

MAS AGORA CHEGOU NOSSA VEZ¹

Mariza Vieira da Silva

Universidade Católica de Brasília
marizavs@uol.com.br

Resumo

Este artigo busca compreender os processos de individualização e de identificação do sujeito jovem, tomando como referências espaços-temporais a cidade de Brasília em final-início dos anos 70-80, e como *corpus* letras de músicas de bandas de rock ali formadas. Nosso objeto de estudo é, pois, o discurso do jovem em que se observa o modo como ele significa o mundo e a si mesmo, ao mesmo tempo em que se constitui como sujeito. Tendo a análise de discurso como referencial teórico e metodológico, a noção de interpretação é fundamental, pressupondo, pois, que não há sentido sem interpretação e que a finalidade de uma análise é a de compreender como o texto produz sentido, a de observar o movimento da interpretação inscrita no material simbólico. Observamos que as músicas dessas bandas se apresentam como espaços moventes de significação, inter-identitários, onde jogam a incompletude e a indistinção, mas também busca de fechamento; onde se constitui uma autoria para o rock nacional em que o sujeito “busca palavras”, afetado pela história, tornando um dizer, a partir dela, sobre e para os jovens, possível.

Palavras-chave: Juventude; Subjetivação; Brasília; Rock; Significação.

Abstract

This paper aims at understanding the processes of individualization and identification of the youth, taking as space-time reference the city of Brasília in the late 1970s and early 1980s, and as corpus lyrics of rock bands created therein. Our study goal is, then, the youth discourse where one may notice the way they weigh the world and themselves, while shaping themselves as individuals. Grounding on discourse analyses as a theoretical methodology, the notion of interpretation is fundamental, presupposing, therefore, that there is no meaning without interpretation, and that the aim of an analysis is to comprehend how the text produces meaning, to observe the

¹ Da música de Renato Russo e Fê Lemos “Geração Coca-cola”.



moving of the interpretation inbedded in the symbolic material. We observe that the songs by these bands are presented as moving spaces of meaning, inter-identifyable, where incompleteness and indistinction play a role, but also the search for closure; where an authorship for Brazilian rock is constituted, in which the individual “searches for words”, affected by history, constituting, from this very history, a possible voice about and for the youth.

Keywords: Youth; Individualization; Brasília; Rock; Meaning.

Este artigo busca compreender os processos de individualização e de identificação do sujeito jovem, tomando como referências espaços-temporais a cidade de Brasília em final-início dos anos 70-80, e como *corpus* letras de músicas de bandas de rock ali formadas. Nosso objeto de estudo é, pois, o discurso do jovem em que se observa o modo como ele significa o mundo e a si mesmo, ao mesmo tempo, que se subjetiva, construindo uma autoria e os seus efeitos. Buscamos, assim, compreender o funcionamento da textualização tecida por esse sujeito jovem, explicitar como esse objeto simbólico produz sentidos.

Ser jovem é estar em um tempo significativo próprio de uma história pessoal e coletiva; uma forma de relação social marcada por uma apropriação específica da linguagem em sua relação com o mundo. “E a relação social é, desde o início, linguagem” (Maingueneau, 1989: 34). Nosso trabalho visa, pois, compreender o funcionamento dessa apropriação da linguagem pelo jovem para falar de si, do outro e do mundo que o rodeia. Esse funcionamento se produz em determinadas condições materiais, se institucionaliza de conformidade com certos meios e modos, ao mesmo tempo em que se dão os processos de individualização e de identificação do sujeito.

Isso significa, sob a perspectiva da análise de discurso em que se inscreve essa reflexão, pensar a linguagem dos jovens não como uma linguagem separada de outras, ao modo de uma tipologia, ou como um novo objeto linguístico empiricamente distinto do português como língua nacional, mas como um indício da divisão discursiva que se opera no português como uma língua imaginariamente uma divisão que possibilita o trabalho da comunicação/não-comunicação entre os interlocutores e das contradições próprias de nossa formação social (Pêcheux, 1988). Consideramos, assim, a linguagem dos jovens como um trabalho simbólico e político da linguagem em

sua relação com o mundo, produzido por um grupo social considerado jovem em determinado momento histórico por uma sociedade dada. Trata-se de pensar na interpelação do indivíduo em sujeito pela ideologia, no simbólico, constituindo a forma-sujeito-histórica, seguida de sua individualização pelo Estado por meio de relações desse sujeito com as instituições e os discursos, e, conseqüentemente, sua identificação a esses processos de trabalho da linguagem, sempre em movimento na história.

Este trabalho inscreve-se, ainda, no âmbito de uma pesquisa mais ampla que vimos desenvolvendo sobre linguagem, juventude e sociedade, estabelecendo uma relação necessária entre esses processos de subjetivação e o espaço urbano. Nos estudos sobre os jovens, a cidade é uma realidade que se impõe como um pano de fundo.

“No início do século, mais precisamente nos anos 20 na cidade de Chicago, inovaram-se os estudos urbanos ao se fazer estudos sistemáticos das gangues que então já existiam naquela cidade, dividindo-a em territórios dominados por jovens de diferentes etnias: italianos, judeus, irlandeses, negros, etc. (Thrasher, 1927; Wirth, 1928). Pela primeira vez, falou-se das zonas ecológicas e dos territórios da cidade; começou-se a associação entre desorganização social e violência, zona de transição e criminalidade, violência urbana e juventude”. (Zaluar, 1997: 17).

Interessa-nos, aqui, pensar essa relação que então se estabelece entre jovem e espaço urbano. Lembrando, ainda, com Zaluar (1997: 21), que como “as cidades do mundo não são completamente integradas, ou seja, todas são partidas, trata-se de entender os modos de sua divisão e as diferentes formas de conflitos que suscitam”. E, em se tratando da perspectiva discursiva, trata-se de entender os modos de divisão dos sentidos, nesses espaços partidos e nem sempre partilhados. Os modos de significar os espaços da cidade mostram, pois, que eles são espaços políticos.

“A cidade é um espaço significativa, investido de sentidos e de sujeitos, produzido em uma memória. Quando se fazem certos gestos em relação a essa memória, se está transformando, modificando, ou não, essa memória. Ou se está ratificando essa memória ou se está rompendo com ela. E o que acontece então?” (Orlandi, 2004: 83).



