

RECORTE – revista eletrônica
ISSN 1807-8591
Mestrado em Letras: Linguagem, Discurso e Cultura / UNINCOR
ANO 9 - N.º 2

**CRÍTICA SOCIAL E INTERTEXTUALIDADE NA CANÇÃO *REBELIÃO* DO
SKANK**

José Eduardo Rube de Almeida¹
Gloria Carneiro do Amaral²

RESUMO: No presente artigo analisamos as alusões histórico-literárias da canção “Rebelião”, da banda mineira *Skank* sob a ótica da intertextualidade. Nossa reflexão recai sobre a função dessas alusões para a constituição discursivo-semântica da canção, que busca retratar a partir da visão do enunciador, o universo do sistema carcerário brasileiro. O fenômeno intertextual possui duas funções principais em “Rebelião”: (1) retratar o sistema prisional de forma irônica, incisiva e contraditória, (2) e ilustrar a experiência pesada e revoltante do enunciador diante deste sistema, sempre mediada pelo paradoxo.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; canção popular brasileira; Skank.

RÉSUMÉ: Dans cet article on analyse les illusions historique-littéraires de la chanson "Rebelião" du groupe musical *Skank* sous le point de vue de l'intertextualité. Notre réflexion tombe sur la fonction de ses allusions pour la constitution discursive-sémantique de la chanson, qui cherche représenter par moyen de la perspective de l'énonciateur, l'univers du système carcéral brésilien. Le phénomène intertextuel a deux fonctions principales dans « Rebelião » : (1) représenter le système pénitentiaire de façon ironique, incisive et contradictoire, (2) et illustrer l'expérience lourde et révoltante de l'énonciateur devant ce système, toujours médiatisée par le paradoxe.

MOT-CLES : Intertextualité ; chanson populaire brésilienne; Skank.

Introdução

Um olhar - ou um ouvido - mais atento ao rock *Rebelião* nos permitiu perceber uma quantidade considerável de alusões a instituições, a obras e a autores literários e filosóficos, e a personalidades conhecidas. Tais alusões associadas à agressividade do arranjo proposto pelo grupo *Skank*, constituem esteticamente a atmosfera pesada e violenta de um presídio em ebulição, mas também exprimem a opinião do enunciador sobre esse lugar, matizada por seu discurso que dialoga constantemente com o mundo.

¹ Mestrando do programa de Pós-graduação do Departamento de Letras Modernas da USP- Campus Capital. E-mail: duduletras@yahoo.com.br

² Docente do Departamento de Estudos Literários da Universidade Presbiteriana Mackenzie – São Paulo. E-mail: glomar@uol.com.br

A análise das alusões em uma obra de arte e de suas funções em determinada obra nos remete principalmente à ideia de intertextualidade, termo criado por Julia Kristeva para se referir à capacidade que um texto tem de retomar outro texto. De acordo com as próprias palavras da autora “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

A teoria depois foi desenvolvida, discutida e problematizada sob diferentes perspectivas por outros teóricos, como Genette (1982) e Samoyault (2008). Todas essas obras se contextualizam na esteira da tradição dialógica fundamentada por Bakhtin (1988) que, estudando a obra de Dostoiévski, concluiu que “[...] o romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngua e plurivocal” (BAKHTIN, 1988, p. 73). Para este trabalho, a importância destas teorias recai na conclusão de que toda retomada de um texto está repleta de discursividade, por isso, as alusões em “Rebelião” expressam, na verdade, a visão do mundo do enunciador, pela transformação de outros discursos, diante do horror de uma cadeia em convulsão.

Consideramos que a canção popular é uma fonte de reflexões relevantes quando tratamos de relações entre textos, já que sua produção dialoga constantemente com sua própria tradição e com outras artes como a poesia e a literatura em geral. A canção brasileira em si, chamada genericamente de MPB, possui uma tradição de crítica social ligada, a princípio, ao período ditatorial, e que depois se estendeu a outros períodos e circunstâncias conforme a configuração histórica do país, as necessidades estéticas dos cancionistas e as demandas do mercado fonográfico.

Em meados da década de 60, cancionistas como Geraldo Vandré, Edu Lobo e Chico Buarque produziram abundantemente o que chamamos de “música de protesto” que significou uma tentativa de enfrentamento contra a Ditadura Militar, mas também colocaram em nova perspectiva as relações entre canção e seu forte poder de dialogar com o mundo e de aludir aos acontecimentos sociopolíticos.

