

## NA MONTAGEM DOS DJs DA COMPOSITOR

José Carlos **Teixeira Júnior** – PROPED/UERJ

### **Resumo**

O presente trabalho propõe discutir algumas das principais questões que teceram minha pesquisa de doutorado que teve como objetivo principal conhecer a prática de tocar-ouvir música mediada pela apropriação de arquivos MP3 no cotidiano da Escola Municipal Compositor Luiz Gonzaga (mais comumente chamada de “a Compositor”). Trata-se de uma escola municipal carioca, cujos estudantes residem, em sua grande maioria, em Cidade de Deus. Com a realização desta pesquisa, propus oferecer uma contrapartida a uma perspectiva epistemológica que insiste em reconhecer esta prática musical – quase sempre realizada pelo uso de aparelhos celulares – como não-conhecimento. Ao defender a tese de que aqueles que protagonizam esta prática musical (DJs da Compositor) são narradores, pretendi mostrar que muito longe de uma prática passiva, esta prática musical articula uma série de questões importantes para pensarmos os próprios limites da educação escolar. Sobretudo nas escolas localizadas nas periferias, onde o uso musical do aparelho celular mostra-se estreitamente vinculado a repertórios e palavras também “desautorizados” por aquela mesma perspectiva de conhecimento.

**Palavras-chave:** Cotidiano. Celular. Música.

## NA MONTAGEM DOS DJs DA COMPOSITOR

### **1. Introdução**

O presente trabalho propõe discutir algumas das principais questões que teceram minha pesquisa de doutorado que teve como objetivo principal conhecer a prática de tocar-ouvir música mediada pela apropriação de arquivos MP3 no cotidiano da Escola Municipal Compositor Luiz Gonzaga (mais comumente chamada de “a Compositor” por seus estudantes, responsáveis, professores, funcionários e membros da comunidade). Trata-se de uma escola municipal carioca, localizada em Jacarepaguá (zona oeste da

cidade do Rio de Janeiro), cujos estudantes residem, em sua grande maioria, em Cidade de Deus.

Com a realização desta pesquisa, propus oferecer uma contrapartida a uma perspectiva epistemológica que insiste em reconhecer esta prática musical – quase sempre realizada pelo uso de aparelhos celulares nos mais diferentes cantos da educação escolar – como não-conhecimento. No município do Rio de Janeiro, por exemplo, além da lei nº 5.434/2008 que proíbe (ainda que muitas vezes em vão) o uso destes aparelhos e similares nas salas de aula sob o argumento de promoverem um "desrespeito à autoridade do professor e a paciência dos alunos que querem aprender" (TEIXEIRA, 2007), podemos citar também o projeto de lei nº 145/2013 que ao buscar regulamentar o ensino de música na educação municipal, conforme a lei federal nº 11.769/2008 que determina a obrigatoriedade da música no currículo da Educação Básica, ainda insiste na constatação de uma “ausência de música na escola” (OTONI, 2013).

Ao defender a tese de que aqueles que protagonizam esta prática musical (os chamados DJs da Compositor) são narradores, pretendi mostrar que muito longe de uma prática passiva realizada, conforme certamente diria Adorno (1983, p. 166), pela “docilidade de escravos sem exigência”, esta prática musical articula, sim, uma série de questões epistemológicas importantes, inclusive, para pensarmos os próprios limites da educação escolar. Sobretudo nas escolas localizadas nas periferias (como a escola municipal carioca em questão), onde o uso musical do aparelho celular mostra-se estreitamente vinculado a repertórios e palavras também “desautorizados” por aquela mesma perspectiva de conhecimento.

## **2. Quem são os DJs da Compositor?**

Ao abordar o processo de emergência do disc jockey como artista, Bacal nos sugere que a figura do DJ está “intimamente [ligada] com as inovações tecnológicas que se abrem para experimentações em esferas musicais, viabilizando novos modos de criação musical, novos modos de musicalidade e novos artistas” (BACAL, 2012, p. 19). É justamente na esteira destas experimentações musicais, destes modos de musicalidade que propomos chamar aqueles que protagonizam a prática de tocar-ouvir música mediada pela apropriação de arquivos MP3 no cotidiano da Escola Municipal Compositor Luiz Gonzaga de DJs da Compositor.

A grande maioria dos alunos da Compositor reside em Cidade de Deus (mais comumente chamada de CDD pelos seus próprios moradores), uma localidade bem

vizinha à referida escola municipal que foi campo do importante trabalho de pesquisa sobre organizações populares da antropóloga Alba Zaluar (2000) no final da década de 1970 e início da década de 1980, além de ter dado nome ao primeiro (e mais famoso) romance do escritor Paulo Lins (1997) – o qual foi fruto de sua participação nas pesquisas realizadas por Zaluar nesta mesma localidade – e ao premiado filme longametragem do cineasta Fernando Meireles (2003), baseado nesta mesma obra literária de Lins.

