquanto a brasileira dialoga com o *reggae*. Na ordem em que aparecem, as canções sampleadas são:

1. “*Best of my love*”, de Chiss e C. Smith
2. “*Get off*”, de I. Ledesma e C. Driggs
3. “*Don’t stop ’till you get enough*”, de Michael Jackson
4. “*We are family*”, de Bernard Edwards e Nile Rodgers
5. “*That’s the way I like it*”, de Casey e Finch
6. “*Palco*”, de Gilberto Gil
7. “*Good Times*”, de Bernard Edwards e Nile Rodgers
8. “*Bad Girls*”, de Donna Summer, Bruce Sudano, Hokenson e Esposito
9. “*You make me feel (Might real)*”, de Sylvester e Wirrick
10. “*Do it right on*”⁷⁴
11. “*Into the groove*”, de Madonna e Stephen Bray

Todas as canções aparecem modificadas pelo som *techno* do computador, sintetizados por equalizadores de vozes e misturados pelo *sampler*, por isso só podem ser identificadas por aqueles que as conhecem, uma vez que são trechos sem voz e muito curtos, alterados por mixagens eletrônicas. Além disso, “*Disco Club 1*”, como sugere o próprio título, é a “vinheta de abertura” do álbum *SLA radical dance disco club*, o primeiro de FA. Apesar de ser a canção que abre a obra de FA, talvez por ser uma vinheta, não possui uma “faixa” para si no disco, ela se encontra na mesma “faixa” de “A Noite”, considerada a primeira canção do álbum. Não há como separá-las⁷⁵.

As canções sampleadas encontradas na vinheta “*Disco Club 1*” apresentam o som de FA a seu público e uma das palavras “robotizadas” ditas por FA no meio das músicas sampleadas é “canibal”, talvez porque suas canções possuam, como veremos em “*Bloco Rap Rio*”, por exemplo, a mistura antropofágica como elemento marcante da obra de FA. Ao considerarmos que “*Disco Club 1*” se encontra em seu primeiro álbum, a vinheta, mais que apresentar a obra de FA à mídia, depois de a banda *Blitz* ter sido

⁷⁴ Não conseguimos identificar a autoria desta canção, por isso ela não se encontra elencada.

⁷⁵ Ouvir a canção “A Noite” no *CD* do anexo 1 e prestar atenção, primeiro, que há uma vinheta com diversas canções, depois, na introdução da canção “A Noite”. Assim, se por um lado, a vinheta independe de “A Noite”, por outro, gravada como está no disco de FA, parece parte integrante da canção.

extinta há quase 10 anos, institui o clube SLA como o novo som de FA e já antecipa a definição de sua música como “*disco club*”. Mas essa designação é ampla. Então, na canção de encerramento do álbum, “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*”, há a delimitação acerca do tipo de canção “*disco club*” à qual se refere ao SLA *Funk* de FA: “*funky club*”, como aparece no refrão. A grafia de *funk* com “y”, como ocorre, delimita ainda mais o clube SLA, uma vez que esse registro se refere ao início do *funk* como estilo musical, em meados nos anos 70, quando James *Brown* mudou a batida do *soul*. A denominação “*funky*” é encontrada raramente, apenas em registros e canções dessa época. Momento em que também o novo estilo musical se instituía como gênero dançante, tradutor da expressão musical da parcela negra norte-americana. Na época em que há a indecisão entre *funk/funky*, esse estilo musical ainda se encontra “recém nascido”⁷⁶, talvez, como a nova “fase” de FA – início de sua carreira solo.

Aliás, esse primeiro álbum de FA – como parte de outros, uma vez que essa é uma marca recorrente e constante em suas canções – é praticamente todo composto por canções que têm a preocupação central de introduzir o novo “estilo” de FA a seu público, tanto que sua primeira canção SLA possui o mesmo título do álbum no qual se encontra, também o primeiro, que além de se dedicar à apresentação do novo gênero musical, também se preocupa em seduzir o ouvinte-leitor, talvez, com a finalidade de “angariar” pessoas não só ao clube SLA, mas como público consumidor de seu novo som. Em *SLA radical dance disco club*, o disco, seis (6) das dez (10) canções – mais da metade do álbum – que o compõem se voltam à temática da música “disco”, ora em sua defesa, ora como forma de sedução e solução. Mas, sempre, como espaço de música para dançar, como arte “primitiva”, maneira de dar forma e transformar o mundo.

Na terceira estrofe de “*Disco Club 2*”, o “eu” faz mais uma especificação ao clube SLA, de FA. Além de ser dançante, ele é “igualitário”: “O nosso clube é diferente, todo mundo é igual / Não tem feio nem bonito, antigo ou atual / Hebe, fonsa, renatinho, kiko, brum e siri / *Bootsy collins, neneh cherry, barry white, james brown*”.

Todavia, se, por um lado, o clube SLA aceita e se diz aberto a todos, por outro, é “fechado”, pois os sujeitos que a ele quiserem pertencer, devem “pactuar” do som dançante das SLAs. Devem, portanto, conhecer, apreciar e divulgar essa música como “código” do clube. Um código resistente e entorpecente, uma vez que,

⁷⁶ O momento de escolha de seus nomes é a época em o *funk* ainda é mais leve e solto, com seu compasso 2:4 em ritmo não acelerado. Só depois de ter sido definido como estilo musical é que James *Brown* muda sua batida para 1:3 e o acelera, conforme explicamos no item 1.3 deste trabalho.

antropofágica, carnavalesca e dialógica (como vimos, respectivamente, nos itens 2.1, 2.2 e 2.3 desta tese), a sigla e a música SLA quer ser “livre” e “igualitária”, porém, seu som é entorpecente e sedutor como aparece na primeira canção analisada.

A primeira estrofe e o refrão de “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*” comprova que ela confirma o convite proferido em “SLA radical *dance disco club*”. Contudo, o “convite” feito pelo narrador “eu” ao “você”, tanto personagem quanto ouvinte-leitor para experimentar e freqüentar o “SLA *funky club*”, retratado como solucionador de qualquer problema, aparece, aqui, de forma ainda mais explícita que em “SLA radical *dance disco club*” ou na vinheta de abertura “*Disco Club 1*”. O convite é uma constante nas canções de FA, como aparece em “Bloco *Rap Rio*” e sua versão de 2006, “Baile da pesada” e “Baile *Funk*”, conforme analisamos à frente.

Essa canção, no entanto, além de reiterar o convite presente em “SLA radical *dance disco club*”, define, metalingüisticamente, o ritmo musical (SLA: *funk*) do clube, bem como o caracteriza e conceitua (“É radical”). O último verso do refrão de “*Disco Club 2*” nos remete ao refrão de “SLA *dance disco club*”, já que “*Disco Club 2*” se constitui como intertexto da primeira canção analisada.

Ao caracterizar o clube SLA pela igualdade, o narrador descreve o espaço do clube como *locus* reservado para os mais diversos sujeitos (“feio” e “bonito”, “antigo” e “atual”). A inclusão de sujeitos, ao mesmo espaço, “desconhecidos” e personalidades “famosas” do *soul-funk* (alguns ídolos brasileiros e norte-americanos do clube, nos anos 70), todos, “no mesmo barco”, reflete a igualdade à qual se refere o narrador. Em outras palavras, na segunda estrofe, o clube SLA do *hip hop* é retratado como não discriminatório, aberto a qualquer sujeito, e, nos dois últimos versos, composto pela mistura de nomes de sujeitos brasileiros e estrangeiros, brancos e negros, “anônimos” e “famosos”, pobres e ricos, periféricos e centrais.

Falta ainda definir os sujeitos freqüentadores desse “clube radical”. Por meio dos nomes citados, o “eu” da canção nos remete ao universo *funk* dos anos 70. Os nomes dos personagens brasileiros citados, a exceção de “Hebe”, aparecem abreviados (“fonsa”, “kiko”), no diminutivo (“renatinho”) e em forma de pseudônimos (“brum e siri”), o que demonstra intimidade do narrador com os sujeitos citados e, para quem não possui essa intimidade ou o conhecimento da designação pessoal de seus nomes, fica difícil identificá-los. Já as personalidades norte-americanas, todas, são citadas pelo

nome completo (“Bootsy collins, neneh *cherry*, barry *white*, james *brown*”⁷⁷) e são figuras emblemáticas do *soul-funk(y)* dos anos 70, nos Estados Unidos.

A eleição desses nomes também pode ser um recurso fonético, mas todos eles se referem ao universo *funk*. O mesmo ocorre em “Bloco *Rap Rio*” e em “Bloco *Rap Rio 2006*”, que também citam nomes do *funk* dos anos 70 e, diferente de “*Disco Club 2*”, misturam a esses nomes, outros, dos anos 90, sendo estes, alguns do *funk*, a maioria do samba e outros do *rock*, agora, todos brasileiros e todos negros, tanto do samba e do *funk* dos anos 70 quanto da década de 90. Assim, os nomes eleitos são diferentes, apesar da estrutura discursiva para a instituição do clube SLA ser a mesma. Aliás, essas outras duas canções apesar de terem partes das letras diferentes são versões distintas que remetem uma à outra e à “*Disco Club 2*”. Afinal, os dois “Bloco *Rap Rio*” (de 1997 e de 2006) possuem a letra de “*Disco Club 2*” como base e, a partir dela, incluem outros nomes ao clube, portanto, podem ser consideradas ampliação intertextuais, em duas versões distintas, do clube ao longo do tempo, pois “*Dico Club 2 (Melô do Radical)*” é do primeiro trabalho de FA, *SLA radical dance disco club* (1990), enquanto “Bloco *Rap Rio*” é do álbum *Raio X* (1997) e “Bloco *Rap Rio 2006*”, do *Acústico MTV* de FA (2006), conforme vemos nas análises que se seguem.

3.1.3. “Bloco *Rap Rio*”

“Bloco *Rap Rio*” é uma canção composta, como sugere seu título, em “bloco”, ou melhor, de maneira coletiva. Ela caracteriza-se como intertexto, por conseguinte, como interdiscurso também (ver conceito no item 2.3 deste trabalho), pois cita vozes e trechos de canções, por meio de mixagens e de inclusão direta, no corpo do texto. Faz uso de canções para homenagear seus autores e os coloca todos juntos, como componentes do clube SLA. Esse clube, além de se caracterizar pelo *funk*, abrange também o mundo do samba, uma vez que o *hip hop* carioca, com o tempo, passa a incorporar a quebrada desse ritmo musical como parte integrante do ritmo do estado do Rio de Janeiro. O *funk* contemporâneo, inclusive o de FA, quer representar a cultura dos morros, por isso, como um “canibal”, “engole” o samba, antropofagicamente. Assim, as citações dos nomes e de trechos de outras canções em “Bloco *Rap Rio*” serve para

⁷⁷ O fato de os nomes próprios, tanto dos brasileiros quanto dos norte-americanos, aparecerem grafados em minúscula, talvez, faça parte da estratégia igualitária do narrador da canção.

referendar o mundo negro dos morros cariocas como “discurso de autoridade” do *funk* do Rio e de FA, um *funk* dançante: SLA.

No encarte do álbum, antes da letra de “Bloco *Rap* Rio” há a indicação dos autores que a compuseram, dos instrumentistas (de diversas bandas) e dos cantores⁷⁸, uma vez que ela é cantada por várias vozes. Feitas as devidas “apresentações”, a canção tem início com dois trechos de canções sampleadas diferentes, que não aparecem na letra: “O morro não tem vez” (Antônio Carlos Jobim/Vinícius de Moraes), um samba cantado por Elis Regina e “*Rap da Felicidade*” (Juliano Rasta/Katia), um *rap* cantado por MC Cidinho e MC Doca. A mistura musical e discursiva aparecem desde a introdução da canção que, de certa forma, caracteriza-se, ao mesmo tempo, como um manifesto e como uma homenagem ao mundo negro musical carioca de diversas épocas:

“Aí rapaziada! / Essa faixa é dedicada / Pra galera da pesada / Vamos fazê bonito! Na bateria tem Bodão / Suingue classe A, meu irmão / No contrabaixo, o maestro Aurélio / Sua pegada é um caso sério / E na guitarra animal / O indomável Fernando Vidal / No sampler não tem pra ninguém / É o Berna, o computer man / No *Hammond* e *Rhodes* / Quem abusa é Ricardo Fiúza / E nos vocais tem que aturar / Julinho e Tchê vão abalar / E na percussão, não sei não... / Diz aí Jovi, meu irmão! / Não preciso da harmonia nem tampouco a melodia / Pra fazer meu manifesto / Legalize, legalize / Não posso mais ouvir dizer que eu não presto / Jurisprudência, hipocrisia / Não sou filho de bacana pra viver na mordomia / Aperta a pamonha / Olha a pamonha / Olha o preto, olha o branco, olha o índio, olha a verdinha. / Quem vai querer comprar pamonha? / Quem vai querer? / Quem vai querer comprar? / Um tiro, um tapa, um tapa, um teco, um teco, um tiro, um tiro / Um tiro, um tapa, um tapa, um teco, um teco, um tiro, um tiro / *Free free Mike Tyson free / Free free Mike Tyson free / Você que anda cabisbaixo / Sem ter o que fazer / De saco cheio do seu rádio / E da voz da TV / Tudo que você escuta te parece igual / A solução pros seus problemas acabou de chegar / É radical - party! / É radical - party! / O nosso clube é diferente / Todo mundo é igual / Não tem feio nem bonito / Antigo ou atual* / Fausto Fawcett, *Funk Fuckers*, O Rappa, *Planet Hemp* / Arícia Mess, Elza Soares, Toni Tornado, Simonal / Cartola, Cassiano, Pixinguinha, *Black Rio* / Tim Maia, Ademir, *Funk'n Lata*, Néelson Cavaquinho / Fundo de Quintal, Robson Jorge, Candeia, João Nogueira / Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Xangô da Mangueira / D. Ivone Lara, Néelson Sargento, Cidade Negra, Blecaute / Paulo Moura, Sandra de Sá, Clementina, Johnny Alf / Marrom, Donga, Zoli, Ed Motta, Benjor, Dicro, Jamelão / Monarca, Marçal, / Melodia, Jovelina, Erlon Chaves e Leci Brandão / Elizete, Zé Kéti, Bezerra, Morengueira, Noca e Ciro Monteiro / É o sangue negro correndo nas veias desse Rio brasileiro / Que bloco é esse / Que eu quero saber / É o mundo negro que viemos / Mostrar pra você / Pra você / Somo crioulo doido / Somo bem legal / Temo cabelo duro / Somo black pow / Mas deixe que digam, que pensem, que falem / Deixa isso pra lá, vem pra cá, o que é que tem? / Eu não tô fazendo nada, você também / Faz mal

⁷⁸As citações as quais nos referimos aparecem do encarte do disco da seguinte maneira: “Músicas Incidentais: “Devo Não Nego” (Jovi Joviniano/Alex Meirelles/Fernando Moura) / Participação especial: Jovi / “Tyson *Free*” (Fausto Fawcett/Fred Nascimento/Alexandre Agra/L. Kurban) / “*Disco Club 2* (Melô do Radical)” (Fernanda Abreu/Herbert Vianna/Fabio Fonseca/Marlboro DJ) / “Hê Ayê” (Paulinho Camafeu) / Participação Especial: O Rappa (Gentilmente cedido pela *Warner Music* Brasil) / “Deixa Isso Pra Lá” (Alberto Paz/Edson Menezes) / “Legalize Já” (D2/Rafael) / Participação Especial: *Planet Hemp* (Gentilmente cedido pela *Sony Music*) e B. Negão (*Funk Fuckers*) / “Podes Crê Amizade” (Toni Tornado/Majo) / Participação Especial: Arícia Mess/“Rio 40 Graus” (Fernanda Abreu) / Participação Especial: Fausto Fawcett e Laufer”.

bater um papo e dar doisinho com alguém? Ganja!!! *Hip hop* Rio, é *Planet Hemp* Sempre nuvem de fumaça / Tão depressa que nem sente / Eu sou do samba, sou do *reggae*, sou do *rap*, sou do *soul* / Mas também sou do *hip hop*, do *hip hop* eu sou / Porque o som entra na cabeça e não tem hora / Quero ver ficar de fora / Quero ver ficar de fora / Então meu irmão / Procure se informar / Porque uma erva natural não pode te prejudicar Legalize já, legalize já / Que uma erva natural não pode te prejudicar Pode crer amizade / Pode crer amizade / Pode crer / Pode crer / Falei e tá falado, bicho / Tem que ser assim / Tu não tá na boa, viu / Tem que se ligar, tem que se ligar / O Rio é uma cidade de cidades misturadas / O Rio é uma cidade de cidades camufladas / Te impondo todo o tipo de volúpia, todo o tipo de luxúria / Suburbana, favelada, emergente, bandidinha O Rio é a cidade invocação de Zona Franca geral / Liberdade total / Cidade samba-*funk* geral *Free free Mike Tyson free / Free free Mike Tyson free*” (Grifos e negritos nossos).

Destacamos acima, em “Bloco *Rap* Rio”, a canção “*Disco Club 2*” incorporada praticamente na íntegra. A única diferença é que, no momento de citação dos nomes dos sujeitos pertencentes ao clube SLA, aqui em “Bloco *Rap* Rio”, esses nomes mudam. Os nomes citados nessa canção se referem aos mundos dos quais os sujeitos afirmam pertencer – “Eu sou do samba, sou do *reggae*, sou do *rap*, sou do *soul* / Mas também sou do *hip hop*, do *hip hop* eu sou”:

. Samba: Elza Soares, Cartola, Pixinguinha, Néelson Cavaquinho, *Fundo de Quintal*, Robson Jorge, Candeia, João Nogueira, Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Xangô da Mangueira, D. Ivone Lara, Néelson Sargento, Paulo Moura, Clementina, Johnny Alf, Marrom, Dicro, Jamelão, Monarca, Marçal, Jovelina, Erlon Chaves, Leci Brandão, Elizete (Cardoso), Zé Kéti, Bezerra (da Silva), Morengueira, Noca, Ciro Monteiro, Simonal;

. *Reggae*: *Cidade Negra*;

. *Rap*: *O Rappa*;

. *Soul* (ou *soul-funk*): Toni Tornado, Cassiano, *Funk Fuckers*, *Black Rio*, (Luiz) Melodia, Ademir, Fausto Fawcett, Tim Maia, *Funk'n Lata*, Sandra de Sá, Ed Motta, (Jorge) Benjor, Donga, (Cláudio) Zoli, *Blecaute*;

. *Hip hop*: *Planet Hemp*;

Percebemos, pelos nomes citados junto dos ritmos que tocam, que o samba é o gênero musical mais homenageado, talvez, por sua tradição como “ritmo dos morros cariocas”. Mas, o segundo ritmo mais citado é o *soul* e, conforme vimos no histórico do *funk* (no item 1.3 deste trabalho), foi a partir do *soul* que o *funk* se originou. Hoje, como também já dissemos, o samba tem sido incorporado ao *new funk*, talvez por isso a abundância de nomes, além da homenagem a esses personagens e seus respectivos mundos rítmicos. Todavia, a homenagem prestada nessa canção aos ritmos é específica ao mundo de ritmos negros ou, como afirma o narrador-personagem da canção, “Jovi”, o “mundo negro que viemos / mostrar pra você”. Um mundo mais antigo, que precisa

ser “apresentado” ao público de FA, talvez, por esse público se caracterizar por uma faixa etária jovem, talvez, para a tradição do samba não ser esquecida⁷⁹.

A intertextualidade colabora com a antropofagia em “Bloco *Rap* Rio”. Esta consiste na mistura de músicas e letras para compor a unidade de sentido da canção. No entanto, ao mesmo tempo em que o narrador se inclui no *hip hop*, também quer se caracterizar de maneira diferente ao se afirmar parte de outros ritmos e os incorporar na canção. A diferença pretendida está na igualdade entre os sujeitos (“todo mundo é igual”), melhor, na não hierarquização entre eles. Por isso, podemos dizer que as canções de FA são parte à parte do *hip hop* carioca composto pelo suingue rítmico, quebrado e “disco” de suas SLAs. Além de citações de nomes de cantores do “mundo negro” carioca, “Bloco *Rap* Rio” incorpora trechos de canções, tais como “Tyson *Free*” (Fausto Fawcett/Fred Nascimento/Alexandre Agra/L. Kurban), “Hê Ayê” (Paulinho Camafeu), “Deixa Isso Pra Lá” (Alberto Paz/Edson Menezes), “Legalize Já” (D2/Rafael) e “Podes Crê Amizade” (Toni Tornado/Majo), além de “*Disco Club 2* (Melô do Radical)” e “Rio 40 Graus” (ambas de Fernanda Abreu). Os trechos citados também nos remetem aos diversos mundos musicais citados, literalmente, na canção.

O “baile” é composto, então, pelo “mundo negro”, em diversos sentidos: som, dança, mandamentos e linguagem *black*; sujeitos pobres e negros; espaços reservados a negros, da moradia até a diversão dos bailes (os morros do Rio); tempo de realização do baile e visibilidade desses sujeitos, a noite. A festa é narrada como “válvula de escape” dessa “realidade” e faz tanto sucesso que chama para si qualquer sujeito, independente de sua condição social, como faz aqui em “Bloco *Rap* Rio”.

O manifesto ao qual Jovi se refere ocorre em prol da legalização do narcotráfico. Mais que um manifesto, a canção apresenta a droga (representada aqui pela maconha) relacionada à festa, como tentativa de ser igualitária ou burlar a hierarquia. Assim, a droga e a música próprios do “baile da pesada” aparecem na canção como “solução pros seus problemas”, tanto que, nesse momento, a letra de “*Disco Club 2*” é incorporada quase que na íntegra nessa canção.

⁷⁹ Hoje, a tendência musical brasileira tem “recuperado” sambas de roda e até de determinadas alas de escolas de samba, como fez Marisa Monte (que gravou um álbum apenas com canções da velha guarda da Portela), Fernanda Abreu (que regravou “Kid Brilhantina”, de Branca di Neve, junto da sua “Roda que se Mexe”, em seu último disco) e alguns artistas como Zélia Duncan, Adriana Calcanhoto, Carlinhos *Brown*, entre outros (que têm lançado coletâneas de samba), pois algumas canções correm o risco de desaparecerem por se caracterizarem como “música folclórica”, muitas delas de autoria desconhecida ou anônimas, ainda que sejam muito conhecidas pela tradição oral que as acompanha, pois só possuem registros de memória, como ocorre, entre outras, com a velha guarda da Mangueira e da Portela.

Os nomes apontados pelo “eu” da canção, todos, de músicos consagrados no cenário brasileiro, sugerem a concordância dos sujeitos citados com a proposta de legalização do baile (muitas vezes, “proibido”) e da droga defendida por “Jovi”. Assim, esses sujeitos aparecem na canção como “nomes de peso” (“discursos fundadores”), a fim de fortalecer o manifesto do narrador e sua proposta de defesa à legalização da festa *funk*, do mundo negro e da droga. A relação droga/música é tão forte nessa canção que o *hip hop* é representado nela por *Planet Hemp*, o grupo musical mais conhecido por apologia ao uso de drogas, especificamente de maconha⁸⁰, em suas canções, no Brasil. Mas, mais que o *hip hop* ser representado por *Planet Hemp*, ele é representado pela “nuvem de fumaça” advinda da própria maconha: “Ganja!!! *Hip hop* Rio, é *Planet Hemp* Sempre nuvem de fumaça / Tão depressa que nem sente / (...) / Porque o som entra na cabeça e não tem hora / Quero ver ficar de fora / Quero ver ficar de fora”.

“Nuvem de fumaça” refere-se tanto ao universo da droga quanto ao do *hip hop* e seu “baile *funk*” “da pesada”, pois tanto a maconha é conhecida por seu cheiro e fumaça característicos como os bailes “*disco*”, por sua “cortina de fumaça” de gelo seco. Assim, se o *hip hop* carioca é representado por *Planet Hemp*, por “Ganja!!!” (sinônimo de maconha) e por “nuvem de fumaça”, ele é representado também, nessa canção, pela entorpecência, tanto da droga como do som que “entra na cabeça e não tem hora”. O desafio proposto por “Jovi” também se refere ao universo do narcotráfico e do *hip hop* carioca: “quero ver ficar de fora” das drogas e do baile (dança e música).

A apologia à legalização da droga e do baile *funk* pode ser encarada também como apologia ao narcotráfico, uma vez que as letras dos “proibidos” (como vimos no item 1.3) referendam a “firma” e seu “negócio”⁸¹. “Jovi” se auto-caracteriza pobre (“Não sou filho de bacana pra viver na mordomia”) e diz ser visto como e chamado de “vadio”, tanto por ser pobre quanto por estar envolvido com o tráfico de drogas – como usuário e/ou traficante (“Não posso mais ouvir dizer que eu não presto”). Aliás, esses dois últimos versos citados entre parênteses possuem outro duplo sentido: o narrador-personagem não pode mais ouvir dizer que não presta por ser “usuário” de droga, especificamente de maconha (“Um tiro, um tapa, um tapa, um teco, um teco, um tiro,

⁸⁰ *Planet Hemp* é um símbolo tão expressivo de apologia ao uso de drogas que a banda já foi presa diversas vezes por porte de entorpecentes e teve seus *shows*, cancelados e proibidos devido à apologia que suas letras fazem ao uso e à legalização das drogas.

⁸¹ “Firma” e “negócio” são termos próprios (gíria) do vocabulário dos “manos” da favela e significam, respectivamente, narcotráfico e a comercialização de drogas organizada e efetuada pela “firma”, conforme MV *Bill* e DJ Athaíde (2006).

um tiro / Um tiro, um tapa, um tapa, um teco, um teco, um tiro, um tiro”⁸²); por trabalhar para o narcotráfico (“Aperta a pamonha⁸³ / Olha a pamonha / Olha o preto, olha o branco, olha o índio, olha a verdinha. / Quem vai querer comprar pamonha? / Quem vai querer? / Quem vai querer comprar?”) – encarado como uma “empresa” como outra qualquer; e por ser encarado como “bandido” (“um tiro, um tiro”), a serviço de um dos “comandos de comandos”, o do “submundo bandidaço”, como o sujeito de “Rio 40 Graus” denomina o narcotráfico carioca.

O argumento maior utilizado por “Jovi” para a legalização não só da maconha, mas das drogas em geral e dos bailes “proibidos” do e no Rio de Janeiro ocorre no final da canção, quando cita “Rio 40 Graus”⁸⁴. Antes disso, no entanto, “apela” para a crença da amizade (“Pode crer amizade”) e ainda aconselha o “outro” (ouvintes-leitores), a quem dirige seu manifesto a usar algum tipo de droga: “Tu não tá na boa, viu / Tem que se ligar, tem que se ligar”. Como vimos no item 1.2, a expressão “se liga”, criada por Leary, refere-se ao uso de *LSD* como elemento contraventor, tanto quanto quer ser o *hip hop*. Assim, o conselho do “eu” ao “outro” da canção é para que ele se entorpeça, seja com o uso de drogas de fato, seja com o som *SLA*, seja com ambos. Aquilo que parece conselho, é exigência não para que o “outro” fique bem, mas para, se quiser, entrar e compreender a lógica do universo *SLA Funk* e, então, pertencer ao “clube” de FA, pois como “Jovi” mesmo afirma: “Falei e tá falado, bicho / Tem que ser assim”, já que o Rio de Janeiro, conforme sua leitura de “Rio 40 Graus”, é “a cidade invocação de Zona Franca geral / Liberdade total / Cidade samba-*funk* geral / *Free free* Mike Tyson *free*”. “Liberdade” e liberação total: resistência-entorpecente das drogas e do “samba-*funk* geral”, ritmos, de acordo com a dedicatória de “Jovi”, negros, cariocas e “*SLA funky club*”, “*disco club*”, sampleados, como estão na canção.

O “eu” da canção se dirige ao “outro” por meio de uma ameaça de exclusão do “clube da pesada” ao usar a expressão “tem que ser assim” como ordem, com sentido de

⁸² “Tapa”, “teco” e “pega” são gírias para um “trago” no cigarro de maconha.

⁸³ “Pamonha”, “verdinha” e “ganja” são, dentre outras, designações para cigarro de maconha, conforme a linguagem de usuários e traficantes de droga.

⁸⁴ Apesar de, na letra da canção, não haver marcação de mudança de vozes ou de narradores, na audição da canção isso fica nítido, com a mudança e com a mistura das vozes dos locutores. Essa mudança de vozes dos sujeitos discursivos ou, para utilizar o conceito designado por Tatit (1986), dos destinadores-locutores da canção, revela-nos que o discurso de “Bloco *Rap* Rio” é composto pela mistura (intertextualidade) de canções, de nomes de artistas, sejam eles compositores e/ou cantores, e de intérpretes. A composição, a musicalização e o ato de cantar são realizados, como nos sugere o título da canção, em “Bloco”, ou seja, de maneira coletiva. No momento da citação de “Rio 40 Graus”, por exemplo, na letra de “Bloco *Rap* Rio” parece que o discurso é apenas de “Jovi” quando, na verdade, a voz que aparece na canção é a de FA. Assim, “Jovi” e FA (enquanto destinadores-locutores da canção) defendem o mesmo “manifesto” de legalização das drogas e dos bailes *funk*.

obrigação quase que de atitude política, de engajamento ao “manifesto” de “Jovi”, como condição para entrar no “clube SLA” e fazer parte da “galera sangue bom”. O sujeito que quiser ser parte do “clube da pesada”, deve fazer apologia à legalização da maconha. Esse é o manifesto proposto e o “engajamento” dos sujeitos que querem fazer parte do *hip hop*, segundo o narrador da canção. Para isso, devem, obrigatoriamente, aderir ao “manifesto” declarado por “Jovi”.

Fernanda Abreu, ao samplear diversos discursos, canções e vozes em suas letras, estabelece uma linha direta com os heróis de sua cultura e com o intertexto afro-americano, bem como recupera o *hip hop* como processo dialógico (ver item 2.3, conceituação sobre diálogo para Bakhtin).

Tanto quanto “Bloco *Rap* Rio” se constitui como intertexto (logo, também interdiscurso) de “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*” e de diversas outras canções do “*black funk*” carioca dos anos 70, sua versão de 2006 (“Bloco *Rap* Rio 2006”) é composta pela intertextualidade (e pela interdiscursividade) de “Bloco *Rap* Rio” e de “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*”. Entretanto, no lugar da “conexão” com o mundo “*black*” dos anos 70, na canção de 2006, a ligação do SLA *Funk* de FA ocorre com o “*funk melody*” dos anos 80/90 e com o “*new funk*” dos anos 90 e 2000.

Por se constituir como uma versão de “Bloco *Rap* Rio”, a estrutura lingüística de “Bloco *Rap* Rio 2006” é semelhante à sua primeira versão (de 1997), uma vez que também na segunda versão, de 2006, a canção se calca, intertextualmente, em “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*”. Da mesma forma, tanto quanto em “Bloco *Rap* Rio” e em “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*”, em “Bloco *Rap* Rio 2006”, a temática se refere à homenagem ao mundo *black*, especificamente carioca, dos anos 70 e à instituição do “clube SLA” como “*samba-funk*”, ainda que a apologia ao uso e à legalização das drogas esteja mais tênue aqui do que em “Bloco *Rap* Rio”.

O mundo negro em “Bloco *Rap* Rio 2006”, diferente de sua versão original (de 1997), que nos remete ao universo do samba refere-se ao *soul-funk* da década de 70, universo representado, dentre outras, por uma das canções mais expressivas do movimento *Black* Rio, “Mandamentos *Black*”, citada tanto pelo nome de seu compositor, Gerson *King* Combo, quanto por um trecho da própria canção. *King* Combo é considerado, no meio musical, um dos responsáveis pela instauração do *soul-funk* no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, dada sua cultura “*black power*” (ver item 1.3 desta tese). Assim, a homenagem feita, em 2006, recupera o movimento “*Black* Rio” e seu *soul-funk*, ou seja, a origem do *funk* carioca, e os mistura ao “*new funk*” dos anos

90. Todavia, conforme vemos na letra, citada abaixo, não é só a canção “Mandamentos *Black*” que aparece em seu enunciado como intertextualidade:

“Você que anda cabisbaixo / Sem ter o que fazer / De saco cheio do seu rádio / E da voz da TV / Tudo que você escuta te parece igual / A solução pros seus problemas acabou de chegar / É radical - party! (Funk club) / É radical - party! (Samba Club) / O nosso clube é diferente / Todo mundo é igual / Não tem feio nem bonito / Antigo ou atual / Toni Tornado, Lady Zu, o Rappa, Planet Hemp / Jair Rodrigues, King Combo, Black Rio, Simonal / Que bloco é esse / Que eu quero saber / É o mundo negro que viemos mostrar pra você / Pra você / Somo crioulo doido / Somo bem legal / Temo cabelo duro / Somo black pow / Qual é negão ? / Mas deixe que digam, que pensem, que falem / Deixa isso pra lá, vem pra cá, o que é que tem? / Eu não tô fazendo nada, você também / Faz mal bater um papo e dar doisinho com alguém? / Ganja!!! / Hip hop Rio, é / Planet Hemp / Sempre nuvem de fumaça / Tão depressa que nem sente / Eu sou do samba, sou do reggae, sou do rap, sou do soul / E também sou do hip hop, / do hip hop, eu sou / Porque o som entra na cabeça e não tem hora / Quero ver ficar de fora / Então meu irmão, é / Procure se informar / Porque uma erva natural não pode te prejudicar / Legalize já, legalize já / Ganja / Pode crer, amizade / Pode crer, amizade / Pode crer / Pode crer / Falei e tá falado, bicho / Tem que ser assim / Tu não tá na boa, viu / Tem que se ligar, tem que se ligar / Vai ter que se ligar / Gerson King Combo na área / Abra o seu coração / Abra a sua mente / Ame seus irmãos, brother / E se ligue nos mandamentos black: / Dançar, como dança um black / Amar, como ama um black / Andar, como anda um black / Usar sempre cumprimento black / Falar, como fala um black / Eu te amo, brother... / Brother, vem dançar / Que a festa começou / É o samba-soul / Que um outro brother me ensinou / Venha se embalar / Nessa marcação / É muito importante / A nossa união / Vem dançar, vem dançar, irmão / É a vez do samba-soul” (Grifos e negritos nossos).

Em “Bloco *Rap* Rio 2006” há duas “bases” intertextuais a partir das quais a canção é composta, tanto “*Disco Club 2*” quanto “Bloco *Rap* Rio”⁸⁵. A diferença maior se encontra nos nomes homenageados citados na letra da canção. Nessa versão, os nomes aparecem como ícones voltados, especificamente, ao universo *soul-funk* dos anos 70, representado por alguns de seus “símbolos”: Gerson *King* Combo, Toni Tornado, *Lady Zu*, Jair Rodrigues e *Black* Rio.

O mandamento número um de Gerson *King* Combo, “Dançar”, é exaltado em praticamente todas as canções de FA, bem como o “baile da pesada” “*disco club*”, com sua marca SLA. Prova disso é a homenagem dedicada, nesta canção, a *King* Combo, citado textualmente duas vezes por seu nome (primeiro, o narrador-personagem do texto inclui “*King* Combo” ao “clube SLA” e, depois, à frente, antes de cantar um trecho de “Mandamentos *Black*”, o sujeito da canção apresenta o autor das pregações a serem feitas: “Gerson *King* Combo na área”) e uma vez por um trecho de uma das canções mais expressivas do movimento, considerada a “bíblia” do movimento “*Black* Rio” por instituir

⁸⁵ As canções “*Disco Club 2* (Melô do Radical)” e “Bloco *Rap* Rio” estão destacadas no texto de “Bloco *Rap* Rio 2006”. Nas quatro primeiras linhas se encontra a letra completa de “*Disco Club 2*”. No outro trecho destacado, apenas parte da composição de “Bloco *Rap* Rio” é retomada.

seus “Mandamentos”, já que Combo escreveu os “Mandamentos *Black*”⁸⁶ como uma “pregação”. A canção de *King Combo* recebe a denominação de “Mandamentos” do universo “*black*” porque, tanto quanto “Os 10 Mandamentos” bíblicos, o enunciado da canção “prega” os dez “mandamentos” do movimento “*Black Rio*”: “dançar”, “amar”, “andar”, “pulsar”, “falar”, “viver”, “orgulhar-se de ser”, “curtir o amor”, “saber” (conviver, respeitar e atribuir importância ao branco) e “ser” “*black*”. A estrutura de “pregação” da canção de *King Combo* ocorre pelo uso do imperativo, expresso na canção tanto em português quanto em inglês.

A “pregação” pacifista, ao estilo *Martin Luther King*, não se limita às canções de *Gerson King Combo*, como ocorre em “Mandamentos *Black*”, mas ultrapassa o espaço da canção e passa a incorporar parte do nome do compositor, que assume esse discurso como uma bandeira a ser defendida de forma identitária. A questão da identidade é essencial nesse momento e movimento, uma vez que o discurso pacifista de *Martin Luther King* não é apenas uma “bandeira” política a ser defendida, mas também uma luta identitária, já que a defesa política desse discurso é a igualdade entre os gêneros (branco e negro), segregados socialmente, de forma bastante nítida e radical nos Estados Unidos (com a organização de grupos como a *Ku Klux Klan*, por exemplo), local de origem da revolução pacifista que, influenciada pela seita africana rastafari, incorpora em seu discurso os valores de “paz e amor” tão aclamados, tanto por negros quanto por brancos, principalmente nos anos 70, em todo o mundo. Assim, em perspectiva discursiva, podemos dizer que a materialidade lingüística da canção “Mandamentos *Black*” e do nome do compositor, que incorpora em seu nome o lexema *King*⁸⁷, compõe a historicidade com a qual a canção de FA dialoga.

A proposta de luta pacifista encontrada no enunciado da canção de *King Combo* resgatada não apenas em “Bloco *Rap Rio 2006*”, mas na maior parte das canções de FA, é a comemoração da vida por meio da música e da dança (“E chegue a uma poderosa conclusão / De que os *blacks* não querem ofender a ninguém, *brother* / O que nós

⁸⁶ A canção “Mandamentos *Black*” possui a seguinte letra: “*Brother*, / Assuma a sua mente, *brother* / E chegue a uma poderosa conclusão / De que os *blacks* não querem ofender a ninguém, *brother* / O que nós queremos / É dançar, dançar, / dançar e curtir muito *soul* / Não sei se estou me fazendo entender / O certo é seguir os mandamentos *black*, que são, *baby* // Dançar, como dança um *black* / Amar, como ama um *black* / Andar, como anda um *black* / Pulsar, sempre cumprimento *black* / Falar, como fala um *black* // Eu te amo *brother* // *Yes, brother* / *Do it baby* / *Come on, now* / *Come on, brother* / *Yeah, swing, brother* / *Swing* esperto // Viver, sempre na onda *black* / Ter orgulho de ser *black* / Curtir o amor que ouve um *black* / Saber, saber que a cor branca, *brother* / É a cor da bandeira paz, / Da pureza / E esses são os pontos de partida / Para toda coisa boa, *brother* / Devido a razão pela qual eu amo você também, *brother* // Eu te amo *brother* // *Follow me, man* / *Listen me, brother* / *Come on up* / *Com on up* / *Come on up, brother* / *Sweet brother* / *Come on up* / *Swing, brother* !”.

⁸⁷ *King* ou *Rei* é a designação atribuída aos líderes de determinados ritos religiosos africanos, como ocorre com o rastafarianismo, em sua origem, na Etiópia.

queremos / É dançar, dançar, dançar e curtir muito *soul*”), ou melhor, por meio dos bailes de *soul-funk* tão característicos da época. Esse é o diálogo existente entre o *soul-funk*, o *samba-rock* e o *new funk* no SLA *Funk* de FA.

