

Critérios de valorização estética da canção popular-comercial brasileira: uma introdução

Walter Garcia

Instituto de Estudos Brasileiros | USP
waltergarcia@usp.br

Resumo: O ensaio se compõe de duas partes. Na primeira, a crítica da canção popular-comercial no Brasil é discutida a partir de duas vertentes que, argumenta-se, adotam critérios ou procedimentos equivocados. Na segunda parte, o vídeo de João Gilberto interpretando “Brasil pandeiro” (Assis Valente), em 1982, e o do Racionais MC’s interpretando “Negro drama” (Edy Rock/ Mano Brown), em 2004, fornecem material para um trabalho em processo que, ao radicalizar sugestão de Antonio Candido em seu *O estudo analítico do poema*, se divide em comentário, análise e interpretação.

Palavras-chave: música popular brasileira; canção; crítica; João Gilberto; Racionais MC’s.

Um critério necessário, mas não suficiente¹

Em 1966, no texto de apresentação escrito para seu primeiro LP, Chico Buarque afirmou que muito devia à experiência de haver composto a música para *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, espetáculo do grupo do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (Tuca).² “Aquele trabalho garantiu-me que melodia e letra devem e podem formar um só corpo”.³ À sua maneira, Chico enunciava o que pode ser considerado o primeiro critério no julgamento da qualidade estética de uma canção.

De fato, transformar frases melódicas e versos em um só organismo é uma capacidade absolutamente necessária para qualquer compositor. De modo mais amplo, essa capacidade se constitui em critério básico para avaliar o trabalho de todos os cancionistas envolvidos no processo de realização de uma obra – além de compositores, também cantores, arranjadores, instrumentistas, técnicos, produtores, “quando se mostram envolvidos com o trabalho de salvaguardar os conteúdos que só a canção pode transmitir ao ouvinte”.⁴

No entanto, o exame da obra apenas à luz desse critério não é suficiente quando se tem em vista a valorização estética. Parafraseando com liberdade uma distinção feita por Aristóteles,⁵ diga-se que informalmente pode se chamar cancionista ao profissional que faz a junção de, digamos, uma marca de sabonete a uma melodia com tamanho engenho que marca e melodia

¹ Retomo e amplio a primeira parte do ensaio “Elementos” para a crítica do disco *Chico* (2011), publicado em GARCIA, Tânia da Costa; FENERICK, José Adriano (org.). *Música popular: história, memórias e identidades*. São Paulo: Alameda, 2015, pp. 197-201.

² O espetáculo teatral *Morte e vida severina* estreou em 1965. Para o poema, consultar: MELO Neto, João Cabral de. *Morte e vida severina, Auto de Natal pernambucano, 1954-1955*. In: OLIVEIRA, Marly de (org.). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, pp. 169-202.

Para uma análise de *Funeral de um lavrador*, composta para o espetáculo, bem como para dados do trabalho de Chico Buarque com o Tuca, consultar: GARCIA, Walter. “Apontamentos sobre uma canção para teatro: ‘Funeral de um lavrador’”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, DTLLC/FFLCH/USP, v. 16, n. 15, 2011, pp. 160-173. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/l/article/view/64553>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

³ BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2006. 1 CD. Reedição do LP lançado em 1966.

⁴ TATIT, Luiz. *Todos entoam*. São Paulo: PubliFolha, 2007, p. 99.

⁵ ARISTÓTELES. “Poética”. In: *Os pensadores: Aristóteles*, v. 2. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 201.

formam um só corpo. Na verdade, a não ser pela técnica elementar da canção, nada há de comum entre Chico Buarque (ou João Gilberto, ou Tom Jobim, ou Mano Brown, ou Juçara Marçal, para citar alguns poucos nomes) e esse profissional da propaganda: o primeiro merece o nome de cancionista; o segundo, o de publicitário, mais que o de cancionista.⁶

