

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ – UNIOESTE  
CENTRO DE EDUCAÇÃO COMUNICAÇÃO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS  
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE**

**JOSÉ LUIZ DA SILVA ACOSTA**

**OS SIGNIFICADOS CULTURAIS EM CANÇÕES DA BANDA DE ROCK  
BRASILEIRO CAPITAL INICIAL**

**CASCADEL – PR  
2016**

**JOSÉ LUIZ DA SILVA ACOSTA**

**OS SIGNIFICADOS CULTURAIS EM CANÇÕES DA BANDA DE ROCK  
BRASILEIRO CAPITAL INICIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras nível de Mestrado – área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – Campus de Cascavel. Linha de Pesquisa: Linguagem: Práticas Linguísticas, Culturais e de Ensino.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Elena Pires-Santos.

**CASCADEL – PR  
2016**

JOSÉ LUIZ DA SILVA ACOSTA

**OS SIGNIFICADOS CULTURAIS EM CANÇÕES DA BANDA DE ROCK  
BRASILEIRO CAPITAL INICIAL**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Maria Elena Pires-Santos (UNIOESTE)  
Orientadora

---

Profa. Dra. Neiva Maria Jung  
Universidade Estadual de Maringa (UEM)  
Membro Efetivo (convidado)

---

Profa. Dra. Beatriz Helena Dal Molin  
Membro Efetivo (UNIOESTE)

---

Prof. Dr. Carmen Teresinha Baumgartner  
Membro Efetivo (UNIOESTE)

Cascavel, 13 de abril de 2016.

A minha família, amigos e todos aqueles que,  
como eu, apreciam músicas que provocam  
emoções, independente do estilo musical.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, pela saúde, proteção e por ser fonte inesgotável de apoio.

Aos meus pais, Luis Maria Acosta e Cleuza Vieira da Silva, por todo amor e carinho, manifestados de todas as formas possíveis e pelos momentos de alegria compartilhados comigo a cada etapa vencida, por vezes mesmo sem entender com profundidade o que cada uma delas representava.

Aos meus irmãos, pelos sorrisos que tornaram o caminho mais alegre.

Aos meus amigos, pelas conversas, torcida e apoio: Leonam Silva de Jesus, Marcelo Silva de Jesus, Joni Márcio Dorneles Fontella, Max Uilian da Luz Silveira, Celso Garcia de Paula Júnior, Carlos Xavier Aguero Verdún, Eder Luiz Basquioto, Dirceu Cardoso, Denize Juliana Reis Cardoso, Hérica Valério Terra, Raiza Brustolin de Oliveira, Laura Sánchez Pereira Battistella, Eliane Dávilla Sávio, Michael Willian de Oliveira Freitas, Celso Gomes da Silva Filho, Alex Sandro Moreno Backes, Geovane Rafael da Silva Silvério, Jeferson Silvério e Thais Silvério.

Aos colegas do programa, companheiros nos anseios e aflições: Leidiane Marques de Aguiar, Cleverson Lucas dos Santos, Ana Paula Dalleaste, Gabriéla Cristina Lauermann, Luana Rodrigues de Souza, Fernanda Maria Müller Gehring, Patrícia Frai, Josiane Jabovski Smiderle, Patrícia Cristina Capelett, Michelli Cristina Galli, Sonia Cristina Zavodini Carlotto, Rosemary de Oliveira Schoffen Turkiewicz e Estela Mari Tomazelli Silveira Menezes.

À minha orientadora, professora Maria Elena Pires-Santos, pelos encaminhamentos, pelas conversas, pela confiança e, sobretudo, paciência. Além disso, por ser exemplo de inteligência e humildade, profissionalismo e ética.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, que contribuíram para a minha formação profissional.

À secretária do Programa de Pós-Graduação em Letras, Tatiana de Oliveira Borges, e ao ex-secretário do Programa, Paulo César Rodrigues Diógenes, cujas orientações acerca das

questões burocráticas foram importantíssimas para o meu trabalho no mestrado ao longo destes dois anos.

À equipe de profissionais do Sesc/Foz do Iguaçu, chefiada pelo Gerente Luiz Alberto Langoski, responsável por me dar suporte quando precisei me ausentar. Sou grato pelo tempo que tive a sorte de fazer parte desse grupo e pela oportunidade de aprender muito com eles.

À professora Silvia Letícia Matievicz Pereira, docente regente da disciplina de Leitura, Escrita e Oralidade II, que gentilmente me permitiu realizar o Estágio Docência e contribuiu muito para o meu crescimento profissional.

Aos professores da banca, pela disponibilidade, aceite e contribuições: Beatriz Helena Dal Molin, Carmen Teresinha Baumgartner e Neiva Maria Jung.

À Capes, pelo apoio financeiro.

Tudo que vai  
Deixa o gosto, deixa as fotos  
Quanto tempo faz  
Deixa os dedos, deixa a memória  
(Tudo que vai, Capital Inicial)

## RESUMO

ACOSTA, José Luiz da Silva. **Os significados culturais em canções da banda de rock brasileiro Capital Inicial**. 2016. 106 páginas. Dissertação (Linguagem e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Cascavel.

O presente trabalho versa sobre o tema do *rock* brasileiro com ênfase nos significados culturais que podem ser construídos em seu discurso. O objetivo da pesquisa é investigar esses significados culturais do grupo social roqueiro, a partir de canções do gênero musical *rock* produzido no Brasil. Para tanto, foram formuladas perguntas de pesquisa cuja finalidade é nortear essa investigação, são elas: a) Como podem ser construídos os significados culturais do grupo roqueiro? b) De que forma as significações culturais globais ou locais se entrelaçam? c) Os significados culturais encontrados corroboram ou negam o estereótipo construído sobre o roqueiro? A pesquisa se inscreve no âmbito da Linguística Aplicada por tratar da linguagem em suas condições reais de uso (CAVALCANTI, 1986; ALMEIDA FILHO, 1991, 2001; MOITA-LOPES, 1998, 2006), caracterizada pelo seu cunho qualitativo-interpretativista em que a preocupação não é estabelecer verdades universais, mas sim, estudar situações específicas (DENZIN e LINCOLN, 20006; BORTONI-RICARDO, 2009). A fundamentação teórica para o desenvolvimento da pesquisa é oriunda de estudos da Antropologia (CANCLINI, 2009, 2011), do campo dos Estudos Culturais (BHABHA, 1998; HALL, 2000) e dos Estudos Feministas (BUTLER, 1988, 1994, 2003). Compõem os registros dessa pesquisa as canções da banda *Capital Inicial* “Veraneio Vascaína”, de 1986; “Cai a noite”, de 1991; “Quatro vezes você”, de 2002; e “Coração Vazio”, de 2014, estas que são provenientes de portais específicos de música na internet. Para a geração de dados foi utilizado o método sociológico de análise da língua, relacionado à teoria bakhtiniana (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1997; BAKHTIN, 1998, 2003; FIORIN, 2008; BRAIT, 2005; SILVEIRA, 2012) em que as canções são tomadas enquanto gêneros discursivos, compostos por um conteúdo temático, uma estrutura composicional e um estilo, todos submetidos a um campo comunicacional. A partir dessa pesquisa, os resultados alcançados foram que os significados culturais são construídos socialmente, por meio de processos históricos, e que podem ser percebidos pelos interlocutores a partir da união dos elementos presentes nos textos, ou seja, todas as semioses, com as informações sobre as condições de produção, circulação e recepção das canções. Além disso, existe a presença de significações mais relacionadas ao contexto brasileiro em determinadas canções, enquanto que em outras não, o que evidencia um balanço entre as significações locais e globais. Por fim, a complexidade da formação identitária de um sujeito impede que se possa dizer categoricamente que o estereótipo do roqueiro foi reforçado ou negado diante das canções analisadas, uma vez que algumas características relacionadas a esse grupo foram encontradas e outras delas não.

**Palavras-chave:** Rock brasileiro, Cultura, Significados culturais, Canções.



## ABSTRACT

ACOSTA, José Luiz da Silva. **The cultural meanings in songs of the Brazilian rock band Capital Inicial**. 2016. 106 pages. Dissertation (Language and Society) – Postgraduate Program in Languages, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Cascavel.

This research talks about the Brazilian rock, focused on the cultural meanings that can be built in its discourse. The main point of this research is to investigate these effects in social groups as the rock, starting from the songs of this genre that were produced in Brazil. Therefore, some questions were formulated for which objective, is to find a north, they are: a) How can be built the cultural meanings of the rockers group? b) How can the global or local cultural meanings be blended? c) The cultural meanings found confirm or deny the stereotype built about Rockers? The research is contained in the field of Applied Linguistics which is about the language in real conditions of use (CAVALCANTI, 1986; ALMEIDA FILHO, 1991, 2001; MOITA-LOPES, 1998, 2006), characterized by its qualitative and interpretative nature which the concern is not to establish universal verity, but to study specific situations (DENZIN e LINCOLN, 2006; BORTONI-RICARDO, 2009). The theoretical foundation for the development of this apply came from the Anthropology studies (CANCLINI, 2009, 2011), from the Cultural Study's camp (BHABHA, 1998; HALL, 2000) and the Feminist Studies (BUTLER, 1988, 1994, 2003). Are included in this paper the songs of the band Capital Inicial "Veraneio Vascaína", 1986; "Cai a noite". 1991; "Quatro vezes você", 2002; and "Coracao vazio", 2004. These sources come from specific music portals on internet. For making the data, the sociologic method of the language was applied, related to the Bakhtinian theory (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1997; BAKHTIN, 1998, 2003; FIORIN, 2008; BRAIT, 2005; SILVEIRA, 2012) which the songs are taken while the discursive genres, composed by thematic theme, compositional structure, and style, they are all submissive to a communicational area. From this research, the results found are that the cultural meanings are made up socially, for historical process, and can be noticed for the collocutor from the point of the united elements in the text, with the informations about the production conditions, circulation and reception of the songs. More than that, there exists a presence of meanings related to the Brazilian context of determined songs, while other do not, that clarifies a balance between the global and local meanings. To be finished, the complexity of the person identity formation of someone prevents that can be told categorically that the stereotype of rockers was forced, or denied, up the analyzed songs, once that some marks are linked to this group were found and some did not.

**Keywords:** Brazilian rock, Culture, Cultural meaning, Songs.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	18
1.1 A Linguística Aplicada.....	18
1.2 A ética na pesquisa.....	22
1.3 Os problemas de pesquisa.....	24
1.4 Os registros de pesquisa.....	25
1.5 A geração de dados.....	26
1.6 A pesquisa sobre o <i>rock</i> .....	26
1.7 A história do estilo musical <i>rock</i> .....	29
CAPÍTULO 2 – OS SIGNIFICADOS CULTURAIS.....	35
2.1 Cultura.....	35
2.2 Método Sociológico.....	42
2.3 Veraneio Vascaína (1986).....	47
2.3.1 Construção Composicional.....	47
2.3.2 Conteúdo Temático.....	49
2.3.3 Estilo.....	53
2.4 Cai a Noite (1991).....	56
2.4.1 Construção Composicional.....	56
2.4.2 Conteúdo Temático.....	57
2.4.3 Estilo.....	60
2.5 Quatro Vezes Você (2002).....	63
2.5.1 Construção Composicional.....	63
2.5.2 Conteúdo Temático.....	64
2.5.3 Estilo.....	66
2.6 Coração Vazio (2014).....	68
2.6.1 Construção Composicional.....	68
2.6.2 Conteúdo Temático.....	69
2.6.3 Estilo.....	71
2.7 Considerações acerca das significações culturais presentes nas canções.....	74
CAPÍTULO 3 – O ESTEREÓTIPO DO ROQUEIRO.....	76
3.1 Identidade.....	76
3.2 Estereótipo.....	83
3.3 Ações Performáticas.....	89
3.4 Estereótipo do roqueiro nas canções do <i>Capital Inicial</i> .....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	99
REFERÊNCIAS.....	102

## INTRODUÇÃO

O Brasil é um país de dimensões continentais. Nele, habitam cerca de 200 milhões<sup>1</sup> de pessoas cujas origens étnicas são diversas. Em função dessa pluralidade étnica, há no Brasil uma riqueza cultural que se manifesta nos costumes, nas comidas e nas músicas aqui encontradas. Em relação a esse último aspecto, posso citar a presença de diversos gêneros musicais que se acomodam e se recriam em solo nacional<sup>2</sup>, como: a música sertaneja; o frevo; o funk; a música gauchesca; o rap; o samba – talvez o ritmo, que aos olhos estrangeiros, tenha maior identificação com o povo brasileiro – e o *rock*.

As pesquisas sobre o *rock* brasileiro dão ênfase ao período conhecido como a “era de ouro” do gênero, ou seja, a década de 1980. Nesses trabalhos, os temas abordados, em geral, são os discursos emitidos pelas canções e as suas relações com o cenário político, social e cultural daquele momento histórico, marcado pela transição de um regime político ditatorial para o democrático.

Assim, posso afirmar que o tema deste trabalho é o *rock* brasileiro. Ao afunilar o espaço por onde essa pesquisa decorre, posso dizer, ainda, que a minha preocupação diz respeito aos significados culturais construídos no *rock* brasileiro. Para representá-lo, optei por uma banda conhecida no cenário nacional, cujas atividades se mantiveram ao longo das últimas três décadas, ou seja, a banda brasiliense chamada *Capital Inicial*.

Tratarei as canções analisadas na perspectiva dos gêneros discursivos<sup>3</sup>, pois acredito que, assim, realço a importância dos contextos de produção, circulação e recepção<sup>4</sup>, fatores importantes para uma percepção de traços culturais do grupo roqueiro, uma vez que Canclini (2009, p. 41) afirma que “a cultura abarca o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social” (grifos do autor). Em outras palavras,

<sup>1</sup> Segundo o censo de 2010, no Brasil, havia no momento da dada pesquisa 190.732.694 pessoas. Em virtude de acreditar que esse número tenha se modificado de lá para cá, optei por fazer uso de um número aproximado. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/censo2010/default.shtm>>. Acesso em 27 Abr de 2015.

<sup>2</sup> De acordo com Severiano (2008), a música brasileira ganha uma fisionomia própria com o que ele chama de gêneros musicais básicos: o samba, o choro e a marchinha. Antes disso, havia gêneros originários da fusão entre melodias e harmonias de inspiração europeias e a rítmica africana. Assim, conforme expus acima, há no Brasil estilos musicais que nasceram no Brasil, como, samba e o frevo, e outros de origem estrangeira como o funk e o rock. Embora possuam origens distintas, todos eles circulam e se reconstróem em solo nacional.

<sup>3</sup> Bakhtin (2003, p. 261) define gêneros discursivos como “tipos relativamente estáveis de enunciados”. As discussões acerca desse conceito serão ampliadas no segundo capítulo, quando abordarei os registros escolhidos para análise.

<sup>4</sup> A teoria bakhtiniana, ao abordar o texto sob a perspectiva dos gêneros discursivos, entende a língua enquanto prática social. Sob esse viés, encontram-se questionamentos acerca de quem produz, para quem, com que finalidade e de que forma. Essas questões concernem aos contextos de produção, circulação e recepção. Diversos autores como Geraldini (1991, 2006) e Rojo (2012) entendem esses questionamentos como relevantes para a construção dos significados dos textos.

ter informações acerca da produção, circulação e recepção dessas canções revela o posicionamento do grupo social roqueiro sobre os significados presentes nesses gêneros.

A opção pela perspectiva de Bakhtin (2003) acontece também em virtude da relevância da sua obra para os estudos que envolvem o ensino de língua materna e estrangeira, terreno de onde uma das problematizações deste trabalho tem origem. Por conseguinte, analisar as canções a partir da perspectiva de Bakhtin (2003) constitui-se como uma contribuição deste trabalho para a área do ensino de línguas. Além disso, propor uma reflexão em termos de cultura, investigando significados culturais em um específico gênero discursivo, como canções do *rock* brasileiro, pode contribuir para o multiletramento, conforme proposto por Rojo (2012), cuja abrangência do termo diz respeito à multiplicidade cultural das populações e à multiplicidade semiótica dos textos pelos quais elas são informadas ou comunicadas.

Assim, a presente pesquisa surge de duas inquietações: a primeira delas refere-se à relação com o ensino de línguas e a forma com que são construídos os significados<sup>5</sup> a partir dos textos do gênero discursivo canção. É possível notar, de acordo com Costa (2005), que até mesmo em materiais didáticos disponibilizados para o ensino de línguas, a canção é trazida desvinculada das suas condições de produção, circulação e recepção. De um modo geral, são trazidas apenas as letras isoladas de informações que auxiliam na construção dos sentidos do texto, como: quem produziu, para quem e para que finalidade<sup>6</sup>.

Essa desvalorização dos contextos de produção, circulação e recepção faz com que se reflita acerca de como os significados são construídos a partir dos textos. Em outras palavras, reduzir a leitura de textos, sobretudo do gênero discursivo canção, ao aspecto linguístico, compromete a compreensão da obra como um todo.

Vale ressaltar que a canção não é apenas letra. Ela necessita de todo um aparato para a sua produção, como músicos, instrumentos, gravadora, entre outros elementos. Costa (2005) destaca a complexidade da canção como um gênero multissemiótico, apontando a existência da melodia como uma das materialidades que constituem o gênero:

(...) texto e melodia são duas materialidades imbricadas (não sendo melodia um mero meio de transmissão da letra e vice-versa). Além disso, a canção é uma prática intersemiótica intrinsecamente vinculada a uma *comunidade*

---

<sup>5</sup> Eu utilizo a palavra “significado” em função dos pressupostos teóricos de Canclini (2009), cuja concepção de cultura, conforme expus acima, diz respeito aos processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social.

<sup>6</sup> Sobre essa discussão, faço a ressalva de que o processo de leitura envolve os conhecimentos de mundo de cada leitor e estes também são responsáveis pelas inferências que ele constrói.

*discursiva* que habita lugares específicos da formação social. (grifo do autor). (COSTA, 2005, p. 113)

Conforme aponta Costa (2005), a canção está vinculada à comunidade que a produz. Essa preocupação com a relação entre texto e o grupo que o produz vai ao encontro da ideia de que existe uma necessidade de valorizar as informações, que transcendem o aspecto linguístico do texto, e estão relacionadas aos contextos de produção, circulação e recepção.

A segunda inquietação diz respeito ao panorama atual de circulação de bens culturais caracterizado pela globalização, que incidem sobre a construção dos significados. Conforme Canclini (2009), ao tratar da cultura, em função das condições de comunicação globalizada, devem ser consideradas as complexas formas de interação entre os sujeitos.

Ainda segundo Canclini (2009), as fronteiras entre os grupos são porosas, o que ocasiona que os grupos sociais se abasteçam com repertórios culturais distintos. O meu bairro, a minha cidade, o meu país, o meu continente são cenários de identificação, produção e reprodução cultural. A partir desse ponto de vista, noto que significações culturais podem estar atreladas a aspectos locais e globais.

Considerando a problematização supracitada, este trabalho se justifica, em primeira instância, pela necessidade de se pensar como os significados culturais podem ser construídos a partir dos textos produzidos por determinados grupos sociais. Conforme Canclini (2009, p. 45) “todas as práticas sociais contêm uma dimensão cultural”. Por isso, reconhecer a dimensão cultural de grupos específicos pode revelar aspectos das relações deste grupo com a sociedade.

Nesse sentido, arrisco em dizer que, embora exista uma ideia estereotipada de que roqueiros são vistos como “alienados”, “drogados” e “cabeludos” (MAGI, 2011) e que subjacente a esses adjetivos pode ser interpretada uma despreocupação com o mundo que os cerca, também há exemplos de personalidades roqueiras que demonstraram interesse por temáticas de cunho social<sup>7</sup>, como o caso de John Lennon e, no Brasil, Renato Russo. Além disso, conforme Fanjul (2008), na Argentina, roqueiros não formam apenas um grupo de adoradores de um determinado estilo musical, mas sim, um movimento social ativo politicamente.

---

<sup>7</sup> No primeiro capítulo, faço uma revisão histórica acerca do rock em que pode ser observado o envolvimento de alguns artistas do estilo musical com causas políticas e sociais. Esse envolvimento se manifesta tanto nas mensagens difundidas por meio das letras de suas canções, como fez o Rolling Stones em *Street Fighting Man*, quanto em shows beneficentes como o Concerto para Bangladesh, em 1971, cuja renda foi revertida para as vítimas da fome no país que foi devastado pela guerra civil.

Em segunda instância, a opção pelo grupo social roqueiro, justifica-se pelo número expressivo de pessoas que consomem os bens produzidos por esse grupo, tais como peças de vestuário, discos, eventos, entre outros produtos. Utilizo como exemplo o festival de *rock* intitulado “Rock in Rio”, cuja terceira edição, no ano 2001, contou com a participação diária de cerca de 250 mil pessoas. Na quarta edição, realizada em 2011, os 700 mil ingressos disponíveis foram esgotados em 4 dias<sup>8</sup>. Além disso, se antes havia um intervalo grande entre uma edição e outra, a adesão do público contribuiu para que o festival ocorresse com um intervalo menor de tempo, pois a quinta edição aconteceu em 2013 e a sexta aconteceu em setembro de 2015, ambos os eventos com mais de 500 mil espectadores.

Ademais, um terceiro fator em que busco ancoragem para a justificativa deste trabalho é a relação entre língua e cultura. Estas, conforme Brown (2000), estão intrinsecamente ligadas e uma não pode ser separada da outra sem que se perca parte do seu significado.

Levando em consideração a problematização e as justificativas que citei, o objetivo deste trabalho é investigar os significados culturais do grupo social roqueiro, a partir de canções do gênero musical *rock* produzido no Brasil. Para tanto, serão utilizadas como fonte de dados uma canção, da banda *Capital Inicial*, representativa para cada década a partir do primeiro festival do Rock in Rio, em 1985, ou seja, uma canção para a década de 1980, outra para a década de 1990, outra para os anos 2000 e, ainda, mais uma para a década de 2010, totalizando 4 canções.

Para alcançar o objetivo almejado, elaborei três perguntas de pesquisa que norteiam este trabalho. São elas:

- a) Como podem ser construídos os significados culturais do grupo roqueiro?
- b) De que forma as significações culturais globais ou locais se entrelaçam nas canções?
- c) Os significados culturais encontrados corroboram ou negam o estereótipo construído sobre o roqueiro?

Com a primeira pergunta busco discutir quais são os significados culturais encontrados nas canções de *rock* selecionadas e como esses significados são elaborados. Assim, procurarei transcender o espaço linguístico das letras, tomando informações acerca da linguagem musical e das condições relacionadas aos contextos de produção, recepção e circulação dessas canções.

---

<sup>8</sup> Conforme disponibilizado no *site* do evento. Disponível em: <[www.rockinrio.com/rio/rock-in-rio/historia](http://www.rockinrio.com/rio/rock-in-rio/historia)>. Acesso em 27 Abr 2015.

De forma anexa, por meio do segundo questionamento, levantarei a discussão sobre superdiversidade, investigando se há, dentre os significados analisados nas canções, informações de caráter locais e/ou globais<sup>9</sup> e como elas se configuram.

Por fim, a terceira indagação me leva a trazer o conceito de estereótipo e discutir se os significados culturais encontrados nas canções analisadas correspondem à imagem do roqueiro formada no senso comum<sup>10</sup> ou se a negam.

Por tratar de significados culturais, é importante ter ciência do conceito de cultura aqui adotado. Trago para esse trabalho a definição elaborada por Canclini (2009, p. 41) para quem “a cultura abarca *o conjunto dos processos sociais de significação* ou, de um modo mais complexo, a cultura abarca *o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social*” (grifos do autor).

Expandirei as discussões sobre o conceito de cultura no segundo capítulo deste trabalho, momento em que abordo outros conceitos subjacentes à ideia de cultura defendida aqui. Por ora, atendo-me a dizer que, a partir dessa perspectiva, a preocupação com os significados culturais se dá no estudo das relações entre os grupos sociais e como acontecem os processos de (res)significação<sup>11</sup> na vida social.

Com o intuito de responder às perguntas que norteiam esta pesquisa e de traçar as discussões sobre a significação cultural, tomo como forma de análise os pressupostos de Bakhtin/Volochinov (1997). Subjacente aos postulados de Bakhtin/Volochinov (1997), a concepção sociointeracionista de língua, que é vista como prática social. Segundo essa perspectiva, a língua se concretiza na interação entre os sujeitos.

A ordem metodológica para o estudo da língua, sugerida por Bakhtin/Volochinov (1997), diz respeito essencialmente a três conceitos que estão relacionados aos gêneros discursivos: conteúdo temático, estilo e construção composicional.

As discussões sobre esses conceitos também serão ampliadas no segundo capítulo deste trabalho, mas antecipo que eles se imbricam e se colocam em uma posição em que são regidos pelo campo de comunicação em que o gênero discursivo circula. Em outras palavras,

---

<sup>9</sup> No segundo capítulo, eu farei uma discussão sobre o caráter local e/ou global das significações. Para esse momento, vale fazer a reflexão de que o contexto atual de globalização faz com que esses parâmetros mais fixos – local vs global – sejam revistos.

<sup>10</sup> De acordo com Lakatos e Marconi (2003) o senso comum também é conhecido como conhecimento popular ou vulgar e é caracterizado por circular entre o grande público. Sua distinção do conhecimento científico é a forma, método e instrumentos pelos quais o conhecimento é alcançado.

<sup>11</sup> Ao usar a expressão “(res)significação na vida social”, tento expor a ideia, com base em Canclini (*op cit*) de que os significados são construídos nas interações entre os sujeitos que compõem a sociedade. Além disso, busco chamar a atenção para o fato de que um texto, por exemplo, ao ser transposto para outro contexto, pode sofrer uma transformação em seu significado, o que implica numa ressignificação desse texto.

posso afirmar que cada campo de comunicação possui seus próprios conteúdos temáticos, estilos e construções composicionais e estes se constroem em formas relativamente estáveis de enunciados, ou seja, tomam forma de um gênero discursivo específico (BAKHTIN, 2003).

De modo sucinto, posso dizer que o conteúdo temático é um domínio de sentido, enquanto que o estilo são os recursos linguísticos pelos quais o autor faz uso para elaborar seus enunciados. A construção composicional, por sua vez, diz respeito à estrutura textual utilizada para, então, construir o texto.

Segundo as ancoragens teóricas e em virtude do trabalho com canções do *rock* brasileiro, a presente pesquisa se enquadra dentro dos preceitos da Linguística Aplicada por se propor a discutir questões de linguagem em suas condições reais de uso (ALMEIDA FILHO, 1991). Conforme aponta o autor, a Linguística Aplicada pode ser considerada uma ciência própria em função de ter o seu objeto de pesquisa definido – a língua em uso –, possui nomenclaturas e procedimentos próprios.

Para Moita Lopes (2006, p. 24-25), a Linguística Aplicada é uma “área de pesquisa mestiça e ideológica, que precisa considerar, inclusive, os interesses a que servem os conhecimentos que produz”. Essa visão, divergente da concepção antiga que a reduzia a uma extensão da Linguística, nos encaminha para uma visão mais ampla dessa área e corrobora a importância da possibilidade de a Linguística Aplicada dialogar com diferentes teorias, tornando-se interdisciplinar.

Nessa perspectiva, Almeida Filho (1991) afirma que a Linguística Aplicada, como ciência aplicada, em muitos casos é interdisciplinar. Sob esse prisma, o presente estudo pode também estabelecer diálogos entre os teóricos das áreas, como a Antropologia com Canclini (2009, 2011), teoria enunciativa que aborda gêneros discursivos, principalmente, Bakhtin (1998, 2003), Bakhtin/Volochinov (1997), Silveira (2012), Fiorin (2008) e Brait (2005) e outros autores que abordam temáticas relacionadas ao campo dos estudos culturais, como Souza (2004), Hall (2000) e Bhabha (1998), bem como os estudos feministas de Butler (1988, 1994, 2003).

Em relação ao campo dos Estudos Culturais, de acordo com Escosteguy (2010), esta não é uma disciplina específica e sim, um campo de estudo, justamente por seu caráter interdisciplinar.

Quanto à abordagem de pesquisa, esse trabalho se enquadra no tipo de pesquisa qualitativa de caráter interpretativista, cujo objetivo não se restringe a questões numéricas, e sim, a um aprofundamento acerca de um tema.



Diante de pesquisas com essa abordagem, Silveira e Córdova (2009) fazem algumas considerações concernentes às preocupações que devem ocupar o foco do pesquisador ao realizar o seu trabalho:

(...) o pesquisador deve estar atento para alguns limites e riscos da pesquisa qualitativa, tais como: excessiva confiança no investigador como instrumento de coleta de dados; risco de que a reflexão exaustiva acerca das notas de campo possa representar uma tentativa de dar conta da totalidade do objeto estudado, além de controlar a influência do observador sobre o objeto de estudo; falta de detalhes sobre os processos através dos quais as conclusões foram alcançadas; falta de observância de aspectos diferentes sob enfoques diferentes; certeza do próprio pesquisador com relação a seus dados; sensação de dominar profundamente seu objeto de estudo; envolvimento do pesquisador na situação pesquisada, ou com os sujeitos pesquisados. (SILVEIRA; CÓRDOVA, 2009, p. 32)

Dentre os aspectos que os autores sugerem como pontos de maior atenção do pesquisador, destaco, primeiramente, a falta de detalhamento dos processos por meio dos quais os resultados foram produzidos; na sequência, a sensação de domínio completo do objeto e, posteriormente, a relação do pesquisador com o seu objeto de pesquisa.

O primeiro aspecto destacado por nós influencia a credibilidade do trabalho. Segundo Dörnyei (2003), o pesquisador deve deixar claros os procedimentos de que fez uso, para obter resultados. Desse modo, a pesquisa apresentará mais transparência e, conseqüentemente, receberá maior confiança por parte dos leitores.

O segundo aspecto concerne à exploração do objeto de estudo, ou seja, à sensação de conhecê-lo em profundidade pode fazer com que o pesquisador não explore os registros de pesquisa adequadamente ou deixe de analisar informações que possam ser relevantes para o trabalho.

O terceiro, que se refere ao envolvimento do pesquisador com o seu objeto de estudo, faz com que atentemos para a influência que essa relação pode exercer sobre a análise dos dados gerados, o que pode ocasionar resultados equivocados ou não fidedignos.

Assim, ciente dos cuidados que devem ser tomados para a realização dessa pesquisa, o presente trabalho se organiza em três capítulos, nos quais ampliarei as discussões aqui introduzidas. No primeiro capítulo, expandirei as discussões acerca da metodologia utilizada para a realização desta pesquisa, apresentando os princípios da pesquisa qualitativa interpretativista; as questões de ética; os problemas de pesquisa; os registros estudados; a geração de dados; e, por fim, uma breve apresentação do que foi pesquisado sobre *rock* e do percurso histórico do estilo musical até o momento.

No segundo capítulo, por meio dos registros escolhidos, investigarei os significados culturais do grupo social roqueiro, a partir de canções do gênero musical *rock* brasileiro. Nele, expandirei as reflexões sobre gênero discursivo e cultura, citados nesta introdução.

No terceiro capítulo, discutirei o conceito de estereótipo, trazido por Bhabha (1998), relacionando-o à análise realizada no segundo capítulo sobre os significados culturais com o intuito de verificar se, nos registros escolhidos, os traços culturais do grupo roqueiro corroboram ou negam o seu estereótipo.

Em termos gerais, acredito que a contribuição do meu trabalho para a comunidade acadêmica reside no fato de que analiso canções a partir da perspectiva bakhtiniana, esta que subjaz aos documentos que norteiam o ensino de língua portuguesa e língua estrangeira moderna no estado do Paraná (2008, p. 63)<sup>12</sup>, uma vez que “o Conteúdo Estruturante da disciplina que atende a essa perspectiva é o discurso como prática social”.