As palavras de Orlandi nos dão um gancho teórico para a constituição do dispositivo de análise deste trabalho que é o de analisar a relação entre linguagem, história e sujeito, em se tratando de Brasília, em que a própria memória de cidade se rompe por sua concepção arquitetônica para o sujeito migrante que irá construí-la e habitá-la de diferentes formas (Silva, 2003). E o que acontece então? Quais os sentidos que estão funcionando nas relações, nesse novo espaço urbano e que constituem os jovens como sujeito urbano de um determinado modo?

Pensamos, pois, o sujeito jovem urbano através da noção de discurso proposta por Pêcheux (1990b), como “efeitos de sentido entre locutores”; e que a finalidade da análise discursiva não é interpretar, mas compreender como um texto produz sentidos. Interessa-nos, assim, não o que a linguagem quer dizer – posição própria da análise de conteúdo –, mas “como” a linguagem funciona. O objetivo do analista de discurso é descrever o funcionamento do objeto simbólico a partir de um texto tomado como unidade material de descrição e análise.

As palavras e os sujeitos que as falam não são transparentes; eles têm sua materialidade, sua historicidade. A linguagem não transmite apenas informação, mas produz sentidos; transforma-os, desloca-os, ao mesmo tempo em que os reproduz em processos que são sociais, históricos, e que funcionam ideologicamente. Indo por esse caminho de reflexão e conceptualização é que podemos dizer que a noção de interpretação é, pois, central para a análise de discurso, lembrando que ela não é clara nem evidente e que significa diferentemente nas teorias e métodos de análise. Para nós, a interpretação é uma injunção, pois face a um objeto simbólico, o sujeito se encontra na necessidade de “dar” sentido. E esse dar sentido, ele o faz a partir de condições de produção específicas, de formações discursivas (referidas a formações ideológicas) – aquilo que a partir de uma posição dada, numa conjuntura dada, determina o que pode e deve ser dito (Pêcheux, 1988: 160) – em que se constituem sujeito e sentidos.

Em análise de discurso trabalhamos com um dispositivo teórico, com seu objeto e um conjunto de conceitos a serem acionados na análise, e um dispositivo analítico, que é de responsabilidade do analista e que ao ser construído desloca a posição do sujeito para a de analista, mostrando a possibilidade de uma outra leitura. Na descrição e análise dos fatos linguísticos que constituem nosso *corpus*, trabalhamos, pois, com um dispositivo de leitura – um instrumento teórico – que leva em consideração a materialidade da linguagem, sua não transparência; um dispositivo

que nos dá acesso a ela e nos possibilita trabalhar a sua espessura semântica, atravessar a sua opacidade e compreender a interpretação ali presente. Reconhece-se, pois, como diz Orlandi (2004: 20), a “impossibilidade de se ter acesso a um sentido que bizarramente estaria oculto atrás do texto”.

“Por isso distinguimos entre o dispositivo teórico da interpretação, tal como o tematizamos, e o dispositivo analítico construído pelo analista a cada análise. Embora o dispositivo teórico encampe o dispositivo analítico, o inclua, quando nos referimos ao dispositivo analítico, estamos pensando no discurso teórico já “individualizado” pelo analista em uma análise específica. Daí dizermos que o dispositivo teórico é o mesmo, mas os dispositivos analíticos, não. O que define a forma do dispositivo analítico é a questão posta pelo analista, a natureza do material que analisa e a finalidade da análise. (Orlandi, 1999: 27)”

Em nosso caso, construímos o nosso dispositivo analítico tendo em vista a compreensão do discurso do sujeito jovem em determinado espaço-tempo, a partir de uma questão específica. Como os jovens irão se significar e significar a realidade que os cerca na cidade de Brasília no final da década de 70 através de um gênero musical específico: o rock? Questão essa que desdobramos em algumas outras. Como o sujeito jovem constrói uma autoria em meio a uma rede de formulações existentes em relação ao espaço urbano e ao rock internacional e nacional? Como compreender a apropriação de um gênero musical pela forma como o discurso – efeito de sentidos – toma corpo na linguagem desses jovens? Como esta corporalidade da linguagem em uma textualidade específica confere uma identidade, em movimento, para o jovem – enunciador e destinatário –, conferindo-lhe, ao mesmo tempo, uma maneira também específica de habitar a sociedade brasileira, o mundo?

“Todos os dias quando acordo,/ Não tenho mais o tempo que passou/ Mas tenho muito tempo/ Temos todo o tempo do mundo./ Todos os dias antes de dormir,/ Lembro e esqueço como foi o dia:/ “Sempre em frente,/ Não temos tempo a perder.”/ Nosso suor sagrado/ É bem mais belo que esse sangue amargo/ E tão sério/ E selvagem./ Veja o sol dessa manhã tão cinza:/ A tempestade que chega é/ da cor dos teus olhos castanhos./ Então me abraça forte e me diz mais uma vez/ Que já estamos distantes de tudo:/ Temos nosso próprio tempo./ Não tenho medo do escuro, mas deixe as luzes acesas agora./ O que foi escondido é o que se escondeu/ E o que foi prometido, ninguém



prometeu./ Nem foi tempo perdido./ Somos tão jovens. (“Tempo perdido”, de Renato Russo)”

Na análise de discurso, pensamos a questão da subjetividade em termos de lugares determinados na estrutura de uma formação social, mas que se encontram representados nos processos discursivos, ou seja, presentes em termos de feixe de traços objetivos, mas transformados. Não se trata do indivíduo físico, empírico, pois “o que funciona nos processos discursivos é uma série de formações imaginárias que designam o lugar que os interlocutores se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que fazem do seu próprio lugar e do lugar do outro (Pêcheux, 1990b). Maingueneau (1989), ao tratar da cena enunciativa, traz o conceito de “lugar”, citando (Flahault, 1978: 58): “a sua especificidade repousa sobre esse traço essencial segundo o qual cada um alcança sua identidade a partir e no interior de um sistema de lugares que o ultrapassa”.