Em linhas gerais, podemos afirmar que Cidade de Deus compreende uma localidade bastante complexa cujos conflitos têm sido, histórica e socialmente, reduzidos ao estereótipo de violência e de pobreza (ZALUAR, 2000). Criada na década de 1960, durante o governo de Carlos Lacerda, como um conjunto habitacional destinado a receber famílias removidas de diversas favelas da cidade, Cidade de Deus tornou-se um bairro na década de oitenta e a XXXIV Região Administrativa da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro já na década de noventa. Atualmente, conta com mais de trinta e seis mil e quinhentas pessoas residentes e possui um dos menores Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) do município. Importante palco das histórias do funk carioca, CDD foi a segunda localidade a receber uma Unidade de Polícia Pacificadora (UPP), principal programa da Secretaria de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro. Programa, inclusive, caracterizado pela militarização das favelas cariocas (BATISTA, 2012) e pela criminalização das práticas culturais protagonizadas por seus jovens moradores, como o funk carioca, por exemplo (BATISTA, 2013).

Os DJs da Compositor consiste nas figuras do professor-pesquisador e estudantes-DJs do segundo segmento do Ensino Fundamental do turno da manhã (sexto ao nono ano) mergulhados em um movimento de apropriação de arquivos MP3. Movimento, este, realizado por um Virtual DJ Free instalado em um computador portátil da escola conectado, por um lado, nos aparelhos celulares dos estudantes-DJs e, por outro lado, em uma caixa amplificada, mais especificamente naquilo que é cotidianamente chamado de Música no Recreio. Trata-se de uma forma de sociabilidade realizada no pátio interno da escola durante os vinte minutos de recreio, sobretudo nas sextas-feiras (dia de funcionamento da referida prática musical som e principal cronotopo de pesquisa), tecida sempre em “alto e bom som”.

Benjamin (1983a), Certeau (1994) e Gilroy (2001) nos oferecem algumas referências teóricas bastante férteis para discutir as estreitas e complexas relações entre

estética, política e conhecimento que tecem este movimento de apropriação de arquivos MP3 realizado pelos DJs da Compositor como forma de sociabilidade.

Segundo Benjamin (1983a), com o desenvolvimento histórico da reprodutibilidade técnica assim como a ampliação e intensificação do processo de dispersão das obras de arte nos mais diferentes cronotopos da sociedade contemporânea, o papel de mediação realizado pelas chamadas “técnicas de reprodução” (BENJAMIN, 1983a) deixou de apresentar uma realidade meramente ritual para tornar-se uma performance eminentemente estética e política. O cinema e a fotografia foram as principais performances discutidas pelo autor. No âmbito da música, inclusive, podemos destacar o rádio, os discos (LPs e CDs), dentre outros artefatos tecnológicos (como os recentes arquivos MP3). Mesmo reconhecendo que o protagonismo desta performance artística benjaminiana – caracterizada pela dialética entre o que chamou de "estetização da política" e "politização da arte" – encontra-se centrado em sujeitos específicos (como partido político, sindicato, governo e grandes corporações), cabendo às “massas” uma posição passiva frente a estas mesmas intelectualidades, sua contribuição para discutirmos os usos das chamadas velhas e novas tecnologias musicais me parece ainda inquestionável.

Com Certeau (1994), encontramos algumas possibilidades de complexificar um pouco mais a reprodutibilidade técnica como performance estética e política. Ao apontar para a capacidade inventiva e até mesmo subversiva das práticas cotidianas, o autor de *A invenção do cotidiano* nos apresenta mais um ponto bastante importante neste mesmo debate: ele não nos deixar perder de vista o protagonismo destabilizador dos mais diferentes sujeitos anônimos, ordinários na apropriação destas mesmas técnicas de reprodução. Assim, ao abordar esta outra forma de produção que tende a ser qualificada como consumo, Certeau afirma que é astuciosa, dispersa, ao mesmo tempo em que se “insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem dominante” (CERTEAU, 1994, p. 39). A performance emerge, neste sentido, como uma prática enunciativa, ou seja, como uma atividade prática capaz de enunciar não apenas o protagonismo daqueles mesmos sujeitos benjaminianos, mas também de outros tantos processos de subjetivação. Em outros termos, trata-se de uma performance capaz de deslocar a monologicidade daquela perspectiva das “massas” possibilitando a emergência de suas próprias fissuras. Afinal de contas, que apropriação das técnicas de reprodução estão sendo realizados nos mais diferentes cotidianos da sociedade

contemporânea? Que redes de conhecimento estão sendo agenciadas nestas mesmas performances?

Gilroy (2001) nos possibilita discutir, mais especificamente, os processos de subjetivação tecidos no âmbito da diáspora negra. Ao deslocar a cultura negra da dicotomia entre o que chamou de absolutismo étnico e antiessencialismo – forma hegemônica como esta cultura tem sido abordada –, o autor de *Atlântico negro* sugere que ela deve ser entendida como um “circuito comunicativo que capacitou as populações [negras] dispersas a conversar, interagir e mais recentemente até sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais” (idem, p. 20). Em outros termos, Gilroy posiciona-a justamente como uma “atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos” (idem, idem). Uma performance realizada, sobretudo, no plano da “música e seus rituais” (idem, idem).