Além disso, ainda com relação à esfera escolar, alio esse olhar para o gênero à questão cultural, recorrente em sala de aula. Conforme Cavalcanti e Maher (2009), a sala de aula é um microcosmo da sociedade, ou seja, nela é possível encontrar inúmeras diferenças dentre elas de cunho econômico, sexual, credo religioso e/ou étnico.

Rojo (2012, p. 12) afirma que “o conflito cultural se apresenta escancaradamente em lutas entre gangues, massacres de rua, perseguições e intolerância”. Em função disso, ela defende que as diferenças culturais devem ser abordadas em sala de aula com o intuito de amenizar a violência social e a falta de perspectiva dos jovens.

Assim, considerando o que foi exposto na introdução, passo para o primeiro capítulo no qual apresento as discussões sobre a metodologia utilizada na presente pesquisa.

---

<sup>12</sup> As Diretrizes Curriculares da Educação Básica, voltada para o ensino de Língua Portuguesa, é o documento norteador para a prática do ensino da disciplina no Estado do Paraná. O documento pode ser acessado online. Disponível em: <[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/diretrizes/dce\\_port.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/diretrizes/dce_port.pdf)>. Acesso em: 29 Set 2015.

## CAPÍTULO 1 – ASPECTOS METODOLÓGICOS

O conhecimento científico, de acordo com Lakatos e Marconi (2003), difere das outras formas de conhecimento – popular, filosófico e religioso<sup>13</sup> – principalmente pelo método e os instrumentos utilizados para se alcançar determinado conhecimento.

Ainda de acordo com Lakatos e Marconi (2003, p. 80) ciência é “uma sistematização de conhecimentos, um conjunto de proposições logicamente correlacionadas sobre o comportamento de certos fenômenos que se deseja estudar”. Conforme o que é apontado pelas autoras, a ciência e o conhecimento produzido por ela são demarcados, principalmente, pelas formas de produção desse conhecimento.

Em função disso, nesse primeiro capítulo, busco pontuar alguns aspectos metodológicos referentes à pesquisa que são importantes para o presente trabalho. Observo nesse momento do texto, questões referentes aos princípios da pesquisa qualitativa interpretativista, bem como à perspectiva da Linguística Aplicada, à ética de pesquisa, aos problemas, aos registros e à geração de dados. Além disso, abordarei algumas pesquisas realizadas até o momento sobre temáticas correlatas à minha e que se dedicam ao estudo do *rock* brasileiro. Em seguida, por tratar do estilo musical *rock*, faço um breve relato sobre o histórico desse estilo musical.

### 1.1 A Linguística Aplicada

Reservo esse momento do texto para discutir a perspectiva teórica e metodológica sob as quais este trabalho se inscreve. Trato de abordar a Linguística Aplicada, área a qual essa pesquisa pertence, e relacioná-la com as demais disciplinas, teorias e campos de estudo que fazem contribuições, como Antropologia, teoria enunciativa de Bakhtin e, principalmente, o campo dos Estudos Culturais. Além disso, discorrerei, também, acerca da abordagem qualitativa interpretativista, cujos postulados norteiam a minha pesquisa.

Cavalcanti (1986) define a Linguística Aplicada (LA) como uma área de investigação que no passado fora vista como uma área de aplicação da Linguística. Sob esse viés, a LA era equivalente à aplicação de teorias linguísticas. Ainda conforme Cavalcanti (1986, p. 5), essa

---

<sup>13</sup> Conforme Lakatos e Marconi (2003), o conhecimento popular é caracterizado pelo seu caráter empírico e assistemático. O conhecimento filosófico é alcançado à luz da razão humana. Por não possuir uma sistematização, ele não pode ser provado, nem refutado. O conhecimento religioso, por sua vez, apoia-se em doutrinas sagradas e, por terem sido reveladas, não podem ser colocadas à prova.

visão, no que diz respeito ao foco de ação, “equacionava a LA com o ensino de línguas estrangeira e materna, ou seja, com a elaboração e utilização de técnicas de ensino”.

Conforme supracitado, essa é a LA do passado. Cavalcanti (1986) aponta a LA como uma área preocupada com aspectos referentes ao uso da linguagem dentro ou fora do contexto escolar.

Desse modo, com base nas ideias propostas por Cavalcanti (1986), em virtude do trabalho com canções do *rock* brasileiro, essa investigação se enquadra dentro dos preceitos da LA por se propor a discutir a língua em suas condições reais de uso. Utilizo o gênero discursivo canção para investigar significados culturais do grupo roqueiro a partir de canções produzidas no Brasil, isso implica em reservar um espaço para analisar a língua que circula em determinado campo de comunicação e levantar informações acerca da produção, circulação e reprodução desses textos.

Almeida Filho (2001, p. 2) faz uma ressalva, afirmando que, embora a palavra “aplicada” possa promover uma interpretação de que essa área lida estritamente com questões práticas, ela “está visceralmente ligada à pesquisa científica para evoluir no terreno teórico”. Em outras palavras, a LA analisa questões relacionadas à língua em uso e, em seguida, evolui em seu campo teórico, construindo modelos e paradigmas que auxiliam o linguista aplicado a compreender o universo de usos da língua (ALMEIDA FILHO, 1991).

Moita Lopes (1998) aborda a questão da aplicação em LA, afirmando:

(...) o linguista aplicado, partindo de um problema com o qual as pessoas se deparam ao usar a linguagem na prática social e em um contexto de ação, procura subsídios em várias disciplinas que possam iluminar teoricamente a questão em jogo, ou seja, que possam ajudar a esclarecê-la (...). Isso quer dizer que a pesquisa em si é aplicada, isto é, ocorre no contexto de aplicação, e não se faz aplicação em LA. (MOITA LOPES, 1998, p. 102)

Conforme exposto na citação acima, Moita Lopes (1998) afirma que a pesquisa em LA acontece em contexto de aplicação e não se faz a aplicação na área. Além disso, ainda explorando a citação do autor, observo outra questão relevante para a área: seu caráter interdisciplinar, uma vez que o autor afirma que o linguista aplicado, ao se deparar com um problema de uso da linguagem, busca “subsídios em várias disciplinas que possam iluminar teoricamente a questão em jogo”.

Embora a interdisciplinaridade seja uma característica presente na LA, Moita Lopes (1998) revela que esse ainda é um desafio para essa área de pesquisa. Segundo o autor, isso se deve à dificuldade por parte de pesquisadores em aceitar ideias de outros campos como

compatíveis, o que ele credita a uma ausência de “compreensão teórica globalizadora” (MOITA LOPES, 1998).

Em relação à natureza interdisciplinar da LA, Cavalcanti (1986) afirma que, para pesquisar questões referentes ao uso da linguagem, a LA busca parte de seus subsídios teóricos na Linguística e outra parte em outras áreas, como, a Sociolinguística, Psicologia, Antropologia, Educação e Filosofia. A autora ainda acrescenta que a teoria e a metodologia da LA não são centralizadas em nenhuma disciplina específica.

Sob esse prisma, a presente pesquisa pode também estabelecer diálogos entre teóricos de outras áreas. Canclini (2009, 2011) tem sua pesquisa desenvolvida dentro dos preceitos da Antropologia, disciplina que se preocupa em estudar o homem e aspectos que o cercam. Além disso, autores como Bakhtin (1998, 2003), Bakhtin/Volochinov (1997), Silveira (2012), Fiorin (2008) e Brait (2005) possuem trabalhos que norteiam as pesquisas sobre a língua como prática social. Acerca dos Estudos Culturais, Souza (2004), Hall (2000) e Bhabha (1998) são desse campo de estudo em função de suas pesquisas relacionadas à cultura. Por fim, busco as contribuições de Butler (1988, 1994, 2003), autora dos Estudos Feministas que discute a questão da identificação.

Retomo o aspecto interdisciplinar para estabelecer o diálogo entre a área da LA e o campo dos Estudos Culturais. Enquanto, conforme abordado anteriormente, enxergo a LA como uma área essencialmente interdisciplinar, os Estudos Culturais, segundo Escosteguy (2010), não é uma disciplina específica e sim, um campo de estudo, justamente por seu caráter interdisciplinar.

Escosteguy (1998), ao mencionar Hall et al. (1980), esclarece que os Estudos Culturais não se caracterizam como uma disciplina, mas sim, como uma área onde diferentes disciplinas interactivam. Ainda de acordo com Escosteguy (1998, p. 88), o campo dos Estudos Culturais “não se constitui numa nova disciplina mas resulta da insatisfação com algumas disciplinas e seus próprios limites. É um campo onde diversas disciplinas se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea”.

É sob esse contexto interdisciplinar que integro, ao presente trabalho, a teoria bakhtiniana, fazendo uso do seu método de análise, que propõe que esta seja para o conteúdo temático, construção composicional e o estilo das canções, estas que serão interpretadas como gêneros discursivos, bem como das informações acerca dos contextos de produção, circulação e recepção das canções.

Quanto à abordagem de pesquisa, este trabalho se enquadra no tipo de pesquisa qualitativa cujo objetivo não se restringe a questões numéricas, como a tipologia antagonica,

quantitativa, e sim, busca um aprofundamento acerca de algum tema. Bortoni-Ricardo (2009) faz um paralelo entre esses dois tipos de pesquisa:

a pesquisa quantitativa procura estabelecer relações de causa e consequência entre um fenômeno antecedente, que é a variável explicação, também chamada de variável independente, e um fenômeno consequente, que é a variável dependente. Já a pesquisa qualitativa não se propõe a testar essas relações de causa e consequência entre fenômenos, nem tampouco gerar leis causais que podem ter um alto grau de generalização. A pesquisa qualitativa procura entender, interpretar fenômenos sociais inseridos em um contexto. (BORTONI-RICARDO, 2009, p. 34)

No caso desta pesquisa, tento compreender significados culturais do grupo social roqueiro, partindo dos gêneros discursivos canções que são produzidos/cantados por eles. Essas canções são vistas como registros de pesquisa e a nós, cabe a responsabilidade de analisá-las e interpretá-las. Denzin e Lincoln (2006) afirmam que a pesquisa qualitativa é um conjunto de atividades interpretativas, que ainda sofre resistência por parte de pesquisadores positivistas. Os autores acreditam que essa resistência consiste num desejo de fazer uma distinção entre as ciências exatas e as ciências humanas. Conforme Denzin e Lincoln (2006, p.22), as ciências exatas tradicionalmente defendem a existência de uma “verdade” que transcenda a opinião e tendenciosidade e, por isso, “a pesquisa qualitativa é vista como um ataque a essa tradição”.

A pesquisa qualitativa reconhece que o observador que interpreta os registros atua como uma espécie de filtro, pois ele é constituído por uma bagagem cultural que influencia a sua forma de olhar para o objeto estudado. Em contrapartida, a sua relação com o mundo é o argumento de defesa para a sua análise. Acerca disso, Bortoni-Ricardo (2009) afirma:

Segundo o paradigma interpretativista, o cientista social é membro de uma sociedade e de uma cultura, o que certamente afeta a forma como ele vê o mundo. Portanto, de acordo com esse paradigma, não existe uma análise de fatos culturais absolutamente objetiva, pois essa não pode ser dissociada completamente das crenças e da visão de mundo do pesquisador. Assim uma linguagem de observação neutra seria ilusória, pois todas as formas de conhecimento são fundamentais em práticas sociais, linguagens e significados, inclusive aqueles do senso comum. O pesquisador não é um relator passivo e sim um agente ativo na construção do mundo. Sua ação investigativa tem influência no objeto de investigação e é por sua vez influenciada por esse. (BORTONI-RICARDO, 2009, p. 58-59)

Essa aceitação do envolvimento entre o pesquisador e seu objeto de pesquisa, pautada na ideia de que o pesquisador faz parte do mundo que estuda, é conhecida como reflexividade,

uma vez que o pesquisador influencia e é influenciado pelo objeto. A partir desse paradigma interpretativista, o pesquisador se coloca em posição de destaque, pois é responsável por interpretar aspectos relacionados ao mundo do qual ele faz parte. Acerca dessa perspectiva, Bortoni-Ricardo (2009) assera:

a tarefa da pesquisa interpretativa é descobrir como padrões de organização social e cultural, locais e não-locais, relacionam-se às atividades de pessoas específicas quando elas escolhem como vão conduzir sua ação social. A pesquisa interpretativista não está interessada em descobrir leis universais por meio de generalizações estatísticas, mas sim em estudar com muitos detalhes uma situação específica para compará-la a outras situações. (BORTONI-RICARDO, 2009, p. 42)

Conforme a citação acima, diferente do paradigma positivista, que preconiza maior objetivismo, a pesquisa qualitativa interpretativista permite o envolvimento do pesquisador com o seu objeto de estudo e busca descobrir padrões por meio de situações específicas que possam ser comparadas com outras. Diante dessa ideia, enxergo como necessário abordar questões relacionadas à ética de pesquisa que adoto para o presente trabalho.

## **1.2 A ética na pesquisa**

A geração de dados constitui parte de um método para a análise e interpretação dos registros escolhidos da presente pesquisa. A minha relação com o todo que compõe os registros, de certa forma, influencia nos resultados obtidos. Ciente disso, nesse subitem, abordo questões acerca da ética na pesquisa.

A justificativa pela escolha do grupo social roqueiro foi exposta na introdução deste trabalho. Ela consiste na grande adesão do público ao consumo dos bens culturais produzidos por esse grupo. No entanto, a escolha desse grupo para análise neste trabalho não aconteceria se não existisse uma relevância do tema para mim, enquanto pesquisador, que poderia evidenciar uma especial simpatia ou uma rejeição.

Nesse sentido, Christians (2006) afirma que no momento de análise é difícil o pesquisador eliminar seus valores, desconsiderando os sentimentos que ele relaciona ao tema estudado. No entanto, na fase de apresentação dos dados gerados, ele insiste que o pesquisador deve se desprender destes sentimentos, pois as informações geradas não devem expressar nenhum tipo de juízo de valor. O autor, nesse aspecto, parece se preocupar com a autenticidade dos dados gerados, privilegiando as informações alcançadas por meio da

análise, como se quisesse que os dados falassem por si só. Penso que seja digno e pertinente o questionamento levantado pelo autor, mas acredito ser impossível não haver qualquer forma de juízo de valor, uma vez que eu participo ativamente da geração de dados.

Minha preocupação com as questões éticas faz com que eu discuta a noção de neutralidade para a pesquisa científica uma vez que na pesquisa qualitativa existe o envolvimento do pesquisador. Por isso, o caráter interpretativista deste trabalho exige que eu transcenda as discussões acerca da noção clássica de ética, proveniente do positivismo. Para tanto, trago uma reflexão sobre o conceito de ética social. Acerca dela, Christians (2006) faz as seguintes considerações:

Em vez de buscar princípios neutros aos quais todos os grupos possam recorrer, a ética social depende de uma visão complexa dos julgamentos morais como se estes integrassem um conjunto orgânico, uma experiência cotidiana, crenças a respeito do bem e sentimentos de aprovação e de vergonha, em termos de relações humanas e de estruturas sociais. Essa é uma abordagem filosófica que situa o domínio moral dentro dos propósitos gerais da vida humana que as pessoas compartilham contextualmente e através dos limites culturais, raciais e históricos. (CHRISTIANS, 2006, p. 150)

Com respaldo nessa citação, é possível reconhecer uma complexidade maior do termo ética. Se ela diz respeito à conduta de sujeitos mediante um conjunto de valores morais, que se integram a uma estrutura social maior e mais complexa, o que pode ser concebido como ético em determinado contexto, pode não o ser em outro. Assim, o envolvimento de um pesquisador em um trabalho de perspectiva positivista poderia ser considerado antiético. No entanto, na minha pesquisa, sobretudo por abordar questões culturais, o meu envolvimento é necessário.

Diante desse contexto, Christians (2006) apresenta o conceito de suficiência interpretativa, que significa o acompanhamento sério de vidas repletas de múltiplas interpretações e embasadas na complexidade cultural. Em outras palavras, os acontecimentos que se dão em âmbito social devem ser tratados com seriedade e a complexidade desses contextos deve ser respeitada. Segundo o autor, a partir dos textos que expõem resultados de pesquisas de caráter interpretativo, o leitor deve formar uma consciência crítica.

Nesse ponto, apresento o compromisso ético que assumo neste trabalho: de apresentar uma investigação dos significados culturais, sem firmar verdades absolutas, realizando uma nova leitura acerca das canções de *rock* brasileiro e do grupo social que a produz.



### 1.3 Os problemas de pesquisa

Conforme exposto na introdução, a presente pesquisa surge a partir de duas perguntas: a primeira delas diz respeito à construção de significados a partir dos gêneros discursivos e a sua relação com o ensino de línguas, sobretudo, língua portuguesa; e a segunda concerne à natureza – local ou global – das significações presentes nos textos.

Em relação à primeira inquietação, minha preocupação reside na forma como são construídos os significados em textos dos mais variados gêneros discursivos, em diferentes esferas da vida cotidiana. Seja na leitura de um artigo de opinião, de uma carta de um amigo ou de uma canção, é necessário que algumas informações, que transcendem o aspecto linguístico do texto, sejam levadas em consideração pelos leitores.

A canção, gênero discursivo explorado neste trabalho, eventualmente utilizada em sala de aula por professores de língua portuguesa, pode ser encontrada, conforme Costa (2005), em materiais didáticos, desvinculadas de suas condições de produção, circulação e recepção. Além disso, acerca do gênero, preciso considerar que a canção não é apenas letra. Ela necessita de todo um aparato para a sua produção, como músicos, instrumentos, gravadora, entre outros elementos. Costa (2005) destaca a complexidade da canção, apontando a existência da melodia como uma materialidade que constitui o gênero. Ademais, o autor também destaca a relação entre o gênero em questão e o grupo social que o produz.

Essa relação entre a canção e o grupo social que a produz me levou a pensar nos roqueiros e nos significados que são construídos a partir de suas canções. Posso, assim, afirmar que a segunda inquietação advém da primeira, pois, para construir os significados dos textos lidos, o leitor precisa considerar informações de sua bagagem cultural construída a partir de suas experiências, das ideologias reafirmadas nas canções, dos movimentos e lutas que representam.

Isto porque, retomando Canclini (2009, p. 41), “a cultura abarca *o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social*” (grifos do autor). É pertinente, então, olhar para âmbitos nos quais esses processos sociais se dão e a sua abrangência, considerando o contexto atual, demarcado pela globalização e a velocidade das informações, a natureza local ou global das significações.

Outro aspecto que considero inerente à preocupação com a construção dos significados, por fazer parte das informações extralinguísticas<sup>14</sup> as quais os leitores fazem uso

---

<sup>14</sup> As relações extralinguísticas a que me refiro nesse trabalho correspondem à ideia de relações dialógicas, na perspectiva de Bakhtin (2003), que penetram no enunciado, no plano do discurso, conferindo-lhe sua plenitude.

para realizar as leituras de textos, diz respeito à imagem do grupo<sup>15</sup> que produz o texto lido que, em alguns casos, é manifestada a partir de estereótipos. De acordo com Bhabha (1998, p. 105), o estereótipo “é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido”.

#### 1.4 Os registros de pesquisa

Os registros de pesquisa são os documentos ou arquivos que o pesquisador explora para a produção de dados. Em relação à constituição da fonte documental, nas palavras de Bortoni-Ricardo (2009, p. 62), “esses registros de fato ainda não são os dados, mas fontes para dados. O processo de converter fontes documentais em dados é um trabalho de **indução analítica** por meio do qual o pesquisador vai estabelecendo elos entre seus registros e asserções” (grifos da autora).

Utilizo a noção de registros em detrimento da ideia de coleta de dados, pois esta segunda sugere que os dados estão prontos em determinado espaço a espera de serem coletados. Sob a perspectiva aqui adotada, a partir dos registros escolhidos e de um método de análise, os dados serão gerados, o que revela a não neutralidade do pesquisador.

Os registros de pesquisa são compostos por canções do estilo musical *rock*, produzidas pela banda brasileira *Capital Inicial*, entre os anos de 1985 a 2015, ou seja, perpassando as décadas de 1980, 1990, 2000 e 2010. A análise recairá sobre uma canção representante de cada década. Estas canções são: “Veraneio Vascaína”, do álbum *Capital Inicial*, lançado no ano de 1986; “Cai a noite”, do álbum *Eletricidade*, do ano de 1991; “Quatro Vezes Você”, do álbum *Rosas e Vinho Tinto*, do ano de 2002; e a música “Coração Vazio”, lançada no álbum *Viva a Revolução*, do ano de 2014.

Essas canções foram escolhidas para compor os registros desta pesquisa em virtude da relevância que possuem. Algumas delas, mesmo após muitos anos de sua composição, ainda são tocadas pela banda em apresentações ao vivo, o que pode revelar valores que elas têm para o grupo. Além disso, nos principais portais<sup>16</sup> de música na internet, elas figuram entre as mais acessadas, o que pode indicar uma boa aceitação por parte do público.

<sup>15</sup> Vale ressaltar que o compositor nem sempre passa por esse crivo, uma vez que, no Brasil, em muitos casos, o autor da canção não é conhecido pelo grande público.

<sup>16</sup> No portal de música [letras.mus.br](http://letras.mus.br), “Coração Vazio” possui 231.216, exibições; “Quatro Vezes Você” tem 475.483; “Cai a noite”, 279.379; e “Veraneio Vascaína”, 225.350. No portal [vagalume.com.br](http://vagalume.com.br), as quatro canções estão entre as 25 canções mais ouvidas da banda. Conforme informações atualizadas em julho de 2016.

### 1.5 A geração de dados

Considerando os princípios da pesquisa qualitativa citados anteriormente, os quais apregoam que não existe neutralidade do pesquisador em relação ao seu objeto de estudo, apresento aspectos relacionados à geração de dados desta pesquisa.

Para a geração de dados, utilizarei as letras das canções, retiradas de portais de música na internet, bem como informações acerca da autoria e outros aspectos referentes aos contextos de produção, recepção e circulação aos quais elas pertencem. Essas informações são oriundas de livros, *sites* e documentários sobre o *rock* brasileiro.

Em função da metodologia de análise ter como pressuposto principal a teoria de Bakhtin (2003), realizarei a análise das canções observando os conceitos de construção composicional, conteúdo temático e estilo. Por se tratar do gênero canção, elementos referentes à melodia também serão levantados com o intuito de contribuir para a compreensão dos significados do gênero.

Concomitante à análise dos conceitos de construção composicional, conteúdo temático e estilo, olharei para as significações culturais construídas nas canções, considerando os autores que abordam essa temática Canclini (2009, 2011), Souza (2004) e Bhabha (1998).

### 1.6 A pesquisa sobre o *rock*

A presente pesquisa pode ser considerada inédita por investigar significados culturais construídos em canções de *rock* produzidas no Brasil. No entanto, ela não é a primeira a explorar a temática do *rock* brasileiro. Nesse momento do texto, apresento trabalhos que deixam a sua contribuição para o desenvolvimento da pesquisa relacionada à temática no Brasil.

As dissertações e teses aqui citadas foram retiradas do Portal de Periódicos da Capes e dizem respeito às pesquisas elaboradas durante seus respectivos cursos de Mestrado e Doutorado. Trago os trabalhos de Fernandes (2005), Franz (2007), Encarnação (2009), Zanutto (2010) e Magi (2011). Todos eles tratam de aspectos relacionados ao *rock* brasileiro, sob diferentes prismas teóricos e distintos recortes de pesquisa.

Fernandes (2005) busca analisar o poder que o *rock* brasileiro exerce sobre o ouvinte, relacionando-o com a mídia. Para tanto, a autora utiliza como objeto de análise a canção “Pais e Filhos”, da banda *Legião Urbana*, música ouvida até os dias atuais. A perspectiva de trabalho de Fernandes (2005) se enquadra dentro da teoria semiótica greimasiana e atenta para

questões concernentes à linguagem verbal e musical. Essa é a principal contribuição realizada pela pesquisa, em minha opinião, pois a autora alia à materialidade musical à linguística, o que é um desafio ao estudar canções.

A autora aponta, também, que faz uso da análise do sentido verbal e não-verbal da letra da canção, não abordando a canção sob um caráter sentimental. Desse modo, seu trabalho apresenta um rigor científico maior. Além disso, Fernandes (2005) faz um levantamento histórico do *rock* enquanto estilo musical.

Franz (2007), por sua vez, tem como objetivo do seu trabalho contribuir para a análise de canções, sob a perspectiva da Literatura. A autora delimita seu tema, o qual consiste em canções compostas por Humberto Gessinger, integrante da banda na década de 1980, *Engenheiros do Hawaii*. Segundo ela, o repertório escolhido trata de temas cotidianos, que contrastam a relação do “eu” com a sociedade.

Segundo a autora, Humberto Gessinger é um cronista que retrata em suas canções a sociedade como ele a percebe. Esse sujeito se coloca no meio dessa sociedade mediante a tantos conflitos da contemporaneidade como absurdismo<sup>17</sup> da vida. Refletir sobre questões relacionadas a um período conflitante da sociedade brasileira em aspecto político-social-cultural-econômico é a principal contribuição realizada pela autora.

Em relação ao trabalho de Encarnação (2009), este busca retratar e refletir sobre a relação entre o *rock* nacional, a mídia e o processo de redemocratização política no período de 1982 a 1989. O autor utiliza como objeto de pesquisa canções de 15 bandas produzidas durante esse período e matérias produzidas pela mídia da época, sobretudo, jornais e revistas de âmbito geral e uma revista especializada em música.

A pesquisa de Encarnação (2009) tem caráter histórico por desvelar, além das canções produzidas por bandas de *rock* da década de 1980, as relações entre os músicos e como eles eram representados pela mídia da época. O autor defende que os roqueiros oitentistas não se enquadravam em um rótulo de alienação política e de rebeldia sem causa, características do rótulo que era atribuído a esse grupo. Em meu ponto de vista, trazer essa discussão sobre o envolvimento do grupo roqueiro com o período de redemocratização política no Brasil e contribuir para uma desmistificação da ideia estereotipada de roqueiro é o ponto de maior relevância da dissertação.

---

<sup>17</sup> De acordo com Ramos (2007), o absurdismo ou absurdo é um sentimento caracterizado por ser inexplicável. O homem está diante de tantas incertezas que não pode ao menos afirmar com toda certeza de que está diante do absurdo. A razão é impotente diante do desejo de explicação total. O autor menciona Camus (1942), que lembra os gestos de levantar cedo, tomar condução, trabalhar, almoçar, retornar ao trabalho, refeição, sono, todos eles durante a semana e em grande parte da vida do ser humano, um dia surge a pergunta “e por que?”. Então, o espanto de não ter uma explicação. Desses questionamentos que se trata o absurdismo.

Por sua vez, Zanutto (2010) teve o objetivo de evidenciar o funcionamento discursivo de um tipo de dispositivo de produção de identidade do sujeito do *rock*, tanto daqueles que compõem e interpretam quanto daqueles que gostam. Ela se localiza na perspectiva da Análise do Discurso Francesa, cuja principal referência foi Michel Foucault.

O recorte temático que a autora utiliza como objeto de estudo são as canções de rock produzidas na década de 1980, pois ela acredita que esse período se trata de uma microesfera de resistência que marcou um período de transição de regime político. Dentre os apontamentos da autora, uma importante consideração que faço é constatar que, ao analisar o *rock* nacional produzido décadas atrás com o olhar construído nos dias atuais, o *rock* assume uma condição de documentação histórica e a partir dele é possível perceber traços de elementos memoriais de aspectos políticos, sociais e culturais de um momento singular da história brasileira.

Por fim, Magi (2011) organiza seu trabalho a partir da perspectiva das Ciências Sociais. Seu tema se delimita ao *rock* produzido na década de 1980, especificamente, da banda *Legião Urbana*, versando sobre a manifestação do gênero nesse período, transitando entre os espaços de menor e maior prestígio atribuídos pela mídia.

A autora, em uma de suas reflexões, traz a frase da canção “Orra, meu”, de Rita Lee, que diz “roqueiro brasileiro sempre teve cara de bandido”, com o intuito de discutir o posicionamento dos roqueiros diante da sociedade, que eram vistos, conforme Magi (2011), além de “alienados”, “drogados” e “cabeludos”, também como “inautênticos”, sobretudo pelo fato de o *rock* ter origem estrangeira. Mais uma vez, percebo o questionamento à visão estereotipada de roqueiro, aspecto que considero relevante no trabalho da pesquisadora.

A partir desses trabalhos apresentados, traço uma reflexão que constata que grande parte das pesquisas sobre o *rock* nacional se concentram no material produzido durante a década de 1980. Esse período é marcado historicamente por ser um momento de transição de regime político no Brasil. Um momento, também, em que o *rock* brasileiro surge com maior intensidade e as bandas ganham maior popularidade. A adesão do público ao Rock in Rio, de 1985, é uma evidência desse crescimento do consumo de canções de *rock* como bens culturais.

Acredito que meu trabalho pode contribuir no âmbito das análises das canções que não estão em um único período de tempo. Além disso, investigo aspectos culturais relacionados a estes gêneros.

## 1.7 A história do estilo musical *rock*

Chacon (1982), no seu livro “O que é Rock”, admite ser um desafio e caracteriza a tentativa de conceituar o *rock* como pretenciosa. Musicalmente, é muito difícil apontar os limites do gênero, pois este é um estilo musical que se constituiu a partir de outros três estilos musicais: *pop music*, *country and western music* e *rhythm and blues*<sup>18</sup>.

Chacon (1982), no entanto, transcende o espaço musical ao afirmar que o *rock* é muito mais do que um estilo musical, ele é um estilo de vida, um comportamento, um modo de ver o mundo. Nas palavras do autor:

O *rock* é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O *rock* é e se define pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do *rock* a mesma poliformia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração a geração. Mais polimorfo ainda porque seu mercado básico, o jovem, dificulta o alcance ao porto da definição (e da estagnação...). (CHACON, 1982, p. 18-19)

Conforme é possível observar na citação acima, *rock* é um estilo que se renova de acordo com o espaço e o tempo, que se coloca em função do seu público-alvo, este composto majoritariamente por jovens. Por isso, diante de alguns contextos, as canções surgiram com o intuito de ser um veículo para o jovem expressar suas reflexões sobre temáticas do seu interesse.

Devo considerar que Chacon (1982) falava a partir da visão que possuía no início da década de 1980, quando o público que consumia *rock* eram os jovens. Hoje, no entanto, essa realidade pode ser questionada, uma vez que os grupos e fãs jovens da época se tornaram adultos. Posso afirmar, com mais segurança, que atualmente o público é composto por ambos jovens e adultos.

O *rock*, enquanto gênero musical, surge na década de 1950, a partir da música *pop*, *country* e do *blues*. Este último, de origem negra, colaborou mais para a constituição do *rock* principalmente no aspecto instrumental. *Bill Haley and his Comets* é, geralmente, considerado o primeiro grupo de *rock*. No entanto, é com Elvis que o gênero ganha impulso. Ainda conforme Chacon (1982), a imagem de Elvis era a possibilidade de crescimento mercadológico e a chance de tornar aquele modismo uma verdadeira revolução.

---

<sup>18</sup> Tradução minha: música pop, música country e o blues.

Montanari (1988) acredita que Elvis tinha um visual mais atrativo para o mercado do que Halley e que a televisão e o cinema foram outras mídias que contribuíram para a afirmação de Elvis. Montanari (1988) afirma que até os dias de hoje se comenta, quase como fofoca, que Bill Halley não fez sucesso porque não se enquadrava aos padrões estéticos considerados belos à época e logo acrescenta que ele era considerado por muitos apreciadores do rock como um verdadeiro herói deste estilo musical, mesmo porque Halley carregava nos punhos o instrumento símbolo do gênero, a guitarra elétrica.