Na encenação, temos o enunciado a ser considerado, mas também o modo pelo qual o enunciador se inscreve no tempo e no espaço de seu interlocutor, bem como as formações imaginárias de que fala Pêcheux (1990b). Assim, podemos dizer que a enunciação produz a cena e, ao mesmo tempo, a pressupõe, para que se legitime. Nesse sentido, como diz Maingueneau (1989: 34), “a *encenação* não é uma máscara do *real*, mas uma de suas formas, estando este real investido pelo discurso”. Há, pois, que articular o “modo de dizer” às condições de produção desse dizer. Em se tratando da descrição-análise de nosso *corpus*, considerando a categoria da encenação, trata-se de pensar nos interlocutores presentes nas músicas de rock, mas também na topografia e cronografia ali presentes, ou seja, sujeitos, espaço e tempo como partes constitutivas do discurso: o eu/tu, o aqui e o agora como elementos de uma dêixis discursiva.

No rock, importa não só a letra e a música, mas o próprio volume em que se ouve. No disco da Legião Urbana *Dois*, está escrito “Ouça no Volume Máximo”. Importa, ainda, a teatralidade das apresentações, as performances, as roupas, os cabelos, a movimentação no palco, a forma de dançar, a conversa entabulada com o público, a inserção de questões do momento, mas também a reação/participação do público nos shows.

Para a análise de discurso a constituição do *corpus* e a própria análise estão intimamente ligados.

“A delimitação de um corpus não segue, pois, critérios empíricos (positivistas), mas teóricos. Desse modo, a questão da exaustividade adquire novas determinações, ou seja, a exaustividade deve ser considerada em relação aos objetivos e à temática e não em relação ao material linguístico empírico (textos) em si. Esse material organiza-se em função de um princípio teórico discursivo segundo o qual a relação entre o linguístico e o discursivo não é automática, nem direta, não havendo biunivocidade entre marcas linguísticas e os processos discursivos de que são o traço (as pistas)”. (Orlandi, 1999: 32)

Nesse processo, tomamos como referências espaço-temporais a cidade de Brasília em final-início dos anos 70-80. O recorte espaço-temporal se fez, considerando Brasília em dois tempos. Uma primeira fase de Brasília em que ela já se apresenta como uma cidade polinucleada: um Distrito Federal composto por um Plano Piloto e vários aglomerados urbanos denominados Cidades Satélites. De acordo com Medeiros & Campos (2010: 139), a construção de Cidades Satélites estava prevista apenas para quando o Plano Piloto contasse com uma população de quinhentos mil habitantes. Mas, isso se deu antes do previsto, considerando o fluxo migratório e a consequente construção de assentamentos provisórios que precisaram ser erradicados.²

“A cidade capital politicamente projetada realiza-se, portanto, na forma de um sistema urbano que instala, objetivamente, a centralização de poder na cidade que emergiu como a capital do modelo de Estado apropriado ao processo capitalista de acumulação na concepção desenvolvimentista.

Desse modo, o imaginário idealizado da cidade na configuração de uma alternativa de vida urbana democrática e participativa encontrou seu limite nas condições da sociedade capitalista, injusta e desigual.” (Sousa Júnior, 2010: 9-10).

Nesse período, podemos dizer, de acordo com o trabalho, que realizamos (Silva, 2003), emerge uma posição de “sujeito em trânsito”, em uma cidade formada por toda uma população migrante que constrói essa cidade bem no centro do Brasil.

². O outro tempo seria o da expansão das Cidades Satélites, motivada por uma migração contínua, tornando Brasília um território urbano inteiriço em que as relações sociais – relações de linguagem - se tornam mais próximas, frequentes, intensas, conflituosas, considerando mudanças de natureza econômica, social e política nacional e internacional que repercutem na sede do poder do Estado de forma própria. Caminha, assim, para se transformar em uma metrópole com tudo o que possa significar.



Quando, segundo Clarice Lispector (1999: 37), “Brasília ainda não tem o homem de Brasília”. Período do surgimento de inúmeras bandas de rock no Plano Piloto.

“O ‘sujeito em trânsito’ significa a forma social daquele que se instala no espaço da cidade para arranjar meio de vida e retornar ou ir a qualquer outro lugar. O sujeito ‘se simboliza’ projetando-se no espaço da cidade a partir de um assentamento provisório dos sentidos. A forma de estar na/habitar a cidade, de envolver-se ou não, passa por trajetos de sentidos que transitam de um ponto espaço-tempo presente – aqui e agora – para outro de um passado saudoso ou renegado, ou de um futuro melhor”. (Morello, 2001: 40)

Considerando as inúmeras bandas que aí se formaram, fizemos um recorte em nosso *corpus* para esse artigo, em torno das músicas de uma banda surgida em 1978 e extinta em 1981, o “Aborto Elétrico”, que é considerada como a matriz de outras bandas brasilienses, inclusive daquelas que se tornaram referência nacional em se tratando do rock brasileiro dos anos 80: Legião Urbana, Capital Inicial, Plebe Rude. Músicas que irão integrar os primeiros discos dessas bandas, como “Geração Coca Cola”, cujo refrão pode ir nós iniciando na compreensão desses processos de individualização e de identificação. “Somos os filhos da revolução/ Somos burgueses sem religião/ Somos o futuro da nação/ Geração Coca-cola/ Geração Coca-cola/ Geração Coca-cola.” Uma geração que queria uma revanche histórica.

“Mas agora chegou a nossa vez/ Depois de 20 anos na escola/ Não é difícil aprender/ Todas as manhas de seu jogo sujo/ Não é assim que tem que ser/ Vamos fazer nosso dever de casa/ E aí então vocês vão ver/ Suas crianças derrubando reis/ Fazer comédia no cinema com suas leis. (Renato Russo e Fê Lemos)”

Uma cidade que surgia como um eldorado, uma Pasárgada para muitos brasileiros, das diferentes regiões do Brasil. Como diz Drummond em um poema escrito em 1956, intitulado “Destino: Brasília”. “Vou no rumo de Brasília, / não é aqui meu lugar. / A liberdade no exílio, / já começa a definir”. E como dirá também Renato Russo, um dos principais compositores das músicas das bandas brasilienses, quer pela extensão de sua produção, quer pela qualidade das mesmas, em sua música “Faroeste Caboclo”, uma verdadeira saga de um nordestino, João de Santo Cristo, narrada em 159 versos.

“E João aceitou sua proposta / E num ônibus entrou no Planalto Central / Ele ficou bestificado com a cidade / Saindo da rodoviária, viu as luzes de Natal / “Meu Deus, mas que cidade linda, / no Ano Novo eu começo a trabalhar” / Cortar madeira, aprendiz de carpinteiro.”

