

“Uns são pra eternidade”: uma análise de discursos transversos no processo de amostragem musical¹

Alexandre PINTO²

Graduando

Wedencley ALVES³

Doutor

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

Resumo

O estudo tem por objetivo discutir a enunciação de discursos musicais pré-construídos e transversos, a partir do processo de amostragem musical, sob o ponto de vista comunicacional e discursivo. Trata-se de uma abordagem inicial para a análise de objetos musicais e processos técnicos de composição musical, os quais nem sempre são valorizados no campo da comunicação, apesar de possuírem forte apelo popular e centralidade estratégica na comunicação das comunidades afrodiáspóricas. Esperamos contribuir assim para uma Análise do Discurso em linguagens musicais de modo a compreender como os discursos construídos por esses artistas se relacionam com outros discursos os quais, através das memórias evocadas, se atravessam.

Palavras-chave: História da Mídia Sonora; Comunicação; Discurso; Música; Amostragem.

Introdução

O artigo tem como objetivo analisar discursivamente um trabalho musical, composto sobre amostragens, qual seja “Escombros”, com letra e voz de Thxuzz. Trata-se de um estudo que se enquadra na proposta de uma análise de discursos a partir de materialidades ampliadas, ou, dito de outra forma, a partir da ampliação do escopo de materialidades consideradas como lócus de observação discursiva. Partimos do pressuposto de que a música se estabeleceu historicamente na cultura afrodiáspórica como uma mídia de enorme relevância para os que não tiveram acesso massivo aos outros espaços comunicacionais eleitos pela sociedade como hegemônicos. A relevância desse esforço, portanto, dá-se tanto pela falta de referências para essa abordagem – discursiva sobre materialidade musical além da lírica – quanto pela centralidade da música nos processos comunicativos das comunidades e populações afrodiáspóricas.

¹ Trabalho apresentado no GT História da Mídia Sonora, integrante do XIII Encontro Nacional de História da Mídia.

² Estudante de Graduação no 6º Semestre do Curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação da UFJF, bolsista do Programa de Educação Tutorial da FCOM. E-mail: alexandre.pinto@estudante.ufjf.br

³ Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFJF, é doutor em Linguística (Unicamp, 2017), mestre em Comunicação (UFF, 2002) e coordenador do grupo Sensus – Comunicação e Discursos. E-mail: wedencley@gmail.com

Como afirma Floyd Jr *et al* (2017) o papel da música negra como condutor de energia, inspiração e informação através de movimentos de resistência não pode ser subestimado.

O foco principal desse artigo é uma análise sobre como o processo de amostragem musical pode gerar atravessamentos discursivos dos sentidos da amostra original para a nova faixa desenvolvida. A amostragem musical, também conhecida como *sampling*, é um processo criativo e artístico no qual, através de recursos técnicos e/ou tecnológicos, um trecho sonoro é recortado de seu contexto original. Após isso, essa amostra pode ser colada em uma faixa, com o acréscimo de diversas intervenções possíveis. Pitta (2019) explica sobre como o trabalho do DJ, o qual já se desenvolveu e se expandiu de sua definição original, exige uma forma de composição muito específica, partindo de uma maquinaria que necessita de mais do que apenas conhecimentos musicais, mas também técnicos, por conta do manuseio dos programas de edição de áudio e de outras tecnologias.

Nessa pesquisa, buscamos entender o quanto esse processo deixa elementos discursivos do trecho original de forma que estes atravessem o discurso da nova faixa. “Escombros” é composta por uma parte da melodia da introdução da música “Preciso me encontrar”, performada por Cartola, acompanhada por uma percussão de *drill* em 143 bpm, e com uma letra sobre a exaltação dos talentos individuais do próprio artista.

O *drill* é um subgênero do *hip-hop* caracterizado por um ritmo acelerado, rimas mais curtas, letras sombrias e sonoridade agressiva. Esse ritmo vem ganhando espaço no cenário musical do Rio de Janeiro e da Baixada Fluminense por possuir uma estética adequada para se veicular discursos sobre a violência o qual é parte do cotidiano marginalizado da juventude negra e favelada.