A década de 70 é a época dos bailes dançantes (“*disco* clube”). Dois dos elementos influenciadores dessa prática cultural são filmes como *Os embalos de sábado à noite* e novelas como *Dancing Days*. Os primeiros bailes “*disco*” (ou o que podemos designar a era da discoteca) eram feitos com vitrolas *hi-fi* e efeitos *scratch*, em vinis. Nos bailes *black* dos anos 70, segundo Vianna (1988), a ideologia – por meio da moda – vinculada aos lemas “*Black is beautiful*” e “*Black Power*”, refratados para a “realidade” brasileira da época, principalmente por Gerson *King* Combo, Toni Tornado, *Lady Zu*, Jair Rodrigues, Tim Maia e *Black Rio*, levou para as pistas de dança um grande número de pessoas, que se identificava não só com os ritmos como com os temas em questão (“paz e amor”, “negro é lindo”, “negros no poder”, “irmandade”, entre outros). Mas, a base de aglutinação das comunidades era a música dançante (“*dance*”), ou melhor, a música dançante de discoteca (“*disco dance*”). Essa música se consolida como prática sócio-cultural por meio da dança nos bailes (ou “clubes”, como eram designados) *funk*. Em meio a esse movimento, as “pregações” dos “mandamentos *black*” eram feitas como forma de “solidificação” de uma prática sócio-cultural que “reflete e refrata” a manifestação dos “Mandamentos *Black*” e dos valores por esse discurso veiculados.

Diferente ainda da primeira versão, “*Bloco Rap Rio*”, a canção de 2006, não é cantada por várias vozes, cada uma a seu turno, mas por várias vozes em conjunto, num “bloco”, como sugere o título da própria canção.

No que se refere ao *rap*, também sugerido pelo título da canção como ritmo musical predominante, tanto quanto em sua primeira versão, ao contrário do sugerido, não é a composição musical predominante. Aliás, a única característica do *rap* incorporada na canção é o discurso direto entre os vários sujeitos que a cantam, especificamente em sua primeira versão, pois, nela, o ritmo enfatizado é o *samba-rock* e, na versão de 2006, é o *samba-soul-funk*. Em outras palavras, tanto a mistura de vozes quanto a de ritmos impera em ambas as canções, por isso elas podem ser consideradas, como sugerem seus títulos, “Blocos” intertextuais.

Todavia, o lexema “bloco” também nos remete aos “blocos de carnaval”. Ao considerarmos a afirmação de João Roberto Kelly, de que diversas canções *funk* atuais contêm aspectos discursivos das marchinhas de carnaval, bem como algumas características de certas canções de FA, podemos dizer que elas, de fato, podem ser

designadas “Bloco”. Não de “*Rap*”, como sugere o título de “Bloco *Rap* Rio” e “Bloco *Rap* Rio 2006”, mas de “*Funk*”, como sugere o título da canção analisada a seguir, “Bloco *Funk*”. Aliás, a junção de “Bloco *Rap* Rio”, em suas duas versões, com “Bloco *Funk*” é que liga as três fases do *funk* carioca, uma vez que a primeira é composta pela intertextualidade com canções de sua primeira fase, o *soul-funk* dos anos 70, enquanto que a segunda liga as canções de FA com sua terceira fase, o *new funk* dos anos 2000, conforme podemos perceber por meio da análise que segue.

3.1.4. “Bloco *Funk*”

“Bloco *Funk*”, como “Bloco *Rap* Rio”, é composta por intertextos. Os diálogos existentes na canção são estabelecidos, por meio da inclusão de trechos de outras canções e de músicas incidentais e sampleadas, não marcadas na letra da canção.

Para entender os diálogos que compõem a canção, destacamos, abaixo, o título das canções sampleadas e incidentais na ordem em que aparecem na canção. A mistura *samba-funk* é a marca das músicas de FA, ora mais, ora menos visível. Como vemos em “Bloco *Funk*”, por meio da indicação tal qual aparece no encarte do disco em que se encontra a canção, a maior parte dos diálogos estabelecidos se refere ao mundo *funk*, desde sua primeira fase até a atual, e às marchinhas de carnaval:

“‘O morro não tem vez’ – *Sample* – Elis Regina (Tom Jobim / Vinícius de Moraes); ‘Então, tá maneiro’ – *Sample* – Marquinho Pixadão; ‘*Rap* da Felicidade’ – Incidental – Julinho Rasta / Kátia – MC Cidinho e MC Doca; ‘*Rap* da Consciência’ – *Sample* – MC’s Teko e Buzunga; ‘*Rap* da massa funkeira’ – Incidental – MC Binho / MC Ailton; ‘Vida louca’ – *Sample* – Menor do Chapa; ‘*Funk* das favelas’ – Incidental – MC Gallo; ‘Som de Preto’ – Incidental – MC Amilcka / MC Chocolate / MC Baby; ‘Toma 2000’ – *Sample* – Isaac DJ; ‘Não me bate, doutor’ – Incidental – Cynthia; ‘Dança, minha linda!’ – *Sample* – Priscilla Nocetti; ‘Montagem Quebra Barraco 2’ – Incidental – Tati Quebra Barraco / DJ Joe – *Sample* – Tati Quebra Barraco; ‘Se marcar’ – *Sample* – Tati Quebra Barraco (MC Nem / DJ Wagner / DJ Batata); ‘Descontrolada’ – Incidental – Pantera; ‘Dona Gigi’ – *Sample* – Os Caçadores (Vaguinho); ‘Vem Cristiane’ – *Sample* – Tan e Cula (Cula / Alexandre / Wagner); ‘Atola’ – *Sample* – Bola de Fogo e As Fogosas; ‘Ela só pensa em beijar’ – Incidental – Leozinho; ‘Tá surdo?’ – *Sample* – Naldo e Lula (Rick); ‘Cabeleira do Zezé’ – Incidental – Roberto Faissal / J. Roberto – Irmãos Vitale; ‘Maria Sapatão’ – Incidental – João Roberto Kelly / Don Carlos / Chacrinha / Leleco – Irmãos Vitale / Top Tape; ‘Montagem Cocota Assanhada’ – *Sample* – Tati Quebra Barraco (DJ Flavinho / DJ Raphael / DJ Magal / DJ Washington / DJ Cabide / Meteoro / MC Tati); ‘Me dá um dinheiro aí’ – Incidental – Homero Ferreira / Ivan Ferreira / Glauco Ferreira”.

A partir da citação acima, podemos perceber como o *funk* é uma produção coletiva, dada a quantidade de nomes envolvidos (seja com a composição, seja com o

canto ou ainda com os efeitos musicais de *scratch* e *sample*), o que nos remete, novamente, à idéia de composição em “bloco”.

Ainda por meio da citação acima, compreendemos o quanto essa canção utiliza o *sampler* e a introdução de músicas incidentais como intertexto da canção. O *sample* aparece em frases soltas mixadas, proferidas no meio do discurso da canção, com as vozes originais de seus intérpretes, enquanto a música incidental compõe, de fato, toda a canção, uma vez que significa a inserção de trechos de outros textos numa determinada letra de canção. Como “Bloco *Funk*” é inteiramente composta por trechos incidentais e sampleados, podemos dizer que essa montagem produzida por FA, ao recuperar canções e nomes representativos do *funk* carioca, de todas as suas fases, simboliza o *funk* como movimento cultural e o historiciza, ao organizar, de forma cronológica inclusive, os trechos citados. Dessa forma, “Bloco *Funk*” pode ser considerada uma espécie de *pout-pourry* do *funk* carioca. Não há qualquer trecho de FA nessa canção. Ela é totalmente composta por trechos de outras canções, seja do *funk* seja das marchinhas de carnaval. Para demonstrar isso, destacamos, em sua letra, os trechos sampleados e incidentais:

“*Sample*: ‘Então tá maneiro, (coral) então tá maneiro / Então tá maneiro, dominou o Brasil inteiro / Então tá maneiro, (coral) então tá maneiro / Então tá maneiro, dominou o Brasil inteiro’ / *Sample*: ‘Conscientiza a massa funkeira DJ’ / *Incidental*: ‘Eu só quero é ser feliz / Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é / E poder me orgulhar / E ter a consciência que o pobre tem seu lugar’ / *Sample*: ‘Fé em Deus’ / *Sample*: ‘Explode a força do funk, DJ’ / *Incidental*: ‘A massa funkeira / Pede a paz geral / O baile tá uma uva / Por isso a gente fica na moral’ / *Sample*: ‘Fé em Deus’ / *Incidental*: ‘Todo mundo sabe que o funk é da favela / Todo mundo sabe, eu morro de paixão por ela / Todo mundo sabe, o nosso som é de raiz / Saiu lá da favela e se espalhou pelo país’ / *Incidental*: ‘É som de preto, de favelado / Mas quando toca ninguém fica parado / É som de preto, de favelado / Mas quando toca ninguém fica parado’ / *Sample*: ‘Toma, toma, toma’ / *Incidental*: ‘Não me bate, doutor, que eu sou de batalha / Eu acho que o senhor tá cometendo uma falha / Se dançamos funk é porque somos funkeiros / Da favela carioca / Mas não me bate doutor, que eu sou de batalha / Eu acho que o senhor tá cometendo uma falha / Se dançamos funk é porque somos funkeiros / Da favela carioca’ / *Sample*: ‘Se solta minha purpurinada! Essa é pra você esculachar’ / *Incidental*: ‘Me chama de cachorra que eu faço AU AU / Me chama de gatinha que eu faço MIAU / Se tem amor a Jesus Cristo / Demorô!’ / *Sample*: ‘E se marcar eu beijo mesmo heim...’ / *Incidental*: ‘Ah, que isso? Elas estão descontroladas / Ah, que isso? Elas estão descontroladas / Ela sobe, ela desce, ela dá uma rodada / Elas estão descontroladas’ / *Sample*: ‘Eta lê lê, Eta lê lê’ / ‘Eu sou a Dona Gigi e esse aqui é meu esposo’ / *Sample*: ‘Vem Cristiane...’ / *Sample*: ‘Todo mundo aqui vai dançar, vai dançar’ / *Incidental*: ‘Se ela dança, eu danço / Se ela dança, eu danço / Se ela dança, eu danço / Se ela dança, eu danço / Falei com DJ / Pra fazer diferente / Botar chapa quente pra gente dançar / Me diz quem é a menina que dança e fascina / E me alucina querendo beijar / Ela só pensa em beijar / Beijar, beijar, beijar / E vem comigo dançar / Dançar, dançar, dançar’ / *Incidental*: ‘Olha a cabeleira do Zezé / Será que ele é? Será que ele é?’ / *Incidental*: ‘Maria sapatão, sapatão, sapatão / De dia é Maria, de noite é João’ / *Incidental*: ‘Ei, você aí / Me dá um dinheiro aí, me dá um dinheiro aí’ / *Sample*: ‘Ei psiu, tá surdo?’ / *Sample*: ‘Ah, vem, vem, vem...’ / *Sample*: ‘Uh, Tererê...’⁸⁸

⁸⁸ A opção pela cor ocorreu como forma de visualização para distinção entre os trechos sampleados (em verde) e os incidentais (em azul). Como há trechos que se misturam dentre os sampleados e dentre os incidentais, acrescentamos a indicação, por meio das palavras “*Sample*” e “*Incidental*” (em vermelho), de distinção entre canções, sampleadas ou incidentais. Não foi possível, no entanto, marcar todos os trechos sampleados, visto que alguns são apenas musicais.

Por meio da letra acima, com os trechos sampleados e incidentais destacados, podemos visualizar a isotopia da metalinguagem, tão presente nas canções de FA. Os trechos sampleados tentam se auto-explicar e, com isso, explicitar a definição de *funk* e de baile. Assim, podemos entender que, a preocupação com a metalinguagem não é uma característica própria de FA, mas um dos objetivos do *hip hop* em geral.

Se a metalinguagem, por um lado, especifica o *funk* como música própria de sujeitos “pobres”, “pretos” e “favelados” (“Todo mundo sabe que o *funk* é da favela / Todo mundo sabe, eu morro de paixão por ela / Todo mundo sabe, o nosso som é de raiz / Saiu lá da favela e se espalhou pelo país”), por outro, generaliza esse estilo musical por meio da dança como forma de celebração da vida (“É som de preto, de favelado / Mas quando toca ninguém fica parado”). A dança ultrapassa o preconceito existente com o *funk* e com os sujeitos que o produzem ou ouvem, considerados “bandidos”, “vagabundos” ou “promíscuos” (“Toma, toma, toma / Não me bate, doutor, que eu sou de batalha / Eu acho que o senhor tá cometendo uma falha / Se dançamos *funk* é porque somos funkeiros / Da favela carioca”). O suingue dançante do *funk* aparece como elemento responsável por tirar o sujeito de seu “lugar de origem” e pela adesão dos sujeitos a esse ritmo (“Então tá maneiro, dominou o Brasil inteiro”).

Além disso, os trechos que compõem o “Bloco *Funk*” aparecem como forma responsiva de discurso, pois defendem o *funk* e os funkeiros em enunciados que se opõem a um discurso midiático que formou uma idéia consensual acerca desse gênero discursivo: o de que o *funk* é violento. Tendo em mente o histórico de sua produção no Rio de Janeiro, principalmente nas décadas de 80 e 90, e sua relação com a mídia (ver em 1.3 desta tese), entendemos a ênfase acerca do desejo dos funkeiros, colocado em diversos trechos citados nessa canção como resposta ao discurso da violência, em oposição a ele, mas não em luta, ao contrário, de forma celebrativa: “Eu só quero é ser feliz”, “Explode a força do *funk*, DJ / A massa funkeira / Pede a paz geral / O baile tá uma uva / Por isso a gente fica na moral”, “Toma, toma, toma / Não me bate, doutor, que eu sou de batalha / Eu acho que o senhor tá cometendo uma falha / Se dançamos *funk* é porque somos funkeiros / Da favela carioca”.

Ao trazer para o corpo do texto trechos de canções que enfatizam a dança, especialmente a feminina, produzidos por mulheres (como Tati Quebra Barraco), FA liga seu discurso com o *new funk* e seu erotismo: “Se solta minha purpurinada! Essa é pra você esculachar”, “Me chama de cachorra que eu faço AU AU / Me chama de

gatinha que eu faço MIAU”, “Ah, que isso? Elas estão descontroladas⁸⁹ / Ela sobe, ela desce, ela dá uma rodada / Elas estão descontroladas”, “Me diz quem é a menina que dança e fascina / E me alucina querendo beijar / Ela só pensa em beijar / Beijar, beijar, beijar / E vem comigo dançar / Dançar, dançar, dançar”.

As marchinhas de carnaval⁹⁰ trazem, para o universo do *funk*, o samba, a ironia e o homossexualismo como elementos constituintes desse universo, composto, como afirma o sujeito de “*Disco Club 2*”, como um “clube diferente” onde “todo mundo é igual / não tem feio nem bonito / antigo ou atual”. Nesse clube que pretende igualar a todos, há lugar para a visibilidade dos “pobres”, dos “pretos”, dos “favelados” (“Me dá um dinheiro aí”) e dos homossexuais (tanto o “Zezé” quanto a “Maria Sapatão”).

“Bloco *Funk*” inicia e termina seu discurso com dois dos mais famosos “gritos de guerra” do *funk* carioca: “Então tá maneiro” e “Uh! Tererê”. Esses “gritos de guerra” traduzem “a força do *funk*”, ou seja, seu suingue dançante. Essa é a arma utilizada contra uma sociedade preconceituosa, que nega diversão, lazer e prazer, ou seja, nega vida, a sujeitos invisíveis. Essa é sua forma, antropofágica e carnavalesca de resistência. Afinal, segundo B. Abramo⁹¹, o *funk* não se originou só como um gênero musical, mas como um movimento, uma vez que, “O *funk* pode ser considerado um ‘arrastão cultural’, pois leva consigo além da música, a moda, a dança, as gírias e um vocabulário mais particular”. Conforme Abramo,

“A massa funkeira está interessada em se divertir. Por isso, seus temas versam basicamente sobre sexo/sexualidade, roupas, comunidades, futebol e os bailes em si - assuntos que dizem respeito à realidade dos jovens de baixa renda do estado do Rio de Janeiro. E a tradução musical das condições de vida das galeras que produzem e consomem essa cultura é: um batidão eletrônico potente, um som agudo de sintetizador barato (opcional) e uma voz desafinada (de homem ou mulher). Elas criaram, a partir da música importada, uma maneira própria de festejar (com a mistura de elementos de várias procedências, mas, principalmente, aqueles ligados ao cotidiano dos morros cariocas).”.

Como afirma Raul Bopp em depoimento para Augusto de Campos (em 1966, de acordo com o prefácio da *Revista de Antropofagia*, escrito por Campos), “A antropofagia não pretendia ensinar nada. Dava apenas lições de desrespeito aos

⁸⁹ “Estar descontrolada” significa, no *funk*, um estado de liberação das amarras sociais, um estado de liberação corpórea, essencialmente voltado à dança, por isso, na canção, após aparecer essa expressão há a descrição de movimentos de dança de uma menina.

⁹⁰ O *funk* incorpora tanto as marchinhas que, para o carnaval de 2006, foi lançado um disco de marchinhas em ritmo de *funk*. Com isso, o *funk* também passa a ser incorporado pelo carnaval, não em disputa, mas em conjunto com o samba.

⁹¹ Artigo denominado “Cultura: o *funk* e a juventude pobre carioca”. In: *Revista Teoria de Debate*, da Fundação Perseu Abramo, nº 48 - junho/julho/agosto de 2001. Disponível em <http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article>, consultado em 10/07/2006, 01h30min.

canastrões das Letras. Fazia inventário da massa falida de uma poesia bobalhona e sem significado”. Essa também é a proposta de algumas canções de FA, como os “Blocos” (“*Rap Rio*” e “*Funk*”), uma vez que, por meio da ironia e do deboche, de certa forma, os sujeitos desafiam a passividade e a conformidade cantada em algumas canções do *hip hop* tradicional e a hipocrisia daqueles que se dizem escandalizados por sua dança erótica e por seu português não normativo. A dança que simula o ato sexual em muitas coreografias libera o corpo na frente de todos e transforma em público o que antes era próprio (consentido e realizado) na esfera privada. Por isso, choca e resiste, como outrora aconteceu com o maxixe, a lambada e o samba.

Ao compararmos os modernistas brasileiros de primeira fase e FA, percebemos que, de certa forma, ambos produzem numa espécie de “clube”, ainda que esses “clubes” de amigos preocupados com o fazimento da arte e com a expressão da identidade de nosso povo possuam características diferentes. Mesmo assim, a “Nota Insistente” (1975: s/p.), assinada por Alcântara Machado e Raul Bopp, assemelha-se a algumas características “pregadas” pelos sujeitos de algumas canções de FA, tais como a igualdade entre os sujeitos do clube SLA, a proposta de aceitação de todos e de todas as manifestações nesse clube, desde que sejam “radicais” e chocantes tanto quanto o eram os modernistas do início do século XX:

“Ela (a ‘Revista de Antropofagia’) está acima de quaisquer grupos ou tendências; / Ela aceita todas as críticas mas não faz crítica; / Ela é antropófaga como o avestruz é comilão; / Ela nada tem que ver com os pontos de vista de que por acaso seja veículo; / A ‘Revista de Antropofagia’ não tem orientação ou pensamento de espécie alguma: só tem estômago.”.

Outra similaridade entre a antropofagia expressa nas canções de FA e a antropofagia modernista de Oswald é o fato de as canções nos remeterem à dança do “baile SLA” como ritual de passagem, o que se refere ao pensamento das sociedades primitivas, pois Oswald, de acordo com Campos (1975: s/ p.), imaginava que as sociedades primitivas seriam capazes de oferecer modelos de comportamento social mais adequado à reintegração do homem no pleno gozo do ócio a ser propiciado pela civilização tecnológica. Para Oswald (1975, 3º. *mimeo*, 04), “o ócio a que todo homem tem direito fora desapropriado pelos poderosos e se perdera entre o sacerdócio (ócio sagrado) e o negócio (negação do ócio)”. Para recuperá-lo, Oswald propôs a incorporação do homem “livre” das repressões da sociedade civilizada, o que parece ser também a proposta cantada por FA, presente nas letras de suas canções. O baile, nesse

sentido, representa o *locus* e o tempo próprios para o sujeito usufruir de seu “direito ao ócio”, daí a apologia à festa como ritual risonho e prazeroso de comunicação entre os homens; e como celebração da vida por meio de uma releitura tecnológica, via música eletrônica e sampleada, como ocorre nas canções analisadas, especialmente nos “Blocos” (“Bloco *Rap* Rio”, sua versão de 2006 e “Bloco *Funk*”).

O aspecto da festividade aparece como *locus* fugidio nas canções de FA que, relacionado à metalinguagem SLA, composta também pelo aspecto da antropofagia, relativiza a festa, uma vez que essa, colocada como ritual, pode ser concebida como “rito de passagem” resistente se considerarmos o “Manifesto Antropófago” como “discurso fundador” da idéia da celebração da vida como “direito ao ócio” “selvagem”. Percebemos, por meio das canções por nós analisadas, que a antropofagia aparece nas canções de FA como um dos elementos característicos dos sujeitos do *hip hop* carioca cantado por FA, sendo o carioca caracterizado pelo “baile da pesada” e seu universo SLA. O sujeito carioca desse espaço-tempo é retratado nas canções por nós analisadas como composto pelo suingue antropofágico da festa metalingüística SLA.

Ao considerarmos o conceito de antropofagia preconizado pelos modernistas, nossa leitura do aspecto da festa como entorpecente fugidio se relativiza, uma vez que a diversão pode ser vista como protesto por meio da proclamação do ócio – forma de recusa ao enquadramento, que se organiza sob a lógica do trabalho. Nesse sentido, quando a ordem passa a ser o banquete canibalesco regido pelo suingue SLA do “baile da pesada” do *hip hop* carioca, o trabalho é recusado.

Podemos considerar que, na festa, há a suspensão do tempo do trabalho e, nesse momento, o que impera é a ordem “carnavalesca”, contrária à “ética protestante e o espírito do capitalismo”, de Weber. Sob esse aspecto, a lógica macunaímica aparece como resistência em forma de humor, ironia (o deboche inverte a seriedade, colocada como ridícula e sem sentido. A festa é proclamada como celebração e a lógica do mundo do prazer como vida rebelde) e quebra da hierarquia social (“igualdade” pregada para burlar a ordem a partir da liberação do “baixo estrato corpóreo”), a fim de, via dança e música, servir como proposta utópica de resistência ao mundo do trabalho, de liberdade e de vida, por um período momentâneo, o tempo de duração da festa.

3.1.5. “O céu pode esperar”

Em “O céu pode esperar”, o sujeito da canção calca seu enunciado na interdiscursividade com o discurso da igreja católica. O discurso desta prega que “a felicidade não é deste mundo”, ou seja, prega a conformidade do sofrimento na Terra e a acomodação com relação à exploração exposta pelo mundo do trabalho, o “sistema produtor de mercadorias”⁹². Por meio da ironia e do deboche, o narrador-personagem questiona essas “verdades”, pois mais que negar um discurso comodista, ele reflete acerca do sentido da vida na Terra:

“O CÉU PODE ESPERAR

fazer o que se quer nem sempre é possível
o poder é relativo, nunca é cedo ou tarde
na vida cada um se vira como pode
e no final não existe julgamento pra nada

um momento, um segundo, um minuto já acabou
o tempo é abstrato, o futuro e o passado
não basta só viver, eu quero a felicidade
e no final quero encontrar a tal eternidade

⁹² Robert Kurz (1993) denomina a atualidade de “sociedade da mercadoria”. Para o teórico, o sistema capitalista se caracteriza pela produção da mercadoria. Dessa forma, o produto passa a ter valor de quase-humanidade enquanto que o homem se transforma em mercadoria. Com essa inversão, as relações humanas ocorrem por meio da mercadorização e essa passa a ser objeto transicional entre os homens, logo, as relações são marcadas, sob essa perspectiva, pelo trabalho. Nos “sistemas produtores de mercadoria”, o trabalho como tal, sem conteúdo específico, torna-se o que Kurz (1993: 239) denomina uma “abstração real, um poder material direto”. O abstrato, nascido da mente, aparece frente a essa mente, na forma de dinheiro, como fenômeno “real” externo. O dinheiro, torna-se a “encarnação do trabalho abstrato”, ainda que não deixe aparecer nenhum conteúdo concreto nem apresente a mesma qualidade, pois passa a ser “um fenômeno insensível com forma sensível, um paradoxo”. Segundo Kurz (1993: 240), “(...) o dinheiro, como imperativo social de fazer mais dinheiro (lucro absoluto), passa a trazer em si sua própria finalidade e a abstração real estende-se também ao próprio processo de trabalho material.”. Nesse sentido, os homens, antes de qualquer determinação concreta, transformam-se em mônadas do dispêndio de força de trabalho abstrata. Ainda de acordo com Kurz (1993: 240), “Em agregados altamente diferenciados cooperam de forma diretamente social, porém no grau mais alto de indiferença e alienação recíprocas. Assim, o trabalho abstrato passa a ser, portanto, uma espécie de neurose obsessiva da economia.”. Mas, mais que isso, na “sociedade da mercadoria”, o trabalho, especificamente o trabalho abstrato é objetificado à forma social fetichista dos produtos. Assim, a expressão de um produto “ter” um valor, para Marx, tem um significado duplo, explica Kurz (1992: 241), pois, para ele, “Primeiro, enquanto são valores econômicos, extingue-se a qualidade sensível dos produtos, não passando eles de representantes materiais de trabalho abstrato indiscriminado, que apenas como tais podem ser transformados na forma de encarnação do dinheiro. Em segundo lugar, porém, revela-se na forma-valor abstrata dos produtos, que se expressa pelo preço em dinheiro, o absurdo social de que o processo vivo da apropriação da natureza pelo homem e das relações sociais por ela medidas assumem a forma de propriedades de objetos mortos. A atividade viva dos homens é absorvida, por assim dizer, por seus próprios produtos, que por esse mecanismo absurdo são promovidas a quase-sujeitos da sociedade, enquanto os homens, seus criadores, são degradados a meros acessórios. No auto movimento do dinheiro termina essa inversão.”.

a hora, um dia, eu sei que vai chegar
 no céu entrarei navegando pelo mar
 então me lembrarei da vida aqui na terra
 e verei que na verdade: do mundo nada se leva

do mundo
 do mundo nada
 do mundo nada se leva

darei um grande baile celebrando minha chegada
 com anjos e demônios, todo mundo da pesada
 o som será bem alto e quente como o verão
 tocando s.l.a. e linda iluminação

a partir de hoje, dessa madrugada
 se iniciará a grande comemoração
 todo o dia será dia de festa e diversão
 já que não há motivos para preocupação

só que ainda estou aqui, ainda vivo com pressa
 os filhos, os amigos, o amor é o que interessa
 se a vida é muito curta, eu quero aproveitar
 e é por isso que eu digo: o céu pode esperar

o céu
 o céu pode
 o céu pode esperar

a raho, um adi eu sei que vai garche
 a no céu entrarei gandonave lope mar
 tãoen me lembrei da davi quia na terra
 e reive que na verdade, do domun dana se avel

reida um degran lebai brandocele minha gadache
 com josan e demônios, doto domun da sadape
 o som rase bem alto e tequen como o rãove
 candoto s.l.a. (sla) e dalin iluminação

só que daain estou quia, daain vivo com pressa
 os lhosfi, os amigos, o mora é o que interessa
 se a davi é tomui curta, roque aproveitar
 é porssoi que eu godi: o céu depo esperar”

A canção apresenta o cronótopo do carnaval, calcado na inversão do mundo e em sua vizinhança. Nos estudos de Bakhtin acerca do processo de carnavalização em Rabelais, ele explica que o carnaval se liga intrinsecamente à desierarquização do mundo. Essa desierarquização se institui por meio do tempo ritual, pois, conforme explica Bakhtin (1988: 321, 322), os membros da vizinhança do carnaval (como a comida, a bebida, o ato sexual e a morte) “passam para o rito, adquirindo aqui um significado mágico (em geral, especificamente cultual e ritual). (...) O reflexo ideológico (a palavra, a representação) adquire um poder mágico. O objeto isolado

transforma-se no substituto do todo”. Nesse estágio, “tomam forma fenômenos como a obscenidade ritual e, posteriormente, o riso, a paródia e a bufonaria rituais.”.

Analisar a inversão representada pelo “baile da pesada”, descrita nesta canção de FA significa compreender seu cronótopo, uma vez que, segundo Bakhtin (1988: 263),

“(…) não há possibilidade do reflexo de uma época fora do curso do tempo, fora da ligação com o passado e o futuro, fora de sua plenitude. Onde não há a marcha do tempo, não há elementos do tempo no sentido pleno e essencial da palavra. A atualidade, tomada fora da sua relação com o passado e o futuro, perde a unicidade, decompõe-se em fenômenos e coisas isoladas, torna-se um conglomerado abstrato.”.

Para entendermos o cronótopo dessa canção, com sua proposta carnavalesca, baseamo-nos no que Bakhtin denomina “cronótopo de Rabelais”, uma vez que o escritor francês também propõe, num outro contexto, a festividade como espaço-tempo de liberdade. Compreendemos o “problema de Rabelais” como o mesmo de FA nas canções voltadas à temática da inversão do mundo. Segundo Bakhtin (1988: 316),

“O problema de Rabelais é reunir o mundo que se desagrega (como resultado da decomposição da visão do mundo medieval) sobre uma nova base material. A entidade e o caráter acabado do mundo medieval (como eles ainda estavam vivos na obra sintética de Dante) estão destruídos. Também está destruída a concepção histórica da Idade Média (a criação do mundo, o pecado original, o primeiro advento de Cristo, a redenção, o segundo advento, o juízo final), concepção onde o tempo real era desvalorizado e dissolvido em categorias atemporais. Nesta visão do mundo, o tempo era um princípio que apenas destruíva, aniquilava e nada criava. O novo mundo não tinha nada que ver com essa percepção de tempo. Era preciso encontrar uma nova forma de tempo e uma relação entre o tempo e o espaço, o novo espaço terrestre (‘Os quadros do velho orbis terrarum estavam quebrados; em suma, era apenas então que a terra era descoberta...’). Precisava-se de um novo cronótopo que permitisse ligar a vida real (a História) com a terra real. Era preciso contrapor ao escatologismo um tempo produtivamente fértil, um tempo medido pela construção, pelo crescimento, e não pela destruição. Os fundamentos desse tempo construtivo apareciam delineados nas imagens e nos temas do folclore.”.

As canções *funk*, inclusive as de FA, como já dissemos (ver item 1.2 desta tese), caracterizam-se pelo tempo presente. “O céu pode esperar”, no entanto, para instituir a inversão do mundo, estrutura-se pela mistura dos tempos presente e futuro. Ao estudar as particularidades desses tempos, Bakhtin (1988: 264, 265) afirma que

“Essa permuta, essa ‘inversão’ singular do tempo, característica do pensamento mitológico e literário nas diferentes épocas do desenvolvimento humano, é definida por uma noção especial de tempo, em particular, de futuro. O presente, e sobretudo o passado, enriquecem-se às custas do futuro. A força e a evidência da realidade, da atualidade, pertencem somente ao presente e ao passado – ‘é’ e ‘foi’. Ao futuro pertence uma realidade de outro tipo, mais efêmera, o ‘será’ não tem aquela materialidade e solidez, aquele peso real que são próprios do ‘é’ e do ‘foi’. O futuro não é análogo ao presente e ao passado, e por mais longo que ele

possa ser, permanece sem conteúdo concreto, é vazio e rarefeito, pois tudo o que é positivo, ideal, necessário e desejado, refere-se ao passado ou parcialmente ao presente por meio da inversão, já que por esse meio tudo se torna mais ponderável, real e convincente. Para dotar de realidade este ou aquele ideal, ele é imaginado como já tendo ocorrido outrora na idade do ouro, no ‘estado natural’, ou é concebido no presente, em algum lugar nos confins do mundo, para além dos oceanos, na face da terra, ou embaixo dela, na terra ou no céu. (...).

A outra forma onde se manifesta a mesma atitude para com o futuro é a escatologia. O futuro, aqui, esvazia-se de um outro modo. Ele é compreendido como o fim de tudo o que existe, como o fim da vida (nas suas formas passadas e presentes). Nessa relação, é indiferente se o fim é considerado como uma catástrofe, uma simples destruição, um novo caos, como o crepúsculo dos deuses ou o advento do reino de Deus, o que importa apenas é que o fim seja esperado por tudo o que existe, e além disso, que seja um fim relativamente próximo. A escatologia sempre percebe esse fim de modo que o segmento do futuro que o separa do presente desvaloriza-se, perde o significado e o interesse: é o prolongamento inútil de uma duração indeterminada do presente. (...).

As imagens desse futuro localizavam-se inevitavelmente no passado, ou eram transportadas aos confins do mundo, para além de mares e de oceanos; o que as diferenciava da atualidade dura e crua era calculado em distância temporal ou espacial. Porém, essas imagens não eram retiradas do tempo como tais, não eram arrancadas da atualidade real e material do nosso mundo. Ao contrário, toda a energia do futuro esperado, por assim dizer, intensificava profundamente as imagens da realidade material presente e, sobretudo, a imagem do homem carnal vivo”.

Toda a inversão proposta pelo sujeito dessa canção pode ser sintetizada, como analisamos à frente, pelo verso “no céu entrarei navegando pelo mar”, tal qual ocorre, num outro contexto, regido por outros valores (o sebastianismo português), com a crença propagada pelo sujeito de *Os Lusíadas*, de L. V. de Camões e pelo “eu” de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, resguardadas as distâncias no tempo e no tipo de arte entre esses discursos. Se no texto de Alighieri, o sujeito sai em busca de sua amada e, para encontrá-la, percorre os nove ciclos do inferno, a fim de chegar ao nono ciclo do paraíso, no enunciado de Camões, os lusos percorrem o mar (metáfora de inferno no texto português), com o pretexto de “propagar a palavra de Deus” aos povos (na verdade, o objetivo das grandes navegações portuguesas é econômico, velado pela crença sebastianista) com a finalidade de transformar Portugal no Quinto Império. Na canção de FA, “O céu pode esperar”, ocorre a mesma idéia de superação por meio da inversão, tanto lingüística quanto valorativa, e o verso que marca o diálogo entre a canção e as obras poéticas citadas é “no céu entrarei navegando pelo mar”. O mar aqui, tanto quanto em *Os Lusíadas*, pode ser compreendido como metáfora do inferno, dadas as companhias do sujeito da canção (“anjos e demônios”) e o diálogo com o filme de título homônimo ao da canção de FA.

A peça *O céu pode esperar*, de Harry Segall, foi adaptada para cinema três vezes. A primeira versão do filme, de 1941, em inglês, recebe o nome de *Here comes Mr. Jordan*, traduzido como *Que espere o céu*. As demais filmagens passam a ter o

mesmo nome em português, *O céu pode esperar*. A segunda filmagem, de 1978, recebeu o título de *Heaven can wait* e é uma releitura do primeiro filme, enquanto, na terceira versão, de 2001, uma nova releitura da mesma temática, recorrente nos três textos é feita, sob o título *Down to Earth*. Todos retratam a chegada de um sujeito ao céu antes da hora. Fora a diferença de o protagonista do primeiro filme, de 41, ser um boxeador, o do segundo ser um jogador de futebol americano e o do terceiro ser um medíocre comediante negro, o roteiro de todos os filmes é, praticamente, o mesmo.

Nos três, o protagonista é mandado acidentalmente para o “Paraíso” décadas antes da sua hora. Quando o erro é notado, ele volta para a Terra, mas como seu corpo já havia sido cremado, o personagem passa a habitar o corpo de um mega industrial (no terceiro filme, um branco), assassinado por sua esposa e o amante, sem que a morte tenha sido notada. Assim, o que causa espanto é o comportamento da boa índole do personagem no corpo do empresário que, conhecido por ser maquiavélico em suas empresas, passa a ser um magnata altruísta e bem humorado (no terceiro filme, um comediante de sucesso). Essa mudança de comportamento, inicialmente, passa a ser vista com desconfiança por uma jovem que buscava reparar injustiças feitas por uma das indústrias do mega empresário. Todavia, gradativamente, ela se apaixona por ele devido à aparente mudança de seu caráter, quando, na verdade, a mudança ocorrida é, segundo a sinopse do filme, “de uma alma”.

Podemos entender esse processo de inversão (do mar/Terra/inferno ao céu) como o que Bakhtin denomina “carnavalização do inferno”, ou seja, a penetração de elementos carnavalescos (como, aqui, o baile – “darei um grande baile celebrando minha chegada / com anjos e demônios, todo mundo da pesada / o som será bem alto e quente como o verão / tocando s.l.a. e linda iluminação”) na visão oficial do inferno (fato consumado na obra de Rabelais, conforme a leitura do filósofo russo). Conforme a leitura de Bakhtin, o inferno, como símbolo da cultura oficial, como encarnação do acerto de contas, como imagem do fim e do acabamento das vidas e do julgamento definitivo sobre elas, é transformado em alegre espetáculo (o “baile da pesada”), bom para ser montado em praça pública (no *funk*, a rua; nas canções de FA, o “clube”) e no qual o medo (da morte) é vencido pelo riso (em “O céu pode esperar”, a celebração da vida-morte do sujeito que afirma “não tenho tempo pra nada” e da vida pós-morte, projetada no futuro), graças à ambivalência das imagens criadas (debochadas, irônicas e, por isso mesmo, desafiadoras, construídas pelo sujeito da canção analisada).

Segundo Discini (2006: 55), “O inferno carnalizado, apresentado por Bakhtin como constituinte do sistema de imagens rabelaisianas, testemunha a permutação do alto e do baixo ou a lógica da inversão, própria à cultura popular: os grandes são destronados, os inferiores são coroados”. Isso é, analogamente (e tomadas as devidas proporções), o que ocorre em “O céu pode esperar”. Assim, o céu/inferno cantado por FA nesta canção confirma ainda dois princípios da literatura cômica popular (o que é, conforme Bakhtin, fonte para a criação de Rabelais): o do inacabamento de tudo o que há e o dos baixos regenerados, porque regeneradores.

A lógica instaurada nesta canção é a lógica da inversão ou da permutação, do alto ao baixo, do céu ao inferno (e vice-versa), da linearidade da língua ao seu processo anagramático, entre outras. Segundo a orientação de Bakhtin, a lógica das permutações é a lógica carnavalesca, uma vez que as trocas permitem a relatividade das verdades para que se definam as degradações próprias ao um “mundo dado ao revés”. Em “O céu pode esperar”, tais degradações são demonstradas no rebaixamento dos “anjos”, nivelados aos “demônios” – ambos, rebaixados do céu ao inferno, como Lúcifer, e colocados junto com “todo mundo da pesada” (configurados como parte desse “todo”)⁹³ e na concretização do baile como diagnóstico da ressurreição do sujeito da canção e de todos aqueles pertencentes ao SLA *Funk* de FA, ou seja, a “galera sangue bom” do “clube da pesada”, uma vez que o nivelamento dos sujeitos (mortos e vivos, “anjos e

⁹³ Processo semelhante ocorre em “*Heavy metal* do Senhor”, de Zeca Baleiro: “o cara mais *underground* que eu conheço é o diabo / que no inferno toca *cover* das canções celestiais / com sua banda formada só por anjos decaídos / a platéia pega fogo quando rolam os festivais / enquanto isso deus brinca de gangorra no *playground* / do céu com os santos que já foram homens de pecado / de repente os santos falam ‘toca deus um som maneiro’ / e deus fala ‘agüenta vou rolar um som pesado’ / a banda *cover* do diabo acho que já ta por fora / o mercado ta de olho é no som que deus criou / com trombetas distorcidas e harpas envenenadas / mundo inteiro vai pirar com o *heavy metal* do senhor”. O “eu” aqui qualifica Deus (o “senhor” – assim, com letra minúscula) como “metaleiro” e caracteriza os santos como outrora “homens de pecado” que pedem ao “senhor”: “toca Deus um som maneiro”. Nessa canção, diferente de “O céu pode esperar”, em que o inferno é o invasor do céu, o céu é que invade o inferno, pois a crítica, por meio do deboche e da ironia, centra-se na produção da indústria fonográfica, metaforizada pelo inferno, composto apenas por “anjos decaídos” que formam uma “banda *cover*” de Deus e copiam toda a criação “original” do “senhor”. A valorização, aparentemente, continua sendo a de Deus, uma vez que o “Senhor” metaforiza o artista, o criador. Todavia, esse “senhor” também é diferente daquele “pregado” pelo discurso religioso, uma vez que fala gíria e produz canções distintas daquelas, ditas, “espirituais” (essa é uma outra crítica existente na canção, pois os santos não querem mais as “canções celestiais”, mas um “som maneiro”. Assim, a valorização do *rock*, como símbolo do popular aparece em detrimento do clássico, símbolo do erudito). A inversão, aqui, é marcada pelo som dos instrumentos musicais “angelicais” transformados em “satânicos” (como foi considerado o *rock* em sua origem), ou seja, “trombetas distorcidas e harpas envenenadas”. Podemos perceber, então, que a valorização não é a Deus, uma vez que este é ridicularizado/infantilizado (“brinca de gangorra no *playground*”) e “endemoniado” (produtor de uma música “infernai”). Na verdade, aqui, o valor também se centra no satânico, uma vez que Deus é demoníaco. Esse é o diálogo existente entre “*Heavy metal* do senhor” e “O céu pode esperar”, ainda que os processos de composição discursivos de carnavalização se distingam.

demônios”) relativiza a crença do discurso católico com a afirmação do sujeito da canção de que “no final não existe julgamento pra nada” e “do mundo nada se leva”.