Ainda conforme aponta Montanari (1988), até o início dos anos de 1960, o *rock* era exclusivamente norteamericano. Contudo, na Inglaterra, jovens de classe média baixa, operária, por meio do *rock* encontraram meios de expressar as suas ideias. Dois grupos se destacam na década de 1960: *The Beatles* e os *Rolling Stones*. Segundo Chacon (1982, p. 32), “suas imagens contestadoras (o cabelo comprido, o fino senso de humor e a avacalhada nas entrevistas) se mesclavam com o bom comportamento (tipo terninho limpo, beijos nas fãs) que os promotores e produtores deles esperavam”.

Ainda na década de 1960, mais precisamente no ano de 1967, o *rock* sofre uma revolução conceitual. De acordo com Montanari (1988), o *rock* se intelectualizou. Tanto na Inglaterra quanto nos Estados Unidos da América há um cuidado maior com as letras e com os instrumentos.

Historicamente, o *rock* não nasceu como música de protesto e não pode ser concebido exclusivamente como tal. Essa preocupação com o lado social, conforme Chacon (1982), aparece no fim da década de 1960 em algumas obras, como *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, dos *Beatles*.

Mencionei esse envolvimento social na introdução deste trabalho, lembrando naquele momento do texto, do exemplo da canção *Street fighting man*, dos *Rolling Stones*, canção que no ano de 1968 lamentava o fato de apenas Londres não sair às ruas para protestar<sup>19</sup>. Há ainda

---

<sup>19</sup> Os protestos aqui citados fazem referência ao movimento “Maio de 68”, que aconteceu na França e teve início a partir de uma reivindicação de estudantes universitários que exigiam reformas no setor educacional. O embate aconteceu entre as autoridades da Universidade de Paris e seus estudantes, em que a instituição decidiu fechar as portas e cogitou expulsar alguns de seus alunos. Imediatamente, alunos da Universidade de Sorbonne se reuniram para protestar em passeata e foram reprimidos pela força policial com violência. Posteriormente, o movimento ganhou apoio de sindicatos de várias áreas e por meio de uma greve geral pressionaram o então presidente francês Charles De Gaulle a ceder às reivindicações dos manifestantes. Cerca de 9 milhões de pessoas se reuniram para protestar, nessa que foi considerada a maior greve geral da Europa. O espírito de protesto do movimento se expandiu para outros países como Alemanha, Itália, Polônia e a antiga Tchecoslováquia. Disponível em: <<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/o-que-foi-o-movimento-de-maio-de-68-na-franca>>. Acesso em: 10 Ago 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/mundo/2008/04/396757-saiba-como-o-movimento-estudantil-frances-se-espalhou-pela-europa.shtml>>. Acesso em: 10 Ago 2015.

o caso do Concerto para Bangladesh, evento que reuniu estrelas do estilo musical para levantar fundos e ajudar um país devastado pela guerra civil.

Ao considerar essa relação do *rock* com aspectos referentes à sociedade, não é prudente aponta-lo como um fator imprescindível para possíveis alterações na organização da vida social. No entanto, como aponta Chacon (1982, p. 50), “seu papel galvanizador é indiscutível, e a maior prova disso é a necessidade que o sistema tem de censurá-la”.

O autor admite que a canção possua uma função relaxante e simbólica. Além disso, há uma limitação de espaço em um LP. Em função disso, segundo o autor, o produto final enquanto questionamento político é necessariamente superficial. No entanto, eficaz. Conforme Chacon (1982), quando Bob Dylan, Gianni Morandi ou John Lennon:

(...) criticavam a guerra e reforçavam no público que os ouvia um movimento interior de resistência a ela, acabavam por provocar toda uma postura da sociedade civil que contribuiu decisivamente para que o Estado americano reconhecesse sua derrota e abandonasse o Vietnã em 1975. (CHACON, 1982, p. 51-52)

No Brasil, os precedentes do *rock*, de acordo com Chacon (1982) e Fernandes (2005), compõem o que se denominou chamar de Tropicalismo<sup>20</sup> composto, sobretudo por Caetano Veloso, primeiro a explorar o uso da guitarra elétrica em suas apresentações. Para Tinhorão (1998), o tropicalismo se colocou em posição de vanguarda do governo de 1964 e com o rompimento da resistência que existia por parte da classe média universitária, que defendia uma música popular de matrizes brasileiras, as guitarras encontraram o seu espaço no mercado. Esse é um movimento do final dos anos 1960 cujo espírito passaria a ser chamado, na década de 1980, de *rock* brasileiro.

Na década de 1970, conforme Fernandes (2005), surge o movimento *rock*-baião, encabeçado por Raul Seixas e os *Novos Baianos*. Esse movimento é um dos primeiros a dar uma perspectiva mais brasileira para o *rock*.

---

<sup>20</sup> Conforme Severiano (2008), o Tropicalismo ou Tropicália é um movimento musical brasileiro, encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, que tinha como intuito contrapor, com algo novo, radical e inusitado, as tendências da música pós-bossa nova no Brasil. O movimento misturava influências da música pop internacional com o uso de instrumentos eletroeletrônicos. O marco inaugural da Tropicália é o lançamento, em 1967, das canções “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, e “Domingo no parque”, de Gilberto Gil. A rebeldia era constante dentro do movimento. Além da inovação no quesito instrumental, os cantores proporcionavam experiências consideradas atípicas ao público em suas apresentações. Os artistas se apresentavam com vestimentas excêntricas e algumas de suas canções eram ininteligíveis. Numa dessas apresentações, Caetano e Gil foram acusados pela ditadura de desrespeitarem o hino nacional brasileiro e foram exilados. Consequentemente, o movimento enfraqueceu. Assim, em um curto período em evidência, de setembro de 1967 a dezembro de 1968, autores como Severiano (2008) afirmam que o Tropicalismo foi um movimento mais discutido do que praticado. No entanto, é inegável que deixou influências em artistas como Ney Matogrosso, Carlinhos Brown e Chico Science.



Aqui, vale ressaltar e exaltar a figura de Raul Seixas, considerado por muitos o “Pai do *rock* brasileiro”<sup>21</sup>. Isso porque ele incorporava ritmos mais brasileiros ao *rock* como, por exemplo, na canção “*Let me Sing, Let me Sing*”, cujo refrão é cantado em inglês “let me sing, let me sing/let me sing my rock n’ roll” embalado por um ritmo de *rock n’ roll* dançante. O ritmo do *rock* dá lugar ao baião nos versos “Tenho 48 quilo certo/48 quilo de baião/Num vou cantar como a cigarra canta/Mas desse meu canto eu não lhe abro mão”.

Acerca do perfil musical de Raul Seixas, Janotti Jr. (2003, p.78) aborda o diferencial do cantor em relação a outros músicos:

(...) o roqueiro brasileiro que marcou a década de 1970 foi o baiano Raul Seixas. Apesar de eclético e aberto à influência da música de raiz brasileira, seu diferencial em relação aos músicos citados anteriormente era que Raul partia do *rock* para incorporar outras influências musicais. (JANOTTI JR, 2003, p. 78)

Segundo Fernandes (2005), nesse mesmo contexto, *Os Mutantes* também aparecem e se colocam como uma das primeiras bandas de *rock* brasileiro. No entanto, eles são em geral colocados dentro do movimento tropicalista. O grupo seguia a linha dos *Beatles*, todavia, já vinham assimilando estilos existentes no Brasil.

De acordo com Aguiar (2010), o grupo fez uma apresentação no programa de estreia do show “O pequeno mundo de Ronnie Von” em 15 de outubro de 1966. Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee faziam parte da formação da banda, que assumiu o nome *Os Mutantes* nas semanas seguintes a essa ocasião. Segundo o autor, a banda surge em um momento que no Brasil o *rock* era primário, caracterizado por ser uma cópia do que era produzido no exterior. A partir dos Mutantes, que há uma mescla de ritmos, instrumentos e temas brasileiros e latinos com o *rock*. Canções como “Ando meio desligado”, “Panis et circenses”, “Bat Macumba” e “Dom Quixote” podem ser colocadas como exemplo dessa versatilidade. Além disso, o grupo gravou canções em quatro idiomas: português, francês, espanhol e inglês. Na década de 1990, o grupo ganha reconhecimento internacional. A banda tem seu período clássico entre os anos de 1966 e 1972, quando se retiram Rita Lee e Arnaldo Baptista. De 1973 a 1978 a banda possui outra formação com apenas Sérgio Dias como remanescente da formação original. Em 2006, o grupo se reuniu para uma apresentação em Londres e contava com a presença de Arnaldo Baptista e Sérgio Dias da formação clássica e Zélia Duncan

---

<sup>21</sup> Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2014/08/pai-do-rock-brasileiro-raul-seixas-deixava-saudades-ha-25-anos.html>>. Acesso em: 10 Ago 2015.

assumiu os vocais de Rita Lee. Após a apresentação, Sérgio Dias, sem a presença de Arnaldo e Zélia, continuou as atividades da banda, que se mantém até os dias atuais.

Seguindo a linha cronológica, o ano de 1970, marcou a separação de uma das bandas mais conhecidas de *rock* da história, *The Beatles*. A banda teve início no começo dos anos de 1960 e sua formação clássica foi constituída, a partir de 1962, pelos quatro garotos de Liverpool: John Lennon (guitarra e vocal), Paul McCartney (contrabaixo e vocal), George Harrison (guitarra e vocal) e Ringo Starr (bateria e vocal). O período de atividade da banda se estendeu durante toda a década de 1960 e teve fim no ano de 1970 com a separação do grupo.

De acordo com Sarmiento (2006), é um fenômeno cultural e um sucesso mercadológico. Os Beatles são recordistas em vários aspectos. Eles venderam no mundo todo mais de um bilhão de discos. É a banda com maior número de álbuns no topo das paradas musicais. Lidera as listas de artistas que mais vezes tiveram um single no topo das paradas, nos Estados Unidos e no Reino Unido. A canção “*Yesterday*” até 1986 havia sido regravada 1600 vezes. Por fim, o álbum “1”, que reúne os maiores sucessos da banda, vendeu 13,5 milhões de cópias no primeiro mês de lançamento. O grupo The Beatles é indiscutivelmente uma banda de relevância para o cenário do rock mundial e os números evidenciam isso.

A ausência da banda, conforme Chacon (1982), pulverizou as opções para o consumo das produções de *rock*. Houve, então, espaço para aquelas músicas consideradas mais pesadas que, posteriormente, dariam origem ao *heavy metal*.

No Brasil, de acordo com Fernandes (2005), o *rock* ganha uma cara mais brasileira principalmente na década de 1980, cuja influência do *punk* embalava a frequência frenética das melodias aliada às letras críticas e sensuais, que passaram a tomar forma mais consistente sem muita influência do que era trazido de fora. Em algumas literaturas, esse *rock* brasileiro também é conhecido sob a alcunha de *BRock*<sup>22</sup>.

Severiano (2008) afirma que foi o sucesso estrondoso em 1982 da canção “Você não soube me amar”, da banda *Blitz*, que abriu espaço para o Brock, o *rock* brasileiro dos anos 80. Ainda conforme o autor, o movimento trazia inúmeras bandas, das quais podemos citar *Barão Vermelho*, *Paralamas do Sucesso*, *Kid Abelha*, *Titãs*, *Ultraje a Rigor*, *RPM*, *Legião Urbana* e *Engenheiros do Hawaii*.

De acordo com Severiano (2008), o momento culminante do Brock aconteceu em janeiro de 1985 com a realização do evento Rock in Rio, organizado pelo empresário Roberto

---

<sup>22</sup> De acordo com Cavalcanti (2011), a alcunha *BRock* foi criada pelo jornalista Artur Dapieve e significa “o *rock* é nosso” e é inspirada na propaganda da Petrobras “o petróleo é nosso”. Seu objetivo é denominar o *rock* que se criou no país na década de 1980.

Medina. O evento exibiu 90 horas de espetáculos internacionais, como *Iron Maiden* e *Queen*, e nacionais, como *Paralamas do Sucesso* e *Barão Vermelho*. O êxito do evento auxiliou na consolidação do *rock* brasileiro e colocou o festival como um dos grandes acontecimentos musicais no mundo.

O Rock in Rio fora tão bem sucedido que Tinhorão (1998, p.341) retira de um trecho da seção “Recado dos leitores” do jornal O Estado de São Paulo, a fala entusiasmada de um leitor que afirma “o cenário musical brasileiro foi dividido até agora nos anos 80 em duas fases: pré-Rock in Rio e pós-Rock in Rio. Depois do memorável festival, descobriu-se que, na terra do samba, o rock poderia vender como banana”<sup>23</sup>.

Tinhorão (1998) atribui parte do sucesso do Rock in Rio à boa promoção do evento feita pelo mercado da indústria musical. Ainda que esse seja um dos fatores que o causaram, o êxito do evento não pode ser negado.

A partir desse respaldo histórico, nosso trabalho busca investigar significados culturais produzidos em canções da banda de *rock* brasileiro *Capital Inicial*, que são formas de representação do rock nacional. Utilizarei uma canção para representar a década de 1980, outra para a década de 1990, mais uma para os anos 2000 e uma última para a década de 2010.

---

<sup>23</sup> Carta do leitor Nelson Fragoso, da capital de São Paulo, publicada na seção “Recado dos leitores” do Caderno 2 do jornal O Estado de São Paulo de 4 de setembro de 1986, p.2.

## CAPÍTULO 2 – OS SIGNIFICADOS CULTURAIS

Conforme expus na introdução deste trabalho, neste capítulo realizarei uma análise dos registros, com o objetivo de investigar os significados culturais do grupo social roqueiro, a partir de canções do gênero musical *rock* brasileiro. Para tanto, é necessário que as reflexões acerca dos gêneros discursivos e da cultura, bem como dos conceitos subjacentes a estes sejam explicitados neste capítulo para a realização da análise.

Os registros de pesquisa, sobre os quais farei a análise, são as canções “Veraneio Vascaína”, do álbum *Capital Inicial*, lançado no ano de 1986; “Cai a noite”, do álbum *Eletricidade*, do ano de 1991; “Quatro Vezes Você”, do álbum *Rosas e Vinho Tinto*, do ano de 2002; e “Coração Vazio”, lançada no álbum *Viva a Revolução*, do ano de 2014.

Analiso essas canções a partir da perspectiva dos gêneros discursivos da teoria bakhtiniana. Assumir essa visão é admitir em primeiro lugar a língua como prática social o que significa, de acordo com Bakhtin/Volochinov (1997, p. 96), que “a língua, no seu uso prático, é inseparável de seu conteúdo ideológico ou relativo à vida”.

Nesse aspecto, ao analisar as canções supracitadas, busco estabelecer as relações desses textos com os seus respectivos contextos de produção, circulação e recepção. Estabelecer essas relações entre o conteúdo das canções e os contextos em que elas foram concebidas, auxiliou-me na investigação das significações culturais do grupo social roqueiro que podem ser construídas a partir dessas canções.

Vale ressaltar que, de acordo com Costa (2005, p. 113), “a canção é uma prática intersemiótica intrinsecamente vinculada a uma *comunidade discursiva* que habita lugares específicos da formação social” (grifos do autor). Desse modo, posso inferir que a canção do gênero musical *rock* brasileiro traz consigo traços da comunidade discursiva a qual Costa (2005) se refere, neste caso, o grupo social roqueiro.

### 2.1 Cultura

Quando me referi, no parágrafo anterior, à comunidade discursiva citada por Costa (2005), afirmei que a canção do gênero musical *rock* brasileiro traz consigo traços da comunidade da qual ela tem origem, isto é, os roqueiros. No momento em que afirmei a existência de traços, eu deixei transparecer a concepção de cultura que subjaz a nossa pesquisa.

Minhas principais referências para a construção desse conceito são Canclini (2009), Souza (2004) e Bhabha (1998), como já mencionadas na introdução deste trabalho. Conforme é possível encontrar em Canclini (2009), o conceito de cultura é polissêmico. A partir de uma perspectiva do senso comum, isto é, do seu uso cotidiano, a cultura pode ser vista como um acúmulo de conhecimentos e aptidões intelectuais e estéticas.

Frente a este uso cotidiano, estão os usos científicos, que contrapõem o conceito de cultura a outros referentes, como coloca Canclini (2009), cultura-natureza e cultura-sociedade. De acordo com o autor (2009, p. 38), a primeira oposição “ajudou a admitir como cultura o que foi criado por todos os homens em todas as sociedades e em todos os tempos”. Sob esse prisma, toda sociedade tem cultura e, em função disso, não há razões para que uma discrimine ou desqualifique a outra. Desse ponto de vista, surge o relativismo cultural, que consiste em admitir que cada cultura possui suas próprias formas de organização e estilo de vida. A crítica que Canclini (2009) traz a essa oposição consiste no modo superficial com que ela lida com aspectos mais específicos da vida social, como religiosidade, economia e arte.

Na perspectiva seguinte, que coloca em oposição cultura e sociedade, esta última é concebida como um conjunto de estruturas que determinam as práticas sociais, econômicas e políticas. Subjacentes a essas práticas estão as relações de poder e de sentido, para as quais Canclini (2009) se vale da imagem da geladeira para evidenciar que um objeto possui um valor de uso, um valor de troca, um valor de signo e um valor simbólico.

Canclini (2009) explica que, por exemplo, um objeto da sociedade como uma geladeira tem um valor de uso, que diz respeito a sua função de preservar alimentos e refrigerá-los; ela tem um valor de troca, relacionada ao seu valor de mercado; além disso, ela tem um valor de signo, que concerne a implicações simbólicas, como o fato de ela ser importada ou ter um *design* mais bonito; e possui, também, um valor simbólico, que estão vinculados a atos ou ritos particulares, como por exemplo, ser um presente de casamento e ter, para o seu proprietário, um valor especial, ou seja, simbólico.

A partir dessa diferenciação entre os valores, Canclini (2009) pontua que os valores de uso e troca estão relacionados à materialidade do objeto, enquanto que os valores de signo e símbolo concernem aos processos de significação e, por isso, são do âmbito da cultura.

Com essa reflexão Canclini (2009, p. 41) apresenta sua definição operacional de cultura, afirmando que “a cultura abarca *o conjunto dos processos sociais de significação* ou, de um modo mais complexo, a cultura abarca *o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social*” (grifos do autor).

Quando eu me proponho a analisar as canções do gênero musical *rock* brasileiro e me submeto a investigar os registros de pesquisa sob a perspectiva dos gêneros discursivos, eu entendo que essas canções possuem discursos e trazem em si valores sociais e ideológicos cujas significações são construídas e reconstruídas em meio a processos sociais. Bakhtin (2010, p. 207) afirma que o discurso é “a língua em sua integridade concreta e viva”, sinalizando para esse envolvimento de valores sociais e ideológicos. Nessa mesma linha, para Fairclough (2001, p. 91), “o discurso é uma prática, não apenas de representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado”.

Conforme é possível inferir a partir da definição de cultura defendida por Canclini (2009), a significação cultural surge a partir de processos sociais. Nesse aspecto, é possível estabelecer uma relação entre as ideias de Canclini (2009, 2011), Souza (2004) e Bhabha (1998) evidenciada pelo conceito de hibridação.

Para os autores, a cultura não é algo estático. Souza (2004), em conformidade com Bhabha (1998), apresenta uma definição de cultura em que esta se constrói “em oposição ao conceito dominante de cultura enquanto algo estático, substantivo e essencialista, a cultura passa a ser vista como algo híbrido, produtivo, dinâmico, aberto e em constante transformação”.

A ideia de hibridação trazida por Souza (2004) se manifesta na teoria de Bhabha (1998). A cultura, de acordo com Bhabha (1998), é híbrida e surge num espaço de ressignificações<sup>24</sup>.

Canclini (2009) segue o mesmo raciocínio ao afirmar que a cultura não é algo fechado, como um aspecto relacionado a um grupo e sim, como um conjunto de diferenças. Nesse sentido, Canclini (2011, p. 19) também traz o conceito de hibridação, no qual ele a vê como “*processos socioculturais nos quais as estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*” (grifo do autor).

Mais uma vez traço uma relação com o *rock* brasileiro. Conforme expus no primeiro capítulo, o *rock* surge nos Estados Unidos da América, a partir de outros três gêneros musicais: *country music*, *pop music* e o *blues*. Assim, como é visto em Canclini (2011) na

---

<sup>24</sup> Souza (2004) explica as ideias de Bhabha (1998), apontando que esse espaço de ressignificações ao qual nos referimos é o que Bhabha considera o terceiro espaço. A partir da perspectiva de cultura dos autores, o processo de significação cultural não se dá de modo que duas culturas fechadas se combinam e formam uma terceira. Esse terceiro espaço é um espaço de ressignificações, nele surgem as culturas, pois estas são construções que definem seus valores culturais, suas práticas sociais e sua estruturação da vida social.

citação acima, cada estilo musical possuía suas estruturas e práticas que se combinaram para formar novas formas de estrutura, novos valores, que hoje podem ser percebidas no *rock*.

Por sua vez, o *rock* ao migrar para o Brasil, se coloca numa posição de interação e conflito com a cultura que aqui já estava estabelecida. A partir dessa relação da cultura do *rock* com a cultura brasileira, surge o que conhecemos como *rock* brasileiro.

Nesse aspecto, consigo visualizar o “terceiro espaço” presente na teoria de Bhabha (1996) em que o autor afirma que toda cultura está sob um processo contínuo de hibridação. Segundo Bhabha (1996, p. 36-37), “para mim a hibridação é o ‘terceiro espaço’ que permite a outras posições emergir. Esse terceiro espaço desloca as histórias que o constituem e gera novas estruturas de autoridade, novas iniciativas políticas”.

O *rock* ao chegar ao Brasil não passou pura e simplesmente por um processo de apropriação ou adaptação. Ele passou por um processo de ressignificação cultural, que não consiste num produto a partir da soma de *rock*, mais Brasil. O *rock* brasileiro surge a partir de todo um processo histórico sociocultural. Souza (2004), em conformidade com Bhabha (1998), afirma:

(...) a vantagem de tal experiência [ingleses filhos de asiáticos] está em tomar consciência do hibridismo e não apenas que os constitui, mas que constitui todos; os participantes de tal ato tradutório passam a ressignificar os valores dominantes que clamam por supremacia, soberania, autonomia e hierarquia. Essa ressignificação a partir das fronteiras entre línguas, territórios e comunidades os leva ainda à construção de valores éticos e estéticos que não pertencem a nenhuma cultura específica; são valores que surgem a partir da experiência de “travessia” por entre os espaços culturais intersticiais – experiência essa que é exemplo da produtividade do hibridismo cultural e seus atos tradutórios. (SOUZA, 2004, p. 127)

A citação acima se vale do exemplo de descendentes asiáticos nascidos na Inglaterra. A condição desses angloasiáticos os coloca em posição de tradução cultural contínua. Souza (2004) afirma que os valores éticos e estéticos desses cidadãos não são nem inteiramente de uma cultura (asiática), nem de outra (inglesa); seus valores são construídos na “travessia” desses espaços.

Vejo o roqueiro brasileiro nesse espaço intersticial de travessia, conforme bem aponta Souza (2004), pois ele tem influências do estilo musical cuja origem é estrangeira e as mescla com aspectos musicais e culturais brasileiros. Assim, como os angloasiáticos não eram considerados asiáticos e tampouco ingleses de origem, os roqueiros daqui também ficaram deslocados. Como argumento, mais uma vez trago as palavras de Magi (2011), cujo trabalho apresenta a forma como os roqueiros eram vistos até a década de 1980, que dentre os

adjetivos figuravam caracterizações como “alienados” e “inautênticos”, em função de valorizarem um estilo estrangeiro. O roqueiro era o brasileiro “alienado”, o brasileiro culto gostava de outros estilos, como MPB.

Nesse espaço de travessia, encontro uma brecha para discutir a noção de significação cultural local e/ou global. Em seu estudo sobre o hip-hop europeu, Androutsopoulos e Scholz (2002, p. 20) separam os significados em “locais”/nacionais e globais. Para este trabalho, considero as significações culturais referentes ao Brasil e as significações globais ao que transcende ao país, isto é, o mundo como um todo. Entretanto, é plausível acrescentar que, conforme Blommaert (2014), as novas condições das sociedades modernas caracterizadas pela globalização fazem com que esses parâmetros mais fixos e estabelecidos – local vs global – sejam revisitados. Em outras palavras, um significado cultural global pode atuar sobre o local e vice-versa, pois elas se justapõem umas as outras.

Segundo o autor, antes da globalização, a língua e outros aspectos socioculturais eram vistos como relativamente pertencentes a uma comunidade discursiva específica. Os membros dessa comunidade compartilhavam um conjunto de conhecimentos sobre o contexto desse grupo e, por isso, os seus membros se entendiam. Blommaert (2014) afirma que essa ideia de que a língua e fatores socioculturais mais fixos a um grupo é desestabilizada por esse processo de globalização, é consequência dos contextos sócio-comunicativos mais complexos característicos da sociedade atual.

Sobre a globalização, Santos (2001, p. 20) afirma que “as bases materiais do período atual são, entre outras, a unicidade da técnica, a convergência dos momentos e o conhecimento do planeta”. Esses três aspectos se referem, respectivamente, a presença dos recursos tecnológicos em todas as partes do globo, o que possibilita que o mercado funcione durante o tempo inteiro e essa unicidade do tempo, por sua vez, permite que se tenha conhecimento do planeta.

Santos (2001) faz uma importante reflexão e contrasta a ideia de globalização que é vendida por grupos hegemônicos, caracterizada pela rapidez da informação e a existência de um mercado que busca homogeneizar o planeta quando, na verdade, as diferenças locais são realçadas. O autor alerta para a possibilidade de uma universalização ideológica em que os comportamentos relacionados à competitividade e ao consumo são estimulados.

O autor, ainda, acredita na possibilidade de uma globalização mais humana pautada nas mesmas bases materiais – unicidade técnica, convergência de momentos e o conhecimento do planeta – em virtude de reconhecer fatos que dão indícios de uma nova



história, como, a mistura de raças, culturas, povos, gostos em todos os continentes e a “mistura” de filosofias, graças aos progressos de informação.

Tratar do caráter local e/ou global tem relevância para essa pesquisa em virtude do rock advir de terras estrangeiras, alocando-se e se recriando em terras brasileiras e, após alguns anos em que não era valorizado, o estilo musical passou a ter maior apelo popular a partir de um processo sociocultural.

Nesse sentido, conforme Canclini (2011, p. 26-27), “a hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a *multiculturalidade* evite o que tem de segregação e se converta em *interculturalidade*” (grifos do autor)<sup>25</sup>. Assim, Canclini (2011) insiste que a atenção dos estudiosos deve ser direcionada não à hibridação em si, mas sim aos processos de hibridação.

Para sustentar esse posicionamento, busco as palavras de Cavalcanti e Maher (2009), as quais fazem uma reflexão sobre as diferenças culturais, para justificar a importância da interculturalidade:

O encontro com a alteridade nunca é fácil, sabemos todos. Em primeiro lugar, porque o que está em jogo são as relações de poder – quem está em situação privilegiada não deseja abandoná-la; quem está em situação subalterna busca, evidentemente, revertê-la. A disputa pelo poder marca, assim, o terreno das relações interculturais. Mas os defensores do multiculturalismo crítico acreditam que é justamente aí, nessa interação, que é tensa, competitiva, mas absolutamente necessária, que o poder pode ser negociado, pode ser desestabilizado, abrindo portas, portanto, para que relações mais equânimes possam ser construídas.

Em segundo lugar, há também que se considerar que diferenças de valores e de comportamentos podem ser, em muitos momentos, ininteligíveis ou inegociáveis. Não se trata, portanto, de tentar negar ou de ignorar a diferença no diálogo intercultural, mas de se preparar para com ela conviver da forma mais informada e respeitável possível. (CAVALCANTI; MAHER, 2009, p. 25)

A interculturalidade vista em Cavalcanti e Maher (2009) por meio da citação acima diz respeito à interação entre grupos sociais, constituídos por um conjunto de diferenças. Em outras palavras, cada grupo atribui significação à vida social. Entendo a complexidade da afirmação das autoras, que acreditam que relações de poder em dados contextos podem ser mais equânimes, ou seja, menos autoritárias a partir da negociação entre grupos sociais cuja interação é tensa. Assim como elas, acredito em que há esferas da atividade humana, como a

---

<sup>25</sup> Cavalcanti e Maher (2009) afirmam que algumas correntes do multiculturalismo não pregam a separação de culturas, mas sim, pelo diálogo dessas culturas, isto é, pela interculturalidade. Em outras palavras, Canclini (2011) defende que de várias culturas, ou seja, multiculturalidade, surja a interação entre elas, a interculturalidade.

familiar e a escolar, em que essas relações de poder podem ser desestabilizadas<sup>26</sup>. Além disso, faço a ressalva de que quando as diferenças forem inegociáveis, e vários contextos tem essa característica, a convivência deve ocorrer da forma mais respeitável possível. Esse é o caminho da interculturalidade.

Nessa perspectiva, de acordo com Canclini (2009, p. 48), o estudioso da cultura “não seria um especialista em uma ou várias culturas, mas sim nas estratégias de diferenciação que organizam a articulação histórica de traços selecionados em vários grupos para tecer suas interações”.

Antes de passar para a análise das canções que constituem os registros desta pesquisa, cujo método é a ordem metodológica de estudo da língua, sugerida por Bakhtin/Volochinov (1997), também conhecida como Método Sociológico, passo a traçar uma relação entre a visão de cultura apresentada neste capítulo e o signo linguístico bakhtiniano. Esta relação, feita por Souza (2004) em conformidade com Bhabha (1998), é importante para a análise deste trabalho, pois pressupõe que o signo linguístico se constitui em uma relação em que o significante não está diretamente ligado ao significado, pois está situado socialmente.

Desse modo, Bhabha (1998) desconsidera o uso do signo saussuriano, pois nessa vertente o signo linguístico já está normatizado, pré-interpretado. Em outras palavras, o signo é composto por uma relação direta entre significante e significado. Bhabha (1998) postula o uso do conceito sócio-histórico do signo bakhtiniano, pois, para o autor, a conexão entre significante e significado é mediada por intérpretes ou usuários da língua sempre situados socialmente em determinados contextos ideológicos, sociais e históricos.

Souza (2004) explica que o contexto e as condições sócio-históricas constituem o que Bhabha (1998) chama de lócus de enunciação. Souza (2004, p. 119) afirma que “para Bhabha, para entender a representação, é primordial entender o lócus de enunciação do narrador, do escritor ou, enfim, o lócus de enunciação de quem fala”.

Essa reflexão entre o signo linguístico, permeado por um contexto específico que é dotado de condições sócio-históricas, se torna plausível uma vez que na visão de Bakhtin/Volochinov (1997) a língua é prática social e não pode ser dissociada do seu conteúdo ideológico. Nesse aspecto, vale mencionar a noção de cronotopo, que segundo Bakhtin (1998, p. 211) é a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas em literatura”. Esse conceito permite pensar a relação do homem e

---

<sup>26</sup> Na música, os avanços tecnológicos, desenvolvimento de softwares e hardwares, possibilitaram que muitas bandas criem seu material de modo independente, sem o aval de gravadoras. Esta pode ser considerada uma forma de desestabilizar as relações de poder, embora, as gravadoras ainda detenham maior poder econômico para produção e circulação de produtos relacionados ao mercado da música.

suas ações à luz do tempo e do espaço. Por isso, a partir da perspectiva dos gêneros discursivos, analisarei a língua com o intuito de investigar os significados culturais do grupo social roqueiro que foram construídos nas canções de *rock* brasileiro.