Nesse mesmo cenário, no século anterior, consolidava-se o samba como principal forma de expressão cultural e comunicação desses grupos. Dois dos nomes mais importantes desse gênero, Cartola e Candeia, seriam os responsáveis por “Preciso me encontrar”, uma das mais memoráveis canções da música popular. As contribuições desses dois artistas ajudaram a tornar o samba um dos gêneros afro-brasileiros mais importantes e artisticamente ricos do Brasil, principalmente na Região Sudeste. O samba é uma das mais fortes tradições musicais no Rio de Janeiro e se estabelece enquanto símbolo da identidade e resistência negra na memória popular.

Por conta disso, o uso dessa amostra específica do violão tocado na gravação de Cartola na música “Escombros” ganha maior relevância e pode ser usada para estudar o atravessamento discursivo no processo de amostragem musical. A análise de “Escombros”,

uma música de *drill*, irá demonstrar o quanto o discurso de “Preciso me encontrar” irá operar na construção desse discurso.

Para essa análise, focaremos em uma divisão das linguagens musicais que possibilite uma igualdade de tratamento entre esses elementos, não privilegiando nenhuma linguagem em detrimento das outras. Agawu (2003) defende que dentre os três pilares musicais (melodia, ritmo e harmonia), os quais manteriam a unidade discursiva entre diferentes gêneros afrodiáspóricos e, destes, o elemento rítmico seria o que menos teria sofrido com a influência das formas musicais europeias.

Assim, a análise da linguagem rítmica é focada principalmente nas memórias evocadas por cada ritmo e a tradição ao qual ele se relaciona. A linguagem melódico-harmônica é mais propensa para se analisar emoções e memórias emocionais. Por outro lado, a linguagem lírica possui uma articulação e interpretação mais próximas de uma linguagem textual, apesar de não ser puramente textual.

Assim, buscamos compreender os sentidos produzidos por cada linguagem dentro da canção, concluindo-se com uma análise geral do discurso da música “Escombros”. A partir desses resultados que poderemos avaliar o atravessamento do discurso de “Preciso me encontrar” na faixa de Thxuzz.

Uma análise de discurso musical

Uma análise discursiva a partir da textualidade musical enfrenta ao menos dois desafios: a primeira é contornar a priorização da materialidade linguística (ou verbal) como lócus de observação ao longo da história da disciplina. Mas aqui prioridade não significa exclusividade. Desde os anos 1990 vem se ampliando aceleradamente a abordagem discursiva sobre materialidades não verbais, e hoje se pode dizer que há poucos limites em relação ao alcance da Análise de Discurso em termos de linguagem abordada (LAGAZZI, 2008, 2009). Mas sem dúvida a materialidade verbal continua sendo a mais presente no quadro dessa disciplina ainda hoje.

O segundo desafio é evitar na análise a redução muito comum da música a sua dimensão lírica – a letra – dessa textualidade multimodal. Nesse texto, tentaremos trazer alguns conceitos da AD para a compreensão da musicalidade em pelo menos três níveis: a rítmica, a melodia-harmonia e a lírica, mas considerando a independência das textualidades que não a poética.

Para isso temos que partir da hipótese de que é possível identificar gestos de interpretação e produção de sentidos articulados em formações discursivas também nos níveis melódico-harmônicos e rítmicos. O que nos leva obrigatoriamente a definir as entradas de análise nesse estudo, ou seja, o objeto visto segundo alguns conceitos operadores da Análise de Discurso.

Selecionamos ao menos um dispositivo teórico e dois dispositivos analíticos: a memória discursiva e suas duas formas de realização na linguagem, o pré-construído e o discurso transversal. Antes de definir esses dois conceitos que nos permitirão trabalhar sobre a música em análise, precisamos definir algumas questões sobre a própria abordagem discursiva.

A Análise de Discurso (doravante AD) como disciplina busca a compreensão de gestos de interpretação e do funcionamento de formações discursivas ou matrizes de sentido, a partir de material simbólico. Não se trata de uma hermenêutica, não busca o sentido “verdadeiro” nas coisas ditas, mas compreender os gestos de interpretação materializados em linguagens. Para isso parte do pressuposto de que sujeito, linguagem e história são indissociáveis (ORLANDI, 1999).

