

Paródia: base das bases musicais dos DJs de hip hop em São Paulo, Brasil

Marcos Antônio Zibordi

Graduado em Jornalismo pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) com dissertação sobre as relações entre jornalismo alternativo e literatura marginal na revista Caros Amigos. Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com tese sobre o conjunto de narrativas (visuais, sonoras, corporais e textuais) que compõem a cultura hip hop paulistana. Professor da ECA-USP, onde edita o Jornal do Campus (JC) e integra o grupo de pesquisa Epistemologia do Diálogo Social, laboratório teórico-prático das narrativas da contemporaneidade liderado pela pesquisadora Cremilda Medina. Atua na crítica de conteúdo do UOL via Brasil Newscom, empresa de consultoria de mídia eletrônica. Experiência de docência e orientação na graduação e pós-graduação. Interesse em metodologia, epistemologia e narrativas jornalísticas. Pesquisa o formato livro-reportagem. mzibordi@hotmail.com

Resumo

Pretende-se caracterizar como paródicas as “bases musicais”, um dos “elementos” da chamada “cultura hip hop” na capital paulista (São Paulo, Brasil). A partir da audição de discos selecionados, de exame bibliográfico de entrevistas com produtores dessas sonoridades, os DJs, sustentamos que as bases criadas a partir do recorte e manipulação de músicas prontas tendem a parodiar em diversos graus, de reelaborações radicais até criações politicamente condescendentes. Após contextualização histórica da cultura hip hop nos Estados Unidos e no Brasil, são discutidas as seguintes técnicas, efeitos e produtos sonoros criados por DJs em São Paulo nas três últimas décadas: samplear, beat juggling, back-to-back, colagem, scratch e mixtapes. As conclusões dizem respeito a criações cuja postura política nem sempre é contestatória.

Palavras-chave

DJ; paródia; hip hop; São Paulo.

Abstract

It is intended to characterize as parody the "musical bases", one of the "elements" of the so-called "hip hop culture" in the city of São Paulo (São Paulo, Brazil). Based on the audition of selected discs, bibliographical examination and, above all, interviews with producers of these sonorities, DJs, we maintain that the bases created from the clipping and manipulation of ready songs tend to parody in varying degrees, from radical re-elaborations to politically condescending creations. After the historical contextualization of hip hop culture in the United States and Brazil, the following techniques, effects and sound products created by DJs in São Paulo in the last three decades are discussed: sampling, beat juggling, back-to-back, collage, scratch and mixtapes. The conclusions relate to creations whose political stance is not always contestatory.

Keywords

DJ; parody; hip hop; Sao Paulo.

1. Nova música paródica

Em uma das biografias sobre James Brown, lemos que o surgimento da mundialmente conhecida e praticada “cultura hip hop” acontece entre os anos 60 e 70 do século passado, nos Estados Unidos (SMITH, 2012). Em locais como South Bronx, festas de rua davam espaço ao lazer, à manifestação política e à criação de sonoridades que seriam, literalmente, a base da música rap, espalhada pelo mundo como o elemento sonoro da cultura hip hop, composta também de grafites e danças.

Nessas festas de rua, praças, quadras e outros espaços possíveis para o lazer em metrópoles norte-americanas, a trilha sonora, selecionada pelos DJs, ou “*disc jockeys*”, priorizava a música negra. James Brown é um dos preferidos entre os jovens afro-americanos e porto-riquenhos. E os programadores musicais começam a ousar, indo além da mera escolha e reprodução de discos.

Artistas como Kool Herc, jamaicano como outros importantes DJs, viraram produtores e promotores da novidade sonora. Encarando os toca-discos como instrumentos de criação musical, eles selecionavam trechos de sucessos como os de James Brown, “passando de um toca-discos para outro a parte escolhida de sua seleção, estendendo-a pelo tempo em que a plateia reagisse bem. Brown conduzia as coisas numa hora, Herc em outra.” (SMITH, 2012, p. 387).

Era o início da produção de bases musicais que, conforme este artigo pretende demonstrar no tocante à produção paulistana, resultam, em geral, de processos paródicos. Ainda segundo a referida biografia, nos anos 80, “conforme os artistas começaram a fazer discos de *rap*, James Brown estava a caminho de se tornar o artista mais sampleado da história do *hip hop*” (p. 451).

“Sampleado”, de samplear, verbo aportuguesado do inglês, significa selecionar e manipular trecho de música pronta, criando outra. Trata-se de termo definidor de uma das mais importantes técnicas de construção de bases musicais e, compreendendo essa técnica, começamos a perceber que os procedimentos de recorte e reelaboração estão na origem das sonoridades paródicas dos DJs de *hip hop* em São Paulo – imaginamos que esse enquadramento pode ser estendido à produção de outros locais no Brasil e fora dele, pois as técnicas de criação de bases musicais são mundialmente semelhantes.