Segundo Bakhtin (1988: 291), na desierarquização e corporificação do mundo, “Todas as combinações (...) tendem antes a destruir a hierarquia de valores estabelecidos, a reduzir o que é grande e a aumentar o que é pequeno, tendem a destruir a perspectiva habitual do mundo em todos os seus detalhes.”. Porém, ao mesmo tempo, as imagens carnavalescas corporificam o mundo, materializam-no, ao “juntar tudo às séries espaço-temporais, medir tudo pelas escalas humanas e carnais, construir um novo quadro do mundo no lugar do que ele terá destruído.”.

O filósofo russo, ao estudar o cronótopo do carnaval, em Rabelais, explica a interseção existente entre o mundo oficial e sua inversão, por meio da carnavalização do universo. De acordo com Bakhtin (1988: 284),

“Entre as belas coisas deste mundo, estabelecidas e confirmadas pela tradição, e consagradas pela religião e pela ideologia oficial, há ligações falsas que alteram a sua natureza verdadeira. As coisas e as idéias estão unidas por meio de relações hierárquicas falsas, hostis à natureza delas, estão separadas e distantes umas das outras por diversas camadas intermediárias de um ideal de outro mundo, que não as deixam entrar em contato vivo e carnal. O pensamento escolástico, e falsa casuística teológica e jurídica, enfim, a própria língua, impregnada por uma mentira secular e milenar, reforçam essas ligações falsas entre as magníficas palavras reais e as idéias efetivamente humanas. Era preciso destruir e reconstruir todo este falso quadro do mundo, romper todas as falsas ligações hierárquicas entre as coisas e as idéias, eliminar todas as camadas intermediárias que as separavam. Era necessário libertar todas as coisas, permitir que entrassem numa combinação livre, característica de sua natureza, fazer com que essas combinações não parecessem estranhas do ponto de vista das ligações tradicionais e costumeiras. Era necessário permitir que as coisas tivessem um contato vivo e carnal, um contato com suas qualidades multiformes. Era necessário criar novas vizinhanças entre as coisas e as idéias, correspondentes à natureza delas, era preciso justapor e reunir o que fora falsamente desunido e afastado, e também separar o que fora falsamente reunido. Com base nessa nova vizinhança, devia surgir um novo quadro do mundo, penetrado por uma necessidade interior verdadeira. Desta forma, em Rabelais a destruição do velho quadro e a elaboração positiva do novo estão indissolúvelmente entrelaçadas.”.

Esse discurso, inverso ao propagado pela igreja católica, constrói-se pela afirmação de que “a felicidade não é deste mundo”. Ao relativizar o discurso religioso, o sujeito da canção traz à tona a temática da morte, também série vizinha do cronótopo carnavalesco/festivo. Afinal, segundo Bakhtin, a morte é vizinha do riso e não acaba com a vida “real”, mas se liga a ela. De acordo com o teórico russo (1988: 305, 306), “Em todos os casos apresentados de morte alegre, o riso aparece no tom, no estilo, na forma de uma representação da morte. Mas no limite da série da morte, o riso entra em vizinhança direta, objetual e verbal com a morte.”. A morte em Rabelais, segundo Bakhtin, aparece, na maior parte das vezes, relacionada à alegria. Por isso, uma das

vizinhanças dessa série, no cronótopo carnavalesco, é a do nascimento de uma nova vida, simultaneamente vizinha do riso. De acordo com o filósofo russo (1988: 310),

“Na série da morte, nos pontos de interseção dessa série com a série da comida e da bebida, e com a série sexual, e, na vizinhança direta da morte com o nascimento de uma nova vida, a natureza do riso rabelaisiano se revela com completa nitidez; revelam-se as fontes e as tradições autênticas desse riso; o emprego desse mesmo riso em todo o vasto mundo da vida sócio-histórica (‘epopéia do riso’), na época de Rabelais, mais precisamente, no limite entre duas épocas, revela as suas perspectivas e a sua posterior fecundidade histórica. Em Rabelais, a ‘morte alegre’ não só coincide com o preço elevado da vida e com a exigência de lutas por essa vida até o fim, ela é justamente a expressão desse alto preço, a expressão da força da vida que eternamente triunfa sobre qualquer morte.”.

Rabelais liga ainda a evolução das gerações com a evolução da cultura, com a evolução da humanidade histórica. Assim, o cronótopo do carnaval, conforme o descreve Bakhtin (1988: 314), refere-se a:

“(…) a imortalidade terrestre relativa, intencional e, sob todos os aspectos, contraposta à doutrina cristã da alma imortal. Rabelais não coloca absolutamente a perenidade estática da alma velha, saída de um corpo caduco, no mundo do além, onde ela está privada do crescimento e desenvolvimento posteriores que tinha neste mundo. Ele quer ver a si próprio, sua velhice e caducidade reflorir na nova juventude do seu filho, do seu neto, do seu bisneto. É-lhe cara a sua forma terrestre cujos traços conversar-se-ão nas suas gerações futuras. Nelas, ele quer permanecer ‘en ce monde des vivants’, nelas ele quer se mover entre bons amigos. Trata-se precisamente da perpetuação possível sobre a terra, do que é terrestre, com a conservação de todos os valores terrestres da vida: beleza física, juventude florescente, bons amigos e, o mais importante, na continuação do crescimento terrestre, a evolução, o aperfeiçoamento ulterior do homem. Não lhe convém de modo algum a perenidade no estágio de desenvolvimento em que ele se encontra.

Ainda é importante sublinhar um traço: para Gargântua (Rabelais) não é absolutamente importante a imortalidade do seu ‘eu’, do seu ser biológico, da sua pessoa independentemente do seu valor, para ele é importante a perpetuação (mais precisamente, a evolução ulterior) das suas melhores esperanças e aspirações.”.

Em síntese, essa canção se inicia (com o título) e termina com a oposição ao discurso religioso, a fim de inverter a ordem/lógica do mundo “aqui” e “agora”, na Terra, uma vez que o “eu” da canção, na penúltima estrofe, declara novas normas de vida a serem seguidas: “a partir de hoje, dessa madrugada / se iniciará a grande comemoração / todo o dia será dia de festa e diversão / já que não há motivos para preocupação” e, na última, afirma o motivo da inversão ocorrida ao longo da canção: “(…) os filhos, os amigos, o amor é o que interessa / se a vida é muito curta, eu quero aproveitar / e é por isso que eu digo: o céu pode esperar”. Em outras palavras, a diferença de perspectiva e objetivo com relação à vida “aqui” na Terra é o motivo de oposição entre os discursos de “O céu pode esperar” e o da Igreja, em que fica subentendido que a vida na Terra, da maneira como está organizada, pode esperar.

Aproveitar, para o sujeito da canção analisada, significa valorizar as emoções e, com isso, liberar “o baixo estrato corpóreo”. Com base na leitura de Discini acerca do conceito de “degradação”, segundo a orientação dos estudos de Bakhtin com relação à obra de Rabelais e seu processo de carnavalização, podemos dizer que o “aproveitar” a vida dito pelo sujeito de “O céu pode esperar” se refere a uma degradação carnavalesca, uma vez que essa pode ser entendida como ato de entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, dada como “baixo produtivo”. Afinal, as degradações rebaixam o corpo ao dá-lo como aproximado à terra. E, conforme Discini (2006: 57), “a terra, vista como túmulo, ventre, nascimento e ressurreição, viabiliza o movimento de regeneração do baixo. O baixo material e corporal concebido na sua função regeneradora ampara-se na reversibilidade dos movimentos”. Assim, a função regeneradora do rebaixamento compõe a cosmovisão carnavalesca de Bakhtin, pois o que permeia a cena é a relação aberta e reversível entre morte e nascimento/vida, dada sob a perspectiva da degradação carnavalesca.

“O céu pode esperar” multiplica indagações sobre o rumo da vida depois e, simultaneamente, antes da morte. Nesse sentido, o sujeito dessa canção, por um lado, apresenta sua rebeldia contra o discurso religioso canônico, por meio da ironia e do deboche, e, por outro, propõe o baile como espaço-tempo de liberdade, sob uma outra lógica, oposta à religiosa, pois calcada no corpo, especificamente em suas partes baixas, desmerecidas pelo discurso religioso católico, que as vê como “pecaminosas”.

A proposta em “O céu pode esperar” é a de criação de um “mundo avesso” ao universo ordinário, em confronto e complementação a ele. Esses mundos coexistem na canção e o sujeito se alterna neles, mas como ocorre em “Veneno da Lata” (*Da Lata*, 1995)⁹⁴, o sujeito frequenta o mundo do trabalho por obrigação, enquanto espera chegar a noite para participar do universo SLA, por vontade própria.

O mundo passional é retratado como *modus vivendi* de liberdade provisória via “baile da pesada”. Isto é, espaço-tempo propiciador de liberdade momentânea, em que o sujeito pode realizar seu desejo (diversão e prazer) ao escapar da “realidade” opressora

⁹⁴ Trecho de “Veneno da Lata”: “Rio de Janeiro / cidade maravilhosa / a lata / no fundo da madrugada / no silêncio na calada / de repente foi chutada / na batida / começou a batucada / bate bate bate na lata / é lata da bateria // (...) / Sete e meia da manhã / tá na hora de descer pra trabalhar / tá na hora de descer pra ter / o que ganhar // (...) // *Swing-balanço-funk* / é o novo som na praça / *batuque-samba-funk* / é veneno da lata (vamo batê lata) // Depois mais tarde, já de noite / tudo em cima, já no clima / vou correndo te encontrar / (tá marcado pra chegar) / Vou te buscar, vou te pegar⁹⁴ / Vou te apanhar pra te mostrar / Pra ver o que há / Pra ver o que há // É só subir sem se cansar / depois descer pra trabalhar / sete e meia, meio dia / seis e meia, dez e vinte / dez e vinte eu vou chegar pra te pegar / pra ver o que há / pra ver o que há // *Swing-balanço-funk* / é o novo som na praça / *batuque-samba-funk* / é veneno da lata (vamo batê lata).”.

que o assola por utilizá-lo como objeto (mão-de-obra). Por isso, “O céu pode esperar” possui uma proposta resistente e entorpecente ao mesmo tempo, pois indica estratégias escapistas de resistência, em que o sujeito, após concretizar seu querer, adquire condições de agüentar a exploração, uma vez que sabe poder ser “livre” após praticar seu “dever”, no “baile da pesada”, espaço-tempo de alucinação dançante e bárbara.

A postura do sujeito da canção nos remete à antropofagia oswaldiana, pois, nessa canção, há a alusão ao “paraíso terreno” colocado de forma irônica quando o sujeito afirma que “Os filhos, os amigos, o amor é o que interessa”. Assim, o que importa, de acordo com a voz do sujeito não é o trabalho ou o acúmulo de capital, ou seja, a lógica do “sistema produtor de mercadorias”, mas sim o lazer, o prazer, a família, o amor e a amizade, uma vez que, segundo ele, “se a vida é muito curta, eu quero aproveitar”. Aproveitar por meio da comemoração da vida, por sua celebração na festa, no “baile da pesada”, pelo culto ao corpo e ao ato sexual, no ato de dançar. Nesse sentido, o sujeito, com seu discurso irônico provocativo, debocha até do discurso chavão religioso, ao afirmar que “no céu entrarei navegando pelo mar” e ao transformar, em duas estrofes do texto, escritas no futuro do indicativo, o céu num “inferninho”, ou seja, numa casa de dança e de prostituição, local ideal para o e do “clube SLA”: “darei um grande baile celebrando minha chegada / com anjos e demônios, todo mundo da pesada / o som será bem alto e quente como o verão / tocando s.l.a. e linda iluminação // a partir de hoje, dessa madrugada / se iniciará a grande comemoração / todo o dia será dia de festa e diversão / já que não há motivos para preocupação”.

Nas canções de FA, inclusive aqui em “O céu pode esperar”, os sujeitos são identificados pela dança e pela música, razão da desrazão do corpo que “somatiza” a “alma” dos “seres de linguagem” tecidos pela autora-criadora. Afogados numa disciplina reguladora das ações, os sujeitos se “liberam” no baile. Assim, o destronamento da razão se completa quando se insere a desrazão como parte da razão do sujeito (por meio da dança e da música).

Em “O céu pode esperar”, o sujeito da canção tenta reorganizar sua vida aqui na terra e considera o tempo presente como momento de realização de suas ações, bem como afirma sua ótica, diferente da estabelecida, como forma de desfrutar a vida, sem preocupação, como se pertencer ao *hip hop* e ao clube SLA fosse estar “livre” do resto da “realidade” concreta e verídica que o rodeia. Além disso, o sujeito infere que “do mundo nada se leva”. A partir dessa afirmação, ele questiona o /querer/ (“fazer o que se quer nem sempre é possível”), o /poder/ (“o poder é relativo, nunca é cedo ou tarde”), o

/fazer/ (“na vida cada um se vira como pode”) e o sentido da vida (“e no final não existe julgamento para nada”), tanto dele quanto do “outro”. O “eu” utiliza o questionamento feito para celebrar o momento presente e viver a vida como uma festa. Nesse sentido, a dança e a música são retratadas como drogas alucinógenas que criam outros mundos, ideais, em que a diversão e o prazer surgem como dispositivos de desejo no lugar ou como um outro tipo de poder, diferente do da “realidade”.

A alucinação fugidia causada pelo som e pela dança do clube SLA surge, nessa canção, como propulsora da destruição do mundo da obrigação em que se encontra a vida diária do sujeito de “O céu pode esperar”, bem como construtora de uma nova “realidade”, calcada na festa, re-organizada pela aparente des-organização lingüística e psicodélica da canção. Isto é, o “eu” cria um (seu) outro mundo, organizado sob outra (nova) lógica, aparentemente às avessas, sua ótica SLA *Funk*.

Essa canção pode ser dividida em duas grandes partes: a primeira, maior e predominante, em que as palavras se encontram grafadas na ordem direta e linear, ou seja, a representação do mundo vigente de forma tradicional, retratado negativamente como veloz e caótico, injusto e desigual; a segunda, menor e expressa no final da canção, retrata a proposta de instauração de uma outra/nova ordem, um outro/novo mundo, criado pelo sujeito da canção, caracterizado pela repetição de duas estrofes re-organizadas sob uma outra/nova ótica – a visão às avessas, retratada pela inversão lingüística das palavras que, ao serem des-montadas são re-montadas e constroem esse outro/novo mundo proposto – o mundo do clube SLA. Um universo aparentemente caótico, porque invertido do “ponto de vista” lingüístico-sintagmático, e ilusório, pois aparente e falso paraíso do “ponto de vista” do “clube *hip hop*”. Contudo, a canção instaura uma outra/nova lógica, diferente da estabelecida, para poder ter a integração na sociedade que, invertida, passa a ser central e, assim, o sujeito insatisfeito do início da canção, realiza seu desejo implícito e muda de estado de ânimo.

A desorganização e reorganização lingüística da canção ocorre pelo processo anagramático. De acordo com a definição de Tringali (1988: 126): “ANAGRAMA - forma-se de uma palavra ou frase, uma nova palavra ou frase pela permuta das letras; De ‘cânhamo’ – forma-se ‘maconha’. De ‘amor’ – ‘Roma’”. Ao compararmos as três últimas estrofes da letra da canção com as anteriores, encontramos as mesmas estrofes escritas e cantadas de maneira invertida (anagramática).

As estrofes são cantadas como são grafadas, o que confirma a idéia de reconstrução do mundo a partir de uma des-construção desse universo: o “caos” que leva

ao “cosmo” paradisíaco celebrado e dominado pelo “*club SLA*”, não no céu (já que este pode esperar), mas “aqui” na Terra, “agora”, “já”, melhor, “para ontem”. Assim, para que a instituição do universo idealizado pelos sujeitos desprovidos do poder possa ser “real”, há a necessidade de desorganizar o mundo do poder para que se estabeleça a reorganização social, em que o universo desejado passe a ocupar um lugar visível e institua suas novas/outras leis de prazer:

Ordem anagramática	Ordem linear
<p>“a raho, um adi eu sei que vai garche no céu entrarei gandonave lope mar tãoen me lembreira da davi quia na terra e reive que na verdade, do domun dana se avel</p> <p>reida um degran lebai brandocele minha gadache com josan e demônios, doto domun da sadape o som rase bem alto e tequen como o rãove candoto s.l.a. (sla) e dalin iluminação</p> <p>só que daain estou quia, daain vivo com pressa os lhosfi, os amigos, o mora é o que interessa se a davi é tomui curta, roque aproveitar é porssoi que eu godi: o céu depo esperar”</p>	<p>“a hora, um dia eu sei que vai chegar no céu entrarei navegando pelo mar então me lembrarei da vida aqui na terra e verei que na verdade, do mundo nada se leva</p> <p>darei um grande baile celebrando minha chegada com anjos e demônios, todo mundo da pesada o som será bem alto e quente como o verão tocando s.l.a. (sla) e linda iluminação</p> <p>só que ainda estou aqui, ainda vivo com pressa os filhos, os amigos, o amor é o que interessa se a vida é muito curta, quero aproveitar é por isso que eu digo: o céu pode esperar”</p>

A partir da ordem designada pelo próprio sujeito de que a vida deve ser vivida sem peso e sem seriedade, um novo arranjo lingüístico surge na canção e três das mesmas estrofes já cantadas aparecem de forma des-ordenada ou, sob a ótica desenvolvida até aqui pelo “eu” da canção, de maneira re-ordenada, toda composta por anagramas que “embaralham” a ordem linear das palavras e provocam o “efeito de sentido” de criação de um novo idioma. Para um mundo novo, uma nova linguagem. Para um mundo organizado às avessas, uma linguagem organizada às avessas. Para uma outra (nova) lógica, uma outra (nova) língua.

Essa leitura se confirma pelo verso “no céu entrarei navegando pelo mar” e pela proposta que se segue nos versos “darei um grande baile celebrando minha chegada / com anjos e demônios, todo mundo da pesada”, em que o sujeito antecipa seu objetivo de instaurar o mundo do prazer (no futuro) no lugar do universo do trabalho (presente do indicativo). Além disso, o céu descrito faz alusão ao clube “radical” proposto nas canções analisadas e à canção “*Lucy in the Sky with Diamonds*”, dos *Beatles*. Um céu na Terra, melhor, uma Terra paradisíaca. Esse céu/terra é o *SLA Funk* de FA.

A troca da lógica de mundos, proposta por meio da mistura do uso dos tempos verbais, ora presente ora futuro do indicativo, remete-nos a dois universos e duas ordens possíveis às quais o sujeito se refere: o mundo sério, em que o poder rege as regras de obrigação e trabalho; e o mundo idealizado, ilusório (brilhante como diamante), em que o querer aparece como possível transgressor da ordem estabelecida “aqui” e “agora”, a fim de instituir um outro/novo mundo (celeste), “lá” e “então” (futuro), em que a ordem passe a ser o lazer e o prazer, caracterizados pela festa.

A primeira parte da canção, denominada por nós de lingüístico-linear, pode ser re-partida em outros dois momentos: as três primeiras estrofes possuem a função de apresentar o universo existente e caracterizá-lo como obrigatório e limitado. As quatro próximas estrofes possuem a função de apresentar a outra/nova ordem cósmica proposta pelo “eu” da canção, a inversão do mundo, a fim de instaurar a lógica SLA, universo da festa, do prazer e da diversão em oposição ao universo do trabalho, do capital e da obrigação. Esse novo corte é feito na narrativa antes que o universo proposto pelo sujeito de forma invertida se instaure. Afinal, o segundo momento da primeira parte da canção apenas vislumbra e apresenta um outro mundo. Ele se caracteriza como momento de transição entre a “chatice compulsória do dia-a-dia”, da obrigação do trabalho e a “felicidade do gozo sem amarras do imaginário” sensorial, do universo passional. Momento de explosão do sujeito da canção que, cansado da obrigação imposta pelo mundo do trabalho capital, “chuta o balde” e celebra sua chegada ao céu pelo mar, às avessas e, por projeções espaciais (“aqui” e “lá”) e temporais (“agora” e “então”), sintetiza seu discurso com a afirmação: “o céu pode esperar”.

Essa canção não possui um refrão que se repete, mas podemos considerar os dois cortes feitos no discurso e cantados em coro como refrões da canção. O primeiro sintetiza que não vale a pena o sacrifício proposto e vivido no mundo do capital. Assim, múltiplas vozes, em conjunto, declaram que: “do mundo / do mundo nada / do mundo nada se leva”. O segundo, ao corroborar com a síntese manifestada no primeiro corte, reitera, em coro, que “o céu / o céu pode / o céu pode esperar”.

A construção desses dois cortes aos quais denominamos refrão é feita de forma ascendente. No eixo paradigmático, visualizamos uma escada em degraus (de subida ou descida, tanto faz, pois, aqui, a ordem é des-organizar, des-estruturar). No eixo sintagmático, a cada verso, um novo elemento é acrescentado ou subtraído, o que nos causa a impressão de construção da síntese a partir de sua des-construção, já que o último verso de cada “refrão” se encontra no final da estrofe anterior ao “corte” proposto:

“e verei que na verdade: do mundo nada se leva do mundo do mundo nada do mundo nada se leva”	“e é por isso que eu digo: o céu pode esperar o céu o céu pode o céu pode esperar”
---	---

A proposta de inversão de valores (do trabalho para a diversão) enfatiza o *hip hop*, a lata, enfim, a lógica do mundo invisível (às margens da sociedade), vivido por sujeitos excluídos da sociedade ordinária e incluídos no clube SLA. Esse discurso de construção do “paraíso” na Terra também vai ao encontro do discurso de Leary e Huxley sobre o *LSD*, visto como elemento de “expansão da consciência”, quase como um rito de passagem, tal qual pregavam os antropófagos; ou como rito religioso, tal qual aquele pregado por povos pagãos, como os gregos (que celebravam a vida na Terra por meio de rituais religiosos como os de Baco) e os índios do México (que usavam mesalina). A Terra, então, passa a ser o céu, lugar de “paz” e “amor” entre os homens, como pregavam os *hippies* e os poetas *beat* em *Woodstock*. Assim, a única transformação proposta é a da exclusão para a inclusão. Melhor, uma espécie de reivindicação pelo “direito à preguiça” e ao lazer.

Nesse sentido, a proposta da canção pode ser comparada à construção de uma outra/nova “Torre de Babel”, pois o sujeito que desqualifica o mundo do trabalho e qualifica o universo do prazer quer ser feliz e instituir o céu na Terra, mesmo que para isso, entre pelo mar ou passe pelo “inferno” (as boates, no Rio de Janeiro, são chamadas e conhecidas como “inferninhos” tanto quanto as zonas de baixo meretrício), às avessas para re-constituir o clube SLA *Funk*. O céu, para esse sujeito, é o “baile da pesada”.

3.1.6. “A Noite”

A noite é, na canção “A Noite”, definida como o tempo de despertar (“Tá na hora de acordar e sair”) para a diversão (dança e música). O lazer é encarado como uma droga psicoativa, como o *LSD* (“A noite é quente / A noite é fria / Uma droga de arrepiar”), para sujeitos animados (não “chatos desanimados”), em busca, por meio dos holofotes do “baile da pesada”, da luz do “clube SLA”, em meio à escuridão da noite (“A noite é negra / E os holofotes vasculham / Toda essa escuridão / À procura do lugar ideal / Pra dançar e barbarizar”). Assim, a noite do e no baile pode ser considerada

palco de uma espécie de luta entre luz e sombra. Afinal, como afirma Huxley (2002: 112), “(...) as sombras estão prenhes de potencialidade, aguardando a ocasião de se tornarem reais, de se fazerem notadas por nosso consciente”. Mas, a noite não necessariamente precisaria aparecer, nas canções, relacionada ao baile. E, nas canções de FA, esse baile é o baile *funk* do *hip hop* carioca, como ocorre em “A noite”:

“A tarde cai / E a noite vem atropelando / Todos os chatos desanimados / Tá na hora de acordar e sair / E ver que a vida é se divertir // A noite é negra / E os holofotes vasculham / Toda essa escuridão / À procura do lugar ideal / Pra dançar e barbarizar // Dance / Se é que existe diferença entre o bem e o mal / Dance / Se é que existe diferença entre o inferno e o céu / Dance / Se é que existe diferença entre as trevas e a luz / Dance // A noite é quente / A noite é fria / Uma droga de arrepiar / E não importa mais se existe razão / Não tem pecado, nem perdão.”.

A canção acima trata do tempo do baile como seu tema central. Nela, como nos sugere o título da canção, a noite é esse tempo. Um tempo escuro, iluminado pelos holofotes do baile, ampliado e embalado pelo som entorpecente SLA. Segundo Amorim (2006: 103), a concepção de tempo para Bakhtin

“traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem. Parte, portanto, do tempo para identificar o ponto em que este se articula com o espaço e forma com ele uma unidade. O tempo, conforme já indicamos, é a dimensão do movimento (...) no campo das transformações e dos acontecimentos.”.

No estudo do tempo em Rabelais, Bakhtin explica que o verdadeiro herói do carnaval é o tempo. Esse tempo, ainda segundo Amorim (2006: 103, 104):

“(...) é coletivo. Ou seja, o sujeito da cultura popular é o sujeito coletivo. Seu espaço é a praça pública, espaço de todos. O coletivo remete aqui à idéia de uma sociedade sem classes em que todos compartilham do trabalho e, por conseguinte, compartilham do tempo. Tempo compartilhado, porque suposto como anterior e posterior à sociedade de classes. Esse tempo compartilhado, porém, se distingue também do tempo mítico, o qual se volta para um passado que é sempre o mesmo. Aqui o tempo integra o passado e o futuro mais longínquos, para ressignificá-los a cada vez. Tempo de transformações incessantes e inevitáveis, em que as gerações desempenham um papel fundamental de transmissão e de superação. Tempo que se define como ‘grande temporalidade’, pois projeta a humanidade e o mundo para um além do contexto conhecido e representado. As hierarquias e os poderes estabelecidos são contingentes e serão transformados. Esse tempo é maior do que todos porque é utópico da abertura de novas possibilidades. Renovação dos sentidos do passado e criação de sentidos futuros. Aqui, o sentido não morre, já que se inscreve em um espaço-tempo de permanente abertura às transformações. Como a terra da sementeira e da colheita, o espaço da praça pública acolhe tanto os ciclos cósmicos quanto sucessões históricas. Aqui, a morte é o que engendra a vida e a vida é o que vai morrer. O corpo não é o corpo individual e biográfico, mas é a carne do mundo. Aqui, os ideais e os valores não pertencem ao mundo abstrato, mas se materializam e tomam forma nos elementos da vida.”.

A predileção pela noite como momento de realização do baile e este, evento de liberação do corpo, relaciona-se a alguns tipos de rituais de passagem que possuem os entorpecentes como elementos, segundo Huxley (2002), de ligação com o “cosmo”, uma vez que, com a criação da técnica do claro-escuro, dos séculos XVI a XVIII, a noite deixou o pano de fundo e se instalou no quadro boêmio e rebelde do século XIX em diante. A noite compõe o cronótopo do carnaval e relaciona ao baile. Nesta canção, a noite também se caracteriza pelo cronótopo do encontro, uma vez que o sujeito de seu enunciado narra a busca pelo lazer e pelo prazer nesse tempo aliviador de tensões.

Essa canção de FA se caracteriza pela busca de diversão tanto como fuga da “realidade” quanto como resistência, pois o que prevalece é a busca pelo “direito à preguiça”, o “direito ao ócio” tão defendido por Oswald e Mário de Andrade como elemento antropofágico, no tempo da noite. A ênfase à busca pelo lazer no “clube radical” aparece não apenas na canção “A Noite”, mas também no álbum em que ela se encontra, *SLA radical dance disco club*, uma vez que no momento da festa há, de acordo com Bakhtin ao estudar o processo de carnavalização, a suspensão da hierarquia social e a aproximação entre os sujeitos, independente de sua classe ou de seu grupo social (o exemplo mais claro disso é a canção-título do disco, analisada por nós no item 3.1.1), pois “(...) a vida é se divertir”. A festa aparece nas canções de FA, então, como “válvula de escape”, uma espécie metafórica de rito pagão, pois nos remete às orgias dionisíacas. Em “A Noite”, ela é descrita como “Uma droga de arrepiar”. Os sujeitos das canções se agarram ao baile “radical” e esquecem a condição de perdição, monotonia, rotina e falta de perspectiva na qual se encontram. A dança e a música, trabalho com o corpo, surgem como “libertadoras” da mente e do coração.

A dança aparece nessa canção como elemento resistente ao desprezar os valores que aprisionam os corpos dos sujeitos ao mundo do trabalho e da obrigação, o que fica marcado por meio dos seguintes versos: “(...) não importa mais se existe razão / Não tem pecado, nem perdão // Dance / Se é que existe diferença entre o bem e o mal / Dance / Se é que existe diferença entre o inferno e o céu / Dance / Se é que existe diferença entre as trevas e a luz / Dance”. O condicional (se) relativiza as “verdades” expressas, principalmente, por meio da religiosidade e um interdiscurso se estabelece por meio dessa relativização. A partir desse diálogo, a dança se instaura como valor de diversão “aqui” e “agora”, como forma de resistência aos valores veiculados pelo discurso religioso questionado por meio do elemento condicional. Mais, como forma de

“liberação” desses valores por meio da instituição de novos valores: o gozo corpóreo (expresso pela dança sensual do *funk*).

Os sujeitos “eu”-“outro” dessa canção se caracterizam por opostos, como o tempo cíclico do dia e da noite. O “eu” se auto-caracteriza pela negação da caracterização do “outro” descrito por ele. Enquanto o “outro”, no discurso do “eu” da canção, caracteriza-se como o sujeito do dia, pertencente ao mundo do trabalho e da obrigação, caracterizado como “chato” e “desanimado”, o “eu”, ao contrário desse “outro”, comporta-se como o sujeito da noite, que apenas desperta no momento da diversão, do prazer e do gozo corpóreo. Nesse sentido, a noite, de acordo com a narração do sujeito da canção, não caracteriza apenas o tempo do baile e da diversão, mas retrata, também, a identidade dos sujeitos divertidos e animados, como aparece na primeira estrofe da canção. Mais que despertar os sujeitos ao tirá-los do “transe” em que se encontram, a noite atropela aqueles que se recusam a acordar para a nova lógica que surge, a lógica do baile, regida pelo prazer, pela alegria e pela diversão.

Assim, se a noite é, para o “outro” descrito na canção, momento de descanso, tempo de dormir, a fim de recuperar energias para uma melhor produção no trabalho durante o dia, no dia seguinte, para o “eu”, ela é seu elemento despertador, pois o tira do “transe” anestésico, portanto, entorpecente do trabalho mecânico ao acordá-lo para a diversão (“Tá na hora de acordar e sair / E ver que a vida é se divertir”).

Ao se inscrever no universo do baile, o “eu” acredita resistir ao mundo do trabalho, regido pelo dia, e não se apercebe de que apenas troca de entorpecimento, uma vez que se desliga de um transe e “se liga” num outro entorpecimento, o do SLA *Funk* do “clube da pesada”. A lógica da noite é a do baile, e a da festa é dançar para atingir, por meio do suíngue, o prazer corpóreo, seja essa dança a representação de uma liberação sexual seja ela a simbolização de uma liberação violenta, ou ainda apenas uma maneira de celebrar a vida, como ocorre nos “bailes *funk*” cariocas.

3.1.7. “Baile da Pesada”

Nas canções de FA, a festa pode ser vista como um rito de passagem. Espaço-tempo para os sujeitos se misturarem e nivelarem hierarquicamente, bem como liberarem seus corpos e desejos. Isto é, cronótopo de realização do rito carnavalesco e antropofágico, com vistas a totemizar tabus, por meio do som SLA de FA. A festividade

das canções de FA se assemelha à descrição feita por Bakhtin (1988: 299) das “noitadas pantagruélicas” e suas licenciosidades:

“(…) O ‘pantagruelismo’ é a arte de ser alegre, sábio e bom. Por isso, o saber festejar de forma alegre e sábia constitui a própria essência do pantagruelismo. Mas as festas dos pantagruelistas não são de modo algum banquetes de vadios e glutões que a vida toda fazem patuscadas. Apenas o repouso vespertino, depois do dia de trabalho, deve ser consagrado ao banquete. O almoço (no meio do dia de trabalho) deve ser curto, por assim dizer, simplesmente utilitário. Rabelais é um partidário radical de transferência do centro de gravidade da comida e da bebida para o jantar.”.

Para transportar os sujeitos para o mundo do prazer, na festa, o som SLA entorpece-os, pois a música, aliada à letra, possui um efeito, de certa forma, “hipnótico” e é esse efeito o acionador do sujeito que cria nele a disposição e o desejo de frequentar o “baile da pesada”. Esse “botão” “liga” o sujeito e o torna membro do “clube” *hip hop* de FA, via entorpecimento. Ao mesmo tempo, no entanto, ele também pode acordar esse sujeito ao retirá-lo (“desligá-lo”) do “transe” em que se encontra em sua vida (porém, por meio de um outro transe: o do baile), sem vivê-la.

Nesse sentido, o baile pode ser visto tanto como momento de recusa do mundo do trabalho quanto como espaço legitimado (e o é), encarado como forma de garantia de manutenção do poder. Assim, a liberdade pregada pelo “clube SLA” é relativa, uma espécie de “liberdade vigiada”, possível e, em certa medida, incentivada (pela mídia televisiva e radiofônica), até quando e como interessar.

Ao considerarmos a festa cantada por FA como uma releitura de um rito de celebração da vida, seu sentido se assemelha ao processo de carnavalização estudado por Bakhtin (1987: 07), uma vez que o carnaval também se caracteriza como um momento de celebração. Mais, de representação da representação da vida em que, também momentaneamente, a liberdade se instaura. De acordo com Bakhtin, “(...) durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência”. Podemos dizer, num outro contexto, que o “baile” de FA tenta assumir uma forma “carnavalesca”, no sentido em que, segundo Bakhtin (1987: 07, 08), “O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos”. Apesar do “baile da pesada” cantado por FA ocorrer num ambiente fechado, o “clube SLA”, ele perpetua a lógica burlesca do carnaval “de rua”, uma vez que, como manifestação da

cultura popular, assume, em outro espaço, a lógica da rua e da praça pública (lógica da lata) como “genuína”, como ocorre, por exemplo, em “Baile da Pesada”:

“Agora sim / O dia chegou no fim / A vontade é geral / E eu vou sair pra social // Vou de bonde, vou de trem / Carro esporte, tudo bem / No circuito, na cidade / No subúrbio, no sacode / Espero a porta abrir / Não vou grilar, só vou curtir / Eu quero um amor legal / Ver os amigos, coisa e tal / E vadiar / A condição aliviar / Quero me perder / Quero me jogar // Chame Admir, *Big Boy*, Messiê Limá / É o Baile da Pesada / Que chegou pra arrebentar // Hey, *Mister D.J.* / Quero nitroglicerina / Quero Maria Fumaça, *Black Rio*, adrenalina / Hey, *Mister D.J.* / Quero ouvir o batidão / Quero ouvir a Furacão // No Cassino, Bangu / No Vera, no Portelão / No Chapéu Mangueira / No Mourisco, Pereirão / Em Caxias, no Gramacho / Paratodos, na Pavuna / No Mackenzie, São Gonçalo / Tô no Melo, Cascadura / Mas se liga sangue bom / Não sou de violência / nem sou de perder a razão / É que o bicho tá pegando / É que o couro tá comendo / e ninguém traz solução”

A antropofagia nas canções de FA aparece relacionada com a festa, seu “baile da pesada”. O universo SLA de suas canções representa, metaforicamente, essa festa e o descreve como universo da liberdade, da diversão, da alegria (do riso), do prazer, enfim, do gozo via corpo (dança e música *funk*). Ao refletirmos sobre isso, preocupamo-nos em compreender esse universo do baile, colocado nas canções em contraposição ao universo do trabalho utilitário e “produtor de mercadorias”.

A festa pode ser encarada como resistente porque os sujeitos que a defendem o fazem por recusarem o trabalho, mas, ao mesmo tempo, ela pode ser considerada entorpecente porque não propõe uma mudança permanente, apenas uma espécie de fuga momentânea da “realidade” assoladora do sujeito pelo trabalho. Contudo, se por um lado, o fato do “baile da pesada” não apresentar explicitamente uma proposta de mudança pode ser visto como entorpecente, por outro, ao mesmo tempo, podemos ver a falta de proposta como a própria proposta resistente dos sujeitos que não se rendem a um mundo calcado apenas na obrigação do trabalho. Assim, a diversão pela diversão, o riso e a celebração da vida podem ser entendidas como propostas de liberdade e prazer.

Podemos dizer que tudo se encontra, hoje, na Terra, sobre o inferno e sob o céu do poder. Sob essa perspectiva, os sujeitos das canções de FA optam pela vida dos “bailes da pesada” para, como afirma o “eu” de “Baile da Pesada”, “a condição aliviar” por meio da tentativa de usufruir a vida e, assim, suportar a opressão ordinária.

Mesmo que não queira (“Não sou de violência / Nem sou de perder a razão / É que o bicho tá pegando / O coro tá comendo / e ninguém traz solução”), o sujeito deve arcar com seu destino (“bandidaço”) e dar sentido à sua existência (nas canções de FA, os sujeitos tentam fazer isso por meio da diversão e do prazer, no baile), por isso, talvez, a valoração à diversão, como celebração da vida, ainda que sofrida, apareça de maneira

tão forte, como possível “solucionadora” e, ao mesmo tempo, forma fugidia do mundo estabelecido, como ocorre aqui e em “O céu pode esperar”, dentre outras canções.

Em “Baile da Pesada”, na primeira estrofe, o trabalho é substituído pelo gozo do baile por meio do tempo – o dia, tempo do trabalho, chega ao fim e a noite se instaura. A noite, como vimos (em “A Noite”), é o tempo da diversão e de realização do baile. À frente, a substituição do dia pela noite é confirmada e esta é descrita como tempo de “a condição aliviar”. Na seqüência, o “eu” da canção nivela os bailes ao misturar grupos pela cidade por meio dos vários transportes citados, pois todos eles levam ao mesmo espaço-tempo, o “baile da pesada”: “Vou de bonde, vou de trem / Carro esporte, tudo bem / No circuito, na cidade / No subúrbio, no sacode”, “É o Baile da Pesada / Que chegou pra arreentar”. O momento do baile é esperado porque ele simboliza o desejo do sujeito da canção e seu querer se relaciona com a liberação corpórea, acionada pela música, especificamente pelo *funk*, tanto da década de 70 quanto de 2000: “Eu quero um amor legal / Ver os amigos, coisa e tal / E vadiar / A condição aliviar / Quero me perder / Quero me jogar”, “Quero nitroglicerina / Quero Maria Fumaça, *Black Rio*, adrenalina / *Hey, Mister D.J.* / Quero ouvir o batidão / Quero ouvir a Furacão”.

Nitroglicerina é a metáfora da música (o som) *funk* (ou o “batidão”, como ele é denominado no enunciado da canção): “adrenalina”, ou seja, uma bomba excitante que “libera” o sujeito, melhor, que o “liga” à lógica do baile (à noite) e o “desliga” da lógica do trabalho (do dia). *Maria Fumaça*, *Black Rio* e *Furacão*⁹⁵ são nomes representativos do *funk* carioca. Os dois primeiros nos remetem ao mundo do *soul-funk* e o último, ao do *new funk*. Juntos, na mesma canção, como símbolos do mesmo baile, esses ícones misturam as “fases” do *funk* carioca e não perdem as “raízes” do movimento de nome homônimo ao de uma das bandas citadas, *Black Rio*. *Maria Fumaça* também não se refere apenas ao nome de uma banda de *soul-funk*, mas também a fumaça de gelo seco, própria dos bailes “*dance*” e ainda à “nuvem de fumaça” própria do uso de maconha nos bailes do *hip hop* carioca, como aparece na letra da canção “*Bloco Rap Rio*”, simbolizada pela banda de *rock Planet Hemp*.