Passo, então, para uma breve discussão sobre os conceitos que serão explorados na parte de análise do trabalho que dizem respeito ao Método Sociológico, criado por Bakhtin/Volochinov (1997).

## 2.2 Método Sociológico

A ordem metodológica de estudo da língua, também conhecida como método sociológico, corresponde a três aspectos:

1. As formas e os tipos de interação verbal em ligação com as condições concretas em que se realiza.
2. As formas das distintas enunciações, dos atos de fala isolados, em ligação estreita com a interação de que constituem os elementos, isto é, as categorias de atos de fala na vida e na criação ideológica que se prestam a uma determinação pela interação verbal.
3. A partir daí, exame das formas da língua na sua interpretação lingüística habitual. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1992, p. 124)

Gedoz e Costa-Hübes (2012) explicam que essa ordem metodológica é retomada por Bakhtin (2003) quando o autor aponta três elementos para o estudo do gênero cujo enunciado toma forma. Esses três elementos são: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional.

Os conceitos supracitados são mencionados por Bakhtin (2003) ao abordar os campos de atividade humana. Para o autor, cada campo possui suas próprias condições e necessidades de comunicação e, para atender a essas especificidades, os enunciados tomam forma de gêneros discursivos. Os conceitos de conteúdo temático, estilo e construção composicional, conforme pode ser observado em Bakhtin (2003), estão inerentes aos gêneros do discurso:

Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no topo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis*

*de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso.* (BAKHTIN, 2003, p. 261) (grifos do autor)

De acordo com a citação acima, posso afirmar que o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional são conceitos que estão submissos ao campo da atividade humana e que estes buscam atender às necessidades do referido campo. Assim, para fazer um pedido judicial, por exemplo, é preciso um gênero que se preste a fazê-lo, ou seja, aborde o mundo como objeto de conhecimento (conteúdo temático), obedecendo características e estruturas organizacionais do texto (construção composicional), utilizando-se dos recursos fraseológicos e lexicais (estilo) cabíveis a determinado campo.

Além disso, os conceitos são indissolúveis à medida que a construção composicional auxilia na manutenção do conteúdo temático, que por sua vez atua sobre o estilo e este permite a manipulação da construção composicional.

Estas são as primeiras impressões que podem ser extraídas a partir da citação de Bakhtin (2003) em torno do conteúdo temático, do estilo e da construção composicional. Os gêneros discursivos, definidos por Bakhtin (2003) como tipos relativamente estáveis de enunciados, possuem uma estreita relação com estes conceitos uma vez que, conforme afirma Fiorin (2008, p.62), o “conteúdo temático, estilo e organização composicional constroem o todo que constitui o enunciado”.

Bakhtin (1998, p. 57) aborda a relação desses três conceitos para a análise de obras estéticas, afirmando que “a forma artística é a forma de um conteúdo, mas inteiramente realizada no material, como que ligada a ele”. Nesse aspecto, Bakhtin afirma que o conteúdo temático de um gênero só existe em sua relação com a sua forma, ou seja, construção composicional, pois o autor toma o mundo como objeto de conhecimento e o molda a partir da sua obra estética por meio das linguagens que ela utiliza.

Sobre o conteúdo temático, Bakhtin (1998, p. 35) afirma:

*Nós, de pleno acordo com o uso tradicional da palavra, chamamos de conteúdo da obra de arte (mais precisamente, do objeto estético) à realidade do conhecimento e do ato estético, que entra com sua identificação e avaliação no objeto estético e é submetida a uma unificação concreta, intuitiva, a uma individualização, a uma concretização, a um isolamento e a um acabamento, ou seja, a uma formalização multiforme com a ajuda de um material determinado.* (grifos do autor) (BAKHTIN, 1998, p. 35)

Mais adiante nas palavras de Bakhtin (1998, p. 35) consigo ver de forma mais clara como o autor entende o conceito de conteúdo temático em que afirma que “fora da relação

com o conteúdo, ou seja, com o mundo e os seus momentos, mundo como objeto do conhecimento e do ato ético, a forma não pode ser esteticamente significante, não pode realizar suas funções fundamentais”. Assim, entendo o conteúdo temático como o assunto com as apreciações sociais sob o viés dos sujeitos socialmente situados.

Nesse aspecto, lembro-me das palavras de Bakhtin (2003) em que o autor aponta o conceito de conteúdo temático, bem como os de estilo e construção composicional, como submetidos aos campos de atividade humana. Assim, o conteúdo temático aborda momentos relacionados às esferas da atividade humana.

Desse modo, o conteúdo temático pode ser entendido como o domínio de sentido do qual se ocupa o gênero discursivo e não corresponde ao assunto do enunciado como pode sugerir algumas interpretações equivocadas acerca desse conceito. Fiorin (2008) apregoa:

O conteúdo temático não é o assunto específico de um texto, mas é um domínio de sentido de que se ocupa o gênero. Assim, as cartas de amor apresentam o conteúdo temático das relações amorosas. Cada uma das cartas trata de um assunto específico (por exemplo, o rompimento de X e Y, por causa de uma traição) dentro do mesmo conteúdo temático. As aulas versam sobre um ensinamento de um programa de curso. As sentenças têm como conteúdo temático uma decisão judicial. (FIORIN, 2008, p. 62)

Conforme pode ser notado a partir da citação acima, o conteúdo temático não se restringe ao assunto abordado em um gênero discursivo, ele o transcende. De modo a tornar o entendimento mais claro, diferentes textos possuem diferentes formas de abordar um determinado assunto. Assim, utilizando o exemplo de Fiorin (2008), o assunto do rompimento entre X e Y pode ser o registrado em uma carta de amor que faz parte do domínio de sentido – ou trazendo a ideia de Bakhtin (1998, p. 35) “o mundo e seus momentos” – das relações amorosas. Além disso, ele pode, também, aparecer em uma reportagem de um site de fofoca.

Nesse aspecto, os campos da atividade humana têm suas necessidades de comunicação e, em função disso, estão sobrepostos ao conteúdo temático. Por isso, quando afirmo, baseado em Fiorin (2008), que o conteúdo temático é o domínio de sentido de que se ocupa o gênero, isso diz respeito ao que o gênero se predispõe a fazer e a forma com que o faz. Em outras palavras, trazendo o exemplo citado acima da carta de amor e da reportagem em site de fofoca, o gênero correspondente ao domínio das relações amorosas se presta a realizar uma interação entre X e Y, enquanto que o texto correspondente às fofocas se dispõe a veicular e explorar possíveis notícias sobre a intimidade de um casal.

No que concerne ao estilo, na rápida colocação que Bakhtin (2003, p. 261) faz sobre esse conceito, a definição de estilo é o que consiste na “seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua”. De forma complementar, Fiorin (2008) apregoa que o estilo é:

(...) uma seleção de meios lexicais, fraseológicos e gramaticais em função da imagem do interlocutor e de como se presume a sua compreensão responsiva ativa do enunciado. Há, assim, um estilo oficial, que usa formas respeitadas, como nos requerimentos, discursos parlamentares, etc; um estilo objetivo-neutro, em que há uma identificação entre o locutor e o seu interlocutor, como nas exposições científicas, em que se usa um jargão marcado por uma “objetividade” e uma “neutralidade”; um estilo familiar em que se vê o interlocutor fora do âmbito de hierarquias e das convenções sociais, como nas brincadeiras com os amigos, marcadas por uma atitude pessoal e uma informalidade com relação à linguagem; um estilo íntimo, em que há uma espécie de fusão entre os parceiros da comunicação, como nas cartas de amor, de onde emerge todo um modo de tratamento do domínio daquilo que é mais privado. (FIORIN, 2008, p. 62-63)

Considerando o trecho acima, posso afirmar que o estilo, em conformidade com Bakhtin (2003), não é apenas individual, ele também é coletivo, pois o campo de comunicação em que o autor está inserido exige que ele selecione palavras e organize a estrutura do seu discurso de modo que suas características se adequem à situação. Quando o locutor, dentro do leque de possibilidades do campo comunicacional, seleciona seus recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais, tem o seu estilo individual manifestado.

Ainda com relação ao estilo, aproveito para explorar dois aspectos trazidos por Fiorin (2008) no início da reflexão citada acima: o primeiro deles diz respeito à relação entre o que se diz, isto é, o enunciado e a imagem do interlocutor que se tem; e em seguida a compreensão responsiva ativa que o enunciatador presume de seu interlocutor.

Desse modo, ao fazer a seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais, o enunciatador leva em consideração a imagem do seu interlocutor, ou seja, adequa seu discurso conforme a sua posição social a do outro. Por isso, no círculo familiar, o autor de um enunciado o direciona a alguém, considerando a imagem do seu interlocutor que assume uma posição, como por exemplo, a de esposa. No mesmo círculo, considerando a imagem do interlocutor que assume a posição social de mãe, o seu estilo de linguagem será outro.

No que concerne à compreensão responsiva ativa que o enunciatador presume de seu interlocutor, é possível dizer que o autor também define as características do seu enunciado, dentre elas a seleção de léxico, organização fraseológica, considerando a compreensão que o seu interlocutor fará deste enunciado e presumindo a sua resposta.

Sobre o que diz respeito à construção composicional, de acordo com Bakhtin (2003), posso afirmar que, assim como os demais conceitos, este também possui uma relação de submissão em relação ao campo de comunicação, pois, os gêneros se configuram estruturalmente para atender às necessidades comunicacionais de uma esfera da atividade humana. Por exemplo, a carta, por ser um gênero cuja comunicação requer um processo até chegar ao seu destinatário, precisa ter em sua estrutura a disposição de local e data. Além disso, por tratar de uma interação específica, ela também possui um espaço para a indicação do interlocutor.

Assim, sobre a construção composicional, Fiorin (2008) discorre:

(...) o modo de organizar o texto, estruturá-lo. Por exemplo, sendo uma carta uma comunicação diferida, é preciso ancorá-la num tempo, num espaço e numa relação de interlocução para que os dêiticos usados possam ser compreendidos. É por isso que as cartas trazem a indicação do local e da data em que foram escritas e o nome de quem escreve e da pessoa para quem se escreve. (FIORIN, 2008, p. 62)

Considerando o excerto acima, Fiorin (2008) define a construção composicional como o modo de organizar e estruturar o texto. Essa estruturação a que o autor se refere acontece para atender às necessidades de comunicação, como, “local e data” e “interlocução” para que os dêiticos possam ser compreendidos.

Bakhtin (1998, p. 58) destaca a importância da construção composicional, afirmando que o “*autor-criador é um momento constitutivo da forma artística*” (grifos do autor). Em outras palavras, segundo o autor, é pela forma que o autor da obra é identificado. Isso se dá, pois o autor-criador tem uma relação primária com o conteúdo e, então, enforma artisticamente esse conteúdo por meio do material. Bakhtin (1998, p. 58) apregoa que “eu devo experimentar a forma como minha relação axiológica ativa com o *conteúdo*, para prová-la esteticamente: é na forma e pela forma que eu canto, narro, represento, por meio da forma eu expressei meu amor, minha certeza, minha adesão”.

Desse modo, sintetizo a relação entre conteúdo temático, estilo e construção composicional, a partir dos estudos de Bakhtin (2003), que vê esses elementos como submissos às esferas da atividade humana. Além disso, no caráter artístico, conforme o autor, o gênero pressupõe um conteúdo que toma forma com o auxílio de um material.

A partir das considerações que fiz a respeito da cultura e do método sociológico proposto por Bakhtin/Volochinov (1997), fazendo uma breve abordagem dos conceitos que estão subjacentes a eles, parto para a análise da primeira canção chamada “Veraneio

Vascaína”, de 1986. Na sequência, analisarei as canções “Cai a noite”, de 1991; “Quatro Vezes Você”, do ano de 2002; e, por fim, “Coração Vazio”, do ano de 2014.

### 2.3 Veraneio Vascaína (1986)

A canção “Veraneio Vascaína” é a faixa número 6 do álbum *Capital Inicial* lançado no ano de 1986. Para a sua análise, considero o gênero canção, isto é, tanto a materialidade linguística quanto a materialidade musical serão utilizadas para o estudo. Além disso, abordo questões acerca das condições de produção, circulação e recepção do gênero. Nessa canção, assim como nas outras, serão analisados a construção composicional, o conteúdo temático e o estilo nessa ordem. Dou início pelo conceito de construção composicional, pois por meio dele posso apresentar as características do gênero discursivo canção.

#### 2.3.1 Construção Composicional

Ao afirmar que a análise se desenvolve a partir do gênero discursivo canção, considero a dupla linguagem de que o gênero se abastece: a linguagem verbal e a linguagem musical. Assim, admito a variedade de recursos que o gênero possui para a construção de seus significados linguísticos e culturais. Por isso, retomo a definição do gênero canção trazida por Costa (2005, 107) que a vê como “gênero híbrido, de caráter **intersemiótico**, pois é resultado da conjugação de dois tipos de linguagem, a verbal e a musical” (grifo do autor).

Ainda com relação à dupla linguagem do gênero canção, Costa (2005, p. 113) afirma que “na canção, texto e melodia são duas materialidades imbricadas (não sendo a melodia um mero meio de transmissão da letra e vice-versa)”.

Assim, considerando a complexidade do gênero, Rojo (2012), ao abordar os multiletramentos, alerta para a hibridação dos gêneros com o advento da tecnologia, mencionando os *mashups* e *remixes*<sup>27</sup>. Partindo dessa perspectiva, o gênero se torna multissemiótico. Nesse aspecto, essa reflexão sobre as semioses que compõem um gênero se torna relevante para o nosso trabalho uma vez que a canção possui mais de uma linguagem. Assim, trarei uma possível contribuição da materialidade musical para a construção dos significados da canção.

---

<sup>27</sup> O *mashup* é uma combinação de duas ou mais músicas com o intuito de formar uma peça de entretenimento. Enquanto que o *remix* se constitui da transformação de uma peça só. Disponível em: <<https://www.phouse.com.br/mashup-bootleg-e-remix-qual-diferenca/>>. Acesso em 10 Dez 2015.



O acompanhamento instrumental de “Veraneio Vascaína”, com destaque para a participação da guitarra e da bateria, imprime um ritmo acelerado à canção. Essa velocidade também é aplicada na interpretação do cantor. Costa (2005) aponta que a canção é uma fala camuflada, isto é, há uma transformação dos contornos entonacionais de acordo com a frequência, regulação da pulsação e pela periodização dos acentos rítmicos. Desse modo, temos uma correspondência entre o ritmo dos instrumentos e o canto.

O primeiro verso da canção traz a mensagem “Cuidado, pessoal, lá vem vindo a Veraneio”. A partir desse trecho, o autor emite um alerta para o seu interlocutor demarcado como “pessoal” para que estes fiquem atentos, pois a Veraneio está vindo. Nos versos seguintes, há uma adjetivação da Veraneio: “Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho/Com números do lado, dentro dois ou três tarados/Assassinos armados, uniformizados” (Versos 2, 3 e 4).

Essa caracterização da Veraneio permite a interpretação de que na verdade o “Cuidado, pessoal” não se equivale a um simples “fiquem atentos, pessoal”, mas sim, “corram, pessoal”. Nesse sentido, o ritmo frenético da canção sugere que a chegada do carro Veraneio provoca uma correria e dispersão do grupo ao qual o enunciador chama “pessoal”. Desse modo, posso dizer que a materialidade musical unida à materialidade linguística constrói um significado de alerta.

A canção não é extensa, possuindo apenas 2 minutos e 15 segundos. Além disso, ela é composta por 25 versos dispostos em 8 estrofes. Destas, 5 estrofes possuem 4 versos, 2 estrofes são compostas por 1 verso e a última estrofe contém 3 versos.

Essas estrofes curtas compostas por um verso, “Veraneio vascaína vem dobrando a esquina” (Versos 5 e 14), caracterizam-se por trazer a temática principal da canção, o que Tatit (2011) considera a identidade. Segundo o autor, a canção expressa sua identidade<sup>28</sup> por meio da repetição. A última estrofe possui três versos repetidos, o mesmo verso que forma o refrão, o que reforça a sua posição enquanto identidade do gênero. Essas estrofes caracterizadas pela repetição e identificação com o gênero são chamadas de refrão, este que faz parte da construção composicional, pois sua ocorrência acontece em quase todas as canções.

---

<sup>28</sup> Para Tatit (1986), o núcleo de identidade de uma canção é composto pelo binômio letra + melodia. Quando uma canção dispõe elementos, relacionados à letra e à melodia, originais, então, ela pode ser considerada uma canção de identidade unívoca. Caso o contrário, essa canção é um plágio.

De um modo geral, a construção composicional contribui para a organização da temática abordada na canção. Esse é o gancho que utilizo para adentrar na análise do próximo conceito, o conteúdo temático.

### 2.3.2 Conteúdo Temático

Conforme expus no item 2.2 deste trabalho, o qual se dedicou a tratar do método sociológico sugerido por Bakhtin/Volochinov (1997), quando abordei o conteúdo temático, tomei como definição a ideia de que esse conceito corresponde ao domínio de sentido ao qual o gênero se propõe a abordar, transcendendo o assunto do texto.

Por isso, nesse trecho do trabalho abordo também as significações culturais que podem ser construídas por meio das canções, pois considero que aqui é onde encontro espaço para interpretar os meus registros uma vez que para identificar o domínio de sentido da canção, isto é, o conteúdo temático, necessito analisar todos os elementos da enunciação.

Em função disso, faço um apanhado de informações acerca da canção “Veraneio Vascaína”. Embora ela tenha sido lançada no álbum *Capital Inicial* da banda homônima em 1986, sua composição ocorreu no início da década de 1980, quando Flavio e Felipe Lemos, juntos com Renato Russo, formavam a banda chamada *Aborto Elétrico*. Os créditos da composição são dados a Flavio Lemos, pela música, e a Renato Russo, em função da letra.

Quando o grupo *Aborto Elétrico* terminou, Flavio e Felipe Lemos fundaram o *Capital Inicial*. Por sua vez, Renato Russo formou a banda *Legião Urbana*. Da banda formada por jovens brasileiros no fim da década de 1970 e início da década de 1980, surgiram duas das maiores bandas do *rock* brasileiro. A partir da cisão do *Aborto Elétrico*, o *Capital Inicial* herdou, além de “Veraneio Vascaína”, as canções “Fátima” e “Música Urbana”. Com a *Legião Urbana* ficaram canções como “Que País é este?”, “Geração Coca Cola” e “Química”.

Assim, dotados da informação de que a composição da canção ocorreu num momento de transição da década de 1970 para a década de 1980, período caracterizado pelo regime militar, a compreensão que faço da canção sofre significativa alteração, uma vez que é possível que o próprio título da canção ganhe uma nova representação.

Realizei uma consulta da entrada “veraneio” no dicionário e, de acordo com Silveira Bueno (2000, p. 793), esse termo é um substantivo masculino cuja definição é “temporada de verão”. No entanto, o veraneio a que a música se refere é o carro fabricado no Brasil, entre as décadas de 1960 e 1970, caracterizado como um dos veículos mais estigmatizados do país em

função da sua utilização pela polícia e pelos órgãos de repressão depois do golpe militar de 1964<sup>29</sup>.

Nesse aspecto, busco as vozes de Androtsopoulos e Scholz (2002) em que as autoras afirmam que a intertextualidade é um dos principais recursos para se fazer referência cultural. Na mesma linha, Fairclough (2001, p. 114) apregoa ser a intertextualidade “a propriedade que têm textos de serem cheios de fragmentos de outros textos”. Além disso, o autor expande esse conceito, mencionando a “interdiscursividade” que é a constituição de textos de modo heterogêneo por meio de elementos e convenções da ordem do discurso (FAIRCLOUGH, 2001).

Fiorin (2006) afirma que os termos intertextualidade e interdiscursividade não aparecem na obra de Bakhtin, salvo a exceção da tradução feita a partir do francês. O autor afirma, ainda, que na versão em espanhol, direta do russo, não há menção aos termos “intertextualidade” e “interdiscursividade”. Para Fiorin (2006, p.165), “a questão do interdiscurso aparece sob o nome de dialogismo”. Por isso, por meio da relação entre os discursos é que são construídos os significados culturais.

Assim, ao considerar a informação de que a veraneio era um carro utilizado pela polícia em tempos de repressão e relacionando-a com o período em que a canção foi composta, ou seja, no início da década de 1980, quando se escuta a primeira estrofe de “Veraneio Vascaína” cujos dizeres são: “Cuidado, pessoal, lá vem vindo a Veraneio/Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho/Com números do lado, dentro dois ou três tarados/Assassinos armados, uniformizados” (versos de 1 à 4), é possível afirmar que a canção faz um alerta sobre os perigos da polícia em tempos de repressão, caracterizando os policiais como tarados, assassinos armados e, sobretudo, uniformizados, isto é, amparados pelo Estado.

Berezovsky (2002) afirma que, embora o nome Veraneio possa aludir a prazer, muitas pessoas tremiam ao ver um Chevrolet Veraneio dobrar a esquina. Esse é o sentimento que pode ser notado a partir dessa canção.

Ademais, a canção também evidencia a representação que o grupo musical possuía da polícia. Felipe Lemos, baterista da banda, no documentário “Capital Inicial: Aborto Elétrico”, produzido pela MTV, fala da adolescência ainda na década de 1970, no período em que

---

<sup>29</sup> Disponível em: <<http://revistaautoesporte.globo.com/Revista/Autoesporte/0,,EMI318691-10142,00-CLASSICO+DO+DIA+CHEVROLET+VERANEIO.html>>. Acesso em: 10 Set. 2015.

moravam na Colina<sup>30</sup>, revelando indiretamente o sentimento que eles tinham em relação à polícia. Segundo o músico, “isso aqui é isolado do resto de Brasília. Então, como é um campus universitário, também não vinha polícia aqui. A gente se sentia muito seguro”<sup>31</sup>.

Nesse mesmo documentário, em 2005, Flavio Lemos discorre sobre a relação do grupo de amigos, do final da década de 1970, com a polícia. De acordo com o baixista, eles chamavam muita atenção e, então, eram sempre abordados pela polícia. Ele revela que em uma ocasião, Renato Russo foi preso ou agredido por ser desbocado, pois perguntava para os guardas quais eram seus signos ou, então, se eles já haviam lido algum livro em suas vidas. Sobre a canção “Veraneio Vascaína”, o músico revela que “ele fez um texto enorme de assim violência policial. Desse monte de coisa que ele tinha feito, ele fez um negócio mais conciso, mais direto e virou a letra”<sup>32</sup>.

No refrão da canção, por meio da frase que se repete nos versos 5 e 14 “Veraneio vascaína vem dobrando a esquina”, o carro é caracterizado como vascaíno em função das suas cores que são as mesmas do escudo do Clube de Regatas Vasco da Gama, cuja principal atividade nos dias atuais é o futebol profissional. As cores são citadas nos versos 10 e 11: “Cuidado, pessoal, lá vem vindo a Veraneio/Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho”.

Aproveito o momento para traçar algumas relações com a significação cultural construída na canção. Androutsopoulos e Scholz (2002) analisam o hip-hop europeu e veem as referências culturais como aproximações dos rappers com alguns contextos socioculturais. Trazendo a discussão para este trabalho, a menção ao carro Veraneio e ao Clube de Regatas Vasco da Gama indicam uma aproximação do grupo musical com uma realidade sociocultural específica. Por meio da imagem do carro, a banda retoma uma situação política do país em um dado momento histórico. Além disso, a associação do carro ao Vasco da Gama, em função das cores que ambos compartilham, promove a suposição de que a banda conhece o clube

---

<sup>30</sup> “A Colina é um conjunto de blocos residenciais que fica dentro da UnB (Universidade de Brasília) e é a principal referência da Turma, pois foi lá que apareceram os primeiros punks da cidade e, por consequência, as primeiras bandas punks” (MARCHETTI, 2013, p. 11). O pai de Flavio e Felipe Lemos se muda para Brasília para trabalhar na UnB. Ele e sua família passam a residir na Colina. Lá, Flavio e Felipe Lemos, juntamente com Renato Russo e outros amigos da “Turma”, reúnem-se para ouvir músicas. Desse grupo surgiram bandas como Capital Inicial, Legião Urbana e Plebe Rude.

<sup>31</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GhB1RFpL8F8>>. Acesso em: 10 Set. 2015.

<sup>32</sup> Transcrição da fala de Flavio Lemos sobre a produção da canção “Veraneio Vascaína” no documentário “Capital Inicial: Aborto Elétrico”.

carioca em questão. Diante disso, as referências culturais apresentadas nas canções são de caráter local<sup>33</sup>.

Ainda que eu tenha abordado alguns versos da canção “Veraneio Vascaína” que encaminham para uma interpretação de subversão à polícia, a crítica à instituição se estende por outras estrofes das canções, como é possível observar nos versos 6 ao 9: “Porque pobre quando nasce com instinto assassino/Sabe o que vai ser quando crescer desde menino/Ladrão pra roubar, marginal pra matar/Papai, eu quero ser policial quando eu crescer”. Nesse trecho da canção, o policial é posto em equivalência com ladrão e marginal.

A canção ainda apresenta a posição privilegiada dos policiais, conforme é possível observar nos versos 15, 16, 17 e 18, não importa se você é inocente, pois com uma arma na mão se põe fogo no país e não haverá consequências em função de estarem do lado da lei: “Se eles vêm com fogo em cima, é melhor sair da frente/Tanto faz, ninguém se importa se você é inocente/Com uma arma na mão eu boto fogo no país/E não vai ter problema, eu sei, estou do lado da lei”. Como bem coloca essa peça artística, estão do lado da lei, não necessariamente estão em concordância com ela.

A partir de todas as reflexões traçadas nesse item, acredito ser possível afirmar que as significações na canção “Veraneio Vascaína” constroem a imagem da polícia como uma entidade perigosa cujas atividades eram avalizadas pelo regime político de um determinado momento histórico. Essa significação não equivale à que veicula o senso comum dos dias atuais, pelo menos não completamente. Nesse sentido, construir a significação de polícia só foi possível mediante as informações que compõem a situação da enunciação, isto é, dotados da informação do contexto.

Retomo Canclini (2009), cuja definição apregoa que cultura abarca os processos sociais de significação ou, de forma mais específica, os processos sociais de produção, circulação e consumo na vida social, para afirmar que a significação atribuída ao carro Chevrolet Veraneio se deu através de um processo social de significação. O carro foi criado com o intuito de ser um automóvel de viagem. No entanto, anos seguintes a sua criação, foi utilizado pela polícia, o que resultou em uma significação negativa do veículo. A polícia, no contexto da ditadura, tinha essa significação em função desse processo social de significação. Após a ditadura, houve uma ressignificação da polícia e isso se deu em função de novos processos de significação na vida social.

---

<sup>33</sup> Androutsopoulos e Scholz (2002) falam na oposição de referências locais/nacionais-globais. Nesse trabalho, vou me referir às referências relacionadas ao Brasil apenas como locais, não me prendendo à distinção entre referências locais e nacionais.

Assim, em conformidade com as significações aqui construídas, considero que a canção “Veraneio Vascaína”, da banda *Capital Inicial*, possui como conteúdo temático uma crítica social indireta, criticando a postura da polícia em tempos de regime político militar e os órgãos repressores, na canção representada pela polícia.

Faço um acréscimo para essa análise do conteúdo temático, que concerne ao contexto de circulação e recepção da canção, quando ela foi lançada no primeiro *cd* da banda. Em função da faixa “Veraneio Vascaína” possuir essa crítica à polícia, a canção não podia ser exibida publicamente e o álbum sofreu censura por 18 anos<sup>34</sup>. Nesse aspecto, posso afirmar que a canção não foi recebida por parte das autoridades, que trataram de dificultar a sua propagação. Além disso, a sua circulação acontecia em ambiente privados, ou seja, o fã da banda tinha que adquirir o disco para ouvir, caso contrário, não ouviria a canção nos meios de comunicação.

No entanto, tal atitude pode ter sido uma campanha de *marketing*, potencializando as suas vendas, pois o disco alcançou a marca de mais de 100 mil discos vendidos e rendeu à banda um disco de ouro<sup>35</sup>. Nesse caso, é provável que a canção tenha atingido um público ainda maior em um círculo privado e a crítica da banda tenha se propagado ainda mais.

### 2.3.3 Estilo

Acerca do estilo, conforme expus no item direcionado ao método sociológico de Bakhtin/Volochinov (1997), este conceito se caracteriza por ter uma relação com as esferas da atividade humana. A respeito disso, Bakhtin (2003) afirma:

A relação orgânica e indissolúvel do estilo com o gênero se revela nitidamente também na questão dos estilos de linguagem ou funcionais. No fundo, os estilos de linguagem ou funcionais não são outra coisa senão estilos de gênero de determinadas esferas da atividade humana e da comunicação. (BAKHTIN, 2003, p. 266)

Dentro da esfera artística de atividade humana, posso notar que o autor possui maior liberdade para manipular a língua de modo a criar novas significações por meio de recursos estilísticos, como metáfora, metonímia, entre outros.

<sup>34</sup> Disponível em: <<http://revistaautoesporte.globo.com/Noticias/noticia/2012/12/musica-do-dia-veraneio-vascaina-capital-inicial.html>>. Acesso em 10 Dez. 2015.

<sup>35</sup> Disponível em: <<http://www.dropmusic.com.br/newsite/index.php/biografias/169-capital-inicial.html>>. Acesso em: 10 Dez. 2015.

A canção “Veraneio Vascaína” traz, como exemplo de recurso estilístico, o uso da imagem do carro Chevrolet Veraneio estigmatizada por ser utilizada como carro de polícia durante o regime militar. O carro, na canção, é uma alegoria para representar a polícia repressora em tempos de ditadura. Essa relação pode ser notada nos versos de 1 a 4: “Cuidado, pessoal, lá vem a veraneio/Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho/Com números do lado, dentro dois ou três tarados/Assassinos armados, uniformizados”. Vale lembrar que essa canção foi composta entre os anos de 1979 e 1980, isto é, no final da ditadura militar num momento em que já era possível fazer essa crítica. Antes disso, a repressão era muito maior.

Em seguida, no refrão, o autor despista adjetivando a veraneio como vascaína: “Veraneio vascaína vem dobrando a esquina” (verso 5). Abordar essa definição era uma forma de se livrar da acusação de que a crítica era direcionada à polícia. No entanto, há outros indícios ao longo da canção que possibilitam interpretá-la como crítica à polícia, como nos versos de 15 a 18: “Se eles vêm com fogo em cima, é melhor sair da frente/Tanto faz, ninguém se importa se você é inocente/Com uma arma na mão eu boto fogo no país/E não vai ter problema, eu sei, estou do lado da lei”. O “fogo em cima” diz respeito à sirene do carro policial, caso ela esteja em cima, de acordo com a canção, saia da frente, pois não importa se você é inocente, eles têm autorização para “botar” fogo afinal estão do lado da lei, isto é, protegidos pelo poder.

Ainda no que diz respeito ao estilo da esfera artística de atividade humana, posso afirmar que nesse campo a linguagem menos formal pode ser explorada pelo autor. Nesse aspecto, Renato Russo, letrista da canção, faz uso da supressão da preposição para/prá como no verso 8 :“Ladrão **pra** roubar, marginal **pra** matar”; e palavras da linguagem informal próprias da oralidade como o verbo “botar” no verso 17: “Com uma arma na mão eu **boto** fogo no país”.

A possibilidade de manipular a linguagem por meio da seleção de léxico, estruturação fraseológica e gramatical, além dos recursos estilísticos utilizados, corresponde ao estilo do compositor. Acerca do estilo individual, Bakhtin (2003, p. 265) afirma que todo enunciado “é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual”.

Levando em consideração a individualidade do autor, a escolha pela alegoria do carro Veraneio não foi feita de modo aleatório e é utilizada na canção com o objetivo de remeter à polícia repressora, uma vez que o carro está no imaginário de algumas pessoas que viveram o período de ditadura militar.

