

Narrativas Paródicas dos DJs¹

Marcos Zibordi²
FIAM FAAM – Centro Universitário

Resumo

O objetivo deste artigo é explicitar a presença decisiva da paródia na produção de bases musicais pelos DJs ligados à cultura *hip hop* na capital paulista. O viés é comparativo, pois aproxima teorias às características técnicas e tecnológicas dessas narrativas contemporâneas em seus procedimentos e efeitos. A tendência paródica é predominante, mas não exclui reelaborações menos radicais e até condescendentes do ponto de vista político.

Palavras-chave: Rádio; mídias sonoras; paródia; DJ; *hip hop*.

A trama da narrativa sonora

A paródia é dos principais procedimentos de criação contemporâneos, pode ser percebida como estruturante de inúmeras obras artísticas ou não e sua presença no ambiente cultural, sobretudo midiático, aumentou decisivamente a partir do recente século passado, sendo neste início de terceiro milênio um dos tipos narrativos mais encontráveis em plataformas conectadas via internet (JENKINS, 2009).

Para mencionar alguns dos ramos óbvios nos quais a paródia alterou os rumos da narrativa, ela passou a ser fundamental em criações arquitetônicas, nas artes plásticas, cinema, literatura e, no que diz respeito ao tema deste artigo, é procedimento fundamental na produção das chamadas bases musicais dos DJs ligados à cultura *hip hop* – também compõem tal cultura os MCs, ou mestres de cerimônia, que cantam sobre as bases musicais criadas pelos DJs, além dos grafiteiros, que pintam muros e fachadas, e dançarinos e dançarinas, ou *b. boys* e *b. girls* (o “b” abreviado é de *break*, ou quebra, palavra

¹ Trabalho apresentado ao GP Rádio e Mídia Sonora do XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor da graduação e do Mestrado Profissional em Jornalismo do FIAM FAAM – Centro Universitário. Atua também no monitoramento de conteúdos do UOL via Brasil Newscom, empresa de consultoria de mídia eletrônica. Doutor em Ciências da Comunicação com tese sobre as narrativas da cultura *hip hop*, defendida em 2015 na ECA-USP. Com base na referida tese, aqui são apresentadas a metodologia e os resultados da pesquisa de campo referentes aos DJs em São Paulo, capital, bem como a discussão teórica atualizada sobre a narrativa paródica criada por eles, incorporando, inclusive, sugestões dos pareceristas do GP ao qual se destina.

relacionada, no contexto da cultura *hip hop*, às marcações sonoras mais fortes da música, sobretudo rítmicas).

Inicialmente afirmamos que esses DJs são autores de narrativas eletrônicas e a construção de suas sonoridades parte de referências de discos anteriores (boa parte em vinil, recorrendo cada vez mais aos meios digitais), cujas partes de músicas são recortadas e remontadas na nova obra, ou base musical, que, por sua vez, carrega as marcas de origem reconhecíveis e recombinadas em diversos graus.

Apesar da ousadia do procedimento constitutivo e o necessário resultado crítico que caracterizam a paródia, a sequência sonora criada pelo DJ nem sempre promove significativas rupturas, especialmente quando as partes reunidas são facilmente identificáveis e o resultado, laudatório, pouco difere, do ponto de vista da sequência sonora e da intercalação dos elementos, das músicas que deram origem à colagem musical.

Esses DJs mais, menos ou nada paródicos são, necessariamente, autores que recorrem a materiais musicais originários (a rigor, nunca poderão ser totalmente originais) e selecionam partes que, nos melhores casos, são remontadas evitando gratuitas reiterações estilísticas ou o condescendente deslumbre elogioso aos processos de recorte e colagem.

A tessitura dessa narrativa musical, recortando para construir, pode ser assumida precisamente como um “sistema de modelização secundário”, conceito central das séries artísticas e culturais na semiótica russa (LOTMAN, USPENSKI, 1979, p. 69). O princípio de modelização envolve procedimentos estruturantes em relações internas e externas, ou sintática e semanticamente, e a modelização é tida como secundária porque parte de textos anteriores, que entre os DJs são as músicas já gravadas, orquestrando “transcodificações externas múltiplas”, ou, na 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).