A mistura não pára nos estilos musicais. Ela também ocorre nos bailes, entre as classes e grupos sociais. Tanto que há uma citação de diversos lugares tradicionais em

⁹⁵ *Furacão*, hoje, chamada *Furacão 2000*, é a maior empresa produtora e organizadora de bailes *funk* no Rio de Janeiro, bem como promotora e gravadora de grupos e nomes do *hip hop* carioca. Talvez, ela seja a mais famosa das empresas relacionadas ao movimento, uma vez que ativa e em cena, desde a década de 70. Além disso, ela também é a maior de todas as produtoras existentes no país, relacionadas ao *funk*.

que são realizados bailes *funk* no Rio de Janeiro⁹⁶, como uma espécie de roteiro de espaços do e para o *funk*. Os nomes dos lugares citados se referem aos mais diversos bairros de São Sebastião: “No Cassino, Bangu / No Vera, no Portelão / No Chapéu Mangueira / No Mourisco, Pereirão / Em Caxias, no Gramacho / Paratodos, na Pavuna / No Mackenzie, São Gonçalo / Tô no Melo, Cascadura”. Os lugares citados na canção se referem a quadras de escolas de samba (“Portelão” e “Mangueira”, por exemplo), locais periféricos da zona norte e das favelas cariocas (como “Cassino”, em Bangu; Pavuna; São Gonçalo, etc.), mas também boates *high society* da zona sul.

Dentre os locais de “bailes *funk*” citados na canção “Baile da Pesada” há dois que aparecem, especificados, na lista de locais interditados pelas autoridades cariocas (ver lista completa desses locais em anexo): Mourisco, em Botafogo; e Cassino, Bangu. Entretanto, há outros 3 bairros que não especificam os clubes na canção que também nos remetem a locais de bailes “proibidos” pela caracterização de práticas violentas constatadas em seus bailes: Pavuna, São Gonçalo e Caxias.

Essa mistura também indica locais de “bailes da pesada” para todos os gostos e, dessa forma, caracteriza-se como uma espécie de “circuito” do suingue carioca àqueles que quiserem conhecer e, como o sujeito da canção, “vadiar”, “se perder” e “se jogar” no universo *funk* do Rio de Janeiro. Não o *funk* “turístico”, mas o que FA chama de “genuíno”, aquele produzido por nomes emblemáticos da história do movimento no Rio, tais como alguns citados na canção: “Ademir, *Big Boy*, Messiê Limá” (Ademir Lemos, conhecido como *DJ Marlboro*; *DJ Big Boy*; e o produtor Liminha, músico da formação original de *Os Mutantes*). A Furacão (hoje, Furacão 2000), também citada, é uma das maiores produtoras e organizadoras, junto com a *Soul Grand Prix*, dos “bailes da pesada” cariocas. Assim, esses elementos citados informalmente revelam intimidade por parte do “eu” da canção com tais nomes, bem como direcionam o “outro” (ouvinte-leitor) a quem se destina esse discurso: aqueles que conhecem a estrutura e a história do “Baile da Pesada”, o que justifica o próprio título da canção.

Todavia, além do “Baile da Pesada” se caracterizar como espaço-tempo de liberação da diversão, ele também se compõe como espaço-tempo de rebeldia do sujeito da canção, que se expressa de forma “violenta” aos olhos daqueles que não conhecem ou não partilham da lógica do “clube”. Assim, a última parte da canção caracteriza uma

⁹⁶ Quando nos referimos ao Rio de Janeiro e ao *funk* carioca, pensamos em todo o estado do Rio, uma vez que vários “bailes” acontecem fora da cidade de São Sebastião, como é o caso do famoso baile do “Porto da Pedra”, que ocorre na quadra de samba da escola, em São Gonçalo, depois da ponte Rio-Niterói.

espécie de “advertência” ao “outro” a quem se destina o discurso do “eu”: “Mas se liga sangue bom / Não sou de violência / nem sou de perder a razão / É que o bicho tá pegando / É que o couro tá comendo / e ninguém traz solução”.

Podemos dizer que o “Baile da Pesada” se caracteriza, metalingüisticamente, como espaço-tempo de resistência e entorpecência, pois ao mesmo tempo em que o baile é o espaço-tempo da “revolta” contra o que “tá pegando” fora desse lugar e momento, ele também é o espaço-tempo de fuga da “realidade” assoladora dos sonhos e exploradora dos sujeitos que, obrigados pela sobrevida, submetem-se às leis do trabalho, próprias de uma sociedade calcada na produção do capital.

Todavia, se, por um lado, podemos compreender o espaço-tempo do baile, por meio dos conceitos de antropofagia e de carnavalização, calcados na nivelção hierárquica e na liberação do “baixo estrato corpóreo”, como forma de resistência, que compõe uma espécie de “rito de passagem” da fuga que desliga e re-liga o sujeito a uma outra dimensão, de forma alucinada e alucinógena; por outro lado, a rebeldia expressa por meio de atos violentos, como o “corredor da morte”, de alguns bailes específicos, pode ser vista como entorpecente, uma vez que nada modifica e ainda institui a imagem negativa do baile e do próprio movimento *funk* a quem não conhece esse universo e sua lógica, como aconteceu nas décadas de 80/90, com o *gang funk*, em determinados bailes, proibidos, inclusive, de acordo com a “CPI do *Funk*” carioca⁹⁷.

O “Baile da Pesada” de FA nos leva a refletir acerca do processo e da imagem de “cidade partida” do Rio de Janeiro, pois a divisão da cidade em grupos (principalmente aqueles representados por quem mora na zona sul e na zona norte), que pretendem estabelecer entre si tantas marcas de distinção, quis dividir também a cidade em territórios musicais excludentes, que raras vezes (como foi o caso da “febre” das discotecas no final dos anos 70) dançam os mesmos ritmos.

O baile *funk* da Salgueiro, um dos mais comentados em entrevistas por Fernanda Abreu, apresenta, já na rua, improvisada por muitos como estacionamento, a característica (denominada por FA como) “democrática” e “não hierárquica” do *hip hop* carioca: carros importados dividem espaço com automóveis velhos e a fila de entrada mostra que o baile é composto, tanto por gente “classificada” pelos próprios cariocas como “zona sul”, com seus sapatos e camisas de marca, quanto por pessoas da “zona norte”, com seus bonés, bermudas e camisetas.

⁹⁷ Ver, em anexo, lista de locais proibidos pelas autoridades cariocas devido à violência neles existente.

O *hip hop*, segundo as canções de FA, derrubou essas “muralhas” ao misturar locais, tempos e sujeitos de classes sociais diferentes, com valores distintos num mesmo local e tempo: o “baile da pesada”. A promoção e a sustentação do *funk* pelos meios de comunicação de massa o transformaram (como já mencionamos em 1.3) em modismo, uma vez que muito têm lucrado com esse processo-produto cultural.

Em suma, nesse primeiro momento de análise, calcado na análise do “baile da pesada”, entendemos que, em “SLA radical *dance disco club*”, “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*”, “*Bloco Rap Rio*”, “*Bloco Rap Rio 2006*”, “*Bloco Funk*”, “O céu pode esperar”, “A Noite” e “Baile da Pesada”, o baile aparece como representação do cronótopo da festa, descrita como “um grande negócio” para os sujeitos pertencentes ao clube SLA, localizados no espaço da pista de “*dance funk*” e retratados como integrantes de um “clube radical”, composto por canções e sujeitos “sangue bom”. Além disso, a resistência dos sujeitos das canções de FA aparece pela afirmação de que “não basta só viver, eu quero a felicidade” e, para eles, a felicidade se relaciona com o prazer e não apenas com o trabalho. Esses mesmos valores aparecem descritos na canção “Comida”, dos *Titãs*, uma vez que o “banquete” valorizado nas canções de FA nos remete à fome de um alimento que não deseja apenas a comida, mas, como narra o sujeito da canção citada dos *Titãs*,

“a gente não quer só comida, / a gente quer comida, diversão e arte. / a gente não quer só comida, / a gente quer saída para qualquer parte. / a gente não quer só comida, / a gente quer bebida, diversão, balé. / a gente não quer só comida, / a gente quer a vida como a vida quer. // (...) / a gente não quer só comer, / a gente quer comer e quer fazer amor. / a gente não quer só comer, / a gente quer prazer pra aliviar a dor. / a gente não quer só dinheiro, / a gente quer dinheiro e felicidade. / a gente não quer só dinheiro, / a gente quer inteiro e não pela metade.”.

3.2. SLA “*on your body*”

“Bidolibido / libido, libido / só quero contigo / só fica comigo / te falo no ouvido / um lugar escondido / te faço um pedido / um segredo, um abrigo // Bidolibido / libido libido / eu sempre te digo / me pede que eu fico / me lança um feitiço / me mostra o caminho / que eu saio correndo perigo // Bidolibido / libido libido / eu vivo no estilo / de um filme do tipo / “cinema bandido” / no morro, no risco / na mira do tiro / no alvo do míssil // Bidolibido / Libido, libido / você é meu vício / num dia difícil / só conto com isso / no *hall* do edifício / *I miss you* // Braço nos braços, / me abraça, me amassa, / me enlaça, me deixa / de quatro no ato, / me faça de gato e sapato, / amarra meus nervos de aço / num maço, num saco, / num frasco, num lapso / naquele abraço // Quando te vejo / seu beijo, desejo / só quero sossego / Só quero seu amor // Quando me vejo / no seu corpo inteiro / em abril, fevereiro / Só quero seu calor // Bidolibido / Libido, libido / Só quero contigo / Só fica comigo / Me pede que eu fico / Me mostra o caminho / Que eu saio correndo perigo // Bidolibido / Libido, libido / Eu sempre te digo / Você é meu vício / No morro, no risco / Na mira do tiro / No alvo do míssil

*/ I miss you // Liga, me liga / me explica, me ensina / que o mapa da mina / tá no dia a dia / no verso, na rima / na dor, na alegria / no sol da avenida / se liga na minha / vê se não vacila / que eu sou sua menina // Quando te vejo / seu beijo, desejo / só quero sossego / Só quero seu amor // Quando me vejo / no seu corpo inteiro / Abril, fevereiro / Só quero seu calor // De noite na cama eu fico pensando / Se você me ama e quando / Se você me ama eu fico pensando / De noite na cama e quando.”. (“Bido Libido”, *Na Paz*, Fernanda Abreu)*

O estado de liberação vivido pelos sujeitos cantados por FA perpassa o conjunto de sua obra. O prazer dançante aparece relacionado à liberação do “baixo estrato corpóreo” no “baile da pesada”, retratado como universo do prazer carnal, descrito como parte da diversão da festa, como enfatizamos a seguir, por meio da análise da canção “Sigla Latina do Amor (SLA2)”. Para instituir o universo passional da carne, o sujeito (“eu”) da canção convida o “outro” (o ouvinte-leitor) a conhecer e participar dessa nova lógica: o modo de ser do *funk* carioca, representado pelo SLA *Funk* de FA.

3.2.1. “Sigla Latina do Amor”

A canção “Sigla Latina do Amor” materializa uma das possibilidades de concretude do mundo SLA *Funk* por meio de uma das leituras da sigla criada por FA:

“SIGLA LATINA DO AMOR (SLA 2)

sla on your body
sentimento lascivo ancestral
sla on your mind
sensação de latência amorosa
sla in your soul
é a sigla latina do amor

Refrão

quando eu beijo
clandestinos paraísos se misturam
em céus de sampler abstrato

no centro da minh'alma
o sal da lua arcaica
é suspiro de astrofísico prazer de lingerie

Refrão

quer pegar na minha boca
minha pele é madrilenha
madureira, catalã, Copacabana

vem garoto, vem garota
sussurrar
vem garoto, vem garota
vem gritar

Refrão”

O título dessa canção já propõe um significado para SLA e, para isso, faz uso do paragrama⁹⁸ como recurso retórico, o que a aproxima de “*Lucy in the Sky with Diamond*”. Ao aproximarmos SLA2 à canção dos *Beatles*, não apenas ao que se refere ao plano da expressão, mas também ao do conteúdo, podemos dizer que o significado banal dado à sigla SLA em “Sigla Latina do Amor” se caracteriza como figura de linguagem que camufla o sentido proferido por seu discurso.

A forma recorrente desse tipo de composição (as iniciais maiúsculas SLA) ratifica a relação proposta por nós entre a sigla de Abreu e suas diversas canções SLA com a canção “*Lucy in the Sky with Diamond*”, pois o recurso retórico de composição é o mesmo: as iniciais maiúsculas formam uma sigla, todavia o enunciado formado por essas iniciais compõe uma metáfora que vela sua tentativa de instaurar, na Terra, um mundo ideal, calcado no SLA *Funk* como rebeldia carnavalesca e antropofágica. Na canção dos *Beatles*, podemos entender que *Lucy* no céu, um outro mundo, paradisíaco, com diamantes, pedras preciosas e brilhantes, unidas ao paragrama *LSD*, remete-nos a uma alucinação. Da mesma forma que a “Sigla Latina do Amor” pode ser entendida como um código “secreto” do idioma da carne.

Ao juntarmos essa compreensão ao resultado do recurso retórico apreendido (SLA) e lembrarmos da canção dos *Beatles*, percebemos que, na “SLA 2” de FA, o sujeito latino se caracteriza por seu “jeito de ser” sensual, sexy e festivo (carnavalesco), e que expressa esse jeito de ser e sentir por meio de um código secreto que nos remete (como ouvintes-leitores da canção) ao universo passional do prazer sexual. O prazer descrito nessa canção é marcado, como sugere o próprio título da canção, pela “Sigla Latina do Amor”, um código tão potente e sedutor que, ao mesmo tempo, excita e anestesia os sujeitos “eu”-“outro” da canção.

“Sigla Latina do Amor (SLA2)” inicia-se pelo refrão. A função desse refrão é metalingüística, pois, também de forma codificada (pela mistura de dois idiomas: inglês e português), ele conceitua a sigla SLA. O refrão confirma nossa hipótese de que SLA faz parte de uma das imagens de parte da constituição do sujeito latino como sujeito misturado/antropofágico que se caracteriza pela sensualidade corpórea – a “brincadeira” macunaímica, realizada pela diversão do cronótopo carnavalesco do “baile da pesada”. A sensualidade cifrada na sigla da canção pode ser caracterizada como uma das “armas

⁹⁸ Tringali (1988: 127) conceitua esse processo lingüístico como “PARAGRAMA – para Saussure consiste em espalhar num texto as letras de uma palavra ou frase. Veja-se este verso de Baudelaire: *Sur mon crâne incliné PLantE son drapEau Noir*, onde se lê ‘spleen’”.

químicas secretas” do sujeito latino, seu poder, pois, por meio dele, o “eu” pode penetrar o corpo, a mente e a alma (“*on your body*”, “*on your mind*”, “*in your soul*”) de qualquer “outro” que, entorpecido, hipnotizado, em transe, cede a seus desejos, completamente dominado por essa droga psicodélica: a sedução cantada por FA.

Os versos em inglês do refrão se iniciam com a sigla SLA e indicam, por meio de preposições “*on*” e “*in*”, um aprofundamento gradual da SLA no “outro”, a quem se dirige o “eu” da canção por meio do pronome “*your*”. A troca da preposição “*on*” por “*in*” (no último verso do refrão em inglês) é que nos marca o aprofundamento gradual da SLA no “outro” do discurso. Quanto aos versos em português, todos eles são compostos por três nomes iniciados com S.L.A., como se eles não apenas conceituassem a sigla, mas indicassem sinônimos explicativos (metalingüísticos) sobre ela. O último verso sintetiza as explicações sobre a sigla e se constitui como revelador desse código: a sedução e a sensualidade como poder pertencente, mais, intrínseco ao sujeito latino: “é a sigla latina do amor”.

Além da sigla, os lexemas criados a partir da inicial “S” se referem ao mundo dos sentidos (“sentimento” e “sensação”), enquanto que as significações criadas a partir da inicial “L”, além de “latina”, remetem-nos a um universo profundo, interno, intrínseco ao sujeito latino (“lascivo”, “latência”), já as palavras criadas a partir da inicial “A” confirmam que a sigla “secreta” de poder do sujeito latino pertence ao mundo do amor (“amorosa”) e que esse poder é intrínseco a esse sujeito porque faz parte de sua história, quase que “genética” (“ancestral”).

Sob esse aspecto, o refrão se caracteriza não só como conceituador do código SLA, mas como um convite, aparentemente sugestivo, mas essencialmente imperativo, feito pelo sujeito para que o “eu”, projetado no “outro” (“*your*”), por meio da identificação com o sujeito do discurso, ambos colocados no mesmo tempo, o “agora” da enunciação presente do enunciado, experimentem, deixem-se levar pela SLA que, aos poucos, toma seus corpos, suas mentes, suas almas e domina seus seres, via sedução e sensualidade corpórea expressa por meio da dança e da música.

Além de iniciar e terminar a canção, o refrão, como em “SLA radical *dance disco club*”, possui a função de “divisor de águas” de duas “etapas” narradas. Assim, ele também é inserido exatamente no centro do enunciado e separa suas quatro estrofes (a exceção do refrão) em dois momentos: o primeiro refere-se à sensação causada pela SLA no sujeito da canção, que aparece em primeira pessoa no enunciado; o segundo, depois de aguçados os sentidos do “outro”, volta a lhe oferecer o convite a experimentar

uma “viagem” ao mundo paradisíaco da paixão carnal, proporcionada pela SLA. No entanto, esse convite aparece de uma forma mais pessoal, menos “imparcial”, diretamente enunciado pelo “eu” da canção.

“Sigla Latina do Amor” possui como proposta o amor corporal, representado pelo ato do beijo. O corpo aparece, no cronótopo do carnaval estudado por Bakhtin na obra de Rabelais, para inverter o mundo. Segundo o autor (1988: 285),

“(…) Era importante mostrar toda a complexidade e profundidade extraordinárias do corpo e da vida do homem, e revelar o novo significado, o novo lugar do corpo humano no mundo real, espaço-temporal. De acordo com o corpo humano concreto, também todo o mundo restante adquire um novo sentido e uma realidade concreta, uma materialidade, estabelece com o homem um contato que não é simbólico, mas material e espaço-temporal. O corpo humano torna-se aqui um medidor concreto do mundo, do seu peso real e do seu valor para o homem. Aqui, pela primeira vez, realiza-se uma tentativa coerente de construir o quadro do mundo em volta do homem corporal, por assim dizer, numa zona de contato físico com ele (e essa zona, segundo Rabelais, é infinitamente vasta).

Este novo quadro do mundo opõe-se polemicamente ao mundo medieval, em cuja ideologia o corpo humano é concebido pelo signo da corrupção e da aniquilação, em cuja prática cotidiana real reina uma licenciosidade corpórea, grosseira e suja. A ideologia não explicava nem comentava a vida corporal, ela a negava; portanto, desprovida de palavra e de sentido, a vida carnal só podia ser licenciosa, grosseira, suja e autodestrutiva. Havia um abismo incomensurável entre a palavra e o corpo.

Por isso, Rabelais opõe o aspecto carnal do homem (e o mundo circundante na zona de contato com o corpo) não só à ideologia medieval ascética do além, mas também à prática medieval licenciosa e grosseira. Ele quer devolver ao corpo a palavra e ao sentido a sua realidade e materialidade.”.

As sensações causadas pelo SLA *Funk* são descritas, na primeira estrofe de “Sigla Latina do Amor”, como um convite ao “outro” da canção. A mistura de “paraísos clandestinos” sugerem a troca de fantasias e sensações secretas que cada sujeito possui e sente no ato do beijo. Essas sensações são responsáveis, na canção, pela passagem dos sujeitos de um mundo “real”, para um universo idealizado. A sensação imaginária do beijo por parte do “outro” é causada por meio do querer vivenciar uma paixão semelhante à narrada, sentida por projeção ao “eu” da canção. Todavia, a ilusão sonhada não depende única e exclusivamente de um indivíduo, mas da relação entre os sujeitos “eu”-“outro” e seus universos passionais que, misturados, remetem a um “céu de *sampler* abstrato”, um estado paradisíaco, porém ideal, abstrato, composto pela tecnificação do som computadorizado do *sampler*.

O beijo, aqui, representa o corpo, enquanto a dança, embalada pela mistura musical sampleada, simula o ato sexual. O sexo também é uma forma de inversão. De acordo com Bakhtin (1988: 305), “A série das licenças sexuais (...) destrói a hierarquia dos valores estabelecidos (...), o que ocorre às custas das esferas não oficiais e das

esferas extra-verbais da sua vida.”. Isso ocorre porque, de acordo com Bakhtin (idem), “as séries que gravitam ao redor do homem carnal, assumem as mesmas funções de desunir o que era tradicionalmente unido, e aproximar o que era hierarquicamente separado e afastado, e assume a função de materializar sistematicamente o mundo.”, o que ocorre, aqui, pela mistura de corpos, universos e músicas.

FA (depoimento do *site*⁹⁹) entende como *sampler* esse “gravador meio sintetizador usado para capturar trechos de músicas e reutilizá-los, fundi-los, incorporá-los pervertidos noutras músicas”, mas “um instrumento tecnocrônico que é a segunda estrela maquinal de meu trabalho” (a primeira é o computador). A importância do *sampler* é tamanha nas canções de FA que passa a ter *status* de um ser, uma forma de “viver a vida”, o que dialoga com a canção “*Be sample*”¹⁰⁰, que, por sua vez, comprova nossa reflexão ao propor que o mundo todo seja sampleado: “sampleia isso aí”.

A segunda estrofe de “SLA 2” revela o desejo sexual aguçado pelo som sampleado, pérola vital que convida a conhecer, experimentar e habitar o novo mundo proposto: o universo da sedução e da sensualidade como evocação de ciência corpórea (“é suspiro de astrofísico prazer de *lingerie*”).

A partir da terceira estrofe, o “eu” não apenas convida o “outro” a visitar o mundo SLA, mas tenta seduzi-lo a concretizar as sensações imaginadas por meio do contato com o seu (“minha”) corpo (“boca”). Para isso, o “eu” se coloca no texto e se apresenta por meio da caracterização de sua pele: “quer pegar¹⁰¹ na minha boca / minha pele é madrilenha / madureira, catalã, copacabana”.

A caracterização corpórea define o sujeito “eu” da canção como miscigenado, já que seu corpo é formado pelo cosimento de diversas origens. O sujeito se auto-denomina pelo espaço, no tempo presente (“agora”, “é”). A cor da sua pele o conceitua como sujeito pertencente a vários mundos, um “eu” composto de vários “eus”/“outros”. A primeira qualificação relativa à caracterização desse sujeito é “madrilenha”. Adjetivo pátrio, ele se refere a Madri, capital da Espanha. Encontramos três referências distintas com relação à segunda qualificação. “Madureira” pode ser um bairro comercial de classe média baixa do Rio de Janeiro, a “Serra do Madureira”, de Nova Iguaçu, também em São Sebastião, ou ainda uma cidade do Acre. Da mesma maneira, “catalã” pode nos

⁹⁹ <http://www2.uol.com.br/fernandaabreu>, *site* acessado dia 04 de março de 2006, às 18h.

¹⁰⁰ Trecho da canção “*Be Sample*” que descreve o poder do *sampler*, que tudo pode misturar: “sampleia isso aí / (...) o que se passa na cabeça / ao *sample* se assemelha // *be sample / who can be / i can be / you can / be simple / you can be / i can be / to be can be // o caos can be sample / manaus can be sample / os maus can be sample // o cais can be sample / manuais can be sample / os mais can be sample*”.

¹⁰¹ Pegar, na gíria dos jovens, significa “ficar junto”, beijar.

remeter tanto a Catalunha (Espanha) quanto à cidade goiana de Catalão. Copacabana, por sua vez, caracteriza-se como um dos cartões-postais do Rio de Janeiro. Bairro valorizado da cidade de São Sebastião ou ainda uma cidade da Bolívia, conhecida por ter uma santa denominada pelo adjetivo pátrio Nossa Senhora de Copacabana.

Ao pesquisarmos as localidades formadoras da identidade do sujeito da canção, a fim de especificarmos sua retratação, deparamo-nos com uma generalização, uma vez que os lugares referentes ao “eu” não podem ser delimitados. Em outras palavras, sua caracterização pela localidade à qual pertence demonstra sua composição miscigenada, uma vez que ele é caracterizado pela mistura de lugares e pela não determinação dos locais que o definem, nem geográfica nem socialmente.

Ao refletirmos a respeito de todas essas designações, fragmentadas e descontextualizadas, como estão, percebemos que elas caracterizam o “eu” da canção pela mistura, pelo deslocamento e pela não delimitação de seu ser, já que ele, ao não pertencer a um local específico, pertence a todos os lugares ao mesmo tempo. Talvez, por isso, a isotopia da busca por um pertencimento seja tão forte nas canções de FA. Essa leitura se confirma ao dialogarmos essa canção com “Esse é o lugar”¹⁰², em que o sujeito afirma sua miscigenação a partir de sua localização ao relacionar “aqui” e “lá”.

A relação entre “Sigla Latina do Amor” e “Esse é o lugar” confirma a análise, uma vez que os espaços determinados e, ao mesmo tempo, indeterminados, generalizam os sujeitos e os caracterizam, tanto como sujeitos pertencentes a todos os lugares quanto a nenhum, já que compostos por elementos “daqui” e “de lá”, de “todo” e de “nenhum” lugar, o que os caracteriza, por um lado, pela miscigenação e, por outro, pela localização, melhor, pelo deslocamento. Esse pertencer e, ao mesmo tempo, não pertencer é que os caracteriza e define como sujeitos dialógicos in-visíveis em busca da instituição de um espaço-tempo embalado pelo SLA *Funk* de FA, o baile.

A mistura antropofágica não se refere só ao espaço, já que a “SLA 2” encerra seu discurso com o convite ao mundo *funk* de FA e à paixão amorosa pela carne sugerida por ele, direcionado a todos, homem ou mulher: “vem garoto, vem garota / sussurrar / vem garoto, vem garota / vem gritar”. No convite existente na última estrofe da canção, o “eu” chama (“vem”), a todos, homens e mulheres (o que nos remete à

¹⁰² Trecho de “Esse é o lugar”: “eu sou um pouco daqui / eu sou um pouco de lá / mas as coisas que eu falo / são de qualquer lugar / mas as coisas que eu sinto / são de qualquer lugar / mas as coisas que eu como / eu como em qualquer lugar / e pelas coisas que eu vejo / esse é o lugar // (...) // quando vou pra lá / sinto falta daqui / quando volto pra cá / me faltam coisas de lá // com os pés aqui / com a cabeça lá / minha visão daqui / o meu olhar de lá // vou vivendo / misturado misturado”.

liberação sexual total, inclusive do grupo GLS), para o universo SLA, a fim de que todos se divirtam e amem (ou, como diria Macunaíma, brinquem).

Nesse sentido, a última estrofe se caracteriza pelo duplo “efeito de sentido” do convite feito pelo “eu” da canção: convite ao universo passional e ao mundo antropofágico, onde tudo pode ser sampleado, o cosmo paradisíaco SLA *Funk*. Para sintetizar a canção, o refrão reaparece para confirmar o convite ao universo sedutor da música e da dança do mundo SLA, espaço-tempo das sensações, a fim de assegurar o êxito da sedução manifestada na canção, com o intuito de instaurar um pertencimento a (sentir as sensações de prazer oferecidas por) o universo SLA *Funk* de FA.

3.3. SLA “*in your soul*”

“Isso aqui é o umbigo! / Esse aqui é o novo umbigo do mundo! // Onde a beleza tem muitas caras / Cores e raças, misturas raras / Peles de ébano de sangue indígena / Olhos que brilham como esmeraldas / Caras mestiças de uma nova era / Como o futuro que está chegando / Sob o sol, no umbigo do mundo / Todo mundo está sambando... // Isso aqui é o umbigo! / Esse aqui é o novo umbigo do mundo! // É aqui o umbigo do mundo / Poço sem fundo da imaginação / Deus e o diabo entre o céu e o chão / Selva e cidade, litoral, sertão / Ondas sonoras, ritmo, paixão / Onde os amores se transformam em canção / Onde as regras são exceção / Vida batida na palma da mão // É terceiro, primeiro ou segundo? / Esse aqui é o umbigo! / É terceiro, primeiro ou segundo? / Esse aqui é o umbigo! // É aqui o umbigo do mundo / Ao som do mar e à luz do céu profundo / Pulmão de uma raça amorosa e sofrida / Que canta e que dança e que veste de luz / A força e a magia dos seus corpos nus / Sob o sol, no umbigo do mundo / Essa é a batida que vem lá do fundo // Isso aqui é o umbigo! / Esse aqui é o novo umbigo do mundo! // Fonte incessante de nova energia / Ponto de encontro entre o silêncio e o som / É o tempo que samba na voz de João / Na nova batida que inventa a nação / Na beira da praia, no eterno verão / Na moça que passa, na voz violão / No balanço da bossa de Vina e de Tom / Num rio de poesias, num mar de canções // Isso aqui é o umbigo do mundo.”.

(“Umbigo do mundo”, de Daniela Mercury)

A canção em epígrafe, de certa forma, traduz o traço isotópico – considerado neste momento do trabalho – das canções “S.L.A.3”, “Rio 40 Graus”, “Tudo Vale a Pena”, “Raio X (Vinheta de Abertura)”, “Brasil é o país do suingue” e “Roda que se mexe”: o local e o global, o peculiar e o universal do SLA *Funk* de FA, do *funk* carioca e do *funk* de modo geral. A musicalidade aparece como característica de FA, do *funk* carioca, do brasileiro e de todos os homens. Para compreendermos o *hip hop* como movimento, segundo S. da Silva¹⁰³, devemos entender que o processo de “funquinização” está ligado a um contexto mundial em que as transformações tecnológicas facilitam o

¹⁰³ Artigo denominado “Jovens Negros na década de 70 no Rio de Janeiro: um olhar sobre a ‘BLACK RIO’ e a possibilidade de novos sujeitos sociais”, de Sormani da Silva – UFF, disponível em <http://www.anped.org.br/26/posteres/sormanidasilva.rtf>, consultado em 13/07/2006, 22h13min.

contato entre os povos, pois o surgimento de dispositivos comunicacionais determinou mudanças cruciais, tanto no homem quanto nos ambientes de sua sociabilidade. Por isso, a música ganha um novo papel, ao se transformar num “idioma universal que se comunica de uma parte à outra do planeta”. Como afirma Vianna (1988: 99), “Tudo pode ser ‘nosso’ e do ‘outro’ ao mesmo tempo”. Segundo o antropólogo (1988: 46),

“Hoje, o *funk* carioca tem características próprias, que podem ser reconhecidas facilmente em qualquer pista de dança do planeta, e que já faz músicos de outras nacionalidades tentarem imitar a sonoridade predominante nos bailes daqui. O *funk* é parte de um movimento cultural mais amplo de construção de identidade nas favelas e construção também do orgulho de se morar na favela. É uma nova música também, prova da criatividade da cidade. Toda cidade fica mais alegre quando se descobre capaz de inventar uma nova música, ainda mais quando essa música ultrapassa suas fronteiras. Com o *funk*, o Rio redescobriu o gosto de fazer o mundo dançar.”

“Fazer o mundo dançar”, como afirma Vianna, significa celebrar a vida, mas de forma crítica, ainda que a violência seja a forma encontrada de protesto e celebração da vida. De acordo com a afirmação de *DJ Marlboro* (2003: 46),

"A batida do funk não é nada mais nada menos que a trilha sonora desse filme chamado realidade. Por isso os bailes se caracterizam pela violência, pois os jovens encontraram em sua realidade a violência como maneira renovada de aliviar tensões que poderiam se expressar de modo catastrófico, como mostra a letra do ‘Rap do Silva’, do MC Bob Rum: ‘o funk não é modismo, é uma necessidade, é para calar os gemidos que existem nessa cidade’. Muitas vezes, como no ‘pogo’ dos shows de rock, aquilo que parece briga é dança.”

Por meio das análises que seguem, vemos que há uma localização ampla do processo de “funkinização” carioca/brasileira no discurso de FA, ainda que as canções considerem o Rio de Janeiro o “umbigo do mundo”. Um mundo divertido, prazeroso, musical e dançante. “Raio X (Vinheta de Abertura)” explicita isso: “A idéia é: do particular para o geral / Da geral para a galera especial / Sangue bom nas veias desse Rio brasileiro / Ampliando seu batuque para o mundo inteiro...Para o mundo inteiro”.

3.3.1. “S.L.A.3”

“S.L.A. 3” se caracteriza como canção que louva o Rio de Janeiro e o SLA *Funk* de FA, pois à exceção da primeira estrofe, toda a canção é composta por versos com palavras iniciadas com S.L.A., pelo processo paragramático, sendo que essas iniciais aparecem graficamente destacadas (em maiúsculas e em negrito). Cada verso concretiza uma conceituação possível da sigla:

“s.L.a. 3

Lá De Cima Se viA O cristO
BraçoS aberTos sobrE a minhA cabeÇa
a mE proteGER
A mE guIar

S. sebastião Lembrança Aérea
S. sebastião Local Agreste
Seu Lugar Amado
Seu Lugar Adorado

São Lugares, Ares
Sítios, Lagoas, Arredores
Subindo Ladeira Acima
Samba Levada Ardente
Sempre Levando Alegria
Sempre Levando Amizade
Sempre Levando Animação
Suingue Legal Abalando

S. sebastião Lembrança Aérea...
Subindo Ladeira Acima
Saliva, Língua Áspera
Souvenir Letal, Aparato
Submundo Latindo Alto
Submáfia Latindo Alto
Só Luxo Abusado
Só Lixo Acumulado
Só, Longe, Abandonado

S. sebastião Lembrança Aérea...

Suas Lindas Árvores
Sua Luz Azul
Sensual Legenda Atemporal
Signo, Letra, Alfabeto
Sampler Língua Antropofágica
Saboreando Lá Aqui
Saboreando Longe Ali
Sample Like A jungle
Simple Like A window
Sentindo Longe Alto
Sempre Levando Adiante
Sabe Lá Aonde”

O discurso de “S.L.A. 3” é diferente daqueles das demais canções analisadas, pois sua estrutura é outra. À exceção da primeira estrofe, que pode ser entendida como uma espécie de introdução à canção propriamente dita, quase não há marca de sujeito e tempo em seu enunciado. A maior parte da canção possui referência espacial e é esse espaço que localiza o “eu” presente na canção.

A primeira estrofe apresenta o Rio de Janeiro em sua caracterização SLA. Toda a categorização de sujeito, espaço e tempo é determinada: “Lá De Cima Se viA O cristO / BraçoS aberTos sobrE a minhA cabeÇa / a mE proteGER / A mE guIar”. O

espaço é determinado e identificado: “lá”, “de cima” e o “cristo” marcam o espaço do Rio de Janeiro como distante, focado panorâmico (geral, externa, superficial e do “ponto de vista” daqueles que se encontram no topo - “de cima”) e turisticamente (a partir do cartão-postal da cidade).

A primeira estrofe é marcada por índices emblemáticos do Rio de Janeiro, que acabam por indicar o espaço (lá) ao qual se referem. Assim, “Cristo” e “braços abertos” antecipam a especificação do lugar que, da segunda estrofe em diante, confirma ser São Sebastião. Desde o início, o Rio de Janeiro aparece na canção como metáfora de uma das possibilidades de concretização da sigla SLA.

O Rio, caracterizado pelo Cristo Redentor, símbolo da “cidade maravilhosa”, cartão-postal de São Sebastião, é qualificado como protetor e guia do “eu” da canção (“a me proteger / a me guiar”). Importante apreendermos o contexto da primeira estrofe para compreendermos o quanto a figura de Cristo aparece, não apenas como emblema do Rio, mas como argumento de autoridade (religiosa) para a qualificação da cidade de São Sebastião como “cidade maravilhosa”, uma vez que protegida e guiada por Jesus.

O Cristo Redentor é colocado na canção, visto “Lá de cima” e de “braços abertos” a “proteger” e “guiar” não só o “eu” (narrador-personagem), mas também o “outro” da canção, ou seja, o Rio de Janeiro. O lugar onipotente e onipresente de Jesus lhe dá poder para enxergar São Sebastião. Sua posição corpórea (“de braços abertos”) nos remete, por meio de um interdiscurso, à representação da crucificação de Cristo. Jesus, mesmo castigado e caracterizado como vítima sofredora da injustiça humana, roga a Deus pelo perdão dos homens que, no discurso bíblico, “não sabem o que fazem”. Trata-se do salvador digno de fé e exemplo a ser seguido.

Na introdução, o sujeito justifica o “caos” carioca instaurado como “cosmo” religioso, já que protegido e guiado pelo filho de Deus. Isso aparece como crítica, principalmente se considerarmos o deboche e a ironia entre caos-cosmo existente nas canções de FA com relação à religiosidade (como ocorre em “O Céu pode esperar”). O caos que caracteriza a cidade pode ser encarado como “prova” para a conquista do paraíso prometido pela figura de Cristo, de acordo com o discurso religioso. Aqui na canção, a figura de Jesus é descrita tanto como imponente quanto como impotente. Essa contradição se encontra num espaço intermediário entre o “aqui” do “eu” da canção, a terra, a cidade do Rio de Janeiro, e o “lá”, o céu paradisíaco, espaço de Deus “Pai todo poderoso”. Cristo possui, então, a função de mediador entre o homem, o carioca especificamente, e Deus. Ao ser colocado como representante de Deus, intercessor e

guia de São Sebastião, localizado acima do Rio de Janeiro, Cristo faz a ponte entre o paraíso divino e o “paraíso” terreno: a “cidade maravilhosa”.

Todavia, a “maravilha” cantada aqui se distingue daquela caracterizada pela visão tradicional do Rio de Janeiro, difundida pela emblemática e ingênua marca de beleza natural da cidade (“Cidade maravilhosa, cheia de encantos mil / cidade maravilhosa, coração do meu Brasil”), pois vai além disso, uma vez que simboliza como divina a possibilidade múltipla de realização da sigla SLA. O fato de a figura de Cristo localizar-se “de cima”, “sobre” o Rio de Janeiro o caracteriza como onipotente, por sua visão. Posição própria “dos deuses”, que tudo vêem e ouvem, sabem, podem e alcançam. *Panopticon*. Do global, divino e macro, ao local, humano e micro (“lembrança aérea” a “local agreste”) surge o refrão da canção com a função de caracterizar o Rio. Nele, a cidade é demarcada por seu nome “religioso”, o que, de novo, remete-nos a um interdiscurso, agora, com uma imagem religiosa, a de um sujeito santificado: São Sebastião, o santo padroeiro dos feridos (momento de descanso e festividade) e dos encarcerados (os “excluídos”), pois conhecido por ter livrado “cidades inteiras da peste e do contágio”, mártir intercessor entre Deus e os povos das cidades. O restante da nomenclatura do Rio fica pressuposta e subentendida.

As outras estrofes são compostas por uma mesma estrutura lingüística: usam cada letra da sigla de FA como inicial de uma nova palavra, sendo, essa, a qualificadora espacial que tenta definir o Rio, a fim de demonstrar que, de acordo com o “eu” da canção, a cidade possui, como característica, o plural, a diversidade, tanto quanto as possibilidades metalingüísticas de definição da sigla SLA – carioca, brasileira, plural, antropofágica, global. No entanto, as qualificações do refrão são reiteradas no decorrer da canção. As marcas do Rio que aparecem no refrão são qualificadas pelo “A” da sigla de FA: “Aérea”, “Agreste” e “Adorado”.