Nesse aspecto, levanto uma discussão sobre a autoria da canção. Para Bakhtin (2003, p. 383), “todo enunciado, até uma saudação padronizada, possui uma determinada forma de autor (e de destinatário)”. Assim, conforme expõe o estudioso, o autor é aquele que produz um discurso seja na esfera pública, oficial, artística. A partir de uma posição, o autor faz uso de um gênero para emitir o seu discurso. Desse modo, não é possível afastar o discurso de todas as características do contexto, pois a situação de comunicação revelará muitas informações acerca da autoria do texto. Como exemplo, o sermão religioso, o discurso político e no caso do gênero estudado neste trabalho, canção, revelam os possíveis enunciativos, respectivamente, um padre, um candidato a um cargo público e um compositor/artista.

Para Fairclough (2001), o discurso é responsável em primeira instância por estabelecer o posicionamento social dos sujeitos e em segundo lugar para construir as relações entre eles. Desse modo, embora a canção seja interpretada por Dinho Ouro Preto, vocalista da banda *Capital Inicial*, a letra foi composta por Renato Russo, conforme dito anteriormente.

Considerando o posicionamento de Fairclough (2001), busco informações acerca do sujeito Renato Russo, que assume a posição de crítico social. Renato Manfredini Júnior era filho de funcionário do Banco do Brasil. Morou alguns anos nos Estados Unidos da América em função do trabalho de seu pai. Na volta ao Brasil, atuou como professor de inglês.

Marchetti (2013) traz uma entrevista ao jornal *Correio Braziliense*, em 1983, em que Renato Russo afirma que em 1978, eles, “jovens de bom poder aquisitivo e bem-informados” assimilaram a proposta do punk. Então, formaram na época a banda *Aborto Elétrico*. Para Renato, participar desse movimento era assumir uma atitude frente ao mundo. Segundo ele, “quando as pessoas nos viam, jovens de classe média ou burgueses, usando trapos remendados, ficavam chocadas. Essas mesmas pessoas, porém, não se chocam quando se deparam com mendigos na rodoviária”.

Desse modo, posso afirmar que Renato Russo se coloca como uma figura contestadora. Marchetti (2013) traz o relato de Pedro Ribeiro, produtor técnico da banda *Paralamas do Sucesso*, que também fazia parte da turma de amigos de roqueiros da época, em que diz:

Os guardas encostaram todo mundo na parede, deu o maior sermão e o Renato quieto. Aí os guardas começaram a implicar com ele. Perguntaram seu nome, mas não me lembro o que Renato respondeu, que o cara deu um tapão, aí o Renato ajoelhou e o policial perguntou de novo: “Qual é o teu nome?” e o Renato falou: “Seu guarda, o senhor está muito nervoso, qual é o seu signo?” e tomou outro bofetão. (MARCHETTI, 2013, p. 101)



A partir dessa fala, posso reconhecer que Renato Russo tinha um perfil contestador, irônico e sarcástico. Outro aspecto importante para ressaltar nas letras do autor é a alternância de vozes presentes na canção como, por exemplo, nos versos de 6 a 9: “Porque pobre quando nasce com instinto assassino/Sabe o que vai ser quando crescer desde menino/Ladrão pra roubar, marginal pra matar/Papai, eu quero ser policial quando crescer”. Os três primeiros versos trazem os fatos a partir da perspectiva do eu-poético, enquanto o último verso simula a fala de uma criança sob a perspectiva irônica do narrador.

O mesmo acontece nos versos de 15 a 18: “Se eles vêm com fogo em cima, é melhor sair da frente/Tanto faz, ninguém se importa se você é inocente/Com uma arma na mão eu boto fogo no país/E não vai ter problema, eu sei, estou do lado da lei”. Os dois primeiros versos trazem o ponto de vista do oprimido, enquanto que os dois versos seguintes mostram a perspectiva da polícia.

Assim, depois do conceito de estilo à luz da canção “Veraneio Vascaína” e considerando a análise dos demais conceitos de construção composicional e conteúdo temático, finalizo a análise dessa canção. No próximo tópico, analisarei a canção “Cai a noite”, de 1991.

## **2.4 Cai a Noite (1991)**

### **2.4.1 Construção Composicional**

A canção “Cai a Noite” possui um instrumental cujos recursos centrais são a voz e o violão. Nesse sentido, trata-se de uma canção com perfil acústico<sup>36</sup>, demarcada, também, pela ausência da bateria ou de instrumentos de percussão. Para o arranjo da canção, teve a presença do violino.

Desse modo, os instrumentos empregados para sonorizar a canção provocam uma atmosfera de tranquilidade e calma, uma vez que seu ritmo é mais lento. Essa atmosfera contribuiu para estabelecer as reflexões propostas pela canção, pois por ter predominância da voz e violão, a letra pode ser mais ouvida.

---

<sup>36</sup> Música acústica está em oposição à música que utiliza de instrumentos elétricos ou eletrônicos. Em outras palavras, a música acústica surge por meio de instrumentos acústicos, ou seja, instrumentos que não precisam de recursos elétricos ou eletrônicos para produzir seus sons. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/diogomateus174/msica-acstica>>. Acesso em 10 Dez 2015.

Além disso, há a presença do *backing vocals*<sup>37</sup>, recurso que consiste de uma segunda voz em uma frequência mais baixa do que a voz principal, causando um efeito de eco. Na letra da canção, esse recurso aparece entre parênteses.

Nesse aspecto, partindo das reflexões de Rojo (2012), que discute em seu trabalho a questão do multiletramento, observo que a canção, enquanto gênero multimodal e multissemiótico, tem suas especificidades, pois, embora tenham tentado expor na materialidade escrita (letra de canção) o recurso de *backing vocals*, não conseguiram fazer de modo totalmente fiel ao que acontece na canção, uma vez que na letra esse recurso aparece como se fosse proferido depois da frase do cantor, no entanto, ele acontece em uma frequência mais baixa e com um pouco de atraso, o que faz com que as frases (voz do cantor e *backing vocals*) terminem quase ao mesmo tempo.

Nesse sentido, busco as vozes de Pasquotte-Vieira, Silva e Alencar (2012), cujos apontamentos encaminham para o entendimento de que os significados dos gêneros multissemióticos são construídos para além da materialidade verbal, à medida que o texto atua conjuntamente com o som e a imagem. No caso da canção, texto e som, letra e música.

A canção é composta por quarenta e um versos dispostos em nove estrofes. Na peça artística, encontro seis versos de quatro estrofes, responsáveis pelo seu desenvolvimento. Há ainda outras três estrofes das quais duas contêm sete versos e uma estrofe com três versos. Essas estrofes trazem sempre, o refrão da canção, parte estrutural do texto da canção responsável por transmitir o tema central da música.

#### 2.4.2 Conteúdo Temático

Em relação ao domínio de sentido do qual o gênero se ocupa, ou seja, do conteúdo temático, inicio essa discussão trazendo a voz de Dinho Ouro Preto, vocalista da banda, em uma participação da banda no programa de TV “Programa Livre”<sup>38</sup>, em 1992.

Na ocasião, ele foi questionado por um fã que queria saber as razões de ele ter emitido uma opinião, afirmando que não gostava do fato da banda levantar muitas bandeiras nos primeiros discos, isto é, discutir muitas temáticas de cunho social nos primeiros trabalhos do grupo. Em resposta, o cantor afirmou que no começo da carreira, especialmente por virem de Brasília, eles se sentiam obrigados a falar sobre a mesma temática, escreviam canções

---

<sup>37</sup> Tradução minha: vozes de fundo.

<sup>38</sup> Programa ia ao ar pelo SBT. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nHLKXHrxacU>>. Acesso em: 29 Set 2015.

inevitavelmente politizadas. Para eles, enquanto artistas, isso funcionava como uma espécie de camisa de força, limitando o trabalho deles. Segundo o cantor, eles não podiam escrever sobre amor ou outros sentimentos, pois seriam reconhecidos como piegas. Nas palavras do cantor:

É mais ou menos o seguinte: quando a gente começou, você era meio obrigado a sempre escrever sobre o mesmo tema, especialmente nós, que vínhamos de Brasília, as músicas eram sempre politizadas, inevitavelmente, sacou? Então, eu vejo você, como um músico, como artista, isso é uma espécie de camisa de força na verdade. Quando você não pode escrever, pô, sobre amor, sobre os seus sentimentos, que você é visto como um cara piegas, um cara menor, entende? Eu digo... eu digo as bandeiras eram um fardo nesse sentido. Nós éramos obrigados a sempre escrever sobre as mesmas coisas<sup>39</sup>.

Fairclough (2001, p. 91) afirma que uma das implicações do discurso é ser “um modo de ação, uma forma em que as pessoas podem agir sobre o mundo e especialmente sobre os outros, como também um modo de representação”. Nesse aspecto, surge a necessidade da banda em compor e lançar canções que não necessariamente abordem assuntos políticos, mas abordem outras temáticas mais emotivas.

Na participação da banda no “Programa Livre”, ocasião já mencionada acima, Dinho Ouro Preto fala do posicionamento da banda dentro do cenário do *rock* em Brasília do início da carreira e o desejo de escrever sobre assuntos variados. Em outras palavras, suas canções faziam parte do modo como eles agiam no mundo.

A ideia é mais ou menos essa, que a gente pudesse, o Capital, dentro daquele cenário do começo do *rock* de Brasília... nós éramos assim a ovelha negra, nós éramos a única banda que escrevia sobre outras coisas, cara, até de vez em quando sobre nós, sabe. Enfim, cara, escrever sobre nós. Eu tenho 27 anos, hoje. Naquela época, quando a gente começou eu tinha 19, cara. E, meu, você tem muito a dizer. Não só falar sobre o Estado. É claro que é uma merda o que tá rolando, sacou, mas não é só, né, cara. Como diz os Titãs, “a gente quer mais do que só comida”<sup>40</sup>.

Nesse sentido, enxergo a canção “Cai a noite” trilhando um caminho distinto da canção analisada anteriormente, pois ela aborda uma temática mais subjetiva, introspectiva, como podemos observar dos versos 20 ao 23 em que se lê: “Quando a chuva cai (chuva cai)/Nas noites mais solitárias/Lembre-se que sempre (lembre-se que sempre)/Estarei aqui”.

<sup>39</sup> Transcrição da fala de Dinho Ouro Preto em entrevista ao Programa Livre.

<sup>40</sup> Transcrição da fala de Dinho Ouro Preto em entrevista ao Programa Livre.

A interpretação que pode ser construída é a de que um enunciador se dirige ao seu interlocutor, lembrando-o que em noites solitárias, caracterizadas pela chuva, mesmo as mais solitárias, ele estará presente ainda que não seja fisicamente. Essa interpretação de que o enunciador está presente, mas não de forma física, pode ser justificada pelo fato de esse enunciador ser desconhecido e, pela natureza subjetiva da canção, ser algo abstrato. Nesse sentido quem diz “lembre-se que sempre estarei aqui” poderia ser a saudade, o amor, a lembrança, etc.

Essa ausência física trazida na canção pode ser vista nos versos 7 e 8: “Sentado num canto/De um quarto vazio”, que são seguidos pelo refrão cujos versos são os mesmos dos versos 20 a 23, citados acima. Posterior ao refrão, ainda podem ser lidos dos versos 12 a 15 os seguintes dizeres: “Sombras e pensamentos/De um sonho só esperança/Nas paredes ecoavam/O silêncio e a lembrança (o silêncio e a lembrança)”. Tais frases reforçam a ideia de solidão em um quarto vazio cujas paredes ecoam silêncio e lembrança.

A solidão e a ausência também podem ser notadas na estrofe seguinte por meio das frases: “Entre ruas desertas/Ele está só de passagem/Na vertigem e tontura/Surgiam todo tipo de imagem” (versos 16 a 19).

Mais uma vez a canção aborda a temática da solidão e da ausência. No entanto, não se tem claro o objeto pelo qual o enunciador sente falta, o que permite maior identificação com o público, pois, desse modo, a canção alcança pessoas que possuem o mesmo sentimento de solidão e ausência. Nesse sentido, considero a canção “Cai a noite” dentro do conteúdo temático da expressão de sentimentos em função da sua preocupação com a temática da solidão e ausência.

Para reforçar meu posicionamento acerca do conteúdo temático da canção se tratar da expressão de sentimentos, preciso retomar aspectos da construção composicional da canção. Conforme expus anteriormente na análise da construção composicional dessa canção, segundo Pasquotte-Vieira, Silva e Alencar (2012), a materialidade verbal em um gênero multissemiótico como a canção não constrói sozinha os significados do texto. Em função disso, trago a voz de Tatit (2011, p. 35) para explorar a contribuição da melodia. Segundo o autor, “se aumentarmos a duração das vogais, automaticamente a música começa a ficar mais lenta e a puxar assuntos vocálicos, passionais, relacionados a sentimentos, estados de ânimo”.

Posso citar como exemplos de versos que possuem vogais com durações mais longas aqueles presentes no refrão da música: “Quando a chuva cai (chuva cai)/Nas noites mais solitárias/Lembre-se que sempre (lembre-se que sempre)”. As palavras “cai”, “chuva” (entre

parênteses, que representa o *backing vocals*) e “sempre” possuem vogais estendidas e, assim, produzem efeito sentimental à canção.

Em outras estrofes, esse recurso também pode ser encontrado como no caso da palavra “ecoavam”, presente no verso 14 “Nas paredes ecoavam”, e a palavra “ela”, contida no trigésimo verso “Tudo lembrava ela”.

Ressalto, também, alguns aspectos acerca do contexto do álbum *Eletricidade*, lançado pelo *Capital Inicial* após um hiato de quatro anos sem gravar em estúdio. A banda já tinha um apelo comercial muito forte e, no ano de 1991, além das participações em programas de televisão, o grupo tocou pela primeira vez no Rock in Rio, festival cuja primeira edição havia sido um sucesso no ano de 1985. O disco foi bem visto pela crítica e pelo público e rendeu à banda uma turnê com mais de 150 *shows*. No entanto, as apresentações ao vivo sinalizavam um desentrosamento entre os membros da banda. No ano seguinte, 1992, a saída do tecladista Bozzo Barrette e, posteriormente em 1993, a saída de Dinho Ouro Preto, vocalista, confirmam esse desentendimento musical.

A canção “Cai a noite” fez parte, também, da trilha sonora da novela *Canavial de Paixões*, que foi ao ar pelo SBT, no ano de 2003, mais de dez anos após o seu lançamento original. Ela era tema da personagem Regina.

Nesse aspecto, observo que a canção foi bem aceita pelos fãs da banda, sua exibição em programas de TV e concertos são reflexo da boa recepção do público. Além disso, após mais de uma década do seu lançamento, a canção retorna para figurar na trilha sonora de uma novela exibida em rede nacional, o que indica que mesmo depois todo esse tempo ela ainda era relevante.

No próximo item, investigarei questões relacionadas ao estilo contido na canção, trazendo informações sobre os seus compositores Mark Rossi e Loro Jones.

#### 2.4.3 Estilo

“Cai a noite” foi lançada em 1991 no álbum *Eletricidade*. A composição é de Mark Rossi e Loro Jones. Em relação a Mark Rossi, não consegui encontrar informações sobre ele e o seu envolvimento com a banda, nem outras informações acerca do seu trabalho como compositor para outros artistas. Nesse caso, neste trabalho faço menção à participação do artista na autoria da canção analisada e em outra canção do mesmo álbum chamada “Terra Prometida”.

No que diz respeito a Loro Jones, posso afirmar que ele foi integrante da banda Capital Inicial na função de guitarrista. Juntamente com os irmãos Flávio e Felipe Lemos, fundou a banda. No entanto, no ano de 2002, Loro deixa a banda para dar prioridade a projetos pessoais e ter mais contato com a família. Em entrevista à IstoÉ Gente, no mesmo ano, ele explica os motivos que provocaram a sua saída: “Fiquei quase dois anos sem ver meu filho, minha mãe e meus irmãos. (...) A vida girava em torno de empresário, gravadora e cumprimento de metas e contratos. Dou tchau para todos, que sejam felizes e não me encham o saco”<sup>41</sup>. Depois disso, Loro voltou para Brasília onde seguiu com projetos musicais menores.

Feita uma breve apresentação sobre os responsáveis pela criação da canção, retomo o fato de que essa canção, conforme expus no tópico anterior, apresenta o conteúdo temático referente à expressão dos sentimentos. Diante disso, busco a voz de Bakhtin (2003, p. 177) em que ele afirma que o “autor visa o conteúdo (tensão vital, ou seja, ético-cognitiva da personagem), enforma-o e o conclui usando para isso um determinado material, no nosso caso verbalizado, subordinando esse material ao seu desígnio artístico”.

Em outras palavras, o autor faz uso de um material, de cunho linguístico e melódico no caso da canção, para então construir seu objeto estético. Conforme pode ser visto na citação acima, o autor parte do conteúdo e o estrutura, utilizando um material. Esse material, conforme posso observar está relacionado ao conceito de estilo, presente no método sociológico.

Acerca do material, Bakhtin (2003) defende que o material não pode ser utilizado como uma mera ferramenta de criação artística. O artista precisa superar esse material. Em relação a esse aspecto, Bakhtin (2003) afirma:

O procedimento artístico não pode ser apenas um procedimento de elaboração do material verbal (o dado linguístico das palavras), deve ser antes de tudo um procedimento de elaboração de um determinado conteúdo, mas neste caso com o auxílio de um material determinado. (...) De fato, o artista trabalha a língua mas não como língua: como língua ele a supera, pois ela não pode ser interpretada como língua em sua determinidade linguística (morfológica, sintática, léxica, etc.), mas apenas na medida em que ela venha a tornar-se meio de expressão artística (a palavra deve deixar de ser sentida como palavra). O poeta não cria no mundo da língua, ele apenas usa a língua. No que diz respeito ao material, ao desígnio do artista, condicionada à tarefa artística fundamental, pode ser expressa como *superação do material*. (grifos do autor) (BAKHTIN, 2003, p. 178)

---

<sup>41</sup> Entrevista cedida por Loro Jones à IstoÉ Gente. Disponível em: <[http://www.terra.com.br/istoegente/134/urgente/urgente\\_3.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/134/urgente/urgente_3.htm)>. Acesso em: 29 Set 2015.

Considerando as palavras de Bakhtin (2003), vistas na citação acima, posso entender que o procedimento artístico se dá pela elaboração de um conteúdo por meio de um determinado material. No caso desse trabalho, os materiais linguísticos e musicais. Quando essa dupla linguagem deixa de ser entendida como tal e passa a ser expressão artística, há o que Bakhtin (2003) chamou de *superação do material* (grifos do autor).

Desse modo, a canção “Cai a noite”, assim como as demais canções analisadas nessa pesquisa, pode ser entendida como peça artística uma vez que a sua linguagem musical não é entendida como uma mera sequência de acordes feitos no violão e a sua linguagem verbal não consiste em frases soltas. Elas se unem com a intenção de criar uma atmosfera que aborde o conteúdo temático da expressão de sentimentos, mais especificamente, a solidão e a ausência.

Para alcançar tal objetivo, a canção possui uma melodia lenta, caracterizada pelo instrumental simples constituído pelo violão. Há a presença do violino em momentos da canção que reforçam uma atmosfera de quietude.

No que concerne à materialidade linguística, é possível encontrar na canção escolhas lexicais que contribuem para a construção de um ambiente mais sombrio e gélido, como no caso das palavras “chuva” nos versos 9 e 20 que pode ser relacionada ao frio; a palavra “noite”, presente por exemplo nos versos 1 e 10, trazem a ideia de escuridão. Outras palavras também emanam uma atmosfera mais introspectiva, como, “vazio” (verso 8), “sombras” (verso 12) e “silêncio” (verso 15).

Além disso, ainda no que diz respeito à materialidade linguística, vale mencionar ainda a presença de léxico que provoca um efeito sinestésico, como nos versos 5 e 6 em que se lê “Não sentia fome/Não sentia frio” e os versos 18 e 19 cujos dizeres são “Na vertigem e tontura/Surgiam todo tipo de imagem”. Em outras palavras, nesses trechos podem ser notadas sensações como frio, fome, vertigem, estas que estão relacionados a sentidos como tato, paladar e visão.

Por fim, o último recurso que eu pude observar na canção parece conferir a ela um efeito de tempo. Na primeira estrofe da canção, há os seguintes versos “Cai a noite na cidade/Vinda de lugar nenhum/E o dia vai embora/Indo pra lugar algum” (versos 1 a 4). De modo simples, posso afirmar que, conforme o eu-poético da obra, dois fenômenos acontecem de modo simultâneo, o primeiro deles é o anoitecer percebido pela frase “cai a noite na cidade”, enquanto que o segundo corresponde ao fato de que “o dia vai embora”.

Depois dessa estrofe, outras sete são proferidas na canção até a chegada da última estrofe cujos dizeres são: “Nasce o dia na cidade/Vinda de lugar nenhum/E a noite vai

embora/Indo pra lugar algum” (versos 38 a 41). Novamente, mais dois fenômenos podem ser percebidos: o dia que nasce e a noite que se vai.

Diante disso, posso afirmar que há um recurso estilisticamente utilizado para conferir um fechamento de ciclo, que por sua vez emana uma ideia de tempo. No início da canção cai a noite e, ao fim, nasce o dia, causando o efeito de que a partir da primeira estrofe todos os sentimentos provocados se passaram no período da noite e madrugada, isto é, entre um dia e outro.

Assim, finalizo a análise dessa canção retomando como já mencionado anteriormente, citando Bakhtin (2003), que a relação do autor com a palavra se dá num momento secundário condicionado pela relação primária do autor com o conteúdo que pretende produzir. Com essa reflexão que despejo o olhar sobre a próxima canção, “Quatro Vezes Você”, lançada em 2002.

## 2.5 Quatro Vezes Você (2002)

### 2.5.1 Construção Composicional

Em relação à materialidade musical da canção “Quatro Vezes Você”, ela inicia com um solo de guitarra. Além disso, há a disposição dos outros instrumentos tocados pelos integrantes da banda, como baixo e bateria, que servem para ditar o ritmo da canção. Nesse aspecto, baixo e bateria constroem um ritmo rápido.

Tatit (2011, p. 35) afirma que “as canções aceleradas normalmente formam motivos que representam a celebração de alguma coisa”. Nesse aspecto, o ritmo rápido da canção contribui para a discussão temática que consiste numa reflexão sobre questões de caráter público e/ou privado, que abordarei no próximo tópico quando discutiremos o conteúdo temático da canção.

Ainda em relação à atmosfera que pode ser notada na canção, por meio de uma melodia<sup>42</sup> mais rápida, busco a voz de Tatit (2011, 40) que apregoa ser a melodia responsável pela criação da emoção na canção. Nas palavras do autor, “a cifra, o emotivo, está mesmo é na melodia”.

Além disso, aos dois minutos e onze segundos, a canção possui um solo de guitarra, típico das canções de *rock*, que dura cerca de quinze segundos. O solo é um momento da

---

<sup>42</sup> Melodia é o encadeamento harmônico de sons musicais. Em outras palavras, quando um conjunto de sons se relacionam de modo a construir um significado musical, são harmônicos, ou seja, coesos, eles se constituem em uma melodia. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/melodia/>>. Acesso em: 10 Dez 2015.



canção em que um instrumento ganha destaque dos demais, levando sozinho a melodia da canção, enquanto os demais instrumentos o acompanham. Depois do solo, há mais quatro estrofes que compõem o refrão da canção.

No que diz respeito à sua materialidade linguística, a canção possui um padrão de disposição das estrofes e versos. Ela possui quarenta e quatro versos, divididos em onze estrofes, ou seja, cada estrofe possui o mesmo número de versos.

### 2.5.2 Conteúdo Temático

O conteúdo temático, conforme expõe Bakhtin (1998), é visado pelo autor-criador que o enforma por meio do material. Em outras palavras, a provocação inicial do autor está no mundo extraestético e, então, faz uso da língua para convertê-lo em um objeto estético.

Antes de passar à análise da canção, preciso mencionar que o álbum *Rosas e Vinho Tinto*, lançado em 2002, foi um teste para a banda, que vinha de um trabalho que havia lhe rendido sucesso comercial, o *Acústico MTV*, que reunira os maiores sucessos da banda.

O *cd* trazia a participação do novo guitarrista da banda, Yves Passarel, ex-integrante da banda *Viper*. A saída de Loro Jones foi considerada amistosa. No entanto, havia dúvidas sobre o sucesso da banda sem o seu guitarrista original e um dos compositores da banda.

Em uma reportagem da *IstoÉ Gente*<sup>43</sup>, ainda em 2002, o jornalista Ramiro Zwetch afirma que o álbum *Rosas e Vinho Tinto* traz a banda, que na década de 1990 ficou praticamente estagnada, para o mercado radiofônico novamente. Além disso, ele afirma de forma categórica que esse foi o melhor disco da história recente da banda, pois equilibra canções com guitarras mais pesadas e as baladas mais calmas.

A grande dúvida era se o *Capital Inicial* manteria o sucesso comercial que havia alcançado durante o acústico com as novas músicas e em meio a mudanças em sua formação. O resultado foi a incrível marca de 200 mil cópias vendidas pelo novo disco. Conforme o próprio site da banda<sup>44</sup>, o sucesso do *cd* foi alcançado com o lançamento de cinco *singles*, entre eles a canção “Quatro vezes você”.

Nesse item, levantarei informações acerca do conteúdo temático da canção “Quatro Vezes Você”, relacionando-a com significados culturais que podem ser construídos a partir dela. Retomando a voz de Tatit (2011) que afirma ser o refrão o momento da canção cuja

<sup>43</sup> Disponível em: <[http://www.terra.com.br/istoegente/144/diversao\\_arte/musica\\_rosas\\_e\\_vinho\\_tinto.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/144/diversao_arte/musica_rosas_e_vinho_tinto.htm)>. Acesso em: 10 Dez 2015.

<sup>44</sup> Disponível em: <<http://www.capitalinicial.com.br/discografia/rosas-e-vinho-tinto/>>. Acesso em: 10 Dez 2015.

temática se afirma, trago os versos que compõem esse trecho da peça artística: “O que você faz quando/Ninguém te vê fazendo/Ou o que você queria fazer/Se ninguém pudesse te ver” (versos 9 a 12).

Por meio dos versos citados acima, é possível inferir que a canção se propõe a discutir a dualidade público/privado, lançando uma reflexão sobre o que é possível fazer quando não há pessoas ao redor ou, em caso de ausência de privacidade, o que o interlocutor gostaria de fazer caso estivesse só.

Para adentrar na discussão sobre significação cultural, menciono Fairclough (2001, p. 91) que defende o discurso como “uma prática, não apenas uma representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado”. Nesse aspecto, cito a segunda estrofe da canção cujas palavras são: “Carolina pinta as unhas roídas de vermelho/Em vez de estudar/Fica fazendo poses nua no espelho/Parece estranho, mas podia ser” (versos 5 a 8).

A canção constrói, então, a ideia de que o que Carolina faz parece ser estranho. Em outras palavras, fazer poses nua em frente ao espelho, em vez de estudar, consiste em uma atitude incomum. Na estrofe seguinte, constituída pelo refrão, o enunciador afirma que, ainda que pareça estranha a atitude de Carolina, poderia ser algo semelhante ao que o interlocutor faz quando está sozinho. Desse modo, construímos a significação de que posar nu em frente ao espelho se constitui em um ato “aparentemente estranho” e, por isso, é algo que poderia acontecer em um momento de privacidade.

Outras situações são dispostas ao longo da música, que também possuem uma adjetivação por parte do enunciador. Por exemplo, na primeira estrofe, nos versos de 1 a 4, podem ser lidas as seguintes frases: “Rafaela está trancada há dois dias no banheiro/Enquanto a sua mãe/Toma prozac, enche a cara e dorme o dia inteiro/Parece muito, mas podia ser”. Mais uma vez, é possível notar a presença de atos que são seguidos de um parecer do locutor sobre eles. Nessa estrofe, percebo que Rafaela está, há dois dias, trancada no banheiro e passar todo esse tempo ali pode parecer muito, mas poderia ser “O que você faz quando/Ninguém te vê fazendo”, versos do refrão que ficam subentendidos.

Além disso, na quarta estrofe, os versos de 13 a 16 trazem: “Gabriel e a namorada se divertem no escuro/E o seu pai/Acha tudo que ele faz errado e sem futuro/É complicado, mas podia ser”. Novamente, vejo a posição do eu-poético da canção que considera uma situação complicada o fato do pai de Gabriel pensar que tudo que o rapaz faz é errado e sem futuro, enquanto que ele e a namorada gostam de se divertir no escuro.

Na sequência, nos versos de 17 a 20, é possível ler: “Mariana gosta de beijar outras meninas/De vez em quando/Beija meninos só pra não cair numa rotina/É diferente, mas podia ser”. Mais uma vez a voz que emana da canção emite uma adjetivação sobre os atos feitos pelas personagens da canção. Nesse caso, o fato de Mariana beijar outras meninas e, de vez em quando beijar meninos com o intuito de fugir da sua rotina, é considerado “diferente” e poderia ser, conforme na sequência do refrão: “O que você faz quando/Ninguém te vê fazendo” e, por isso, algo do âmbito particular.

Retomando a fala de Fairclough (2001), exposta anteriormente nesse mesmo item de análise, o discurso é uma prática de significação no mundo. Trago o caso da última estrofe analisada para exemplificar que o fato de Mariana beijar outras meninas e, de vez em quando, meninos é diferente em função das convenções que estão estabelecidas em nossa sociedade. Contudo, a canção não traz nenhum comentário preconceituoso sobre essa diferença e ainda reforça para o interlocutor que, ainda que diferente, poderia ser o que ele sente vontade de fazer quando está em um ambiente privado. Essa mesma reflexão é cabível para os demais conflitos sofridos pelas personagens da canção.

Diante do que foi exposto, afirmo que o conteúdo temático da canção “Quatro Vezes Você” corresponde ao âmbito das reflexões sociais sobre a visão cultural existente sobre os assuntos abordados como sexualidade e relação familiar e, concomitante a eles, a noção do que é público e o que é privado. Desse modo, em função do caráter universal dos assuntos trazidos na canção, ou seja, estarem presentes em diversas sociedades, aponto que as significações culturais se caracterizam por ser de âmbito local e global, uma vez que elas se interpõem.

Assim, passo para o próximo item de análise dessa canção que consiste no olhar para o estilo empregado. Para tanto, trarei informações sobre os compositores da obra, Alvin L. e Dinho Ouro Preto.

### 2.5.3 Estilo

A composição da canção “Quatro Vezes Você” deve ser creditada a Alvin L. e Dinho Ouro Preto. O primeiro deles é Arnaldo Santos, artisticamente conhecido como Alvin L. Seu apelido tem origem em sua adolescência quando tocava baixo em uma banda formada com os amigos e, em função de sua destreza com o instrumento, foi comparado com Alvin Lee, importante guitarrista norte-americano. No entanto, com o passar do tempo suas habilidades se distanciaram e muito daquele que um dia emprestou seu nome e Arnaldo deixou de ser

chamado de Alvin Lee, passou a ser conhecido como Alvin Lixo. Quando uma de suas composições foi lançada pela artista Marina Lima, a editora sugeriu que ele abreviasse o apelido e assim ficou: Alvin L<sup>45</sup>.

O trabalho em parceria com a banda *Capital Inicial* existe desde a década de 1980, quando a banda gravou uma de suas composições no álbum *Todos os Lados*: a canção “Belos e Malditos” em co-autoria de Renato Russo. Alvin L. assina mais de quarenta canções gravadas pelo Capital Inicial. No disco *Rosas e Vinho Tinto*, obra da qual canção “Quatro Vezes Você” faz parte, das quatorze músicas, dez são de composição de Alvin L., sozinho ou em parceria com outro autor.