No que se refere ao DJ, tal complexidade de relacionamento entre partes recortadas de diversas origens e novamente estruturadas é construída utilizando recursos eletrônicos que funcionam como verdadeiros instrumentos paródicos operando múltiplas relações entre trechos de composições ou composições inteiras, misturando sons iguais ou diferentes, acelerando ou retardando a velocidade de rotação dos discos, sobrepondo e produzindo incontáveis efeitos sonoros.

Os trechos musicais recortados podem ser considerados como sequências da narrativa paródica do DJ, formando tramas. Se tramas são feitas de sequências, cada uma delas “abre-se assim que um de seus termos não tenha antecedente solidário e se fecha logo que um de seus termos não tenha mais consequente” (BARTHES, 2008, p. 41). Ao selecionar, por exemplo, trecho instrumental de determinada música, o DJ ou produtor de bases musicais, está delimitando sequências. Ele faz o mesmo quando, ao contrário, pinça palavra ou frase cantada em algum disco para reinserir em trecho ainda sem voz na nova música.

A especificidade da trama na narrativa dos DJs é a maneira de encaixar as partes no todo: ocorrem muitos autoencaixes. Pode-se até imaginar que a tessitura narrativa está restrita à simples soma de partes no todo musical por sugestão do próprio processo geral de recorte e montagem em sequência, uma após a outra, linearmente; contudo o processo é mais complexo.

Considerando os recursos dos programas de computador e as técnicas de apresentação ao vivo, a batida de ritmo regular, “pesada”, como gostam de exaltar produtores e fãs, evidenciando o contrabaixo e a bateria, abre-se sempre para o autoencaixe, ou seja, novos elementos sonoros podem ser inseridos dentro, entre ou sobre as sequências, como efeitos, frases cantadas, outros trechos instrumentais.

Os autoencaixes no todo tecido de partes fazem com que as novas sequências inseridas na narrativa sonora surjam “engastadas no interior de outra que as engloba” (LOPES, REIS, 1988, p. 156), servindo a diferentes funções, como retardamento, desenlace, justaposição temática, explicação causal.

Essa complexificação do procedimento de tessitura narrativa por encaixe e reencaixe de sequências explicita para Todorov a “propriedade mais profunda de toda a narrativa”. Os itálicos são do texto original:

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).

Em contexto tecnológico como o atual, marcado pelas plataformas e conexões virtuais, operações de construção narrativa similares à paródia, como o *remix*, especificam

operações de recorte e montagem comuns no mundo contemporâneo. Contudo, independente do tipo de narrativa resultante e de suas nomenclaturas, em reelaborações complexas, “sequenciação” e “intercalação” de elementos combinados traduzem a “propriedade mais profunda de toda narrativa”, como quer Todorov.

Segundo uma atualização recente da miríade de termos e conceitos relacionados à construção de narrativas, “sequenciação” implica no encadeamento horizontal de partes de acordo ou não com a ordem de aparecimento na obra originária, obrigando o autor a manter conexões identificáveis para que haja continuidade; o processo de “justaposição”, vertical, confere simultaneidade e sincronia aos elementos narrativos, criando inteligibilidade entre as partes recombinadas, sustentando o sentido simultâneo. Esses nós de sentido encontráveis em narrativas de recombinação de partes “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).

A tecnologia paródica dos DJs

Abordando a configuração do todo narrativo no tópico anterior entendemos a maneira como as tramas musicais são constituídas pelos DJs, especialmente aqueles ligados à cultura *hip hop*. Contudo, em relação às partes encaixadas, os diversos procedimentos de recorte e colagem dependem diretamente de técnicas específicas, dos equipamentos utilizados e de sua capacidade de manipulação sonora, que veio aumentando conforme desenvolvimentos tecnológicos. Ao entender esses processos, poderemos indicar as primeiras relações com a teoria da paródia nas narrativas sonoras aqui analisadas.