Caso se aceite essa distinção entre o trabalho de produzir um anúncio cantado e o de produzir uma canção que vende a si mesma, é preciso considerar, entretanto, que não haveria por que fazer crítica se bastasse reconhecer a estrutura elementar da canção popular-comercial e o seu funcionamento no mercado para aceitar, no fim das contas, que o grau de qualidade estética depende meramente da opinião subjetiva. Ocorre que, por mais que se acredite que tudo se reduz ao gosto particular, qualquer análise mais detida revela, na formação desse gosto, a atuação de fatores culturais, ou seja, “sociais e ‘não-subjetivos’”.⁷ E ainda que critérios de valorização estética não atinjam a objetividade científica,⁸ quando se mantém a canção popular-comercial afastada da análise rigorosa, da interpretação e do debate de seus sentidos – afastada, portanto, da esfera do conhecimento –, a vida espiritual do ouvinte tende a empobrecer-se de modo alarmante.

No âmbito dos versos escritos, não é de hoje que a crítica brasileira almeja separar forma e fórmula, artesanato e artifício.⁹ No âmbito dos versos cantados, o trabalho ainda é incipiente. Dentre outros motivos, porque é incipiente a própria crítica da estética da canção popular-comercial no Brasil. Note-se que não estou me referindo à resenha, “gênero jornalístico destinado a *orientar* o público na *escolha* dos produtos culturais em circulação”.¹⁰ De

⁶ Para relações entre a canção popular-comercial e o jingle no Brasil, consultar: GARCIA, Walter. *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

⁷ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 21.

⁸ ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 12.

⁹ PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1955, p. 11.

¹⁰ MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 91; grifos do original.

todo modo, apesar da profunda reestruturação do mercado e da crise mundial das grandes indústrias fonográficas – dois dos processos desencadeados pelas brutais mudanças tecnológicas –, no jornalismo brasileiro há algum tempo se aceita, hegemonicamente e sem muito disfarce, que “qualquer coisa é válida desde que ela encontre o seu comprador”. Mudando o ângulo, conforme escutei do diretor de uma sociedade arrecadadora ainda na década de 1990, em conversa informal: “Disco não é pra ouvir, disco é pra vender”. E assim retornamos ao pressuposto estéril do gosto particular, de par com a justificativa da liberdade do comércio.

A partir do século XXI, essa ideia se cristalizou, como se sabe, nos blogs e nas redes sociais. Lamentavelmente, o processo não vem sendo acompanhado, na mesma proporção, pelo diálogo sobre o que se consome, pela troca de reflexão sobre os produtos culturais.¹¹ Na segunda parte deste texto apresentarei outros critérios para o julgamento estético da canção popular-comercial. Antes, porém, será útil comentar, embora com brevidade, duas vertentes da crítica neste século XXI, no Brasil.

A primeira delas faz eco à resenha jornalística. Exemplo significativo é dado pelo artigo “Complicações da música simples”, do músico Mauricio Pereira, publicado na *Revista USP* em 2010. Na sua avaliação do pagode, Pereira mistura “alquimia”, “homeopatia”, “Jung”, “Freud”, “densidade estética”, “coerência formal” e “fraseado do jazz contrapontando a melodia da canção”. Embora argumente em termos de “reverência e curiosidade” em relação à “música mais popularesca e comercial”, o ânimo do crítico se revela mais claramente quando do seu raciocínio de que “pasteurização” e “padronização” não são “coisas negativas”, mas “apenas processos que

¹¹ São famosos os provérbios com que João Guimarães Rosa arrematou o parágrafo inicial de *Grande sertão: veredas* – “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte” –, mas também é notório que uma das linhas de força do romance é a da busca que Riobaldo empreende do sentido da sua vida de jagunço, na qual ocupa lugar central a (im)possível venda da sua alma. Correndo o risco de reduzir em demasia: “o sertão está em toda a parte”, “pão ou pães, é questão de opiniões”, “cada um o que quer aprova”, e nenhuma dessas sentenças indica que o sentido e o valor não devam ser, até o limite, rastreados “por fundo de todos os matos”. Cf. ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979, pp. 9; 15.

atuam, em maior ou menor grau, no caminho de uma canção até o mercado que a vai consumir”.