Nesse sentido, é possível notar um envolvimento grande do compositor com a banda, participando ativamente de boa parte das produções musicais do grupo. Além dele, também assina a canção “Quatro Vezes Você”, Dinho Ouro Preto, vocalista do grupo.

Dinho Ouro Preto faz parte da turma de Brasília desde o seu início. Conforme Marchetti (2013), o cantor viveu em Brasília em dois momentos, de 1974 a 1977 e, depois, de 1980 a 1985. De 1977 a 1980, Dinho viveu na Suíça em função do trabalho de seu pai, na época diplomata Afonso Celso de Ouro Preto. Durante o mandato presidencial de José Sarney, seu pai foi promovido a embaixador.

No Programa Livre<sup>46</sup>, apresentado por Serginho Groisman em 1992, Dinho foi questionado por uma fã sobre o motivo por terem afirmado que a banda prefere se apresentar para um público menor, mas de nível superior, ao invés de fazer *shows* para grupos maiores de nível inferior. Em resposta, o cantor disse:

Ah, bom, esse negócio de nível, se eu disse, eu me arrependo (risos). Eu penso assim. Você não pode catalogar as pessoas por nível, primeiro porque soa meio prepotente né, que as pessoas tenham um nível menor ou maior do que o seu. Mas, quanto ao tamanho da plateia é verdade. Acho que, acho que é mais legal você tocar... a tendência hoje em dia é você tocar pra plateias cada vez maiores, né. Então chega uma hora que você tá tocando em ginásio pra quinze mil pessoas. Você não vê ninguém. Ninguém te vê. Você não tem o menor contato com as pessoas, entende. É ruim. É melhor você tocar em lugares menores.

Por meio da fala do cantor, é possível notar que existe uma concepção de cultura subjacente a ela. De acordo com ele, não se pode classificar as pessoas por nível. Isso

<sup>45</sup> Conforme informações trazidas no *site* sobre música Portal Sucesso. Disponível em: <<http://www.portalsucesso.com.br/noticias/sob-encomenda-alvin-l-fala-sobre-suas-composicoes>>. Acesso em 29 Set 2015.

<sup>46</sup> Programa ia ao ar pelo SBT. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nHLKXHrxacU>>. Acesso em: 29 Set 2015.

demonstra que o cantor não possui uma concepção de cultura advinda do senso comum que, conforme expus no início desse capítulo ao mencionar Canclini (2009), diz respeito a um conjunto de conhecimentos e aptidões intelectuais e estéticas que dão margem para a classificação de pessoas de nível cultural maior ou menor.

Assim, Dinho deixa transparecer uma concepção antropológica de cultura sob a qual todas as pessoas possuem culturas, estas que se diferenciam em certos aspectos. Trago mais uma vez o exemplo da personagem citada na canção nos versos 17 a 20: “Mariana gosta de beijar outras meninas/De vez em quando/Beija meninos só pra não cair numa rotina/É diferente, mas podia ser”. O fato de Mariana gostar de beijar meninas, atitude que se distancia das convenções de uma sociedade tradicional, não é posto na canção como algo menor ou maior e, sim, como algo diferente.

Conforme visto no parágrafo anterior, a canção traz personagens que passam por determinadas situações, estas que são depois adjetivadas, como o caso de Mariana, cujo evento ao qual está relacionada é “diferente”. O mesmo acontece com Gabriel que tem uma relação “complicada” com seu pai. Carolina, por sua vez, possui um hábito que “parece estranho”, enquanto que Rafaela ficou dois dias no banheiro, o que “parece muito” tempo.

Além do uso das personagens para abordar os assuntos, é possível mencionar a organização estrutural da canção em que das onze estrofes, sete deles se repetem ao longo da canção, constituindo o refrão da canção. As outras quatro estrofes, em que as personagens aparecem, têm em seu último verso a expressão “mas podia ser”, de modo que as frases fiquem com sentido incompleto. Essa lacuna é preenchida pelos versos do refrão “O que você faz quando/Ninguém te vê fazendo/Ou o que você queria fazer/Se ninguém pudesse te ver”.

Desse modo, encerro a análise da canção “Quatro Vezes Você”, de autoria de Alvin L. e Dinho Ouro Preto, e passo para próxima, “Coração Vazio”, lançada em 2014, no álbum Viva a Revolução, também composta pelos artistas citados em conjunto com Thiago Castanho.

## **2.6 Coração Vazio (2014)**

### **2.6.1 Construção Composicional**

A canção “Coração Vazio” se utiliza apenas dos recursos da voz e violão, caracterizando-a, assim como a canção “Cai a Noite”, como uma canção acústica pelo fato de não possuir instrumentos elétricos ou eletrônicos em sua produção. Ela, ainda, não contém

bateria ou instrumentos de percussão, responsáveis principalmente por estabelecer o ritmo<sup>47</sup> de canções. Nesse caso, o ritmo fica a cargo da voz e violão.

A atmosfera criada por essa canção é mais calma e tranquila, uma vez que não se trata de um ritmo acelerado. Essa característica realça a interpretação musical da letra, pois há uma intensidade maior da voz do cantor que juntamente com o violão confere musicalidade à canção. Tatit (2011, 37) afirma que “na medida que os conteúdos da fala tornam-se importantes, a sonoridade vai ser deixada de lado e fica apenas um efeito (...). Justamente quando desativamos a parte sonora começamos a prestar atenção no conteúdo das palavras”.

Nesse sentido, a letra da canção se valoriza pela simplicidade instrumental caracterizada apenas pelo violão e a ausência de outros instrumentos de uso mais comuns na banda, como, contra-baixo e bateria.

Em relação à sua materialidade escrita, ela possui um número total de trinta e oito versos, dispostos em doze estrofes. Estruturalmente, conforme é possível ser visualizado na sua letra, a canção pode ser dividida em duas partes de dezenove versos, dos quais os últimos cinco versos se repetem na primeira e segunda parte.

### 2.6.2 Conteúdo Temático

Nesse item, investigarei o conteúdo temático da canção. Para tanto, preciso trazer informações relacionadas aos fatos que impulsionaram a produção dessa obra. Parte do álbum intitulado Viva a Revolução, a canção foi lançada em 2014 e sua motivação, semelhantemente ao que aconteceu com as outras canções do disco, se deu em função dos protestos realizados pela população brasileira em junho de 2013.

Esse momento ficou conhecido como a Jornada de 2013 e, em seu auge, atingiu em torno de um milhão e duzentos e cinquenta mil manifestantes<sup>48</sup> espalhados por todo país. As pautas de reivindicação eram variadas. Os cidadãos se manifestaram contra o aumento da passagem do transporte coletivo em São Paulo e Rio de Janeiro. Em outras cidades, reivindicaram melhorias em setores sociais, como a saúde, educação e segurança pública. Na

<sup>47</sup> “pode ser descrito como um movimento coordenado, uma repetição de intervalos musicais regulares ou irregulares, fortes ou fracos, longos ou breves, presentes na composição musical. O termo ritmo tem origem na palavra grega *rhythmos*, que significa qualquer movimento regular, constante, simétrico”. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/musica/ritmo-musical/>>. Acesso em: 10 Dez. 2015.

<sup>48</sup> Informações retiradas do portal de notícias do UOL. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/06/20/em-dia-de-maior-mobilizacao-protestos-levam-centenas-de-milhares-as-ruas-no-brasil.htm>>. Acesso em: 10 Dez 2015.

ocasião, alguns manifestantes se posicionaram contrários à realização da Copa do Mundo de futebol e protestaram contra a corrupção.

Assim, no material de divulgação<sup>49</sup> do disco, disponibilizado pela *Sony Music*, escrito por Fuscaldo (2014, p. 1), é possível encontrar as seguintes informações: “Apesar do tom romântico, as canções [Coração Vazio e Melhor do que Ontem] não deixam de ter a ver com o tema que inspirou a banda durante a produção de Viva a Revolução (...) as manifestações ocorridas no país em 2013”.

Considerando essas informações relacionadas à inspiração da banda para a produção do álbum, que consiste nas manifestações ocorridas em 2013, logo na primeira estrofe da canção encontro os seguintes dizeres: “Tudo tem o seu lugar/Tudo tem a sua hora/E eu cansei de esperar/A minha hora é agora” (versos de 1 a 4). Inevitavelmente, faço um paralelo com a canção de Geraldo Vandré “Pra não dizer que não falei das flores”, composta em 1968 e considerada por muitos um hino de contestação à ditadura. Nela, há a presença dos seguintes versos “Vem, vamos embora, que esperar não é saber/Quem sabe faz a hora, não espera acontecer”.

Nesse sentido, busco a voz de Bakhtin (2003, p. 323) em que o autor afirma que “as relações dialógicas são relações (semânticas) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva”. Desse modo, construo a relação semântica entre os dois enunciados que foram compostos a partir de um contexto de protestos. Essas canções constroem diálogos com outras, como por exemplo, no aspecto melódico a canção “Coração Vazio” dialoga com a canção “Só os loucos sabem”, do *Charlie Brown Jr.*, e a canção de Geraldo Vandré, que dialoga com “Roda Viva”, de Chico Buarque, conforme expõem Santana et. al. (2011) em que o título da canção de Vandré é uma resposta aos versos de Buarque: “Para nós, no Universo/Só existe paz e amores/Nós só cantamos um verso/Que fala em flores, flores, flores”. Além disso, na canção do *Capital Inicial*, o eu-poético presente na canção afirma que tudo tem um momento e um lugar para acontecer, no entanto, ele cansou de esperar, pois seu momento é agora. Na obra de Geraldo Vandré, é possível notar que a voz que emana também afirma não ser adequado esperar, pois quem sabe faz a sua própria hora.

A canção “Coração Vazio” na sequência traz os versos: “Com os olhos na estrada/Eu sigo em frente e não desvio/Só eu e meu coração vazio” (versos 5 a 7). O enunciador após tomar a decisão de que não deve mais esperar e que chegou o momento de agir, coloca-se

---

<sup>49</sup> O material de divulgação traz esta entre outras informações sobre o álbum Viva a Revolução. Disponível em: <[http://www.capitalinicial.com.br/assets/release\\_capital\\_inicial\\_ep\\_viva\\_a\\_revolucao.pdf](http://www.capitalinicial.com.br/assets/release_capital_inicial_ep_viva_a_revolucao.pdf)>. Acesso em: 29 Set 2015.

diante de um novo caminho do qual não se permite desviar. Em seguida, é possível observar os dizeres: “Bate forte e tenho pressa/Não há nada que me impeça/De querer acreditar/No que não consigo ver” (versos 8 a 11). A partir desses versos, vejo uma postura otimista do eu-poético, afirmando que nada pode lhe fazer desistir de acreditar em algo que não pode ser visto.

Acredito que essas duas estrofes mencionadas no parágrafo anterior ilustram a ideia de que cansado de esperar, a voz que emana da canção demonstra que o momento de reivindicar é agora e, com esse foco, segue o caminho, pois acredita ser possível alcançar as mudanças que deseja, mesmo que não consiga enxergá-las.

Considerando o que foi exposto até o momento, é possível afirmar que a canção “Coração Vazio” possui um conteúdo temático de crítica social indireta, pois constrói um discurso que evidencia um desejo de mudanças políticas, que dialoga com outros textos que igualmente tinham o mesmo objetivo, como o caso da canção “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré.

No que diz respeito à recepção desse álbum, alguns portais sobre música na internet não se empolgaram com o que ele trouxe. O *Cifraclub News*<sup>50</sup>, por exemplo, afirma que o disco não convence e que a sólida base de fãs é que garante o sucesso do disco. Além disso, o disco conta com seis faixas, ou seja, um número baixo, o que proporcionou a sua comercialização a um custo mais barato, potencializando as vendas.

Não acredito que tenha sido apenas um oportunismo da banda, afinal o disco foi lançado um ano após das manifestações que lhe deram inspiração. No entanto, é possível dizer, conforme o próprio *Cifraclub News* apontou, que o *Capital Inicial* já produziu canções que manifestassem críticas mais ácidas.

### 2.6.3 Estilo

Considerando o conteúdo temático abordado no item anterior, discuto nesse momento aspectos relacionados ao estilo adotado na canção para construir a crítica social indireta. Para tanto, trago informações sobre os seus compositores.

De modo breve, retomo informações sobre Alvin L e Dinho Ouro Preto, autores da canção analisada anteriormente. Alvin L. possui mais de quarenta composições gravadas pelo *Capital Inicial*, além de outros trabalhos que ganharam vida na voz de outros artistas como

<sup>50</sup> Disponível em: <<http://www.cifraclubnews.com.br/noticias/80712-protesto-panfletario-do-capital-inicial-nao-convence-em-novo-ep.html>>. Acesso em: 10 Dez 2015.



Marina Lima, *Ira!* e Leoni. Dinho Ouro Preto, vocalista e porta-voz da banda, assina várias outras canções de sucesso da banda e é responsável pela versão brasileira das canções *The Passenger*, do cantor Iggy Pop, gravada pela banda com o título “O Passageiro”, e *Musica Ligera*, gravada com o título de “A sua maneira”.

Junto deles, está Thiago Castanho, que também participa da composição da canção “Coração Vazio”. Além de ser co-autor, ele participou da gravação do disco. Assim, é possível notar na contracapa do disco que a canção conta com a participação de Thiago Castanho. Conforme afirma em uma entrevista para a MTV<sup>51</sup>, o artista aponta que sua maior contribuição diz respeito à gravação com violão.

Thiago Castanho também é conhecido por ser ex-integrante da banda *Charlie Brown Jr.*, cujos trabalhos foram encerrados, em 2013, depois da morte do vocalista Chorão. Na sequência, ele e os outros ex-integrantes do *Charlie Brown Jr.* fundaram a banda chamada A Banca. Esse projeto, no entanto, durou pouco tempo, pois outro integrante faleceu, o ex-baixista Champignon. Recentemente, Thiago Castanho lançou um novo projeto: a banda se chama O Legado e tem três músicas disponíveis na internet.

Com o término da banda *Charlie Brown Jr.* em 2013, *Capital Inicial* em algumas de suas apresentações, em *shows*, realizou homenagens, tocando a canção “Só os loucos sabem”, que possui características parecidas com a canção “Coração Vazio” em virtude dos instrumentos utilizados que a caracteriza como uma canção acústica. Depois da composição de “Coração Vazio”, em 2014, em várias ocasiões ambas são tocadas uma em sequência da outra. Um exemplo que pode ser mencionado diz respeito à apresentação<sup>52</sup> da banda no dia 30 de maio de 2015, em São Paulo, que conta com a participação de Thiago Castanho.

Diante do que foi exposto, posso afirmar que a canção possui um estilo mais lento construído pelo violão e pela voz do cantor. Assim, há uma valorização da letra. A canção é dotada de uma linguagem indireta, recurso nem sempre utilizado pela banda. No material de divulgação do álbum, Fuscaldo (2014, p. 1) afirma “apesar do nome [Viva a Revolução] dizer tudo, as letras não são assim tão explícitas”.

Desse modo, ao ler a frase: “Não há nada que me impeça/De querer acreditar/No que não consigo ver” (versos 9 a 11), percebo um discurso otimista que afirma acreditar em mudanças mesmo que elas estejam distantes. Fuscaldo (2014) traz uma fala de Dinho em que

<sup>51</sup> Entrevista cedida em 2015 para o site da MTV. Disponível em: <<http://www.mtv.com.br/noticias/o-legado-entrevista/>>. Acesso em: 29 Set 2015.

<sup>52</sup> Essa apresentação está disponível no *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IOLub19w54c>>. Acesso em: 29 Set 2015.

comenta o uso de uma linguagem indireta por meio de figuras de linguagem e a temática de caráter político que inspirou o álbum:

Não sou muito dado ao uso de metáforas, mas fiquei profundamente comovido com o que vi acontecer no Brasil. Partiu de filhos de pessoas que lutaram pelo fim do regime militar e pela redemocratização, que viram morrer o Plano Cruzado e nascer o Plano Real. Gostei do fato de os protestos não terem uma liderança nem uma reivindicação muito clara, mas um desejo de mudança. Sou de uma geração acostumada com a decepção e acho ótimo que exista esse combustível na garotada. (FUSCALDO, 2014, p. 1)

Dinho se refere ao fato de que, em algumas cidades, partidos políticos se aproveitaram das manifestações para levantar, literalmente, bandeiras partidárias. Quando isso ocorreu, as bandeiras foram baixadas pelos manifestantes<sup>53</sup>. Além disso, em São Paulo e Rio de Janeiro, os anseios dos movimentos era baixar o preço da passagem, enquanto que em outros lugares a reivindicação era melhoras em políticas sociais, como, educação, saúde e segurança. Havia também bandeiras e cartazes que pediam o fim da corrupção.

Desse modo, interpreto que estas manifestações de mudanças, mencionadas nos versos da canção supracitada, são de caráter político, pois conforme é possível observar na fala de Dinho Ouro Preto que ele é de uma geração que viu transformações no cenário político brasileiro e, ainda assim, decepcionou-se. Na visão do cantor, é positivo ver essa motivação nos mais jovens.

Em função do que foi exposto, é possível afirmar que a linguagem empregada na canção é mais subjetiva, característica do estilo artístico. Quando se lê nos versos 5 e 6: “Com os olhos na estrada/Eu sigo em frente e não desvio”, posso interpretar que a estrada em que o eu-poético da canção se refere é o caminho do progresso, do avanço, e atento a esse caminho ele segue em frente.

Com essas reflexões sobre o estilo utilizado na canção “Coração Vazio”, finalizo a sua análise e passo para o próximo item desse capítulo em que tento sintetizar as discussões levantadas nas análises e responder as perguntas de pesquisa elaboradas no início do trabalho: a) como podem ser construídos os significados culturais? e b) de que forma as significações culturais locais ou globais se entrelaçam nas canções?

---

<sup>53</sup> Em algumas cidades, manifestantes foram contrários à presença de pessoas filiadas a partidos políticos que levantassem bandeiras dos seus respectivos grupos. No Rio de Janeiro, bandeiras do PSTU foram baixadas e, a partir desse momento, apenas bandeiras do Brasil foram levantadas. Para aqueles que repudiavam o uso dessas bandeiras, afirmavam se tratar de oportunismo desses grupos políticos. Disponível em: <<http://memoria.etc.com.br/agenciabrasil/noticia/2013-06-20/conflito-entre-manifestantes-faz-participantes-baixarem-bandeiras-de-partidos-politicos>>. Acesso em: 10 Dez 2015.

## 2.7 Considerações acerca das significações culturais presentes nas canções

Nesse momento do texto, tento sintetizar as informações geradas a partir da interpretação realizada dos registros de pesquisa, isto é, das canções. Para tanto, busco o conceito de tema, trazido por Bakhtin/Volochinov (1997), o qual diz respeito ao todo da enunciação.

Segundo Bakhtin/Volochinov (1997, p. 128), o tema é “determinado não só pelas formas linguísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entoações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação”.

Desse modo, respondo à primeira pergunta de pesquisa acerca de como os significados culturais podem ser construídos. Considerando as análises apresentadas sobre as canções “Veraneio Vascaína”, de 1986, “Cai a noite”, de 1991, “Quatro Vezes Você”, de 2002, e “Coração Vazio”, é possível afirmar que as significações culturais são construídas socialmente, por meio de processos históricos, e que podem ser percebidas pelos interlocutores a partir da união dos elementos presentes nos textos, ou seja, todas as semioses, com as informações sobre as condições de produção, circulação e recepção das canções.

Assim, na canção “Veraneio Vascaína”, por exemplo, há elementos como o carro Chevrolet Veraneio que começou a ser produzido na década de 1960, mesma década em que o Brasil passou a ter um regime político militar. Em função de ser utilizado como carro da polícia, o carro ganhou uma ressignificação que se deu em função de um processo histórico e social. Essa nova significação é percebida pelos interlocutores que dispõem das informações relacionadas a esses contextos.

A canção “Cai a noite” aborda uma temática emocional. Ela trata de sentimentos como solidão e ausência. Por sua vez, “Quatro Vezes Você” discute a relação público-privado e, dentre as significações culturais observadas, há o bissexualismo como uma diferença, sem estigmatização ou julgamento.

Por fim, a canção “Coração Vazio”, inspirada nas manifestações que ocorreram no Brasil em junho de 2013, é possível estabelecer uma relação dessa canção com a composição de Geraldo Vandré, “Pra não dizer que não falei de flores”.

Para responder a segunda indagação, que concerne ao entrelaçamento das significações locais ou globais, considero que as canções “Veraneio Vascaína” e “Coração Vazio” estão vinculadas a aspectos sócio históricos, que possuem maior relação com o Brasil,

como, a ditadura militar e as manifestações de junho de 2013, o que lhes conferem um caráter mais local às suas significações.

As canções “Cai a noite” e “Quatro Vezes Você”, por sua vez, abordam temas como a relação público-privado e os sentimentos de solidão e ausência, que não estão necessariamente relacionados a fatos históricos que concernem ao Brasil e, por isso, podem ser inscritos nas significações de caráter mais global.

A partir dessa reflexão sobre as significações culturais, passo para o próximo capítulo, no qual me proponho a discutir a questão do estereótipo a partir dos conceitos de alteridade em Bhabha (1998) e *performance* em Butler (1988).

### CAPÍTULO 3 – O ESTEREÓTIPO DO ROQUEIRO

Considerando as discussões realizadas no capítulo anterior, no qual analisei as canções do *Capital Inicial* com o intuito de investigar os significados culturais, nelas, construídos, sinalizo para uma diversidade de temas abordados, bem como o modo com que essas temáticas tomam forma nas canções, evidenciando uma heterogeneidade de características que compõem os discursos vistos nesses gêneros.

Conforme observado nas canções que analisei, há discussões sobre política, há expressão de sentimentos e emoções de modo mais introspectivo, bem como, reflexões sobre o modo do indivíduo se relacionar e conviver com a sociedade, a partir de uma abordagem da temática sobre o que é público e privado. Em termos melódicos, há canções mais rápidas, dotadas de um instrumental pesado e, em contrapartida, há canções mais lentas, guiadas principalmente pela voz e violão.

As canções “Veraneio Vascaína” e “Coração Vazio”, por exemplo, possuem um conteúdo temático da crítica social indireta, mas melodicamente são distintas. Enquanto a primeira possui um instrumental mais pesado, composto por guitarra, baixo e bateria, a segunda é tocada por um violão. Além disso, “Veraneio Vascaína” é uma canção mais rápida, fazendo com que o vocal acompanhe os instrumentos num ritmo frenético. Por sua vez, “Coração Vazio” conta com um vocal mais limpo, em que as palavras são articuladas de modo mais claro.

Diante dessa diversidade de características reconhecidas na análise desta pesquisa, seguir por um caminho que tente observar a identidade se torna uma tarefa difícil, senão impossível. Por isso, adoto a noção de *performance*, de Butler (1988), que defende que os agentes sociais constituem a realidade social por meio da linguagem, dos gestos e todas as formas de signo social simbólicas.

Para as discussões acerca do estereótipo, Bhabha (1998) faz reflexões de que o estereótipo é estabelecido pelo olhar do outro. Desse modo, neste capítulo, discuto a noção de identidade e alteridade, por meio de Hall (2000), em seguida desenvolvo, baseado em Butler (1988, 2003), reflexões sobre a ideia de *performance* ou ações performáticas e, por fim, respondo à pergunta que norteia este capítulo: Os significados culturais construídos (nas canções analisadas) corroboram ou negam o estereótipo construído sobre o roqueiro?

#### 3.1 Identidade

Conforme Hall (2000), a reflexão sobre identidade tem provocado uma desconstrução de paradigmas acerca de perspectivas identitárias em diferentes disciplinas em que seu conceito pode ser estudado. Essa desconstrução critica a ideia de que a identidade seja unificada, originária e fechada.

Segundo o autor, a crítica, no entanto, não traz novos conceitos que superem o antigo, ou seja, não há uma nova expressão que seja mais precisa e que tenha suprimido totalmente o conceito anterior. Essa é uma posição que Hall (2000) denomina “sob rasura” e, segundo ele, a identidade é um conceito que precisa ser discutido, pois sua forma original não é tão boa para pensar aspectos identitários, mas sem ela isso tampouco é possível. Nas palavras do autor:

Diferentemente daquelas formas de crítica que objetivam superar conceitos inadequados, substituindo-os por conceitos “mais verdadeiros” ou que aspiram à produção de um conhecimento positivo, a perspectiva desconstrutiva coloca certos conceitos-chave “sob rasura”. O sinal de “rasura” (X) indica que eles não servem mais – não são mais “bons para pensar” – em sua forma original, não reconstruída. Mas uma vez que eles não foram dialeticamente superados e que não existem outros conceitos, inteiramente diferentes, que possam substituí-los, não existe nada a fazer senão continuar a se pensar com eles – embora agora em suas formas destotalizadas e desconstruídas, não se trabalhando mais no paradigma no qual eles foram originalmente gerados. (HALL, 2000, p. 104)

Em meio a essa reflexão, Hall (2000) apresenta a noção de identificação, sob o viés do senso comum e da abordagem discursiva, para em seguida introduzir o conceito de identidade. A partir do senso comum, a identificação é o reconhecimento de uma origem comum, ou de um grupo de características compartilhadas com outras pessoas. Por sua vez, a abordagem discursiva acredita que a identificação é uma construção, um processo nunca completado, algo sempre em processo, que pode ser sustentada ou abandonada.

Como uma prática de significação, a identidade se dá no jogo da diferença. Por isso, há sempre um “muito além” ou um “muito aquém”, mas nunca um ajuste completo. Nesses casos, ao tomar o *rock* como exemplo, há sempre pessoas com características que superam uma representação do que é roqueiro<sup>54</sup>, quase que de forma caricata, e aquelas que possuem muito pouco.

---

<sup>54</sup> A representação do roqueiro a que me refiro diz respeito ao estereótipo que entre outras características apresenta o comportamento rebelde, vestes pretas, apreciação por canções do estilo musical rock. Essa é uma representação bem difundida no senso comum, uma vez que essas características são facilmente encontradas na internet, como por exemplo, o portal Wikipedia. Conforme já dito anteriormente, segundo Magi (2011), os roqueiros na década de 1980 eram vistos como “alienados”, “drogados”, “cabeludos” e “inautênticos”, uma visão

Nessa perspectiva, que enxerga a identificação como um processo, o fechamento de um grupo se dá pela produção de um “efeito de fronteiras”, que, por sua vez, leva em consideração traços característicos que estão do lado de fora, ou seja, que não pertencem a esse grupo. Como ilustração, mais uma vez trago o exemplo dos roqueiros, em que vestimenta de cores mais escuras pode ser um traço de caracterização do grupo, enquanto que as cores mais claras estão do lado de fora. No entanto, é válido observar que essa não é uma regra totalizada, unificada, homogênea, existem variáveis e, por isso, é possível ver roqueiros com roupas de cores mais claras.

Diante da exposição dessa problematização sobre o conceito de identificação, Hall (2000) apregoa que o conceito de identidade não é aquele em que existe um núcleo essencialista pelo qual o “eu” não sofre nenhuma mudança do início ao fim, mas sim é fragmentado, construído por discursos, práticas e posições que podem ser antagônicas ou se cruzar e, ainda, suscetível a transformações. Nas palavras do autor:

O conceito de identidade aqui desenvolvido não é, portanto, um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional. Isto é, de forma diretamente contrária àquilo que parece ser sua carreira semântica oficial, esta concepção de identidade *não* assinala aquele núcleo estável do eu que passa, do início ao fim, sem qualquer mudança, por todas as vicissitudes da história.

Essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são, na modernidade tardia, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação. (grifos do autor) (HALL, 2000, p. 108)

Assim, com base na citação acima em que Hall (2000) reúne algumas das características da identidade, posso afirmar que o conceito sofre uma alteração de paradigma. Se antes ele denotava a representação de um todo, um modelo homogêneo, agora ele é flexível e indica que esse todo é composto por fragmentos. Desse modo, essa inversão de paradigma pode ser vista na afirmação de Hall (2000, p. 109) em que afirma que a identidade não tem mais a ver com “as questões ‘quem somos nós’ ou ‘de onde viemos’, mas muito mais com as questões ‘quem nós podemos nos tornar’, ‘como nós temos sido representados’ e ‘como essa representação afeta a forma como nós podemos representar a nós próprios’”.

Trazendo essa discussão para a temática aqui analisada, transformaria possíveis questionamentos acerca de “quem foram e são os membros da banda Capital Inicial” ou “de onde eles vêm” e passaria a indagar “quem se tornaram” e “como eles são representados”.

Aproveito as indagações formuladas acima para trazer a este trabalho algumas curiosidades do texto de Marcelo Moreira em seu blog no Estadão, cujo título é “Gostar de rock começa a pesar na avaliação profissional”. De acordo com o autor, “os apreciadores de rock podem ter esperança de dias melhores, apesar dos casos recorrentes de preconceito explícito e perseguição por conta do gosto pessoal em pleno século XXI”. Isso porque, segundo ele, um rapaz de 20 anos de idade foi selecionado para uma vaga de estágio em uma multinacional no ABC paulista em virtude do seu gosto musical: *rock*. Conforme relata Moreira (2011):

O escolhido foi um rapaz de 20 anos, o penúltimo a ser escolhido. Bem vestido, mas de forma casual, usando rabo de cavalo, mostrou segurança e certa descontração, além de bom vocabulário e de se expressar de forma razoável, bem acima da média.

Durante as perguntas, o gestor observou que o garoto segurava um livro e carregava um iPod. O livro era a biografia de Eric Clapton. Após a quinta pergunta, direcionou a conversa para conhecimentos gerais e percebeu que o rapaz lia jornais e se interessava pelo noticiário.

(...)

“Não aprecio rock, não suporto o que minhas filhas ouvem, mesmo que seja Rolling Stones, meu negócio é Mozart, Bach e música erudita. Mas uma coisa eu aprendi nas empresas em que passei e nos processos seletivos que coordenei: quem gosta de rock geralmente é um profissional mais antenado, que costuma ler mais do que a média porque se interessa pelos artistas do estilo. Geralmente são mais bem informados sobre o que acontece no mundo e respondem bem no trabalho quando são contratados. Nunca me arrependi ao levar em consideração também esse critério”, diz o gerente.

(...)

O resultado é que o garoto foi contratado após 15 minutos de conversa, enquanto cada entrevista com os outros candidatos durava 40 minutos. “Não tive dúvida alguma ao contratá-lo. E o mais interessante disso: percebo que essa é uma tendência em parte do mercado há pelo menos três anos, pois conversei muito com amigos de outras empresas e esse tipo de critério está bastante disseminado. Quem gosta de rock é ao menos diferenciado”, finalizou o gestor. (MOREIRA, 2011, p. s/n)

Evidentemente, o rapaz visto no exemplo acima não foi contratado unicamente em virtude do seu gosto musical, conforme pode sugerir o título do texto. Ele foi escolhido em função dos atributos mostrados na entrevista, mas é inegável que o discurso trazido no texto constrói uma representação do apreciador do *rock*, aqui exemplificado pelo rapaz de vinte anos. O fã de *rock*, nesse discurso, é alguém que geralmente é mais antenado, lê mais, mais



informado e responde melhor ao trabalho. Além disso, veste roupa casual, cabelo mais longo, seguro, descontraído e com boa habilidade de comunicação.

Hall (2000) esclarece um importante aspecto relacionado à identidade. Segundo o autor, ela é construída no discurso e, em função disso, que ela deve ser entendida dentro de sua localização histórica, no interior das práticas discursivas. Ele, ainda, afirma que a identidade é mais um produto de marcação de diferença, de exclusão, do que uma demarcação de unidade identitária.