Num livro brasileiro sobre os bailes paulistanos em que se ouvia e se dançava a música negra produzida nos Estados Unidos, percebemos confluências de contextos socioculturais. Enquanto jovens das periferias estadunidenses curtiam suas festas de rua, na zona Sul de São Paulo o jovem DJ Tony Hits promoveu seu primeiro baile em casa. Era 1972 e o DJ paulistano havia completado 17 anos:

A gente não tinha grana para entrar no salão de baile, a gente sequer tinha o dinheiro da condução para vir até o centro, então a gente foi criando os bailes ali no bairro. Eu comecei no fim dos anos sessenta, mas já tinha pessoas que faziam isso, principalmente o gueto, o povo negro de São Paulo, que se reunia, criava esses bailes em casas de família e que tinham um custo baratinho. A gente se juntava, um punha os discos, outro colocava o aparelho de som, um arrumava a grana da caipirinha, da cerveja e a gente fazia a festa e se divertia tanto quanto os que gastavam muito aqui no centro com os bailes de orquestra. Nós não podíamos vir para cá, um baile de orquestra custaria hoje cinquenta reais para entrar, precisava de roupa, terno, a gente não tinha condições, então tinha que ficar lá no bairro. (BARBOSA, RIBEIRO, 2007, p. 125).

Nas festas, o trabalho dos DJs materializava um dos “elementos” que gestaram a cultura *hip hop*. Quando poetas passam a rimar sobre essas bases musicais, começou a ser feita a música chamada “*rap*”, sigla em inglês para “ritmo e poesia”. A dupla de DJ e *rapper* significava o encontro da base sonora com as letras, a princípio mais declamadas do que cantadas. Somadas a essas duas manifestações musicais, a proposta cultural aglutinante do *hip hop* inclui ainda os grafites nos muros e fachadas, além de diversos tipos de danças de rua, especialmente o “*break*”, no caso paulistano.

Temos então os quatro elementos da cultura *hip hop*: dois sonoros, um corpóreo e um

plástico-visual – na capital paulista, discute-se um quinto elemento, relativo ao conhecimento e à consciência da história do povo negro e marginalizado do Brasil.

Entre os quatro ou cinco aspectos constituintes do *hip hop* paulistano, este artigo procura caracterizar como paródico o processo constitutivo das sonoridades criadas pelos DJs entre 2012 e 2018, atualizando pesquisas anteriores sobre o conjunto dessa produção cultural (ZIBORDI, 2015, 2016, 2017).

2. Ouvindo os DJs

O primeiro passo metodológico para compreender a textura e tessitura dessas bases musicais foi a audição exaustiva de 90 discos de *rap* produzidos nos últimos 30 anos na capital paulista. A quantidade de obras e a demarcação temporal abarcam desde os primeiros lançamentos do gênero, até 2018. Nessa linha do tempo, selecionamos em média três discos representativos de cada ano.

Ainda no processo de familiarização com as técnicas e criações dos DJs, buscamos vídeos, reportagens, entrevistas, registros de campeonatos, filmes e documentários via internet. É possível aprender, especialmente, sobre o uso dos toca-discos e seus acessórios, pois tanto os artistas os demonstram, quanto as empresas os promovem.

Também realizamos incursões para registrar a atuação de DJs ao vivo, como no evento SP RAP, realizado no último dia de novembro de 2014, quando cerca de 15 mil pessoas se reuniram na Praça das Artes, no centro antigo de São Paulo. Na ocasião, registramos as apresentações dos DJs Cia, KL Jay e Pathy de Jesus.

Além da audição de discos e da presença em apresentações, o principal material recolhido em campo foram dez entrevistas filmadas com DJs paulistanos. Escolhemos perfis variados, entre iniciantes e experientes, com especial interesse em quem começou a manipular discos nos anos 80, quando a cultura *hip hop* chegou ao Brasil via capital paulista, onde se tornou a principal manifestação cultural periférica e, daí, se espalhou para o Brasil.

Especificamente, entrevistamos artistas pouco populares, como o DJ Fire, e outros conhecidos, como DJ Hum, da dupla com Thaíde, precursor do *rap* em São Paulo. Dialogamos ainda com DJs reconhecidos neste início de terceiro milênio, como Nyack e Dan Dan, músicos que acompanham, respectivamente, Emicida e Criolo, rimadores e expoentes da safra contemporânea paulistana com alcance nacional.

Essas entrevistas duraram mais de uma hora cada. Os DJs foram previamente alertados quanto à necessidade de tempo. Procuramos conduzir os diálogos com liberdade em relação ao questionário prévio, que essencialmente continha perguntas a respeito das principais técnicas diante dos toca-discos.