Ainda que termine por descartar “esse tipo de música como um simples caso de dominação de uma fatia da população pelas imposições da indústria cultural”,¹² poucas vezes terá sido tão flagrante, na crítica bem-intencionada, a *naturalização* da lógica “do consumo de ‘produtos culturais’ fabricados em série”.¹³ Lógica na qual se engajam, dentre outras operações, a celebração do existente, a cristalização do senso comum, o imperativo de entretenimento sem grandes surpresas nem muito tédio, a ilusão de escolha absolutamente livre.¹⁴

Por outro lado, deve-se considerar que a boa intenção do artigo de Mauricio Pereira, em alguma medida, reage contra a segunda vertente da crítica que aqui merece atenção: aquela que se recusa a questionar gostos pessoais, formação cultural, predileções e aversões de classe. Tome-se como exemplo a ideia do maestro Julio Medaglia de que, ao fazer rap, “o negro brasileiro está abandonando sua sofisticadíssima cultura de origem africana para fazer uma música grosseira, primária, que qualquer débil mental pode fazer e, por esta razão, todo mundo faz”; “uma música anti-africana, baseada em modelos que vieram da periferia de Los Angeles”.¹⁵ Ideia complementada por seu argumento de que o Brasil “tem a música popular mais rica e sensível do mundo, feita por negros geniais, como Pixinguinha, Nelson Cavaquinho e Cartola”, ou como “Dona Ivone Lara”; negros que “vieram da favela”, mas que “dentro de si tinham uma sofisticação francesa”.¹⁶

¹² PEREIRA, Mauricio. “Complicações da música simples”. *Revista USP*, n. 87, 2010, pp. 144-155. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13837>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

¹³ CHAUI, Marilena. *Simulacro e poder*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006, p. 28.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 28-30.

¹⁵ MEDAGLIA, Julio. “Batuta afiada”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0408/0003.html>>. Acesso em: 8 nov. 2018. Entrevista a Ailton Magioli.

¹⁶ MEDAGLIA, Julio. “Quebrando tudo!”. *Brasileiros!*, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/43/textos/1379/>>. Acesso em: 16 set. 2011. Entrevista a Marcelo Pinheiro.

Parece justo avaliar a crítica do maestro, em primeiro lugar, pelo uso de termos que pretendem rebaixar a canção e os cancionistas. O insulto impede qualquer diálogo. Mas pode-se indagar se, com tal gesto equivocado, a sua crítica não deseja responder a raps que revidam, no plano simbólico, a desigualdade social, construindo uma via de autovalorização e dignidade.¹⁷ Se a hipótese não é descabida, o insulto de Medaglia paradoxalmente acaba por dar razão ao trabalho artístico do grupo Racionais MC's.

Em segundo lugar, devem ser considerados alguns lapsos de informação cometidos pelo maestro Julio Medaglia. Nos limites deste texto, não é o caso de traçar perfis de Pixinguinha, Cartola, Nelson Cavaquinho e Dona Ivone Lara. E é lógico que não se põe em dúvida a sofisticação das suas obras. Contudo, vincular mecanicamente as biografias às favelas acaba por mascarar fatos e reforçar estereótipos. Pixinguinha nasceu em 1898, no bairro do Catumbi, e “não aceitaria ser incluído nas ‘camadas mais pobres do Rio de Janeiro’”, já que em sua casa “‘havia festa todo dia. Era uma casa grande, com oito quartos, quatro embaixo e quatro em cima’”.¹⁸ Cartola se mudou para a Mangueira em 1919, com onze anos. Até então, habitara no Catete e nas Laranjeiras, período em que a sua família era da baixa classe média ou, caso se prefira, da “pequena burguesia” carioca.¹⁹ Nascido em 1911, Nelson Cavaquinho, “em virtude das difíceis condições financeiras da família, mudou-se várias vezes de casa, até fixar-se por algum tempo na Lapa, antes de ir para a Gávea, já na adolescência”. Seu contato com sambistas da Mangueira se deu quando, como “cavalariano da Polícia Militar”, foi destacado para dar serviço naquele morro – pediria baixa em 1938, passando a “viver do que mais gostava: música”.²⁰ E Dona Ivone Lara nasceu em 1922,

¹⁷ KEHL, Maria Rita. A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: KEHL, Maria. Rita. (org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, pp. 209-244.