A “Tropicália”, movimento ideológico-cultural encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, diluiu um pouco alguns princípios da música de protesto, mas sem deixar de dialogar com o período político em questão, também se mostrou como importante fonte de alusões intertextuais, seja como referência direta ao mundo, seja como alusão a outras obras de arte, inclusive, a outras canções. Um exemplo claro de canção intertextual tropicalista é a

canção “Tropicália” (1968) de Caetano Veloso que é composta como um verdadeiro “mosaico de citações”. Vejamos um trecho da canção:

Viva Iracema, ma, ma
Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma

Domingo é o fino-da-bossa
Segunda-feira está na fossa
Terça-feira vai à roça

Porém, o monumento
É bem moderno
Não disse nada do modelo
Do meu terno
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem
Que tudo mais vá pro inferno, meu bem

Viva a banda, da, da
Carmen Miranda, da, da, da da, da da da

Neste trecho final de “Tropicália” observamos um conjunto abundante de alusões de vários tipos: literário (“Viva Iracema, ma, ma”), toponímico (“Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma”), cancionista (“Que tudo mais vá pro inferno, meu bem” / “Viva a banda”) e artístico (“Carmen Miranda, da, da, da da, da da da”).

Assim como a “música de protesto” e a “Tropicália”, “o BRock” ou “Rock brasileiro dos anos 80”, cujos precursores viveram o período de transição política, também produziu, a seu modo, canções que protestaram contra os resquícios da opressão ditatorial e também contra as próprias contradições da classe social em que se encontravam, o que fez com que os compositores se utilizassem de outros procedimentos intertextuais, como vemos em “Psicopata” (1986) do grupo brasileiro *Capital Inicial*:

Quero soltar bombas no Congresso
Fumo Hollywood para o meu sucesso
Sempre assisto à rede Globo
Com uma arma na mão
Se aparece o Francisco Cuoco
Adeus televisão

No trecho apresentado, as alusões utilizadas configuram a vida de um sujeito sem perspectivas e que encontra na violência contra as instituições uma maneira de canalizar sua raiva contra o mundo, revoltado com a situação em que vive e sem nada a perder em um mundo entediante e alienante.

Devido às atuais circunstâncias e exigências do mercado fonográfico, da facilidade em se produzir e divulgar canções, promovida pelos avanços da tecnologia, a crítica social de forma geral se apresenta de forma mais diluída na canção popular. Por outro lado, podemos dizer que a estética que representa de forma mais contundente a crítica social sem preocupações com o atendimento às demandas do mercado cultural é a dos *Racionais MC's*, grupo de Rap de São Paulo que consolidou um tipo de crítica social baseada no embate total com a realidade, como se apresenta no clássico *Homem na estrada*:

Um homem na estrada recomeça sua vida.
Sua finalidade: a sua liberdade.
Que foi perdida, subtraída;
e quer provar a si mesmo que realmente mudou,
que se recuperou e quer viver em paz, não olhar
para trás, dizer ao crime: nunca mais!
Pois sua infância não foi um mar de rosas, não.
Na FEBEM, lembranças dolorosas, então. (RACIONAIS MC'S, 1993)

O trecho é uma parte ínfima da preocupação do cancionista em desvendar as entrelinhas sociais, que para dar conta de tal desvendamento, utiliza aí pelo menos uma referência explícita a uma instituição fortemente carregada de conotações negativas (FEBEM) que hoje, mais ainda, tem sua significação potencializada se atentarmos para o eufemismo que foi criado pelo novo nome da instituição – “Fundação Casa” – para amenizar uma valoração pejorativa construída historicamente.

A crítica social na canção brasileira que teve seu germe na “música de protesto” em meados dos anos 60 foi se consolidando e ao mesmo tempo se modificando de acordo com seu tempo histórico-político, adaptou suas formas aos ditames do mercado, da tecnologia e dos projetos estéticos de cada cancionista. Sempre manteve em sua produção o constante diálogo com o mundo e com a própria arte, e graças à sua capacidade intertextual em que conseguiu inserir, mesclar e criar novas vozes e discursos recriou também várias funções, efeitos, fossem eles paródicos, violentos ou negativistas.

Lembramos que a análise da canção popular ainda é uma atividade insipiente no meio acadêmico, mas já possui alguns horizontes teóricos bem fundamentados como o que encontramos no trabalho de Tatit (1996), que considera indispensável para a análise da estética da canção a relação entre melodia e letra. Devido à natureza deste trabalho, nosso

foco recairá sobre a força alusiva (intertextual) da canção analisada sem perder de vista a importância da performance musical, do arranjo e da interpretação da banda *Skank*.