A descrição da evolução histórica, da atuação do DJ e da utilização das ferramentas tecnológicas à sua disposição resulta de pesquisas em ambientes virtuais que disponibilizam conteúdo em vídeo, além de entrevistas pessoais e observações em campo realizadas para a tese sobre as narrativas do *hip hop*, defendida em 2015 (ZIBORDI), cuja metodologia e resultados parciais, relativos à sonoridade paródica dos DJs, resumo e discuto neste tópico.

Do ponto de vista metodológico, primeiramente procurei referências em incursões à internet e pude encontrar muitos vídeos no site *YouTube*, pródigo em referências. Ele disponibiliza reportagens, entrevistas, registros de inúmeros campeonatos e documentários. Nesses ambientes virtuais, também aprendi sobre os equipamentos utilizados pelos DJs em

apresentações, como também assisti vídeos de aulas ensinando a criar a sonoridade da cultura *hip hop*.

Quanto ao material inédito recolhido, foram realizadas entrevistas qualificadas com dez DJs paulistanos, entre iniciantes e aqueles que começaram a manipular discos ainda nos anos 1980, época da chegada da cultura *hip hop* ao país, sobretudo na capital paulista. Essas entrevistas filmadas contaram com a boa vontade das fontes, que invariavelmente passaram mais de uma hora demonstrando os usos do equipamento de DJ ao pesquisador, em suas casas ou estúdios. São entrevistados artistas pouco populares, como Fire, e outros bastante conhecidos, como DJ Hum, da histórica e precursora dupla com o rimador Thaíde, até nomes em destaque neste início de terceiro milênio, como Nyack, parceiro de Emicida, ou Dan Dan, que atua com o *rapper* Criolo.

Quanto às incursões a campo, também uma dezena delas, frequentei eventos nos quais pudesse registrar a atuação de DJs, como no SP RAP, ocorrido em 30 de novembro de 2014, na Praça das Artes, centro de São Paulo, reunindo 15 mil pessoas. Na ocasião, filmei as apresentações dos DJs Cia, KL Jay e Pathy de Jesus, observando suas performances diante da multidão.

Atualmente os DJs usam equipamentos caros, mas voltados ao seu trabalho musical, tecnologia desenvolvida a partir de aparelhos não concebidos originalmente para as estripulias criadoras de novas sonoridades. Nem os aparelhos destinavam-se ao uso dado pelos DJs, nem os discos.

A evolução tecnológica invariavelmente rememorada pelos entrevistados ajuda a compreender o desenvolvimento tecnológico do equipamento e as variadas técnicas de manipulação de discos. Desde as décadas finais do século passado, no processo de transformação da atividade do DJ de mero selecionador a manipulador sofisticado de músicas, cada vez menos reproduzidor e mais modificador de sonoridades alheias, o aparelho popularizado como “três em um” vem sendo adaptado criativamente. Boa parte da atividade atual dos DJs começou nesses desejados reproduzidores de música do rádio, de discos e de fitas-cassete - quando gravava fitas, os tocadores em geral eram duplos e o aparelho permitia então muitos recursos paródicos a alguém disposto a tecer novos sons.

Os reproduzidores e gravadores de fitas-cassete possibilitaram a criação das chamadas *mixtapes*, sequências sonoras montadas a partir de trechos de outros sons recortados do rádio, de discos ou de outras fitas. Os DJs insistem: *mixtapes* devem ser compostas de trechos remontados, não são reproduções de músicas inteiras ou de grande parte delas,

simplesmente encadeadas. Assim eles especificam o procedimento de recorte e colagem, ou nos termos deste artigo, modelizam a organização das partes no todo narrativo predominantemente por autoencaixes, resultando em narrativas paródicas. Sobre as *mixtapes*, DJ Fire, ou Anderson Rabelo, morador da Vila Gustavo, zona norte da capital paulista, afirma, em tom de crítica, o seguinte:

- A *mixtape* original mesmo são aquelas só com trechos de música, certo? Aqui o pessoal está lançando *mixtape*, *mixtape*, mas com as músicas todas inteiras – entendeu? – e as músicas não param, é uma atrás da outra. Quem faz *mixtape* é o DJ. No começo a gente fazia *mixtape* assim: a gente tinha um gravadorzinho da marca Technics, que a gente ligava num *mixer* de madeira, aqueles antigão, ligava e tudo o que você fazia, gravava na fita. Só que quando você errava, já era; hoje, quando você erra, vem aqui no computador e corrige; na fita não tinha essa. Se errou, já era – como você vai gravar por cima?