Por meio do discurso de Moreira (2011), percebo que a representação daquele que possui alguma identificação com o *rock* se torna um pouco mais complexa do que aquela existente na década de 1980, trazida por Magi (2011). Há a presença de elementos que aparecem em ambos, como o cabelo comprido, mas também existem outras características que não estão presentes. O fato de ser leitor e informado convergiria com a alienação? Isso o descaracterizaria ou o distanciaria de alguma identificação com o meio roqueiro? A minha resposta seria, para as duas perguntas, “não, necessariamente”, pois ser informado a partir de fontes não fidedignas poderia torna-lo alienado, bem como, caso não fosse alienado, ele não deixaria de ter relação com o *rock*.

Assim, a partir desse exemplo, observo uma mudança da representação daquele que possui alguma identificação com o *rock*. O roqueiro de 1980, por exemplo, era visto “alienado”, “inautêntico” e “cabeludo” se transformou, não totalmente, e agora é “leitor” e “informado”. Essas são representações construídas nos discursos citados e ainda não englobam a unidade do roqueiro porque ele pode ser leitor, ou não, pode ser alienado, ou não, entre outras características.

Diante dessa reflexão, Hall (2000) apresenta a sua definição de identidade, a qual é:

Utilizo o termo “identidade” para significar o ponto de encontro, o ponto de *sutura*, entre, por um lado, os discursos e as práticas que tentam nos “interpelar”, nos falar ou nos convocar para que assumamos nossos lugares como os sujeitos sociais de discursos particulares e, por outro lado, os processos que produzem subjetividades, que nos constroem como sujeitos aos quais se pode “falar”. As identidades são, pois, pontos de apego temporário às posições-de-sujeito que as práticas discursivas constroem para nós. (grifos do autor) (HALL, 2000, p. 111-112)

De acordo com o trecho supracitado, a identidade consiste num ponto de encontro entre as posições sociais dos sujeitos interpeladas pelas práticas discursivas e os processos que produzem subjetividade. Assim, quando afirmo que gosto de canções de rock, sou encaminhado para o grupo dos roqueiros e assumo essa posição ciente de que ela é uma

representação que é marcada pela diferença, pelo que está do lado de fora, pelo outro e que eu não me ajusto totalmente a essa representação.

Canclini (2011) também apresenta reflexões acerca da identidade, que dialogam com a visão de Hall (2000) sobre esse conceito, deslocando-o de uma perspectiva essencialista. O autor, ao abordar a identidade, considera os processos de hibridação.

De acordo com Canclini (2011, p. 19), a hibridação, definida por ele como “*processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*” (grifos do autor), mexe com conceitos importantes da área das ciências sociais, como, identidade, cultura, desigualdade, diferença.

Para o autor, o principal questionamento a ser levantado é como esses processos de hibridação faz com que essas estruturas e práticas se mesquem e deem origem a novas práticas, pois por meio desses processos, os objetos ganham novas significações. Canclini (2009) usa o exemplo de uma panela de barro feita por sociedades indígenas que, ao serem comercializadas para outros povos, transforma-se em um item de decoração. Por meio desse exemplo, é possível observar a transformação de significação cultural que esse objeto sofre.

Nesse sentido, Canclini (2011) defende que o que deve ser estudado não é a hibridez em si, a capacidade de identificar os traços constitutivos de uma estrutura e prática cultural e suas origens, mas sim, os processos de hibridação, como esses traços constitutivos oriundos de uma estrutura sociocultural mais homogênea se fundiram a outros traços de outras estruturas e formaram uma nova. No *rock*, a hibridação de práticas sociais oriundas do *country*, do *pop* e do *blues* deu origem a esse novo estilo.

Trazendo esse processo de hibridação para a discussão acerca da identidade, o autor apregoa que esses processos levam a relativizar a noção de identidade. Quando não se leva em consideração esses processos históricos, a tendência é ter uma noção essencialista de identidade. Conforme expõe o autor:

Quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), frequentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como consequência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas maneiras heterodoxas de se falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições. Acaba-se, em suma, obturando a possibilidade e modificar a cultura e a política. (CANCLINI, 2011, p. 23)

Essa noção essencialista, conforme pode ser observado no trecho supracitado, traz consigo algumas consequências como formas homogêneas de se falar a língua, fazer música e interpretar tradições.

Assim, Canclini (2011) argumenta que os estudos sobre narrativas identitárias, como os de Hall (2000), levam a problematizar a noção de identidade e que a ideia essencialista em que conjuntos de traços fixos constituem a identidade se torna inviável, considerando o modo com que o mundo se configura atualmente. De acordo com o autor:

Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. As diversas formas em que os membros de cada grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação: dentro de uma sociedade nacional, por exemplo, o México, há milhões de indígenas mestiçados com colonizadores brancos, mas alguns se “chicanizaram” ao viajar aos Estados Unidos; outros remodelam seus hábitos no tocante às ofertas comunicacionais de massa; outros adquiriram alto nível educacional e enriqueceram seu patrimônio tradicional com saberes e recursos estéticos de vários países; outros se incorporaram a empresas coreanas ou japonesas e fundem seu capital étnico com os conhecimentos e as disciplinas desses sistemas produtivos. Estudar processos culturais, por isso, mais do que levar-nos a afirmar identidades auto-suficientes, serve para conhecer formas de situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridações. (sic) (CANCLINI, 2011, p. 23-24)

Canclini (2011) observa que mesmo sedimentações identitárias mais estáveis, como etnias, nações e classes, sofrem uma reestruturação dadas as condições atuais de globalização que permitem que as pessoas se apropriem de repertórios culturais cada vez mais heterogêneos e distintos uns dos outros. Por exemplo, há o mexicano chicano, que vive nos Estados Unidos da América, há o mexicano cujo patrimônio tradicional é composto por recursos estéticos e saberes oriundos de outros países e assim por diante.

Assim, levando em consideração essa sociedade globalizada, afirmar que a identidade é organizada por cada grupo, pautado na cultura enquanto uma instância simbólica, é muito pouco. O deslocamento dos indivíduos é cada vez mais constante, modificam seus estilos de vida conforme mudam de contextos e, conseqüentemente, as noções de identidade e cultura também se transformam. Desse modo, Canclini (2009) apregoa que as identidades coletivas são mais camisa do que pele, no sentido de que os sujeitos constroem as suas identidades de acordo com o contexto em que vivem e os repertórios culturais de que se apropriam.

Em função dessa heterogeneidade, Canclini (2011) afirma que estudar processos culturais conduz à capacidade de se situar em meio a essa complexidade e entender como se produzem as hibridações.

Além disso, o autor alerta que estudar a hibridação pode sofrer algumas objeções, como, a limitação à descrição de misturas interculturais. Segundo o autor, isso não é suficiente. É preciso compreender os processos de hibridação, permitindo assim a compreensão de novas significações. Ademais, outro ponto de atenção sugerida por Canclini (2011) é a interpretação de que a integração e fusão de culturas ocorrem facilmente, sem dar ênfase apropriada aos aspectos que não são assimilados por outras culturas.

Conforme exposto ao longo desse subitem, as discussões sobre identidade mostram que esse conceito merece estudo, pois sob o paradigma atual, considerando as condições atuais de globalização, os indivíduos se abastecem de diferentes repertórios culturais. Assim, não há uma essência que possa abarcar todos os traços característicos de um indivíduo. Desse modo, considero um desafio trabalhar com noção de identidade.

### **3.2 Estereótipo**

Chimamanda Adichie, escritora nigeriana, ministrou uma palestra ao TED, intitulada “O perigo de uma única história”, em que ela relata algumas de suas experiências desde a infância até a sua fase adulta. O trecho a seguir mostra um período de sua vida em que foi morar nos Estados Unidos da América para cursar uma graduação e, então, conheceu uma de suas colegas:

Minha colega de quarto americana ficou chocada comigo. Ela perguntou onde eu tinha aprendido a falar inglês tão bem e ficou confusa quando eu disse que, por acaso, a Nigéria tinha o inglês como sua língua oficial. Ela perguntou se podia ouvir a minha “música tribal” e, conseqüentemente, ficou muito desapontada quando eu toquei minha fita da Mariah Carey. O que me impressionou foi que: ela sentiu pena de mim antes mesmo de ter me visto. Minha colega de quarto tinha uma única história sobre a África. Uma única história de catástrofe. Nessa única história não havia possibilidade de os africanos serem iguais a ela.<sup>55</sup>

A autora, após esse breve relato, afirma que a colega não conhecia outras histórias sobre a Nigéria e a África e, por isso, fazia julgamentos previamente concebidos antes de se relacionarem. O mesmo aconteceu com a autora quando visitou o México e se viu surpresa ao

---

<sup>55</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EC-bh1YARsc>>. Acesso em: 05 Jan 2016.

ver mexicanos alegres em seu país, pois a única história que ela conhecia era a daqueles que desejam atravessar a fronteira e viver nos Estados Unidos. Como confessa a autora na palestra, ela se viu envergonhada por conhecer apenas uma história. Em outras palavras, ela conhecia uma representação estereotipada do mexicano, assim como a sua colega de quarto tinha acerca dos africanos.

O estereótipo, tema que abordo nesse subitem, possui estreita relação com as discussões traçadas anteriormente sobre identidade, uma vez que ele, de acordo com Bhabha (1998), é uma estratégia de conhecimento e de identificação.

Bhabha (1998), em seu trabalho que investiga o discurso colonial, disponibiliza um capítulo para abordar a questão do estereótipo. Segundo o autor, a base para a significação desse conceito é a fixidez. O estereótipo se constrói na seguinte ambivalência: algo que está no mesmo lugar e que deve ser repetido. Nas palavras do autor:

Um aspecto importante do discurso colonial é sua dependência do conceito de “fixidez” na construção ideológica da alteridade. A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é a sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provados jamais no discurso. É esse o processo de *ambivalência*, central para o estereótipo, que este capítulo explora quando constrói uma teoria do discurso colonial. Isto porque é a força da ambivalência que dá ao estereótipo colonial sua validade: ela garante sua repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes; embasa suas estratégias de individuação e marginalização; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em *excesso* do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente. Todavia, a função da ambivalência como uma das estratégias discursivas e psíquicas mais significativas do poder discriminatório – seja racista ou sexista, periférico ou metropolitano – está ainda por ser mapeada. (grifos do autor) (BHABHA, 1998, p. 105-106)

Conforme pode ser observado na citação acima, Bhabha (1998) questiona o exemplo da bestialidade sexual do africano como uma forma de representação estereotipada. Além disso, o autor afirma que a ambivalência citada anteriormente – identificação no mesmo lugar, que aqui interpreto como traços característicos de identificação presentes em um indivíduo, e a repetição desse modelo – valida o estereótipo e, conseqüentemente, i) garante a sua repetição em conjunturas históricas e discursivas; ii) embasa formas de separação do

indivíduo, marginalização; e iii) causa um efeito de verdade probabilística e predictibilidade, ou seja, uma verdade provável e previsível, que em geral é exagerada.

Além disso, o autor sinaliza que a ambivalência do estereótipo, considerada uma estratégia discursiva discriminatória, possui bastante campo de exploração. Souza (2004, p. 123) corrobora a questão, afirmando que “o estereótipo discriminatório rejeita a diferença do outro, reduzindo-o a um conjunto limitado de características: ‘todos os indianos não são confiáveis’ ou ‘todos os árabes são violentos e irracionais’”.

O autor acredita que é preciso analisar essa ambivalência de forma crítica, questionando essas representações discriminatórias e moralistas. Para Bhabha (1998, p. 106), “o ponto de intervenção deveria ser deslocado do imediato reconhecimento das imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos *processos de subjetivação* tornados possíveis (e plausíveis) através do discurso estereótipo” (grifos do autor). Em outras palavras, ele sugere que sejam compreendidos os processos de subjetivação que levam à construção de uma representação identitária estereotipada e não apenas discussões acerca dessa imagem já acabada.

Nesse aspecto, relembro que anteriormente na introdução deste trabalho afirmei, conforme Magi (2011), que o roqueiro dos anos 1980, entre outros adjetivos era considerado alienado. A autora aborda a questão, dizendo:

O rock desde quando aportou no país foi visto como uma música estrangeira e intrusa na música brasileira. Durante os debates culturais e políticos na década de 1960 sobre o que era e o que não era cultura brasileira, o rock ganhou a alcunha de “alienado”, diante da forte repercussão do programa de TV *Jovem Guarda* (1965-1968), sobretudo, entre os jovens das camadas populares. E é claro que isso, entre outros diversos fatores, teve efeitos objetivos no processo de inserção (ou não) do rock na indústria cultural brasileira. (grifos da autora) (MAGI, 2011, p. 17)

Desse modo, acredito que o traço característico “alienado” do roqueiro daquela época foi construído a partir de um processo de subjetivação, que considerava como alienada o fato de indivíduos<sup>56</sup> que aceitaram e assimilaram um bem cultural oriundo de outro país. Conforme aponta Bhabha (1998), a visão do roqueiro enquanto alienada é discriminatória e entendê-la como tal, sozinha, não é suficiente para intervir nesse discurso, é preciso que se conheça os processos que levaram à construção dessa representação.

---

<sup>56</sup> Faço a ressalva de que esses indivíduos, conforme pode ser observado no trabalho de Marchetti (2013), eram jovens de uma classe média aristocrata, de boas condições econômicas que tinham acesso aos bens culturais advindos do estrangeiro.

Não posso deixar de traçar uma relação com Hall (2000), que afirma que a construção de uma identidade social é um ato de poder em função de atuar no jogo da diferença e da exclusão. Vejo o estereótipo, de acordo com Bhabha (1998), como oriunda de uma normatividade política prévia, e submeter determinadas representações, como a do roqueiro, a um julgamento com base nessa normatividade é negar a possibilidade de manifestar resistência, de reconhecer a hibridez.

Um aspecto importante em relação ao estereótipo é a questão da alteridade, uma vez que o estereótipo é concebido pelo olhar do outro. Bhabha (1998) chama a atenção para esse aspecto. Segundo o autor, a discussão sobre a forma de representação da alteridade é marginalizada quando articulada à diferença. Para ele, o ponto crucial é questionar o modo de representação dessa alteridade.

Para abordar o tema, Bhabha (1998) menciona a análise de Stephen Heath em que o autor observa a fronteira México/Estados Unidos retratada no filme *A Touch of Evil*<sup>57</sup>, distanciando-se da noção de paradigmas tradicionais que trabalham com uma representação estereotipada e elaboram um discurso moralista e nacionalista, que afirma uma origem e unidade da identidade nacional. De acordo com Bhabha (1998, p. 108), o estudo de Heath é relevante por se preocupar com “os lugares contraditórios e diversos no anterior do sistema textual que *constroem* diferenças nacionais/culturais no uso que fazem dos semas de “estrangeiro”, “mistura”, “impureza”, como transgressores e corruptores”.

Bhabha (1998) faz uma crítica à visão do estereótipo enquanto ponto seguro de identificação, contrapondo que a leitura de um mesmo estereótipo feita em outros tempos e lugares pode sofrer uma transformação em sua interpretação. Desconsiderar essas questões, segundo o autor, é tratar o conceito de forma simplista. Bhabha (1998, p. 110) apregoa que “ao contrário, proponho que, de forma bem preliminar, o estereótipo é um modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, exigindo não apenas que ampliemos nossos objetivos crítico e políticos mas que mudemos o próprio objeto de análise”.

Trazendo a reflexão para o *rock*, o estereótipo de roqueiro concebido até os anos de 1980, conforme observado em Magi (2011), tido como alienado, drogado, inautêntico e cabeludo tem algumas características distorcidas se compararmos à representação trazida por Moreira (2011) em que o rapaz de 20 anos, apreciador do *rock*, conseguiu uma vaga de estágio em uma multinacional em virtude de características, como, ser bem informado e comunicativo. Assim, é possível observar uma transformação acerca do estereótipo.

---

<sup>57</sup> Tradução minha: Um toque de maldade.

Bhabha (1998) afirma que o estereótipo é uma cena de fantasia e defesa dos semelhantes, um desejo de originalidade que é ameaçada pelas diferenças, sejam estas culturais ou raciais. Bhabha (1998, p. 117) considera o estereótipo uma simplificação não apenas por ser uma falsa representação de uma falsa realidade, mas sim, porque ele “é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação através do Outro permite), constitui um problema para a *representação* do sujeito em significações de relações psíquicas e sociais” (grifos do autor).

O autor traz duas cenas que ilustram as consequências do estereótipo: i) a primeira delas é uma criança que avista um homem negro e chama por sua mãe, dizendo estar com medo; ii) os heróis das histórias infantis são brancos, enquanto que os demônios são negros. A partir dessas cenas cotidianas, o autor observa que o sujeito gira em torno de um estereótipo para construir um ponto de identificação. A criança branca recusa o negro. A criança negra recusa a sua própria identificação em virtude de uma brancura ideal.

Bhabha (1998) usa esses dois cenários para iniciar uma discussão sobre o imaginário e a ideia de espelho. Segundo o autor, essa cujo sujeito constrói uma imagem distinta em que ele se permite fazer equivalências, traçar semelhanças com outros indivíduos, espelhando-os. No entanto, a imagem que o sujeito se reconhece ou se identifica é potencialmente alienante e fonte de confrontação. O autor aponta, ainda, que existem duas estratégias de identificação, o narcisismo e a agressividade, em relação ao estereótipo que simultaneamente reconhece a diferença e a recusa. A completude do estereótipo, conforme aponta Bhabha (1998), está ameaçada pela falta ou, como discuti no item interior sobre identidade, pelo que está do lado de fora.

Ademais, Bhabha (1998), ao falar que o discurso colonial é formado pela articulação dos tropos do fetichismo e pelas formas de identificação – narcísica e agressiva –, afirma que para combater a ameaça da diferença e da heterogeneidade é preciso se reafirmar pela repetição. Conforme aponta o autor:

Como forma de crença dividida e múltipla, o estereótipo requer, para uma significação bem sucedida, uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos. O processo pelo qual o “mascaramento” metafórico é inscrito em uma falta, que deve então ser ocultada, dá ao estereótipo a sua fixidez e sua qualidade fantasmática – *sempre as mesmas* histórias sobre a animalidade do negro, a inescrutabilidade do cule ou a estupidez do irlandês *têm de ser* contadas (compulsivamente) repetitivamente, e são gratificantes e aterrorizantes de modo diferente a cada vez. (BHABHA, 1998, p. 120)



De acordo com a citação acima, o estereótipo precisa da repetição para reafirmar sua fixidez e sua qualidade imaginária. Desse modo, ele se torna um recurso do discurso colonial para reafirmar o fetichismo do discurso que mascara a diferença, ou seja, cristalizar a fantasia dos sujeitos serem constituídos de forma homogênea. Assim, o discurso colonial é uma forma de manifestação de poder e discriminação. Eu estenderia essa discussão, ampliando essa propriedade para outros discursos, como por exemplo, o midiático<sup>58</sup> que possui o poder de construir representações, que em muitos casos não correspondem à realidade.

Um dos últimos aspectos com que Bhabha (1998) lida acerca do estereótipo é a questão da discriminação. Conforme abordei ao longo desse capítulo, a identidade e o estereótipo atuam no jogo da diferença. Essa diferença não deve ser apagada ou esquecida. Segundo o autor, o discurso discriminatório depende dessa diferença e ela deve ser notada para que possa ser reforçada. Relacionando essa discussão ao grupo dos roqueiros, poderia dizer que o traço distintivo como os cabelos longos serão apontados de maneira negativa, como por exemplo, “veja o cabelo daquele rapaz, parece uma mulher”, ao invés de ser ocultado. Em outras palavras, a diferença é tomada como algo negativo, como exemplo do que não deve ser seguido.

Levando em consideração esses aspectos, Bhabha (1998) aponta o ato de estereotipar como algo mais complexo do que uma simples atribuição de valores a algo ou alguém. Nas palavras do autor:

O ato de estereotipar não é o estabelecimento de uma falsa imagem que se torna o bode expiatório de práticas discriminatórias. É um texto muito mais ambivalente de projeção e introjeção, estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento, sobredeterminação, culpa, agressividade, o mascaramento e cisão de saberes “oficiais” e fantasmáticos para construir as posicionalidades e oposicionalidades do discurso racista. (BHABHA, 1998, p. 125)

De acordo com o trecho supracitado, posso dizer que o estereótipo é algo mais complexo do que simples representação de alguém. Não basta apenas a criação de uma imagem representativa do grupo. A projeção dessa imagem deve ser introjetada nas pessoas por meio de estratégias fantasiosas que deslocam sujeitos, sobredeterminam posições, injeta culpa, agressividade, mascara as diferenças e rompe com saberes. Desse modo, o discurso racista se cristaliza e ganha força. Retomando o caso dos roqueiros, é necessário projetar a sua

<sup>58</sup> Na Argentina, o programa de TV “Bajada de línea”, conduzido pelo periodista Vitor Hugo Morales, fez uma matéria sobre a mudança de discurso de Arnaldo Jabour, em sua coluna no Jornal da Globo, e a forma com que repórteres da emissora foram tratados durante as manifestações de 2013, no Brasil, colocando em questionamento a credibilidade do seu jornalismo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rkQgyxoRU9k>>. Acesso em: 05 Jan 2016.

imagem como drogados e cabeludos, introjetar essa imagem na sociedade, marginalizar esse grupo, torná-los inferiores e mascarar suas diferenças.

Em suma, o estereótipo assim como a identidade tem como base o princípio da fixidez, que se constitui para os indivíduos como um ponto seguro de identificação. Ele ainda se articula na ambivalência composta pela identificação de traços em um mesmo lugar e a repetição dessas representações. No entanto, Bhabha (1998) se manifesta crítico a essa visão, uma vez que acredita na heterogeneidade das sedimentações identitárias e, assim, considerando o estereótipo uma forma simplista, por não atender a representação do indivíduo e por ser uma representação fixa no jogo da diferença.

No próximo item, por considerar a complexidade e os riscos de se lidar com o conceito de identidade, trago apontamentos de Butler (1988) que trata de ações performáticas em seus estudos sobre gênero.

### 3.3 Ações Performáticas

Judith Butler é uma escritora norte-americana, feminista, que usa os conceitos de ações performáticas e performatividade para discutir aspectos relacionados à noção de gênero e sexo. Acredito que as reflexões elaboradas por Butler (1988, 2003) têm muito a contribuir para este trabalho, uma vez que abordo neste capítulo a questão de identificação, no caso, do grupo roqueiro, e a autora o faz quando reflete sobre gênero.

Butler (1988, p. 519) traz para as discussões iniciais em seu texto a frase de Simone de Beauvoir em que afirma “one is not to born, but, rather, *becomes* a woman”<sup>59</sup> (grifos da autora). Nesse aspecto, Butler (1988) afirma que a frase de Beauvoir evidencia que o gênero não é uma identidade ou um lócus de agência estável a partir do qual vários atos procedem, ao contrário, é uma identidade constituída no tempo e instituída através de uma repetição de atos estilizados.

Posso, a partir das palavras de Butler (1988), relacionar o seu pensamento com as ideias apresentadas anteriormente neste capítulo em que Hall (2000) e Bhabha (1998) abordam fixidez da noção de identidade, defendendo uma desestabilização desse conceito. Butler (1988), partindo da fala de Simone Beauvoir, traz a discussão sobre a fixidez do conceito de identidade para a temática do gênero. Conforme a autora:

---

<sup>59</sup> Tradução minha: “alguém não nasce, mas, em vez disso, se *torna* uma mulher” (grifos da autora).

This formulation moves the conception of gender off the ground of a substantial model of identity to one that requires a conception of a constituted *social temporality*. Significantly, if gender is instituted through acts which are internally discontinuous, then the *appearance of substance* is precisely that, a constructed identity, a performative accomplishment which the mundane social audience, including the actors themselves, come to believe and to perform in the mode of belief. If the ground of gender identity is the stylized repetition of acts through time, and not a seemingly seamless identity, then the possibilities of gender transformation are to be found in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a different sort of repeating, in the breaking or subversive repetition of that style<sup>60</sup>. (grifos da autora) (BUTLER, 1988, p. 519-520)

Por meio da citação acima, posso afirmar que Butler (1988) defende que gênero é uma identidade construída, uma realização performática em que os agentes sociais atuam de acordo com um modelo de crença que, por sua vez, é estabelecido pela repetição ao longo do tempo. Segundo a autora, a possibilidade de transformação do gênero pode se dar nas relações arbitrárias desses atos; na possibilidade de diferentes tipos de repetição; ou, ainda, na quebra ou subversão da repetição. A autora, também, apregoa que esses atos constituintes não compõem apenas a identidade do ator social, mas também uma ilusão convincente de uma identidade. Ela argumenta que, enquanto realização performática, é possível contestar o *status* de reificação de identidade.

Direcionando as ideias de Butler (1988) para a temática do *rock*, posso dizer que o roqueiro enquanto agente social é constituído por ações performáticas que ao longo do tempo instituem uma representação do que é ser roqueiro, ou seja, um modelo do que é ser roqueiro. De modo geral, a quebra dessa repetição de representação é a que pode transformar a ideia do que é ser roqueiro.

Em outras palavras, há uma mudança de paradigma, sinalada anteriormente nesse texto quando citei Hall (2000). Nessa perspectiva, o indivíduo não mais se adequa a uma identidade e, sim, é constituído por atos performáticos. Esses atos de forma repetida criam uma falsa ilusão de identidade, um modelo de crença.

Assim, quando digo que sou roqueiro, na perspectiva de identidade, o leitor desse trabalho pode criar uma imagem de uma representação minha na qual eu sou caucasiano,

---

<sup>60</sup> Tradução minha: Essa formulação move o conceito de gênero do modelo substancial de identidade para um campo que requer uma concepção de constituição de *temporalidade social*. Significativamente, se gênero é instituído a partir dos atos que são internamente descontínuos, então a *essência do conceito* é essa, uma identidade construída, uma realização performática, que o público social e os próprios agentes sociais acreditam e atuam sob esse modelo de crença. Se o terreno por onde caminha a noção de gênero é a da repetição de ações ao longo do tempo, então, a possibilidade de transformação do gênero pode ser encontrada nas relações arbitrárias entre essas ações, na possibilidade de diferentes tipos de repetição, na quebra ou subversão da repetição. (grifos da autora)

tenho cabelos longos, uso na maior parte do tempo vestimentas escuras, escuto apenas o estilo musical *rock*, gosto de bebidas alcoólicas, sou rebelde, entre outras características. Nesse caso, existe uma identidade pré-determinada por uma existência e o indivíduo pode se encaixar nela. Conforme aponta Butler (1988), o indivíduo é constituído por ações performáticas. Seguindo o mesmo exemplo, eu poderia dizer que sou pardo, meu cabelo é curto, uso camisetas de bandas em casa ou em *shows* de *rock* e isso não acontece sempre, escuto canções de *rock* e outros estilos musicais, como sertanejo e músicas gauchescas, consumo bebidas alcoólicas em raras ocasiões e não me considero rebelde. Diante dessas características eu poderia ser encaixado em uma identidade. Com a repetição desses atos por outros indivíduos, poderia se criar uma ideia de performatividade, que viria a ser um modelo do que é ser roqueiro.

Aproveito para abrir parênteses, trazendo a fala de Butler (1994) em que ela faz uma diferenciação entre *performance* e performatividade. De acordo com a autora, *performance* presume um sujeito e as suas ações em sociedade. Por sua vez, performatividade é a noção desse sujeito, é o modo pelo qual os efeitos ontológicos, ou seja, a representação de um ser é estabelecida.

Butler (1988), para tratar do gênero faz uma reflexão sobre o corpo, afirmando que este é uma ideia histórica que ganha significado a partir de uma expressão concreta e historicamente mediada pelo mundo. Ela afirma que o corpo é uma materialidade com significado, uma materialidade contínua e incessante de possibilidades, estas que são limitadas por convenções históricas.

Nesse sentido, o corpo é uma forma de encarnar possibilidades que são condicionadas por convenções historicamente estabelecidas, um modo de encarnar, um fazer, um dramatizar e um reproduzir uma situação histórica. Citando o exemplo da figura da mulher, por convenções sociais, uma mulher que seja forte fisicamente, musculosa, sofre uma sanção social, sendo apontada como alguém que tem porte masculino. Outras preocupações com o corpo também são realçadas, como, o cuidado com as unhas, depilação e os cabelos, ações que correspondem ao público feminino.

Esse ato de encarnar, de acordo com Butler (1988), “clearly manifests a set of strategies or what Sartre would perhaps have called a style of being or Foucault, ‘a stylistics of existence’”<sup>61</sup>. No entanto, esses estilos não são autossuficientes. Vivê-los presume condições históricas e limites de possibilidades.

---

<sup>61</sup> Tradução minha: manifesta claramente um conjunto de estratégias ou o que Sartre teria chamado de estilo de vida ou, ainda, Foucault “estilística da existência”.

Trazendo essa discussão para o *rock*, uso como exemplo o grupo musical *Restart*, cujos integrantes chamavam a atenção, sobretudo pela vestimenta, extremamente excêntrica<sup>62</sup>, demarcada pelas calças coloridas, que por um breve período foi moda entre crianças e adolescentes.

Embora tenha sido um sucesso comercial entre crianças e adolescentes que se entregaram à moda das calças coloridas, a banda *Restart* não agradou ao público roqueiro, uma vez que a banda ficou conhecida como uma variação do *rock*, chamada *Happy Rock*. Em 2015, quando a banda anunciou uma pausa em suas atividades, o portal *whiplash*, voltado para o público roqueiro, postou uma nota<sup>63</sup> informando o término da banda. A seção de comentários evidenciava a baixa popularidade do grupo.

Mencionei a banda *Restart* para tentar ilustrar a limitação de possibilidades imposta pelas convenções históricas. São comuns bandas de *rock* se apresentarem em *shows* com vestimenta preta – ou mesmo outras cores mais claras, que não sejam chamativas –, um comportamento mais sério no palco, fotos sem poses exuberantes, estas são algumas das características que fazem parte do estilo de vida ou estilística da existência do *rock*. A banda *Restart* fugiu muito dessas possibilidades, roupas coloridas, poses extravagantes em fotos, entre outras características que destoam do que é entendido por *rock*. Conseqüentemente, a banda pagou com a efemeridade, encerrando suas atividades quando a “febre” passou.

Buscando a voz de Butler (1988), ainda, sobre as discussões de gênero, a autora afirma que mulher é uma ideia histórica e não um fato natural e, assim, diferencia sexo de gênero. Segundo a autora, sexo é um fato biológico, enquanto que gênero é uma interpretação cultural, uma significação desse fato. Sob esse viés, ser fêmea não tem significação. No entanto, ser mulher é ter de se tornar mulher e construir um corpo um signo cultural, dentro de um leque de possibilidades. Desse modo, de acordo com Butler (1988), gênero é uma *performance* com conseqüências punitivas a quem não se enquadra.

Mais uma vez, transpondo as discussões da autora para o tema deste trabalho, retomo o exemplo da banda *Restart*, que não se enquadrou nas ações performáticas correspondentes ao *rock*. Como punição, não agradaram ao público roqueiro e, por isso, o trabalho da banda foi recebido com hostilidade.

---

<sup>62</sup> Em contrapartida, eu poderia mencionar bandas internacionalmente conhecidas como *Queen* e *Guns n' Roses*, que também possuíam traços excêntricos em suas atuações no palco e nas vestimentas, mas que fizeram sucesso entre o público roqueiro. No caso dessas bandas, o contexto das décadas de 1980 e início da década de 1990 permitia que as bandas tivessem determinados estilos.