¹⁸ SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA Filho, Arthur L. de. *Pixinguinha: filho de Ogum bexiguento*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998, pp. 8-9, 243-244.

¹⁹ SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA Filho, Arthur L. de. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998, pp. 32-33.

²⁰ PEREIRA, Arley. “Nelson Cavaquinho”. In: *História do samba*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

em uma família “de sambistas e chorões”. Com doze anos, “foi estudar como interna no Colégio Orsina da Fonseca, onde teve aulas de música com Lucila Villa-Lobos, esposa de Heitor Villa-Lobos”. Em 1945, “passou a compor sambas” após ter ido morar no subúrbio, no bairro de Madureira, e começar “a frequentar a extinta Escola de Samba Prazer da Serrinha”.²¹

A retificação que esses traços biográficos fazem é fundamental à medida que a ideia de Julio Medaglia parece se nutrir da aprovação paternalista do gênio artístico que teria vencido todo e qualquer obstáculo causado pela miséria. Ao mesmo tempo, a crítica de Medaglia revela a predileção aristocrática pela cultura “muito limpa, catita, elegante”, para utilizar frase de Lima Barreto.²² Discordar do paternalismo e da predileção aristocrática não significa, fique claro, ignorar as relações enviesadas entre as biografias dos autores, as condições sociais e as formas das obras: significa, sim, considerar a relativa autonomia da obra, cuja “importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à *maneira por que o faz*”.²³ Tampouco se trata de desmerecer a beleza das canções: trata-se de reconhecer e explicar essa beleza pelo estudo dos elementos que estruturam a obra e das relações que estabelecem entre si quando formam “um só corpo” – elementos e relações que evidentemente carregam implicações históricas.²⁴

É certo que minhas objeções podem sobrevalorizar comentários não muito felizes, que dispensariam maior atenção. Há, porém, outro lapso do maestro Julio Medaglia em relação aos modelos dos rappers brasileiros, modelos dos quais não se pode dizer simplesmente, a não ser por

²¹ PEREIRA, Arley. “Dona Ivone Lara”. In: *História do samba*. São Paulo: Editora Globo, 1998.

²² BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1976, p. 136.

²³ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 33; grifo meu.

²⁴ FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. “Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, IEB/USP, n. 59, 2014, pp. 15-56. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/89036>>. Acesso em: 8 nov. 2018; SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 23.

desconhecimento, que “vieram da periferia de Los Angeles”. Esse lapso, enunciado em duas ocasiões, revela muito pouco interesse em compreender o rap e o hip hop no Brasil, o que não condiz com a atitude crítica.²⁵

Estudando João Gilberto, estudando Racionais MC's

Conforme antecipei, a segunda parte deste texto apresentará critérios que podem auxiliar na crítica da canção popular-comercial brasileira. Minha intenção, bastante modesta, é mapear questões. Com esse intuito, escolhi dois vídeos bem diversos entre si: João Gilberto interpretando “Brasil pandeiro” (Assis Valente) em 1982; e Racionais MC's interpretando “Negro drama” (Edy Rock/Mano Brown) em 2004. A fim de tornar a exposição mais didática,