Ao relacionarmos a substituição da caracterização feita no eixo paradigmático ao que se refere ao “A” do refrão, percebemos que a canção se caracteriza pelo aprofundamento e pela aproximação da narrativa do “eu” com relação ao Rio. Essa espécie de “zoom” dado pela visão de uma câmera fotográfica quase que “jornalística” confirma nossa leitura de que a partir do global (“visão aérea”), o sujeito retrata o local sob o seu “ponto de vista” (seu “lugar adorador”). Assim, pela caracterização do Rio de Janeiro como “atemporal”, “alfabeto”, “antropofágica”, “aqui”, “ali”, “aonde”, o “eu” de-limita a cidade e demonstra suas diversas facetas. As palavras iniciadas em “L” se referem ao Rio como espaço da memória: “lembrança”, “local”, “lugar”. O “S” possui a

função de marcador do sujeito e do espaço, uma vez que os especifica na canção. O “efeito de sentido” de apropriação do Rio por qualquer sujeito, somado à aparente distância do “eu” presente na introdução, causa a impressão de que São Sebastião é de todos e de ninguém. Do “eu” e do “outro”, mesmo que indeterminados.

A estrutura de “S.L.A.3” é tão múltipla quanto as definições metalingüísticas que ela propõe. Essa estrutura possibilita, ao menos, duas leituras da canção: a leitura sintagmática, em que os versos são compostos pelas iniciais S.L.A.; e a paradigmática, na qual temos as diversas possibilidades de atualização de cada uma das iniciais da sigla. No eixo sintagmático, a dupla função metalingüística fica mais nítida, uma vez que se refere tanto ao Rio quanto à sigla. Já no paradigma, essa dupla função, ao mesmo tempo que se torna mais suave, adquire uma dimensão maior, uma vez que esse eixo representa a virtualidade concomitante de características tanto da cidade quanto da sigla, enquanto o sintagma representa a atualização de uma dessas possibilidades para a formação do verso e, ao fazer isso, exclui as demais possibilidades. De qualquer forma, “S.L.A.3” possibilita uma leitura múltipla, tanto pela sua forma quanto por seus diversos significados, como propõem as definições da sigla SLA de FA.

3.3.2. “Rio 40 Graus”

Em termos foucaultianos, pode-se dizer que “Rio 40 Graus” faz uma crítica às relações micro estruturais. O sujeito da canção conceitua o Rio de Janeiro como lugar de conflito, composto por diversos micro poderes. Nesse sentido, a “cidade maravilhosa” passa a ser “terra de *Marlboro*”, ou seja, a terra do *funk* (representado pelo *DJ Marlboro*) e uma espécie de faroeste, de todos e de ninguém, uma vez que partida em “submundos”. Ao fazer isso, o sujeito pulveriza o Rio quando designa a constituição do poder ali por meio de um “comando de comando submundo”: “oficial”, “bandição”, “classe média”, “camelô”, “da TV”; e “comando de comando submáfia”: “manicure”, “de boate”, “de madame”. Depois, ainda mistura submundos e submáfias: “submundo deputado – submáfia aposentado”, “submundo de papai – submáfia de mamãe”, “submundo da vovó – submáfia criancinha” e “submundo dos filhinhos”.

Na seqüência, o sujeito cita várias favelas cariocas, algumas localizadas em morros e em regiões do Rio de Janeiro tradicional (Rocinha, localizada na zona oeste, próxima do mar, entre São Conrado e o Morro Dois Irmãos), outras em planícies do Rio

de Janeiro não tão turístico assim (São Cristóvão, localizada na zona leste, em oposição e em linha paralela à favela da Rocinha) e as denomina “cachorrada doentia”: “do joá”, “s. cristóvão”, “bonsucesso”, “madureira”, “da rocinha”, “do estácio” (em minúscula).

O sujeito mistura ainda o “som” da guerra civil urbana do Rio de Janeiro com o ritmo, não só do *hip hop*, mas também de diversos outros ritmos musicais, a partir do *sampler* computadorizado (“disquete marcação”) que conseguiria abarcar vários ritmos musicais (“pagode-*funk*”, “sambalço”, “batucada digital”, “pagodeira”, “falação” (*rap*)). Mas, a “cidade sangue quente / maravilha mutante”, depois do ritmo da “metralhadora musical”, constitui-se pela “marcação inovação” esportiva, voltada “pra gritaria de torcida da galera”: “*funk*”, “samba”, “tiroteio”. De novo, o sujeito mistura a violência urbana, agora voltada para o esporte, com os vários estilos musicais como ritmo do “rio 40 graus / cidade maravilha / purgatório da beleza e do caos”, “de gatilho digital / de sub-uzi equipadinha / com cartucho musical / de contrabando militar”.

A partir de toda essa mistura é que o sujeito de “Rio 40 Graus” conceitua a cidade como múltipla (uma cidade composta por cidades), *locus* partido, em plena guerra civil, em que os vários subgrupos disputam comandos e poderes (“o rio é uma cidade de cidades misturadas / o rio é uma cidade de cidades camufladas / com governos misturados, camuflados, paralelos / sorrateiros ocultando comandos”):

“rio 40 graus / cidade maravilha / purgatório da beleza e do caos // capital do sangue / quente do Brasil / capital do sangue quente / do melhor e do pior do Brasil // cidade sangue quente / maravilha mutante // o rio é uma cidade de cidades misturadas / o rio é uma cidade de cidades camufladas / com governos misturados, camuflados, paralelos / sorrateiros ocultando comandos // comando de comando submundo oficial / comando de comando submundo bandidaço / comando de comando submundo classe média / comando de comando submundo camelô / comando de comando submáfia manicure / comando de comando submáfia de boate / comando de comando submundo de madame / comando de comando submundo da TV / submundo deputado - submáfia aposentado / submundo de papai - submáfia da mamãe / submundo da vovó - submáfia criancinha / submundo dos filhinhos // na cidade sangue quente / na cidade maravilha mutante // rio 40 graus... // quem é dono desse beco? / quem é dono dessa rua? / de quem é esse edifício? / de quem é esse lugar? // é meu esse lugar / sou carioca, pó / eu quero meu crachá / sou carioca // "canil veterinário é assaltado liberando / cachorrada doentia / atropelando na xinxá das esquinas / de macumba violenta / escopeta de sainha plissada / na xinxá das esquinas de macumba gigantesca / escopeta de shortinho de algodão" // cachorrada doentia do Joá / cachorrada doentia São Cristóvão / cachorrada doentia Bonsucesso / cachorrada doentia Madureira / cachorrada doentia da Rocinha / cachorrada doentia do Estácio // na cidade sangue quente / na cidade maravilha mutante // rio 40 graus... // a novidade cultural da garotada / favelada, suburbana, classe média marginal / é informática metralha / sub-uzi equipadinha / com cartucho musical / de batucada digital // meio batuque inovação de marcação / pra pagodeira curtição de falação / de batucada com cartucho sub-uzi / de batuque digital, metralhadora musical // de marcação invocação / pra gritaria de torcida da galera *funk* / de marcação invocação / pra gritaria de torcida da galera samba / de marcação invocação / pra gritaria de torcida da galera tiroteio / de gatilho digital / de sub-uzi equipadinha / com cartucho musical / de contrabando militar // da novidade cultural / da garotada / favelada suburbana / de

shortinho e de chinelo / sem camisa carregando / sub-uzi e equipadinha / com cartucho musical / de batucada digital // na cidade sangue quente / na cidade maravilha mutante // rio 40 graus / cidade maravilha / purgatório da beleza e do caos”

O “eu” da canção acima se refere a diversos micropoderes para descrever o Rio de Janeiro. Poder que se instaura nas mais diversas relações. A teoria foucaultiana da microfísica do poder e das resistências ajuda a compreender essa lógica, pois vem de encontro às teses althusserianas acerca dos “Aparelhos Ideológicos do Estado”, uma vez que Foucault (1979) afirma que o poder não é unitário e global, mas se constitui heterogeneamente e está em constante transformação. Segundo Gregolin (2006: 43),

“Entendendo o poder como uma prática social constituída historicamente, as análises da genealogia do poder foucaultiana realizaram um importante deslocamento em relação à idéia dos ‘aparelhos ideológicos de Estado’, pois propõem que não há uma relação direta entre poder e Estado (considerado como um aparelho central e exclusivo de poder), mas que ele se manifesta em uma articulação de poderes locais, específicos, circunscritos a uma pequena área de ação (‘instituição’). Os micropoderes são formas de exercício do poder diferentes do Estado, a ele articulados de maneiras variadas e que são indispensáveis à sua sustentação e atuação eficaz. Foucault situa sua análise no nível em que o poder intervém materialmente e atinge os indivíduos – na concretude de seus corpos – e penetra no seu cotidiano. Analisando os poderes moleculares que se relacionam com determinados saberes – sobre o criminoso, a sexualidade, a doença, a loucura, etc. – sua análise concebe o poder não como uma dominação global e centralizada que se pluraliza, difunde e repercute homogeneamente nos diversos setores da vida social, mas como tendo uma existência própria e formas específicas.”.

O deslocamento teórico ao qual se refere Gregolin ocorre porque a idéia de “microfísica do poder” de Foucault faz com que as noções (centrais em Althusser) de “aparelhos ideológicos” e “luta de classes” percam seu valor heurístico uma vez que, como explica Gregolin (2006: 44),

“como os poderes não estão situados em nenhum ponto específico da estrutura social, se eles funcionam como uma rede de dispositivos sem um exterior possível, limites ou fronteiras, para Foucault não existe, de um lado, aqueles que têm poder (‘classe dominante’), e, de outro, os que estão dele alijados (classe dominada’). Os micropoderes se disseminam por toda a estrutura social. Do mesmo modo, a resistência não tem um ponto fixo, mas pontos móveis, transitórios que também se distribuem por toda estrutura social, e há, no interior das próprias ‘classes’, microlutas de poder. Além disso, Foucault não relaciona o saber e o poder diretamente com a economia (a infra-estrutura), como no marxismo clássico. Compreendido como materialidade, como prática, como acontecimento, o saber está intimamente relacionado com os poderes. Decorre disso que Foucault não faz distinção entre ciência e ideologia. Ele evita, explicitamente, empregar o termo ‘ideologia’, por ser muito carregado de significados, o que não denota, entretanto, que ele não mobilize a idéia de ‘luta pelo poder’. Situando a ideologia como história do saber, Foucault afasta a idéia de neutralidade objetiva da ciência e da ideologia como ‘falsa consciência’. Todo conhecimento só pode existir a partir de condições políticas – condições que determinam a possibilidade de formação tanto do sujeito quanto dos domínios de saber. Todo saber é político; não porque gerado pelo Estado, mas porque tem sua gênese nas relações de poder. Saber e poder se implicam mutuamente. O poder quer gerir, controlar, aumentar a produtividade dos corpos

(objetivo econômico e político). Para conseguir essa gestão e controle, criaram-se as sociedades disciplinares, por meio da organização do espaço e do controle do tempo. A vigilância é um dos principais instrumentos de controle, pois ao mesmo tempo em que exerce um poder, produz um saber.”.

Acerca do conceito do louco estudado sob a perspectiva foucaultiana, ao tomarmos o símbolo da “Nau dos Insensatos” (1998), podemos compreender como, no louco, incorporou-se a idéia de que ele é um criminoso. Entendemos o louco como o sujeito que não comunga das idéias estabelecidas. O rebelde, por exemplo, muitas vezes, é denominado “louco”. Nesse louco, incorpora-se o sujeito perigoso em quem não se pode confiar. Pereira (2003: 19) o denomina como “O inútil e perigoso filho do acaso e da necessidade, que se perdeu na indolência miserável e mesquinha”.

Trazer os sujeitos excluídos para o centro da cena, como ocorre nessa canção, de certa forma, é ação discursiva resistente, pois, segundo Pereira (2003: 20): “Um acontecimento, quando é objeto de representação pelo pensamento, reveste-se de novas significações. Quando o ato de pensar é criador e inventivo, pensar a exclusão é pensar os excluídos, os “escorraçados” da cidade”.

Para Foucault (1998: 14), o tema da loucura manifesta-se em substituição ao da morte e ganha valor de verdade quando é pensado na prática da reclusão. Na verdade, é o medo da morte que fica escondido pela “máscara” da loucura, pois o louco, possuído pela loucura, esconde a dobra da morte, “real” motivo de seu desalento e da sua solidão. As determinações impostas pelas estruturas de poder acabam por criar espaços como os “clubes da pesada” das comunidades *hip hop* dos morros do Rio para que os “loucos” possam viver na reclusão e se livrem do pavor de morrer. Além disso, as estruturas do poder estabelecido oficialmente criam ainda um corpo significativo de representações para que a loucura possa ser vivida, desde que seja na reclusão, como ocorre nos bailes *funk*. Do abandono e da letargia é que são tiradas as primeiras lições que permitem compreender que a reclusão, na medida em que isola, funda os princípios gerais que apontam o aparecimento da exclusão, enquanto princípio, das práticas do poder, que aparecem sob novas roupagens, como na “galera” do “baile da pesada”.

Assim, a loucura aparece, de acordo com Foucault, pela necessidade de uma forma rigorosa, num esforço exigente, de inventariar a alienação. Podemos entender a exclusão como prática política quando nos apercebemos que ela está calcada numa estrutura de poder (político, religioso, clínico, social, cultural, etc.).

A “loucura” (ou a diferença) dos sujeitos cantados por FA aparece para dar materialidade à exclusão. Às margens, nos “submundos”, os excluídos de “Rio 40 Graus” se agrupam em “guetos”. Reclusos, eles se protegem e investem uns contra os outros. Assim, se eles são vistos pelo senso-comum (idéia veiculada pelo discurso midiático) como “ameaça” “criminosa”, também encaram os outros sujeitos, componentes de outros “subgrupos”, como “bandidos” “perigosos”. Ao se atacarem mutuamente, confirmam a hipótese do poder, pois passam a ser “perigosos”. Em sua reclusão, eles precisam aprender saber e poder sobreviver, diariamente. Nesse sentido, ao visualizar seus corpos como forma “desviada”, tão excluída e marginalizada quanto eles, de re-inventar uma outra lógica de sobre-vivência, “Rio 40 Graus” apresenta uma outra visão desses sujeitos, ao descrevê-los como sujeitos contraventores, que se expressam por meio do movimento de seus corpos no baile.

O processo de carnavalização, conforme o Círculo de Bakhtin, pode ser considerado resistente, uma vez que valoriza o que, ordinariamente, é desvalorizado, escondido e tido como pernicioso: o “baixo” “corpóreo”. Nesse sentido, a dança e a música do “baile da pesada” aparecem como maneiras transgressoras, possibilidades de trans-mutação do sofrimento em prazer. Tentativa de inclusão na exclusão, o corpo, via música e dança, inventa uma forma de existir, e sobrevive, ainda que num “submundo”.

Os sujeitos das canções de FA sucumbem frente ao poder calcado no mundo da produção, por isso propõem uma outra modalidade de saber e poder que opera por meio dos poderes paralelos apontados pela própria canção e não pela prática científica. O *SLA Funk*, com sua música e sua dança, também compõe os poderes paralelos. Afinal, dos escombros dos “submundos” é que o discurso de FA produziu “Rio 40 Graus”.

Em “Rio 40 Graus”, a cidade é caracterizada pela temperatura (“40 Graus”). Todavia, a representação da temperatura elevada, extremamente quente é o que figurativiza o sangue e o ritmo (inclusive o musical) quente dos sujeitos, do baile e da cidade de São Sebastião. Se pensarmos em Rousseau (1983) e em sua teoria de que quanto mais quente o lugar, maior a tendência da expressividade das pessoas ocorrer por meio do desenvolvimento de uma língua também “quente”, mais musical, melodiosa e poética, compreendemos (guardadas as devidas proporções e com cuidado para não nos tornarmos deterministas) o motivo e o quanto o Rio de Janeiro se caracteriza como “berço do samba”, hoje, também do *funk* representado tantas e tantas vezes como *locus* de um povo malandro e sensual. Em “Rio 40 Graus” essa é a marca

predominante da “capital do sangue quente do Brasil”, em diversos sentidos, inclusive o sexual e da violência, encontrados em alguns dos bailes *funk* carioca.

Esse “sangue quente”, marcado pelos “40 Graus” da cidade, com base em Rousseau (1983), pode predispor as pessoas a se manifestarem com seus corpos à mostra. E, a leveza, o suingue, o trejeito (como caracteriza a canção “Tudo vale a pena”, analisada a seguir) excita e sugere aproximações entre os homens com a finalidade de saciar seus desejos, o que “explica” as relações aparecerem, no discurso do *funk*, em manifestações sexualizadas ou sensuais. Afinal, como diria Rousseau (*idem*), em oposição às regiões frias, nas regiões quentes, a comunicação entre as pessoas ocorre pelo prazer, pela busca de saciedade de sentimentos e sentidos. Sendo assim, as relações se calcam na busca do prazer. Dessa forma é que os sujeitos se mesclam e garantem as futuras gerações como frutos do amor (carnal). Essa relação passional se expressa pela linguagem do corpo (ginga) e pela língua (musical e poética). Nesse sentido é que os “40 Graus” do Rio de Janeiro caracterizam a cidade, os sujeitos que nela vivem e o *funk* pela mistura. Essa miscigenação compõe grupos e origina a organização sócio-cultural (no caso aqui estudado, o *funk* carioca representado pelo SLA *Funk* de FA).

A mistura entre os sujeitos ocorre em “Rio 40 Graus” de maneira hierárquica entre as “tribos”. Todavia, essa hierarquia aparece como forma de organização social “maravilhosa” e “caótica” (“cidade maravilha / purgatório da beleza e do caos”) ao mesmo tempo. Essa hierarquização caracteriza o Rio como “capital” (“capital do sangue quente do Brasil / capital do sangue quente / do melhor e do pior do Brasil”) da mistura (“o rio é uma cidade de cidades misturadas / o rio é uma cidade de cidades camufladas / com governos misturados, camuflados, paralelos / sorrateiros ocultando comandos”) em diversos sentidos (cultural, sexual, social, político, artístico, econômico, entre outros), mas, principalmente, no que se refere à “latinidade” do suingue: balanço sensual que, segundo as canções de FA, caracteriza o carioca e se expressa por meio da dança e da música. Aqui em “Rio 40 Graus”, esse suingue é caracterizado, especificamente, pelo *funk*, pelo samba e pelo tiroteio. Este último colocado como ritmo carioca, melhor, ritmo de “Rio 40 Graus”, sendo, a cidade, o “mundo” re-partido por diversos “comandos de comandos”, “submundos” e “submáfias” calcados, todos, na violência à mão armada - “de gatilho digital / de sub-uzi equipadinha / com cartucho musical / de contrabando militar”. Os 40 graus da ex-capital do país, mas, nas canções de FA, ainda capital (especificamente, “capital do sangue quente”), encontra-se nas comunidades dos morros de São Sebastião, como mostra o filme *Rio 40 Graus*.

O filme de nome homônimo ao da canção de FA pode ser visto como seu “discurso fundador”. Podemos dizer que a canção de FA é um intertexto (logo, um interdiscurso) do filme de Nelson Pereira dos Santos, pois realiza uma re-leitura do Rio de Janeiro, a partir do morro e de sua mistura com os “pontos turísticos” da cidade, como ocorre no filme, mas num outro contexto, os anos 90.

Rio 40 Graus, o filme, produzido em 1955, constitui-se como cinema feito nas ruas, com cenários naturais, diálogos cotidianos e possui, como proposta, uma estrutura fragmentária de filmagem e enredo. Inspirado no neo-realismo italiano, Nelson Pereira dos Santos lança, com esse seu primeiro longa-metragem, as bases de um movimento estético cultural que ficou conhecido como *Cinema Novo*. No filme, o calor escaldante da cidade (os 40 graus) é o elo entre as diversas histórias que se desenrolam em diversos cenários, todos no Rio de Janeiro, num tempo de “agora” (1955), num domingo típico carioca. Como ocorrem diversas tramas, desenvoltas de maneira simultânea no decorrer do filme, é a presença de cinco pequenos vendedores (crianças) de amendoim que serve de “agulha” que costura os “fios” e forma a “trama” do filme. O Rio de Janeiro é apresentado, no início do enunciado do texto, como sujeito protagonista da história: “São Sebastião do Rio de Janeiro em: Rio 40 Graus”. Dessa forma, o espaço passa a ser alguns pontos turísticos da cidade (Copacabana, Pão-de-Açúcar, Corcovado, Quinta da Boa Vista, Estádio do Maracanã) e a favela do Cabuçu, onde vivem os meninos, uma vez que a cidade como um todo deixa de ser espaço e passa a ser sujeito.

Os episódios retratam dramas vividos por diversos sujeitos, especialmente ao que se refere ao jogo (representação da ilegalidade do morro naquele momento histórico), à família, ao futebol, ao carnaval, ao casamento, à política e à bandidagem: o bicheiro, que cobra o valor do jogo e ameaça os moradores do Cabuçu de, se não pagarem, cortar a luz para que fiquem sem a roda de samba; a família, tanto da favela como do “asfalto”, branca ou negra, seja a mãe doente que explora seu filho caçula e o obriga a vender amendoim para sustentar a casa, seja a irmã mais velha que, como trabalha e sustenta, de certa forma, a casa e o pai alcoólatra, adquire “independência” e pode, assim, fazer o que bem quer de sua vida; a filha que, jovem e bonita, possui a tarefa, incumbida pelos pais, de seduzir um deputado corrupto a resolver os problemas de seu pai e ainda se casar com ele; ou ainda outra irmã que, grávida, precisa convencer o pai da criança a assumir a responsabilidade do filho e ajudá-la a convencer o irmão, importante figurão da favela, com seus negócios escusos, a não maltratá-la nem a matar o pai de seu filho, “amor” de sua vida; o jogador do “Pengo” (time fictício que, por

associação fonética e importância histórica – um dos times preferidos dos anos 50 – acreditamos ser o Flamengo, comumente chamado de “Mengo”) que, velho para a profissão, é substituído; a exploração de menores no comércio ilegal, com a venda de amendoim, sanduíche ou qualquer outro produto; a malandragem para conseguir bebida, assistir o jogo do “Pengo” no estádio ou namorar a rainha da bateria da escola de samba; entre outros episódios. Calcado nas mais diversas estruturas de micropoder, o filme é bastante crítico e revela a hierarquia reproduzida nas diversas relações, retratadas de forma natural, o que garante a manutenção do poder.

O filme, ao mudar o foco de pensamento em cada episódio, sendo, ora o ponto de vista do branco de classe média alta e o do turista a ser retratado, ora o dos moradores da favela do Cabuçu, apresenta, com os diálogos preconceituosos daqueles que não moram na favela, a crítica a tal preconceito como ignorância de alguém que critica o que sequer conhece e reproduz discursos que não são exatamente seus.

De qualquer forma, a predileção ou defesa pelos sujeitos dos morros é nítida, sendo, a favela, retratada, no filme, com *glamour*, como *locus* que não precisa do dinheiro para viver porque se caracteriza como comunidade em que uns ajudam os outros e, assim, os sujeitos se caracterizam como uma única e grande família. Mais, a favela aparece no filme como lugar de princípios e moral, ao contrário do que afirma o discurso do senso comum retratado no filme, sendo, portanto, o branco, o turista e o detentor de maior poder econômico, colocados como criminosos travestidos de elegância. Assim, os valores são invertidos e, também no início do filme, o “agradecimento à população do Rio de Janeiro” demonstra que, para o filme, a população carioca “da gema” (genuína) é a do morro e não a artificialmente “vestida” de “cultura” “superior”, mas cruel, hipócrita e mesquinha.

O filme *Rio 40 Graus* lança diversas canções, mas a principal, porque tema do mesmo, é o samba “A Voz do Morro”¹⁰⁴, de Zé Kéti. Essa canção é cantada, no início do filme, por ele e, no final, pelas escolas de samba Portela e Unidos do Cabuçu. A letra de “A Voz do Samba” é importante porque retrata, como o próprio título sugere, “a voz” do morro, e o filme pretende fazer isso também, retratar a “voz do morro” como uma voz alegre e como melodia de todo o Brasil.

¹⁰⁴ A letra de “A voz do morro”: “Eu sou o samba / A voz do morro sou eu mesmo sim senhor / Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei do terreiro / Eu sou o samba / Sou natural daqui do Rio de Janeiro / Sou eu quem levo a alegria / Para milhões de corações brasileiros / Salve o samba, queremos samba / Quem está pedindo é a voz do povo de um país / Salve o samba, queremos samba / *Essa melodia de um Brasil feliz.*”

A canção de Zé Kéti retrata o samba como voz do Rio de Janeiro. Não de qualquer Rio, mas do morro do Rio. Além disso, o samba é caracterizado como “rei do terreiro” e valorizado com tal (“tenho valor”), aquele que “levo a alegria / Para milhões de corações brasileiros”. Mas, a “voz do samba” é mais que a voz de um ritmo musical, ela aparece na canção flagrada como “a voz do povo de um país”, “Essa melodia de um Brasil feliz”. Assim, a canção de Zé Kéti reitera o valor positivo dado ao morro no filme *Rio 40 Graus*, bem como caracteriza tanto São Sebastião quanto o Brasil por meio de um ritmo musical (o samba, no caso) de pertencimento, próprio do Brasil, vindo de sua população, aparentemente mais carente, colocada no filme como rica de outros valores, tais como a alegria, a compaixão, o senso de comunidade e o respeito.

Na canção “Rio 40 Graus”, a tarefa de aglutinar sujeitos e espaços diferentes e misturá-los, na contemporaneidade, passa a ser do *funk*, ritmo musical do *hip hop* carioca. Por isso, o Rio de Janeiro continua sendo, na canção (e não apenas nessa canção, mas em várias outras de FA), a capital do país, tanto que o Rio de FA, no que se refere à caracterização dos morros, perde o *glamour* de outrora, tanto quanto o Rio de Janeiro passa a ser retratado por sua “violência”, incorporada ao novo ritmo da cidade, misturado a ela. A cidade de São Sebastião é caracterizada na “Rio 40 Graus” de FA pela mistura hierarquizada, que aparece como forma de organização à parte – abaixo e “menor”, mas não menos importante (sub-mundo(s) e sub-máfia(s)), uma vez que até o “mundo” “oficial” se caracteriza como “submundo”. Isso aparece nos vários versos que se referem ao poder por meio do lexema “comando”. Todavia, a repetição da expressão “comando de comando” mostra que, nos mais variados “submundos” e “submáfias”, do campo político ao familiar, a hierarquia se faz presente e possui a mesma estrutura: um comando que distribui outros comandos como tática eficaz de garantia e manutenção do poder, aliás dos poderes, em diversos níveis e campos, por isso a estrutura dos micropoderes se repete sucessivamente.

Exemplifiquemos com o verso “comando de comando submundo bandidaço”. O “comando bandidaço” com o qual temos contato é “peixe pequeno”, uma vez que por traz dele há um outro “comando bandidaço” de maior poder. Podemos pensar nisso no que se refere ao narcotráfico: o sujeito encarregado de vender a droga na “xinxá das esquinas” é um “comando bandidaço” equipado com vestimenta e acessórios descritos pelo sujeito da canção (“de shortinho e de chinelo / sem camisa carregando / sub-uzi equipadinha / com cartucho musical / de batucada digital”), e possui, por sua vez, um outro “comando bandidaço” encarregado de controlar a “xinxá” e, esse possui um outro

“comando bandidaço”, aquele que possui parte do “estoque” da mercadoria traficada. Há, antes desse, um outro “comando bandidaço” que negocia a produção da mercadoria e, assim, sucessivamente. Mas cada um desses “submundos” e “submáfias” não existem sozinhos e isolados. Eles se entrelaçam. Há ligação, por exemplo, entre o “comando de comando submundo bandidaço” (narcotráfico, jogatina, roubo, estupro, enfim, tudo o que sai da legalidade oficial) com o “comando de comando submundo oficial” que o sustentam. Todos os comandos e bandidos são retratados na canção, ao mesmo tempo, como excluídos e integrados, pois con-vivem nos mesmos espaços, sob a mesma lógica.

Assim, no mundo da “produção de mercadorias”, ou seja, no universo do trabalho, a hierarquização aparece como forma de organização, como ocorre em “Rio 40 Graus”, o que justifica a crítica, pois, em diversas canções, o trabalho aparece como forma de escravização dos sujeitos, uma vez que “arma” de manutenção da organização e da desigualdade social. Nesse sentido é que o “clube radical” do “baile da pesada” do SLA *Funk* de FA caracteriza-se como dispositivo resistente e entorpecente, pois tenta suspender a hierarquia e a estratificação existente entre os homens.

Se por um lado, o universo SLA representa o espaço-tempo do lazer e do prazer (cronótopo do carnaval) capaz de “ligar” os sujeitos a uma outra dimensão, a das emoções, aparentemente sem amarras hierárquicas, por outro, caracteriza-se apenas como “liberdade” momentânea da opressão e da exploração do trabalho, ao desligá-los, ainda que apenas por alguns instantes, do universo da “mais-valia” em que se encontram a maior parte do tempo, sem nada modificar, pois acabado o “baile”, os sujeitos voltam à sua vida ordinária, em que são tratados como e transformados em “coisas” em prol da geração da riqueza de alguns e do estado de miserabilidade de tantos outros.

Seja qual for o “submundo” ou a “submáfia”, os sujeitos retratados nas canções *funk*, inclusive as de FA, como é o caso de “Rio 40 Graus”, são jovens (“(...) garotada / favelada, suburbana, classe média marginal”) caracterizados como pertencentes à “cachorrada doentia” dos diversos morros citados. O Rio de Janeiro é caracterizado pela mistura, assim, os sujeitos das favelas e do asfalto, seja de que zona (norte ou sul, leste ou oeste) da cidade for, também se misturam e, portanto, se, por um lado, perdem as características do lugar ao qual pertencem, por outro, passam a ter a “identidade” do suíngue, tida, na canção, como os “40 Graus” carioca.

As visões estereotipadas associadas às favelas as re-tratam como espaço de informalidade, lugar de pobreza e de mão-de-obra para a criminalidade, bem como mistério e segredo. Tais discursos demonstram que a relação das classes média e alta

com as favelas oscila entre o medo, o desejo de conhecimento ou remoção e o reconhecimento delas como parte da cidade, pois elas, como são encaradas por esses grupos, são algo mítico, uma vez que se encontram espalhadas, tendo surgido, muitas vezes, de loteamentos legalizados mal planejados, como é o caso da Rocinha.

A designação adotada na canção “Rio 40 Graus” para a população das favelas citadas (Joá, Bonsucesso, São Cristóvão, Rocinha e Estácio), “cachorrada doentia”, aparentemente, critica-as, por um lado, ao nos remeter à voz do senso comum, como no filme de Nelson Pereira dos Santos ocorre com os meninos vendedores de amendoim, e, por outro, ironiza essas vozes, uma vez que, se os sujeitos se misturam e acabam sendo caracterizados como “iguais”, pois suas diferenças e peculiaridades se homogeneizam no clube SLA, des-hierarquizador, de FA, essa expressão é usada pelo “eu” para demonstrar o preconceito de pessoas que, ainda que consumidoras da mercadoria produzida pelos sujeitos dos morros (suas festas, por exemplo), discrimina-os.

Essa é outra tentativa de crítica, pois os sujeitos da canção pertencem ao Rio de Janeiro “sangue quente / maravilha mutante”, mas buscam um pertencimento específico em sua própria cidade porque não se sentem à vontade para ocupar seu espaço, o que aparece nos versos “quem é dono desse beco? / quem é dono dessa rua? / de quem é esse edifício? / de quem é esse lugar? // é meu esse lugar / sou carioca, pô / eu quero meu crachá / sou carioca”, em forma de discurso direto (perguntas e respostas), o que denota protesto e indignação. Esses versos demonstram que, ainda que saibam sobre seu lugar, os sujeitos da canção encontram-se indignados com o fato de não ocuparem, legitimamente, seu espaço: o Rio de Janeiro que, colocado como “capital do sangue quente” do país, simboliza o Brasil como pátria do suingue musical, sexual e da guerra civil urbana (“do melhor e do pior do Brasil”).

A “cidade partida” do Rio é caracterizada pelos grandes jornais como dividida em, ao menos, dois “pedaços”: de um lado, os condomínios e *shoppings*; do outro, as favelas, a violência, a criminalidade e os bailes *funk*. Esses “lados” convivem e se misturam, até porque nem geograficamente se separam. As canções de FA apontam para a diversão, por meio da música e da dança dos “bailes da pesada”, como elos entre as partes, ainda que peculiares, desse sujeito-cidade. Muitas de suas canções trazem um convite à diversão como uma espécie de manifesto anti-*apartheid* cultural por meio da

“festa” SLA produzida e/ou veiculada nas comunidades em que o *hip hop*, como movimento, de fato, existe¹⁰⁵ em regiões limites onde as "partes" se encontram.

As canções de FA representam esse local limítrofe de mistura de diversos níveis porque retratam o universo dos sujeitos excluídos do Rio ao mesmo tempo em que têm um tratamento lingüístico e musical mais “requintado” que aquelas canções produzidas nas “comunidades” do *hip hop* dos morros. Nesse sentido é que talvez uma das canções que melhor simbolize a característica de resistência e entorpecência por nós trabalhadas como características não só do SLA *Funk* de FA ou do Rio, mas da isotopia da busca por um pertencer, seja “Rio 40 graus”. Nas canções de Fernanda, a relação “cidade partida” e “cidade maravilhosa” aparece como situação-limite de uma "condição social", relatada como local e mundial. Afinal, como afirma Vianna, “Não importa onde estejamos: São Paulo, Los Angeles, Moscou. Toda grande cidade é um pouco (às vezes, muito) ‘Rio 40 Graus’”. Por isso, talvez, as canções de FA apontem para os territórios "da beleza e do caos" da nova mega-urbanidade global como lugares de pertencimento sem pertencimento, vinculados com a questão musical.

Nas canções de Fernanda, a distribuição global das informações digitais (*sampler*) convive com a confirmação das cidades e dos sujeitos nelas inseridos como "sites" de criação de seu universo SLA *Funk*. A maior parte dos estilos que faz sucesso via *napster* teve origem nas ruas, palcos e locais de ensaio bem determinados. Para citar alguns exemplos: a música *techno* teve origem em *Detroit*; a *house* teve origem em Chicago; o *hip hop*, nos Estados Unidos; o *dub*, em *Kingston*; o *reggae*, na Jamaica; o *jungle*, em Londres; o *rai*, em Oran; a *juju*, em Lagos. O nascimento e o desenvolvimento de todas essas músicas têm conexões com a dinâmica da vida social e cultural de suas cidades de origem. Muitas vezes, as suas letras (como as de FA) abordam assuntos do cotidiano urbano que as gerou (no caso de várias das canções de FA, o Rio, o baile, a música e a dança *funk*), o que o torna parte integrante das canções e das renovações de suas manifestações contra-culturais mutantes.

A especificidade local não impede que os vários estilos sejam adotados por músicos de outros lugares (com e em “realidades” diferentes). Contudo, a cidade que inventou cada estilo continua a ser reverenciada como um centro mítico de "origem" ou

¹⁰⁵ Um exemplo é o trabalho de grupos como *Afro Reggae* e *Athaíde e MV Bill*, que, com a colaboração de outras pessoas, inclusive FA, organizaram e mantêm em funcionamento projetos educativos e culturais, por meio da CUFA – Central Única das Favelas – órgão legitimado fundado por intermédio de ações sociais do *hip hop* carioca, que pretende aglutinar o *hip hop* de todo o país como movimento social e não apenas como diversão ou produção isolada de determinadas manifestações e expressões culturais.

de "autenticidade" e gera até "peregrinações" para as suas ruas, como as de jazzistas para *New Orleans*; as de amantes de tango para *Buenos Aires*; as de sambistas para o bairro da Lapa, no Rio; ou as de Wayne Shorter, lenda viva do *jazz* norte-americano, para Belo Horizonte, na esquina das ruas Divinópolis com Paraisópolis, bairro de Santa Teresa (ponto de encontro originário de o *Clube da Esquina*).

A cidade e sua música, de certa forma, correriam perigo se suas ruas e ritmos não fossem locais de encontro, encruzilhadas de marcas e vibrações, estilos de vida e “visões de mundo”. A sigla SLA não existiria se Fernanda Abreu não centrasse suas letras nos bailes *funk*, no *hip hop* e na multiplicidade cultural carioca. Se existisse em outro contexto, este seria outro trabalho, uma vez que as canções de Fernanda se modificariam, seriam outras, diferentes da "Misturação de qualquer tribo / Misturada no prazer de outra gangue / Misturada no prazer de outra turma / Misturada no prazer de todo gueto”, como aparece em “São Paulo – SP”.

O discurso verbal das canções de FA não é um manifesto, mas busca, no “baile” (e no) *funk*, uma maneira de celebrar a vida no Rio de Janeiro, no Brasil e no mundo inteiro, como ocorre, por exemplo, em “Tudo vale a pena”, “Raio X (Vinheta de Abertura)” e “Roda que se mexe”, como vemos nas análises que seguem.

3.3.3. “Tudo vale a pena”:

do “Raio X” do Rio e do Brasil, “país do suingue” à “Roda que se mexe”

Nesta última análise, tentamos compreender como a característica da musicalidade e do suingue carioca passa a ser descrita como traço integrante do brasileiro e do homem, de uma maneira geral. Para isso, analisamos esses traços em quatro canções: “Tudo vale a pena”, “Raio X (Vinheta de Abertura)”, “Brasil é o país do suingue” e “Roda que se mexe”. A partir de “S.L.A.3” e de “Rio 40 Graus”, podemos dizer que, ao considerar o som da lata como ritmo periférico que marca o movimento *hip hop*, os sujeitos das canções de FA propõem a lógica das noites do SLA *Funk* do Rio de Janeiro como marca central de parte do Brasil e do brasileiro. A canção “Tudo vale a pena”, por exemplo, retrata a música e a dança como símbolos do carioca e este, representante do Brasil (o que irá se confirmar em “Brasil é o país do suingue”):

“crianças nas praças / praças no morro / morro de amores, Rio / Rio da leveza desse povo / carregado de calor e de luta / povo bamba / cai no samba, dança o *funk* / tem suingue até no jeito de olhar / tem balanço no trejeito, no andar // Andar de cima / Tem a música tocando / Andar de trem / Tem gente em cima equilibrando / Andar no asfalto / Os carros quentes vão

passando / Andar de baixo / Tem a moça no quintal cantarolando // Rios e baixadas / Com seus vales vale a pena / Sua pobreza é quase mito / Quando fito o seu contorno / Lá do alto de algum dos seus mirantes, / Que são tantos // 'E quem te disse / Que miséria é só aqui? / Quem foi que disse / Que a miséria não sorri? / Quem tá falando / Que não se chora miséria no Japão? / Quem tá pensando / Que não existem tesouros na favela?' // Então tudo vale a pena / Sua alma não é pequena / Seus santos são fortes / Adoro o seu sorriso / Zona sul ou zona norte / Seu ritmo é preciso // Então tudo vale a pena / Sua alma não é pequena"

Essa é mais uma canção intertextual, pois o “eu” afirma sua voz a partir das vozes de “outros”. O título da canção já nos remete a um dos trechos mais conhecidos de “Mar Português” (*In Mensagem*), de Fernando Pessoa (“Tudo vale a pena / se a alma não é pequena”). Todavia, o último verso da canção modifica o sentido existente no poema pessoano, pois ao tirar o condicional (“se”) do verso, o sujeito da canção acaba com ambigüidade e com a possibilidade de reflexão encontrada no poema português. Na canção, ao contrário, ele é re-produzido de maneira afirmativa e, até, conclusiva, sem possibilidade de abertura para supostas dúvidas acerca da pergunta original apagada na canção, mas presente no texto de Pessoa. Em *Mensagem*, o sujeito do texto reflete acerca das conquistas de Portugal ao se referir ao momento histórico das grandes navegações – expansão marítima – ao estabelecer um interdiscurso com *Os Lusíadas*, de Camões. Assim, ao indagar, no “Canto X”, acerca das dores sofridas por parte daqueles que ficaram em Portugal, separados daqueles que seguiram viagem mar adentro, em nome da pátria e da “fé cristã”, em busca de ampliar territórios, expandir o comércio e explorar novas terras e povos, o sujeito do texto de Pessoa questiona: “Valeu a pena?”. Nos versos seguintes, ele mesmo responde que “Tudo vale a pena / se a alma não é pequena”, o que reafirma os valores contidos no discurso de Camões.