O desenrolar da narrativa irá, contudo, fazer emergir a dura realidade brasileira vivida por um jovem nordestino pobre e mostrar que esse eldorado era também Brasil.

Essa geração de jovens dos anos 70-80 era constituída de migrantes, vindos de todas as regiões do País; formada por filhos de professores universitários, de diplomatas, de militares, que haviam nascido ou morado no exterior, que viam cinema de arte, que liam e falavam inglês, que conheciam o rock feito lá fora.

“BONFÁ – Cheguei em Brasília em 77. Meu pai trabalhava no Banco do Brasil e sempre moramos na 315 Norte, onde só havia dois prédios. O Manteiga chegou no mês que eu.

Eu estudava numa escola classe (uma escola pública) e tinha gente de todos os lugares do Brasil. Todo mundo parecia alienígena, cada um vindo de um lugar diferente”. (Marchetti, 2001: 18)

Brasília, nesse período, ainda era bastante isolada do resto do país, e, ao mesmo tempo, bem perto do exterior. Esses jovens tinham acesso ao que de mais novo acontecia em termos culturais no cenário nacional e internacional e, ao mesmo tempo, levavam uma vida de cidade de interior: andar de bicicleta e skate, caçar passarinhos, fazer acampamentos, ir a festinhas, ouvir música, conversar, ir ao cinema. Esses jovens foram gestando uma cultura própria, cujo centro era o rock, conectada e, ao mesmo tempo, independente do Rio de Janeiro e São Paulo, os centros culturais do Brasil. Uma música que em meio à burocracia oficial, mobilizava a juventude brasiliense.

Segundo Dapieve (1995: 11), “o rock penou quase três décadas até conseguir, de fato, a cidadania brasileira”. Ritmo nascido na contracultura de negros e brancos pobres nos Estados Unidos de pós-guerra. Mas, a influência mais direta desse rock, que se firmou nos anos 80, foi aquela vinda da Inglaterra, com os Sex Pistols, em que se busca uma retomada da crítica ao *establishment* (Dapieve, 1995: 23). A atitude punk por excelência centrava-se na expressão *do it yourself*, um movimento que dizia visar, antes de tudo, devolver o poder às mãos do povo, questionar as instituições.



“Não posso nem tentar me divertir/ O tempo inteiro eu tenho que estudar/ Fico só pensando se vou conseguir/ Passar na porra do vestibular/ Chegou a nova leva de aprendizes/ Chegou a vez do nosso ritual/ E se você quiser entrar na tribo/ Aqui no nosso Belsen tropical/ Ter carro do ano, TV a cores, pagar imposto, ter pistolão/ Ter filho na escola, férias na Europa, conta bancária, comprar feijão/ Ser responsável, cristão convicto, cidadão modelo, burguês padrão/ Você tem que passar no vestibular. (“Química”, de Renato Russo)”

E isso acontecia em uma Brasília de final dos anos 70, cujo presidente do país - Geisel - começava um processo “lento, seguro e gradual” de abertura política após anos de ditadura. Uma geração que irá viver de modo intenso essa travessia para a democracia, momento em que as condições gerais do país ganhavam visibilidade: inflação, corrupção, atraso, desigualdade. “Que país é este?” irá perguntar Renato Russo, de Brasília, no título e refrão de uma música, trazendo para a cena enunciativa questões importantes sobre o Brasil. E a resposta, deixada para o público, podia ser ouvida nos shows das bandas e na mídia, que ia ganhando também espaço nesses tempos de abertura. Um verdadeiro acontecimento discursivo (Pêcheux, 1990a.) pelo que ele convoca, no presente, o espaço de memória de um país colonizado: desigual e injusto na distribuição de suas riquezas.

“Nas favelas, no Senado/ Sujeira pra todo lado/ Ninguém respeita/ a Constituição/ Mas todos acreditam no futuro da nação/ Que país é este?/ Que país é este?/ Que país é este?/ No Amazonas/ E no Araguaia/ E na Baixada Fluminense/ No Mato Grosso/ Minas Gerais/ e no Nordeste tudo em paz/ Na morte eu descanso/ Mas o sangue anda solto/ Manchando os papéis/ Documentos fiéis/ Que país é este?/ Que país é este?/ Que país é este?/ Que país é este?/ Ao descanso do patrão/ Mas o Brasil vai ficar rico/ E vamos faturar um milhão/ Quando vendermos todas as almas/ Dos nossos índios num leilão/ Que país é este?/ que país é este?/ Que país é este?/ Que país é este? (Russo)”

Nesse contexto, eclodia o novo rock brasileiro feito por esses jovens migrantes de Brasília. E o rock era um gênero que criava as condições para a articulação desse novo mundo que se lhes apresentava. Bangs (2005: 79), crítico de rock, diz que:

“Mito heroico central dos anos 60 era o detonado. [...] Mais que somente ‘espero morrer antes de ficar velho’, era toda uma atitude cool que tínhamos ou

tentávamos ter. Em parte isso tem a ver com a inexistência absoluta de heróis reais, objetivos e decididos, de cabeça erguida, nobres e de sucesso”.

Essa perda de referência, não só em relação a heróis, vai sendo mais e mais vivida pelo jovem a partir de então e, presentes nos processos de subjetivação³. “Me ajuda se eu quiser, me faz o que eu pedir/ Não faz o que eu fizer/ Mas não me deixe aqui/ Ninguém me perguntou se eu estava pronto/ E eu fiquei completamente tonto/ Procurando descobrir a verdade/ No meio das mentiras da cidade...” (“Reggae”, de Renato Russo e Marcelo Bonfá)

“BARNEY – Havia muito repressão. As proibições começavam no colégio. Quando entramos na adolescência, começamos a ter nossas idéias e a buscar novidades as quais não tínhamos acesso fácil. E nós ali, colados no poder. Por isso todos foram se identificando com as bandas que estavam sendo formadas, e todo mundo ficava ligado nas letras. (Marchetti, 2001: 91)”

As bandas proliferavam na cidade; tinha-se a impressão de que só punks habitavam Brasília. Elas se formavam, separavam-se e trocavam membros principalmente em sua trajetória inicial, muitas compondo e tocando por pura diversão. Havia disputas, mas também se ajudavam, fazendo shows em conjunto, dividindo salas de ensaio e equipamentos, uma vez que em Brasília, até o final dos anos 80, não existiam estúdios para ensaios. Ensaivavam em colégios, em suas casas e apartamentos (a maioria morava com os pais); e um ponto que ficou conhecido como a base para os jovens que viriam a formar as bandas que tiveram (e têm) um alcance nacional – Legião Urbana, Plebe Rude, Capital Inicial – foi a Colina, um conjunto de blocos residenciais que fica dentro da Universidade de Brasília.