Em suas casas ou estúdios, DJs dedicaram tempo e boa vontade para montar equipamentos e, sobretudo, demonstrar os efeitos possíveis. São muitos: acelerações e retardamentos de rotação; alternância de trechos iguais ou diferentes de discos semelhantes ou não; inserção de efeitos sonoros via computador ligado ao equipamento, habilidades manuais como rapidez e sincronia para controlar a miríade eletrônica. Entre outros aprendizados, registramos com atenção as sonoridades características dos DJs, como o *scratch*, ruído ritmado produzido com agulhas sulcando discos.

Além de compreendermos como são produzidos os principais efeitos sonoros e técnicas de montagem de bases musicais, a rememoração dos entrevistados enveredou por desdobramentos inevitáveis, como o desenvolvimento tecnológico. Apesar de hoje os DJs usarem recursos digitais e potentes computadores acoplados aos toca-discos, boa parte da

atividade começou em aparelhos “três-em-um”, que captavam estações de rádio, tocavam discos e reproduziam duas fitas cassete (ou K7) – nelas era possível gravar a partir da emissão de estações de rádio, de discos e copiar o conteúdo de uma fita em outra.

Eu tocava nas casas de famílias com o Eddy Rock, ele me ensinou a tocar, a mixar, e a gente tocava com fita cassete. Ele gravava as fitas dele e eu gravava as minhas, eu pegava o meu três-em-um, ele pegava o dele, a gente juntava umas caixas, montava o som no quarto com a porta fechada e o pessoal dançava na sala; a gente ficava vendo o pessoal pela fresta da porta. (BARBOSA, RIBEIRO, 2007, p. 106).

Esses aparelhos de som possibilitaram a criação de uma das primeiras manifestações da sonoridade paródica dos DJs de *hip hop*, as chamadas fitas “*mixtapes*”. Eram fitas cassete com trechos de músicas captadas do rádio, de discos ou de outras fitas, formando uma nova sequência sonora montada com o DJ editando sons diretamente nos botões do “três-em-um”. As *mixtapes* eram reproduzidas no mesmo aparelho, aproveitando a existência de dois tocadores de fitas, um deles capaz de gravar o conteúdo do outro. O preço e a importância das *mixtapes* variavam conforme a assinatura do DJ que as inventou, parodiando músicas prontas.

A indústria percebeu o nicho para equipamentos e lançou produtos como o tocador de discos para DJs, concebido para funcionar em conjunto com outro toca-discos. O par é essencial para misturar sons oriundos de cada um dos lados. A ligação criativa entre eles, antes improvisada com a ligação de dois aparelhos “três-em-um”, foi profissionalizada com o recurso que dá sentido e possibilidades criativas conectando os dois lados: o *mixer*, um misturador de sons, conforme o nome sugere.

Durante as entrevistas com DJs, filmamos desde os usos frequentes do *mixer*, como alternar sons, até procedimentos sutis, como a regulação dos médios, graves e agudos. DJ Alan 45, morador do Grajaú, zona sul paulistana, periferia da capital, explicou a mixagem em entrevista concedida em 25 de novembro de 2014:

Mixar significa a gente misturar duas músicas e fazer com que ela vire uma só, para que você possa perceber a que está tocando, a que você vai mixar por cima, para poder reconhecer ela como uma música só. Você pode estar fazendo a mistura das músicas, mas também pode estar fazendo efeito, pode estar inventando uma versão nova.

A declaração evoca a definição teórica de Tinianov (1983, p. 456), para quem parodiar significa alterar condições originárias da mensagem, como as partes de uma música, enquanto outras são mantidas. Subsídios como esse sustentam nossa hipótese sobre a produção de bases musicais por processos paródicos no *hip hop* paulistano, conforme desenvolveremos a seguir.

3. Paródia, o jogo das partes

Desde ao menos o século passado, sobretudo no campo das artes, a paródia é um dos principais procedimentos de criação. Ela passou a ser fundamental na arquitetura, música, artes plásticas, cinema, literatura (SANT’ANNA, 1991, p. 06). Atualmente, estrutura muitas das narrativas, sobretudo humorísticas e políticas, que circulam pela internet (JENKINS, 2009).

As possibilidades de parodiar são amplas, conforme explica Bakhtin:

A paródia permite uma variedade considerável. Pode-se parodiar o estilo do outro como estilo; pode-se parodiar o modo característico de observar, pensar e falar típico, social ou individualmente. Além disso, a paródia pode ser mais ou menos profunda: pode-se limitar a parodiar as formas que constituem a superfície verbal, mas também pode-se parodiar até os princípios mais profundos da palavra do outro. Ademais, a paródia em si mesma pode ser empregada de várias maneiras pelo autor: pode ser um fim em si mesma (por exemplo, a paródia literária como gênero), ou pode servir à realização de outros fins positivos (como o estilo parodístico de Ariosto ou de Puchkin). (BAKHTIN, 1983, p. 473).