²⁵ Sobre o assunto, consultar TONI C. *O Hip-Hop está morto: a história do Hip-Hop no Brasil*. São Paulo: LiteraRUA, 2012; SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. 2015. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Linguística, Universidade de São Paulo, 2015; ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip hop: a periferia grita*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001. Uma vez que a crítica do maestro Julio Medaglia ao rap foi apresentada em duas entrevistas, não se deve ignorar o filtro da linha de montagem jornalística, ao qual obviamente se sobrepõe o filtro da minha sistematização. De todo modo, os pontos de vista de 2004 foram reiterados em 2011, período suficiente para que se empreendesse alguma revisão. Nesse período, para ficar só em mais dois exemplos que ampliam a questão (e os insultos ao rap), Medaglia ainda afirmou: a) “95% do rap é um lixo. Quando o negro norte-americano quis mostrar que ‘era gente’, foi buscar dentro de si o que havia de belo para exibir à sociedade que o hostilizava. Com isso nasceu o jazz, a mais importante linguagem musical daquele país. Quando o negro mais recentemente quis fazer uma música baseada no rancor, saiu essa droga. Uma verborragia interminável, medíocre e democrática (pois qualquer imbecil pode fazê-la). Boa parte do negro brasileiro hoje fica imitando em todos os detalhes a cultura do hip-hop, se tornando colono do negro norte-americano ‘que não deu certo na vida’ e que fica puxando fumo na periferia de Los Angeles, dizendo que a sociedade está contra ele. É uma tristeza ver o negro brasileiro trair suas raízes, matar Zumbi outra vez – já que o hip-hop não tem nada de africano – e ficar macaquizando uma cultura medíocre importada, que aqui chega através de uma indústria cultural tocada a marketing externo de um país que tem história diferente do nosso”. (MEDAGLIA, Julio. Entrevista a Marina Mantovanni. *Bravo*, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://onovobohemio.blogspot.com/2009/01/entrevista-com-o-maestro-jlio-medaglia.html>>. Acesso em: 8 nov. 2018); b) “Os empresários precisam se dar conta de que precisam estabelecer um relacionamento com a comunidade local, como nos Estados Unidos. A gente aprende com eles só o que existe de ruim: rap, rodeio, *country*. Mas não aprendemos como conseguem manter 2.500 orquestras sinfônicas. O espírito comunitário norte-americano a gente não aprende” (MEDAGLIA, Julio. Entrevista a Eduardo Socha e Wilker Sousa. *Cult*, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-julio-medaglia/>>. Acesso em: 8 nov. 2018).

radicalizarei uma sugestão de Antonio Candido²⁶ e dividirei esquematicamente as três etapas do trabalho em comentário, análise e interpretação.

“Brasil pandeiro”

Comentário

Assis Valente compôs “Brasil pandeiro” para Carmen Miranda, “por ocasião da volta da cantora, após seu período inicial de atuação nos Estados Unidos. Mas Carmen não gostou da composição, que acabou sendo lançada pelos Anjos do Inferno” e teve boa difusão em 1941. Gravada pelos Novos Baianos para o LP *Acabou chorare*, em 1972, “Brasil pandeiro” alcançaria “enorme sucesso”.²⁷ Dez anos depois, João Gilberto (que ensinara esse samba-exaltação aos Novos Baianos) apresentou-a no programa especial que gravou para a TV Bandeirantes.²⁸

Análise

Em um primeiro momento, se prestarmos atenção aos elementos formais que organizam essa interpretação de João Gilberto gravada para a televisão, teremos:

- a) melodia;
- b) letra;
- c) canto: atuação vocal que, concretizando a junção de melodia e letra, expressa determinados conteúdos afetivos e intelectuais;
- d) harmonia, tocada ao violão e que mantém relações com o canto;
- e) pulsação rítmica: relação entre o ritmo da voz e o ritmo da harmonia.

²⁶ CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

²⁷ SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 197.

²⁸ JOÃO GILBERTO. “Brasil pandeiro”, 1982. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EVjusYCZyB4>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

Interpretação

Dentre os vários caminhos abertos pela análise, enfatizarei o exame do canto, o que não implica isolá-lo. Ocorre que, na voz e no violão de João Gilberto, esse samba-exaltação, antes predominantemente épico como requer o subgênero, tornou-se acentuadamente lírico.²⁹ Em outras palavras, o emblema da nacionalidade (apesar do humor que atravessa a letra), antes cantado em chave coletiva, passou a soar como uma declaração íntima.