“TONINHO MAYA – Morei lá de 65 a 78. Ela era muito isolada, não tinha nada, e isso fazia com que as pessoas se unissem para fazer alguma coisa. Tinha peças de teatro, festas de São João, pernoitadas com fogueira e outras coisas mais. Rolava bastante cultura porque vinha muita gente de fora do país que trazia novidades. Tinha muitos professores e intelectuais que moravam lá, e isso ajudou na formação da galera.”

“FLÁVIO – No começo também moravam estudantes na Colina. Mas, com a invasão do exército na UnB [Universidade de Brasília] em 68, fecharam a

³ Ver, por exemplo, o livro do psicanalista francês, Charles Melman (2008) “O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço”; ou ainda, o de André Gorz (1977), “Misères du présent, richesse du possible” .



universidade e prenderam muita gente, inclusive os líderes estudantis. Com isso, só sobraram os professores e funcionários. (Marchetti, 2001: 14)”

Tocavam na rua, em festas, em bares, embaixo dos Blocos residenciais.

“PEDRO RIBEIRO – Uma coisa importante a dizer que esse negócio de banda nunca teve uma visão mercadológica, era pura diversão, sem maiores pretensões. Era uma válvula de escape para falarmos o que estávamos a fim. Inclusive tinha muitas subdivisões das bandas. Esse negócio de ensaiar na mesma sala gerava isso. Quando uma banda terminava de ensaiar, e nem todos da banda seguinte estavam lá, rolava uma mistura de todos tocando com todos e acontecia de fazer música. (Idem, 2001: 95)”

Brasília, nessa época, oferecia poucas opções de lazer. E “As bandas de rock da cidade incendeiam o País na mais feroz resposta do vazio cultural da Capital”, conforme o jornal local Correio Brasiliense de 24 de outubro de 1984. (Marchetti, 2001: 155).

“Sentado embaixo do bloco sem ter o que fazer / Olhando as meninas que passam / Matando o tempo procurando uma briga / Sem ter dinheiro nem prum guaraná / Passar as tardes no Conjunto Nacional / Contando os pobres, e os ricos e os ladrões / Com muita coisa na cabeça, mas, no bolso, nada / Sempre com medo dos PM’s (Anúncio de Refrigerante, de Renato Russo).”

Observamos, contudo, que essa ausência do que fazer não se perdia numa mera falta individual, mas articulava-se a outras questões que não fariam do público e do privado, do pessoal e do coletivo, meras oposições.

“Moramos na cidade, também o presidente/ E todos vão fingindo viver decentemente/ Só que não pretendo ser tão decadente não/ Tédio com um T bem grande pra você/ Andar a pé na chuva, às vezes eu me amarro/ Não tenho gasolina, também não tenho carro/ Também não tenho nada de interessante pra fazer/ Tédio com um T bem grande pra você./ Se eu não faço nada, não fico satisfeito/ Eu durmo o dia inteiro e aí não é direito/ Porque quando escurece, eu fico a fim de aprontar/ Tédio com um T bem grande pra você/ Porque moro em Brasília, moro em Brasília... (“Tédio”, de Renato Russo)”

Lendo os arquivos sobre essa juventude – sujeito “em trânsito” -, observamos

que havia muitas situações de convívio, muitas, inclusive proporcionadas pela própria arquitetura e pela “falta” de tudo aquilo que, principalmente, a partir da década de 90, irá se constituir em um excesso, e que foi gerando um individualismo crescente e a redução de espaços de sociabilidade mesmo para jovens como aqueles de classe média abastada de então. Importante lembrar que as tecnologias de linguagem não estavam ainda presentes e nem dominavam o espaço jovem, e mesmo o consumo ainda era modesto se considerarmos os tempos de hoje.

Por outro lado, a convivência com o poder central era próxima demais e para uma geração bem escolarizada, esclarecida, amante de um gênero musical contestatário, cria as condições para a produção de um discurso contestatário, mas diferente dos jovens que produziram a MPB [Música Popular Brasileira] dos anos 60, porque os tempos eram outros. As sociedades capitalistas ganhavam em complexidade e as posições declaradas de esquerda e direita começavam a exigir reflexão e compreensão. Havia, pois, condições para o estabelecimento de identificações horizontais, em contraposição ao modo de identificação/dominação vertical que o centro do poder criava.

Nesse sentido, as músicas desses jovens iam criando um público que não era como aquele da geração de 60, formado em sua maioria por universitários. Com eles se identificavam – e ainda se identificam – jovens de outras classes sociais, de outras cidades e regiões do país. A música “Faroeste caboclo”, contrariando as exigências das rádios e do imaginário que se tem do público jovem, o de que as músicas não podem ultrapassar um determinado tempo de execução, é uma das mais executadas local e nacionalmente, com seus 159 versos. É impressionante ver Russo cantando/representando pela força dramática que encerra. Vemos ali a história de tantos brasileiros pobres que buscam uma vida digna, um amor, uma família e acabam no crime, no tráfico. Como se produz a identificação em meio a tanta diferença? Ou será que a diferença é que será significada diferentemente permitindo a identificação?

Em declarações de Russo, como nas de seus interlocutores, que podemos ler em entrevistas e trabalhos acadêmicos, é constante a atenção que esses roqueiros davam às letras, à palavra, à língua materna. Trata-se de um rock produzido diretamente em português. Dapieve (2000: 139), em seu livro sobre Renato Russo, dizia que ele tinha plena consciência do que o que de melhor tinham feito pelo rock



brasileiro, aumentando-lhe a popularidade, tinha sido “boas letras em português”⁴. E cita uma fala de Russo.