Quanto às bases musicais dos DJs paulistanos de *hip hop*, que recortam ou alteram partes ou músicas inteiras para construir outras, suas construções paródicas podem ser descritas como um “sistema de modelização secundário” (LOTMAN, USPENSKI, 1979, p. 69). Modelizar implica em processos estruturantes de ordem sintática e semântica. A modelização, por sua vez, é secundária porque promove, conforme explicação de Lotman, “uma combinação não de duas, mas de numerosas estruturas independentes, além de que o signo não formará já um par equivalente, mas um feixe de elementos mutuamente equivalentes de diferentes sistemas” (1978, p. 81).

Os equipamentos eletrônicos dos DJs, a começar pelo toca-discos, são instrumentos paródicos que realizam incontáveis reelaborações sonoras, ou modelizações secundárias a partir de trechos selecionados de músicas anteriormente gravadas misturando partes, acelerando ou retardando andamentos, sobrepondo e reproduzindo efeitos, pinçando palavras ou frases para reinserir em novas composições, entre outras combinações.

O processo, apesar de intrinsecamente tecnológico, é marcado pela precariedade no contexto paulistano:

A sala é pequena e sem reboco, lotada de parafernálias eletrônicas, videogames, aparelhos de som, fios por todo lado, e um monte de LPs. Para minha surpresa, Alê conecta os microfones, se posiciona à frente da pick up, e... liga o videogame Playstation. É de lá que sai a batida forte para embalar a voz dos irmãos Wilson e Tor. O Playstation, comprado por 30 reais, vira instrumento para fazer música, é ali que eles compõem cada base, que vai aparecendo na tela como se fosse mesmo um joguinho. “Tem vários efeitos, vinil, gente cantando, violão, piano pronto, faz uma base boa”, explica Alê, que manda ver. Tor se lamenta: “Se nós tivesse alguma aula, se nós conhecesse de música, tocasse instrumento, era mais fácil...”. Mas o rap é assim, longe do aprendizado formal vai se fazendo sozinho. “A gente faz umas nota doida assim mesmo.” (VIANA, 2005, p. 21).

A seleção de trechos instrumentais ou a inserção de efeitos em sonoridades programadas previamente formam “a base das bases musicais”. Do ponto de vista da estruturação da sequência sonora, elas podem constituir tramas. A especificidade da trama na narrativa dos DJs de *hip hop* em São Paulo é a maneira de encaixar as partes no todo: predominam os autoencaixes. Isso significa que a tessitura narrativa não se faz simplesmente encadeando as partes, como soma linear.

Ao contrário, as bases musicais abrem-se sempre para o a inserção de novos elementos sonoros que podem ser encaixados dentro, entre ou sobre sequências, como efeitos, frases cantadas, trechos instrumentais. Essas e outras inserções estruturam sonoridades nas quais as partes parodiadas surgem “engastadas no interior de outra que as engloba” (LOPES, REIS, 1988, p. 156).

Para Todorov, tessituras narrativas complexas com encaixes e reencaixes, como fazem os DJs com sequências sonoras, explicitam a “propriedade mais profunda de toda a narrativa”:

Mas qual é a significação interna do encaixe, por que todos esses meios se encontram reunidos para lhe dar importância? A estrutura da narrativa nos fornece a resposta: o encaixe é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda a narrativa. Pois *a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa*. Contando a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema essencial e, ao mesmo tempo, se refere nessa imagem de si mesma; a narrativa encaixada é ao mesmo tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas, e também da narrativa encaixante, que a precede diretamente. Ser a narrativa de uma narrativa é o destino de toda narrativa que se realiza através do encaixe. (TODOROV, 1969, p. 126).

Organizar partes no todo narrativo significa construir sequenciação. O novo encadeamento criado pelo DJ, a base musical, pode manter ou não a ordem original de aparecimento dos elementos na obra parodiada, mas deverá sempre manter conexões e continuidades, num tipo de encadeamento “horizontal”. Já quando a sequenciação paródica ocorre por justaposição, ou verticalmente, os trechos reelaborados são sincronizados para manter uma espécie de simultaneidade em relação à obra primeira. (BUZATO et al., 2013, p. 1200).

O processo de samplear, mencionado no início deste artigo, gera, nos melhores casos, sequenciação horizontal e vertical. A narrativa paródica é fruto de alterações intensas, sobretudo neste início de terceiro milênio, quando equipamentos e programas de computador para recortar e armazenar arquivos de áudio estão à disposição dos DJs.

Em narrativas de recombinação, como as bases musicais que estamos discutindo, as paródias “podem ser elementos formais, como quando um DJ sobrepõe uma canção antiga a uma batida mais contemporânea, tomando como elemento de assentamento o divisor comum entre dois ou mais ritmos e andamentos.” (BUZATO et al., 2013, p. 1200).