Enquanto uma das principais práticas culturais que tecem a comunidade escolar em questão, o funk carioca aparece como um bom exemplo deste circuito comunicativo da diáspora negra. Ao abordar às estreitas relações entre as apropriações da reprodutibilidade técnica e o chamado pan-africanismo, Palombini nos sugere que a história do funk carioca depende muito “menos dos cocos e da teoria da música concreta” do que da “inventividade da diáspora africana e dos fluxos e refluxos de suas culturas — de Memphis para Kingston, de Kingston para o Bronx, do Bronx para Miami e de Miami para o Rio de Janeiro” (PALOMBINI, 2014, p. 18). “Ao longo das décadas de 1970 e 1980”, continua este mesmo autor, “apropriações radicais do soul, do funk e do rap afro-norte-americanos desenvolvem-se longe da mídia em bailes animados por equipes de som análogas aos sound systems em áreas sub(-)urbanas no Brasil” (PALOMBINI, 2014, p. 19).

Os DJs da Compositor são, assim, aqueles que protagonizam uma dentre tantas outras apropriações da reprodutibilidade técnica realizadas no cotidiano escolar: a prática de tocar-ouvir música mediada pela apropriação de arquivos MP3. Trata-se de uma performance musical cuja sociabilidade articula um amplo e complexo circuito comunicativo e mostra-se capaz de tensionar as estreitas relações entre estética, política e conhecimento que estruturam o cotidiano da própria educação escolar.

### **3. Por que os DJs da Compositor são narradores?**

Segundo Benjamin (1983b), o narrador é aquele que dá conselhos, onde o conselho “é de fato menos um resposta a uma pergunta do que uma proposta que diz

respeito à continuidade de uma história que se desenvolve agora” (idem, p. 59). No decorrer desta pesquisa de doutorado, ao buscar empoderar uma faculdade humana aparentemente inalienável (porém muitas vezes nos retirada) de “trocar experiências” (idem, p.), não foi difícil perceber que os DJs da Compositor são, efetivamente, narradores. E eles assim o são porque estão justamente estimulando a continuidade de uma história.

Este empoderamento teve início ao colocarmos o cotidiano da Compositor em questão: o que é cotidiano? Como é o cotidiano de nossa escola? Estas foram as duas questões que impulsionaram a troca de experiências que permitiu o desenvolvimento da pesquisa. Em relação à primeira pergunta, a noção de repetição, de reprodução mostrou-se predominante. A grande maioria das respostas girou em torno da ideia de rotina, daquilo que fazemos, de forma reiterada, repetitiva, durante todos os dias da semana. Quanto à segunda pergunta, foi destacado pelos estudantes, basicamente, tudo aquilo que se repetia no dia-a-dia da escola, sobretudo na organização linear do tempo.

Somente após instigá-los com algumas problematizações e brincadeiras é que finalmente começaram a comentar de forma mais aberta outras tantas práticas que também permeiam o cotidiano escolar (transversalizando, assim, a linearidade do tempo inicialmente destacada), como conversar com os amigos, dormir, namorar, matar aula, ouvir música, dançar, atrapalhar os professores, por exemplo. Com o desenrolar de nossos encontros, não foi difícil ver emergir, também, questionamentos à rotina da escola e algumas ideias de mudança. Dentre estas mais diversas ideias, percebemos que a sugestão de colocar música no pátio interno da escola durante os vinte minutos de recreio – uma prática já realizada por eles diariamente através de seus próprios aparelhos celulares, como uma forma de sociabilidade no cronotopos do recreio – era a que menos dependeria da direção (apenas de sua autorização) e muito mais da organização dos próprios estudantes. Assim, e justamente por isso, começamos a desenvolvê-la.

Inicialmente, essa atividade que começamos a chamar de Música no Recreio (e que alguns meses mais tarde ganharia por parte dos próprios jovens estudantes o título de Gonzagão Digital) consistia apenas em um aparelho de som com um CD tocando algumas músicas gravadas pelos próprios estudantes. Algo muito próximo ao que na década de 1960 ficou bastante conhecido como “orquestra invisível” (ASSEF, 2003). Até que um dia, Gabriel, então estudante de uma das consideradas piores turmas da escola pelo grande histórico de problemas disciplinares, de aprendizagem e de

defasagem entre ano e idade, me abordou, discretamente, no pátio interno da escola durante os vinte minutos de recreio de uma sexta-feira:

– Professor, se eu trazer o notebook do meu primo você me deixa tocar no recreio?

Taí uma ideia que em momento algum tinha passado pela minha cabeça. E achei maravilhosa! Contudo, ao invés de contar com o laptop do primo de um estudante, resolvemos, então, solicitar à direção um dos netbooks disponíveis em nossa escola para utilizarmos na realização da proposta de Gabriel. A direção se prontificou, assim, de imediato. Baixamos, então, algumas versões gratuitas de softwares de DJ (como Virtual DJ Free, por exemplo, sugerido pelos próprios estudantes, inclusive) e começamos a tocar “ao vivo”, já na sexta-feira da semana seguinte mesmo, durante aqueles mesmos vinte minutos de recreio. Desde então, com seus aparelhos celulares conectados a estes softwares gratuitos através de cabos USB, os jovens têm se (re)inventado DJs: tocando-ouvindo músicas no pátio interno da escola na linearidade dos vinte minutos de recreio a partir da apropriação de arquivos MP3.