Dados gerais sobre a banda *Skank* e *Rebelião*

O *Skank* se formou em Minas Gerais em 1991, e é constituído por Samuel Rosa (vocalista, guitarrista e principal compositor), Henrique Portugal (teclados), Haroldo Ferretti (bateria) e Lelo Zaneti (baixo). Além do quarteto nuclear, o grupo conta com várias composições do saxofonista Chico Amaral (que não toca seu instrumento no álbum *Maquinarama*) em parceria com Samuel Rosa.

As composições do grupo possuem grande variedade de ritmos, misturando o rock, o pop e batidas nacionais como o forró, o maracatu e o samba. A temática de suas canções é muito variada e estende-se desde o relacionamento amoroso, passando por temas cotidianos até a crítica social.

“Rebelião” é a oitava canção do álbum *Maquinarama* do *Skank*, lançado em junho de 2000 pela Gravadora *Chaos* e produzido por Chico Neves e Tom Capone. Composta por Samuel Rosa e Chico Amaral, a canção conta, em sua gravação original, com a participação do guitarrista Andreas Kisser, da banda, também mineira, de “trash rock” *Sepultura*. A relevância desta participação especial na gravação de “Rebelião” recai na contribuição da guitarra distorcida de Kisser que potencializa o caráter agressivo da sonoridade da canção.

“Rebelião” se insere na tradição da canção brasileira no que concerne à crítica social ao denunciar a superlotação dos presídios e outros problemas associados a esse fenômeno (incompetência política, desorganização social e as revoltas dos presidiários). O enunciador, que ora parece ser um presidiário, ora parece ser alguém que olha o presídio de fora, está convencido de que não há solução para a situação em que se encontram os presos e preconiza uma revolta no presídio que desembocará em um incêndio. A letra se configura como uma rede de contradições e negatividade constantes em que a visão do narrador mescla uma atitude crítica e ao mesmo tempo voltada para a ação imediata:

Rebelião

Nem todo o arsenal das guarnições civis
Nem trezentos fuzis m-16

Nem as balas do Clinton, as bulas do Papa
Nem os tapas dos que guardam leis
Nada disso vai fazer a gente acatar
O absurdo *ad aeternum* desse lugar
Décimo círculo do último inferno
Infecto, sem luz, sem letra, sem lei
E pronto pra queimar
Inferno de Dante diante de cada um
Da hora em que começa a manhã
Até a hora em que a cela se esfria, suja e sombria
E a lua livre meio que zomba de nós
Nem todo o aparato da Santa Inquisição
Nem a dancinha do padre na sua televisão
Bi Babulina chegou com gasolina e colchão
E a esperança é mato no coração
E pronto pra queimar
Não há solução, nem mesmo hipocrisia
Não há qualquer sinal de melhorar um dia
Se você não se importa eu vou dinamitar
A porta, a porra dessa masmorra
Nem a educação do colégio Rousseau
Pode dar conta do que aqui se passa
Flores do Mal! Luz do horror!
Farol da barra dessa desgraça
Só serve pra queimar

Esse clima de revolta e tensão é reforçado pela parte musical constituída por arranjo, ritmo e andamento bastante sugestivos: guitarra distorcida e bateria constante, aguda e intensa associadas a uma interpretação vocal com ares de agressividade e despojamento, onde Samuel Rosa tenta criar um simulacro de discurso acalorado e de liderança. A melodia possui uma curvatura mais ou menos constante, mas ao mesmo tempo com mínimas variações que a aproxima muito da fala, e sugere a adaptação entoativa ao ritmo linguístico imposto pela letra.

A letra não possui refrão – o que é raro nas canções do *Skank* – mas possui um paralelismo importante para a coesão da canção, pois serve de prenúncio para o desfecho em incêndio: “E pronto pra queimar” (vs. 9 e 18), “Só serve pra queimar” (vs. 27).

Acreditamos que o enunciador é fundamental para a compreensão das alusões em “Rebelião”, pois tais alusões estão presentes em seu discurso e este, por sua vez, delinea o universo criado pela canção. O enunciador é um sujeito coletivo, multifacetado e plurivocal, pois representa a voz de todos os presidiários de uma cadeia em efervescência e ao mesmo tempo revela a imagem de alguém que consegue olhar tal realidade em perspectiva, de forma

analítica e revelando em toda a extensão da canção os antagonismos e paradoxos de sua experiência.