O verso de Pessoa, na canção de FA modificado, também aparece em resposta a algumas questões, o que justifica o elemento conclusivo “então” principiar o enunciado responsivo (“Então tudo vale a pena / sua alma não é pequena”). Conclusão induzida pelas questões feitas, pois, de certa forma, nelas já se encontram as respostas esperadas. Dessa forma, o “então” aparece apenas para corroborar com o valor veiculado no interior dos enunciados interrogativos. Além de apagar o condicional do verso, o sujeito da canção o substitui pelo pronome possessivo “sua”. Esse pronome altera o sentido do verso original e traz para a canção um outro sentido, pois ao dialogar com o “outro” do discurso e presentificá-lo no texto por meio do pronome, o “eu” apaga a condição criada como resposta à pergunta existente no texto de Pessoa e, ainda que indiretamente, discorda de parte da resposta existente no texto luso, pois faz o “outro”, presentificado por meio do pronome possessivo, crer que, como afirma o título da

canção (parte do verso de Pessoa, não em forma de pergunta e resposta, mas colocado de maneira assertiva) “tudo vale a pena”, independente da condição ou situação.

Essa modificação é coerente na canção de FA, pois o sujeito do texto tenta, desde o início, apagar a imagem de que a vida cotidiana dos sujeitos excluídos do Rio (“crianças nas praças / praças nos morros / morro de amores, Rio”) é apenas violência, bandidagem e miséria, como coloca na canção, a partir de uma outra intertextualidade, feita por meio de um trecho de “Miséria no Japão”, de Pedro Luís (“ ‘E quem te disse / Que a miséria é só aqui? / Quem foi que disse / Que a miséria não sorri? / Quem tá falando / Que não se chora miséria no Japão? / Quem tá pensando / que não existem tesouros na favela?’”). As perguntas propostas por esse trecho, tanto quanto a de Pessoa, ambas produzidas por outros sujeitos e incorporadas, de maneira modificada, uma vez que os enunciados de Pessoa e de Pedro Luís foram transportados para um outro espaço-tempo (o Rio contemporâneo) pelo “eu” da canção de FA, é que, a seguir, remetem à afirmação, com base no texto, de que “sua alma não é pequena”. Assim, o pronome “sua” se refere ao sujeito favelado carioca, uma vez que o Rio aparece designado pelos sujeitos que o compõem e, ao mesmo tempo, ele também caracteriza esses sujeitos, pois os “outros” da canção pertencem ao “povo” e se referem, concomitantemente, tanto a locais pobres quanto a locais tradicionais do Rio de Janeiro.

O elemento que relaciona os sujeitos à cidade de São Sebastião e os relativiza ao caracterizá-los de forma não hierárquica é a música, ou melhor, o ritmo suingado. Afinal, o balanço “natural” dos corpos dos sujeitos é que os caracteriza tanto como cariocas quanto como brasileiros: “povo bamba / cai no samba, dança o *funk* / tem suingue até no jeito de olhar / tem balanço no trejeito, no andar”.

Assim, por meio da análise dessa canção, podemos perceber o que falávamos anteriormente com relação à caracterização dos sujeitos cantados por FA serem retratados a partir do Rio de Janeiro, bem como podemos compreender a música como parte da mistura que compõe esses sujeitos. Essa característica da musicalidade como elemento formador do sujeito cantado por FA não se limita ao carioca ou ao brasileiro mas ao ser humano, ainda que o Rio seja o espaço privilegiado retratado nas canções, em sua maioria. Tanto que, na canção “Raio X (Vinheta de Abertura)”, o sujeito tenta definir seu estilo e sua proposta musical:

“Mil novecentos e noventa e sete / Mais um ano nesse tempo de pandeiro e de disquete / Eu preciso olhar pra trás pra seguir em frente / E pra você eu dedico esse som, esse presente / Com uma galera classe A fotografando em raio X / Tô mostrando nessa chapa boa parte do

que eu fiz / Na forma de uma mini-discografia autorizada / Aqui em edição revista e ampliada / Sla Radical Dance Disco Club / Rap house charm rock funk disco dub / Apresentando um outro som, / criando um outro estilo / Inaugurando o sampler sublinhando o que é preciso / Sla 2 *Be Sample* só vinha a confirmar / Que as nossas tradições vêm do verbo misturar / *Sample like a jungle, simple like a window / Simple like a needle,* / simples como um níquel / Níquel que é da lata, diz na lata, vira a lata / Na batida começou a batucada / Morro e asfalto num batuque digital / Nessa cidade o som que rola é *samba-funk* total / A idéia é: do particular para o geral / Da geral para a galera especial / Sangue bom nas veias desse Rio brasileiro / Ampliando seu batuque para o mundo inteiro / ...Para o mundo inteiro”

No final da canção acima citada, o sujeito explicita o objetivo de seu trabalho e a relação entre música-cidade-país. Essa canção se propõe a tentar instituir a música SLA como representante do universo do prazer como forma, ao mesmo tempo, resistente e entorpecente, de rebeldia. Para realizar essa proposta, parte do Rio de Janeiro: “A idéia é: do particular para o geral / Da geral para a galera especial / Sangue bom nas veias desse Rio brasileiro / Ampliando seu batuque para o mundo inteiro / ...Para o mundo inteiro”. Todavia, ao mesmo tempo em que percebemos um movimento de ampliação da proposta do sujeito da canção a partir do Rio (“do particular para o geral”, “(...) Rio brasileiro”, “Ampliando seu batuque para o mundo inteiro”), o movimento contrário também aparece, ou seja, o “eu” da canção não se refere a todos os brasileiros, mas se propõe a cantar os e para os sujeitos do *hip hop* carioca. Sujeitos esses denominados por ele no trecho acima como “galera sangue bom” (“Da geral para a galera especial / Sangue bom nas veias desse Rio brasileiro”).

Essa característica de movimentação rápida entre o que o sujeito denomina “do particular para o geral” e “Da geral para a galera especial” do *hip hop* carioca é muito forte nas canções de FA e ocorre, de maneira discreta, pela troca de elementos mínimos pertencentes à constituição dos enunciados aos quais pertencem.

Em “Raio X (Vinheta de Abertura)”, a troca do artigo masculino para o feminino antes do substantivo “geral” mostra esse movimento por modificar o sentido do nome ao qual o artigo se refere: “o geral” nos remete à idéia de amplitude e exterioridade, enquanto que “a geral” (na verdade, “Da geral”) refere-se ao movimento contrário, de especificidade, pois a modificação do artigo muda não apenas o gênero do nome “geral”, mas remete o leitor a um outro campo semântico. “A geral”, por exemplo, refere-se a um local destinado à apresentação de espetáculos (um estádio de futebol, um teatro de arena ou um circo, por exemplo). Assim, essa designação é colocada na canção quase que como um partitivo, uma vez que é “parte” específica de uma área desse local indeterminado, a arquibancada, comumente designada como “geral”.

Ao mesmo tempo em que o “eu” utiliza um lexema comum que, fora do contexto da canção, remete-nos à idéia de generalidade, em seu enunciado, essa mesma palavra, aparentemente genérica, adquire um sentido tão específico que chega a designar, inclusive, os sujeitos “outros” da canção, pois nos leva a refletir, no campo semântico de “lugar para apresentação de espetáculos”, acerca da especificação dos sujeitos aos quais esse local partitivo é destinado, bem como quem o frequenta.

Podemos subentender que a “galera sangue bom” do Rio à qual o “eu” se refere é caracterizada como público frequentador “Da geral”, o que nos remete a sujeitos excluídos, uma vez que “a geral” é a “parte” destinada àqueles com menor poder aquisitivo por ser um dos locais mais baratos desses lugares (estádio, arena, circo, etc.). “A geral”, na maior parte das vezes, caracteriza o pior lugar (inclusive, por isso é mais barata), ou seja, aquele com menor visibilidade, longínquo, apertado, atrás dos demais lugares, enfim, na “periferia”, “às margens” do “geral”, ainda que “a geral” se localize dentro de “o geral”. Isso nos faz refletir acerca dos sujeitos do *hip hop* carioca cantados por FA, caracterizados em “Raio X” como “excluídos” (sem lugar) e “reclusos” (a um local a eles “reservado”). Nesse sentido, o local subentendido ao qual “a geral” pertence representa a sociedade, uma vez que reproduz o poder em sua arquitetura.

Todavia, percebemos que a caracterização do Rio como musical é muito forte em FA, pois a marca do SLA *Funk* se refere, a partir do Rio (40 Graus) de Janeiro, a todo o país, como aparece em “Brasil é o país do suingue”:

“Vamo lá rapaziada / Todo mundo dançando / Vamo lá rapaziada / Todo mundo pulando // Vamo lá rapaziada / Todo mundo dançando / Dançando sem parar // O brasileiro é do suingue / O brasileiro é do baile / O brasileiro é de festa / O brasileiro tem carnaval no sangue / Tem carnaval no sangue // Eu digo / Deixa solta essa bundinha / Deixa solto esse quadril e grita // Brasil, Brasil / Brasil é o país do suingue // Vem comigo dançar / Em Belém do Pará / Na festa aparelhagem tupinambá // Vem comigo vem dançar / O *reggae* do Maranhão / Nos tambores da crioula / À toa rebolar / Vem comigo dançar / O forró bem Cearense / E o *reggae* do surfista catarinense / Vem comigo pra São Paulo, / Vem dançar na Liberdade / Se acabar na festa *funk*-japonesa, / Que beleza / Vamo pra Bahia se acabar na rua / No escolacho da delícia / De vontade de festa / É timbalada, ilê aiê, / Candomblé de *umbandance* / É timbalada, eiê aiê, / Candomblé de *umbandance* / Vem dançar em Pernambuco / O mangue-*beat* recifense / Vem dançar em Porto Alegre / O *rock-funk* do Ocidente / Vem comigo, vem pro Rio de Janeiro / Vem comigo, vem pro Rio de Janeiro / Cidade do *swing* sensual demais / Toda a esquina é samba-*funk*, / Vem pro Rio de Janeiro / Terra de *marlboro*, / Rei dos bailes *big mix* / *Big mix* total *big mix* total // Honolulu / Honolulu / Honolulu // Eu digo / Deixa solta essa bundinha / Deixa solto esse quadril e grita // Brasil, Brasil / Brasil é o país do suingue // Vamo lá rapaziada / Todo mundo dançando / Vamo lá rapaziada / Todo mundo pulando // Vamo lá rapaziada / Todo mundo dançando / Dançando sem parar // *Funk* Nordeste / *Funk* Noroeste / *Funk* Centro-Oeste / No Sudeste, Norte-Sul // Mato Grosso, Pernambuco, / Maranhão e Goiás / Rondônia, Paraíba, Paraná, / Minas Gerais / Brasília, Roraima, / Piauí, Espírito Santo / São

Paulo, Ceará, Acre, Tocantins / Amazonas, Sergipe, Alagoas, Amapá / Santa Catarina, Bahia e Pará / Rio Grande do Norte, / Rio Grande do Sul / Grande Rio de Janeiro // Eu digo / Deixa solta essa bundinha / Deixa solto esse quadril e grita // Brasil, Brasil / Brasil é o país do suingue // Honolulu...”

Essa canção se refere ao Brasil como “país do suingue”. O suingue dançante, nas demais canções analisadas, caracteriza o carioca. Contudo, se o Rio de Janeiro é a “capital do sangue quente do Brasil” (como propõe o sujeito de “Rio 40 Graus”, por exemplo), subentende-se que o Brasil é um país de “sangue quente” e um país musical (cheio de suingue). A canção acima reitera essa característica ao descrever o Brasil e seu povo como: “O brasileiro é do suingue / O brasileiro é do baile / O brasileiro é de festa / O brasileiro tem carnaval no sangue / Tem carnaval no sangue”, “Brasil é o país do suingue”. Assim, a musicalidade apresentada no início da canção é a especificamente carnavalesca (esse é seu cronótopo). O carnaval é que faz do brasileiro um sujeito de “sangue quente”, ou seja, compõe sua gênese. Ele é que atribui o suingue a esse sujeito. Apesar de apresentar a peculiaridade rítmica de cada região do país, o “eu” da canção enfatiza o estado do Rio de Janeiro (“Grande Rio de Janeiro”) por suas festas (“rei dos bailes *big mix / big mix total big mix total*”) e o define como “terra de *Marlboro*”.

O cronótopo do encontro também aparece aqui pelo convite feito ao “outro” a quem se dirige o “eu” da canção: “Vem comigo”, “Vem dançar”, “Vem pro Rio de Janeiro”. Aliás, esse cronótopo aparece em demasia, junto com o cronótopo do carnaval, nas canções de FA, pois se este se refere à festividade caracterizada pelo “baile da pesada”, aquele descreve o convite à adesão à festa para encontrar e passar a pertencer ao clube SLA. A festividade é o traço carnavalesco que caracteriza o país e seu povo. Sob esse prisma, o Rio é a “capital do sangue quente do Brasil” porque mistura, em seus “bailes da pesada”, a peculiaridade rítmica de diversas regiões do país ao samba e, principalmente, ao *funk* carioca. Essa é a sua especificidade: samplear as influências rítmico-musicais de outras regiões ao som do *hip hop* carioca em suas festas.

Afinal, a “terra de *Marlboro*” é a “terra do *funk*” dos morros “arregados” e, ao mesmo tempo, dos “comandos”, uma vez que podemos pensar em *Marlboro* como o DJ referência do *funk* carioca e *Marlboro* como o mundo do “velho oeste norte-americano”, ou seja, a terra do “*bang bang*”, regido pela lei do mais forte sobre o mais fraco, por meio do poder físico e bélico, pois para promover os bailes e a suposta “proteção” dos morros, os traficantes fazem exigências. Uma delas: o “proibidão” (ver em 1.3). Logo,

ao mesmo tempo, a música (“suingue”), ainda que diferente em cada estado, caracteriza todo o país (“Brasil é o país do suingue”) a partir do ritmo carioca.

Para o sujeito da canção, o estilo musical do Rio de Janeiro que identifica o país, em suas regiões, é o *funk* (“*Funk* Nordeste / *Funk* Noroeste / *Funk* Centro-Oeste / No Sudeste, Norte-Sul”). Nesse sentido, o *funk* é denominado, na canção, como ritmo da corporeidade, da agitação, da celebração da vida, da sensualidade, da sexualidade e da excitação, sendo, essas, algumas características do brasileiro, de acordo com as canções de FA. Sob esse aspecto, o Brasil aparece, nessa canção, como lugar paradisíaco onde o mundo SLA *Funk* pode se constituir como mistura, pois, nessa canção, o país é caracterizado pelo baile, por meio da designação “Honolulu”, que nos remete à “ilha da fantasia”, “*locus* heterotópico” caracterizado pela música, pela dança e pelo banquete, tanto com relação à nutrição alimentícia quanto com relação ao sexo. Essa “ilha” pode ser comparada ao “clube SLA”, uma vez que lugar ideal e fugidio, resistente e entorpecente da “realidade” assoladora do mundo do trabalho obrigatório.

No entanto, como vemos a seguir, em “Roda que se mexe”, o suingue não é característica apenas do carioca ou do brasileiro, mas da “Terra inteira”, que “se mexe”:

“Todo mundo ao mesmo tempo / se mexe / iê, iê, iê / toda a Terra inteira quer / balançar / uô, uô, uô // Toda a Terra inteira / roda que se mexe / e todo mundo nessa Terra / se mexe / iê, iê, iê // Todo mundo ao mesmo tempo / roda que se mexe / toda a Terra inteira quer balançar / uô, uô, uô // Ao mesmo tempo em que se mexe e roda / a Terra inteira são cidades / e cidades se alastrando / sobem morro, descem vale, / comem terra, bebem mar // E são lugares e culturas se criando / é gente se multiplicando / navas caras, novas casas / e esquinas e paradas / e galeras pra fazer / ritmo e rima em todas elas / pra inventar uma língua nova / misturando só pra mexer / enquanto o mundo tá lá fora / inventa dança, / inventa moda / inventa tudo novamente / até a roda”

O movimento do SLA *Funk* de FA aparece preconizado em “Raio X (Vinheta de Abertura)”, dito pelo sujeito da canção: “A idéia é do particular para o geral / Da geral para a galera especial”. Ao longo do tempo, esse intuito aparece em diversas canções de FA, inclusive de maneira cronológica. Primeiro, as canções de FA se centram no baile *funk*, depois ampliam o espaço do baile à cidade do Rio de Janeiro. Mais tarde, o que seria característica peculiar dos cariocas passa a ser um dos traços do brasileiro, o suingue. Finalmente, em “Roda que se mexe”, essa característica passa a ser planetária, pois “Toda a Terra inteira se mexe”, “Toda a Terra inteira quer / balançar”.

A estrutura, tanto verbal quanto musical, de “Roda que se mexe” é cíclica e isso é importante para reforçar, por meio da repetição semântica (tudo e todos “se mexem” e

“balançam” o tempo todo e sem parar) e do ritmo (um samba-*funk* ternário), a idéia de que a Terra é uma grande roda que gira sem parar.

Essa concepção de que a Terra é uma “roda gigante” não aparece apenas em FA, mas também em Chico Buarque¹⁰⁶, especificamente em sua canção “Roda Viva”¹⁰⁷. Entretanto, se em Chico a Terra é uma “roda gigante” que a todos assola (e manda tudo o que é passional e perigoso “pra lá”: o destino, a roseira, a viola e a saudade), pois representa o “sistema produtor de mercadorias” (no caso da canção de Chico especificamente, a ditadura militar), em FA, a Terra é um “carrossel”, pois enfatiza a “brincadeira de roda” (metaforizada pela ciclicidade musical da canção), que, ao contrário da de Buarque, reinventa o mundo sob uma outra/nova lógica. A lógica SLA *Funk* do corpo. Assim, a “Roda que se mexe” reinventa a própria “Roda Viva”.

Ao mesmo tempo em que “todo mundo” é caracterizado, em “Roda que se mexe”, pelo desejo de dançar, a Terra à qual se refere o “eu” da canção não se caracteriza como o planeta Terra todo, mas como o planeta (Terra do) SLA *Funk*, uma vez que a dicotomia dentro e fora aparece para caracterizar que, mesmo todos tendo suíngue, apenas alguns atualizam esse traço, ao pertencerem ao universo do *hip hop* e, dentro dele, re-inventarem o próprio planeta – tanto a Terra quanto a “terra de *Marlboro*” do *funk* (“enquanto o mundo tá lá fora / inventa dança, inventa moda / inventa tudo novamente / até a roda”). Reinventar a roda é olhar o mundo e viver a vida sob a lógica da dança e da música SLA *Funk*, com sua ótica às avessas, representada

¹⁰⁶ O diálogo com “Roda Viva” é apenas um dentre tantos possíveis, pois ocorrem outros, como com “Giramundo”, de Fernanda Porto, em que a fuga do mundo da “Roda Viva” aparece e o lugar para onde o sujeito da canção quer ser levado é caracterizado pelo girar da dança e da música, que possui uma batida diferente da batida da “Roda Viva”, como também ocorre na “Roda que se Mexe”, de FA. A letra “Giramundo” (2004) é: “Giramundo / Me leve pra outro lugar / Sua estrela, a música, me ensina o caminho // (...) / Me faltam as palavras / Mas quem fala é a música // Te chamo para essa dança / Com você meu corpo gira / Em cada movimento / Te descubro um pouco mais // Me perco nas batidas / Pois meu coração dispara / Invento um novo amor / Nessa língua universal // Giramundo / Desejo não vai me faltar / Em cada movimento, / Um feixe de cores // Eu sigo essa viagem / Giramundo, mundo gira / Na minha mala leve, / As maçãs do meu amor // São tantos decibéis / Para abrir esse caminho / De coração aberto, / Hoje ninguém fica sozinho // Gira, gira, giramundo / Me leve para outro lugar”.

¹⁰⁷ Letra da canção “Roda Viva” (1968), de Chico Buarque de Hollanda: “Tem dias que a gente se sente / Como quem partiu ou morreu / A gente estancou de repente / Ou foi o mundo então que cresceu // A gente quer ter voz ativa / No nosso destino mandar / Mas eis que chega a roda viva / E carrega o destino pra lá // **Roda-mundo, roda-gigante / Roda moinho, roda pião / O tempo rodou num instante / Nas voltas do meu coração (Refrão)** // A gente vai contra a corrente / Até não poder resistir / Na volta do barco é que sente / O quanto deixou de cumprir // Faz tempo que a gente cultiva / A mais linda roseira que há / Mas eis que chega a roda viva / E carrega a roseira pra lá // **(Refrão)** // A roda da saia, a mulata / Não quer mais roda, não senhor / Não posso fazer serenata / A roda de samba acabou // A gente toma a iniciativa / Viola na rua a cantar / Mas eis que chega a roda viva / E carrega a viola pra lá // **(Refrão)** // O samba, a viola, a roseira / Um dia a fogueira queimou / Foi tudo ilusão passageira / Que a brisa primeira levou // No peito a saudade cativa / Faz força pro tempo parar / Mas eis que chega a roda viva / E carrega a saudade pra lá // **(Refrão)**”.

pela reconstrução anagramática presente em “O céu pode esperar”, em que os sentidos são liberados e o processo carnavalesco e antropofágico passam a imperar, com suas lógicas de mistura de todo tipo, principalmente do suingue dançante e sensual/sexual.

Em suma, percebemos que o que preconiza o sujeito de “Raio X (Vinheta de Abertura)” se concretiza no percurso das canções analisadas, pois no decorrer da obra de FA, a “idéia” de ir do “micro” (indivíduo e Rio de Janeiro) ao “macro” (Brasil e mundo) se realiza, embora o “geral” ao qual o “eu” da canção se refere também possua uma especificidade, pois as canções vão de “o geral” “pra galera especial” do *hip hop* carioca, especialmente o público do “baile da pesada” do “clube” SLA *Funk* de FA. Nesse sentido, sua sigla SLA é, ao mesmo tempo, marca identitária de FA, de suas canções, do *hip hop* carioca, do Rio de Janeiro, do Brasil e do mundo, vistos, claro, sob o ponto de vista dos sujeitos das canções analisadas.



Foto do encarte do álbum *Na Paz*, de FA

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm

Conclusão: resistência entorpecente e entorpecência resistente

“Foi no anexo surfando Blem-blem / Em todo canto da cidade tem / No *Cd*, no cassete, no vinil / O som que rola hoje e amanhã / (...) *é funk* como *le gusta* // Para que, mira me, diga me / *funk* como *le gusta* / Para que, mira me, diga me / *funk* como *le gusta* / Para que, mira me, diga me / *funk* como *le gusta* // A galera reunida / Desfilando na avenida / Um cardápio fino e farto / De Donato a Deodato / De Benjor a koll *and the gang* / De Macau a Mantiqueira *Big Band* / (...) // Isso aqui *é soul* / Isso aqui *é funk* / e nada custa, / Isso aqui *é funk* como *le gusta* // (...) // Isso aqui também *é soul* / Isso aqui também *é samba* / Isso aqui *é o verdadeiro* / Isso aqui *é o brasileiro* // (...) // também *é soul* / também *é samba* / *é o verdadeiro* / *funk* de bamba // *funk*, *soul*, *samba*, *funk* de bamba” (“*Funk de Bamba*”, do *Funk como le gusta*)

A proposta de nosso projeto era analisar se as canções de Fernanda Abreu se caracterizavam como *hip hop*, se podiam representar esse movimento musical, a partir do *funk*, no Rio de Janeiro, e ainda se esse movimento musical, ao menos por meio do discurso das canções, era resistente e/ou entorpecente. Depois da pesquisa feita, concluímos que as canções de FA não fazem parte do *hip hop* carioca típico, mas querem pertencer a ele. Em algumas de suas canções, os sujeitos se auto-denominam integrantes do *hip hop* ao mesmo tempo em que querem instaurar um “clube” à parte. Assim, o SLA *Funk* de FA pode ser encarado como um tipo de *hip hop*, uma parte à parte, uma vez que possui características do movimento, mas peculiaridades específicas.

Afinal, “qual é a de Fernanda Abreu?”, perguntamo-nos, muitas vezes, no decorrer da pesquisa. Em alguns momentos, sua obra parecia resistente, em outros, entorpecente. Tanto que, no próprio texto de nossa tese, essa oscilação aparece. No entanto, as canções de Fernanda não são classificáveis, pois seus sujeitos não possuem uma postura rigidamente resistente ou entorpecente. O SLA *Funk* de FA *é*, ao mesmo tempo, resistente e entorpecente. Melhor, resistente-entorpecente e entorpecente-resistente, pois a resistência apresentada por sua música também entorpece, uma vez que seu som “liga” e “desliga” os sujeitos de mundos distintos ao universo do *funk*.

Além disso, a produção de FA, ao dialogar com as correntes contraculturais norte-americanas e brasileiras, tenta se auto-afirmar como produção contracultural, ao mesmo tempo em que se constitui como mercadoria, submetida à indústria cultural, para sobreviver e tente, ainda que como mercadoria, resistir à massificação total.

Nesse sentido, a isotopia da busca por um pertencimento *é* fundamental para a compreensão do deslocamento dos sujeitos cantados por FA. Sujeitos de “vaga identidade” (como afirma o sujeito de “Urbano Canibal” com relação à identidade das

idades), eles se caracterizam pelo não-pertencimento, pela perdição e pela oscilação entre as diversas possibilidades de mistura antropofágica. Isso justifica a preocupação metalingüística, por meio da criação das SLAs, como tentativa de construir um espaço-tempo (“clube da pesada”, aqui e à noite, agora) para sujeitos diferentes que querem ser iguais, invisíveis que querem ser vistos, indefinidos que buscam algum tipo de definição, de local e tempo de pertencimento (a “galera sangue bom” do “baile da pesada”). O tempo narrado é o presente, um tempo imediato, ainda que momentâneo.

Na ânsia dessa busca, aparece o “clube da pesada” como espaço-tempo de trégua a ser ocupado pelos sujeitos, idealizado por eles, lugar e momento onde “tudo é permitido” para “todos”, desde que os sujeitos pertencentes ao “clube” comunguem de e falem o mesmo código (lingüístico, musical e corporal), o idioma SLA *Funk* do prazer.

Ainda que utopicamente, comemoram a possibilidade de existência psicodélica do cronótopo contemporâneo da festa. Um baile para si e “fora da ordem” estabelecida. Todavia, a festa se caracteriza, por um lado, como dispositivo de des-controle, uma vez que vislumbra a possibilidade de um outro *modus vivendi*, calcado no prazer corpóreo; por outro, ela serve de “dispositivo de controle”, uma vez que, ao caracterizar o espaço do “clube SLA” como aparentemente não hierárquico e liberal, onde tudo é possível, desde que seja por um tempo determinado, a festa garante que, depois de passada a “liberação”, o estado dos sujeitos seduzidos pelo SLA *Funk* “voltem ao normal”, seu primeiro estado de ânimo, e produzam ainda mais, o que a transforma em aliada na manutenção do “sistema produtor de mercadorias”.

O percurso das SLAs parece o do *LSD*, só que invertido. Enquanto o *LSD* foi estudado pela *CIA*, nos anos 60, com o intuito de servir de “dispositivo de controle” e passou, nessa mesma década, a ser propagado por artistas e intelectuais como elemento de “expansão da consciência” e “da percepção”, sendo incorporado pelos rebeldes da contracultura, as SLAs se apresentam como canções resistentes a um mundo calcado na exploração do trabalho, ao proporem, em seu lugar, um universo utópico, não hierárquico, carnavalizado, baseado no prazer, e passam a ser úteis à manutenção do poder, uma vez que entorpecem os sujeitos e os “relaxam”/anesteciam, renovando-os para o trabalho posterior. Entretanto, o depois não é mencionado na maior parte das canções que, marcadas por um “eterno presente”, tentam suspender, com isso, a lógica da produção (“*time is money*”), em prol do momento. O instante, ainda que fugaz, constitui-se como momento de “alegria” e descontração intensas. Tempo de “dar um tempo”. Esse instante é tão precioso que se eterniza e nada mais existe. No momento do

“baile da pesada” no “clube SLA”, apenas o universo do prazer e a lógica do corpo dão sentido aos sujeitos. Então, ainda que seja um instante fugaz, há possibilidades de resistência e liberdade. Essa é a proposta defendida pelo SLA *Funk* de FA.

Os sujeitos apresentam o universo da festa (da música e da dança) como mundo do corpo, calcado no processo de carnavalização como elemento ritual solucionador dos problemas individuais e das desigualdades/hierarquias que imperam, principalmente, no Rio de Janeiro, *locus* representativo dos sujeitos das canções de FA, retratado como “capital do sangue quente do Brasil” e do planeta.

A recusa pelo mundo do trabalho e a predileção pelo universo do prazer é característica de grande parte da música popular, mas, na música do movimento *hip hop* carioca e, especificamente, em nosso caso, nas canções de FA, essas características se encontram exacerbadas. Se, por um lado, essa transubstanciação parece alienante e, de certa forma o é, por outro lado, é uma forma de resistência, como ocorreu em outros momentos com outros ritmos musicais. Para citarmos apenas dois exemplos, quando se inicia o processo de substituições das importações, no primeiro governo Vargas, há mudanças nas letras dos sambas brasileiros; em outro momento, Chico Buarque, conforme Meneses (1982), modifica suas letras, aos poucos, durante o processo ditatorial, e caminha dos temas líricos pequeno-burgueses de “A Banda” e “Olê Olá” para os temas de protesto, como “Deus lhe pague” e “Roda Viva”, entre outras canções.

Se considerarmos o conceito de rebeldia e o histórico contracultural mundial desde o século XVIII, conforme recuperamos no primeiro capítulo deste trabalho, podemos dizer que a recusa ao mundo do trabalho é uma forma de resistência ao “sistema produtor de mercadorias”, por um lado, mas, por outro, a apologia à droga e à festa como solucionadores momentâneos e como representantes do universo do prazer pode ser compreendida também como manifestação entorpecente, uma vez que “desliga” o sujeito do mundo “real” em vez de, como é a proposta inicial do movimento *hip hop*, “engajar”/“ligar” o sujeito a uma transformação social “real”.

Num outro sentido, como refletivoms acerca da antropofagia, a falta de proposta de “engajamento”, talvez seja a própria proposta resistente. Todavia, o mecanismo fugidio de pertencimento ao “baile da pesada”, ao mesmo tempo que pode ser encarado como resistente, se considerarmos as questões relacionadas à rebeldia e ao *LSD* (de acordo com o ponto de vista de Timothy Leary e Aldous Huxley), entorpece, pois assegura ao mundo estabelecido que, depois de terminado o tempo do baile, tudo

continua da mesma maneira e o sujeito aceita, se conforma e se integra como “engrenagem” do mundo do poder oficial.

Já que os sujeitos das canções de FA buscam um pertencimento, o “clube” proposto, por mais que possa existir em qualquer cidade, “reflete e refrata” o Rio de Janeiro, pois se os sujeitos sem *locus* se encontram perdidos e fragmentados por sua “vaga identidade”, elege o Rio de Janeiro como capital do país. O país não é o Brasil, apenas. O país é o mundo *funk* de FA e do *hip hop* carioca, uma vez que o processo de funkinização pelo qual passa a nação surgiu em São Sebastião, nas favelas cariocas e, ainda que continue sendo de lá, do Rio de Janeiro, não mais só das favelas, mas de todos aqueles que do SLA *Funk* quiserem participar, ele parte para o restante do Brasil e tem sido, nesse início de século e de milênio, “exportado”.

O Rio de Janeiro das canções de FA não é nem só “cidade maravilhosa” nem só “cidade partida”, é “Rio 40 Graus”, com suas misturas de sujeitos, lugares, culturas, cores, etnias, línguas e seus “comandos de comandos”. Um Rio poderoso, “para o bem e para mal”, “do melhor e do pior do Brasil”, como descreve o sujeito da canção.

O caminho traçado neste trabalho foi partir, por meio do SLA *Funk* de FA, do movimento *hip hop* carioca ao processo de “funkinização” pelo qual passa o país, da festividade brasileira ao suingue do homem de qualquer lugar e, finalmente, refletir sobre esse suingue universal cantado, de maneira específica, na obra de FA.

Assim, podemos dizer que SLA é o som “*disco club*” incorporado pelo universo *funk* desde sua primeira fase, nos anos 60/70 e recuperado pelo SLA *Funk* de FA por meio da interdiscursividade e, em alguns momentos, como vimos, pela intertextualidade com a arte rebelde do mundo *black*. Essa mistura constitui o gênero discursivo das canções de FA, estudadas por nós. Uma arte que se quer antropofágica numa cidade transformada em sujeito, extensão de mentes, corpos e almas.

O universo da festa relaciona-se, nas letras das canções aqui analisadas, com o poder, melhor, com os poderes. Para compreender como os micropoderes aparecem, trabalhados de forma figurativizada pelos sujeitos das canções de FA, partimos da instauração da sigla criada para analisar a inversão carnavalesca entre os universos do trabalho e da diversão. A sigla SLA passa a ser entendida por nós como um código, uma nova forma de expressão lingüístico-discursiva que, de certa forma, passa a ser responsável pela instauração de poder na caracterização do universo do prazer (dançante e sexual), colocado como tema central das e nas canções.

Ao analisarmos as SLAs, percebemos que tal sigla não possui um único significado, semelhante à sigla *rap*, por exemplo. Ao contrário, ela representa a possibilidade de realização de diversas idéias por meio de palavras que podem ser criadas a partir de suas iniciais. Nesse sentido, como o *rap*, ela adquire *status* de palavra. Afinal, por um lado, a canção “SLA 2” propõe o significado “Sigla Latina do Amor” a ela, por outro lado, “S.L.A. 3” utiliza suas iniciais para os mais diversos vocábulos, todos referentes ao Rio de Janeiro e “SLA radical *dance disco club*” sugere ainda o significado de um som típico das pistas de dança. Um som quente e de “liberação”. Essa é a maneira como a sigla aparece pela primeira vez: código próprio de uma balada peculiar, com objetivo, espaço-tempo e sujeitos específicos.

Entendemos o SLA *Funk* de FA como o estado de resistência/ entorpecência característico de suas canções. Esse som que compõe a música alucinante de FA é uma característica não apenas da cantora-compositora, mas de todo o *hip hop* carioca, em que os bailes, como os que vimos retratados em suas canções, são compostos por um estado de “hipnose” (realizada pelo som), de “desligamento” e “ligação”, como propõe Leary (com relação ao *LSD*), a uma outra dimensão, tentativa de resistência contracultural e, ao mesmo tempo, dispositivo fugidio momentâneo.

Assim, a ênfase ao “baile da pesada” como espaço-tempo próprio de “alucinação”, que tira o sujeito de seu cotidiano e modifica seu estado de ânimo, é uma característica das canções de FA e do *funk*, conforme vimos nas análises de “A Noite”, “O céu pode esperar”, “Baile da Pesada”, “Roda que se mexe”, as SLAs, entre outras.

Lembremos que (conforme o item 1.2), nas décadas de 60 e 70, nos Estados Unidos, o *LSD* foi estudado, primeiro, como possível arma química a ser utilizada na Guerra do Vietnã e, depois, como elemento que poderia levar os sujeitos a “expandir suas consciências”. Dado o desvio de sua função, uma vez que passou a ser usado pelos jovens, não como “dispositivo de controle”, mas como “dispositivo de expansão da mente”, o *LSD* se transformou em elemento contracultural.

Muitas das canções de FA voltam-se à diversão, à dança e à música dos bailes *funk* do Rio de Janeiro como forma lúdica de lazer e o prazer alcançado se relaciona, ao mesmo tempo, a uma tentativa de resistência cultural e à fuga da “realidade” em que se encontram os sujeitos de seus discursos. Afinal, as canções analisadas caracterizam o lazer por diversas dicotomias (frio e quente, dia e noite, claro e escuro, bem e mal, céu e inferno, luz e trevas, dança e barbárie), que se misturam e tentam se anular em busca de um equilíbrio ideal e distante. Essas dicotomias “refletem e refratam” os bailes *funk* do

Rio de Janeiro, encarados como *locus* de suspensão temporal momentânea do mundo hierárquico e tentativa de nivelamento social.

As SLAs expressam a representação de resistência e entorpecência na obra de FA. A resistência ocorre pela instituição do prazer e do lazer no lugar da obrigação e do trabalho, enquanto a entorpecência aparece, principalmente, por meio do ritmo “batidão” do *funk sui generis* de FA, concomitantemente, eletrônico e sincopado, que reproduz o mecanismo autorizado de ilusão de poder por meio da fuga da realidade - a exclusão incluída. Essa característica fugidia refaz as energias de passividade dos sujeitos em prol da ordem capital, uma vez que acabado o tempo do baile (final-de-semana), os sujeitos voltam ao trabalho e sua produção fica mais acelerada, portanto, mais rentável. Assim, a pausa do trabalho ordinário passa a ser consentida, já que conveniente àqueles que possuem os meios de produção, pois serve como “premiação” (sob a forma ilusória de descanso prazeroso) aos sujeitos, com vistas ao aumento de sua produção na volta ao trabalho, após o “descanso semanal”.

Esse processo contraditório e complexo de resistência/entorpecência ocorre por meio do universo da festa do *hip hop* carioca, pois é nela que os sujeitos instituem um código linguístico-discursivo próprio que re-vela uma “lógica” diferente, calcada na antropofagia e no carnaval, com vistas numa suposta liberdade, ainda que momentânea e “reclusa” a um grupo, no espaço do “clube da pesada”, no tempo da noite. Por isso, as análises tiveram, como preocupação central, a festividade (baile e clube, ou seja, espaços próprios do tempo da noite nos quais os sujeitos “existem”, ou melhor, têm a ilusão de ganhar visibilidade – ainda que momentânea e “anônima”, uma vez que seus rostos não possuem faces re-conhecidas socialmente – por meio de um suposto pertencimento a um grupo determinado). Afinal, nesse processo é que os sujeitos se constituem como eu-outro por meio da metalinguagem (criação de um “código” próprio: a sigla SLA) e da antropofagia (mistura de ritmos e sujeitos/espacos/tempos como composição do “sentido” dos sujeitos), conforme a análise do SLA *Funk* de FA.

Por isso, trabalhamos a constituição dos sujeitos por meio da noção de cronótopo. O espaço do baile e o tempo da noite aparecem como elementos convidativos que compõem os sentidos das existências dos sujeitos das canções, a partir da sensação de pertencimento a um *locus*, por meio de outros discursos que compõem ou caracterizam o SLA *Funk* de FA, por meio da intertextualidade e da interdiscursividade, como acontece nas canções denominadas “Bloco” (“Bloco *Rap* Rio”, “Bloco *Rap* Rio 2006” e “Bloco *Funk*”), entre outras.

Para compreender como a busca por um pertencimento se relaciona com o sentido de poder, em que os sujeitos invertem valores e instituem o prazer no lugar da obrigação, como universo composto por outra lógica, não mais calcada no trabalho, ainda que as estruturas sejam constituídas de maneiras semelhantes, pois calcadas no capital, analisamos o momento do baile não como “vadiagem” sem sentido, mas como “vadiagem” para “a condição aliviar”, como afirma o sujeito de “Baile da Pesada”.

Entendemos esse movimento como uma das expressões culturais contemporâneas do Brasil, concebida, em FA, a partir da busca por um pertencimento individual (dos sujeitos das canções) e coletivo (grupo “radical” que compõe o “clube SLA”, bem como o suingue carioca, brasileiro e mundial). Essa busca por um pertencimento é, então, a busca contraditória por visibilidade (inclusão da exclusão), por poder (via lógica do prazer e do lazer), enfim, a busca por um sentido de existência, idealizada. Uma tentativa de “ligação” e “desligamento” rebelde, boêmio e utópico.

Todavia, o que parece ser escolha dos sujeitos, é imposição, uma vez que eles são atraídos pelo som SLA, como condição de “liberdade” e “controle” para que possam ter acesso ao “baile” do “clube” e dos sujeitos “radicais”, como ocorre em “SLA radical *dance disco club*” e “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*”, entre outras canções.