<sup>63</sup> Disponível em: <[http://whiplash.net/materias/news\\_805/220261.html](http://whiplash.net/materias/news_805/220261.html)>. Acesso em: 05 Jan 2016.

De modo a encaminhar as discussões para o próximo tópico em que busco responder a terceira pergunta desta pesquisa, busco a fala de Butler (2003, p. 198-199) em que é possível ter uma noção do que é o ato performático quando ela aborda a questão do gênero. Conforme ela aponta “consideremos o gênero, por exemplo, como um estilo *corporal*, um ‘ato’, por assim dizer, que tanto é intencional como *performativo*, onde ‘performativo’ sugere uma construção dramática e contingente do sentido”.

Para Butler (2003) os agentes sociais são atores que atuam na sociedade e constroem suas *performances* e estas, por sua vez, instituem uma performatividade, ou seja, um modo de representação. Para a autora, ao abordar o conceito de *performance*, os sujeitos atuam em sociedade assim como atores o fazem em teatros, filmes ou novelas. De acordo com ela:

Assim, em que sentidos o gênero é um ato? Como em outros dramas sociais rituais, a ação do gênero requer uma *performance repetida*. Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação. Embora existam corpos individuais que encenam essas significações estilizando-se em formas do gênero, essa “ação” é uma ação pública. Essas ações têm dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequências; na verdade a *performance* é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária – um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito. (grifos da autora) (BUTLER, 2003, p. 203)

Butler (2003) entende o gênero como um ato performático que se dá em um drama social que é constituído por *performances* dos sujeitos. A *performance*, de acordo com a autora, tem como objetivo manter a estrutura binária – masculino/feminino – que dita as regras de representação.

No que diz respeito ao *rock*, entendo que as ações dos roqueiros fazem parte de uma *performance*, uma reencenação de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente. Poderia, aqui, mencionar as ocasiões em que Ozzy Osbourne comeu a cabeça de um morcego num *show*, em 1982; ou que o vocalista Chester Bennington, do Linkin Park, quebrou uma guitarra em um *show* no Texas, em 2003; ou, ainda, quando o lendário guitarrista Jimmi Hendrix colocou fogo em sua guitarra em uma apresentação para um programa de TV alemão, em 1967.

Estas são ações que encenam a rebeldia presente no estilo de ser do *rock* e não, necessariamente, são ações oriundas da personalidade de cada sujeito. Na situação citada acima, Ozzy Osbourne de fato comeu a cabeça de um morcego, mas ele acreditava que o

animal fosse de plástico e o fez, pois pensou que aquilo impressionaria a plateia<sup>64</sup>. Em outras palavras, diz respeito a uma *performance* de identidade, e não a uma identidade estável.

Diante dessas discussões, passo ao próximo item deste trabalho em que busco as canções analisadas no capítulo anterior, trago mais informações acerca da banda *Capital Inicial* e respondo a pergunta que norteia este capítulo: Os significados culturais construídos (nas canções analisadas no capítulo anterior) corroboram ou negam o estereótipo construído sobre o roqueiro?

### **3.4 Estereótipo do roqueiro nas canções do *Capital Inicial***

Conforme observado anteriormente, neste capítulo busco responder a pergunta: os significados culturais construídos (nas canções analisadas no capítulo anterior) corroboram ou negam o estereótipo construído sobre o roqueiro?

Para tentar responder a essa pergunta, fiz uma discussão acerca de identidade, trazendo como principais referências os estudos de Hall (2000) e Canclini (2011) em que os autores defendem uma mudança de perspectiva para o conceito em que esse não mais representa a essência do sujeito, mas sim, uma sutura de traços característicos suscetíveis a transformações ao longo do tempo. Em seguida, abordei o estereótipo, conforme Bhabha (1988), cujo trabalho sinaliza para uma base de fixidez desse conceito, articulada na ambivalência formada pela presença de traços característicos em um mesmo lugar e a repetição dessas características. Por último, trouxe os estudos de Butler (1988, 1994, 2003) para refletir sobre a questão da identificação, em que a autora afirma que os sujeitos são atores sociais que atuam na sociedade e as suas atuações constituem as suas *performances* e estas, por sua vez, instituem uma performatividade, que é uma ideia de representação de uma categoria.

Considero trazer o conceito de *performance* para este trabalho como um caminho mais tranquilo para discutir a questão do estereótipo, uma vez que abordo a representação do roqueiro; tratar o assunto a partir de uma perspectiva de identidade pode suscitar a ideia de que vejo os sujeitos como seres que possuem uma essência solidificada que não está passível de transformações.

Assim, retomo a representação estereotipada de roqueiro, disponível na internet<sup>65</sup>, que apresentei no tópico sobre estereótipo deste capítulo cujas características são o

---

<sup>64</sup> Essa é uma revelação que o artista fez em sua biografia. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/as+dez+historias+mais+impressionantes+de+ozzy+osbourne/n1300014766760.html>>. Acesso em 22 Jan 2016.

comportamento rebelde, vestes pretas, apreciação por canções do estilo musical rock. Além disso, existe uma crença de que roqueiros são malvados, suas feições são carrancudas e que, ainda, existe uma relação com o ocultismo e uma relação com o diabólico<sup>66</sup>. Há, também, uma associação com o uso de drogas. Em relação a isso posso mencionar o exemplo de Alexandre Magno Abrão, o Chorão, vocalista e líder da banda *Charlie Brown Jr.*, cuja causa de sua morte, em 2013, foi uma overdose provocada pelo uso de cocaína<sup>67</sup>. Além desse exemplo recente, posso citar a *rockonha*, festa organizada pela turma de amigos de Brasília, formada por membros do *Capital Inicial* entre outros grupos. Conforme Marchetti (2013, p. 66), “a ideia da festa era juntar uma galera da cidade pra ficar dançando ao som de rock, bebendo e fumando maconha sem repressão”.

Além desses exemplos, vários outros ajudam a construir o consumo de drogas como um ato performático característico do *rock*. Em função disso, a representação do roqueiro enquanto drogado, alienado e cabeludo ganha força.

Diante desses apontamentos acerca da representação de roqueiro a que me refiro, retomo as análises das canções “Veraneio Vascaína”, de 1986; “Cai a noite”, de 1991; “Quatro Vezes Você”, de 2002; e “Coração Vazio”, de 2014.

As canções “Veraneio Vascaína” e “Coração Vazio” são marcadas pela presença de uma crítica social indireta. Na primeira canção, a banda critica a atuação da polícia em tempos de regime militar, enquanto que a segunda é inspirada nas manifestações que aconteceram no Brasil durante o mês de junho de 2013. Elas evidenciam um interesse da banda por questões políticas, o que pode ser interpretado como um ato performático que contradiz o traço característico de alienação presente na representação estereotipada de roqueiro que apresentei anteriormente.

A canção “Cai a noite” aborda uma temática mais emocional. Com um ritmo mais lento, ela trata de sentimentos, como ausência e solidão. Nela, não encontro nenhuma relação com as características da representação estereotipada que apresentei.

Além disso, há também a canção “Quatro Vezes Você”, que discute a relação público-privado e, dentre os temas abordados, está o bissexualismo, interpretado como algo diferente, sem estigmatização ou julgamento. Nessa canção, também não é possível apontar nenhum

<sup>65</sup> Enciclopédia Livre Wikipedia. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Roqueiro>>. Acesso em: 05 Jan 2016.

<sup>66</sup> O filme *Tenacious D* é uma produção estrelada pelo ator e cantor Jack Black, que satiriza o fato do rock ser um estilo musical satânico. Não se sabe a origem exata dessa relação, mas ela já está enraizada no senso comum. Disponível em: <<http://abibliadorock.blogspot.com.br/2015/04/rock-e-satanismo.html>>. Acesso em: 22 Jan 2016.

<sup>67</sup> Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2013/04/04/morte-de-chorao-foi-causada-por-overdose-de-cocaína-diz-laudo.htm>>. Acesso em: 22 Jan 2016.



significado cultural que direcione quem a escute à imagem de quem a produziu ou quem se identifique com ela seja uma pessoa que possua as características do estereótipo do roqueiro.

Diante dessas reflexões acerca das canções analisadas neste trabalho, afirmar que elas corroboram o estereótipo do roqueiro parece ser um equívoco, uma vez que não há nenhum sinal aparente que evidencie as características de tal representação nas canções. Por outro lado, embora haja canções cujas temáticas expressam uma preocupação de cunho político que pode ser contraposta à ideia de alienação presente no estereótipo do roqueiro, não há, por meio das canções analisadas, uma ideia clara que negue as características correspondentes à representação estereotipada do roqueiro.

Assim, a resposta mais sensata para a pergunta norteadora desse trabalho “os significados culturais construídos (nas canções analisadas no capítulo anterior) corroboram ou negam o estereótipo construído sobre o roqueiro?” é que os significados construídos nas canções não corroboram, nem negam o estereótipo do roqueiro.

Conforme observei anteriormente no subitem sobre identidade, sob a perspectiva defendida por Hall (2000) que vê esse conceito como algo que não é singular e que se transforma ao longo do tempo, as práticas, posições e discursos podem ser antagônicas, podem se entrecruzar e concomitantemente fazer parte da *performance* do mesmo sujeito.

Aproveitar as análises das canções para buscar indícios que corroborem ou neguem o estereótipo do roqueiro me parecem insuficientes. Embora eu possa obter uma resposta segura a partir delas, acredito que as discussões sobre *performance* e identidade podem ser ampliadas se eu explorar informações externas a essas canções.

Nesse aspecto, busco a fala de Dinho Ouro Preto, vocalista da banda, que em uma reportagem do programa Vitrine<sup>68</sup> aborda a gravação do clipe da canção “Kamikaze”. Na entrevista, o artista deixa transparecer o modo como enxerga a construção do sujeito no *rock*. Segundo o cantor:

**Dinho Ouro Preto:** Isso aqui é o velho playback. A gente, na verdade, tá acostumado a fazer também porque os programas de televisão funcionam assim também. Você dubla né, cara. Você tem que ter um certo... desembaraço. (risos)

**Repórter:** Mas rola alguma emoção? Ou é um pouco...

**Dinho Ouro Preto:** Não. É social. É personagem, completamente. Mas, você... eu acho que o rock n’ roll tem muito disso, né cara, de você ter um personagem que você inventa e quando você grava um clipe, você... encarna

<sup>68</sup> O programa ia ao ar pelo SBT na década de 1990. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aGbO9fi9RI4>>. Acesso em: 22 Jan 2016.

esse personagem, eu acho... sabe. As bandas brasileiras vão ser agora obrigadas com essa onda de fazerem clipes vão ser obrigadas a terem uma postura mais profissional no que diz respeito a sua imagem, entende? As pessoas vão ter que fazer clipes cada vez melhores<sup>69</sup>. (grifos meus)

Conforme a citação acima, Dinho Ouro Preto aponta que no *rock* é frequente a criação de personagens. Em outras palavras, o artista cria uma persona a qual ele encarna para representar o estilo de ser do *rock*. Nesse sentido, relaciono o posicionamento do cantor com os estudos de Butler (2003) em que a autora aponta que os sujeitos sociais possuem *performances*. Assim, não há uma identidade única e que abranja toda a completude do estilo de ser roqueiro.

Ainda nesse período, o *Capital Inicial* participou do programa *Almanaque*<sup>70</sup>, apresentado por Cesar Filho e Tânia Rodrigues. Nele, o grupo e o apresentador discutem a imagem do *rock* e do roqueiro:

**Cesar Filho:** De uns tempos pra cá também eu acho que melhorou inclusive a imagem com relação às pessoas que tinham um preconceito de que o roqueiro ou ele era baderneiro ou ele era um vagabundo no caso, porque muita gente...

**Dinho Ouro Preto:** (gargalha)

**Cesar Filho:** ... era uma coisa que as pessoas tinham de um preconceito com o roqueiro.

**Dinho Ouro Preto:** “O que você faz da vida, meu filho?”

**Cesar Filho:** “Ah... toco guitarra”. Né. Quer dizer, era aquela coisa meio assim. Não é?

**Loro Jones:** Mas tem até hoje. Tem até hoje. Vai alugar um imóvel dizendo que é roqueiro?<sup>71</sup>

Diante da conversa exposta acima, é possível notar que a imagem do roqueiro no início da década de 1990 era mais bem vista do que na década de 1980, embora o guitarrista da banda, Loro Jones, faça uma ressalva, dizendo que resquícios de uma imagem de um roqueiro baderneiro e vagabundo ainda existem.

Durante a participação do grupo em ambos os programas, os integrantes trajavam vestes escuras, cabelos mais compridos. Anos mais tarde, por exemplo, durante a apresentação do *show* acústico, que gerou o disco ao vivo *Acústico MTV*, nem todos os

<sup>69</sup> Transcrição da entrevista de Dinho Ouro Preto em entrevista ao Programa Vitrine.

<sup>70</sup> O programa ia ao ar pela extinta TV Manchete. O vídeo de acesso do programa em questão tem um compilado das participações do grupo no Programa Vitrine, Almanaque e Jô Soares Onze e Meia. O trecho do programa Almanaque se inicia aos 10'06''. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aGbO9fI9RI4>>. Acesso em 22 Jan 2016.

<sup>71</sup> Transcrição da conversa entre Dinho Ouro Preto e Loro Jones, respectivamente vocalista e guitarrista da banda, com o apresentador Cesar Filho.

músicos tinham cabelos longos e tampouco utilizavam vestes pretas. Dinho Ouro Preto usava um corte de cabelo ligeiramente arrepiado e vestia uma camisa social prateada entreaberta sobre uma camiseta branca.

A partir de uma perspectiva identitária singular, sedimentada, considerando as mudanças visuais do vocalista da banda, eu poderia apontá-las como uma descaracterização do estilo roqueiro. Consequentemente, o vocalista não seria mais visto como um. No entanto, vejo essas características do ponto de vista das ações performáticas, estudo sugerido por Butler (1988), que constroem uma performatividade, que institui um modelo de crença, este suscetível a transformações ao longo do tempo. Nesse aspecto, Dinho não perde sua identificação com o *rock*, ele apenas a transforma.

Posso citar como mais um exemplo, o fato de Dinho Ouro Preto não consumir mais drogas. Em entrevista à *Contigo*<sup>72</sup>, o cantor revelou que não consome mais bebidas alcólicas e não usa maconha. Se eu considerar que o uso de entorpecentes está relacionado à identidade do roqueiro, então, eu poderia afirmar que ao deixar de consumir drogas, Dinho também teria deixado para trás a sua identificação com o *rock*. No entanto, acredito que o artista ainda possui identificação com o grupo roqueiro, ele apenas abandonou uma ação performática, transformando a sua *performance* dentro do estilo de existência do *rock*.

Essas reflexões acerca do comportamento e estilo do vocalista Dinho Ouro Preto ao longo dos anos servem como embasamento para defender que a identidade, vista sob uma perspectiva singular, homogênea e unitária, não é capaz de abranger a totalidade de características de um sujeito. Enquanto que abordar a *performance* do ator social parece ser um caminho mais cauteloso e seguro para tratar dos seus traços característicos.

---

<sup>72</sup> Disponível em: <<http://musica.terra.com.br/parei-com-tudo-diz-dinho-ouro-preto-sobre-drogas-e-bebida,0a05f5f5ccf37410VgnVCM3000009af154d0RCRD.html>>. Acesso em: 22 Jan 2016.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu inicio as considerações finais deste trabalho salientando que o *rock*, muito mais que um estilo musical, é um estilo de vida. Além disso, embora tenha origem estrangeira, ele coexiste com outros estilos em solo nacional. Analisar o *rock* me fez dar atenção para um pedaço da diversidade cultural presente no Brasil.

Num primeiro momento, duas inquietações me provocaram a iniciar a investigação sobre significados culturais no *rock*, são elas: i) o ensino de línguas e ii) a construção de significados culturais, considerando o panorama atual de globalização.

Uma vez que eu tenho ciência que os documentos norteadores educacionais do Estado do Paraná apregoam o trabalho com o gênero discursivo nas aulas de língua portuguesa e língua estrangeira moderna, vejo o gênero canção como uma potencial ferramenta para o desenvolvimento desse trabalho. Para tanto, a sua complexidade e as linguagens que as constituem – verbal e musical – devem ser reconhecidas e exploradas para a construção de sentidos e o estudo da língua. Além disso, elas trazem aspectos culturais relacionados à comunidade que a produz.

Por meio dessa pesquisa, algumas leituras me fizeram refletir sobre a relação entre o estilo musical e aqueles que consomem as canções e vivenciam o gênero. Recordo da leitura de um trecho em que Rojo (2012) aborda as novas estéticas oriundas das novas práticas culturais e novas ferramentas de comunicação, características do mundo globalizado. A partir desse ponto, abri meus olhos para as diferentes estéticas que compõem o repertório de gostos dos alunos e que estigmatizá-los em função de suas preferências não me parece o melhor caminho.

Diante dessas inquietações, defini como objetivo da presente pesquisa investigar os significados culturais do grupo social roqueiro, a partir de canções do estilo musical *rock* brasileiro, o *rock* brasileiro, aqui representado pela banda brasiliense *Capital Inicial*. Para a análise, selecionei quatro canções: “Veraneio Vascaína”, de 1986; “Cai a noite”, de 1991; “Quatro vezes você”, de 2002; e “Coração Vazio”, de 2014.

Para atingir esse objetivo, formulei três perguntas de pesquisa cujas respostas procurei desenvolver durante o segundo e o terceiro capítulo deste trabalho. Essas questões norteadoras são: a) Como foram construídos significados culturais do grupo roqueiro? b) De que forma as significações culturais ou locais se entrelaçam? c) Os significados culturais encontrados corroboram ou negam o estereótipo construído sobre o roqueiro?

As análises dessas canções me permitiram fazer algumas reflexões que me proporcionaram desenvolver as respostas das minhas perguntas de pesquisa. A primeira delas, acerca de como podem ser construídos os significados culturais do grupo roqueiro, é que essas significações foram construídas socialmente, por meio de processos históricos, e que podem ser percebidas pelos interlocutores a partir da união dos elementos presentes nos textos, ou seja, todas as semioses, com as informações sobre as condições de produção, circulação e recepção das canções. A canção em que melhor pude observar esse processo é a peça de 1986, “Veraneio Vascaína”. Por meio dela, pude notar que o carro veraneio fora criado com o intuito de ser um carro de passeio. No entanto, com a ascensão do regime militar ao governo do Estado brasileiro, o veículo passou a ser utilizado como camburão, adquirindo uma conotação negativa, diferente da que tivera em sua origem.

Em relação à segunda indagação, que concerne ao entrelaçamento das significações locais e globais, considero que há uma predominância de uma sobre a outra nas canções analisadas. No gênero “Veraneio Vascaína” e “Coração Vazio”, as significações estão vinculadas a aspectos sócio-históricos, que possuem maior relação com o Brasil, como, a ditadura militar e as manifestações de junho de 2013, respectivamente, o que confere um caráter mais local às suas significações. Quanto às obras “Cai a noite” e “Quatro Vezes Você”, elas abordam temas como a relação público-privado e os sentimentos de solidão e ausência, que não estão necessariamente relacionados a fatos históricos que concernem ao Brasil e, por isso, podem ser inscritos nas significações de caráter mais global.

No que diz respeito ao terceiro questionamento, sobre o estereótipo do roqueiro ser corroborado ou negado nas canções analisadas, a resposta mais sensata que obtive é que elas não sinalizam nem positivamente, tampouco negativamente. A representação estereotipada do roqueiro é negativa, em que ele é um sujeito drogado, alienado, cabeludo, usa vestes pretas, baderneiro, vagabundo, entre outros elementos. As análises mostraram que em determinados períodos algumas dessas características fizeram parte do estilo de vida dos artistas e, em contrapartida, outras não. Além disso, há elementos que deixaram de ser uma atitude performática dos artistas enquanto agentes sociais.

Esta pesquisa tem o caráter qualitativo interpretativista. Por isso, não foram elaboradas hipóteses para serem comprovadas ou refutadas. Eu faço um estudo dos registros com a finalidade de gerar dados. Nesse aspecto, relembro que no item em que tratei de discutir a ética de pesquisa, assumi o compromisso de investigar os significados culturais, sem firmar verdades absolutas, promovendo ao leitor uma forma de ampliar suas leituras acerca das canções de *rock* brasileiro e o grupo que a produz.

Abordar à temática me permitiu ampliar a minha visão sobre cultura, pensar que as práticas culturais e discursivas estão vinculadas a processos sócio-históricos, que constroem significações. A partir da definição de cultura de Canclini (2009, p. 41) em que ela “abarca o conjunto dos processos sociais de significação ou, de um modo mais complexo, a cultura abarca o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social” (grifos do autor), eu pude entender a complexidade desse conceito e as implicações que recaem sobre outros conceitos correlatos, como identidade e estereótipo.

Como sugestão para os demais pesquisadores, eu acredito que questões relacionadas à cultura e à identidade são campos a serem explorados, uma vez que estes conceitos revelam espaços para conflitos sociais, locais em que culturas, identidades, interesses, poderes se chocam. Afinal, quais são as características que definem o roqueiro? Com base no estudo elaborado aqui, eu diria que uma identidade homogênea, singular, estável, fechada, que abarque todas estas características não existe.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Cícero Vicente Schmidt de. **Mutantes: uma análise da antropofagia tropicalista.** Trabalho de Conclusão de Curso (Curso de Comunicação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/28038/000767652.pdf?...1>>. Acesso em: 04 Dez 2015.

ALMEIDA FILHO, José Carlos Paes de. Maneiras de Compreender a Linguística Aplicada. **Revista Letras: Linguística Aplicada.** n.2. Dez. 1991. UFSM. p.4-10. <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11407/6882>>. Acesso em: 02 Jun 2014.

ANDROUTSOPOULOS, Jannis; SCHOLZ, Arno. On the recontextualization of hip-hop in European speech communities: a contrastive analysis of rap lyrics. **PhiN.** V. 1. 2002, p. 1-42.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal.** Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. O discurso em Dostoiévski. IN: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da Poética de Dostoiévski.** Trad. Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance.** Trad. Aurora Fornoni Bernadini et. al. 4 ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. (Volochinov). **Marxismo e filosofia da linguagem.** Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud et al. 8 ed. São Paulo: HUCITEC, 1997.

BEREZOVSKY, Sérgio. Chevrolet Veraneio. **Revista Quatro Rodas Online.** 2002. Disponível em: <[http://quatorodas.abril.com.br/classicos/brasileiros/conteudo\\_143487.shtml](http://quatorodas.abril.com.br/classicos/brasileiros/conteudo_143487.shtml)>. Acesso em: 10 Set. 2015.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

\_\_\_\_\_. O Terceiro Espaço - uma entrevista com Homi Bhabha (Jonathan Rutherford). **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,** vol. 24, 1996, p. 34-41. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/bhabha-homi-o-terceiro-espaco-entrevista-a-jonathan-rutherford-revista-do-patrimonio-historico-e-artistico-nacional-no-24-35-41-1996.html>>. Acesso em: 01 Set 2015.

BLOMMAERT, Jan. From mobility to complexity in sociolinguistic theory and method. **Urban Language and Literacies.** N. 135, 2014, p. 1-17.

BORTONI-RICARDO, Stella Maris. **O professor pesquisador: introdução à pesquisa qualitativa.** 2 ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

BRAIT, Beth. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. IN: BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin: dialogismo e construção de sentido**. 2 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. **Theatre Journal**, Vol. 40, N. 4, 1988, p. 519-531.

\_\_\_\_\_. Gender as Performance: An Interview with Judith Butler. **Radical Philosophy**. 1994, n. 67. Disponível em: <<http://www.theory.org.uk/but-int1.htm>>. Acesso em: 05/12/2016.

\_\_\_\_\_. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

\_\_\_\_\_. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; Trad. Introd. Gênese Andrade. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CAVALCANTI, Augusto de Guimaraens. Cazuza, entre o rock e a vida. **Desigualdade & Diversidade: Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**. N. 8, 2011, p. 191-211. Disponível em: <[http://desigualdadeediversidade.soc.puc-rio.br/media/artigo7\\_8.pdf](http://desigualdadeediversidade.soc.puc-rio.br/media/artigo7_8.pdf)>. Acesso em: 05 Dez 2015.

CAVALCANTI, Marilda do Couto. A Propósito de Linguística Aplicada. **Trabalhos em Linguística Aplicada**. N. 7, 1986, p. 5-12.

CAVALCANTI, Marilda do Couto; MAHER, Tereza Machado. **Diferentes diferenças: desafios interculturais na sala de aula**. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/cefiel/imagens/cursos/23.pdf>>. Acesso em: 12 Jul 2015.

CHACON, Paulo da Costa P. **O que é Rock**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

CHRISTIANS, Clifford G. A ética e a política na pesquisa qualitativa. IN: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (Orgs.) **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Trad. Sandra Regina Netz. 2 ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. IN: DIONÍSIO, Angela Paiva; MACHADO, Anna Rachel; BEZERRA, Maria Auxiliadora (Orgs.). **Gêneros Textuais e Ensino**. 4 ed. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2005.

DENZIN, Norman. K.; LINCOLN, Yvonna. S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Trad. Sandra Regina Netz. 2 ed. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DÖRNYEI, Zoltán. **Questionnaires in Second Language Research: construction, administration and processing**. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associate, 2003. Disponível em: <<http://www.prokatiarendazvuka.ru/books/1.pdf>>. Acesso em: 14 abr 2015.



ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. **“Brasil mostra a tua cara”**: rock nacional, mídia e redemocratização política (1982-1989). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, Assis, 2009.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. Uma introdução aos Estudos Culturais. **Revista Famecos**: mídia, cultura e tecnologia. v. 1, n. 9, 1998, p. 87-97

\_\_\_\_\_. **Cartografias dos Estudos Culturais**: uma versão latino-americana. Ed online. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. Disponível em: <<http://identidadesculturas.files.wordpress.com/2011/05/cartografias-dos-estudos-culturais-uma-versao-latino-americana.pdf>>. Acesso em: 02 Jun 2014.

FERNANDES, Maria Cristina. **O poder discursivo do rock brasileiro na mídia em “Pais e Filhos”**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP, Bauru, 2005.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

\_\_\_\_\_. Interdiscursividade e intertextualidade. IN: BRAIT, Beth. (Org). **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

FRANZ, Jaqueline Pricila dos Reis. **Mapas do acaso**: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, 2007.

FUSCALDO, Chris. **Capital Inicial**: Viva a Revolução. 2014. Disponível em: <[http://www.capitalinicial.com.br/assets/release\\_capital\\_inicial\\_ep\\_viva\\_a\\_revolucao.pdf](http://www.capitalinicial.com.br/assets/release_capital_inicial_ep_viva_a_revolucao.pdf)>. Acesso em: 29 Set 2015.

GEDOZ, Sueli; COSTA-HUBES, Terezinha Conceição. Concepção Sociointeracionista de Linguagem: percurso histórico e contribuições para um novo olhar sobre o texto. **Revista Trama**. V. 8. N. 16, 2012, p. 125-138.

GERALDI, João Wanderley. **Portos de Passagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

\_\_\_\_\_. **O texto na sala de aula** (org.). São Paulo: Ática, 2006.

JANOTTI JÚNIOR, Jedder. **Aumenta que isso aí é rock and roll**: mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2003.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria de Aandrade. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5ª Ed. São Paulo: Atlas, 2003. Disponível em: <[http://docente.ifrn.edu.br/olivianeta/disciplinas/copy\\_of\\_historia-i/historia-ii/china-e-india](http://docente.ifrn.edu.br/olivianeta/disciplinas/copy_of_historia-i/historia-ii/china-e-india)>. Acesso em 29/09/2013.

MAGI, Érica Ribeiro. **Rock and Roll é o nosso trabalho**: a Legião Urbana do *underground* ao *mainstream*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista – UNESP. Marília, 2011.

MARCHETTI, Paulo. **Diário da turma 1976-1986**: a história do rock de Brasília. 2 ed. Brasília, DF: Pedra na Mão, 2013.

MOITA LOPES, Luis Paulo. A transdisciplinaridade é possível em linguística aplicada?. IN.: SIGNORINI, Inês; CAVALCANTI, Marilda do Couto. (Orgs). **Linguística aplicada e transdisciplinaridade**: questões e perspectivas. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1998.

\_\_\_\_\_. Introdução. Uma linguística aplicada mestiça e ideológica. Interrogando o campo como lingüista aplicado. IN: MOITA LOPES, Luis Paulo. (Org.). **Por uma linguística aplicada indisciplinar**. São Paulo SP: Parábola, 2006.

MONTANARI, Valdir. **História da Música**: da Idade da Pedra à Idade do Rock. São Paulo: Ática, 1988.

MOREIRA, Marcelo. **Gostar de rock começa a pesar na avaliação profissional**. 2011. Disponível em: <[http://blogs.estadao.com.br/combate\\_rock/gostar-de-rock-comeca-a- pesar-na-avaliacao-profissional/](http://blogs.estadao.com.br/combate_rock/gostar-de-rock-comeca-a- pesar-na-avaliacao-profissional/)>. Acesso em: 05 Jan 2016.

PASQUOTTE-VIEIRA, Eliane A.; SILVA, Flávia Danielle Sordi; ALENCAR, Maria Cristina Macedo. A Canção Roda-Viva: da leitura às leituras. IN: ROJO, Roxane; MOURA, Eduardo. (Orgs.). **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

RAMOS, Flamarion Caldeira. Absurdo e revolta em Albert Camus. **Revista Integração**. V. 8. N. 49, 2007, p. 177-183. Disponível em: <[ftp://ftp.usjt.br/pub/revint/177\\_49.pdf](ftp://ftp.usjt.br/pub/revint/177_49.pdf)>. Acesso em: 02 Dez. 2015.

ROJO, Roxane. Pedagogia dos multiletramentos: diversidade cultural e de linguagens na escola. IN.: ROJO, Roxane; MOURA, Eduardo. (Orgs.). **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

SANTANA, Adriana Alves et. al. O contexto e o intertexto na música *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré. **Revista Graduando**, n. 2, 2011, p. 75-85

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 7 ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SARMENTO, Luciana Villela de Moraes. **Ticket to ride**: as tensões entre consumo e contracultura nas letras de música dos Beatles. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2006.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVEIRA, Ana Paula Kuczmynda. **A análise dialógica dos gêneros do discurso e os estudos do letramento**: glossário para leitores iniciantes. Florianópolis: DIOESC, 2012.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. A Pesquisa Científica. IN: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Orgs). **Métodos de Pesquisa**. Porto

Alegre: Editora da UFRGS, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cursopgdr/downloadsSerie/derad005.pdf>>. Acesso em: 02 Jun 2014.

SOUZA, Lynn Mario Trindade Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JÚNIOR, B. (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004. P. 113-133.

TATIT, Luiz. Entrevista com Luiz Tatit. **Ide (São Paulo)**, Dez 2011, vol.34, n.53, p.33-42. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062011000200005&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062011000200005&script=sci_arttext)>. Acesso em: 01 Set 2015.

\_\_\_\_. **A canção: eficácia e encanto**. São Paulo: Atual, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ZANUTTO, Flávia. **Discurso, resistência e identidade: o rock brasileiro dos anos 1980**. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual Paulista – UNESP/CAr, Araraquara, 2010.

## DISCOGRAFIA

CAPITAL INICIAL. Capital Inicial. Rio de Janeiro: PolyGram, 1986. CD. Faixa 6.

CAPITAL INICIAL. Eletricidade. Rio de Janeiro: BMG, 1991. CD. Faixa 8.

CAPITAL INICIAL. Rosas e Vinho Tinto. Rio de Janeiro: Abril Music, 2003. CD. Faixa 7.

CAPITAL INICIAL. Viva a Revolução!. Rio de Janeiro: Sony Music, 2014. CD. Faixa 6.