#### **a) Gonzagão Digital**

Quando os DJs da Compositor mostram que o cotidiano escolar não se encerra em suas forças produtivas e relações de produção, mas apresenta-se deslocado pela complexidade das práticas de consumo, pela complexidade de determinados usos musicais, eles estimulam a continuidade de uma história.

Sexta-feira, dia de Gonzagão Digital. Para alegria de alguns, indiferença e indignação de tantos outros, o funk toca forte em uma caixa amplificada conectada ao software Virtual DJ Free instalado em um netbook da escola sob as mixagens, os scratches e os loops de alguns estudantes-DJs, assim como, também, sob o olhar atento de alguns outros colegas da Compositor. Segundo estes mesmos jovens estudantes, observar seus colegas tocando, acompanhar os tutoriais disponíveis na internet (sobretudo os disponíveis no Youtube) e praticar sempre que possível os recursos destes softwares foram os principais caminhos pelos quais começaram a dominar essa prática de MP3 jockey. Ao som de aquecimentos, montagens e de refrãos como “Soca, soca, soca, soca, soca, soca”, “Que delícia! Mama eu, mama eu, mama eu, mama eu” – os quais, inclusive, me causam um considerável desconforto pela ambiguidade de minha posição: de pesquisador que pretende conhecer; de professor que tende a coibir –, circulo pelo pátio interno da Compositor procurando conhecer esta prática musical realizada pelos jovens estudantes durante aqueles vinte minutos de recreio que sejam pertinentes ao meu trabalho de pesquisa (Caderno de Campo, 2011).

O que chamamos aqui de Gonzagão Digital consiste, basicamente, no pátio interno da escola durante os vinte minutos de recreio nas sextas-feiras quando da apropriação de arquivos MP3 em “alto e bom som”. Um tempo-espaco em que os cerca de duzentos e quarenta jovens do segundo segmento do Ensino Fundamental do turno da manhã da Compositor se reúnem para lanchar, conversar, namorar, correr, brincar (muitas vezes, até mesmo brigar) e, principalmente, ouvir música. Uma cronotopo que, conforme a narrativa de meu caderno de campo anteriormente citada, se apresentou como o principal campo de realização da presente pesquisa de doutorado.

Ao propor os encontros cotidianos como possibilidade metodológica de pesquisa, Passos (2014) nos coloca uma interessante sugestão a este respeito. Segundo a autora:

entendemos o encontro, na pesquisa em Ciências Humanas e Sociais, como uma experiência de interação entre sujeitos, que pode ser produzida/organizada/promovida pelo pesquisador, ou pode se dar ao acaso. Ao longo dos trabalhos desenvolvidos foi possível observar que no processo da pesquisa acontecem encontros entre sujeitos que vão suscitar outros encontros e outros encaminhamentos para a produção do conhecimento. Esses têm consistido em terreno fértil para pensar conceitos, provocando discussões e alimentando nossa produção no grupo. Interpretar o movimento dialógico pelo qual passam nossos interlocutores e nós mesmos tem sido uma experiência importante na formação dos pesquisadores que participam do grupo. A emergência de saberes, de relações, de narrativas é grandiosa no momento em que um sujeito “é afetado pelo outro” e que este “afetar-se” gera conhecimento. (PASSOS, 2014, p. 234).

Na esteira de Passos (2014), assumir a Gonzagão Digital como campo de pesquisa significou assumir seus encontros cotidianos como possibilidade de conhecimento, em “quando um sujeito [afeta e] é afetado pelo outro”, cuja polifonia e dialogicidade desestabiliza qualquer tentativa de enquadrar ou regular seus mais diferentes posicionamentos em limites preestabelecidos. Os conflitos destes encontros – como a desconfortável posição de professor-pesquisador diante da prática dos estudantes-DJs, conforme ilustrado na narrativa anterior de meu caderno de campo, por exemplo – aparecem como a principal condição de produção de conhecimento. Em outros termos, os conflitos (ou, mais especificamente, as desigualdades e diferenças de que são decorrentes) aparecem não como excessão ou crise de um determinado padrão de sociabilidade, mas sim como elemento estruturante de suas próprias relações intersubjetivas.



Assumir estes conflituosos encontros no pátio interno da Compositor durante os vinte minutos de recreio das sextas-feiras sob a regência de seus DJs como principal cronotopos da pesquisa significou, portanto, assumir a emergência das negociações que tecem este cotidiano escolar, mais especificamente quando o que estava em jogo era a prática de tocar-ouvir música mediada pela apropriação de arquivos MP3. Conforme nos orienta as palavras de Bhabha, por exemplo, a negociação consiste na habilidade de “articular diferenças no espaço e no tempo, de ligar palavras e imagens em novas ordens simbólicas, de intervir na floresta de sinais e mediar o que parece ser valores incomensuráveis ou realidades contraditórias” (BHABHA, 2011, p. 97).