Os recursos dos aparelhos “três em um” deram ideias também à indústria, atenta às necessidades dos DJs. A ligação criativa entre dois aparelhos de som, improvisada inicialmente, desembocou no equipamento básico e obrigatório, o par de tocadores de discos, especificamente chamadas *pick-ups*, com as quais o DJ se apresenta tendo uma ao alcance de cada mão. Podendo tocar dois discos simultaneamente, iguais ou diferentes, as possibilidades são infinitas, mas vou me ater às mais comuns entre os criadores ligados à cultura *hip hop*.

Entre os dois toca-discos e conectado a eles está, física e tecnicamente, o *mixer*, dispositivo misturador de sons oriundos de diversos canais, cujo manuseio é facilitado pela posição exatamente diante do DJ - os toca-discos estão ao alcance das mãos; o *mixer*, na altura do umbigo. Um dos recursos mais utilizados é alternar sons. Através do *mixer* também é possível regular o volume, médios, graves e agudos, além do chamado “ganho”, referente à amplificação. Do *mixer* ainda saem efeitos, como ecos e distorções. DJ Alan 45, da região do Grajaú, zona sul paulistana, fala sobre *mixar*:

- Mixar significa a gente misturar duas músicas e fazer com que ela vire uma só, para que você possa reconhecer a que está tocando, a que você vai *mixar* por cima, e 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. (...) Com certeza o DJ consegue recriar, pegar músicas das décadas de 70, de 80, e fazer com que elas vistam uma roupagem nova, da era em que você está vivendo, que condiz com os dias de

hoje. O DJ está aí pra ele poder usar a mente e usar os recursos que o equipamento possa estar passando, pra ele estar adquirindo novas versões, tanto ao vivo quanto no estúdio.

Assim, podemos então aplicar esta primeira definição teórica de paródia às narrativas sonoras engendradas pelos DJs. Segundo Tinianov (1983, p. 456), parodiar é experiência alteradora de algumas condições originárias, enquanto outras não são modificadas. Distinguir esses processos pressupõe conhecer o contexto inicial parodiado, assim como as diferenças e dependências da paródia resultante, como no processo de mixar.

Outra técnica bastante comum, uma das principais variações entre os diversos procedimentos paródicos criados pelos DJs, é samplear: significa apropriar-se de partes de outras músicas para alterações intensas. Em geral são recriações mais drásticas que as geradas pelo *mixer*. Existem equipamentos e programas de computador para samplear; eles armazenam amostras de áudio a serem reproduzidas posteriormente: são os samplers.

Em seu livro autobiográfico, DJ Raffa descreve como realizava remontagens sonoras alteradoras do ponto de vista estrutural e ideológico. O contexto é o 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).

Esse equipamento de sampler, os toca-discos, os próprios discos, de vinil ou não, assim como arquivos digitais e outras traquitanas tecnológicas usadas como instrumentos musicais atualmente são acoplados ao computador, também máquina de fazer músicas, onde podem ser instalados programas para samplear. Conforme é popularizado o acesso à tecnologia, o DJ passa a ser cada vez mais um produtor musical, construindo sonoridades sobre as quais serão cantadas novas músicas de *rap*. O trânsito dessas bases musicais é intenso, pois existem menos produtores do que DJs, por sua vez em menor quantidade em relação aos *rappers*, ou cantores de *rap* – ou seja, há muito mais gente querendo cantar do que bases sonoras disponíveis.

Ainda sobre as técnicas de manipulação musical, o DJ pode, por exemplo, isolar a linha de contrabaixo dos demais instrumentos da música sampleada e aumentar ou diminuir a altura, dando ganhos no bumbo da bateria, ou diminuindo. O andamento do ciclo rítmico também pode ser alterado, assim como os timbres de todos os instrumentos. O DJ pode ainda voltar à música originária e recortar somente uma palavra cantada para reinserir na música parodiada, ou reencaixar, no sentido de trama, exposto anteriormente.