Esse é o ponto de vista da interpretação de João Gilberto. Ele se constrói de modo complexo, pois a sua técnica da voz equilibra uma série de recursos:

- a) “o canto que flui como na fala normal”,³⁰ experiência por meio da qual “se configura o corpo do cancionista”,³¹
- b) na direção oposta, emissões percussivas, com destaque para os sibilos que se assemelham a um chimal aberto (ouvir, por exemplo, “Brasil esquentais vossos pandeiros”, a partir de 1:13);
- c) breves investimentos na duração das notas, por meio dos quais a melancolia é enfatizada (ouvir, por exemplo, “Pastorinhas e... canto...res”, a partir de 2:30);
- d) o olhar para o violão, como se o cancionista atuasse com a quarta parede na frente do palco;
- e) na direção oposta, o olhar dirigido para o público, quebrando a quarta parede, como se João Gilberto refletisse sobre o que canta (por exemplo, em 1:37);
- f) ainda em outra direção, a expressão facial comovida (por exemplo, em 1:43).

²⁹ Sobre os gêneros literários Lírico, Épico e Dramático, consultar ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 13-36.

³⁰ BRITO, Brasil Rocha. “Bossa nova”. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 35.

³¹ TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994, p. 267.

Em síntese, João Gilberto depura o sentimento patriótico da composição de Assis Valente, observa-o assim depurado e nos conta, com naturalidade e melancolia, o que observou.³² Mas como um samba-exaltação interpretado em chave lírica, com baixa intensidade e mediante o respeitoso silêncio da plateia, se relaciona com o chamado “popular”? Sem estender o assunto, recorde-se que a estética de João Gilberto foi criada na escuta de um “povo” que se revelava na expansão do rádio e do disco, na primeira metade do século XX. Assim, é necessário indagar se, na soma de fala e música, reflexão e melancolia, quarta parede e interpelação do público, a sua bossa não seria tanto um convite para o reconhecimento dos valores “populares” quanto a reposição da distância que marcava, e ainda marca, a relação entre as classes sociais no Brasil.

“Negro drama”

Comentário

Mano Brown (Pedro Paulo Soares) e Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), moradores da periferia da zona sul de São Paulo, Edy Rock (Edvaldo Pereira Nunes) e Kl Jay (Cléber Geraldo Lélis Simões), moradores da periferia da zona norte, formaram o Racionais MC’s em 1988. O grupo obteve sucesso bastante considerável com o terceiro disco, *Raio X Brasil*, de 1993. No ano seguinte, “Homem na estrada” ganhou o prêmio de melhor música atribuído pela Associação Paulista de Críticos de Arte. À época, no entanto, “isso não foi muito divulgado”, segundo Mano Brown. Grande divulgação teria “o prêmio da MTV (melhor clipe do ano, em 1998, por ‘Diário de um Detento’)”.³³

³² GARCIA, Walter. “Cordialidade, melancolia, modernidade”. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 221.

³³ MANO BROWN. Entrevista a Spensy Pimentel. *Teoria e Debate*, n. 46. São Paulo, nov./dez. 2000/jan. 2001, sem paginação. Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br/2000/11/15/mano-brown/>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

“Em 2002, a modificação no lugar social dos rappers foi cantada com lucidez em várias faixas do CD-duplo *Nada como um dia após o outro dia*”.³⁴ Uma delas é “Negro drama”, de Edy Rock e Mano Brown. O rap faz parte do primeiro disco, “Chora agora” – o segundo CD se intitula “Ri depois”. A canção seria apresentada, em 2004, no Sesc Itaquera, para gravação do DVD *1000 trutas 1000 tretas*, lançado dois anos depois.³⁵

Análise

Os elementos formais que estruturam o vídeo de “Negro drama” são:

a) letra;

b) *flow*: atuação vocal que, concretizando a junção de música e letra, tanto expressa determinados conteúdos afetivos e intelectuais quanto afirma a presença e a identidade dos rappers;³⁶ o flow não se limita ao encaixe rítmico das vozes (menos acelerada com Edy Rock, mais acelerada com Mano Brown) no acompanhamento musical, mas também se refere ao uso da respiração, às alterações de timbre e ao contraste entre uma região comparativamente mais grave (a da voz de Edy Rock) e outra mais aguda (a da voz de Mano Brown); na intersecção de todos esses recursos, escutamos diversos graus de sofrimento e de agressividade; além disso, os recursos modulam o diálogo dos rappers com a comunidade, as suas reflexões sobre o processo histórico brasileiro e as suas interpelações das classes economicamente superiores;³⁷

c) plano das alturas do acompanhamento musical, sugerindo paisagens sonoras com as quais as vozes dos rappers contracenam;³⁸