Em sua biografia, DJ Raffa conta como produzia músicas usando truques de sampleamento, fazendo as criações parecerem com as dos estúdios de países do primeiro mundo, onde funcionavam a melhor tecnologia disponível. Era início da década de 1990:

As pessoas perguntavam como eu conseguia deixar as músicas com cara das produções internacionais. Um dos meus segredos era o sampler, aparelho que estava começando a se difundir pelo Brasil. Eu realmente sabia operar esse equipamento, mas não era só isso. A diferença estava na minha forma de produzir as bases. Enquanto alguns produtores se limitavam a fazer música com os equipamentos que possuíam – o que se traduzia em limitação de timbres -, eu usava o recurso de extrair instrumentos de músicas internacionais. O que isso quer dizer? Por exemplo, como eu não tinha os timbres que os produtores internacionais tinham, eu pegava um disco de vinil importado com a batida solta e a sampleava toda separada. A caixa, o chimbau, depois o bumbo e assim sucessivamente. Aí, eu usava esses timbres para programar outra batida, totalmente diferente da original. Eu explorava o sampler indo até os seus limites. (RAFFA, 2007, p. 154-155).

Os DJs estão interessados, sobretudo, na tradição musical negra. Segundo teóricos como Linda Hutcheon, a paródia é um dos principais processos pelos quais a música retoma e comenta sua própria trajetória, com “reelaborações paródicas de música já existente” (1989, p. 19).

O parodista impõe ao público o reconhecimento das referências mobilizadas, um repertório musical. Se não puder perceber as partes parodiadas na nova música, o ouvinte não acessa o princípio fundamental da paródia sonora: a base musical tem que diferir do original, mas deve manter elementos da gravação anterior para que seja reconhecido seu processo constituinte, uma maneira de “inscrever a continuidade, permitindo embora a distância crítica” (HUTCHEON, 1989, p.32).

A paródia é, pois, na sua irônica ‘transcontextualização’ e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. (HUTCHEON, 1989, p.48).

Se uma música paródica feita de recortes, referências e citações soa libertária por enfeixar variedade de vozes, tal criação é controlada por um autor que não está imune à onipotência e onipresença. Quer dizer, o DJ pode ser mais autoritário do que parece: ao colocar a plateia para dançar, embala o público com aqueles sons que somente ele escolhe.

Linda Hutcheon (1989, p. 23) avalia que a paródia desempenha importante função no restabelecimento de autorias ao estilo do superpoderoso narrador romântico. Escondendo ou explicitando seus pontos de vista em diversos graus, o autor não tem como deixar de ser, por exemplo, político.

Essas práticas tornaram indefinidas as fronteiras entre produtor e consumidor, entre consumidores e cidadãos, entre o comercial e o amador, entre educação, ativismo e entretenimento, à medida que os grupos com motivações contraditórias utilizaram a paródia para servir aos seus próprios fins. (JENKINS, 2009, p. 369).

Jenkins insiste na finalidade política da paródia. Para ele, sua importância contemporânea é, sobretudo, política, especialmente quando veiculada pela internet, justificando o estatuto da “paródia como pedagogia” (2009, p. 363). Em ambientes virtuais de convergência de plataformas, Jenkins cataloga, discute e atualiza diversas manifestações midiáticas do gênero.

Para o autor, as paródias seriam “um modo de retórica política” (p. 346), ou “um modo importante de se trabalhar os materiais das mídias de massa para finalidades alternativas” (p. 356). Jenkins aposta nos resultados positivos da veiculação e consumo de paródias. Quanto aos negativos, acredita que poderão ser superados porque, em poucas palavras, existe a possibilidade de fomentar consciências críticas através da colaboração de pessoas conectadas via internet.

Teóricos cujas discussões não se referem diretamente a produções culturais de tipo artístico também alertam para aspectos reacionários dos processos paródicos. Para Judith Butler, “a paródia não é subversiva em si mesma” e a autora insiste em que deve haver “um meio de compreender o que torna certos tipos de repetição parodística efetivamente disruptivos, verdadeiramente perturbadores, e que repetições são domesticadas e redifundidas como instrumentos da hegemonia cultural.” (2003, p. 198).

Acreditamos que os DJs de *hip hop* em São Paulo se apropriam de músicas para criar bases musicais empreendendo processos tendencialmente radicais de criação paródica, o que não excluem produções pouco inovadoras, condescendentes politicamente.

No próximo tópico, tentaremos diferenciar três níveis de reelaboração paródica de bases musicais produzidas por DJs de *hip hop* em São Paulo. Adotaremos a diferenciação

entre “paródia”, “paráfrase” e “estilização” (SANT’ANNA, p. 1991) para identificar processos radicais, moderados e condescendentes do ponto de vista das alterações do original na nova sonoridade.

4. Do mais ao menos paródico

Para Sant’Anna, a noção de “desvio” em relação ao original caracteriza a paródia e a diferencia da paráfrase e da estilização: “a paráfrase surge como um desvio mínimo, a estilização como um desvio tolerável, e a paródia como um desvio total” (1991, p. 38).