Os efeitos adicionáveis são inúmeros e essas infinitas possibilidades combinatórias são peculiares à paródia conforme entende Bakhtin, segunda definição teórica que, a exemplo da anterior, diz respeito, sobretudo, aos processos verbais de reconfiguração:

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).

Os diversos graus de reelaboração musical promovidos pelos DJs ocorrem por processos paródicos, conforme venho insistindo. Contudo, a noção da paródia foi se tornando mais complexa desde os mencionados Tinianov e Bahktin, inevitáveis referências pioneiras do campo literário que nos parecem insuficientes para sustentar esta discussão necessariamente mais complexa porque deve ainda enveredar por aspectos ideológicos dos procedimentos técnicos da produção contemporânea de paródias, época em que vários produtos artísticos e culturais, surgidos e difundidos em inúmeras plataformas tecnológicas, virtuais ou não, reelaboram materiais originários com variável intensidade crítica, do elogio redundante à nítida ofensa, adquirindo inevitáveis contornos políticos (JENKINS, 2009).

Crítica, autoritarismo, condescendência e política

Em ambientes complexos (MORIN, 2005, 2008) como o midiático, devemos compreender, de saída, que nem toda apropriação é paródica. Exige-se mais que meros paralelismos ou duplicações nas reelaborações paródicas e em alguns casos a reiteração estilística vem a ser somente reforço ideológico reacionário, não recriação autoral de caráter revolucionário. A discussão fundamental é relativa ao como e quanto se alterou do material originário na nova narrativa paródica, sem negligenciar o papel mais ou menos ativo dos receptores, cujos repertórios decodificam em diversos graus.

Do ponto de vista de uma abordagem semiótica que nos interessa especificamente neste artigo, e com base na qual discutiremos, no tópico seguinte e final, pontuais exemplos de técnicas específicas para produção de sonoridades pelos DJs ligados à cultura *hip hop*, compreendemos que a paródia invade a moda, o *jazz*, a pintura clássica e moderna, a dança, a mímica, o cinema, as histórias em quadrinhos, a contracultura dos anos 1960 e a técnica jornalística de redação noticiosa (SANT’ANNA, 1991, p. 06).

Paródia é “efeito de linguagem” cada vez mais presente nas obras contemporâneas e, para Sant’Anna, que trabalha com a noção de “desvio”, a diferença entre paródia e outros processos é resumida da seguinte forma: a “a paráfrase surge como um desvio mínimo, a estilização como um desvio tolerável, e a paródia como um desvio total” (p. 38). Esses três níveis de reelaboração de materiais originários são fundamentais para a análise proposta ao final deste artigo, por isso ainda voltaremos às distinções de Sant’Anna.

Ainda sobre as paródias musicais, segundo Linda Hutcheon (1989) “uma das principais maneiras da música se poder comentar a si mesma do interior (...) é através de reelaborações paródicas de música já existente” (p. 13). Para ela, paródia é “repetição alargada com diferença crítica” (p. 19) e no que diz respeito aos rebatimentos dessa noção na música criada pelos DJs, compreendemos a tessitura da trama paródica, a princípio, como criativamente alteradora da tradição musical, especialmente negra.

Para Hutcheon, assim como para os outros autores arrolados neste artigo, é fundamental o compartilhamento do repertório do receptor em relação à narrativa paródica e, quanto aos ouvintes dos DJs, devem ter algum contato com a coleção de referências constantes na base musical, senão não acessam o aspecto estruturante da paródia, que “opera como um método de inscrever a continuidade, permitindo embora a distância crítica” (p. 32).

Essa continuidade alerta para o avesso revolucionário da paródia, seu aspecto conservador, de transgressão autorizada com inevitáveis implicações ideológicas conservadoras. Se por um lado a música produzida pelos DJs inova, por outro a opção sectária pela música negra (ou a brasileira de ascendências africanas) impõe dogmas referenciais. Tais posições fechadas são controladas pelo autor musical criador de um narrador onipotente, senhor das tramas sonoras.