“A gente gosta de cantar em português. Mas a gente sabe cantar... Criar em inglês eu acho meio esquisito. (...) Quando você canta em português dá para ter a certeza de que as pessoas estão entendendo tudo que você tá falando. E quando você canta em inglês parece que tá cantando sozinho.”

Os interlocutores dessas bandas também percebem a centralidade da palavra, do significante que transita e desliza entre os jovens. Demarchi (2006: 124), em sua dissertação de mestrado, recolhe vários depoimentos de fãs da Legião Urbana, hoje, sobre diferentes questões, dentre os quais destacamos os que se seguem.

“Como eu disse, pra mim, no início era tudo barulheira. O que valia era quanto eu conseguia sacudir o pescoço mais do que meu irmão (risos). Mas, assim, quando eu comecei a distinguir as letras da Legião que eu percebi que era isso que interessa. Eu acho que isso pouco se discute até entre os fãs. (MC. 26 anos, sexo feminino)”

“A letra da Legião é uma coisa assim (...), é tão interessante que as pessoas entendem a letra, né, que a pessoa que tem um estudo básico, ela se identifica, sabe? Ela consegue absorver aquela mensagem com muita facilidade. A letra da Legião, ela teve um grande impacto por isso. Você não precisa dissecar a letra para entender. A pessoa escuta e entende a letra da Legião com a alma. Você não precisa parar para analisar os versos, você não precisa para analisar, cé pega a mensagem e aquilo já te dá um insight sobre alguma coisa, entendeu? É fantástico! (A., 30 anos, sexo masculino)”

Podemos observar, então, outras questões que aparecem nessas falas e que movimentam esses processos de individualização e de identificação do sujeito jovem: a passagem da “barulheira” (da indistinção) para “o que interessa”; uma escuta que se faz “com a alma”; o “*insight*” que se tem sobre alguma coisa. Não se trata, pois, de

⁴ Em entrevista a Lester Bangs (2005: 69), em 1972, um dos membros da Kraftwerk, uma banda alemã, também fala da importância em se escrever na língua materna. “Depois da guerra, a indústria de entretenimento alemã estava destruída. O povo alemão havia sido roubado de sua cultura, e colocaram uma cabeça americana sobre ela. Creio que somos a primeira geração do pós-guerra a jogar isso de lado e sabermos onde sentir a música americana e onde sentir a nós mesmos. Somos o primeiro grupo alemão a gravar em nossa própria língua, a usar a nossa tradição eletrônica para nós mesmos. Tomemos, por exemplo, outro grupo, como Tangerine Dream. Apesar de serem alemães, eles têm um nome inglês e criam no palco uma identidade anglo-americana, que nós negamos completamente”.

uma textualização fechada, comprometida apenas com a razão, de uma mera transmissão de informações relevantes para o jovem. “Não tem uma interpretação definitiva sobre estas músicas, não, não, não! (O., 25 anos, sexo masculino)”, como bem reconhece um outro fã. Ou ainda. “As músicas dele não me dizem aquilo que eu quero ouvir, mas sim tudo aquilo que eu preciso saber e entender de mim mesma e do mundo... (19 anos, sexo feminino)”.

Essas músicas criam condições para um movimento na formação discursiva de nossa sociedade - capitalista burguesa democrática – em que se opera com oposições: protesto individual X conformismo social, público X privado, elite X povo, positivo X negativo, arte X ciência, culto X popular, silenciando processos mais complexos de formulação e de circulação de sentidos. Propõem outros espaços de compreensão e de interpretação para o sujeito jovem, onde estão presentes os conflitos e contradições de nossa sociedade e, ao mesmo tempo, os dramas e contradições do homem moderno, de um sujeito senhor de si mesmo cada vez mais submetido ao consumo, ao poder, à dispersão, à quantidade. E isso não tem nada de alienante.

Fausto Neto & Quiroga (2000) apontam para o fato de que os estudos sociológicos no Brasil tomam a década de 60 como marco para manifestações juvenis consideradas críticas, engajadas, questionadoras; jovens que exerceram uma ação política direta pela participação em movimentos contra a ditadura. As manifestações culturais subsequentes passaram, contudo, a serem frequentemente caracterizadas como alienantes e a geração como sendo apolítica.

E aí temos uma questão fundamental para a análise do discurso, que é a noção de político em se tratando de pensá-lo em sua relação com o simbólico. Esse é um tempo em que as divisões entre esquerda e direita começam a revelar sua opacidade e a demandar compreensão dos funcionamentos complexos existentes nas relações econômicas e sociais de um capitalismo que ganha novas dimensões globais, bem como nas relações de sentido. Momento em que a distância entre ricos e pobres em países como o nosso aumenta consideravelmente e ganha visibilidade. Em se tratando de Brasília, será quando começa o crescimento desordenado e vertiginoso das Cidades Satélites, reduzindo as distâncias entre elas e o Plano Piloto, a cidade de Brasília.

Em suas músicas, esses jovens de Brasília vão captando o espaço urbano, um espaço, segundo Orlandi (2004: 32), “material concreto funcionando como sítio de



significação que requer gestos de interpretação particulares”, apropriando-se da cidade e construindo um modo discursivo de trabalhar sua espessura semântica, rompendo com a separação entre o popular e o erudito nas letras de suas músicas, mas também com a separação entre Plano Piloto e Cidade Satélite, entre o local e o nacional, entre amor e razão, entre público e privado. Trabalham as divisões, as desigualdades a partir de um centro – geográfico de poder – em relação às suas margens e contradições.

Há três músicas dessa fase inicial em que podemos perceber essa articulação música/cidade explicitamente posta a partir do título: “Música Urbana”, “Música Urbana 2”, “Metropóle”. Em “Música Urbana”, podemos observar uma estrutura e um funcionamento bem interessante pela forma como os versos se repetem, produzindo um deslizamento de sentido, um efeito metafórico, em que um sistema de representações se reinscreve nos versos que se repetem progressivamente. Em uma primeira parte, a repetição se dá na mesma sequência. Vejamos.