As rupturas realizadas pelos criadores de bases musicais de *hip hop* são, a princípio, radicais. Eles constroem novas músicas a partir da seleção, recorte e manipulação de gravações prontas, adicionando efeitos eletrônicos às sequências constituídas de partes. As alterações tendem a ser drásticas porque, entre outras preocupações, está a de constantemente descaracterizar as apropriações musicais para não pagar direitos autorais.

As bases musicais não são concebidas somente para os *rappers* cantarem sobre elas. As apresentações-solo e os momentos do show nos quais os DJs exibem suas técnicas são tão importantes quanto as outras manifestações, ou elementos desta cultura (ASSEF, 2010, p. 152). Diante dos toca-discos, o criador musical deve produzir sonoridades através das quais será reconhecido como pertencente ao *hip hop*. Uma delas, radicalmente paródica, é o *beat juggling*.

Ele não é efeito ou sonoridade incidental, mas um processo efetivo de construção de narrativas sonoras com começo, meio e fim a partir da mistura de trechos de dois discos, iguais ou diferentes. Em campeonatos de discotecagem ligados à cultura *hip hop*, é possível observar e ouvir execuções de *beat juggling*. A sequência original criada ao vivo poderia servir de base para um rimador cantar, mas nessas situações é a habilidade do DJ que está em jogo.

Esses processos radicais de elaboração não são os mesmos das paródias políticas acessíveis, distribuídas por canais virtuais. Sonoridades como o *beat juggling* têm potencial político-cultural ao produzirem criticamente “metáforas ativas em seu poder de traduzir a experiência em novas formas”, conforme expressão de McLuhan (1979, p. 76).

Em outro texto, o mesmo autor aponta a estreita relação da música popular com a tecnologia, como fazem os DJs, cujo tipo de produção pode ser assim descrita: “A função da música é traduzir os sons do ambiente por meio da linguagem, humanizar a tecnologia da metrópole pela tradução desses sons em toda a sua desordem dissonante, traduzindo-os por meio dos ritmos de uma grande linguagem.” (MCLUHAN, 2005, p. 256).

Processo menos radical é o *back-to-back*, estilização por nós compreendida como desvio tolerável. Ele consiste na “performance dos DJs usando dois discos iguais, invertendo o sentido da rotação a intervalos aleatórios” (CASSEANO, DOMENICH, ROCHA, 2001, p. 142).

Para realizar o *back-to-back*, ou seja, para avançar e retroceder trecho musical previamente escolhido, o DJ faz marcações no disco (com pedacinhos de fita adesiva, por exemplo), indicando o ponto exato a partir de onde a agulha será friccionada. A técnica pode ser realizada com um ou dois discos.

O *back-to-back* pode se aproximar da paródia quando, ao usar discos diferentes, o DJ produz associações inesperadas, críticas diretas com na combinação irônica de frases de uma música. Por outro lado, ao produzir efeito de ruído por repetição, a duplicação promove paralelismos, continuidades, e não as rupturas características da paródia.

Do ponto de vista do posicionamento político depreendido das opções estéticas, sonoridades como a do *back-to-back* podem ser associadas a posturas de centro e até conformistas, em especial se a compararmos às outras sonoridades criadas pelos DJs, e também quando consideramos as radicalidades praticadas pelos outros elementos da cultura *hip hop*, como a opção vocabular popular das letras de *rap*, ou a grafiteagem em locais proibidos.

O resultado sonoro do *back-to-back* lembra os sons repetitivos das grandes cidades, no vaivém do trânsito. Essa sonoridade opressiva invoca novamente McLuhan. Segundo ele, tendemos a nos conectar auditivamente nesses aglomerados urbanos:

Não vemos de todas as direções ao mesmo tempo, mas ouvimos de cima, de trás, de todos os lados, de baixo, de todas as direções simultaneamente. O espaço acústico tem uma propriedade particular: é uma esfera sem centro ou cujo centro está em toda parte e cuja margem não está em parte alguma. É o espaço das vibrações. É o espaço do homem eletrônico. É o espaço simultâneo da tecnologia eletrônica. (2005, p. 249).

Para McLuhan, fatores biológicos e tecnológicos estão intimamente relacionados aos processos de criação artística. O artista sonoro deveria ser um atualizador da percepção do público, criando canais de compreensão em novos contextos populares ligados a tecnologias.

Desse ponto de vista, o trabalho dos criadores musicais chamados DJs de *hip hop* em São Paulo seria o de produzir musicalidades paródicas críticas, com diferentes graus de transgressão. Contudo, é mais complexo. Por isso, gostaríamos de problematizar mais duas sonoridades que não consideramos paródicas, mas paráfrases resultantes de desvios mínimos em relação à sonoridade original, a colagem e o *scratch*.