Conforme alerta Hutcheon, devemos estar atentos à posição e poder do anunciador de paródias: “a posição do produtor textual, banido pelo antiromantismo modernista, foi

restabelecida e eu argumentaria que a onipresença das formas paródicas na arte de hoje teve o seu papel neste restabelecimento” (p. 123).

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).

Assim, não podemos negligenciar a posição política do autor de paródias, conforme insiste Jenkins, chegando a propor a “paródia como pedagogia” (2009, p. 363). Durante toda essa obra são catalogados, discutidos e atualizados conceitualmente, do ponto de vista da convergência de plataformas, diversos tipos de paródias através de exemplos significativos do mundo midiático, e o autor insiste nos desdobramentos políticos positivos (nos quais aposta) e negativos (que, acredita, poderão ser superados com consciência crítica da participação colaborativa conectada virtualmente).

Para Jenkins, a enxurrada de paródias implica em discutir a adequação das mesmas “como um modo de retórica política” (p. 346), representando ainda “um modo importante de se trabalhar os materiais das mídias de massa para finalidades alternativas” (p. 356), como fazem os DJs ao se apropriarem de gravações de músicas já existentes para criarem novas músicas, negligenciando, inclusive, os aspectos ilegais de tal apropriação.

Comentando a campanha presidencial de 2008 nos Estados Unidos, Jenkins aponta um novo tipo de participação política, especialmente dos jovens, através da produção de paródias disseminadas via internet, como também lembra o quanto tais produções podem tentar preservar a autoridade tradicional, tolher a diversidade de raça e sexo, preservar hierarquias:

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. Essas táticas estão atraindo aos debates muitos que prestariam pouca ou nenhuma atenção ao processo da campanha. Ao fazerem isso, trouxeram à tona tanto desigualdades na participação quanto hostilidades arraigadas entre grupos na sociedade americana. A democracia sempre foi um negócio complicado: a política da paródia não nos oferece uma saída fácil, mas oferece uma chance de reescrever as regras e transformar a linguagem através da qual nossa vida cívica é conduzida. (JENKINS, 2009, p. 369).

Mas como a construção de narrativas críticas com variáveis gradientes de reelaboração e apelo político podem ser relacionadas a técnicas específicas dos DJs ligados

à cultura *hip hop* na construção de sonoridades paródicas? É o que tentaremos demonstrar a seguir, indicando diversos níveis de reelaboração musical, dos mais radicais e críticos, podendo ser plenamente admitidos como paródicos, até alterações mínimas e toleráveis que, segundo Sant’Anna (1991), diferenciam a “paródia” da “paráfrase” nos processos de “estilização”.

Bases musicais paródicas, pouco paródicas e nada paródicas

Admitindo a ocorrência de narrativas estruturadas por estilização e que a paródia e a paráfrase implicam em técnicas e resultados específicos (são efeitos, enquanto estilização é procedimento), muitas das sonoridades criadas pelos DJs ligados à cultura *hip hop* tendem a rupturas bastante radicais, paródicas, enquanto, inevitavelmente, também ocorrem paráfrases e situações intermediárias.

Conforme a pesquisa que gerou estas conclusões (ZIBORDI, 2015), a tendência paródica tem relação direta com a própria natureza das reelaborações realizadas pelos DJs, cujo processo criativo é premido para dissimular o uso de trechos não autorizados de músicas preexistentes. Nos melhores casos, consegue-se combinar a junção de sequências já gravadas, recortadas e tão manipuladas na nova base sonora que serão praticamente irreconhecíveis, embora ainda mantenham elementos anteriores geradores de identificação tanto no sentido enciclopédico do termo, quanto emocional.

A propósito, as nomenclaturas e descrições dos efeitos cultivados pelos DJs de *hip hop*, apesar de não serem propriamente originais, estão apoiadas em informações obtidas nas mencionadas pesquisas de campo e através de entrevistas. Além da especificidade das nomenclaturas, nesta conclusão que aponta o caráter mais ou menos paródico de quatro procedimentos e efeitos costumeiramente realizados por DJs de *hip hop*, devemos ainda considerar que a performance diante dos toca-discos é a característica diferenciadora desse criador de bases musicais (ASSEF, 2010, p. 152).