“Sujeito” para a AD é posição ocupada numa certa formação discursiva (por isso, posição-sujeito) e não propriamente o indivíduo. Mas este posicionamento se dá por processos de interpelação e identificação, que põem em contato a relação entre ideologia e inconsciente (ORLANDI, 1999). A questão do sujeito na AD é objeto de aproximações múltiplas, ora pelas discussões no campo da história, principalmente, a partir do Materialismo Histórico, ora em consonância com problemáticas postas pela Psicanálise. Mas não interessa aprofundar essa discussão aqui, dada a particularidade de nosso estudo.

No que diz respeito à linguagem, a textualidade é o elemento mínimo a ser trabalhado, mas é preciso pensar no sentido amplo de linguagem, apontando mais para o todo Simbólico, ou seja, o conjunto de todos os modos de significar da comunidade humana, o que implica que basicamente o ser-humano se constitui da/na linguagem.

Um princípio próprio da AD é que essa disciplina põe em tensão o Simbólico e o Político, ou seja, as relações de sentido e relações de poder (ORLANDI, 1999). Portanto, não há uma relação de poder na sociedade que não implique em relação de sentido, e não há relação de sentido que não tenha pelo menos um horizonte de expectativas sobre as relações de poder. Essa correlação não é mecânica e precisa ser considerada a cada caso, a cada análise.

Uma distinção importante é aquela entre discurso e texto. O texto (linguístico) ou qualquer textualidade (não-verbal) é a base material a partir da qual se poderá localizar e mapear formações discursivas, compreender seu funcionamento, mas esses sentidos e discursos são constituídos na história. Discurso é propriamente, na definição da AD, efeito de sentido entre locutores. Discurso como efeito, portanto, e não como causalidade.

No caso da música, em seus três níveis, vamos considerar as materialidades a serem apreciadas sabendo que, no entanto, os sentidos ali materializados são historicamente constituídos.

Por muito negou-se à música – nas suas dimensões não líricas – uma certa realização semântica. Ora, dentro dessa visão, a música seria como que, basicamente, só sintaxe – combinatória de elementos não interpretáveis, sem camada semântica – o que impossibilitaria uma análise discursiva. Ao olhar para o dia a dia, no entanto, percebemos que esse dilema não é uma questão para aqueles que usufruem da música. Todos que apreciam a música atribuem sentidos ao que ouvem, mesmo fora da dimensão lírica da obra.

Se uma melodia, por exemplo, além de uma combinatória de sinais em uma escala, é também produção de sentidos, ela estará também atravessada por historicidade e relações de poder. Isso fica claro no objeto que trazemos para a análise, como veremos mais à frente. Nesse momento, precisamos definir os dois conceitos operadores de nossa tentativa de compreensão da música,

Para a AD, o acontecimento do dizer é o encontro de uma memória com uma atualidade (PÊCHEUX, 2000). Não há dizer possível que não implique numa memória discursiva - um aspecto do interdiscurso, ou do “conjunto de todos os discursos numa conjuntura dada”. Memória discursiva é um espaço de retomadas e deslocamentos de sentidos, complexa malha em que se relacionam diversas formações discursivas.

O modo como a memória discursiva aparece numa textualidade qualquer é na forma de pré-construídos e discursos transversos. O primeiro diz respeito àquele lugar da verdade, daquilo que se apresenta como realidade para o sujeito, como um “sentido natural”, com toda sua “ilusão de transparência”. O discurso transverso é a alteridade discursiva, aquele outro-discursivo, que vem fazer parte da formulação como garantia de verdade ou como ponto de concorrência e refutação.

Observe-se que trazer para a música essas considerações muito próprias a análises de base linguística implica em alguns desafios. Vamos observar como isso pode ser feito a partir da própria apresentação do objeto em análise.

A obra analisada

Após trazer os elementos conceituais da Teoria de Discurso para posterior análise, trataremos a descrição do produto musical a ser analisado.

Linguagem rítmica

Antes de se entrar na parte do discurso da linguagem rítmica especificamente, é importante fazer o recorte de quais os timbres nos quais essas impulsões dos padrões rítmicos serão aplicados. No caso de “Escombros”, é usada a base de uma bateria de 808.