### **b) O aparelho celular**

Quando os DJs da Compositor mostram que nestes mesmos usos musicais o aparelho celular não se encerra no transtorno à ministração das aulas e no desrespeito à autoridade do professor, mas apresenta-se deslocado por um acervo musical vivo em permanente armazenamento, desarmazenamento, compartilhamento e execução de músicas, eles estimulam a continuidade de uma história.

– Eu acho legal, porque a gente pode ouvir uma música, entrar na internet, tirar uma foto...

– Todo ano eles tentam proibir a gente de usar o celular na escola, mas eles nunca conseguem. A gente sempre traz ele no bolso da calça, do casaco, na mochila. E aí, quando dá, a gente vai e coloca a música prá tocar...

Estas palavras, dentre tantas outras faladas nos mais diferentes cantos da escola, ilustram um pouco alguns dos argumentos utilizados pelos estudantes-DJs nas negociações cotidianas necessárias à organização da Gonzagão Digital. Mais especificamente, contudo, no que diz respeito aos usos dos aparelhos celulares no cotidiano da Compositor.

Mergulhado nesta prática musical cotidiana, este aparelho aparece como um acervo vivo, ou seja, como um acervo que possibilita não apenas um armazenamento de músicas, mas também seu desarmazenamento, assim como o compartilhamento e, principalmente, a execução de seus mais diversos arquivos MP3. (Des)armazenamentos, compartilhamentos e execuções, inclusive, que não são encontrados de forma tão resumida e sintética em outros tanto aparelhos eletrônicos portáteis como, por exemplo, pendrives, mp3 e mp4 players.

Enquanto um acervo vivo, em permanente (des)armazenamento, compartilhamento e execução, o aparelho celular possibilita a emergência, conforme nos sugere Castro, “[da] intencionalidade de quem o produziu” e “de quem o organizou e guardou, mesmo quando [este acervo] parece ter sido deixado ‘do jeito que estava’, sem qualquer cuidado” (CASTRO, 2005, p. 8). Quais as músicas armazenadas e desarmazenadas? Quais os critérios na realização desta seleção musical? Eis algumas das principais questões que tecem a complexidade deste acervo vivo da Gonzagão Digital.

Parafraseando Passos (2014) no debate sobre a ambivalência do mito da tecnologia como progresso, poderia arricar a dizer que “os [estudantes-DJs] não são papéis em branco, [pois] a todo momento fazem mediações num jogo de ir e vir nas tramas do consumo tecnológico” (PASSOS, 2013, p. 195). Mediações, estas, também instigadas pelas palavras de um estudante-DJ da Compositor:

– Eu acho que seria muito melhor a escola aprender a usar o celular do que ficar tentando proibir a gente de usar...

### **c) O repertório**

Quando os DJs da Compositor mostram que nestes mesmos usos musicais o repertório não se encerra no sempre “o mesmo” funk carioca, mas sim n’ “o mesmo” funk carioca tecido em suas próprias diferenças, em seus próprios dissensos e disputas, eles estimulam a continuidade de uma história.

A organização do repertório da Gonzagão Digital aparece como outro ponto em permanente negociação. Conforme a exclamativa de uma estudante-DJ de oitavo ano diante do protagonismo dos jovens colegas na organização e funcionamento desta equipe de som escolar, por exemplo:

– Se deixar nas mãos desses alunos aí, professor, a gente vai escutar funk o recreio inteiro!

Trata-se de uma exclamação, inclusive, compartilhada por outros tantos professores também:

– Eles ouvem isso o dia inteiro. É nosso papel mostrar coisas diferentes para eles! – (re)afirma, alguns destes colegas professores, o caráter redentor da educação escolar diante de uma (suposta) passividade dos jovens estudantes em relação ao predomínio do funk no repertório da prática de tocar-ouvir música realizada pelos MJs da Compositor.

Nestes discursos, o funk aparece, basicamente, como uma totalidade cultural ao lado de tantas outras totalidades. Trata-se de um discurso em que a diversidade apresenta-se sempre como uma quantificação, como um somatório ou um inventário de determinadas práticas musicais (pré-)existentes disponíveis, ora nas prateleiras das lojas de discos, ora nos links para downloads nos programas ou sites de internet, ora em uma enciclopédia ou apostila de música qualquer.

Ao abordar os discursos liberais sobre o multiculturalismo, Bhabha já havia destacado que tais discursos “encontram o limite da noção sagrada de ‘respeito mútuo’ e confessam, com ansiedade, a atenuação na autoridade do Observador Ideal, uma autoridade que vigia os direitos (e insights) éticos da perspectiva liberal do alto do pedestal” (BHABHA, 2011, p. 83). Um “Observador Ideal” e um “respeito mútuo” que tende, justamente, a regular ou a equalizar as diferenças:

– Bem, hoje nós podemos falar sobre a Música Popular Brasileira. Amanhã, podemos falar sobre o forró... – continuava a explicação do papel redentor da educação escolar daqueles mesmos colegas professores.