O primeiro efeito sonoro a ser teoricamente tratado é a chamada “colagem”, que pode se constituir num diálogo entre sons eletrônicos, via DJ, e o canto do *rapper*. Em geral a colagem acontece em situações ideais, como a descrita em seguida, de caráter ilustrativo, mas com base em etnografias em eventos da cultura *hip hop* percorridos na capital paulista entre 2012 e 2015.

Imaginemos que o cantor tem o microfone nas mãos e seu parceiro está diante dos toca-discos. Este DJ pode soltar o trecho conhecidíssimo da música de Jair Rodrigues que

começa com “deixa que digam, que pensem, que falem”; então, interrompe a frase cantada, que é imediatamente complementada pelo *rapper* com “deixa isso pra lá, vem pra cá, o que que tem”.

Essa simples soma de dois ou mais trechos musicais preserva e respeita o material que manipula, provocando desvios mínimos – “desvio” diz respeito “aos jogos estabelecidos nas relações intra e extratextuais” que “são maiores ou menores em relação a um original” (SANT’ANNA, 1991, p. 38). Na colagem predominam, portanto, sonoridades alinhadas à noção de paráfrases, concorrendo para a continuidade e preservação das narrativas, situação que, do ponto de vista político, tende a ser conservadora.

Ao contrário da paródia, não encontramos um história do termo para-phrasis (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).

Outra experiência sonora recorrente entre DJs de *hip hop* que também não chega a ser paródica, mas cujo desvio é, em geral, um pouco maior do que nas colagens, chama-se *scratch*. Sinônimo de arranhar ou, na gíria, “fazer uns riscos”, consiste literalmente em raspar a agulha nos sulcos do disco num movimento de vaivém cujo resultado é ruído. Pode-se realizar o mesmo efeito manipulando arquivos digitais; porém, ao invés do procedimento de construção de narrativas musicais por simples soma, como nas colagens, ao fazer *scratches* o DJ repete ritmicamente trechos selecionados de músicas transformados em ruídos.

Não subestimamos o valor de informação dos ruídos (LOTMAN, 1978, p. 142) nem o quanto o *scratch*, aparentemente fácil de realizar, requer a sutileza do DJ para permanecer riscando o mesmo trecho selecionado sem que a agulha salte do sulco específico, ou trilha do disco, aquelas linhas finas visualizáveis. Mas essa brutal interferência sonora, que pode levar a imediatas associações com a paródia, é um desvio intermediário entre ela e a paráfrase, sobretudo pela natureza repetitiva do *scratch*, que tem função menor na narrativa total criada pelo DJ de *hip hop*.

Nas duas técnicas discutidas a seguir, com as quais finalizamos este artigo, consideramos os procedimentos e os efeitos como mais complexos que nos exemplos anteriores. Diferentes da colagem e do *scratch*, que podem envolver somente um disco, a

realização dos chamados *back-to-back* e *beat juggling* envolvem simultaneamente dois discos na criação de sequência rítmica maior, podendo constituir a base inteira sobre a qual o *rap* será cantado.

O *back-to-back* se refere à “performance dos DJs usando dois discos iguais, invertendo o sentido da rotação a intervalos aleatórios” (CASSEANO, DOMENICH, ROCHA, 2001, p. 142). Trata-se de, em gravações ou ao vivo (contexto mais favorável à exibição das habilidades requeridas), fazer voltar para trás, repetidas vezes, determinado trecho musical, sequência alternada com dois discos, simultaneamente. Os graus de exigência técnica do DJ e de interferência na música já gravada são duplicados e a produção de *back-to-back* em geral tem certo fôlego para sustentar a base musical por algum tempo. Tende mais à paródia quando os discos são diferentes, promovendo, por exemplo, ironia ou associações inusitadas, mas, mesmo assim, uma sequência de *backs-to-backs* não é capaz de constituir sozinha a narrativa sonora paródica do DJ de *hip hop*, sobretudo pela duplicada aposta na lógica da duplicidade, reforçando paralelismos ao invés dos desvios próprios da paródia.