Esse tipo de bateria é uma grande referência para diversos gêneros de música eletrônica, inclusive para o *drill*. Esse ritmo musical se desenvolveu em Chicago por volta de 2010, sendo caracterizado por conteúdos líricos pesados e violentos, assim como é sua sonoridade, repleta de graves distorcidos e batidas agressivas, também sendo mais acelerado do que outros subgêneros do *hip-hop*, usando principalmente a faixa dos 140 bpm. Por ser caracterizado como ainda mais violento que outros ritmos de *rap*, esse subgênero sofreu diversas críticas e tentativas de censura. Como expõe Macedo (2003), esse silenciamento ocorre ou por classificação do Outro como ruído ou pela banalização de suas características, que é o que se observa nesses discursos que afirmam que essas músicas erotizam a violência ao invés de denunciá-la.

O *drill*, antes de chegar ao Brasil, também tem uma história relevante na Inglaterra. Os artistas negros de Londres começaram a relacionar alguns elementos desse ritmo com o *grime*, outro gênero de música eletrônica negra com uma assinatura de tempo semelhante ao *drill*, porém com temáticas e ritmos mais dançantes. No Brasil, o *drill* e o *grime* se desenvolveram muito próximos, com artistas muitas vezes combinando referências e temáticas de ambos os gêneros.

No caso de “Escombros”, o produtor Meio Feel utiliza a base de 808 já buscando as referências desses outros gêneros, associando-se a essa tradição. Ou seja, recorre à memória discursiva da sonoridade *hip-hop*, e faz intervir em sua sintagmática musical discursos pré-construídos sobre os sentidos desse gênero: denúncia, numa retórica sonora violenta e impactante. O surdo possui uma distorção que amplifica o grave, aproximando o timbre desse instrumento sintetizado com a sonoridade agressiva e pesada do *drill*. O padrão das batidas do surdo não é espalhado ao longo do compasso, mas aglutinado em quatro ou cinco pulsos que se iniciam no primeiro ou segundo tempo, seguidos de mais quatro tempos de repouso.

O som da caixa varia entre uma batida no terceiro tempo e outra, no compasso seguinte, durante o quarto. Além disso, também há uma alteração na intensidade desse som, possuindo um volume menor na quarta batida de cada quatro repetições.

O chimbal, utilizado unicamente com seu som fechado, é caracterizado por algumas alterações digitais no som do instrumento, como sutis ecos e reverberações, e sobreposições de timbres levemente diferentes, o que é comum nesses gêneros musicais. O padrão do chimbal é a parte percussiva mais frequente na música, começando no décimo terceiro segundo e se mantendo até a faixa dos 2 minutos e 39 segundos. Esse padrão é composto pelo ritmo clássico desse instrumento no *drill*, com batidas regulares nos primeiros tempos, seguidas por sequências rápidas com curtos intervalos e uso dos contratempos.

A amostra melódica do violão de “Preciso me encontrar” também cumpre um papel rítmico na música e aqui aparece como discurso transversal na sintagmática da composição. As primeiras notas (as mais graves) de cada acorde são a medida mais regular de tempo dentro da faixa de Thxuzz. Da mesma forma, a voz do artista também possui contribuição rítmica na música. A cadência da entrega das rimas, o chamado *flow*, possui um padrão rítmico e a entrega das sílabas tônicas de cada palavra também constitui uma linguagem rítmica.

A partir da identificação desses elementos, podemos começar a analisar qual o sentido do uso do conjunto destes. Primeiramente, é preciso se entender que não existe tradução da linguagem musical para a textual, o que se pode fazer é uma interpretação dos sentidos sendo produzidos. Esses sentidos, é claro, se constituem dentro de cenários discursivos musicais, tanto imediatos quanto históricos. O sentido da música se constrói em cima de memórias individuais e coletivas, ocorrendo também o atravessamento destas.

A linguagem rítmica do discurso musical de “Escombros” se relaciona principalmente com a tradição sonora desses ritmos negros estadunidenses e britânicos, construindo seu sentido em cima dessa relação. As articulações desses elementos e timbres são no sentido de apropriá-los e aplicá-los em um contexto afrodiaspórico diferente, porém com semelhanças. Assim, a apropriação do *hip-hop* como linguagem carrega diversos sentidos, ainda mais que “o *rap* mobiliza-nos a pensar a canção popular urbana como espaço de inscrição do discurso afirmativo afro-brasileiro” (PITTA, 2019).