*“Contra todos/ E contra ninguém/ O vento quase sempre/ Nunca tanto diz/
Estou só esperando/ O que vai acontecer.../ Eu tenho pedras/ No sapato/ Onde
os carros/ Estão estacionados/ Andando por ruas/ Quase escuras/ Os carros
passam.../ Contra todos/ E contra ninguém/ O vento quase sempre/ Nunca
tanto diz/ Estou só esperando/ O que vai acontecer.../ Eu tenho pedras/ No
sapato/ Onde os carros/ Estão estacionados/ Andando por ruas/ Quase
escuras/ Os carros passam.../”*

Em seguida, as estrofes se alternam e os sentidos deslizam, em um jogo entre os interlocutores entre quem não vê, e está impedindo a visão de quem quer ver (o quê?), enquanto “as ruas passam”, e não mais os carros. Trata-se de uma música mais colada ao espaço de Brasília: a “plataforma” da rodoviária urbana, ponto de cruzamento de dois eixos, o Eixo Monumental e o Eixo Rodoviário, onde nasceu a nova Capital; a “torre” de televisão, outro marco da cidade.

*“As ruas têm cheiro/ De gasolina e óleo diesel/ Por toda a plataforma/ Toda
palataforma/ Você não vê a torre.../ Tudo errado, mas tudo bem/ Tudo quase
sempre/ Como eu sempre quis/ Sai da minha frente/ Que agora eu quero ver.../
Não me importam os seus atos/ Eu não sou mais um desesperado/ Se ando
por ruas quase escuras/ As ruas passam.../ Tudo errado, mas tudo bem/ Tudo
quase sempre/ Como eu sempre quis/ Sai da minha frente/ Que agora eu quero*

ver.../ Não me importam os seus atos/ Eu não sou mais um desesperado/ Sendo por ruas quase escuras/ As ruas passam.../ As ruas tem cheiro/ De gasolina e óleo diesel/ Por toda a plataforma/ Toda palataforma/ Você não vê a torre... (“ Música Urbana”, de Lemos, Lemos, Russo e Pretorius)”

Clarice Lispector (1999), em duas crônicas escritas em 1962 e 1974, quando aqui esteve, irá construir também o seu dizer literário sobre essa cidade tão estranha.

“Em qualquer lugar onde se está de pé, criança pode cair, e para fora do mundo. Brasília fica à beira. //... não há onde esbarrar/ A construção de Brasília: a de um Estado totalitário. / Este grande silêncio visual que eu amo. / Em Brasília não há por onde entrar, nem há por onde sair. / Sou atraída aqui pelo que me assusta em mim. / Por mais perto que esteja tudo aqui é visto de longe. Não encontrei um modo de tocar. / Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo.”

A rua, segundo Orlandi (2004: 49), “é estruturante no imaginário em que a cidade significa: via pública, calçadas, passantes. Mas, Brasília “É uma cidade redonda, sem esquinas” (Lispector, 1999: 49), sem passantes, em que a convivibilidade vai ser construída em outros lugares. “Há Brasília no ar. No ar, infelizmente, sem o apoio indispensável de esquina para se viver. Será que eu já disse que em Brasília não se vive? se mora. [...] Estou sem esquina”. E se ela é um “pontapé no traseiro”, também é espera, é risco, é desnudamento, luz excessiva. “Mas que sintaxe difícil Brasília tem” (Lispector, 1999: 61) E foi essa sintaxe difícil que esses jovens enfrentaram. E a sintaxe, é aquilo que, segundo Pêcheux (1999: 28)

“... toca de mais perto no próprio da língua enquanto ordem simbólica, com a condição de mais perto dissimetrizar o corpo de regras sintáticas, construindo aí os efeitos discursivos eu o atravessam, os jogos internos destes “espelhamentos” léxico-sintáticos através dos quais toda construção sintática é capaz de deixar aparecer uma outra, no momento em que uma palavra desliza sobre outra palavra.”

Em “Música Urbana 2”, vamos encontrar outra sintaxe, outro referente, outra formação discursiva, a partir da qual as formulações são feitas, e os sentidos e sujeitos se constituem. Se na primeira música, essa música era sentida, vivida “contra todos e contra ninguém”, de modo difuso por um sujeito que “espera o que vai acontecer”, enquanto os carros e as ruas passam agora essa música urbana aparece



explicitada ao longo de todo o texto, marcada como complemento de um verbo – um objeto - em um tipo de predicação. Agora, são as antenas de TV que tocam música urbana; os mendigos que cantam música urbana; os PMs armados e as tropas de choque que vomitam música urbana; as crianças que aprendem a repetir música urbana: por todos os lugares há música urbana. A topografia das cidades em geral se faz aí presente: telhados, escolas, bares, rua, pontos de ônibus, cinemas, lares, favelas, coberturas... “Quase todos os lugares”.

Já em “Metrópole”, o autor traz para a cena enunciativa outras questões que marcam os espaços divididos da cidade de outra perspectiva, marcada pela presença do discurso direto que evidencia a heterogeneidade discursiva aí presente, a relação de um discurso com o seu exterior também discursivo (o interdiscurso), ou seja, com a história e a memória do dizer. Essa heterogeneidade mostrada pelo discurso direto, altera a unicidade aparente da cadeia discursiva, pois aí se inscreve o outro, evidenciando, assim, a possibilidade de se colocar distante de sua língua e de seu discurso na posição de observador.

"É sangue mesmo, não é mertiolate"/ E todos querem ver/ E comentar a novidade./ "É tão emocionante um acidente de verdade"/ Estão todos satisfeitos/ Com o sucesso do desastre:/ Vai passar na televisão/ "Por gentileza, aguarde um momento./ Sem carteirinha não tem atendimento/ Carteira de trabalho assinada, sim senhor./ Olha o tumulto: façam fila por favor./ Todos com a documentação./ Quem não tem senha não tem lugar marcado./ Eu sinto muito mas já passa do horário./ Entendo seu problema mas não posso resolver:/ É contra o regulamento, está bem aqui, pode ver./ Ordens são ordens./ Em todo caso já temos sua ficha./ Só falta o recibo comprovando residência./ Pra limpar todo esse sangue, chamei a faxineira / E agora eu vou indo senão perco a novela/ E eu não quero ficar na mão". (Renato Russo).