³⁴ GARCIA, Walter. “Elementos para a crítica da estética do Racionais MC’s (1990-2006)”. *Ideias*, Campinas, IFCH/Unicamp, v. 1, n. 7, 2º semestre de 2013, pp. 99-100. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649382/15937>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

³⁵ RACIONAIS MC’S. *1000 trutas 1000 tretas*. /São Paulo: Cosa Nostra/Sindicato Paralelo Filmes/Ice Blue, 2006. 1 DVD, Direção L. P. Simonetti e Roberto T. Oliveira.

³⁶ BÉTHUNE, Christian. *Pour une esthétique du rap*. Paris: Klincksieck, 2004, p. 82.

³⁷ SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. 2015. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Linguística, Universidade de São Paulo, 2015, pp. 122-128.

³⁸ Marcelo Segreto analisou detidamente as relações entre a expressão da letra e o arranjo instrumental de “Negro drama”, arranjo formado por três linhas de teclado, uma linha de

- d) pulsação rítmica: relação entre o ritmo das vozes e o ritmo do acompanhamento musical;
- e) interação do palco com uma multidão que participa ativamente cantando e atuando como se o rap contasse a história de vida de cada um, o que tensiona o “modo de identificação/dominação *vertical*, da massa em relação ao líder ou ao ídolo”, acenando com “um campo de identificações *horizontais*”,³⁹
- f) imagens de Malcolm X, Wilson Simonal, Serginho Chulapa, Tupac Shakur, Mike Tyson, Bob Marley, Marvin Gaye e Tim Maia.

Interpretação

A apresentação de “Negro drama” dá prova de uma vitalidade que poucos fenômenos musicais ostentaram neste século: os recursos mobilizados convencem, pela maneira por que se organizam, que o Racionais MC’s exprime sentimentos e raciocínios sobre a realidade brasileira; ao mesmo tempo, a interação dos rappers com o público colabora para a construção de pertencimentos locais (note-se que Mano Brown saúda diversos bairros antes de começar a canção) e de identidades étnicas supranacionais (daí a pertinência das imagens do vídeo).

Considerando-se “a fragmentação e a subdivisão da música negra em uma proliferação cada vez maior de estilos e gêneros”, aos estudos da canção popular cabe atualmente “a difícil tarefa de tentar compreender a reprodução das tradições culturais” e a criação de novas tradições, “inventadas nos confrontos da experiência moderna”. Nos limites e nas potencialidades da sua forma cancional, a qual nada tem de pobre, “Negro drama” participa da discussão sobre “uma essência fixa” ou “um mesmo *mutável*”.⁴⁰ E nos

cordas, baixo, scratching, chimal, caixa e bumbo. SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. 2015. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Linguística, Universidade de São Paulo, 2015, pp. 60-63). Recorde-se que toca-discos e sampler, nas mãos do DJ, são os instrumentos básicos da linguagem do rap.

³⁹ KEHL, Maria Rita. A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: KEHL, Maria Rita. (org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, pp. 95-96; grifos do original.

⁴⁰ GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34/ Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2008, pp. 200-209; grifos do original.

recorda que, para alguns universos culturais, ainda “é imprescindível a presença física do corpo humano”.⁴¹

Walter Garcia é professor do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. É autor de *Bim Bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto* (São Paulo: Paz e Terra, 1999) e de *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil* (São Paulo: Ateliê, 2013). Organizou o livro *João Gilberto* (São Paulo: Cosac Naify, 2012). Compositor e violonista, lançou o projeto autoral *na cachola* com a cantora e compositora Marília Calderón (2016).

⁴¹ SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p. 67.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. “Poética”. In: *Os pensadores: Aristóteles*, v. 2. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. São Paulo: Brasiliense, 1976.

BÉTHUNE, Christian. *Pour une esthétique du rap*. Paris: Klincksieck, 2004.