Linguagem harmônico-melódica

A linguagem harmônico-melódica da faixa é centrada principalmente na amostra retirada do samba “Preciso me encontrar”, composto por Candeia e interpretado por Cartola,

porém com os acréscimos dos graves junto às batidas do surdo. Foram recortados os quatro primeiros acordes da introdução da música e colados em um ciclo que se repete ao longo de toda a música de Thxuzz. É onde o discurso transversal se torna mais evidente, operando em uma combinatória incomum num trabalho sobre a memória.

Esse processo de amostragem é uma ferramenta comum entre artistas e produtores de música eletrônica, mas não pode ser tratado com frivolidade por isso. Como explicado por Pitta (2019), o uso desse tipo de recurso, constrói uma proposta de dessacralização, apropriando fragmentos de sons, discursos e melodias para colocá-las em um choque de heterogeneidades, explicitando essas tensões, ao invés de apaziguá-las. Existem, assim, diversos sentidos políticos na amostragem realizada nessa música.

Aqui é preciso lembrar que, do ponto de vista discursivo, toda textualidade é marcada pela heterogeneidade discursiva, mas em geral, graças à função de autoria, haverá um apaziguamento dos enunciados contraditórios. No entanto, não raro, as formulações estéticas acentuam, em vez de atenuar, essa heterogeneidade. Isso acontece claramente na música em questão, e faz mesmo parte de uma memória do gênero.

Por “Preciso me encontrar” ser uma música famosa, conhecida do grande público, e com uma introdução de fácil reconhecimento, os discursos presentes na canção, mesmo os não diretamente presentes na amostra recortada, tornam-se parte de “Escombros” ao se remeterem a essas memórias.

O discurso da letra composta por Candeia é caracterizado por uma tristeza e uma melancolia, a dor de um ser humano que se perdeu, que não se sente vivendo. A resposta a essa dor viria na necessidade de procurar a si mesmo fora de si, nas alegrias e na natureza. Essa pessoa buscaria se desprender de algo que a segura, que a prende, não a deixando ir nessa busca, a qual não teria prazo de retorno, apenas um objetivo: preencher o vazio se entretendo até alcançar o autoconhecimento.

A performance no violão, principalmente na introdução, constrói esse mesmo discurso. Cada nota tocada cai como uma lágrima, ou melhor, substitui o choro, sendo a melodia a materialização desse sentimento de estar perdido de si mesmo. O violão é o sorriso que ocupa o lugar da tristeza, com a linguagem harmônico-melódica sendo a ferramenta de transformação da dor em arte. O sujeito procura a si mesmo entre ou dentro da melodia de sua canção, ou seja, é pela música que a pessoa está a andar.

Além do violão, outra melodia importante para o discurso da canção é a reproduzida pelo fagote. O som grave do instrumento de sopro acompanha e contrasta com os sons do

dedilhado do violão, acrescentando ainda mais melancolia à música. Ao final da introdução, tanto o fagote quanto o violão fazem uma ponte com tons mais alegres, fazendo a transformação do sentimento da tristeza no sorriso, porém voltando a uma melancolia menos intensa do que antes após essa breve passagem.

A diferença entre as tristezas da introdução e do resto da música se dá, em grande parte, pela presença da percussão. A linguagem rítmica é o elemento que mais marca a transformação do sentimento de dor em alegria e entretenimento através da música. Isso ocorre por conta da escolha de instrumentos e dos ritmos dos pulsos, os relacionando à tradição percussiva do samba carioca enquanto gênero musical afro-brasileiro.

O samba, mesmo extremamente perseguido e reprimido no Rio de Janeiro na época de Candeia e Cartola, era uma das principais formas de comunicação e expressão cultural das populações negras e periféricas daquela região. Assim, entre diversas outras coisas, o samba e seus ritmos são fortemente conectados à resistência cultural e expressão artística de uma população historicamente oprimida, sendo uma atividade intelectual e emocional exercida por esses artistas. Candeia e Cartola buscam se encontrar no samba por sua potência simbólica, comunicativa, pedagógica, religiosa e social. Isso reflete na música com uma alteração na performance da tristeza, a qual não se torna outro sentimento ou deixa de existir, mas se constrói enquanto um outro discurso de tristeza.