Entretanto, sob a sombra deste reiterado discurso sobre a diversidade, sobre a pluralidade cultural, em que o funk aparece sempre como “o mesmo” (ao lado de tantos outros “mesmos”, não podemos esquecer também), emergem algumas intencionalidades desestabilizadoras que atravessam os movimentos de (des)armazenamento, compartilhamento e execução dos aparelhos celulares no cotidiano escolar, conforme nos orientou Castro (2005) nas linhas anteriores. Intencionalidades, estas, em que as diferenças evidenciam-se, principalmente, nos desconfortos e nas tensões de seus conflitos.

A organização da Gonzagão Digital tem se realizado, basicamente, da seguinte forma: a cada sexta-feira, uma turma fica responsável pela referida atividade e durante a semana que a antecede seus estudantes negociam, no decorrer das próprias aulas de música, o repertório e os DJs responsáveis em tocá-las no recreio. E a exemplo da democracia representativa que estrutura a vida política da cidade, do estado e do país em que vivemos, os jovens estudantes optaram pela organização do repertório da Gonzagão Digital a partir da votação das músicas sugeridas por eles próprios.

Estas sugestões e eleições, contudo, têm se apresentado, sempre, bastante tensas. O consenso tem se apresentado, praticamente, impossível. Gritos, discussões e, algumas vezes, até mesmo agressões físicas marcam o processo de formação do repertório. E o argumento de que “essa é a escolha da maioria” como forma de tentar resolver ou

apaziguar os impasses quase nunca consegue estabelecer uma legitimidade ao resultado final.

Neste movimento de formação de repertório, a Gonzagão Digital apresenta-se, assim, como um híbrido cuja negociação “possibilita o surgimento de um agenciamento ‘intersticial’ que recusa a representação binária do antagonismo social” (BHABHA, 2011, p. 91). Conforme nos orienta as palavras de Bhabha, “poderão esses sujeitos divididos (...) serem representados em uma vontade coletiva em que ecoa claramente a herança iluminista de Gramsci e seu racionalismo?” (BHABHA, 2013, p. 62).

#### **d) As palavras**

Quando os DJs da Compositor mostram que nestes mesmos usos musicais as palavras do funk carioca não se encerram em uma apologia ao tráfico de drogas, à pornografia e ao consumo alienado, mas apresentam-se deslocados por um discurso que assume estes mesmos conflitos (a violência urbana, a sexualidade e o consumo) como questões estruturantes de suas relações discursivas, eles estimulam a continuidade de uma história.

Neste mesmo movimento de formação de repertório, emerge outro importante ponto de negociação ao funcionamento da Gonzagão Digital: as letras dos funks tocados-ouvidos no pátio interno da escola durante os vinte minutos de recreio das sextas-feiras. Na hegemonia desta concepção de conhecimento em que a centralidade dos livros, cadernos e quadros brancos parecem dar o tom sobre toda e qualquer possibilidade de conhecimento, aquele reiterado “o mesmo” do funk carioca discutido nos parágrafos anteriores sobre o repertório da Gonzagão Digital emerge, também, quando a questão é sua letra. Em outras palavras, sob esta concepção de conhecimento, o conteúdo literário do funk carioca aparece, sempre, como uma apologia aos chamados tráfico de drogas, pornografia e consumo alienado.

Enquanto uma prática enunciativa (BHABHA, 2013), contudo, estas palavras que compõem as letras do funk carioca “retratam os mais diversos aspectos do cotidiano (...): as dificuldades do trabalhador, a violência policial e o chamado tráfico de drogas” (LOPES, 2011, p. 142). Nos casos específicos dos chamados funks-proibições, por exemplo, suas palavras enunciam suas desigualdades e diferenças. Por um lado, elas enunciam uma posição claramente subalternizada no processo de estereotipação da violência em que o elo mais frágil e explorado de um complexo sistema de produção, distribuição e comercialização de psicotrópicos ilegais na cidade do Rio de Janeiro é

que tem sido efetivamente identificado como traficante e duramente penalizado pelo sistema judiciário (FILHO, 2007). Conseqüentemente, estas mesmas palavras enunciam, também, um processo de criminalização da pobreza e, conseqüentemente, de militarização das periferias. Por outro lado, as palavras do funk-proibidão enunciam que esta mesma posição, ainda que imersa em uma relação desigual, assimétrica de poder, consiste também em um espaço de sociabilidade enquanto uma valorização de uma localidade, um protagonismo juvenil ou mesmo um tocar-ouvir música mediado pela apropriação de arquivos MP3, como aquele realizado pela Gonzagão Digital na Compositor.

#### **4. Mas afinal de contas, de que história nós estamos falando?**

A história que os DJs da Compositor estão a todo momento estimulando consiste, justamente, na história que a presente pesquisa procurou conhecer: a prática de tocar-ouvir música mediada pela apropriação de arquivos MP3. Uma história, dentre tantas outras (certamente), tecida no cotidiano da educação escolar. Uma história tecida, mais especificamente, no agenciamento de sonoridades, tecnologias e enunciações. Uma história-montagem, poderíamos assim dizer seguindo a esteira das noções benjaminiana e funkeira de montagem, que assume seus conflitos cotidianos não como uma exceção ou uma crise de um determinado padrão de sociabilidade, mas sim como elemento estruturante de suas próprias relações intersubjetivas.