Tipos de alusão

Para este trabalho elencamos dois tipos principais de alusões que se complementam para desenhar a atmosfera carcerária da canção:

- 1) **Alusões a instituições:** para corroborar a falta de esperança do enunciador com relação à superlotação da cadeia em que está, pois não acredita que nem a Igreja, nem o Estado, nem a Educação ou a Ciência conseguem sanar tal problema;
- 2) **Alusões literárias:** para dar forma à experiência violenta dos presídios, pois as obras e atores aludidos (Dante, “Divina Comédia” e “Flores do Mal”) parecem dar forma e conta da explicação das situações e fenômenos vividos.

Os tipos de alusões se complementam na medida em que sugerindo a falta de esperança do enunciador (instituições), mas também configurando e dando forma às suas pesadas experiências (literatura), constituem a atmosfera de negatividade, violência e crítica sócio-política da canção.

Além da presença dos tipos de alusões citados há também uma alusão toponímica (“Farol da Barra”) também muito importante para delinear a situação dos presos. Além disso, é válido comentarmos que há outros recursos que traduzem a negatividade e a falta de esperança em uma solução, como por exemplo, o uso abundante das expressões negativas “Nem” e “não”; dos vinte e sete versos da canção, dez são iniciados com essas expressões.

A começar pelo primeiro verso que inicia abruptamente a canção sem nos introduzir sistematicamente ao assunto de que vai tratar como se quisesse traduzir a situação que espera o leitor/ouvinte: a atmosfera inóspita de uma cadeia a ponto de explodir.

Nem todo o arsenal das guarnições civis

Em seguida temos três versos iniciados pela conjunção negativa/ aditiva “Nem” e o quinto verso iniciado pelo pronome indefinido/negativo “nada”:

Nem trezentos fuzis m-16
Nem as balas do Clinton, as bulas do Papa
Nem os tapas dos que guardam leis

Nada disso vai fazer a gente acatar
O absurdo ad aeternum desse lugar

Voltando ao universo intertextual, no trecho supracitado já observamos duas alusões específicas: Clinton e Papa. O primeiro foi o maior representante dos Estados Unidos e o segundo é o maior representante do Catolicismo, ou seja, dois líderes, um de um Estado super potente e o outro da religião mais poderosa do mundo sendo que os dois remetem a uma força, uma organização, remetendo-nos ao universo das instituições, que são, por definição, importantes para a organização social.

No entanto, apesar de seu poder, estes líderes estão aquém do que acontece nos presídios; existe aí uma oposição entre o mundo interno (presídio) e o mundo externo (a política, a religião), o que reforça a ideia da importância da relação intertextual na canção, ou seja, da capacidade do enunciador de dialogar com o mundo e transformar isso em texto.

Em sequência às alusões institucionais e diretamente ligadas à expressão “*ad aeternum*”, encontramos duas referências literárias, sendo uma referência explícita a Dante Alighieri e uma referência implícita à *Divina Comédia* que, por sua vez, se torna mais contundente devido à alusão ao poeta italiano:

Décimo círculo do último inferno
Infecto, sem luz, sem letra, sem lei
E pronto pra queimar

Inferno de Dante diante de cada um
Até a hora em que a cela se esfria, suja e sombria
E a lua livre meio que zomba de nós

A referência implícita ao inferno dantesco metaforiza a situação em que está a cadeia à beira de uma rebelião e dialoga em alguns pontos com a *Divina Comédia*. A princípio temos a coincidência com a situação em que Dante e Virgílio se encontram no último canto da primeira parte da obra de Alighieri, em que os poetas chegam ao último círculo do Inferno e lá conhecem Lúcifer castigando três grandes malfeitores da História Sagrada, entre eles, Judas Escariotes. O local se mostra como espaço limite, como o pior lugar que poderia existir no Inferno, aliás, logo após conhecerem lugar tão desagradável – sem possibilidade de ser superado em termos negativos – os poetas passam ao Purgatório.

A cadeia a ponto de explodir também se mostra como lugar limite, como um “inferno na Terra” ou como “o pior lugar da Terra” em que não cabe mais lei, conhecimento ou

racionalidade e cuja redenção é encontrada apenas na revolta e na violência, diferentemente da amenização que traria o Purgatório.