Apesar da maior parte desses elementos não estarem materialmente presentes na amostra de três segundos da introdução usadas na música de Thxuzz, pela relação à memória de “Preciso me encontrar”, esse discurso atravessa o da música do artista.

Compondo ainda a linguagem harmônico-melódica, temos os graves das batidas do surdo na percussão de “Escombros”. Esses graves distorcidos, fundos e pesados adicionam um sentido de violência e agressividade que contrastam com o violão de Cartola, mas que, apesar disso, não destoam da música, ressoando em equilíbrio com o tom de voz de Thxuzz durante as estrofes, assim como com o resto da percussão. O efeito de sentidos resultante é a apropriação da tristeza do violão, mas com o acréscimo de um sentimento de raiva.

Essa raiva está ligada à cultura do *hip-hop*, principalmente na forma do inconformismo. Como afirma Bastos (2015), é consenso entre os pesquisadores que esse caráter contestador do *hip-hop* é ainda mais presente no Brasil do que nos Estados Unidos, no qual o gênero se originou. A agressividade seria a forma de manifestação dessa contestação política e social.

Linguagem lírica

Diferente das outras linguagens musicais, a lírica relativamente possui uma interpretação textual direta, porém com diversas ressalvas. A lírica não se reduz apenas à letra e também não é apenas uma linguagem oral. Até em casos como “Escombros”, que a letra não é propriamente cantada, a entoação ainda é musical e transpassada pelas nuances das linguagens musicais assim como pelos outros elementos presentes na música.

Segundo Pitta (2019), os tensionamentos existentes no *flow* de um *rapper*, entre o canto e a fala, se articulam com os elementos rítmico-melódicos presentes no *beat*, ou seja, o cadenciamento da letra na música é mais um instrumento de marcação do ritmo, assim como a voz é um instrumento de melodia. Para Tatit (2012) a gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial seria uma parte do trabalho lírico do *rapper*.

O refrão da música começa a apresentar o cenário no qual o resto da letra se constrói. Elementos religiosos como demônios e anjos, a marginalidade dos guetos cariocas na imagem dos escombros, a violência das trocas de tiro e do genocídio da juventude negra, a criminalidade do tráfico de drogas, o encarceramento e a sobrevivência a essas circunstâncias são os pontos de partida para o artista constituir seu discurso.

A partir da primeira estrofe, diversos outros elementos são acrescentados. É estabelecida uma relação estética de pertencimento cultural com o “Covil da bruxa”, grupo fortemente relacionado ao cenário do *drill* e do *grime* do Rio de Janeiro e da Baixada Fluminense, através do uso de roupas desse grupo em conjunto com roupas de times de futebol.

São usadas referências e comparações com personagens da cultura popular, como os desenhos animados Jimmy Neutron e Padrinhos Mágicos, além do cantor britânico de *grime* Mez e do boxeador Mike Tyson. Entretanto, as citações desses últimos dois já se redirecionam ao universo central de suas comparações: o futebol. A relação do *drill* e do *grime* cariocas com o futebol é muito forte, sendo característica recorrente da estética desses gêneros. Até as referências a videogames usadas na música são de jogos sobre esse esporte.

Chamando a si mesmo de M10 (em referência a icônica camisa 10), Thxuzz busca se definir como o mais jovem, o mais talentoso e o mais promissor, comparando-se ao atacante português João Félix, do Atlético de Madrid. Entretanto, o artista também se compara à Arjen Robben, um craque holandês o qual havia se aposentado menos de um ano antes do

lançamento da música. Ao mesmo tempo ele se considera uma promessa, com mais futuro do que passado, e um jogador experiente, alguém que, mesmo que já não seja imprevisível, ainda é imparável.

Esse tipo de dualidade também se dá quando no mesmo verso ele diz não ser comparável a ninguém, pois estaria tão longe dos outros que seria comparável ao sérvio Petkovic, ex-jogador do Flamengo, marcando gols a partir de faltas de longas distâncias.

Essa diferença de talento entre o artista e seus supostos competidores também é ressaltada em afirmações de que ele estaria sendo copiado e de que deveriam a ele por isso. Ele não seria apenas melhor, mas nem competiria, de tão superior e mais real, enquanto os outros apenas fugiriam. Discursos sobre a exaltação de si mesmo em relação aos outros, como sendo melhor, mais masculino ou mais autêntico, também são temas recorrentes do *hip-hop*.