Durante uma sexta-feira, Lucas me ajuda na organização do equipamento de som para sua turma tocar no recreio. Lucas, na verdade, já vinha a algumas semanas desempenhando esse papel, tomando cada vez mais a iniciativa do trabalho de montagem do amplificador, do netbook e suas conexões para tudo funcionar bem na Gonzagão Digital.

– Lucas, você gosta de tocar?

– Isso aqui é meu futuro, professor! – Responde ele manuseando, em pé, o netbook e com um enorme sorriso no rosto. – Faço isso o dia inteiro. Nem tenho saído muito de casa por causa disso. Prefiro ficar trancado no meu quarto, fazendo minhas próprias montagens.

– O que é uma montagem? Pergunto a você, porque eu não conheço quase nada dessas músicas e gostaria de saber mais. Afinal de contas, elas estão em toda parte de nossa escola.

– Montagem é pegar pedaços de várias músicas para montar a sua. Ou outros barulhos também. Tenho um monte lá em casa. Mas eu não fico mostrando muito às pessoas não. O pessoal gosta de copiar para tocar por aí e eu tenho medo que alguém pegue uma música minha e diga que foi outra pessoa que fez.

– E como você faz suas montagens?

– Eu uso mais o *Battery 3*. Você carrega as músicas que quer e vai montando. Você pega os pedaços que quer e vai colocando em cima de uma batida. Agora, não dá pra colocar de qualquer maneira. Dá um certo trabalho. Tem que saber combinar o ritmo, o volume. Mas é muito fácil. E às vezes até o próprio computador monta prá você – responde ele conectando seu celular (cheio de músicas, principalmente funks proibidão e putaria) ao netbook e mostrando muito rapidamente (e, também, com bastante descrição, pois vai abaixando, pouco a pouco, o som do equipamento no pátio interno da Compositor) como se faz. Uma breve e ágil exibição que, certamente, encontra forte consonância com uma pequena descrição feita por Gilroy ao abordar o que chama de “algumas obras de arte negra na era da simulação digital” (GILROY, 2001, p. 211):

instrumentos acústicos e elétricos são inorganicamente combinados com sintetizadores digitais, uma multiplicidade de sons encontrados; gritos típicos, fragmentos mordazes de discurso ou canto e amostra de gravações anteriores – tanto vocais como instrumentais – cuja textualidade aberta é atacada em afirmações brincalhonas do espírito insubordinado que amarra essa forma radical a uma importante definição de negritude. A abordagem não-linear a que a crítica cultural européia se refere como montagem é um princípio útil de composição na tentativa de analisar tudo isso (GILROY, 2001, p. 212).

– Mas, Lucas, como você aprendeu a fazer essas montagens? – Pergunto a ele ao mesmo tempo em que também me questiono se este mesmo princípio de textualidade aberta, de combinações inorgânicas, de fragmentos mordazes, que consiste na prática de montagem (conforme enunciado por Lucas e sugerido pelo próprio Gilroy) poderia se apresentar como uma possibilidade fértil de traduzir as negociações realizadas, cotidianamente, pelos MJs da Compositor para o funcionamento da Gonzagão Digital e, consequentemente, de outras formas pertencimento e autoridade que (des)tecem aquela complexa tessitura de sonoridades, tecnologias e enunciações.

– Olhando meus amigos fazerem, professor. Conheço muitos DJs. Inclusive lá no Coroadó – refere-se Lucas ao Grêmio Recreativo Bloco Carnavalesco Coroadó, local em que acontece um dos principais bailes funk da Cidade de Deus – E na internet a

gente também consegue aprender muita coisa, professor. Tem muitos vídeos, lá no Youtube mesmo, que mostra bem como se faz montagem – completava Lucas aquela sua breve explicação.

Segundo seus relatos, a formação de muitos DJs daquela localidade se iniciaram justamente assim: observando os colegas a tocar, assistindo os tutoriais disponíveis na internet, colocando música prá tocar na porta de casa, na rua, na praça, nas festas e, quem sabe, algum dia, ali nos bailes da Cidade de Deus. Lucas já havia começado a trilhar este caminho. Colocando música para ele e seus colegas escutarem na porta de casa, não demorou muito para um DJ de festas da CDD convidá-lo para tornar seu assistente. Atualmente, Lucas já não acompanha mais este DJ. Em parceria com outro colega que também adora fazer um som, contudo, Lucas já conseguiu melhorar um pouco mais seus equipamentos caseiros e começar a fazer o som de algumas festas de pessoas conhecidos na localidade em que mora. Conforme sua própria exclamativa: “isso aqui é meu futuro, professor!”. E quem sabe, algum dia, tocar no ali mesmo no Coroadó!