A colagem pode acontecer, por exemplo, em uma apresentação ao vivo: o DJ põe para tocar determinada parte da música que, bruscamente interrompida, é completada pelo cantor ou *rapper*. A noção central de complementação que caracteriza a colagem tende a ser conservadora, pois significa continuidade, preserva, sobretudo sintaticamente, a produção pouco alterada.

Ao contrário da paródia, não encontramos uma história do termo *paraphrasis* (que já no grego significava: continuidade ou repetição de uma sentença). Se a paráfrase está do lado da imitação e da cópia, compreende-se a não-história do termo, porque a história geralmente se interessa por aqueles que provocam ruptura e corte, trazendo alguma invenção e descontinuidade. Em geral, a História é a história da diferença, do acréscimo, e não da repetição. (SANT'ANNA, 1991, p. 17).

Resultante de maiores desvios do que nos processos de colagens, mas ainda sem constituir processo paródico, o *scratch*, última sonoridade que discutimos, ainda é próximo da paráfrase. Trata-se de efeito sonoro comumente produzido pelos DJs de *hip hop* em São Paulo ao arranharem o disco com agulhas ou, conforme expressão usada pelos entrevistados, implica em “fazer uns riscos”.

O resultado sonoro do *scratch* – efeito de ruído repetitivo – também pode ser obtido manipulando-se arquivos digitais. Ele exige um pouco mais do que a simples adição de trechos complementares, reproduzindo o original, como nas colagens. Isso porque, ao fazer *scratch*, o DJ transforma partes previamente selecionadas em ruídos que, além do destaque pontual como efeito sonoro, fazem parte da lógica geral da narrativa musical.

Considerações finais

Quando a continuidade revela o conservadorismo, não estamos diante de criações paródicas. E, ao afirmarmos isso, tocamos no ponto que consideramos extremamente sensível: as bases musicais paródicas dos DJs de *hip hop* em São Paulo, ao priorizarem a música genericamente chamada de “negra”, não estariam reforçando dogmas referenciais e promovendo processos nem sempre revolucionários, ou seja, nem sempre paródicos?

A questão se justifica, sobretudo, pela própria postura política dos integrantes da cultura *hip hop*, que em geral se colocam como produtores de obras perturbadoras, capazes de mudar comportamentos, posturas, visões de mundo. Sem ser partidário, o *hip hop* quer ser político, agindo diretamente na consciência do público, indispensável para a difusão dos efeitos das paródias, com o qual compartilha repertórios formativos, de interesse pedagógico, promotores de consciência crítica.

A paródia implica em relações internas e externas. Como as bases musicais pressupõem processos constitutivos nos quais produtores e receptores estão relacionados ao repertório mobilizado, e ao seu contexto, a paródia deve se relacionar criticamente tanto ao material parodiado, quanto às possibilidades de decodificação, doutrinárias ou não, de quem ouve.

Conforme lembra Linda Hutcheon, a paródia é um “análogo formal entre passado e presente” (1991, p. 46). Essa distância crítica é estabelecida, por exemplo, pela ironia. Por isso, quando o DJ cria alguma nova sonoridade, a revisitação histórica pode ser mera reiteração comemorativa, que de fato ocorre em diversos graus, conforme pretendemos demonstrar.

Outro limitador aos desejos revolucionários é a diferença de repertórios: de um lado, o DJ, um curador musical, relaciona referências e cria nova sequência sonora, cujos objetivos críticos não são garantidos quando em contato com os ouvintes, nem mesmo quando eles compartilham do mesmo repertório. É impossível garantir a transmissão das intenções ideológicas do DJ de maneira equânime.

É preciso considerar ainda que o contexto festivo das audições conflui para práticas de lazer que não são necessariamente políticas, sem desconsiderar que ouvir música pode ser um ato profundamente politizador, assim como as chances de alienação são maiores quando quem promete revolucionar se coloca em situação mais impositiva do que dialogal.

Se, como afirma Hutcheon (1989, p. 31), a paródia floresce em épocas de sofisticação cultural, o público tem mais condições de decodificar as mensagens. Mas em São Paulo, os ouvintes mais recebem do que trocam informações musicais, explicitando a imensa responsabilidade ética DJs.

De fato, a paródia é um gênero sofisticado, exigindo repertório e capacidade crítica dos produtores e consumidores, sobretudo quando envereda por um dos seus mais potentes recursos, a ironia, que é sempre indireta, estabelece correlações. Parente próximo da ironia, o humor nem sempre é crítico e não deve ser confundido: se meramente risível, dificilmente alcançará o patamar paródico. A intenção ridicularizadora pode esgotar-se em si mesma.

A própria constituição da paródia, que pressupõe manter aspectos da obra parodiada, tem caráter conservacionista, que pode ser conservador. Para Hutcheon, “talvez a paródia possa florescer hoje por vivermos num mundo tecnológico em que a cultura substituiu a natureza como tema da arte”. (1989, p. 106).