Em FA, como vimos nas canções analisadas, aparece a busca por um outro mundo, caracterizado pelo baile. O processo fugidio do mundo ordinário, desprezado nas canções em prol da ênfase a um universo novo pode ser visto como uma espécie de busca-ritual, um “rito de passagem”, para utilizar a concepção antropofágica de Oswald de Andrade, e carnavalesca, segundo Bakhtin. Para Huxley (2002: 75), “Ver-se livre da rotina e da percepção ordinária, ser permitido contemplar, por poucas horas em que a noção de tempo se esvai, os mundos exterior e interior, como são percebidos pela Onisciência, eis uma experiência de inestimável valor para qualquer indivíduo.”. Sob esse prisma, a pausa fugidia, ao mesmo tempo em que entorpece, resiste ao mundo do trabalho, pois, segundo Huxley (2002: 118),

“(…) apesar de isso ser uma fuga, foi graças a essa fuga periódica à asfixiante prisão de sua presunçosa filosofia racionalista, de sua consciência antropomórfica, autoritária e não-experimental, de sua religião demasiadamente rígida, para mundos não-verbais, inumanos, habitados por seus instintos que nossos antepassados permaneceram sãos.”.

As canções SLA *Funk* de FA propõem uma espécie de inversão da ordem do mundo: do trabalho à diversão. Para afirmar essa inversão, essas canções são

modalizadas pela valoração do universo das paixões corpóreas (dança e sexo) em detrimento do universo do trabalho. As dicotomias aparecem de forma emblemática para caracterizar essa valoração, mas aparecem juntas, ao mesmo tempo, como opostos complementares inseparáveis. De um lado, a valorização do mundo da festa, da diversão, do corpo (“carnavalização”), do riso, do sexo, da droga, da antropofagia, da movimentação (dança e música), do baile, do “eu”, “aqui”, “agora” e do prazer. De outro, em contraposição, a desvalorização do mundo do trabalho, da sobriedade e da seriedade, da castidade (castração), da proibição (ilegalidade), da tirania, da reclusão (forma de exclusão), da estaticidade, do “ele”, “lá”, “então” e da obrigação. A partir dessas dicotomias valorativas, instala-se a proposta de inversão do mundo ordinário para o mundo passional, centrado no “baile da pesada”, ou seja, na corporeidade da festa como uma espécie de micropoder.

A diversão e o prazer aparecem nas canções de FA, por um lado, como propulsores da transgressão (o riso como ironia antropofágica e lúdica inversão carnavalesca da ordem, representada como característica dos sujeitos cariocas retratados no SLA *Funk*) e, por outro, como entorpecentes ilusórios e anestésicos da dor e da angústia sociais em que se encontram os sujeitos de seus discursos: na escuridão da noite, perdidos, em busca de um ideal ao qual possam se agarrar. Uma utopia que “alivie” o dia de trabalho vivido. Nesse sentido, a música de FA passa, de transgressora da ordem, a uma “droga” que fortalece o poder ao promover, por meio do “baile da pesada”, um espaço-tempo de “liberdade” e “felicidade” momentâneas. Espaço-tempo que serve como estratégia de controle de poder e garantia de que, passado o efeito do SLA *Funk*, tudo continuará como antes.

Sobre a questão da invisibilidade e da conquista de um certo espaço que permite a visibilidade de uma “identidade definitiva”, Herschmann (2006) diz que a mídia produz “frestas”, espaços fundamentais para a percepção das diferenças, nas quais o “outro” emerge como sujeito. Na medida em que a mídia dá visibilidade aos grupos urbanos marginalizados, permite que tais grupos denunciem a condição de “proscritos” e reivindiquem cidadania. Segundo Herschmann (2006: 123), “A construção endemoniada do ‘outro’ pode justificar atos de violência contra ele, mas traz inúmeras dúvidas e coloca em cheque a imagem de uma suposta coesão do tecido social”. Herschmann sugere ainda que o mesmo discurso que “demoniza” o *funk* por meio de processos de estigmatização e criminalização, assenta as bases para a sua glamourização, tanto que denomina o *funk melody*, de “*funk* glamouroso”.

O SLA *Funk* de FA é considerado, no universo do *hip hop* carioca, “*funk* glamoroso” porque tenta dar visibilidade e co-laborar com o processo de “*funkinização*” carioca-brasileiro. Além disso, suas canções dialogam, tanto com o *new funk* atual (como vimos em “*Bloco Funk*”, por exemplo) como com o *soul-funk* da década de 70 e com o som de discoteca (“*disco club*”), bem como com os valores pregados pelo movimento *black* (como os “*mandamentos black*”, de Gerson King Combo, conforme as análises de “*Baile da Pesada*”, “*Bloco Rap Rio*” e “*Bloco Rap Rio 2006*”, entre outras). Esse foi outro fator que nos levou ao estudo das canções de FA, pois, nelas, encontramos, sincopadas, as três fases do *funk* às quais nos referimos, quando mencionamos o gênero discursivo desse estilo musical: *soul-funk*, *gang funk* e *new funk* (item 1.3). Essas “fases” estão recuperadas, num outro contexto, com um outro sentido nas canções de FA, o que nos dá uma dimensão histórica do *funk*, que continua com a mesma exotopia e os mesmos cronótopos de atuação. Assim, por meio do SLA *Funk* de FA, pudemos, em suma, compreender o processo de “*funkinização*” pelo qual passa o país como um convite a um movimento em construção, que tenta inverter a ordem e instaurar, em seu lugar, a diversão do prazer (dançante e sexual) por meio do mundo às avessas propagado pelos enunciados das canções *funk*.

Para fecharmos este trabalho, construímos, como forma criativa de síntese, baseadas nas canções de FA analisadas, mais um significado possível para a sigla SLA. Ao trabalharmos com a mistura das letras que a compõem, no nível sintagmático, chegamos a uma outra sigla que, a nosso ver, simboliza os discursos de seu SLA *Funk*: L.S.A. Por meio da adesão à mistura de línguas, tão recorrente no discurso das canções da cantora-compositora, definimos o significado dessa nossa sigla como *Lysergic Sound Antropofágico*. O som sensual e anestésico presente no SLA *Funk* de FA. Com essa sigla, queremos, como FA ao construir a sua, representar a proposta, ao mesmo tempo, resistente e entorpecente existente nos discursos de suas canções, que retratam uma segunda natureza (morta e viva) coletiva e local/global, assustadora e sedutora. Afinal, S.L.A. é, como vimos, um convite à celebração da vida por meio da música e da dança, ou seja, um tipo de festa: o “*baile da pesada*” do SLA *Funk* de FA, onde se pode dançar à beira do abismo, à beira de um desastre, especificamente carioca, anunciado e adiado – a possibilidade de re-organização e vivência do mundo por meio da diversão ideal, libertária e fugidia que persegue o “*homo sapiens demens*” (Morin, 1998). Afinal, a vida é, talvez, o maior de todos os “*selvagens*” “*bailes da pesada*” por nós conhecido.



Foto do encarte do álbum *Na Paz*, de FA

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm

Bibliografia

1. Livros:

ALBUQUERQUE, C. **O eterno verão do reggae**. Rio de Janeiro: 34, 1997.

ADORNO, T. W. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

AMORIM, M. “Cronótopo e exotopia”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. “A contribuição de Mikhail Bakhtin: a tripla articulação ética, estética e epistemológica”. In FREITAS, M. T. et al. **Ciências Humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Cortez, 2003.

_____. **O pesquisador e seu outro: Bakhtin nas Ciências Humanas**. São Paulo: Musa, 2001.

BAKHTIN, M./VOLOCHINOV. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. “Discurso na vida e discurso na arte” 1926.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. “*Les études littéraires aujourd’hui*”. In **Esthétique de la création verbale**. Paris : Gallimard, 1984.

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

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

_____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec/ USP, 1988.

_____. **Toward a Philosophy of the Act**. Austin: University of Texas Press, 1993.

BARROS, D.L.P. de. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. São Paulo: EDUSC, 2003.

BEZERRA, P. “Prefácio à segunda edição brasileira”. In BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

BRAIT, B. “Análise e teoria do discurso”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.

- CAMPOS, A. “Prefácio”. **Revista de Antropofagia**. São Paulo: Abril, 1975.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- _____. **Cultura no plural**. São Paulo: Papirus, 1995.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COELHO, T. **O que é indústria cultural ?**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- DAPIEVE, A. **BRock – o rock brasileiro**. Rio de Janeiro: 34, 1998.
- DES PRES, J. **70s Funk & Disco Bass**. Hal Leonard Books, 2001.
- DISCINI, N. “Carnavalização”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- DUBOIS, J. **Dicionário de lingüística**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- ELLISON, Ralph. **Invisible Man**. São Paulo: Marco Zero Editora. 1990.
- EMERSON, C. **Os 100 primeiros anos de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- ESSINGER, S. **Batidão – uma história do funk**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FAOUR, R. **História sexual da MPB – A evolução do amor e do sexo na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- FARACO, C. A. **Lingagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar, 2003.
- FARIAS, I.R. **Sujeito e discurso na canção RAP: o (en-) canto das palavras**. Dissertação de mestrado. Orientação: Maria do Rosário de F.V. Gregolin. Araraquara: UNESP – CAr., 1997 (mimeo).
- FÉLICE, P. **Venenos sagrados, êxtases divinos**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- FIORIN, J. L. “Interdiscursividade e intertextualidade”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. **História da loucura**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRIEDLANDER, P. **Rock and Roll: Uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GANEM, M.; NÉRI, N. “Classe média volta ao pancadão”. **Jornal do Brasil**. Julho de 2004, s/d. (Mimeo)
- GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- GONÇALVES, M. das G. **Racionais MCs**. Tese de Doutorado-USP.2001. (Mimeo)

- GREGOLIN, M. R. V. “Bakhtin, Foucault, Pêcheux”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- HASENBALG, C. A. **Discriminação e desigualdades raciais no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- HERSCHMANN, M. **O funk e o hip hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- _____. “Música, juventude e violência urbana: o fenômeno *funk* e *rap*”. **Revista Comunicação & Política**. No.2. Rio de Janeiro: Cebela, 2003, pp.89-96.
- _____. “As imagens das galeras *funk* na imprensa”. In PEREIRA, C. A. M. (org.). **Linguagens da Violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- HOLLANDA, H. B. “O declínio do efeito cidade partida”. **Revista Cariquice**. Ano 1. Nº 1. Rio de Janeiro: ICCA, 2004, pp. 68-71.
- HUXLEY, A. **As portas da percepção**. São Paulo: Globo, 2002.
- _____. **Céu e Inferno**. São Paulo: Globo, 2002.
- KEROUAC, J. **On the road** (Pé na estrada). São Paulo: Brasiliense, 1984.
- KRISTEVA, J. “*Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*”. **Critique. Revue générale de publications**. Paris, v. 29, fascículo 239, abr. 1967, pp. 438-465.
- KURZ, R. **O colapso da modernização**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- LAFARGUE, P. **O direito à preguiça**. São Paulo: Claridade, 2003.
- LALLEMAND, F. **O clube dos comedores de *haxixe***. São Paulo: Hacker Editores, 1999.
- “Livro do Gênese – I – As origens – A Torre de Babel” (11: 1-9). **Bíblia Sagrada Ave-Maria**. Trad.: Monges de Maredsous. Revisão: Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Ave-Maria, 2000.
- MACEDO, S. **DJ Marlboro na terra do funk**. Rio de Janeiro: Dantes/Prefeitura do Rio de Janeiro, 2003.
- MACHADO, I. “Gêneros Discursivos”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. **O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- MARCHEZAN, R. C. “Diálogo”. In BRAIT, B. (org.). **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- MARTINS, R. **Hip hop – o estilo que ninguém segura**. São Paulo: ESETEC, 2005.
- MARX, K. **O Capital**. Livro I. Tomo 1. Rio de Janeiro: DIFEL, 1982.

- MENESES, A. B. **O desenho Mágico**. São Paulo: Hucitec, 1982.
- MEYER, G. W. *Funk and fusion concepts*. Mel Bay Publications, 2001.
- MORIN, E. **Amor Poesia Sabedoria**. São Paulo: Bertrand Brasil, 1998.
- PAULA, L. **Ao Encontro do (En) Canto dos Paralamas do Sucesso**. Dissertação de Mestrado financiada pela CAPES, desenvolvida na UNESP – CAR. Orientação da Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2002.
- PÊCHEUX, M. “Análise do discurso: três épocas”. In GADET, F.; HACK, T. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas: UNICAMP, 1995.
- _____. “Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação”. In **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: UNICAMP, 1997.
- _____. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: UNICAMP, 1997.
- PEREIRA, A. **A analítica do poder em M. Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PESSOA, S. **Funk – A música que bate**. Coleção Música das Esferas – Gens da Selva. Manaus: Valer, 2000.
- PHILIP, K. *Zen and the art of funk capitalism*. Iuniverse, 2001.
- POSSENTI, S. “Observações sobre o interdiscurso”. **Revista Letras**. Curitiba: UFPR, 61, 2003, pp. 253-269.
- ROCHA, J.; DOMENICH, M.; CASSEANO, P. **Hip hop – a periferia grita**. Rio de Janeiro: Perseu Abramo, 2001.
- ROUSSEAU, J. J. “Ensaio sobre a origem das línguas”. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- SALLES, L. **DJ Marlboro por ele mesmo. O funk no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, s/d (mimeo).
- SICKO, D. *Techno Rebels – the renegades of electronic funk*. Billboard Books, 1999.
- SOARES, L.E. “A Segurança Pública como Questão das Esquerdas”. **Fórum Social Mundial**, 2001 (Mimeo).
- TATIT, L. **Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira**. São Paulo: FFLCH – USP, 1986. Tese de Doutorado. (Mimeo)
- _____. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.
- _____. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

- TEZZA, C. “A polifonia como categoria ética”. In *Cult Especial Biografia*. São Paulo, no. 4, 2006, pp. 24-26.
- TRINGALI, D. **Introdução à retórica**: a retórica como crítica literária. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- VALLADARES, L. **A Invenção da Favela**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- VIANNA, H. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- _____. “Funk e cultura popular carioca”. In *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Vol. 3, n. 6, 1990, p. 244-253.
- VIANNA, H. (Org.). **Galerias Cariocas**: territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- VINCENT, R. *The music, the people, and the rhythm of the funk*. St. Martins Press, 1996.
- WEBER, M. **A ética protestane e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- WHITAKER, D. C. A. “Ideologia e Cultura no Brasil: sugestões para uma análise do nosso processo cultural, à luz da teoria crítica da sociedade” In *Perspectivas*. São Paulo: Revista de Sociologia da UNESP, 1982. No. 5. Pp. 05-14.

2. Discos:

- ABREU, F. **Acústico MTV Fernanda Abreu**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2006.
- _____. “A lata”. **Da Lata**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1995.
- _____. “A Noite”. **SLA radical dance disco club**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1990.
- _____. “Baile da Pesada”. **Entidade Urbana**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2000.
- _____. “Baile Funk”. **Acústico MTV Fernanda Abreu**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2006.
- _____. “Be sample”. **SLA2 ~ be sample**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1992
- _____. “Bido Libido”. **Na Paz**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2004.
- _____. “Bloco Rap Rio”. **Raio X**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1997.
- _____. “Bloco Rap Rio 2006”. **Acústico MTV Fernanda Abreu**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2006.
- _____. “Brasil é o país do suingue”. **Da Lata**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1995.
- _____. **Da Lata**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1995.

- ____. “*Disco Club 2 (Melô do Radical)*”. **SLA radical dance disco club**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1990.
- ____. “Dois”. **Da Lata**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1995.
- ____. **Entidade Urbana**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2000.
- ____. “Esse é o lugar”. **Da Lata**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1995.
- ____. “Garota sangue bom”. **SLA2 ~ be sample**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1992.
- ____. **Na Paz**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2004.
- ____. “O céu pode esperar”. **SLA2 ~ be sample**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1992.
- ____. “Padroeira Debochada”. **Na Paz**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2004.
- ____. **Raio X**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1997.
- ____. “Raio X (Vinheta de Abertura)”. **Raio X**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1997.
- ____. “Rio 40 Graus”. **SLA2 ~ be sample**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1992.
- ____. “Roda que se mexe”. **Entidade Urbana**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2000.
- ____. “Roda que se mexe / *Kid* Brillantina”. **Acústico MTV Fernanda Abreu**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2006.
- ____. “São Paulo – SP”. **Entidade Urbana**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2000.
- ____. “Sigla Latina do Amor (SLA2)”. **SLA2 ~ be sample**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1992.
- ____. “SLA radical *dance disco club*”. **SLA radical dance disco club**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1990.
- ____. **SLA radical dance disco club**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1990.
- ____. **SLA2 ~ be sample**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1992.
- ____. “S.L.A.3”. **Da Lata**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1995.
- ____. “Tudo vale a pena”. **Da Lata**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1995.
- ____. “Urbano Canibal”. **Entidade Urbana**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2000.
- ____. “Veneno da lata”. **Da Lata**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1995.
- ABREU, F. e GABRIEL, O P. “Nádegas a Declarar”. **Nádegas a Declarar**. Rio de Janeiro: Globo Music, 1999.
- BALEIRO, Z. “*Heavy Metal* do Senhor”. **Perfil**. Rio de Janeiro: Som Livre, 2003.
- BARRACO, T. “Barraco III”. **Furacão 2000**. Rio de Janeiro: Furacão 2000, 2005.
- ____. “Leite de saco”. **Furacão 2000**. Rio de Janeiro: Furacão 2000, 2005.
- ____. “O que toda mulher quer”. **Furacão 2000**. Rio de Janeiro: Furacão 2000, 2004.

- BLITZ. “A dois passos do paraíso”. **Radioatividade**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1983.
- BONDE DO TIGRÃO. “Cerol na mão”. **Furacão 2000**. Rio de Janeiro: Furacão 2000, 2004.
- BROWN, J. *I feel good (I Got You)*. **James Brown**. Sem referência. 2003.
- _____. *Outta sight*. **James Brown: The 50th Anniversary**. Sem referência. 2003.
- _____. *Papa’s got a brand new bag*. **Soul on Top**. Sem referência. 2004.
- _____. *Say it loud (I’m black and I’m proud)*. **James Brown: The 50th Anniversary**. Sem referência. 2003.
- _____. *Sex Machine*. **Sex Machine**. Sem referência. 1993.
- CATRA, MC Mr. “Cachorro”. **Furacão 2000**. Rio de Janeiro: Furacão 2000, 2003.
- COMBO, G. K. “Mandamentos *Black*”. **Gerson King Combo & União Black**. Rio de Janeiro: Sony Music. 1982.
- GORILA; PRETO. “Balança”. **Furacão 2000**. Rio de Janeiro: Furacão 2000, 2005.
- GUSTA, *Funk como le*. “Funk de Bamba”. **Roda de funk**. Rio de Janeiro: ST2 Music, 1999.
- HOLANDA, C. B. de. “Iracema Voou”. **As Cidades**. Rio de Janeiro: BMG, 1998.
- _____. “Roda Viva”. **Chico Buarque de Hollanda Vol. 3**. Rio de Janeiro: BMG, 1968.
- KÉTI, Z. “A voz do samba”. **Sucessos – Jorge Goulart**. Sem referência.
- LUÍS, P. “Miséria no Japão”. **Astronauta Tupy**. Rio de Janeiro: Universal, 1997.
- MARANHÃO, R. “Baile *Funk*”. **Acústico MTV Fernanda Abreu**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2006.
- MARCINHO, MC. “Glamourosa”. **Bem Funk**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2006.
- MESQUITA, C. de. “Máquina de sexo”. **Furacão 2000**. Rio de Janeiro: Furacão 2000, 2005.
- MOTTA, N. “Umbigo do Mundo”. In MERCURY, D. **Eletrodoméstico**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 2003.
- PIKACHU, V. “Pikachu”. **Furacão 2000**. Rio de Janeiro: Furacão 2000, 2003.
- PORTO, F. “Giramundo”. **Giramundo**. Rio de Janeiro: Trama, 2004.
- SERGINHO, MC. “Vai Serginho”. **Furacão 2000**. Rio de Janeiro: Furacão 2000, 2003.
- SUCESSO, P. do. “Vamo batê lata”. **Severino**. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1998.
- THE BEATLES. “*Lucy in the Sky with Diamonds*”. **Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band**. Inglaterra: George Martin, 1966.
- TIGRONA, D. Injeção”. **Furacão 2000**. Rio de Janeiro: Furacão 2000, 2004.

- ____. “Discurti”. **Furacão 2000**. Rio de Janeiro: Furacão 2000, 2003.
- ____. “De quatro, de lado”. **Furacão 2000**. Rio de Janeiro: Furacão 2000, 2005.
- TITÃS. “Comida”. **Cabeça Dinossauro**. Rio de Janeiro: WEA, 1986.
- VELOSO, C. “Fora da ordem”. **Circuladô**. Rio de Janeiro: Polygram, 1991.

3. Filmes

- HENZELL. *The Harder They Come* (ou **Balada Sangrenta**). Sem referências.
- SANTOS, N. P. dos. **Rio 40 Graus**. Rio de Janeiro: Rio Filme, 1955.
- SEGAL, H. **Here comes Mr. Jordan** (ou **Que espere o céu**). 1941. Sem referências.
- WEITZ, C. *Down to Earth* (ou **O céu pode esperar**). 2001.

4. Revistas

- Revista de Antropofagia**. São Paulo: Abril, 1975.
- Revista Entidade Urbana**. Sem referência.

5. Documentários:

- Because the rents were cheap*. TV Escola. S/d.
- Can you pass: Acid Test Grape*. TV Escola. S/d.
- Doctor of Perception*. TV Escola. S/d.
- Electric kool-aid*. TV Escola. S/d.
- Gathering of the tribes*. TV Escola. S/d.
- O movimento cultural hip hop: a voz da periferia**. TV Cultura, 1998.
- Our culture was our politics*. TV Escola. S/d.
- Rebels, a journey underground*. TV Escola. S/d.
- Rebels Themes*. TV Escola. S/d.
- Society's Shadow*. TV Escola. S/d.
- The red decade*. TV Escola. S/d.
- Turn on the revolution*. TV Escola. S/d.

6. Sítios eletrônicos:

ABRAMO, B. “Cultura: O *funk* e a juventude pobre carioca”. In **Revista Teoria de Debate**, da Fundação Perseu Abramo, nº 48 - junho/julho/agosto de 2001. Disponível em <http://www2.fpa.org.br/portal/modules/news/article.php?storyid=1602>, consultado em 10/07/2006, 01:30.

ABREU, F. <http://www2.uol.com.br/fernandaabreu/home.htm>

ALMEIDA, C. M. de. “Rapers, funkeiros e as novas formas musicais da juventude urbana carioca”, http://www.cesap.inf.br/publicacoes/artigos/rapers_e_funkeiros.doc

AMARAL, E. “O movimento *funk*”. http://www.buscamp3.com.br/texts_columns_readbr.asp?id=32&id_usr=4

ASSEF, C. “O mundo tá de quatro pelo *funk* carioca!”. **Planeta Funk**. <http://beatz.uol.com.br/index.php?itemid=27>

Fà Clube 100% Fernanda Abreu. In ABREU, F. <http://www2.uol.com.br/fernandaabreu/home.htm>

Favela tem memória. <http://favelatemmemoria.com.br>

FRENETTE, M. “O marginal integrado”. **Bravo**. <http://www.bravonline.com.br>

KASAHARA, I. "O Rio redescobriu o gosto de fazer o mundo dançar". In **Século XXI - Funk em debate**. <http://www.multirio.rj.gov.br/seculo21>

MC Marcinho. <http://www.mc-marcinho.letas.terra.com.br>

PRETO, M. “O *funk* do morro tocando no asfalto ajuda as pessoas a entender aquele mundo um pouco mais”. **Quem On Line**. <http://www.quem.com.br>

Reporter Terra. <http://www.terra.com.br/reporterterra/funk>

SILVA, S. da. “Jovens negros na década de 70 no Rio de Janeiro: um olhar sobre a ‘*Black Rio*’ e a possibilidade de novos sujeitos sociais”. <http://www.anped.org.br/26/posteres/sormanidasilva.rtf>

“*The Funk Phenomena*”. <http://www.factmagazine.co.uk>

VIANNA, H. “Entregamos o ouro ao bandido”. **Raiz da Questão**. http://www.revistaraiz.art.br/narede/index.php?page=questao_hermano&edicao=01

_____. “Contra fatos...”. **Raiz da Questão**. http://www.revistaraiz.art.br/narede/index.php?page=questao_hermano&edicao=03

Wikipédia, a enciclopédia livre. <http://www.hostgold.com.br/Funk#História>

Zero Zen. <http://www.zerozen.com.br/funkinrio.htm>



Foto do encarte do álbum *Na Paz*, de FA

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm

Anexos

Anexo 1: Canções Analisadas

Anexo 2: Fotos do encarte do álbum *Entidade Urbana*

Anexo 3: Fotos de bailes *funk* do Rio de Janeiro

Anexo 4: Lei do *Funk*

Anexo 5: Lista do circuito de bailes *funk* “proibidos” no Rio de Janeiro

Anexo 1: Canções Analisadas

Relação das canções¹⁰⁸ de FA analisadas no capítulo 3 desta tese. As canções estão organizadas na ordem de análise, a fim de que se possa acompanhar a leitura e a audição das canções, junto com a análise de suas letras.

CD FA:

1. SLA radical *dance disco club* – Fernanda Abreu (*SLA radical dance disco club*)
2. Disco *club 2* (Melô do radical) – Fernanda Abreu, Malboro, Herbert Vianna e Fábio Fonseca (*SLA radical dance disco club*)
3. Bloco *Rap Rio* – Composição coletiva – Projeto de Fernanda Abreu (*Raio X*)
4. Bloco *Rap Rio* – versão ao vivo 2006 – Composição coletiva – Projeto de Fernanda Abreu (*Acústico MTV Fernanda Abreu*)
5. Bloco *Funk* – Fernanda Abreu (*Acústico MTV Fernanda Abreu*)
6. O céu pode esperar – Fernanda Abreu (*SLA2 ~ be sample*)
7. A noite – versão original – Fernanda Abreu e Luiz Stein (*SLA radical dance disco club*)
8. A noite – versão ao vivo 2006 – Fernanda Abreu e Luiz Stein (*Acústico MTV Fernanda Abreu*)
9. Baile da Pesada – versão 2006 – Fernanda Abreu e Rodrigo Maranhão (*Acústico MTV Fernanda Abreu*)
10. Sigla Latina do Amor (SLA2) – Fernanda Abreu, Fausto Fawcett, Marcelo Lobato e Falcon (*SLA2 ~ be sample*)
11. SLA3 – Fernanda Abreu (*Da Lata*)
12. Rio 40 Graus – versão original – Fernanda Abreu, Fausto Fawcett e Laufer (*SLA2 ~ be sample*)
13. Tudo vale a pena – Fernanda Abreu e Pedro Luís (*Da Lata*)
14. Raio X (Vinheta de abertura) – Fernanda Abreu, Chacal e Chico Neves (*Raio X*)
15. Brasil é o país do suingue – Fernanda Abreu, Fausto Fawcett, Laufer e Hermano Vianna (*Da Lata*)
16. Roda que se mexe – versão original – Fernanda Abreu, Rodrigo Campello e Suely Mesquita (*Entidade Urbana*)
17. Roda que se mexe / Kid Brilhantina – versão ao vivo 2006 – Fernanda Abreu, Rodrigo Campello e Suely Mesquita / Alexandre e Bedeu (*Acústico MTV Fernanda Abreu*)

¹⁰⁸ Apesar de aparecerem elencadas dezessete canções (e no CD, as dezessete foram gravadas), apenas as letras analisadas encontram-se destacadas abaixo, por isso a diferença numérica, pois apenas quinze foram analisadas. As duas que se encontram a mais são versão de duas canções, ambas com a letra idêntica, apenas com peculiaridades musicais.

Página reservada ao CD, que acompanha os volumes impressos.

1. “**SLA radical dance disco club**

(Fernanda Abreu)

Hoje é uma noite como outra qualquer
E na sua casa vemos uma menina
Uma menina muito interessante
E mesmo que não pareça, sua vida é dura

Hoje é uma noite qualquer
E lá está a menina, parada e pensando
Sentindo as palavras, indo e voltando
Sua mente trabalha, trabalha sem parar

Mas ela sabe que a noite é um grande negócio
Então decide sair e caminhar pelas ruas
Seu pensamento é interrompido por um som
Vindo de um lugar não muito distante

Sla radical dance disco club
Sla radical dance club

Foi só ela entrar e se deparar
Com um ambiente requintado e cru
Um som vital, um ritmo quente
Uma grande pista multirreluzente

Ela gosta de excitar seus sentidos
De ampliar seu poder de observação
Seus olhos tentam ver tudo, e assim
Sua boca, sua mão e assim seu coração

E já não é uma noite como outra qualquer
E no centro da pista está a menina
Dançando, sorrindo e dançando
Seu corpo trabalha, trabalha sem parar

Sla radical dance disco club
Sla radical dance club”

2. “Disco club 2 (Melô do radical)

(Fernanda Abreu, Malboro, Herbert Vianna e Fábio Fonseca)

Você que anda cabisbaixo sem ter o que fazer
De saco cheio do seu rádio e da voz da TV
Tudo que você escuta, te parece igual
A solução pros seus problemas acabou de chegar

É radical
Sla funky club
É radical
Sla dance disco club

O nosso clube é diferente, todo mundo é igual
Não tem feio nem bonito, antigo ou atual
Hebe, fonsa, renatinho, kiko, brum e siri
Bootsy collins, neneh cherry, barry white, james brown

É radical
Sla funky club
É radical
Sla dance disco club”

3. “Bloco Rap Rio

(Projeto de Fernanda Abreu com participação de O Rappa, *Planet Hemp*, B.Negão, Arícia, Fausto Fauwcett, Laufer, Jovi e dos *DJs* Zé Gonzales e Rodrigo)

Aí rapaziada! / Essa faixa é dedicada / Pra galera da pesada / Vamos fazê bonito! Na bateria tem Bodão / Suingue classe A, meu irmão / No contrabaixo, o maestro Aurélio / Sua pegada é um caso sério / E na guitarra animal / O indomável Fernando Vidal / No sampler não tem pra ninguém / É o Berna, o computer man / No *Hammond* e *Rhodes* / Quem abusa é Ricardo Fiúza / E nos vocais tem que aturar / Julinho e Tchê vão abalar / E na percussão, não sei não... / Diz aí Jovi, meu irmão! / Não preciso da harmonia nem tampouco a melodia / Pra fazer meu manifesto / Legalize, legalize / Não posso mais ouvir dizer que eu não presto / Jurisprudência, hipocrisia / Não sou filho de bacana pra viver na mordomia / Aperta a pamonha / Olha a pamonha / Olha o preto, olha o branco, olha o índio, olha a verdinha. / Quem vai querer comprar pamonha? / Quem vai querer? / Quem vai querer comprar? / Um tiro, um tapa, um tapa, um teco, um teco, um tiro, um tiro / Um tiro, um tapa, um tapa, um teco, um teco, um tiro, um tiro / *Free free Mike Tyson free / Free free Mike Tyson free* / Você que anda cabisbaixo / Sem ter o que fazer / De saco cheio do seu rádio / E da voz da TV / Tudo que você escuta te parece igual / A solução pros seus problemas acabou de chegar / É radical - party! / É radical - party! / O nosso clube é diferente / Todo mundo é igual / Não tem feio nem bonito / Antigo ou atual / Fausto Fauwcett, *Funk Fuckers*, O Rappa, *Planet Hemp* / Arícia Mess, Elza Soares, Toni Tornado, Simonal / Cartola, Cassiano, Pixinguinha, *Black Rio* / Tim Maia, Ademir, *Funk'n Lata*, Néelson Cavaquinho / Fundo de Quintal, Robson Jorge, Candeia, João Nogueira / Martinho da Vila, Paulinho da Viola, Xangô da Mangueira / D. Ivone Lara, Néelson Sargento, Cidade Negra, Blecaute / Paulo Moura, Sandra de Sá, Clementina, Johnny Alf / Marrom, Donga, Zoli, Ed Motta, Benjor, Dicro, Jamelão / Monarca, Marçal, / Melodia, Jovelina, Erlon Chaves e Leci Brandão / Elizete, Zé Kéti, Bezerra, Morengueira, Noca e Ciro Monteiro / É o sangue negro correndo nas veias desse Rio brasileiro / Que bloco é esse / Que eu quero saber / É o mundo negro que viemos / Mostrar pra você / Pra você / Somo crioulo doido / Somo bem legal / Tem cabelo duro / Somo black pow / Mas deixe que digam, que pensem, que falem / Deixa isso pra lá, vem pra cá, o que é que tem? / Eu não tô fazendo nada, você também / Faz mal bater um papo e dar doisinho com alguém? Ganja!!! *Hip hop* Rio, é *Planet Hemp* Sempre nuvem de fumaça / Tão depressa que nem sente / Eu sou do samba, sou do *reggae*, sou do *rap*, sou do *soul* / Mas também sou do *hip hop*, do *hip hop* eu sou / Porque o som entra na cabeça e não tem hora / Quero ver ficar de fora / Quero ver ficar de fora / Então meu irmão / Procure se informar / Porque uma erva natural não pode te prejudicar Legalize já, legalize já / Que uma erva natural não pode te prejudicar Pode crer amizade / Pode crer amizade / Pode crer / Falei e tá falado, bicho / Tem que ser assim / Tu não tá na boa, viu / Tem que se ligar, tem que se ligar / O Rio é uma cidade de cidades misturadas / O Rio é uma cidade de cidades camufladas / Te impondo todo o tipo de volúpia, todo o tipo de luxúria / Suburbana, favelada, emergente, bandidinha O Rio é a cidade invocação de Zona Franca geral / Liberdade total / Cidade samba-*funk* geral *Free free Mike Tyson free / Free free Mike Tyson free*”

4. “Bloco Rap Rio 2006

(Projeto de Fernanda Abreu)

“Você que anda cabisbaixo / Sem ter o que fazer / De saco cheio do seu rádio / E da voz da TV / Tudo que você escuta te parece igual / A solução pros seus problemas acabou de chegar / É radical - party! (*Funk club*) / É radical - party! (*Samba Club*) / O nosso clube é diferente / Todo mundo é igual / Não tem feio nem bonito / Antigo ou atual / Toni Tornado, *Lady Zu*, o Rappa, *Planet Hemp* / Jair Rodrigues, *King Combo*, *Black Rio*, Simonal / Que bloco é esse / Que eu quero saber / É o mundo negro que viemos mostrar pra você / Pra você / Somo crioulo doido / Somo bem legal / Tem cabelo duro / Somo black pow / Qual é negão? / Mas deixe que digam, que pensem, que falem / Deixa isso pra lá, vem pra cá, o que é que tem? / Eu não tô fazendo nada, você também / Faz mal bater um papo e dar doisinho com alguém? / Ganja!!! / *Hip hop* Rio, é / *Planet Hemp* / Sempre nuvem de fumaça / Tão depressa que nem sente / Eu sou do samba, sou do *reggae*, sou do *rap*, sou do *soul* / E também sou do *hip hop*, / do *hip hop*, eu sou / Porque o som entra na cabeça e não tem hora / Quero ver ficar de fora / Então meu irmão, é / Procure se informar / Porque uma erva natural não pode te prejudicar / Legalize já, legalize já / Ganja / Pode crer, amizade / Pode crer, amizade / Pode crer / Falei e tá falado, bicho / Tem que ser assim / Tu não tá na boa, viu / Tem que se ligar, tem que se ligar / Vai ter que se ligar / Gerson *King Combo* na área / Abra o seu coração / Abra a sua mente / Ame seus irmãos, *brother* / E se ligue nos mandamentos *black*: / Dançar, como dança um *black* / Amar, como ama um *black* / Andar, como anda um *black* / Usar sempre cumprimento *black* / Falar, como fala um *black* / Eu te amo, *brother*... / *Brother*, vem dançar / Que a festa começou / É o samba-*soul* / Que um outro *brother* me ensinou / Venha se embalar / Nessa marcação / É muito importante / A nossa união / Vem dançar, vem dançar, irmão / É a vez do samba-*soul*”

5. "Bloco Funk"

(Fernanda Abreu)

Sample: "Tá maneiro". Em coro:
 "Então tá maneiro, então tá maneiro
 Então tá maneiro, dominou o Brasil inteiro
 Então tá maneiro, então tá maneiro
 Então tá maneiro, dominou o Brasil inteiro"

Sample: "Conscientiza a massa funkeira DJ"
 Eu só quero é ser feliz
 Andar tranquilamente na favela onde eu nasci, é
 E poder me orgulhar
 E ter a consciência que o pobre tem seu lugar

Sample: "Fé em Deus"
Sample: "Explode a força do funk, DJ"

A massa funkeira
 Pede a paz geral
 O baile tá uma uva
 Por isso a gente fica na moral

Sample: "Fé em Deus" (2)

Todo mundo sabe que o *funk* é da favela
 Todo mundo sabe eu morro de paixão por ela
 Todo mundo sabe o nosso som é de raiz
 Saiu lá da favela e se espalhou pelo país

É som de preto, de favelado
 Mas quando toca ninguém fica parado
 É som de preto, de favelado
 Mas quando toca ninguém fica parado

Sample: "Toma, toma, toma"

Não me bate doutor, que eu sou de batalha
 Eu acho que o senhor tá cometendo uma falha
 Se dançamos *funk* é porque somos funkeiros
 Da favela carioca...

Mas não me bate doutor, que eu sou de batalha
 Eu acho que o senhor tá cometendo uma falha
 Se dançamos *funk* é porque somos funkeiros
 Da favela carioca...

Sample: "Se solta minha purpurinada! Essa é pra voce
 esculachar"

Me chama de cachorra que eu faço AU AU
 Me chama de gatinha que eu faço MIAU
 Se tem amor a Jesus Cristo
 Demorô!

Me chama de cachorra que eu faço AU AU
 Me chama de gatinha que eu faço MIAU
 Se tem amor a Jesus Cristo
 Demorô!

Sample: "E se marcar eu beijo mesmo
 heim..."

Ah que isso? Elas estão descontroladas
 Ah que isso? Elas estão descontroladas
 Ela sobe, ela desce, ela dá uma rodada
 Elas estão descontroladas
 Ela sobe, ela desce, ela
 ela dá uma rodada
 Elas estão descontroladas
 Ela sobe, ela desce, ela dá uma rodada
 Elas estão descontroladas

Sample: "Eta lê lê, Eta lê lê, "Eu sou a Dona
 Gigi e
 esse aqui é meu esposo"
 "Vem Cristiane,..."
 "Todo mundo aqui vai dançar"

Se ela dança, eu danço
 Falei com DJ

Se ela dança, eu danço
 Se ela dança, eu danço
 Se ela dança, eu danço
 Falei com DJ

Pra fazer diferente

Botar chapa quente pra gente dançar
 Me diz quem é a menina que dança e fascina
 E alucina querendo beijar
 Ela só pensa em beijar, beijar, beijar beijar
 E vem comigo dançar, dançar dançar dançar

Sample: "Ei psiu, tá surdo?"

Sample: Ah vem a vem a vem..."
 Uh Tererê

Sample: Ah vem a vem a vem...
 Uh Tererê

Sample: Ah vem a vem a vem..."
 Uh Tererê

Sample: Ah vem a vem a vem...
 Uh Terere"

6. “O céu pode esperar

(Fernanda Abreu)

Fazer o que se quer nem sempre é possível
o poder é relativo, nunca é cedo ou tarde
na vida cada um se vira como pode
e no final não existe julgamento pra nada

um momento, um segundo, um minuto já acabou
o tempo é abstrato, o futuro e o passado
não basta só viver, eu quero a felicidade
e no final quero encontrar a tal eternidade

a hora, um dia, eu sei que vai chegar
no céu entrarei navegando pelo mar
então me lembrarei da vida aqui na terra
e verei que na verdade: do mundo nada se leva

do mundo
do mundo nada
do mundo nada se leva

darei um grande baile celebrando minha chegada
com anjos e demônios, todo mundo da pesada
o som será bem alto e quente como o verão
tocando s.l.a. e linda iluminação

a partir de hoje, dessa madrugada
se iniciará a grande comemoração
todo o dia será dia de festa e diversão
já que não há motivos para preocupação

só que ainda estou aqui, ainda vivo com pressa
os filhos, os amigos, o amor é o que interessa
se a vida é muito curta, eu quero aproveitar
e é por isso que eu digo: o céu pode esperar

o céu
o céu pode
o céu pode esperar

a raho, um adi eu sei que vai garche
a no céu entratei gandonave lope mar
tãoen me lembrei da davi quia na terra
e reive que na verdade, do domun dana se avel

reida um degran lebal brandocele minha gadache
com josan e demônios, doto domum da sadape
o som rase bem alto e tequem como o rãove
condoto s.l.a. (sla) e dalin iluminação

só que daain estou quia, daain vivo com pressa
os lhosfi, os amigos, o mora é o que interessa
se a davi é tomuí curta, roque aproveitar
é porssoi que eu godi: o céu depo esperar”

7. “A noite

(Fernanda Abreu e Luiz Stein)

A tarde cai
E a noite vem atropelando
Todos os chatos desanimados
Tá na hora de acordar e sair
E ver que a vida é se divertir

A noite é negra
E os holofotes vasculham
Toda essa escuridão
À procura de um lugar ideal
Pra dançar e barbarizar

Dance
Se é que existe diferença entre o bem e o mal
Dance
Se é que existe diferença entre o inferno e o céu
Dance
Se é que existe diferença entre as trevas e a luz
Dance

A noite é quente
A noite é fria
Uma droga de arrepiar
E não importa mais se existe razão
Não tem pecado, nem perdão

You and me
Eu quero é me divertir
Moi et toi
A noite é feita pra dançar
You and me
Chuchu e caqui
Moi et toi...