Muitos atribuem o sucesso dessas bandas, principalmente às composições de Renato Russo, à simplicidade de sua sintaxe. Como podemos observar há aí um trabalho forte sobre a sintaxe da língua e da cidade, e não apenas um simples jogo nas regras da língua. E este é um ponto importante de nossa análise, pois nos permite compreender a interpretação aí presente nessa noção de simplicidade relacionada à construção discursiva do referente, e trabalharmos a ambivalência dessa noção, quase sempre associada a um dizer acessível a qualquer um, em oposição a um dizer complexo que não seria acessível a qualquer um, evidenciando uma relação

específica com o outro: o jovem brasileiro não escolarizado ou não tão bem escolarizado quanto os autores dessas músicas.

No entanto, esse discurso rompe com estratificação, com a planificação de Brasília. “Brasília é o mistério classificado em arquivos de aço. Tudo lá se classifica. E eu? quem sou? como é que me classificaram? Deram-me um número? Sinto-me numerificada e toda apertada. Mal caibo dentro de mim.” (Lispector, 1999: 56) Essa simplicidade, essa sintaxe aparentemente clara, evidente, sinaliza para outros gestos de interpretação; não se fecha, como diz o fã: “Não tem uma interpretação definitiva sobre estas músicas, não, não, não!” Elas metaforizam a planificação, a estratificação, as relações de poder, o silenciamento que Brasília estampava tão claramente para esses jovens naquele momento de final de ditadura, e que não era uma questão só da cidade, mas do país, do mundo. Tratam politicamente este espaço significativo para construírem sentidos para os novos tempos locais, nacionais e mundiais.

Orlandi (2004: 56), analisando o rap urbano fala o seguinte:

“O que vemos como deslocamento vem pelas falas que metaforizam a quantidade, que transferem sentidos. E isso se dá sem que seja necessário “mudar” as palavras. É o funcionamento delas, afinal, relativo às formações discursivas que fazem a diferença. Não são outras as palavras. Elas são “comuns”. São outros os discursos, são outros os funcionamentos, são outros os sentidos. E certamente são outros os sujeitos. ”

Com o discurso desses jovens constrói-se, pois, uma posição-autor para o rock brasileiro, ao deslocar a autoridade desse *do it yourself* do rock internacional para o território nacional; e o sujeito assume um lugar de responsabilidade e de autoridade em relação à singularidade da música brasileira. Não se trata apenas de influência e de reprodução de idéias estrangeiras no Brasil, mas de processos de re-significação, de historicização de um gênero musical, em que o sujeito jovem participa da construção de nossa brasilidade. Inaugura-se uma posição-sujeito, que corresponde a um gesto de apropriação do rock internacional, produzindo novos sentidos, novos processos de subjetivação, em que um cidadão brasileiro, com sua língua própria, ganha visibilidade na sociedade. Com isso, individualiza-se o país, individualiza-se sua música, individualiza-se seu sujeito político e social. (Orlandi, 2000)

As músicas, em nossa descrição e análise, foram se revelando como espaços moventes de significação, inter-identitários, onde jogam a incompletude e a



indistinção, mas também busca de fechamento; em que se trabalha a espessura de uma cidade criada, entre outras coisas, para ser o centro do poder nacional; uma cidade em que o sujeito afetado por outro espaço arquitetônico, que estilhaçava o imaginário tradicional de cidade, “busca palavras”, afetado pela história, tornando um dizer a partir dela, sobre e para os jovens, possível.

Referências Bibliográficas

- Bangs, L. (2005). *Reações psicóticas*. Trad. Eduardo Simantob. São Paulo: Conrad Editora do Brasil.
- Dapieve, A. (1995). *BRock – o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Dapieve, A. (2000). *Renato Russo: o trovador solitário*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura.
- Demarchi, A. L. C. (2006). *Legionários do rock: um estudo sobre quem pensa, ouve e vive a música da banda Legião Urbana*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Fausto Neto e Quiroga. (2000). Juventude urbana pobre: manifestações públicas e leituras sociais. In: Pereira, Carlos Alberto Messeder... et al. (Orgs). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, pp. 221-235.
- Gorz, A. (1997). *Misères du présent, richesse du possible*. Paris: Galilée.
- Lispector, Clarice. (1999). *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Maingueneau, D. (1989). *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes.
- Marchetti, P (2001). *Diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil.
- Medeiros, A. E. & Campos, N. L. de O. (2010). Cidade projetada, construída, tombada e vivenciada: pensando o planejamento urbano em Brasília. In. Paviani, Aldo ... et al. (orgs.) *Brasília 50 anos: da capital a metrópole*. Brasília: Editora da UnB. pp. 137-162.
- Melman, C. (2008). *O homem sem gravidade: gozar a qualquer preço*. Trad. Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud.
- Morello, R. (2001). Casas e Centros de Cultura e o movimento de sentidos na cidade. In: Orlandi, E. P (org.) *Cidade Atravessada: os sentidos públicos no espaço urbano*. Campina: Pontes. pp. 35-42.
- Orlandi, E. P. (1999). *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. Campinas, SP: Pontes.

- Orlandi, E. (2000). O Estado, a gramática, a autoria: língua e conhecimento linguístico. In: *Língua e Instrumentos Linguísticos*, 4/5, Campinas: Pontes. pp. 19-34.
- Orlandi, E. P. (2004). *Cidade dos sentidos*. Campinas: Pontes.
- Pêcheux, M. (1988). *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni P. Orlandi ... [et al.]. Campinas: Editora da Universidade de Campinas.
- Pêcheux, M. (1990a). *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes.
- Pêcheux, M. (1990b). Análise automática do discurso (AAD-69). In: Gadet, F. e Hak, T. (Orgs.) *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. Trad. Bethania Mariani... [et al.]. Campinas: Editora da Universidade de Campinas. pp. 61-162.
- Pêcheux, M. (1999). Sobre a (des-)construção das teorias lingüísticas. In: *Línguas e Instrumentos Linguísticos*, 2,. Campinas; Pontes. pp. 7-32.
- Silva, M. V. da. (2003). Destino: Brasília. In: *Rua: Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP*, 9. Campinas: NUDECRI/LABEUB. pp. 33-46
- Sousa Júnior, J. G. de. (2010). Prefácio - Brasília 50 anos. In: Paviani, Aldo et al. (orgs.) *Brasília 50 anos: da capital a metrópole*. Brasília: Editora da UnB. pp. 9-12.
- Zaluar, A. (1997). Gangues, galeras e quadrilhas: globalização, juventude e violência. In: Vianna, H. (Org.) *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. pp. 17-58.