Claro que estou descrevendo situações ideais e tendenciais; contudo, quanto aos rebatimentos políticos dos processos de realização do *back-to-back*, consideramos cabível a associação com posições políticas ao centro, talvez um pouco conformistas diante das possibilidades de rupturas ou desvios de reelaboração sonora para produção de bases musicais entre os DJs de *hip hop* em São Paulo, capital.

A textura musical do *back-to-back* remete aos movimentos e sons monocórdios da metrópole, que mais patina do que anda e cuja sonoridade opressora reverbera a interpretação de McLuhan, para quem o espaço contemporâneo urbano tende à continuidade conectada auditivamente:

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).

McLuhan relaciona a atividade artística a fatores biológicos e tecnológicos. Para ele, o trabalho do artista é criar meios relevantes de percebermos essa relação biotecnológica em novos contextos, atualizando nossa consciência e percepção. Ele nota que as artes populares estão invariavelmente ligadas a algum tipo de tecnologia e o músico e sua música deveriam encontrar então soluções críticas na era eletrônica, pois “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 sua desordem dissonante, traduzindo-os por meio dos ritmos de uma grande linguagem.” (2005, p. 256).

Acreditamos que para essa linguagem crítica está contribuindo, do ponto de vista da paródia, a produção de narrativas musicais no contexto da cultura *hip hop*, especialmente quando os DJs realizam ao vivo a técnica chamada *beat juggling*, cuja tradução específica o que requer: a capacidade de criar sequência rítmica com incontáveis malabarismos de discos. Muito valorizada em campeonatos de DJs, consiste em selecionar e repetir, com dois discos, trechos musicais não como meros efeitos, mas criando base rítmica contínua sobre a qual o *rapper* pode cantar. O *beat juggling* não é um efeito, mas um processo que incorpora efeitos como os discutidos anteriormente. Ele não é incidental, é a própria construção da narrativa sonora paródica de base. Ao fazer *beat juggling* com dois discos, iguais ou diferentes, o DJ é capaz de construir a espinha dorsal da música *rap*.

Na capital paulista, nas últimas três décadas as produções mais consequentes dessas narrativas sonoras de natureza paródica nada têm do humor acessível das paródias que circulam atualmente pela internet; ao contrário, essas músicas demonstram, conforme sabemos, enorme potencial político de viés cultural, quase nunca político-partidário, como na bela frase de McLuhan, produzindo “metáforas ativas em seu poder de traduzir a experiência em novas formas” (1979, p. 76).

REFERÊNCIAS

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

BAHKTIN, 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, p. 462-484.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 19-62.

BUZATO, M. E. K.; SILVA, D. P.; COSER, D. S.; BARROS, N. N.; SACHS, R. S.; **Remix, mashup, paródia e companhia: por uma taxonomia multidimensional da transtextualidade na cultura digital**, 10/2013, *Revista Brasileira de Linguística Aplicada (Impresso)*, Vol. 13, pp.1191-1221, Belo Horizonte, MG, Brasil, 2013.

CASSEANO, Patrícia; DOMENICH, Mirella; ROCHA, Janaína. **Hip Hop, a periferia grita**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Tradução: Suzana Alexandria. 2ª edição. São Paulo: Aleph, 2009.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

LOTMAN, Iuri; 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.

LOPES, Ana Cristina M. Lopes; REIS, Carlos. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

MCLUHAN, Marshall. Os meios como tradutores. In: **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1979, p. 76-81.

_____. A arte como sobrevivência na era eletrônica (1973). In: **McLuhan por McLuhan: conferências e entrevistas**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005, p. 243-263.

MORIN, Edgar. **Ciência com consciência**. Tradução de Maria D. Alexandre e Maria Alice Sampaio Dória. Ed. revista e modificada pelo autor. 8ª edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução: Dulce Matos. 5ª edição. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.

RAFFA, DJ. **Trajetória 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, p. 449-461.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução Moisés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ZIBORDI, Marcos Antônio. **Hip hop paulistano, narrativa de narrativas culturais**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicações e Artes (ECA), Universidade de São Paulo, 2015.