Na alusão dantesca existe também um caráter díspar que re-contextualiza o último inferno da *Divina Comédia* e aprimora o discurso do enunciador. Vejamos o trecho em que os poetas acabam de chegar à Judeca, o quarto recinto do Nono Círculo do inferno, onde os traidores de seus chefes e benfeitores são punidos:

Havíamos por fim chegado – tremo ao descrevê-lo em versos – àquele ponto onde os condenados, cobertos pelo gelo, nele transpareciam como trincas no bom vidro. (ALIGHIERI, 2004, p.115)

O último círculo do inferno de Dante é gelado, e não quente como o presídio de “Rebelião” em que vemos a expressão “E pronto pra queimar” contradizendo a obra introjetada e recriando sentido para manter a coerência com o restante da canção, já que “Rebelião” é uma canção predominantemente ígnea. A única referência à queda de temperatura que temos na canção (“Até a hora em que a cela se esfria, suja e sombria E a lua livre meio que zomba de nós”) é bem parecida com o inferno mais profundo da *Comédia*, porém é o único momento que sugere uma fragilidade e um recolhimento dos presidiários, muito diferente da incandescência predominante da canção.

Entretanto, o trecho “Infecto, sem luz, sem letra, sem lei” permite outra relação de proximidade com o discurso de Dante em sua jornada ao recinto de Lúcifer que é a dificuldade de se traduzir em palavras a pesada experiência do inferno carcerário: “O quanto, então, me senti gelado e oco, não me perguntes leitor, que não saberia dizer, pois todas as palavras são poucas para descrevê-lo”. (p. 115).

Além disso, a relação entre inferno e presídio também recai no fato de que os dois lugares são de punições, porém, naquele os condenados não têm chance de ultrapassar seu estado de danação e o gelo representa a imobilidade e a inação, enquanto que neste existe a possibilidade de os presos se rebelarem e dominarem o “inferno” em que vivem, daí, mais uma vez, a importância da imagem do fogo.

A diferença entre as citações a Dante e ao seu poema e as feitas a Clinton e ao Papa, é que nestas a existência dos líderes e das instituições que com eles se relacionam não faz diferença para o que está acontecendo com os presidiários já que nenhum deles pode fazer

algo para evitar o que se passa, enquanto que naquelas, Dante e sua obra servem de metáfora para explicitar, ressaltar e dar forma ao horror vivido pelo enunciador e seus companheiros.

Nesta esteira das alusões – e de forma paralelística – assim como a imagem do Papa no terceiro verso, a religião novamente é abordada com a tese de que tal instituição não tem poder de solucionar o caos presidiário. Neste trecho existe outro contraste: por um lado a credulidade e a fé da população, e por outro a falta de esperança e fé do enunciador/presidiário: “Nem todo o aparato da Santa Inquisição”.

Vale lembrar que quanto à alusão à “Santa Inquisição” existe o dado de que tal aparato religioso se servia do poder do fogo para punir bruxas e hereges, o que realça a iminência do incêndio dentro do presídio e de como a solução para a perdição de tal lugar está associada à sua queima.

No trecho “Nem a dancinha do padre na sua televisão” há uma referência implícita aos padres que fazem sucesso nos meios de comunicação em massa. Pelo *Skank* ser uma banda de muita difusão e sucesso – não obstante esta canção não ter tido tanta difusão –, os compositores provavelmente utilizam uma alusão implícita para não comprometer sua imagem diante da mídia, porém, do ponto de vista intertextual a alusão não deixa dúvidas de quem se está falando.

Porém, existe um aspecto sobre a questão desta alusão que pode ter a ver com o ritmo linguístico-musical que pode fazer com que o cancionista faça determinadas escolhas lexicais ou sintáticas para atender da melhor forma às necessidades de sua composição. Ou nas palavras de Samoyualt (2008) quanto à intencionalidade intertextual:

A retomada de um texto pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária. (SAMOYUALT, 2008, p. 9-10)

Depois de citar religião, política e arte, o enunciador lança mão simultaneamente de uma instituição e de uma ciência: a Educação e a Filosofia, curiosamente no mesmo trecho em que se utiliza de uma expressão de baixo calão, própria dos falantes de um presídio:

Se você não se importa eu vou dinamitar
A porta, a porra dessa masmorra
Nem a educação do colégio Rousseau
Pode dar conta do que aqui se passa

O filósofo francês pode ser aludido como sinônimo de esperança ou crença na bondade do ser humano e o colégio como espaço de circulação de conhecimento para a organização social e a transmissão de valores morais. O contraste, pois, é claro com a anomia prisional que exclui qualquer possibilidade de esperança e ética, tampouco organização, ou seja, existe a oposição entre teoria e prática, e entre reflexão e ação violenta.