Além disso, existe também um senso de fidelidade com seus companheiros, também os exaltando com comparações a jovens promessas do futebol, como David Neres, habilidoso atacante brasileiro do Ajax. Essa ideia é aprofundada na afirmação de que tudo o que ele faz é pensando em seus irmãos menores (sem especificar se seriam irmãos de sangue ou de consideração), para ser um exemplo para eles, e de que também estaria buscando trazer orgulho para seus pais através do sucesso artístico e financeiro na música do *hip-hop*.

Esse discurso de colocar-se como referência positiva para os mais jovens também é outra característica comum aos gêneros do *hip-hop*. Um discurso crítico da realidade social e de afirmação, ou empoderamento, de um artista negro “indica para esses jovens uma outra forma de entender o mundo que os cerca” (MORENO; ALMEIDA, 2009), abrindo espaço para que eles também possam ser críticos e empoderados.

O outro ponto que a letra trata é sobre a religiosidade, sendo que Thxuzz não atribui somente a si suas virtudes, agradecendo a Deus por seus talentos, os quais o tornariam um rei ao invés de um escravo, sentindo-se também protegido por anjos.

Além da letra, como recurso da linguagem lírica temos o tom e o tempo da performance da entrega das rimas. A tristeza melancólica na voz e as pausas mais longas entre os versos do refrão carregam significados junto à letra, assim como a assertividade dura e o intervalo reduzido entre as rimas do resto da música. A interrupção dos graves, do surdo e da caixa durante o final da primeira estrofe, que só retorna na repetição do segundo refrão, também oferece uma diferenciação do sentido dessa assertividade do artista, perdendo o efeito da agressividade desses elementos.

Considerações finais

A partir dessas considerações, podemos perceber que o discurso de/em Thuzz em “Escombros” sugere uma autoafirmação do artista enquanto sujeito do discurso, mas não apenas isso. A confiança e assertividade na vocalização da letra dialogam com os padrões de masculinidade do *hip-hop*, o artista se afirma como melhor que os outros sem hesitações. Mas, além disso, durante a vocalização do refrão também existe o mesmo sentimento de tristeza que na amostra retirada da faixa de Cartola. O discurso transversal interfere como um discurso-outro trazendo melancolia num espaço ora narcísico.

Enquanto em “Preciso me encontrar”, a tristeza presente na introdução é respondida com samba, sorrisos e a admiração do que haveria de bom na vida, a resposta em “Escombros” para essa mesma emoção é o *drill*, a ambição, a agressividade e a busca pelo reconhecimento. O discurso sobre a tristeza, sobre estar perdido de si, é o mesmo, os discursos subsequentes a esse sentimento que se diferenciam.

Essas diferenças podem se dar pelos contextos históricos dos sujeitos. Como Thuzz compôs sua música em um período no qual os discursos neoliberais estão mais consolidados nos meios de comunicação, nas artes e na memória das pessoas, é possível que esta seja a causa para ele, mais do que Cartola e Candeia, ser desejeante de status social, visibilidade e reconhecimento. Na forma de capitalismo que opera nas metrópoles brasileiras, essas questões foram construídas como sinônimos, ou até pré-requisitos, para a felicidade e satisfação que os sambistas também desejavam.

Outro mecanismo que opera de forma semelhante em ambas as faixas é a percussão. Tanto os ritmos do samba quanto do *drill* se apresentam discursivamente como fatores da transformação da dor em arte e forma na qual os sujeitos podem encontrar a si mesmos.

Apesar da mudança relevante entre os contextos sócio-políticos dos artistas, diversas questões sociais continuam as mesmas. No Rio de Janeiro ainda existe perseguição contra as expressões culturais negras e das favelas, assim como o genocídio sistêmico da juventude negra e a marginalização social e econômica dessas populações. Diferente do samba, o *drill* agrega a violência dessa realidade em sua estética, possuindo um discurso musical igualmente contestador, porém mais agressivo.