BRITO, Brasil Rocha. “Bossa nova”. In: CAMPOS, Augusto de (org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1986, pp. 17-40.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CHAUÍ, Marilena. *Simulacro e poder*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. “Memórias e histórias do acorde napolitano e de suas funções em certas canções da música popular no Brasil”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, IEB/USP, n. 59, 2014, pp. 15-56. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/89036>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

GARCIA, Tânia da Costa; FENERICK, José Adriano (org.). *Música popular: história, memórias e identidades*. São Paulo: Alameda, 2015.

GARCIA, Walter. “Apontamentos sobre uma canção para teatro: ‘Funeral de um lavrador’”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, DTLCC/FFLCH/USP, v. 16, n. 15, 2011, pp. 160-173. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/64553>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

_____. “Cordialidade, melancolia, modernidade”. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, pp. 207-231.

_____. *Melancolias, mercadorias: Dorival Caymmi, Chico Buarque, o pregão de rua e a canção popular-comercial no Brasil*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

_____. “Elementos para a crítica da estética do Racionais MC’s (1990-2006)”. *Ideias*, Campinas, IFCH/Unicamp, v. 1, n. 7, 2º semestre de 2013, pp. 81-110. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649382/15937>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34/ Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2008.

KEHL, Maria Rita. “A fratria órfã: o esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo”. In: KEHL, Maria. Rita. (org.). *Função fraterna*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, pp. 209-244.

MANO BROWN. Entrevista a Spensy Pimentel. *Teoria e Debate*, n. 46. São Paulo, nov./dez. 2000/jan. 2001, sem paginação. Disponível em: <<https://teoriaedebate.org.br/2000/11/15/mano-brown/>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

MEDAGLIA, Julio. “Batuta afiada”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 2004. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0408/0003.html>>. Acesso em: 8 nov. 2018. Entrevista a Ailton Magioli.

_____. Entrevista a Marina Mantovanni. *Bravo*, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://onovobohemio.blogspot.com/2009/01/entrevista-com-o-maestro-jlio-medaglia.html>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

_____. Entrevista a Eduardo Socha e Wilker Sousa. *Cult*, São Paulo, 2009. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-julio-medaglia/>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

_____. “Quebrando tudo!”. *Brasileiros!*, São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/43/textos/1379/>>. Acesso em: 16 set. 2011. Entrevista a Marcelo Pinheiro.

MELO, José Marques de. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985.

MELO Neto, João Cabral de. “Morte e vida severina, Auto de Natal pernambucano, 1954-1955”. In: OLIVEIRA, Marly de (org.). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, pp. 169-202.

PEREIRA, Arley. “Nelson Cavaquinho”. In: *História do samba*. São Paulo: Editora Globo, 1997.

_____. “Dona Ivone Lara”. In: *História do samba*. São Paulo: Editora Globo, 1998.

PEREIRA, Maurício. “Complicações da música simples”. *Revista USP*, n. 87, 2010, pp. 144-155. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13837>>. Acesso em: 8 nov. 2018.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1955.

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

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.

ROSENFELD, Anatol. “A teoria dos gêneros”. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp. 13-36.

_____. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, Antonio *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 11-49.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEGRETO, Marcelo. *A linguagem cancional do rap*. 2015. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Linguística, Universidade de São Paulo, 2015.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras, vol. 1: 1901-1957*. São Paulo: Editora 34, 1997.

SILVA, Marília T. Barboza da; OLIVEIRA Filho, Arthur L. de.
Pixinguinha: filho de Ogum bexiguento. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

_____. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1998.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

_____. *Todos entoam*. São Paulo: PubliFolha, 2007.

TONI C. *O Hip-Hop está morto: a história do Hip-Hop no Brasil*. São Paulo: LiteraRUA, 2012.

Referências sonoras e audiovisuais

BUARQUE, Chico. *Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2006. 1 CD. Reedição do LP lançado em 1966.

JOÃO GILBERTO. “Brasil pandeiro”, 1982. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=EVjusYCZyB4>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

RACIONAIS MC’S. *1000 trutas 1000 tretas*. /São Paulo: Cosa Nostra/Sindicato Paralelo Filmes/Ice Blue, 2006. 1 DVD, Direção L. P. Simonetti e Roberto T. Oliveira.