Conforme enunciado por Lucas e Gilroy, a noção de montagem possibilita a emergência de algumas referências bastante férteis para discutir alguns limites epistemológicos da prática musical dos DJs da Compositor. Por um lado, conforme já discutido anteriormente, esta noção nos remete ao momento em que a reprodutibilidade técnica deixou de se apresentar apenas como um canal de mediação entre uma determinada performance artística e seu público consumidor para tornar-se, ela mesma, uma performance. Por outro lado, a noção de montagem nos remete, também, aos usos cotidianos (CERTEAU, 1994) desta mesma reprodutibilidade técnica, sobretudo na diáspora negra. No funk carioca, por exemplo, esta noção consiste em uma categoria classificatória que se refere àquelas composições centradas não no conteúdo literário (como funk-proibidão, funk-putaria, funk-ostentação e funk-consciente, por exemplo), mas sim na apropriação de sonoridades previamente gravadas em diferentes contextos culturais sobre determinadas bases consagradas do funk carioca como o Volt Mix, o Tamborzão e a Beat Box. Em outras palavras, trata-se de composições centradas na “justaposição de sons” (GILROY, 2001, p. 212) ou nos usos de “fragmentos musicais” (LES BACK, 1996, p. 192).

No entrelaçamento destas perspectivas benjaminiana e funkeiras, a noção de montagem apresenta-se assentada não no caráter monológico do discurso, ou em uma (suposta) neutralidade ou totalidade discursiva, mas sim em sua própria ambivalência,

ou seja, na sua capacidade de agenciar em sua polifonia e dialogicidade um complexo de sonoridades, tecnologias e enunciações, assumindo justamente suas desigualdades e diferenças como um posicionamento estético, político e cognitivo. No caso específico da prática de tocar-ouvir mediada pela apropriação de arquivos MP3 no cotidiano da Compositor, poderíamos dizer que esta noção de montagem consiste, justamente, em uma tradução (BHABHA, 2013) daquelas negociações cotidianas que tecem a Gonzagão Digital apresentadas anteriormente.

## 5. Considerações finais

Conforme tentamos mostrar no decorrer deste trabalho, muito longe de uma prática passiva, a prática de tocar-ouvir música mediado pela apropriação de arquivos MP3 no cotidiano escolar possibilita a emergência de um protagonismo juvenil comumente negligenciado pela educação escolar. Um protagonismo que possibilita, inclusive, o tensionamento dos próprios limites desta modalidade educacional ao trazer à tona a complexidade das relações entre estética, política e conhecimento, sobretudo quando se trata das práticas culturais realizadas por jovens da periferia como o funk carioca, por exemplo.

## 6. Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. “O fetichismo na música e a regressão na audição”. In *Textos escolhidos. 2ª ed (Coleção Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 165-191.
- ASSEF, Claudia. *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.
- BACAL, Tatiana. *Música, máquina e humanos: os djs no cenário da música eletrônica*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- BATISTA, Vera Malaguti (org.). *Paz armada*. Rio de Janeiro: Revan/Instituto Carioca de Criminologia, 2012.
- BATISTA, Carlos Bruce (org.). *Tamborzão: olhares sobre a criminalização do funk*. Rio de Janeiro: Revan/Instituto Carioca de Criminologia, 2013.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época das técnicas de reprodução”. In *Textos escolhidos. 2ª ed (Coleção Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1983a.
- \_\_\_\_\_. “O narrador”. In *Textos escolhidos. 2ª ed (Coleção Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1983b.



- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- \_\_\_\_\_. *O bazar global e o clube dos cavalheiros ingleses*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CASTRO, Celso. “A trajetória de um arquivo histórico: reflexões a partir da documentação do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil”. In *Estudos Históricos*, nº 36. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- FILHO, Orlando Zaconne. *Acionistas do nada: quem são os traficantes de drogas*. Rio de Janeiro: Revan/Instituto Carioca de Criminologia, 2007.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Ed. 34. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- LES BACK. *New ethnicities and urban culture. Racism and multiculturalism in young lives*. New York, Saint Martin’s Press, 1996.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.
- MEIRELES, Fernando. *Cidade de Deus* (filme). 2003.
- OTONI, Reimont. Projeto de Lei 145. Rio de Janeiro: Câmara dos Vereadores, 2013.
- PALOMBINI, Carlos; CACERES, Guillermo; FERRARI, Lucas. “A era Lula/Tamborão: política e sonoridade”. In *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. Número 58, 2014 (disponível em <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/82394>).
- PASSOS, Mailsa Carla Pinto. “Reflexiones en torno a la experiencia de encuentro como metodología de investigación”. In IRAZOQUI, Yadira del R. Robles (org.). *Entre nosotros y los otros - experiencias metodológicas de investigaciones con niños sobre la comunicación y la vida social*. Chiapas, México: Consejo de Ciencia y Tecnología del Estado de Chiapas, 2012.
- PASSOS, Pâmella. *Lan house na favela: cultura e práticas sociais em Acari e no Santa Marta*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.
- TEIXEIRA, Vereadora Pastora Márcia. *Projeto de Lei 1.107*. Rio de Janeiro: Câmara dos Vereadores, 2007.
- ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado de pobreza*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.