O trabalho do DJ deve ser matizado enquanto postura revolucionária, pois esse enunciador ocupa uma posição de poder. É ele quem seleciona, remonta e divulga sonoridades

supostamente inovadoras, com base na autoridade técnica e repertorial, como um professor dono do saber diante de alunos que podem ser vistos como pessoas que nada sabem.

Então várias perguntas são possíveis: como equilibrar os poderes entre quem produz e quem consome paródias? Quem controla quem? Seria o autor um elitista exigindo ouvintes sofisticados? O impacto dançante esconde o autoritarismo da sonoridade? Aquele ouvinte imaginado é alguém com o poder de também ignorar ou interpretar mal as paródias musicais?

Por outras palavras, conseguir que sintamos que estamos a participar ativamente na geração do sentido não é a garantia de liberdade; os manipuladores que nos fazem sentir no controle não se acham menos presentes apesar da sua cuidadosa dissimulação. (HUTCHEON, 1989, p.117).

Por isso, no contexto da cultura *hip hop* paulistana há menos espaço para a relação de troca entre musicalidade e devolutiva crítica do que imaginam muitos artistas, públicos e críticos. Em nossa perspectiva, contudo, isso significaria que um movimento cultural de carácter formativo procura transmitir conteúdos, mais do que promover o debate, ou justifica sua protelação enquanto são acumulados embasamentos:

Talvez a musicalidade mais representativa dessa nova realidade política seja a criada em função do hip hop. A noção de comunidade utilizada pelos *rappers* remete, num primeiro momento, às mudanças e atualizações por que passam alguns movimentos políticos e culturais no Brasil principalmente a partir da década de 1980. Envolvidos em práticas de certo modo autônomas em relação ao sistema político-partidário oriundos das instituições liberais clássicas, os atores sociais e culturais emergentes promovem um deslocamento do conceito de nação. O espaço geográfico que corresponde às fronteiras do Estado-nação é substituído por um outro, cujo limite obedece a um corte transversal no planeta determinado pela trajetória (real ou fictícia) de membros das comunidades em questão, sejam elas étnicas, de orientação sexual, de gênero, etc. Por outro lado, os novos atores se propõem a conferir novos significados a alguns conceitos legados pelo Iluminismo, particularmente os de ‘cidadania’ e ‘democracia’, ou a ressignificá-los. (NAVES, 2010, p. 130).

Os rebatimentos são profundos, concordamos. Mas é importante notar que a citação descreve processos gerais da cultura *hip hop*; quanto à criação específica de bases musicais pelos DJs paulistanos, a complexidade previne tais generalizações, pois as criações sonoras paródicas variam de radicais a conservadoras, passando também pelas autoritárias.

Referências

ASSEF, Cláudia. **Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil**. São Paulo: Conrad, 2010.

BARBOSA, Márcio e RIBEIRO Esmeralda. **Soul, samba-rock, hip hop e identidade em São Paulo**. São Paulo: Quilombhoje, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. In: **Teoria da literatura em suas fontes**, vol. 01. Seleção, introdução e revisão técnica de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUZATO, M. E. K et al. Remix, mashup, paródia e companhia: por uma taxonomia multidimensional da transtextualidade na cultura digital. **Revista Brasileira de Linguística Aplicada** (13: 2013): 1191-1221.
- CASSEANO, Patrícia, DOMENICH, Mirella e ROCHA, Janaína. **Hip Hop, a periferia grita**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.
- LOPES, Ana Cristina M. Lopes e REIS, Carlos. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- LOTMAN, Iuri e USPENSKIJ, Boris. Sobre el mecanismo semiótico de la cultura. In: **Semiótica de la cultura**. Introdução, seleção e notas de Jorge Lozano. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Tradução Suzana Alexandria. 2ª edição. São Paulo: Aleph, 2009.
- MCLUHAN, Marshall. A arte como sobrevivência na era eletrônica. In: **McLuhan por McLuhan: conferências e entrevistas**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- MCLUHAN, Marshall. Os meios como tradutores. In: **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1979.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- RAFFA, DJ. **Trajatória de um guerreiro**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1991.
- TINIANOV, Iuri. O ritmo como fator construtivo do verso. In: **Teoria da literatura em suas fontes**, vol. 01. Seleção, introdução e revisão técnica de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- VIANA, Natalia. Onde nasce a rima. **Revista Caros Amigos**, edição especial Hip Hop Hoje. São Paulo, 2005.
- ZIBORDI, Marcos Antônio. Hip hop como texto cultural complexo: crítica epistemológica e propostas metodológicas. **Revista Razón y Palabra** (4:2017) 99: 554-568.
- ZIBORDI, Marcos Antônio. Narrativas paródicas dos DJs. **Anais do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação**, Universidade de São Paulo, 7 de setembro de 2016.
- ZIBORDI, Marcos Antônio. **Hip hop paulistano, narrativa de narrativas culturais**. Tese de Doutorado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, 2015.