D-I-S-C-O
We gonna disco all night

8. “Baile da Pesada

(Fernanda Abreu)

Agora sim
O dia chegou no fim
A vontade é geral
E eu vou sair pra social

Vou de bonde, vou de trem
Carro esporte, tudo bem
No circuito, na cidade
No subúrbio, no sacode
Espero a porta abrir
Não vou grilar, só vou curtir
Eu quero um amor legal
Ver os amigos, coisa e tal
E vadiar
A condição aliviar
Quero me perder
Quero me jogar
Chame Ademir, Big Boy, Messiê Lima
É o baile da pesada
Que chegou pra arrebentar

Hey, Mister D.J.
Quero nitroglicerina
Quero Maria Fumaça, Black Rio, adrenalina
Hey, Mister D.J.
Quero ouvir o batidão
Quero ouvir a Furacão.

No cassino Bangu
No Vera, no Portelão
No Chapéu Mangueira
No Mourisco, Pereirão
Em Caxias, no Gramacho
Paratodos, na Pavuna
No Mackenzie, São Gonçalo
Tô no Melo, Cascadura
Mas se liga sangue bom
Não sou de violência
nem sou de perder a razão
É que o bicho tá pegando
É que o couro tá comendo
E ninguém traz solução.

Vou de bonde, vou de trem
Carro esporte, tudo bem
No circuito, na cidade
No subúrbio, no sacode
Espero a porta abrir
Não vou grilar, só vou curtir
Eu quero um amor legal
Ver os amigos, coisa e tal
E vadiar
A condição aliviar
Quero me perder
Quero me jogar
Chame Ademir, Big Boy, Messiê Lima
É o baile da pesada
Que chegou pra arrebentar

Aqui fala Big Boy apresentando o baile da pesada
É um verdadeiro barato
Let's go crazy people

Hey Hey, D.J.
Hey Hey, D.J.

AGORA SIM O DIA CHEGOU NO FIM!”

9. “**Sigla Latina do Amor (SLA2)**

(Fernanda Abreu, Fausto Fawcett, Marcelo Lobato e Falcon)

Rerfrão:

sla on your body
sentimento lascivo ancestral
sla on your mind
sensação de latência amorosa
sla in your soul
é a sigla latina do amor

quando eu beijo
clandestinos paraísos se misturam
em céus de *sampler* abstrato

no centro da minh'alma
o sal da lua arcaica
é suspiro de astrofísico prazer de *lingerie*

Rerfrão

quer pegar na minha boca
minha pele é madrilenha
madureira, catalã, copacabana

vem garoto, vem garota
sussurrar
vem garotos, vem garota
vem gritar

Rerfrão”

10. "S.L.A.3

(Fernanda Abreu)

Lá De Cima Se viA O cristO
 BraçoS aberTos sobrE a minhA cabeÇa
 a mE proteGER
 A mE guIar

S. sebastião Lembrança Aérea
 S. sebastião Local Agreste
 Seu Lugar Amado
 Seu Lugar Adorado

São Lugares, Ares
 Sítios, Lagoas, Arredores
 Subindo Ladeira Acima
 Samba Levada Ardente
 Sempre Levando Alegria
 Sempre Levando Amizade
 Sempre Levando Animação
 Suingue Legal Abalando

S. sebastião Lembrança Aérea...
 Subindo Ladeira Acima
 Saliva, Língua Áspera
 Souvenir Letal, Aparato
 Submundo Latindo Alto
 Submáfia Latindo Alto
 Só Luxo Abusado
 Só Lixo Acumulado
 Só, Longe, Abandonado

S. sebastião Lembrança Aérea...

Suas Lindas Árvores
 Sua Luz Azul
 Sensual Legenda Atemporal
 Signo, Letra, Alfabeto
Sampler Língua Antropofágica
 Saboreando Lá Aqui
 Saboreando Longe Ali
Sample Like A jungle
Simple Like A window
 Sentindo Longe Alto
 Sempre Levando Adiante
 Sabe Lá Aonde"

11. “Rio 40 Graus

(Fernanda Abreu, Fausto Fawcett e Laufer)

Rio 40 graus

cidade maravilha

purgatório da beleza e do caos

capital do sangue quente do Brasil

capital do sangue quente

do melhor e do pior do Brasil

cidade sangue quente

maravilha mutante

o rio é uma cidade de cidades misturadas

o rio é uma cidade de cidades camufladas

com governos misturados, camuflados, paralelos

sorrateiros ocultando comandos

comando de comando submundo oficial

comando de comando submundo bandição

comando de comando submundo classe média

comando de comando submundo camelô

comando de comando submáfia manicure

comando de comando submáfia de boate

comando de comando submundo de madame

comando de comando submundo da TV

submundo deputado - submáfia aposentado

submundo de papai - submáfia da mamãe

submundo da vovó - submáfia criancinha

submundo dos filhinhos

na cidade sangue quente

na cidade maravilha mutante

rio 40 graus...

quem é dono desse beco?

quem é dono dessa rua?

de quem é esse edifício?

de quem é esse lugar?

é meu esse lugar

sou carioca, pô

eu quero meu crachá

sou carioca

‘canil veterinário é assaltado liberando

cachorrada doentia

atropelando na xinxá das esquinas

de macumba violenta

escopeta de sainha plissada

na xinxá das esquinas de macumba violeta

escopeta de shortinho de algodão’

cachorrada doentia do Joá

cachorrada doentia São Cristóvão

cachorrada doentia Bonsucesso

Cachorrada doentia Madureira

Cachorrada doentia da Rocinha

cachorrada doentia do Estácio

na cidade sangue quente

na cidade maravilha mutante

rio 40 graus...

a novidade cultural da garotada

favelada, suburbana, classe média marginal

é informática metralha

sub-azul equipadinha com cartucho musical

de batucada digital

meio batuque inovação de marcação

pra pagodeira curtição de falação

de batucada com cartucho sub-uzi

de batuque digital, metralhadora musical

de marcação invocação

pra gritaria de torcida da galera funk

de marcação invocação

pra gritaria de torcida da galera samba

de marcação invocação

pra gritaria de torcida da galera tiroteio

de gatilho digital

de sub-uzi equipadinha

com cartucho musical

de contrabando militar

da novidade cultural

da garotada da favelada suburbana

de shortinho e de chinelo

sem camisa carregando

sub-uzi e equipadinha

com cartucho musical

de batucada digital

na cidade sangue quente

na cidade maravilha mutante

rio 40 graus

cidade maravilha

purgatório da beleza e do caos”

12. “Tudo vale a pena

(Fernanda Abreu e Pedro Luís)

crianças nas praças
praças no morro
morro de amores, Rio
Rio da leveza desse povo
carregado de calor e de luta
povo bamba
cai no samba, dança o *funk*
tem suingue até no jeito de olhar
tem balanço no trejeito, no andar

Andar de cima
Tem a música tocando
Andar de trem
Tem gente em cima equilibrando
Andar no asfalto
Os carros quentes vão passando
Andar de baixo
Tem a moça no quintal cantarolando

Rios e baixadas
Com seus vales vale a pena
Sua pobreza é quase mito
Quando fito o seu contorno
Lá do alto de algum dos seus mirantes,
Que são tantos

‘E quem te disse
Que miséria é só aqui?
Quem foi que disse
Que a miséria não sorri?
Quem tá falando
Que não se chora miséria no Japão?
Quem tá pensando
Que não existem tesouros na favela?’

Então tudo vale a pena
Sua alma não é pequena
Seus santos são fortes
Adoro o seu sorriso
Zona sul ou zona norte
Seu ritmo é preciso

Então tudo vale a pena
Sua alma não é pequena”

13. “Raio X (Vinheta de abertura)

(Fernanda Abreu, Chacal e Chico Neves)

Mil novecentos e noventa e sete
Mais um ano nesse tempo de pandeiro e de disquete
Eu preciso olhar pra trás pra seguir em frente
E pra você eu dedico esse som, esse presente
Com uma galera classe A fotografando em raio X
Tô mostrando nessa chapa boa parte do que eu fiz
Na forma de uma mini-discografia autorizada
Aqui em edição revista e ampliada
Sla Radical Dance Disco Club
Rap house charm rock funk disco dub
Apresentando um outro som, criando um outro estilo
Inaugurando o *sampler* sublinhando o que é preciso
Sla 2 Be Sample só vinha a confirmar
Que as nossas tradições vêm do verbo misturar
Sample like a jungle, simple like a window
Simple like a needle, simples como um níquel
Níquel que é da lata, diz na lata, vira a lata
Na batida começou a batucada
Morro e asfalto num batuque digital
Nessa cidade o som que rola é *samba-funk* total
A idéia é: do particular para o geral
Da geral para a galera especial
Sangue bom nas veias desse Rio brasileiro
Ampliando seu batuque para o mundo inteiro
...Para o mundo inteiro”

14. “**Brasil é o país do suingue**

(Fernanda Abreu, Fausto Fawcett, Laufer e Hermano Vianna)

Vamo lá rapaziada
 Todo mundo dançando
 Vamo lá rapaziada
 Todo mundo pulando

Vamo lá rapaziada
 Todo mundo dançando
 Dançando sem parar

O brasileiro é do suingue
 O brasileiro é do baile
 O brasileiro é de festa
 O brasileiro tem carnaval no sangue
 Tem carnaval no sangue

Eu digo
 Deixa solta essa bundinha
 Deixa solto esse quadril e grita

Brasil, Brasil
 Brasil é o país do suingue

Vem comigo dançar
 Em Belém do Pará
 Na festa aparelhagem tupinambá

Vem comigo vem dançar
 O *reggae* do Maranhão
 Nos tambores da crioula
 À toa rebolar
 Vem comigo dançar
 O forró bem Cearense
 E o *reggae* do surfista catarinense
 Vem comigo pra São Paulo,
 Vem dançar na Liberdade
 Se acabar na festa *funk*-japonesa,
 Que beleza
 Vamo pra Bahia se acabar na rua
 No escolacho da delícia
 De vontade de festa
 É timbalada, ilê aiê,
 Candomblé de *umbandance*
 É timbalada, eiê aiê,
 Candomblé de *umbandance*
 Vem dançar em Pernambuco
 O *mangue-beat* recifense
 Vem dançar em Porto Alegre
 O *rock-funk* do Ocidente
 Vem comigo, vem pro Rio de Janeiro
 Vem comigo, vem pro Riio de Janeiro
 Cidade do *swing* sensual demais
 Toda a esquina é *samba-funk*,
 Vem pro Rio de Janeiro
 Terra de *marlboro*,
 Rei dos bailes *big mix*
Big mix total *big mix* total

Honolulu
 Honolulu
 Honolulu
 Honolulu

Eu digo
 Deixa solta essa bundinha
 Deixa solto esse quadril e grita

Brasil, Brasil
 Brasil é o país do suingue

Vamo lá rapaziada
 Todo mundo dançando
 Vamo lá rapaziada
 Todo mundo pulando

Vamo lá rapaziada
 Todo mundo dançando
 Dançando sem parar

Funk Nordeste
Funk Noroeste
Funk Centro-Oeste
 No Sudeste, Norte-Sul

Mato Grosso, Pernambuco,
 Maranhão e Goiás
 Rondônia, Paraíba, Paraná,
 Minas Gerais
 Brasília, Roraima,
 Piauí, Espírito Santo
 São Paulo, Ceará, Acre, Tocantins
 Amazonas, Sergipe, Alagoas, Amapá
 Santa Catarina, Bahia e Pará
 Rio Grande do Norte,
 Rio Grande do Sul
 Grande Rio de Janeiro

Eu digo
 Deixa solta essa bundinha
 Deixa solto esse quadril e grita

Brasil, Brasil
 Brasil é o país do suingue

Honolulu...”

15. “**Roda que se mexe**

(Fernanda Abreu, Rodrigo Campello e Suely Mesquita)

Todo mundo ao mesmo tempo
se mexe
iê, iê, iê
toda a Terra inteira quer
balançar
uô, uô, uô

Toda a Terra inteira
roda que se mexe
e todo mundo nessa Terra
se mexe
iê, iê, iê

Todo mundo ao mesmo tempo
roda que se mexe
toda a Terra inteira quer balançar
uô, uô, uô

Ao mesmo tempo em que se mexe e roda
a Terra inteira são cidades
e cidades se alastrando
sobem morro, descem vale,
comem terra, bebem mar

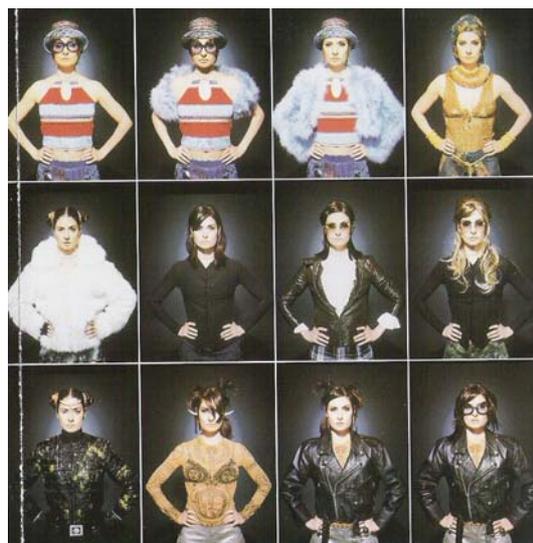
E são lugares e culturas se criando
é gente se multiplicando
novas caras, novas casas
e esquinas e paradas
e galeras pra fazer
ritmo e rima em todas elas
pra inventar uma língua nova
misturando só pra mexer
enquanto o mundo tá lá fora
inventa dança,
inventa moda
inventa tudo novamente
até a roda”

Anexo 2: Fotos do encarte do álbum *Entidade Urbana*

Algumas fotos do álbum *Entidade Urbana*, a partir das quais as montagens das imagens analisadas em 2.1. Arte gráfica de Luiz Stein e fotografia de Adriana Pittigliani.



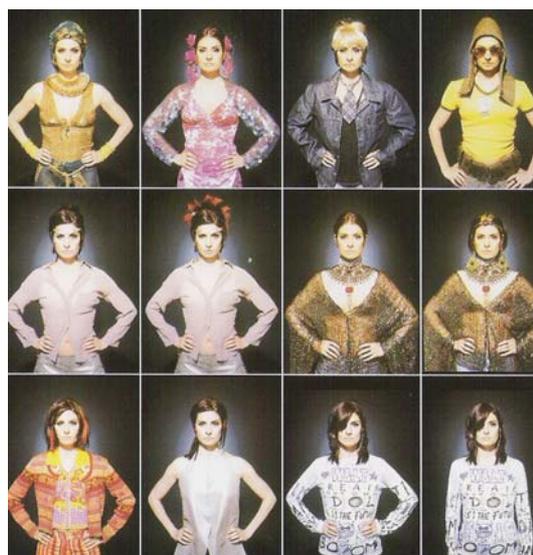
Primeira página do centro do encarte



Segunda página do centro do encarte



Terceira página do centro do encarte



Quarta página do centro do encarte

Anexo 3: Fotos de Bailes *Funk* no Rio de Janeiro

As fotos que se seguem foram retiradas de dois livros de pesquisas de H. Vianna: *O mundo funk carioca* (1988) e *Música do Brasil* (2000). Todas as fotos dos livros de Vianna são de E. Baldan. Além delas, dentre tantas reportagens sobre o “fenômeno *funk* carioca”, optamos por algumas fotos do jornal virtual *Fact*¹⁰⁹ por ser um jornal inglês virtual, veiculado praticamente pelo mundo todo. Mas, principalmente, optamos pelas fotos abaixo por serem as mais “comportadas” encontradas em nossa pesquisa pela *internet*. Todas as fotos do jornal foram feitas por Dani Dacorso e se referem a um dos bailes mais famosos do Rio, conhecido como “Castelo das Pedras”. A reportagem do *Fact Magazine*¹¹⁰ faz uma apologia e um convite ao público para que experimentem ir a um baile *funk* no Rio, pois traz dados estatísticos e imagens que comprovam a argumentação de que o baile *funk* é um fenômeno do e no Rio de Janeiro. Um fenômeno realizado nas ruas e em clubes das favelas ou de bairros de classe média alta, onde tudo é permitido e considerado diversão, em busca do prazer.



Entrada do Baile do Mackenzie – RJ [Fotos e referência do livro de Vianna (1988)]

¹⁰⁹ Arquivo de reportagem encontrada no site <http://www.factmagazine.co.uk>, visitado em 25 de junho de 2006, às 18h, realizada em março de 2005, assinada pelo *Fact Magazine*.

¹¹⁰ Um trecho da reportagem veiculada e assinada pelo *Fact Magazine*, intitulada “*THE FUNK PHENOMENA*” é o seguinte: “*Deep inside Rio's most dangerous shantytowns exists an incredible ghetto movement. Sustained by a network of DJs and artists, Baile Funk is a Brazilian phenomenon that's soon to break out worldwide. (...) Every weekend, over 300 baile funks cater fro 1.5 million people and its wonderfull. A carnival party. You must experiment. It's a sensational music and sexy dance. Make it.*”.

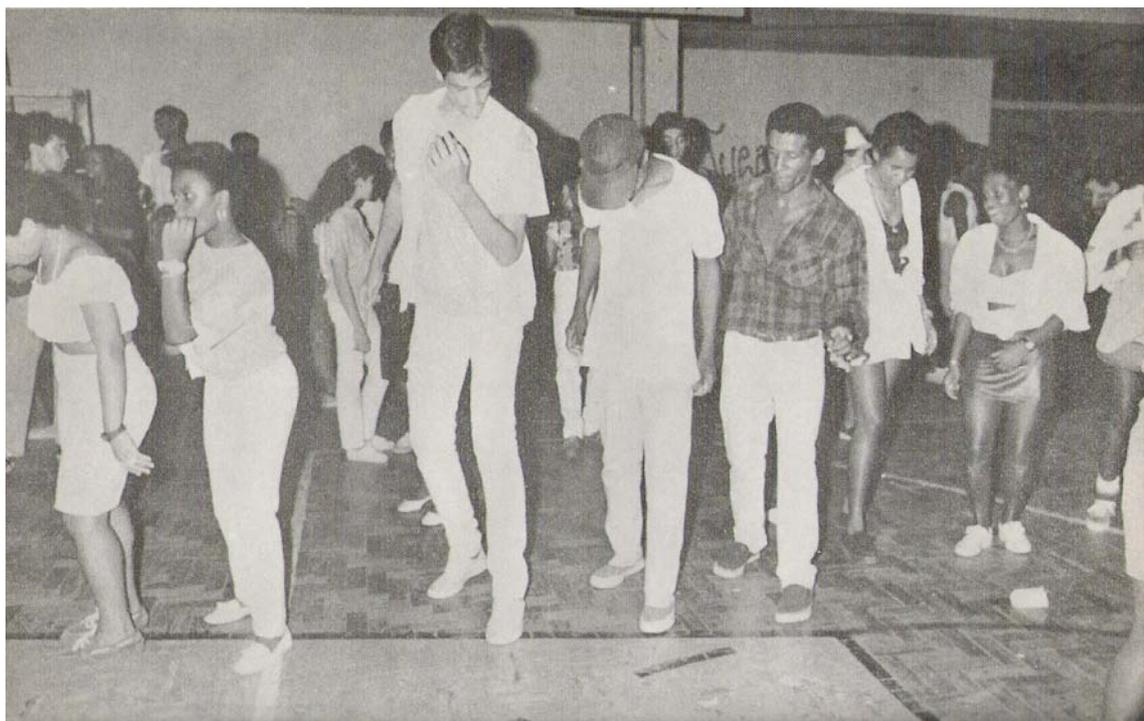


O discotecário (DJ), que trabalha de costas para o público, e o equipamento de som decorado com o símbolo da equipe Soul Grand Prix.

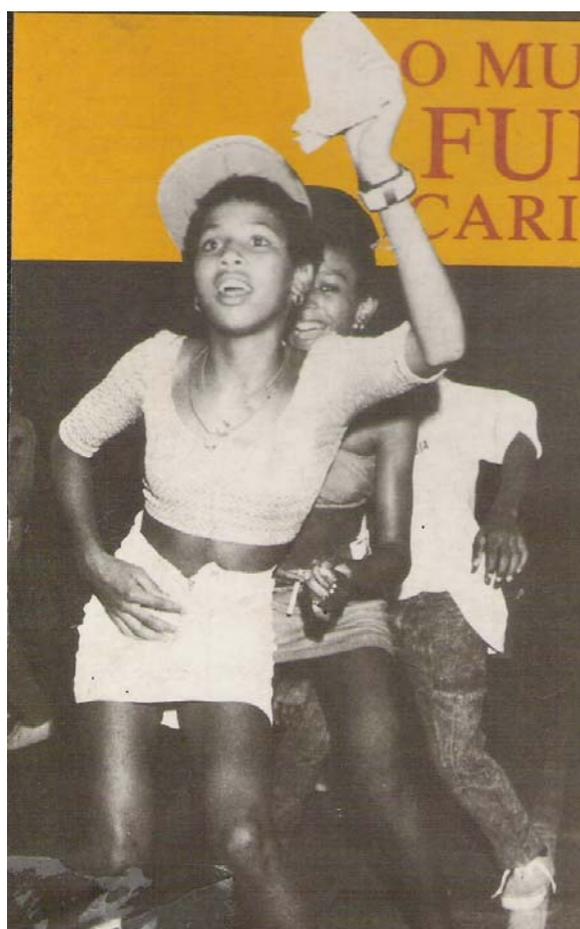
Visão geral da pista de dança.



[Fotos e referências do livro de Vianna (1988)]

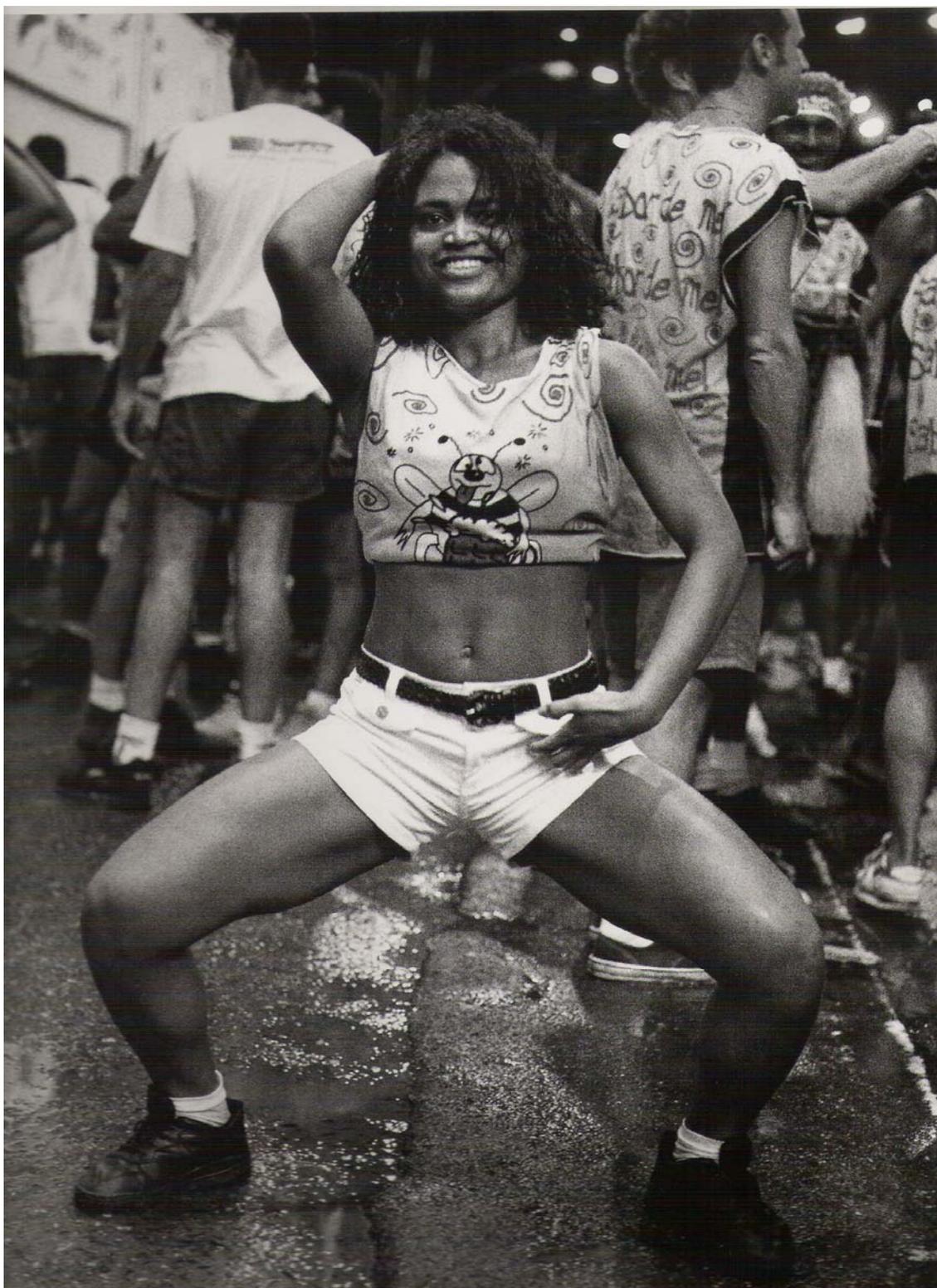


Dança coreografada



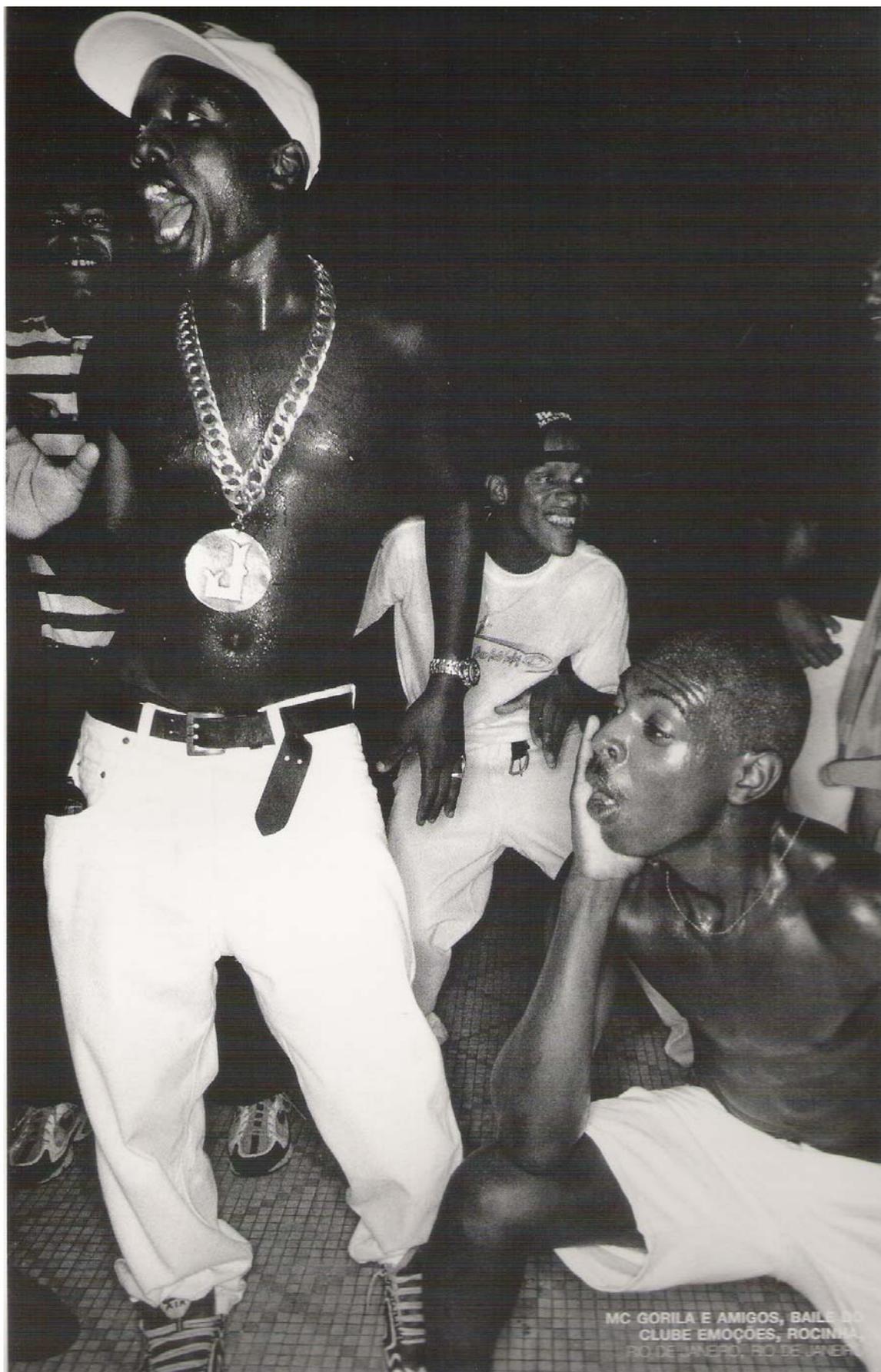
Início da coreografia “trenzinho do sexo”, encenada por meninas e meninos menores de idade

[Fotos e referências do livro de Vianna (1988)]

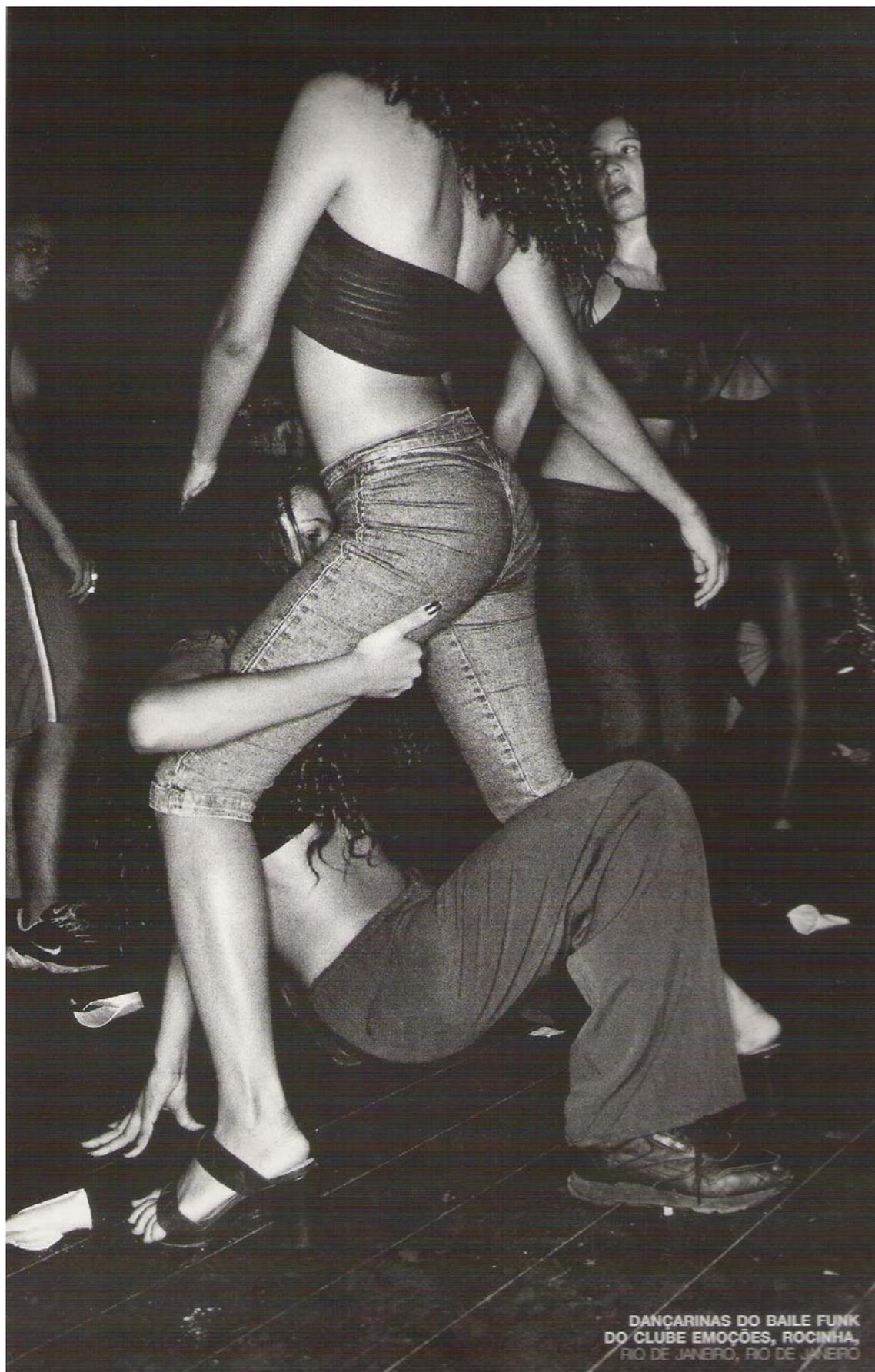


Dançarina típica de *funk*, num baile do morro da Rocinha, na rua.

[Fotos e referência do livro de Vianna e Baldan (2000)]



[Foto e referência do livro de Vianna e Baldan (2000)]



DANÇARINAS DO BAILE FUNK
DO CLUBE EMOCÕES, ROCINHA,
RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO

[Foto e referência do livro de Vianna e Baldan (2000)]



No início do baile, a coreografia [Foto e referência do *Fact Magazine* (internet, 25 de junho de 2006)]



A dança da “Mina Purpurinada” [Foto e referência do *Fact Magazine* (internet, 25 de junho de 2006)]



Coreografia sem nome [Foto e referência do *Fact Magazine* (internet, 25 de junho de 2006)]



Momentos de demonstrações e “caça” para formação do “pega” entre casais

[Fotos e referências do *Fact Magazine* (*internet*, 25 de junho de 2006)]



Momentos de demonstrações e “caça” para formação do “pega” entre casais

[Fotos e referências do *Fact Magazine* (internet, 25 de junho de 2006)]

Anexo 4: Lei do *Funk*

Lei Nº 3410, de 29 de maio de 2000¹¹¹

“Dispõe sobre a realização de bailes tipo *funk* no território do Estado do Rio de Janeiro e de outras providências.

A Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro decreta:

Art. 1º - São diretamente responsáveis pela promoção e/ou patrocínio de eventos *Funk* os presidentes, diretores e gerentes das entidades esportivas, sociais e recreativas e quaisquer locais onde são realizados.

Art. 2º - Os clubes, entidades e locais fechados em que são realizados bailes *Funk* ficam obrigados a instalar detetores de metais em suas portarias.

Art. 3º - Só será permitida a realização de bailes *Funk* em todo o território do Estado do Rio de Janeiro com a presença de policiais militares, do início ao fim do evento.

Art. 4º - Os responsáveis pelos acontecimentos de que trata esta lei deverão solicitar, por escrito, e previamente, autorização da autoridade policial para sua realização, respeitada a legislação em vigor.

Art. 5º - A Força Policial poderá interditar o clube e/ou local em que ocorrer atos de violência incentivada, erotismo e pornografia, bem como onde se constatar o chamado corredor da morte.

Art. 6º - Ficam proibidos a execução de músicas e procedimentos de apologia ao crime nos locais em que se realizam eventos sociais e esportivos de qualquer natureza.

Art. 7º - A autoridade policial deverá adotar atos de fiscalização intensa para proibir a venda de bebidas alcólicas a crianças e adolescentes, nos clubes e estabelecimentos de fins comerciais.

Art. 8º - Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, em 29 de maio de 2000.

Deputado Sérgio Cabral
Presidente”.

Autor: Comissão Parlamentar de Inquérito

Instituída pela Resolução nº 182/99

¹¹¹ Disponível em <http://www.terra.com.br/reporterterra/funk.htm>. Site consultado em 05/07/2006, 00h23min.

Anexo 5: Lista de circuito de bailes “proibidos” do Rio de Janeiro

No dia 6 de dezembro de 1999, o presidente da CPI do *Funk* na Assembléia Legislativa do Rio de Janeiro, Alberto Brizola, pediu a interdição de alguns clubes ou locais em que se promovem bailes *funk* com comprovada expressão de violência. A lista¹¹² dos bailes que foram fechados por quarenta dias em 99 é a seguinte:

- Tamoio, de São Gonçalo
- Rosário, de Saracuruna
- Signos, de Nova Iguaçu
- Associação, de Rocha Miranda
- Barra Aliança, de Nova Iguaçu
- Rocinha Baile da Gota, da Rocinha
- Araruama, de Caxias
- Esporte Clube de Araruama - Equipe Gota, de Caxias
- Pavunense, da Pavuna
- Citro, de Itaboraí
- Morro Agudo Futebol Clube
- Blue Gardem, Piedade
- A Gota - Lago da Batalha, de Niterói
- Rancho do Rio das Pedras, da Cidade de Deus
- Garênia Azul - Baile do Campo da Gardênia
- Coleginho, de Irajá
- Brizolões, de Vila Aliança
- Renascer, de Jacarepaguá
- Pam de Pilar, de Nova Iguaçu
- Baile do Pachecão - Estrada do Pacheco, em São Gonçalo
- Bandeirantes, de São Gonçalo
- Pípos / Boaçu, de São Gonçalo
- A Gota / Itaúna, de São Gonçalo
- Recreativo Caxiense, de Caxias
- Heliópolis Atlético Clube, de Bel Ford Roxo
- Botafogo Mourisco, de Botafogo
- Cassino, em Bangu
- A Gota - Baile do Anchieta, de Anchieta
- Clube de Sub-Tenentes e Sargentos da Aeronáutica, de Cascadura

¹¹² Disponível em <http://www.terra.com.br/reporterterra/funk.htm>. Site consultado em 05/07/2006, 00h37min.

RADICAL

SLA STV

DANCE DISCO CLUB



Credicard *Vozes*

Grande artista brasileira, também atuando em teatro, Fernanda está cheia de coragem, música que gosta de ouvir e cantar ao vivo, está sempre... um momento especialmente preparado para o Showcase.

Fernanda Abreu
17 e 18

"Para este show especial apresentamos um show e repositório de primeira em homenagem à música popular e para a casa do Showcase Street. Hoje a noite será marcada com muita dança e funk, animadamente 18h e 20h - além de repositório em formato de DJ Set e DJ "Jovem Brasil".
Fernanda Abreu



SLA RADICAL DANCE DISCO CLUB



ACÚSTICO MTV



ENTIDADE URBANA

Fernanda, símbolo da alma carioca

Leitores escolhem a carioca que melhor traduz o espírito da cidade. Saiba tudo sobre a homenagem do GLOBO ONLINE ao Dia da Mulher.

Entrevista em vídeo: **Fernanda se revela**

Foto da moça: **A penúltima**

RAIO X

NA PAZ



SOU DA CIDADE MEU IRMÃO!



SLA2 BE SAMPLE



FICHA TÉCNICA

DA LATA



Eus 2 FA

Montagem a partir de diversas fotos de Fernanda Abreu.

Concepção, montagem e estilização gráfica: Luciane de Paula.

CorelDraw, 21 cm X 29,7 cm