Um aspecto muito importante para os gêneros de música negra que ajuda a entender o processo de amostragem e as relações entre os discursos dessas músicas é a autenticidade. Para uma música negra ser efetivamente comunicativa, ela precisa ser percebida enquanto autenticamente negra por uma comunidade. Uma das formas de se alcançar essa autenticidade

é através do uso de referências que já são percebidas dessa forma. Por conta disso, a história das aproximações do *hip-hop* com o samba é tão longa quanto à própria presença desse gênero no Brasil. O samba, possivelmente com exceções, é percebido enquanto um dos gêneros brasileiros mais autenticamente negros. Assim, utiliza-se a amostra de samba para o *drill*. Entretanto, como defende Santos (2013), a validade artística do *sampling* ou da amostragem não se dá apenas em sua utilização, surgindo a noção de recontextualização, a qual seria defendida pelo movimento *hip-hop* como o único caminho válido para conferir valor criativo aos temas que usam este tipo de apropriação.

Outra referência muito importante usada para trazer essa autenticidade é o futebol. Mais do que o esporte mais popular do mundo, o futebol, assim como a música, é um dos poucos caminhos pelos quais jovens negros podem sonhar sair de realidades marginalizadas e alcançar reconhecimento e status social. Esse fato contribui imensuravelmente para a consolidação tanto do futebol como do samba enquanto símbolos nacionais.

A partir disso, o processo de amostragem realizado por Meio Feel não apenas se apropria da tristeza e da dor no violão da música de Cartola, mas também das linguagens e dos significados do samba enquanto gênero musical afro-brasileiro. A amostragem apela à memória do Cartola, de “Preciso me encontrar” e do samba para operar e adicionar sentidos a “Escombros”. Essas memórias atravessam os discursos autorais da música e agregam na construção de um discurso que não se restringe a um artista exaltando suas próprias qualidades, mas a indicação de intencionalidades e motivações para esse discurso.

REFERÊNCIAS

AGAWU, Kofi. **Representing African music**: postcolonial notes, queries, positions. New York: Routledge, 2003.

BASTOS, Pablo Nabarrete. Rap da roça: Diálogos políticos entre a juventude do campo e da cidade. **INTERCOM**: XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 2015.

FLOYD JR., Samuel A. *et al.* **The Transformation of Black Music**: the Rhythms, the Songs, and the Ships of the African Diaspora. New York: Oxford University Press, 2017.

LAGAZZI, Suzy. A equivocidade na imbricação de diferentes materialidades significantes. [Resumo]. In: **XXIII Encontro Nacional da ANPOLL**, Universidade Federal de Goiás (GO), 2008.

LAGAZZI, S. O recorte significativo na memória. Apresentação no III SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso, UFRGS, Porto Alegre, 2007. In: INDURSKY, F, FERREIRA, M. C. L; MITTMANN, S. (orgs.). **O Discurso na contemporaneidade**. Materialidades e Fronteiras. São Carlos: Claraluz, p.67-78, 2009.

MACEDO, Maria Fernanda Garcia. O Inferno São os Outros: Hip Hop carioca como comunicação negativa. **INTERCOM: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Belo Horizonte, 2003.

MORENO, Rosangela Carrilo; ALMEIDA, Ana Maria F. O engajamento político dos jovens no movimento hip-hop. **Revista Brasileira de Educação**, [s. l.], v. 14, n. 40, p. 130 - 142, jan./abr. 2009.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**. Princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 1999.

PÊCHEUX, M. **O Discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas: Pontes, 1990.

PITTA, Alexandre Carvalho. “Eu trouxe na alma a essência que eles busca no sample”: A diáspora africana nos samples de Criolo e de Emicida. **ENECULT: Encontro de estudos multidisciplinares em cultura**, Salvador, v. 15, Agosto 2019.

SANTOS, Inês M. Sampling como Ferramenta de Criação Artística: O sampling no processo criativo: a importância da recontextualização. *In*: SANTOS, Inês M. **A Apropriação Cultural como Ferramenta de Criação Artística: Um estudo sobre a utilização do sampling no contexto do hip hop nacional**. Orientador: João Cruz. 2013. Dissertação (Mestrado em Multimídia) - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Porto, 2013.

TATIT, Luiz. A canção e as oscilações tensivas. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 6, ed. 2, p. 14-21, novembro 2010.