Conclui-se, mais uma vez, que do ponto de vista da Religião, da Educação e da Filosofia o enunciador não vê esperança para o que ocorre nos presídios superlotados, mas provavelmente a literatura – especificamente a poesia – seja o espaço onde o enunciador consiga sintetizar e reforçar a experiência negativa da cadeia.

Novamente em paralelismo, porém desta vez com relação à citação de Dante do início da canção, outro paradigma poético surge como metáfora para ilustrar a situação do presídio:

Flores do Mal! Luz do horror!
Farol da barra dessa desgraça
Só serve pra queimar

A expressão “Flores do Mal” tem a função de reforçar a crítica social e o espírito de negatividade e de revolta do enunciador contra o sistema carcerário e devido à sua conotação tradicionalmente opositiva, criada pela tradição poética de Charles Baudelaire com a publicação de *Les Fleurs Du Mal*, reforça a atmosfera antitética proposta por “Rebelião”. Outros cancionistas das linhas Rock e MPB como Renato Russo, Frejat, Belchior e Chico César também se utilizam da expressão baudelaireana como índice tanto de negatividade e de oposição quanto de uma experiência pesada do sujeito.

Além de completar a coesão com a alusão a Dante e sua obra, “Flores do Mal” tem seu sentido ampliado quando associada às outras duas expressões contrastantes do mesmo trecho: “Luz do Horror” pode indicar o próprio incêndio a ser provocado pelos presidiários, ao mesmo tempo em que a rebelião pode ser uma espécie de “luz no fim do túnel” para a experiência-limite vivida por eles. E “Farol da Barra” em que a luz que indicaria o caminho ou a direção aos perdidos, em verdade, transforma-se em fogo, incêndio, mostrando um caminho aos que não têm mais possibilidades, além de a palavra “barra” denotar as celas em que os presidiários se amontoam e que, opostamente a “farol”, representaria a interrupção do caminho à liberdade.

Conclusão

Multi-discursiva, plurivocal e seguindo a tradição de crítica social da canção brasileira, “Rebelião” revela-se como canção intertextual repleta de nuances e contradições. O espírito negativo do enunciador que em verdade se mostra como aparato dialógico e multifacetado, oscila entre a reflexão e a revolta, a crítica e a falta de perspectiva, a poética e a pragmática, a grosseria e o requinte.

O ritmo do rock e a impositação dura e por vezes irônica de Samuel Rosa acentuam a agressividade e o negativismo que circunda o presídio em vias se de destruir e que não possui qualquer possibilidade de redenção. E na dificuldade de se recorrer a um racionalismo ou a uma explicação, seja ela dada pela Filosofia, Religião ou Educação, o enunciador recorrerá a sua bagagem literária e à sua experiência estética para poder cantar o horror e dar forma ao que não se pode explicar.

O caráter multi-discursivo e intertextual de “Rebelião” apenas confirma uma tendência de nossa canção em dialogar facilmente com a sociedade que vem desde os primeiros cancionistas que se preocuparam em escrever letras que pudessem interagir com seu tempo. Essa intenção também gera efeitos de sentido que são importantes para compreender a obra como um produto estético em si mesmo capaz de re-contextualizar e produzir novos significados ao recorrer ao discurso do outro ao fazer a junção do discurso verbal com a melodia, o arranjo e a interpretação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Fábio M. Alberti. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et alli. São Paulo: Hucitec, 1988.
- CAPITAL INICIAL. “Psicopata”. Disponível em <http://www.vagalume.com.br/capital-inicial/psicopata.html>. Acesso em 10 out. 2012.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes, La Littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. Tradução de L. H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

RACIONAIS MC's. “Homem na estrada”. Disponível em www.vagalume.com.br/racionais-mcs/homem-na-estrada.html. Acesso em 09 out. 2012.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Tradução de S. Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SKANK. “Rebelião”. Disponível em skank.uol.com.br/discografia/maquinarama/. Acesso em 1 out. 2012.

TATIT, L. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Ed. Escuta, 2011.

VELOSO, Caetano. “Tropicália”. Disponível em www.vagalume.com.br/caetano-veloso/tropicalia.html. Acesso em 8 out. 2012.

Artigo recebido em outubro de 2012.
Artigo aceito em outubro de 2012.